



Programa de
Pós-Graduação em
Linguística



Universidade Federal de São Carlos

IVO DE CAMARGO JÚNIOR

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

MIKHAIL BAKHTIN NA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

IVO DI CAMARGO JUNIOR

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de São Carlos, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Linguística. Área de concentração: Linguística.

Orientador: Prof. Dr. Valdemir Miotello

São Carlos - São Paulo - Brasil
2019

DI CAMARGO Jr., IVO

MIKHAIL BAKHTIN NA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA / IVO
DI CAMARGO Jr.. -- 2018.
240 f. : 30 cm.

Tese (doutorado)-Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos,
São Carlos

Orientador: PROF. DR. VALDEMIR MIOTELLO

Banca examinadora: Prof. Dra. Ana Claudia Balieiro Lodi - USP/Ribeirão
Preto, Prof. Dra. Ester Myriam Rojas Osorio - UNESP/Assis, Prof. Dr. Fábio
Marques de Souza - UEPB, Prof. Dr. Geraldo Tadeu de Souza - UFSCar
Bibliografia

1. ESTUDOS BAKHTINIANOS. 2. LINGUAGEM
CINEMATOGRAFICA. 3. RELAÇÕES DIALÓGICAS. I. Orientador. II.
Universidade Federal de São Carlos. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo Programa de Geração Automática da Secretaria Geral de Informática (SIn).

DADOS FORNECIDOS PELO(A) AUTOR(A)

Bibliotecário(a) Responsável: Ronildo Santos Prado – CRB/8 7325



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Linguística

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Tese de Doutorado do candidato Ivo de Camargo Junior, realizada em 11/12/2018:

Prof. Dr. Valdemir Miotello
UFSCar

Profa. Dra. Ester Myriam Rojas Osorio
UNESP

Prof. Dr. Fábio Marques de Souza
UEPB

Prof. Dr. Geraldo Tadeu Souza
UFSCar

Profa. Dra. Ana Claudia Balieiro Lodi
USP

A Deus.

Ao meu pai Ivo (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

- Ao Prof. Dr. Valdemir Miotello, pela excelente orientação, da tese e de vida. Nossos caminhos se separaram, mas quis a providência que ele voltasse para realizar um sonho de minha vida.
- Ao PPGL-UFSCar e todos os seus membros, professores e demais colaboradores, por manter um programa de pós-graduação de qualidade, plural, aberto a todos e diverso na aceitação do diferente, do heterogêneo, do humano e o seu melhor.
- Aos professores participantes da banca examinadora, Professores Doutores, Ana Cláudia Balieiro Lodi, Ester Myriam Rojas Osorio, Fábio Marques de Souza e Geraldo Tadeu de Souza, pelo tempo e pelas valiosas colaborações e sugestões.
- Em especial, agradeço a Prof. Dra. Ester Myriam Rojas Osorio pelos mais de 15 anos de amizade, estudos conjuntos, realizações de nosso grupo de estudos e tanto em minha dissertação quanto nesta tese, acreditar em mim sempre, no potencial dos trabalhos e na luta para realizá-los.
- A minha esposa, Valéria Letícia, e toda sua família, em especial Sr. Rubens e D. Flora, pelo apoio em todos os momentos em que necessitei de auxílio.
- Ao meu pai, que Deus levou consigo e que certamente se orgulharia muito de poder falar a todos que tem um “filho doutor”.
- A minha mãe, Fátima, que criou todos os filhos no suor do seu trabalho e mesmo não tendo acesso aos estudos como se deve, sempre pautou-se por manter a educação dos filhos, seja a escolar, seja a de casa, com rigor, zelo e dedicação.
- Para minha filha, *Princesa Carmela*, a quem eu luto para tornar uma mulher realizada, feliz, aguerrida e dedicada aos estudos.
- Aos colegas do GEB/UNESP Assis, grupo ao qual me dedico há dez anos e que com nossos livros, organizações, diálogos, discussões, lutas e conquistas, me tornaram um pesquisador melhor, mais aberto ao diferente, ao mundo que aproxima e não o que afasta.
- Aos meus colegas de doutoramento, pós-graduação e de disciplinas de estudo, que com os diálogos que me ofereceram ajudaram-me a compor melhor meus pensamentos.

A Universidade tem de girar em torno de duas preocupações fundamentais, de que se derivam outras e que têm que ver com o ciclo do conhecimento. Este, por sua vez, tem apenas dois momentos que se relacionam permanentemente: um é o momento em que conhecemos o conhecimento existente, produzido; o outro, o em que produzimos o novo conhecimento. Ainda que insista na impossibilidade de separarmos mecanicamente um momento do outro, ainda que enfatize que são momentos do mesmo ciclo, me parece importante salientar que o momento que conhecemos o conhecimento existente é preponderantemente o da docência, o de ensinar e aprender conteúdos e o outro, o da produção do novo conhecimento, é preponderantemente o da pesquisa. Na verdade, porém, toda docência implica pesquisa e toda pesquisa implica docência. Não há docência verdadeira em cujo processo não se encontre a pesquisa como pergunta, como indagação, como curiosidade, criatividade, assim como não há pesquisa em cujo andamento necessariamente não se aprenda porque se conhece e não se ensina porque se aprende. (FREIRE, Pedagogia da esperança. 1992 p.192).

DI CAMARGO, Ivo Jr. “**Mikhail Bakhtin na linguagem cinematográfica**”. São Carlos, 2018, 240 p. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de São Carlos – UFSCar. Orientador: Prof. Dr. Valdemir Miotello.

RESUMO: Esta tese tem como objetivo oferecer suporte para relações dialógicas entre a ampla rede de conceitos desenvolvidos por Mikhail Bakhtin e a linguagem cinematográfica, ao discutir, operacionalizar e reunir, ética e esteticamente, a obra bakhtiniana a um grupo variado de filmes. Para isto, partimos da experiência comprovada do pesquisador estadunidense Robert Stam e seus estudos sobre cinema e Bakhtin, com o qual se buscou estabelecer diálogo para o desenvolvimento de um trabalho dialógico tanto como linguagem quanto esteticamente na busca de desenvolver em maior grau ideias que o pesquisador ofereceu como proposta, porém não como análise profunda. Dessa forma, buscou-se também expor nesta tese as mais variadas formas de expressão do pensamento bakhtiniano de modo a exemplificá-los, comprová-los e dar-lhes uma forma de entendimento sempre buscando a compreensibilidade dentro da linguagem cinematográfica, assumindo relação de alteridade para com esta dentro do diálogo intelectual. Ao considerar que o cinema e sua linguagem não foram objeto de análise ou pesquisa de Bakhtin, tendo sido somente objeto de entretenimento para o mesmo, esta tese se propõe dialogicamente relacionar sua teoria junto à linguagem cinematográfica em relação clara de alteridade, observando a polifonia presente nas obras fílmicas e outros conceitos como carnavalização, dentre outros possíveis. Por fim, desenvolveu-se um trabalho que buscou enriquecer o legado intelectual de Mikhail Bakhtin e seu círculo em nosso país, propondo uma tese sobre o diálogo, o entendimento e as convergências entre as formas de estudo realizadas, com o objetivo de comprovar a viabilidade e atualidade dos conceitos do filósofo russo em uma arte viva, multidisciplinar e dialógica que é a sétima arte ou o cinema.

Palavras-Chave: Mikhail Bakhtin; Linguagem cinematográfica; relações dialógicas; alteridade; polifonia.

DI CAMARGO, Ivo Jr. “Mikhail Bakhtin in film language”. São Carlos, 2018, 240 p. Doctoral dissertation presented to the Program of Post Graduation in Linguistics at Universidade Federal de São Carlos – UFSCar. Supervisor: Prof. Dr. Valdemir Miotello.

ABSTRACT: This thesis aims to bring together some of the various concepts of Mikhail Bakhtin's broad range of studies and to correlate them with film language. On the studies carried out in a broad and unorganized manner completely by Robert Stam, a North American researcher dedicated to both Bakhtin and cinema, both as aesthetics and as language, we developed the junction of theories in a dialogical work. In this thesis we bring together the most diverse forms of expression of Bakhtinian thought and try to exemplify them, to demonstrate them, to give them a more understandable form of understanding, using the cinematographic language as another in this intellectual theoretical dialogue. Knowing that cinema and its language were never the intellectual goal of Bakhtin, we approach his theory in a dialogical way, in the pursuit of cinema as alterity. It was observed the polyphony present in the cinematographic works and of Mikhail Bakhtin, among other possible dialogues. A study was developed which sought to further enrich Bakhtinian studies in our country and which is presented as a thesis that addresses the dialogue, understanding and convergence between the forms of study, with a common objective, to demonstrate the feasibility and of Bakhtinian concepts in a living, multidisciplinary and dialogic art that is cinema.

Keywords: Mikhail Bakhtin; Cinematographic language; dialogical relations; otherness; polyphony.

DI CAMARGO, Ivo Jr. “Mijail Bajtín en el lenguaje cinematográfico”. São Carlos, 2018, 240 p. Tesis de Doctorado presentada al Programa de Post-Graduación en Lingüística de la Universidad Federal de São Carlos – UFSCar. Orientador: Prof. Dr. Valdemir Miotello

Resumen: Esta tesis, al brindar la comprensión de algunos de los variados conceptos de la amplia red de estudios de Mikhail Bakhtin, objetiva discutir, operar y entablar el diálogo con el lenguaje cinematográfico. Para tanto, se basa en los amplios y no organizados estudios del investigador estadounidense dedicado a Bakhtin y al cine Robert Stan, con los cuales se buscó establecer un trabajo dialógico, tanto como lenguaje como estética. Además, se buscó exponer en dicha tesis las más variadas formas de expresión del pensamiento bakhtiniano, tal como ejemplificarlos, comprobarlos y darles una forma de entendimiento más cercano a lo comprensible, tomando el lenguaje cinematográfico como el otro en este diálogo teórico intelectual. Al asumir que el cine y su lenguaje no fueron preocupaciones de Bakhtin, el trabajo se propuso acercar su teoría dialógicamente en la búsqueda por considerar el cine como alteridad. Así siendo, se observó la polifonía bakhtiniana en las obras cinematográficas, entre otros diálogos posibles. Por fin, se desarrolló un trabajo en el que se buscó enriquecer el legado de estudios de la obra de Bakhtin en nuestro país, presentando una tesis sobre el diálogo, el entendimiento y las convergencias entre las formas de estudios, con el objetivo común de probar la viabilidad y la actualidad de los conceptos del filósofo ruso en un arte vivo, multidisciplinar y dialógico como el cine.

Palavras-Clave: Mijail Bajtín; Lenguaje cinematográfico; relaciones dialógicas; otredad; polifonía.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 - Relações dialógicas no tempo.....	58
Fotografia 2 - Cenas do filme “ <i>Carnaval Atlântida</i> ”	63
Fotografia 3- Cena do jantar – filme “ <i>O anjo exterminador</i> ”	64
Fotografia 4 - Cenas de filmes da personagem “ <i>Indiana Jones</i> ”: multiculturalidade.	65
Fotografia 5 - O movimento autor, personagem, espectador-receptor	74
Fotografia 6- Cena de “ <i>Janela Indiscreta</i> ”: observação dos apartamentos vizinhos	76
Fotografia 7- Filme “ <i>Annie Hall</i> ”. O olhar para o exterior que não está no quadro.....	79
Fotografia 8 - Cartaz do filme “ <i>Entre les murs</i> ” e os atores alunos	80
Fotografia 9 - O personagem de “ <i>Di Caprio</i> ” e a arquiteta em aprendizado. Construções....	84
Fotografia 10 - Poster do filme na época do lançamento. Lançamento	106
Fotografia 11 - As similaridades entre personagens. Alusão e relações dialógicas.....	108
Fotografia 12 - Imagem do castelo de Edward.....	110
Fotografia 13 - O jardim de Edward e suas construções	111
Fotografia 14 - Capa do livro original, cartaz de propaganda do musical teatral e cartaz de propaganda do filme em discussão.....	114
Fotografia 15 - Cena cantada e coreografada. Canção “ <i>Look Down</i> ”	121
Fotografia 16 - Cena cantada à capela e posterior acompanhamento. Canção “ <i>I dreamed a dream</i> ”	127
Fotografia 17 - Conjunto de visualidades no cinema e no teatro. Canção “ <i>One day more</i> ” .	129
Fotografia 18 - Conjunto de visualidades no cinema e no teatro. Canção “ <i>One day more</i> ” .	130
Fotografia 19 - Cena do filme “ <i>No</i> ”, de pablo larraín. Chile. 2012.....	136
Fotografia 20 - Cena do filme “ <i>Diários de motocicleta</i> ”, de walter salles. Brasil. 2004	139
Fotografia 21 - Cena inicial de “ <i>Cidade de Deus</i> ”. A fuga da galinha explica o tema.....	141
Fotografia 22 - O doutor em sua posição de ouvinte das histórias dos detentos (vozes)	146
Fotografia 23 - “ <i>La estrategia del caracol</i> ”: o filme denuncia em inúmeras vozes as mazelas sociais e a exploração capitalista	151
Fotografia 24 - “ <i>Amores Perros</i> ”: Octavio, Daniel e Chivo	152
Fotografia 25 - O ancião principia a transmissão de memórias de passado para Jonas	155
Fotografia 26 - Jonas (à esquerda) momentos antes da sua nomeação como guardião das memórias	157
Fotografia 27 - Jonas busca Alhures com o rejeitado bebê Gabriel, a quem salva	159
Fotografia 28 - A sociedade idealizada, mecanizada e homogeneizada do filme.....	162

Fotografia 29 - Jonas e o ancião: memórias na cabeça e nos livros das estantes	163
Fotografia 30 - A anciã majoritária e seu modo de pensar sobre a liberdade individual.....	166
Fotografia 31 - Jonas e seu ancião. Uma relação que culmina em amor bakhtiniano.....	171
Fotografia 32 - Jonas atinge o final da jornada de libertar as memórias de sua sociedade	173
Fotografia 33 - O agente Wiesler e seu modo de pensar a inocência	178
Fotografia 34 - O casal: Georg Dreyman e Christa-Maria Sieland	180
Fotografia 35 - Christa-Maria sai do carro do ministro da cultura.....	182
Fotografia 36 - Wiesler, agora comum na Alemanha unificada, observa a obra de Georg Dreyman.	185
Fotografia 37 - Capa do DVD com suas frases de efeito e imagens sexualizadas, completamente ligadas ao corpo grotesco.	192
Fotografia 38 - A religiosidade de um padre sem fé, com os fieis cães que o seguem.....	196
Fotografia 39- A morte de Bianor.....	197
Fotografia 40 - A morte de aurora no baixo corporal	198
Fotografia 41 - Lúcia arranca a orelha de Dayse com mordida.....	199
Fotografia 42 - Isaac agarra Lygia a força	201
Fotografia 43 - Lúcia e Isaac se encontram na desordem dos seus sentimentos	202
Fotografia 44 - Lúcia pede a mudança da cor dos cabelos. Mudança no corpo como mudança de vida	203
Fotografia 45 - A Família real da animação. Distorção já visível entre mãe e filha.....	205
Fotografia 46 - A cena de relação dialógica entre “Shrek 2” e o filme “Homem Aranha” ...	206
Fotografia 47 - A rainha Elinor sempre tenta colocar a princesa Mérida na forma estabilizada	210
Fotografia 48 - A figura humana da rainha Elinor e sua ideologia em discurso proferido.....	212
Fotografia 49 - A rainha em forma de urso, corpo grotesco, destronada, carnalizada.....	213
Fotografia 50 - A coroa é o elo entre a humana Elinor e a animalizada rainha.....	214
Fotografia 51 - A união entre mãe e filha, ideologicamente alinhadas pela carnalização ..	216

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - ESBOÇO PARA UMA TESE BAKHTINIANA	15
CAPÍTULO 1 – POR UMA GRAMÁTICA DA LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA	28
CAPÍTULO 2 – ROBERT STAM E O OLHAR DO CINEMA LINGUAGEM COM BAKHTIN	52
CAPÍTULO 3 – ÉTICA, ESTÉTICA E EXCEDENTE DE VISÃO NO CINEMA	67
CAPÍTULO 4 - CINEMA: UM NOVO REVITALIZADOR DE GÊNEROS	90
CAPÍTULO 5 – AS RELAÇÕES DIALÓGICAS E A ALUSÃO: OBSERVANDO HISTÓRIAS POR TRÁS DOS FILMES	104
CAPÍTULO 6 - DISCURSO DA VIDA NA ARTE: O GÊNERO CINEMATOGRÁFICO DO FILME MUSICAL	113
CAPÍTULO 7 – POLIFONIA E POLIFOCALIDADE DO CINEMA LATINO-AMERICANO DA CONTEMPORANEIDADE	133
CAPÍTULO 8 – MEMÓRIA, EU INACABADO E TRANSGREDIÊNCIA: A ARQUITETÔNICA BAKHTINIANA NO CINEMA	154
CAPÍTULO 9 – AUTORIA, SINGULARIDADE E ALTERIDADE NO CINEMA	175
CAPÍTULO 10 – O CINEMA NACIONAL, CORPO GROTESCO E CARNAVALIZAÇÃO	187
CAPÍTULO 11 – A CARNAVALIZAÇÃO E O CINEMA DE ANIMAÇÃO	204
CADA SENTIDO TERÁ SUA FESTA DE RENOVAÇÃO (ou a conclusão).....	217
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	223
ÍNDICE REMISSIVO TEÓRICO	229
ÍNDICE REMISSIVO FILMICO	230
FILMOGRAFIA UTILIZADA	232

INTRODUÇÃO - ESBOÇO PARA UMA TESE BAKHTINIANA

Este trabalho vem em um momento crucial por muitos e diversos motivos. É parte da vida de seu autor, que dá seguimento a sua dissertação de mestrado para voos mais altos em seu doutorado. Momento crucial, também, dos estudos bakhtinianos que mostrarão aqui, em uma esforçada tentativa epistemológica, unir cinema, considerada a mais popular das artes em nossos dias, de acordo com o renomado crítico brasileiro Ismail Xavier (1984) e que foi rara vez mencionada nos textos do Círculo de Bakhtin em todos os seus escritos da época. Desta forma, vemos este momento histórico como propício ao estudo da teoria do cinema que em suas diversas linhas e pensamentos vê suas abordagens convergirem para unir-se a estudos e conceitos bakhtinianos.

Certamente que esse trabalho não tem ousadia de se declarar um manual ou um estudo definitivo sobre correlação das teorias de Mikhail Bakhtin e as teorias do cinema, via, linguagem cinematográfica. O que esperamos é dar continuidade a estudos iniciados já no primeiro ano de graduação e que levamos em nossa trajetória acadêmica, na forma de publicação de artigos e na apresentação de comunicações. Esperamos dar continuidade a um estudo que gerou uma monografia de iniciação científica e, após isso, uma dissertação de mestrado, que após sua defesa foi amplamente seguida em seu modelo, conforme pesquisas podem revelar, tal como a dissertação de mestrado de PAULO¹ (2011) que veio subsequente à nossa, por exemplo, elaborada no mesmo campus da UFSCar, entre outras de outros campi, como ALCÂNTARA² (2014). Em ambas fomos citados como referencial bibliográfico. O que esperamos, enfim, é unir importantes conceitos teóricos presentes nas obras de Mikhail Bakhtin e correlacioná-los com estudos da teoria e linguagem cinematográfica. Árduo desafio.

Em nossa iniciação científica demos nosso primeiro grande passo nesse caminho ao abordar a teoria intertextual (ainda pensávamos assim) e dialógica de Bakhtin em face de aplicação direta em um conjunto de obras de Bernardo Bertolucci. O esforço em se estudar com o olhar daquele momento, em 2004, os recursos intra e intertextuais, de uma forma multimodal, presentes na obra do diretor italiano, ainda que incipientes e hoje desatualizados em termos teóricos nos fizeram ter contato e reconhecimento da força da ideia bakhtiniana que nos traz aqui. Três filmes clássicos e extremamente ricos culturalmente foram e tiveram

1 PAULO, S. **Cinema e ideologia**: a espetacularização e os discursos acerca do policial e do bandido na sociedade moderna. 2011. 114 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2011.

2 ALCÂNTARA, J. C. D. **Curta-metragem**: gênero discursivo propiciador de práticas Multiletradas / Jean Carlos Dourado de Alcântara – Cuiabá: UFMT, 2014. 138 f. il.

seus diálogos e intertextos (termo usado à época) reconhecidos e discutidos nesse trabalho inicial. Mais tarde, em nossa dissertação de mestrado³, conseguimos unir pela primeira vez e com grande esforço, os estudos de conceitos bakhtinianos e a estética cinematográfica.

Até então, os estudos bakhtinianos não haviam se deparado firmemente com a linguagem cinematográfica. O que havia até então eram artigos e comunicações de análises de filme, tal como também o fazíamos, mas a dissertação ousava realizar estudo em um *corpus* fílmico selecionado e utilizando-se de conceitos de Bakhtin, especialmente o complexo “*memória de futuro*”. Na ocasião, analisamos o conceito de futuro em filmes de ficção científica da escola norte-americana. O cinema norte-americano, visto por alguns críticos como culturalmente empobrecido, foi apresentado em nossa dissertação de outra maneira e ousou em apresentar uma análise detalhada, sob a ótica bakhtiniana, de filmes de gosto da cultura popular tão aviltada pela *intelligentsia* mundial, mas que segundo nosso pensamento continham grandes mensagens, alteridades e diálogos a serem transmitidos. Esse trabalho teve uma excelente recepção em defesa e enfim, com o título de mestre, nos credenciou a aprofundar ainda mais e propor esta tese.

Contudo, o leitor que iniciou este trabalho pode se perguntar: não havia trabalhos unindo Bakhtin e o cinema? Sim, eles existiam e é fácil encontrá-los em bom número, inclusive alguns deste autor em uma rápida procura na rede mundial de computadores. Onde se encontra o ineditismo desta dissertação que embasa esta tese que pretendemos desenvolver? Acontece que em nível *strictu sensu* nossa dissertação foi inovadora ao unir conceitos bakhtinianos em uma pesquisa com *corpus* mais amplo. Foram quatro filmes diferentes que contêm o ponto de união de serem de ficção científica futurista. Nesse âmbito, nosso trabalho venceu a falta de teorias preexistentes para esta correlação e obtivemos amplo êxito em nossa defesa.

O primeiro desafio foi correlacionar teorias do cinema, com ideias tão diversas entre si com um único objetivo comum. Jacques Aumont, Jean Mitry, Walter Benjamin, Fredric Jameson, entre outros, foram por nós utilizados sempre em estrita sintonia com estudos e aplicações das teorias de Bakhtin. Assim, conseguimos encontrar uma voz de subsídio de nossas ideias primordiais e vencemos a primeira barreira de unir a ficção científica do cinema norte-americano às teses básicas do pensador russo.

O que pretendemos, a partir de agora, é produzir uma tese que prime por ser também inédita no país. Pretendemos unir definitivamente os estudos e conceitos diversos da

³ DI CAMARGO, I.J. **A Memória de Futuro analisada pela Linguagem Cinematográfica**: Diálogos entre a Teoria do Cinema e Mikhail Bakhtin. Dissertação (Mestrado em Linguística). São Carlos: UFSCar, 2009.

linguagem cinematográfica com as teorias e conceitos trabalhados por Mikhail Bakhtin e seu círculo. Atualmente, a única via já percorrida e considerada porto seguro para o nosso intento e de que podemos dispor são os estudos de Robert Stam, profundo conhecedor da teoria cinematográfica e de Mikhail Bakhtin. O pesquisador norte-americano nos anos 1990 teve a obra “*Mikhail Bakhtin: da Teoria Literária a Cultura de massa*” publicada no Brasil. Neste trabalho ele demonstra sua vasta erudição em matéria de cinema e Mikhail Bakhtin. Dez anos mais tarde, nos anos 2000, lança a obra básica para nós bakhtinianos aficionados por cinema, intitulada “*Introdução à teoria do cinema*”, onde o pesquisador traça em uma obra única e concisa todas as teorias do cinema até então existentes e ainda correlaciona, ainda que superficialmente, a Mikhail Bakhtin. O que pretendemos então é aprofundar o que Stam descrevera apenas superficialmente e exemplificar dentro dos conceitos-chave bakhtinianos, correlacionando-os e, assim, criar uma detalhada teoria do cinema à moda de Mikhail Bakhtin.

Qual a dificuldade primordial dessa proposta? Inicialmente temos de destacar que Bakhtin raramente cita o cinema em qualquer trabalho seu. Na série de conversas de Bakhtin com o teórico da literatura Vitor Duvakin, publicada no Brasil pela Pedro e João Editores (2008), o filósofo da linguagem russo faz a única, por nós conhecida, referência à palavra cinema, quando fala sobre um literato local, e que citamos a seguir:

De modo que, quando sai, por exemplo, para passear no parque, os meninos gritam: “Oh, haverá uma **gravação cinematográfica**, haverá uma gravação!”. Pensam que se esteja gravando um **filme**, porque esse modo de vestir-se estava completamente desaparecido no início dos anos 20, voltando ao início dos anos 30 do século anterior. E, em geral, assim era tudo nele. Um ser vazio, mas um ser vazio que ao mesmo tempo evocava a si diversas forças, diversas épocas, diversos interesses. Sonha em entrar para a literatura, mas sozinho não pode escrever nada, porque nele não tem nada de nada. Pode somente estilizar. No final lhe sucede ser inserido naquele mesmo romance, Vida e obra de Svistonov. (BAKHTIN, 2008, p.184, grifo nosso)

Como se pode perceber, o cinema não era uma das maiores paixões teoricamente declaradas de Mikhail Bakhtin, estudioso e filósofo educado de uma maneira clássica, explicado conforme uma de suas biografias produzidas por Clark e Holquist (1998), onde o teatro, a poesia e a literatura eram as artes vigentes em suas análises e estudos. Ainda que não descartemos a sua proximidade com o cinema, haja vista que na mesma época de sua produção mais efervescente, junto a seu círculo, surgia um produtivo cinema soviético. O livro de Duvakin, anteriormente mencionado, traz as conversas em modo informal; uma

entrevista dialogando abertamente e ali se pode perceber o grande aporte de suas teorias em todas as artes, exceto o cinema. Eis aqui, então, o desafio motivador dessa tese, demonstrando sua relevância e ineditismo. Mereceria a linguagem cinematográfica uma análise detalhada a partir de conceitos de Bakhtin? Certamente positivo, visto que Robert Stam já iniciara estes trabalhos, mesmo em casos esparsos e também produzimos um passo rumo a esta reflexão com a dissertação por nós defendida (2009)⁴ intitulada “*A memória de futuro analisada pela linguagem cinematográfica: diálogos entre a teoria do cinema e Mikhail Bakhtin*”. Dessa forma, demonstramos aqui o primeiro motivador desse trabalho.

O estudioso que se debruçar sobre a leitura desta tese pode querer entender sua estrutura e é isto que narraremos a seguir para melhor entendimento desta intenção. Apresentaremos a ideia introduzindo os pontos de vista a serem abordados e em que momentos. Assim, após isso, na fase de capítulos, explicaremos cada um deles dentro de exemplos claros e para que fique demonstrado cada conceito bakhtiniano escolhido possível de ser aplicado à teoria e linguagem cinematográfica.

Poderá o estudioso mais acurado perceber que suas correlações e pensamentos de conceito do mestre russo estarão em desalinho com sua visão e que não elencamos ou não o abordamos certos conceitos que possam ser ditos como chave? Evidente que sim, pois esse trabalho se insere na linha de pesquisa dos Estudos Bakhtinianos e um trabalho que se proponha ser a voz definitiva sobre determinado assunto seria contrária ao pensamento do mestre russo. Este pensador, cuja modéstia levou até renegar trabalhos de sua autoria em favor de outros, tal como o fez nas conversas com Duvakin afirmando: “Volochinov... é o autor de ‘*Marxismo e filosofia da linguagem*’, livro que digamos, atribuem a mim (BAKHTIN, 2008, p.80)”, nunca necessitou ele de que a autoria desses trabalhos fosse reclamada para serem consideradas provindas de sua mente dialógica. Ele simplesmente sabia e declarou em outro texto que, se uma ideia era boa o suficiente, ela não precisaria de autoria declarada para subsistir⁵. Portanto, pretendemos ser aqui uma voz e palavra a mais a respeito de uma tese sobre Bakhtin, seu círculo e a linguagem/teoria cinematográfica, mas em momento nenhum a

⁴ Disponível em: <<https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/5672/2266.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 10.fev.2017 às 22:45h.

⁵ Medviedev, pesquisador especializado em Mikhail Bakhtin e seu círculo e herdeiro de Medviedev, integrante do Círculo de Bakhtin, embasa nossa afirmação quando afirma que “*Existe, entretanto, uma polifonia que deve ser observada e examinada antes de qualquer outra: a polifonia na própria psicologia da criatividade de Bakhtin, que aponta para a real necessidade de um ‘Círculo’ que tornasse possível que essas capacidades e clareza criativa se realizassem*” (p.100). Disponível em: MEDVIEDEV, I. P., MEDVEDEVA, D. A. and SHEPHERD, D. The Polyphony of the Circle. *Bakhtiniana, Rev. Estud. Discurso* [online]. 2016, vol.11, n.1, pp.99-144. [viewed 31th March 2017]. ISSN 2176-4573. DOI: 10.1590/2176-457324397. Available from: <http://ref.scielo.org/z25hn8>

definitiva.

Devemos declarar e confessar que a tese também tem como seu molde e forma de construção o estupendo trabalho de doutoramento de Bakhtin publicado no Brasil nos anos de 1980 e intitulado “*A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*”. Quem é conhecedor e leitor deste trabalho pode se dar ao luxo de declarar que leu um trabalho de rigor e sapiência cultural exemplares. O que pretendemos seguir é o modelo que Bakhtin utilizou-se de uma introdução/apresentação que passe por todos os pontos a serem abordados no trabalho e, após isso, detalhar, explicitar e teorizá-los em capítulos explicativos e escritos de maneira clara e didática.

Outra informação que julgamos ser relevante antes do aprofundamento teórico a que nos propomos mergulhar, tal como num acontecimento bakhtiniano, é sobre a nossa bibliografia para esta tese, haja vista que julgamos ser de primordial importância para nós, como compromisso para com nosso leitor e futuro estudante que de nós se servir. Utilizaremos de uma bibliografia teórica compreendida com o mesmo intuito dos estudos bakhtinianos. Desta maneira, além das obras já citadas até aqui do estudioso Robert Stam (1992 e 2003), utilizar-nos-emos de toda bibliografia bakhtiniana existente em língua portuguesa a que tivemos acesso, além de outros teóricos comprometidos com a divulgação das ideias do mestre russo em nosso país, tal como Brait, Fiorin, Miotello ou Faraco, entre outros, que serão oportunamente citados durante a composição intelectual da tese.

Partindo para as primeiras observações acerca de nossa tese precisamos deixar claro que este trabalho não irá vincular-se a nenhuma escola de cinema especificamente. Em nosso trabalho de mestrado já demonstramos quais são e como pensam algumas das consideradas mais importantes escolas de cinema. Verificamos que há diversas correntes em que, ou se segue a escola norte-americana de cinema ou se rejeita em favor da escola europeia, passando às vezes por produções de países menos desenvolvidos economicamente, citando e situando aqui o Brasil. Porque o filme à moda de Hollywood é frequentemente considerado o cinema verdadeiro e original em detrimento de outras escolas de produção. Entretanto, em se tratando de crítica sobre o cinema norte-americano, algum segmento de análise demoniza tanto essa produção cultural situada que tal ódio produz uma cegueira que os torna incapazes de apreciar as boas produções que também emergem daquele oceano de filmes produzidos todos os anos, que vão de filmes medíocres a verdadeiras obras primas. Propomos então que nossa tese aceite o cinema na seguinte direção e tão somente nela transitaremos: a ficção. Nossa atenção estará voltada para a ficção por esta estar mais fraternalmente ligada a literatura, o campo

maior de estudos de Bakhtin. Em suma, todos os filmes de ficção de todos os lugares de produção estarão e serão aptos a servirem de base de análise nessa tese.

Outro questionamento que surge é: até que ponto seremos inovadores nessa união de ideias do círculo de Bakhtin e as teorias/linguagens do cinema? Mesmo tendo como centro cronológico os anos 1920, embora haja a produção destes anos e outras “épocas” importantes da obra de Bakhtin, os estudos do estudioso russo e seu círculo somente podem ser pensados como uma alternativa de análise e literalmente penetrar no ciclo cinematográfico após a explosão do fenômeno Julia Kristeva na França, nos anos de 1960. François Dosse, em sua magnífica obra “*História do estruturalismo*”⁶, nos dois volumes, “*O campo e o signo*” e “*O canto do cisne*” afirmava que Kristeva inovara a linguística na França e as demais estéticas artísticas ao inserir o pensamento bakhtiniano naquele contexto, ainda que, conforme Paulo Bezerra (2003) em seu prefácio da tradução da 5ª edição de “*Problemas da Poética de Dostoiévski*” discorde. O que pretendemos aqui então é testar e dar seguimento a uma corrente de pensamento que já completa meio século, tentando melhor demonstrar as limitações e potencialidades do pensamento do teórico russo na linguagem fílmica.

A correlação mais simples que se pode fazer acerca de estudos bakhtinianos e da linguagem cinematográfica advém dos estudos que o pensador russo fez para literatura. É sabido que cinema e literatura podem andar de mãos dadas desde os momentos iniciais da arte cinematográfica, no limiar do século XX, assim sendo, é normal aproveitarmos-nos deste gancho para um passo inicial do presente trabalho. Isto porque o romance é em si um composto ou amálgama que reúne diferentes tipos de discursos através dos quais se organizam vozes de diferentes instâncias narrativas, como autor-criador, narrador, heróis e personagens que trazem em si uma modalidade enunciativa em que as valorações e entonações sociais daquele que relata ora matizam, ora atenuam o relato. Não se trata do prisma estético do cinema, em que o diretor traz para mais próximo de si, através da específica linguagem do cinema o seu espectador? São estas formas de análise das estéticas que pretendemos passar a abordar com eficácia ao longo do trabalho.

Inicialmente pretendemos trazer ao leitor desta tese a ideia da existência de uma gramática da linguagem cinematográfica. Inserir o estudioso no pensamento de que essa ideia levou muitos anos para se sedimentar e chegar ao status de estudo seriamente localizado dentro das academias e com livros a sua disposição para estudo. Tentaremos demonstrar que este estudo teve a sua maior e mais bem considerada organização com os estudos de Christian

⁶ DOSSE, François (2007) *História do Estruturalismo*. Bauru: Universidade do Sagrado Coração – EDUSC

Metz e que com suas classificações conseguiu dar forma a uma linguagem cinematográfica organizada, dentro de parâmetros claros e bem definidos de análise que até este momento são muito utilizados nos estudos com a arte cinematográfica. Christian Metz (1972) fez-se ele mesmo este questionamento “*o cinema é uma linguagem?*” E isto era inseparável da questão: o que é específico ao cinema? Dentro desses questionamentos podemos já adiantar uma interação dialógica com estéticas diversas. Os filmes são compostos por imagens múltiplas, diferentemente da fotografia e da pintura, a qual produzem imagens únicas. Os filmes são cinéticos, diferentemente das histórias em quadrinhos, por exemplo, que são estáticas.

Após essa classificação do cinema como forma de linguagem e detentora de uma gramática própria, desenvolvemos no 2º capítulo as intensas e íntimas relações dos estudos de Robert Stam e a linguagem cinematográfica, com Mikhail Bakhtin como teórico dialógico. Robert Stam, conforme escrevemos anteriormente, desenvolveu muitas ideias acerca da linguagem cinematográfica com Bakhtin, contudo não a localizou em um formato de trabalho completo, organizado, deixando apenas pistas de um paradigma indiciário para outro pesquisador realizar essa reunião em tese. Por isso ele ocupa essa parte de homenagem central em nossa tese, misturando-se em todo o trabalho e mostrando a sua ampla preocupação com o cinema de países menos desenvolvidos economicamente, para que não percam a sua voz. O autor norte-americano defende veementemente a noção do carnaval, que para Bakhtin rejeitará a harmonia perfeita para privilegiar o assimétrico, o que é misturado, heterogêneo e miscigenado. De acordo com Stam

O realismo grotesco do carnaval já vira de cabeça para baixo a estética convencional a fim de instalar uma nova espécie de beleza popular, compulsiva, rebelde que ousa revelar o aspecto grotesco dos poderosos e a beleza latente do vulgar. Na estética carnavalesca, tudo contém em si o seu oposto dentro de uma lógica alternativa de permanente contradição e de opostos não exclusivos que transgridam o monológico verdadeiro ou falso característico de certo tipo de racionalismo positivista. Dessa perspectiva, a dicotomia da arte de massa, alienante de um lado e a arte vanguardista difícil, porém liberatória de outro, é falsa, não deixando qualquer espaço para as formas híbridas que mobilizam as formas de cultura de massa de uma maneira crítica reconciliadora do apelo popular e da crítica social. (STAM, 2003, p. 179).

Neste capítulo então, conforme o exemplo acima, buscaremos evidenciar o excelente estudo de Robert Stam e dar-lhe vital importância na construção desta tese, que certamente, sem as inúmeras contribuições do estudioso estadunidense, não seria tão plausível de se realizar.

No terceiro capítulo mostraremos como as visões de ética, estética e excedente de visão bakhtinianas estão presentes na linguagem cinematográfica. Bakhtin, que sempre deu demasiada atenção para as relações entre a vida e a arte, terá o seu pensamento analisado neste capítulo com filmes clássicos e multiculturais para que se entenda como se dá a relação de criação da vida para o cinema, com suas relações intrínsecas e como o conceito de excedente de visão⁷ pode auxiliar neste entendimento, colocando o espectador numa relação de suma importância na tríade de produção de um filme que exemplificaremos adiante. O autor, o filme e o público, cada um na sua importância e especificidade, vão ser expostos ao leitor deste trabalho como forma de uma base de entendimento para que se aprofunde ainda mais em outros conceitos bakhtinianos no avançar do trabalho.

O capítulo após este visa uma ousadia deste pensador que aqui escreve. Há muitos anos pesquisando a linguagem do cinema e os conceitos bakhtinianos, em um estudo de Bakhtin intitulado “*Epos e romance*” encontramos a base do que o mestre russo afirmara ser o romance o novo revitalizador de gêneros. Certos enunciados sobre a sétima arte correspondem ao que Bakhtin afirmara, só que permanecendo atuais e historicamente localizados coerentemente, pois a definição não mudara ao longo dos tempos. Riccioto Canudo, em seu manifesto de 1911, previra que o cinema absorveria as três artes espaciais (arquitetura, escultura e pintura) e as três artes temporais (poesia, música e dança), transformando-as em uma forma designada como as artes plásticas em contínuo movimento. Observando melhor os escritos de Bakhtin em “*Epos e Romance*” (1998) percebe-se que o russo afirma que o romance tornara-se um revitalizador de gêneros. Nossos trabalhos anteriores já uniam o pensamento de Canudo ao de Bakhtin ao afirmar que o cinema se tornara o novo revitalizador de gêneros (DI CAMARGO, 2005) e que assim trazia nova forma de visão para um aprofundado estudo da arte cinematográfica.

Trabalharemos no capítulo posterior uma análise que tratará de um conceito a ser aplicado em filmes e inspirado em estudos bakhtinianos: a alusão. Dentro do filme *Edward mãos de tesoura*, do cineasta Tim Burton, buscamos demonstrar como o cineasta, utilizando-se do recurso da alusão, promove relações dialógicas específicas com a literatura ou outros elementos da cultura que compõem aquela obra fílmica.

Já para iniciar uma análise mais específica de certos gêneros cinematográficos, com o

⁷ Este conceito bakhtiniano foi conceituado por Amorim (in BRAIT, 2006, p. 96) que o exemplificou afirmando que “não posso me ver como totalidade, não posso ter uma visão completa de mim mesmo, e somente um outro pode construir o todo que me define.” Será melhor explicado avante no trabalho, assim como outros conceitos e categorias de análise bakhtinianas.

sexto capítulo, ofereceremos ao leitor um olhar mais detalhado sobre como o cinema de gênero musical se produz e se reatualiza dentro da linguagem cinematográfica. Utilizando nossa experiência de mundo ao ter assistido a duas vezes no país, em 2001 e 2017, a peça teatral e musical, “*Les Misérables*”, produzimos uma análise sob o olhar bakhtiniano do filme musical, extraindo dali as relações dialógicas dos estudos do mestre russo e como esses diálogos se dão, em uma sintonia que mescla as linguagens da música, do teatro, do cinema e da literatura ao mesmo tempo. Essa questão é cara ao autor russo porque a questão do gênero fílmico e dos gêneros do discurso, para Bakhtin, são de difícil catalogação e conceituação. Sabendo que para Bakhtin a hierarquização e teorização profunda de sua ideia sobre gêneros pode soar como heresia, tal como citou Miotello (2008), ainda podemos perceber o problema quanto à classificação de certos filmes dentro do cinema porque na linguagem cinematográfica os gêneros podem estar submersos, como no caso em que um filme superficialmente parece pertencer a um gênero, porém, em um nível mais profundo, pertencia a outro. Como quando Robert Stam (2003) afirma que “*Taxi Driver*” (Martin Scorsese. EUA. 1976, 1h55min), sucesso interpretado Robert De Niro e dirigido por Scorsese é um faroeste. Assim, o gênero cinema, tal como em Bakhtin, ainda permanece em um *lócus* difícil de classificar. Os gêneros discursivos darão o tom da busca, contudo pretendemos entender como se dá a realidade da vida e da arte dentro deste gênero, tal como Bakhtin por diversas vezes pretendia em seus estudos que embasam este trabalho.

O cinema latino-americano dará o tom após este capítulo sobre cinema musical. Na sétima parte desta obra destacaremos as ideias de polifonia e polifocalidade (termo nosso) para demonstrar como o nosso cinema e de nossos vizinhos possuem vozes interiores e exteriores que geram uma socioestética e que bem elaborada pode iluminar certos meandros da linguagem cinematográfica de países de economia menos desenvolvida. Uma forma de se exemplificar essa riqueza dialógica e ao mesmo tempo ideológica é observar que com Bakhtin e sua proposição das noções de polifonia e tato artístico, em sua reflexão do final dos anos 1920 sobre a obra de Dostoievski, o autor russo trabalhava com certa intimidade estes conceitos. Transferindo a questão para o cenário brasileiro e da América Latina, até mesmo o escritor Mário de Andrade⁸ entraria nesse grupo com sua referência à “*poesia polifônica*”. Dessa maneira, percebe-se que situações diversas podem ser resumidas pelo fator “cinema” e representadas muito bem por seus conceitos bakhtinianos podem ser trabalhados neste capítulo e pretendemos ilustrar bem os conceitos que estamos pretendendo desenvolver.

⁸ ANDRADE, M. **Paulicéia Desvairada**. In: *Poesias completas*. Belo Horizonte:Itatiaia, 2005.

O capítulo oito será utilizado para aprofundar os conceitos de transgressão, memória e do eu inacabado. Como que as relações de subjetividade podem estar presentes por inteiro em um filme. Dentro da obra fílmica “*O doador de memórias*” ((Phillip Noyce. *The Giver*, EUA. 2014, 1h37min) consideramos a busca por como fazer as relações de subjetividade em uma sociedade que prioriza a higienização da memória social, por um rígido controle do corpo e da mente, onde apenas um indivíduo poderá ser o detentor de uma memória coletiva que de todos deveria ser escondida. Pensar aqui os conceitos de cronotopia, exotopia e excedente de visão do sujeito, não sem nenhuma incoerência, faz certo sentido. O exemplo a ser trabalhado é este filme de ficção científica ambientado num futuro hipotético, cuja ausência de elementos de peso nos fazem recordar a insustentável leveza dessa estética, para citar Milan Kundera. Outro modo de ver a relação Bakhtin e cinema neste filme está nos estudos entre a forma e a estrutura, que são históricas e ideologicamente moldadas quanto à forma e o conteúdo. Uma poética histórica profunda deveria examinar não apenas as determinações locais institucionais, sinais do estilo cinematográfico, mas também as reverberações mútuas entre história e estilo, o jogo cronotópico histórico e artístico, sem reduzir, cada qual a modo de pano de fundo do outro. Reduzir a história, em seu sentido amplo, para que sirva de mero contexto ou fonte para a história do estilo significa restringir indevidamente o campo de estudo. Significa ignorar o que Bakhtin chamaria de Historicidade das próprias formas, ou seja, as formas, elas próprias como acontecimentos históricos, que tanto retratam como confrontam uma história multifacetada, a um tempo artístico e situada entre artes.

O filme “*A vida dos outros*” ((Florian Henckel von Donnersmarck. Alemanha. 2007, 2h 17min) promoverá a discussão do nono capítulo. A ele recorreremos para trabalhar as questões de alteridade e do olhar social desenvolvidas por Mikhail Bakhtin. Este filme alemão nos faz perceber como as relações entre a subjetividade e a alteridade se dão, em uma forma de ver muito particular, onde um personagem já não sabe mais se vive a sua vida ou a do outro, em uma relação na qual ele tenta sair de sua ideologia e da ideologia dos quais ele deveria vigiar. As relações de poder estabelecidas e o jogo de linguagens serão visualizados neste filme, com o intuito pleno de demonstrar que tanto em Bakhtin quanto na linguagem do cinema, o enfoque e a importância sempre estarão no outro.

Outrossim, para finalizarmos as análises diretas com filmes, não poderia ficar de fora um dos mais bem elaborados conceitos de Mikhail Bakhtin que é a carnavalização em dois últimos capítulos. Traremos o cinema nacional no capítulo dez para exemplificação deste

conceito utilizando-se do filme “*Amarelo Manga*” (Cláudio Assis. Brasil. 2003, 1h40min) e para ainda melhor conceituar outros pontos da renomada tese do autor russo, nos debruçaremos sobre um gênero bem particular do cinema que é o filme de animação, que desde os primórdios da arte cinematográfica anda junto com o filme normal. Escolhemos a animação “*Valente*” (Mark Andrews, Brenda Chapman mais. *Brave*, EUA. 2012, 1h35min) para ilustrar as ideias que Bakhtin nos ofereceu em sua tese de doutoramento, conforme citada anteriormente. O autor russo pode muito bem ser utilizado com seu conceito de circularidade cultural, carnaval e corpo grotesco para abordar a essa perspectiva dentro dos filmes citados.

Na obra sobre Rabelais, Bakhtin analisa o carnaval e o elemento carnavalesco como uma tradição contra-hegemônica cuja história tem início nos festivais dionisíacos gregos e nas saturnais romanas, passando pelo realismo grotesco do carnavalesco medieval presente em Shakespeare e Cervantes, vindo até o surrealismo. Isso nos leva a crer que uma tradição tão crítica que foi analisada pelo pensador russo para a literatura medieval possa ser utilizada em linguagem cinematográfica, em especial aqui ilustrada pelo cinema de animação, pois, conforme teorizado por Bakhtin, o carnaval adota uma estética que rejeita a harmonia e a unidades formais em prol do assimétrico, do oximorônico, do miscigenado. Exemplo: no princípio dos filmes ocorria no cinema hollywoodiano um modelo em que havia somente gente branca, “civilizada” e orgulhosamente arrumada como modelo, já o Brasil produzia um cinema diferenciado, mestiço, à cor e moda locais. Vê-se aqui que o realismo grotesco de Bakhtin, que inverte a estética vigente convencional, elabora um novo tipo de beleza e arranjo popular rebelde e compulsivo, tal como ocorre no filme brasileiro “*Amarelo Manga*” e que será dialogado mais adiante. Tal como Bakhtin afirmara que a palavra é a arena onde se desenvolve a luta de classes, é no cinema que podemos apreciar essa luta graças à linguagem fílmica. O filme de animação “*Valente*” demonstra claramente como se dá esse jogo ensinado e pretendido por Mikhail Bakhtin.

Atualmente pode se dizer que o cinema⁹ parece estar sucumbindo em preferência em meio aos mais amplos dos meios audiovisuais, sejam esses fotográficos, eletrônicos ou cibernéticos. Perdendo o seu status de rei das artes populares, o cinema hoje compete com a televisão, os videogames, os computadores e o *streaming* de vídeo da internet. O cinema passa a ser visto como um *continuum* com a televisão e não mais como sua antítese. Em certo sentido, a importância do cinema ainda é relevante visto que a importância da cultura visual não constitui qualquer novidade para a teoria do cinema, visto que a quase totalidade dos

⁹ Compreendendo aqui o cinema como sala de projeção, câmara escura, em uma relação ao seu secular modo de visualização e princípio básico de realização por parte de diretores e estudiosos.

primeiros teóricos valorizava o visual; o desafio era evitar a sua hegemonia, salientando o papel da linguagem e do som no cinema, como fazemos questão de ressaltar com exemplos em toda esta introdução com o trabalho de Bakhtin.

Entendemos para uma mudança de pensamento, com Stam que

o evidente impacto de novas tecnologias sobre a espetatorialidade faz a teoria deste dispositivo parecer mais obsoleta. A situação clássica de exibição cinematográfica pressupunha uma sala escura na qual os olhos todos se dirigiam a tela, ao passo que os novos meios frequentemente envolvem telas pequenas em salas bem iluminadas. Já não se trata de uma caverna de Platão na qual o espectador é preso, mas da supervia da informação por onde ele viaja supostamente rumo à liberdade (...) A tela é transformada em um centro de atividades, um cronotopo cibernético onde tanto espaço como o tempo são modificados. (STAM, 2003, p. 352).

Stam ainda nos demonstrou neste mesmo estudo que a computação gráfica multiplicaria as possibilidades do audiovisual em que se relaciona a ruptura e polissemia, como se tudo fosse uma colcha de retalhos que entrelaçaria sons e imagens que se promovem linearmente sobre os personagens, sendo algo valioso para a linguagem cinematográfica. O regulamento do cinema dominante será ultrapassado pela polissemia em proliferação constante e entre muitas coisas que deverão ser resgatadas, perceberemos que o cinema é uma arte rica em relações dialógicas que se movem por todas as direções, bem como explicou Stam e grande parte de seu trabalho aqui nesta tese fartamente utilizado.

O cinema sempre foi capaz de ensinar contradições temporizadoras. Menos limitado pelas tradições institucionais estéticas canonizadas, o cinema e sua linguagem tornam possível uma hibridização de alternativas e conforme conceituou Stam (2003) em um deslocamento da chama tríade autor-obra-tradição para a outra formação do texto-discurso-cultura.

Enfim, o que pretendemos nessa introdução foi demonstrar um mundo de possibilidades e que iremos detalhar esse amplo leque de informações até aqui apresentadas e as inúmeras contribuições da teoria de Mikhail Bakhtin para os estudos da linguagem cinematográfica. Considerando o cinema como enunciado, podemos então unir seus pressupostos ao pressuposto de Bakhtin sem medo do erro.

As ficções cinematográficas e literárias inevitavelmente colocam em jogo pressupostos diários não apenas sobre o tempo e espaço, mas também sobre relações sociais e culturais. Vale deixar aqui, ao final desta introdução, o esboço de uma ideia para um novo trabalho de mesma envergadura de relacionar conceitos bakhtinianos às ideias de Graeme Turner (1997) em seu trabalho de cinema como prática social. Contudo, não nos aprofundaremos nessa relação neste momento, por se tratar de um reducionismo de uma ótima

proposta de trabalho futura. Se a linguagem estrutura o mundo, dialoga com ele, o mundo também estrutura e dialoga com a linguagem. O movimento não é unidirecional. A textualização do mundo corresponde a mundificação do texto. O que pretendemos é, imbuídos de espírito bakhtiniano, não apenas aceitar completamente as outras perspectivas teóricas do cinema, mas reconhecê-las e levá-las em consideração dentro do conhecimento bakhtiniano. É estar pronto para sermos por elas desafiados e com elas dialogar, de modo bem definido por Bakhtin já há quase 100 anos.

CAPÍTULO 1 – POR UMA GRAMÁTICA DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

Neste capítulo vão ser desenvolvidos alguns pontos de vista sobre o cinema e as particularidades que sua linguagem manifesta e que podem ser observadas nos filmes. Dessa maneira, traremos alguns estudos para compreender quais singularidades foram produzidas pelos teóricos como sendo originais e qual o elemento que foi considerado constituinte basilar dessa linguagem em especial.

Muitos estudiosos e teóricos procuraram estudar uma “gramática do cinema” com o intuito de criar um sistema em modelos normativos para a linguagem cinematográfica. Para isso eles levavam em consideração parâmetros que podem ser muito similares aos das gramáticas convencionais da linguagem verbal. Dessa forma, surgiu grande questionamento acerca da maneira de se compreender, ler e interpretar as imagens e suas significações como texto e essas pesquisas tiveram grande relevância para os estudos que vieram *a posteriori* acerca do cinema. Aqui traremos trechos de quatro obras que foram escolhidas com o objetivo de dar melhor exemplo dos pensamentos sobre o cinema e as particularidades de sua linguagem.

Marcel Martin (2005) ao buscar estabelecer regras e as normas padrão do cinema em “*A linguagem cinematográfica*¹⁰” analisou procedimentos técnicos da filmagem ao tecer comentários a partir de seus diversos usos em filmes. Dessa maneira, estudou a utilização da câmera, do som e seus efeitos em relação ao espaço das cenas e à construção de uma noção de tempo nos enredos fílmicos. Para comprovar o seu estudo e ponto de vista e abordar a linguagem cinematográfica de modo amplificado, o autor defende que

Para sintetizar a evolução da linguagem cinematográfica a partir das origens, é possível, esquematizando um pouco, distinguir entre os realizadores duas abordagens fundamentais do mundo. Uma delas é cerebral e conceptual (Eisenstein, Dreyer, Gance, Welles, Bergman, Visconti, Resnais, Bresson, Godard, Tarkovski, Duras) e a outra é sensorial e intuitiva (Griffith, Chaplin, Dovjenco, Flaherty, Murnau, Ozu, Renoir, Buñuel, Mizoguchi, Rossellini, Angelopoulos, Wenders, Fellini, Antonioni). Os realizadores pertencentes ao primeiro grupo têm tendência para reconstruir o mundo em função da sua visão pessoal e, para isso, preocupam-se com a imagem, sendo esta o meio essencial para conceitualizar os seus universos fílmicos. Os segundos, pelo contrário, têm tendência para se apagar perante a realidade, fazendo emergir o significado que procuram tirar da sua representação direta e objetiva: é este o motivo por que o trabalho de elaboração da imagem tem, para eles, menos importância do que a sua função natural de figuração do real. (MARTIN, 2005, p. 297).

¹⁰ O livro foi originalmente lançado em 1953 como “*Le Langage cinematographique*”.

O autor acrescentará que o período no qual um estudo minucioso da linguagem cinematográfica exercia uma função dominante para os diretores de cinema foi a época em que existiam os chamados cineastas “cerebrais”, sendo que os outros realizadores, chamados de “sensoriais” mostravam uma visão mais livre da obsessão da conceitualização dos filmes. Para Martin, os realizadores “cerebrais” tinham um maior cuidado e preocupação com a formulação e elaboração das imagens e seus resultados enquanto processo significativo, enquanto os cineastas “sensoriais” concebiam o trabalho com o visual um fator de menor relevância para a criação do cinema e seu entendimento.

Com essa divisão, Marcel Martin desejava esclarecer os efeitos das criações mostradas no cinema com as diversas formas e usos de técnicas de filmagem e as suas consequências na construção da significação de acordo com os desejos de cada diretor. Assim, são colocados elementos que seriam fundamentais na formulação de uma linguagem do cinema e que poderiam dar maior realismo e promover uma interferência na percepção do espectador: a movimentação das imagens, as cores escolhidas, o som produzido, movimento de câmera e seus posicionamentos, quadros selecionados, planos e ângulos de filmagem e uma polivalência de significação dentro das imagens produzidas.

Aprofundar de maneira exaustiva a atuação de cada um desses componentes técnicos dentro dos filmes parecia criar a possibilidade de resultados efetivos e satisfatórios na construção de um sentido, uma significação. A imagem seria a “*matéria-prima filmica*” que poderia ser diversamente articulada em inúmeras formas de montagem, movimentação de câmera e quadros selecionados pelo diretor, bem como ter a sua significação amplificada pelo uso das cores e som. Foi assim que Martin (2005) ilustrou e demonstrou com muitas imagens e fotogramas as análises que buscou revelar como inovadoras e até mesmo sendo exemplo de aplicação da técnica cinematográfica¹¹.

Observando atentamente as propostas de Marcel Martin, entendemos que não cabe nesta tese considerar algo reducionista ou parcial a nomenclatura de cada grupo, assim como a tentativa de discernir as prioridades dos realizadores ao articularem determinados elementos técnicos em seus filmes. Nosso intento nesse capítulo é verificar que desde os primórdios dos estudos cinematográficos já se podia notar diversos estilos entre os filmes produzidos e eram desenvolvidas reflexões sobre a diversidade de significações produzidas com o uso de técnicas diversas dentro da linguagem do cinema.

Dessa forma, o conceito de observar técnicas de filmagem e os procedimentos

¹¹ No “*Dicionário teórico e crítico de cinema*”, fotograma é definido da seguinte maneira: “*a imagem unitária de um filme, tal como registrada sob a película*”.

diversos que ajudavam na construção da linguagem cinematográfica eram importantes em relação aos seus objetivos. Para maior entendimento de linguagem cinematográfica, apenas enumerar os tipos de significação obtidas em gêneros fílmicos diversos não contribuem efetivamente para a compreensão das singularidades da linguagem cinematográfica.

Em sua obra “*Estética e semiótica do cinema*” o russo Yuri Lotman desenvolveu que a percepção visual do mundo cria a base da linguagem do cinema e com isto era possível compreender que

Tudo o que notamos durante a projecção de um filme, tudo o que nos toca actua sobre nós, possui uma significação. Aprender a assimilar estas significações é tão indispensável como para quem quer compreender a dança clássica, a música sinfônica ou qualquer outra arte suficientemente complexa e assente numa longa tradição é necessário conhecer o seu sistema de significações. (1978, p. 75).

Tendo como base esta reflexão, a significação dos filmes precisaria ser recebida com uma atenção especial por parte dos espectadores para que possam compreender o funcionamento linguístico das narrativas explicitadas, pois conforme Turner (1997) compreender um filme mobiliza uma gama de sentidos no âmbito da cultura. A complexidade que poderia ser percebida na projeção de um filme não seria compreendida e decifrada de modo simples com um foco parcial em uma linguagem atuante. Então, a apreciação amplificada de todos os elementos utilizados para a construção da linguagem cinematográfica seria basilar para o entendimento e fruição total das significações obtidas. Lotman (1978, p. 181) explica que o cinema seria capaz de transmitir uma mensagem por meio de várias “vozes” de modo a criar e formar contrapontos complexos que necessitariam ser estudados com maior profundidade. E há ainda que se recordar que as “vozes” nos fará recordar outro conterrâneo de Lotman, cujas teorias esta tese pretende analisar e correlacionar a linguagem cinematográfica.

Assim sendo, para que se compreenda o significado dos diversos materiais que estão reunidos na linguagem do cinema é preciso assimilar a complexidade, a mensagem, já que ali estão presentes inúmeros elementos que são demonstrados ao público espectador. Dentro das propostas de Lotman é possível perceber uma grande preocupação em enfatizar que a linguagem do cinema é complexa, o que vai de encontro com nosso estudo bakhtiniano que propõe mostrar a amplitude que há na linguagem cinematográfica junto às possibilidades de correlação com os conceitos produzidos por Bakhtin e seu círculo.

Essa união de elementos heterogêneos na linguagem cinematográfica pode desenvolver a mera representação cotidiana em um filme ou, de outra maneira, criar deformações na realidade conhecida pelo espectador, fazendo assim uma superação nas expectativas do público. Nesse entendimento, procuraremos entender de que formas a linguagem cinematográfica pode manter esses modos diversos de construção da significação.

O teórico Jean-Patrick Lebel em sua obra “*Cinema e ideologia*” desenvolveu um estudo a respeito do que abarcaria a linguagem do cinema em um projeto normativo no qual apontava o cinema como uma arte “*consciente*” do modo como a ideologia poderia se incorporar dentro dos filmes. Assim, ele afirma que o campo em que o cinema abrange poderia ser considerado um vasto local de signos, significações e formas cinematográficas que “se determinam reciprocamente umas às outras e não adquirem verdadeiramente o seu sentido senão em função das relações dialéticas que se estabelecem entre elas”. (LEBEL, 1989, p. 174).

Diante desse pensamento o nosso entendimento é que a intenção ideológica de um diretor de cinema não serve para indicar de todo e de modo fundamental a significação que será dada no objeto fílmico, conforme explicaremos no capítulo adiante. A ideia de Lebel não vai corroborar completamente para nosso intento, embora contribua para a discussão dialógica. A intenção ideológica de um realizador de cinema não se coloca como elemento pertinente à linguagem cinematográfica. Nisso também nos estudos para uma gramática da linguagem cinematográfica podemos observar os conceitos de Peter Wollen em “*Signos e Significação no Cinema*”, onde o autor proporrá que a pesquisa sobre linguagem do cinema “tem de estar a par e de poder responder às alterações e desenvolvimentos nos estudos dos outros meios, das outras artes, das outras formas de comunicação e expressão”. (WOLLEN, 1984, p. 09).

Fazer uma pesquisa sobre o cinema não deveria então ser uma atividade estanque e superficial como muitos teóricos propuseram e com Bakhtin pretendemos eliminar a ideia, mas deve estar relacionada ao conhecimento de outras formas de arte. Sobre essa relação do cinema e outras artes para uma definição de linguagem própria, Wollen (1984) posiciona-se da seguinte maneira:

Tornou-se cada vez mais claro que as teorias tradicionais da linguagem e da gramática cinematográficas, que se desenvolveram espontaneamente ao longo dos anos, necessitam ser reexaminadas e relacionadas com a disciplina estabelecida que é a linguística. Se se vai utilizar o conceito “linguagem”, deve-se fazê-lo de modo rigoroso e não como uma mera metáfora solta, muito embora sugestiva. (WOLLEN, 1984, p. 117).

Wollen vai considerar que as teorias linguísticas têm a possibilidade de oferecer bases sólidas para os estudos da linguagem cinematográfica dentro de sua área de pesquisa com algumas adaptações ao cinema de modo bem organizado e exemplificado. Também deve haver análises para que este não seja tratado como detentor de uma linguagem apenas superficial nos estudos diversos a seu respeito. De acordo com o autor, seria muito interessante pesquisar profundamente e fazer uma definição de que modo a linguística poderia contribuir para a linguagem cinematográfica e sua sistemática.

Imaginamos que o esforço de criar um sistema para a linguagem cinematográfica através de elementos que buscavam determinar as normas gerais de funcionamento dos filmes, considerando critérios de organização e análise da linguagem verbal, com um viés gramatical, teve muita relevância para pesquisas sobre o cinema. Isso pode ser confirmado principalmente no que concerne ao discernimento que se deve ter em relação à utilização da linguagem técnica dos diretores de filme e críticos especializados em cinema, recordando que o intento e as finalidades de cada um dos usos efetuados por essas áreas e atividades são muito diversos. Foi possível notar que desde que se começou a produzir e projetar filmes uma linguagem completamente nova havia sido criada e com diversas maneiras de se estruturar a sua significação. Com isso, consideramos pertinente os esforços e tentativas de alguns teóricos em estabelecer regras para ordenação, funcionamento, discriminar os elementos que constituirão a linguagem cinematográfica.

Dessa maneira, é possível perceber que ao longo da história do cinema diversas posturas teóricas entre os que trabalham com as técnicas do fazer cinema, sejam profissionais que trabalham com técnicas específicas do fazer cinematográfico, sejam os que têm a possibilidade de trabalhar na feitura de um filme, sejam aqueles que vão estudar as películas e produzir análises sobre as obras, especialmente em se tratando de maneiras diversas de estruturar a significação. Dessa forma, torna-se evidente a necessidade de expor, neste trabalho, os esforços e tentativas de estudiosos que procuraram estabelecer regras, determinar o funcionamento delas, ordenar e discriminar os elementos constituintes da linguagem cinematográfica para que, posteriormente, possamos aprofundar em mais uma tentativa de

análise, desta vez utilizando os conceitos teóricos de Mikhail Bakhtin.

1.1 ABORDAGENS ESTÉTICAS DO CINEMA

A arte cinematográfica possui algumas especificidades materiais e formais em seu construto enquanto linguagem, isto tendo em vista que é constituída como um sistema de significação com formas específicas de funcionamento, o que a torna muito diferente de outras linguagens verbal, sonora, visual e outras formas de expressão artística. O que se pode perceber é que até os dias da atualidade, em diversas análises fílmicas usa-se intensamente o recurso metodológico de aproximações teóricas de viés sociológico, filosófico e psicológico para explicar a significação destes objetos. Contudo, como é o objetivo maior desta tese, perceberemos algumas abordagens estéticas para melhor compreender a linguagem cinematográfica, pois todo o sistema de linguagem deve ser analisado em suas especificidades para o que os modelos de análise vindouros possam ter mais dimensões diversas.

Nesta parte do capítulo, selecionamos alguns estudos que abordam a estética cinematográfica para comentarmos os seus elementos mencionados como determinantes na construção do cinema enquanto linguagem. Tais análises e colocações podem contribuir para que nossas reflexões apontem os temas tratados em cada época, os aspectos considerados importantes e as posições de autores a respeito das questões que eles formularam e pensaram sobre. Inicialmente, vemos que em *A arte do cinema*¹², Rudolf Arnheim proporá uma reflexão sobre a articulação do movimento nas imagens dos filmes. Como pode ser observado, seu pensamento afirma que

Dado que as tentativas de representar o movimento com o movimento não foram muito bem sucedidas, os inventores interessaram-se pelo movimento ilusório. Verificaram que podiam criar a sensação de movimento pela combinação sucessiva de imagens paradas. Surge, aqui, uma pergunta teórica curiosa: não haverá uma contradição inerente ao tentar fixar coisas em transformação? Como poderemos registrar uma determinada fase do movimento no mesmo lugar onde, momentos antes, registramos para sempre a fase precedente – se estamos em busca do registro permanente? (ARNHEIM, 1957, p. 134).

Nesse trecho, o artifício da ilusão do movimento que foi criado pelas diversas imagens concatenadas com a montagem é posto por Arnheim como o responsável principal da construção da significação fílmica. Portanto, seria preciso pensar o estatuto semiótico do

¹² O livro foi lançado na Alemanha em 1932 como “*Film als Kunst*”.

movimento que as imagens do cinema possuem ao se considerar o modo como o filme é organizado e ordenado para criar o tempo da narração, o espaço, bem como o sistema sincrético de significação global.

Há que se compreender que a importância da técnica de montagem na concepção e na organização das formas narrativas dadas aos roteiros chamava a atenção dos diretores e teóricos de cinema desde o princípio do século XX, pois os vários efeitos dados à significação a partir desse artifício eram notados e estudados. Havia uma grande curiosidade de diretores, em grande parte, em utilizar experimentando as consequências do uso dessa técnica e de pesquisar as maneiras de manipular as imagens após terem sido rodadas e filmadas, antes de serem mostradas ao público espectador.

Com a montagem vão ser criadas a organização e as relações entre os planos de um filme que conferirão uma sequência lógica à narrativa fílmica. Assim sendo, os efeitos das maneiras diferentes de moldar a sucessão dos planos foram amplamente estudados e experimentados por meio da montagem expressiva e montagem impressionista com o intuito de organizar de modo diferente a progressão fílmica.

Eisenstein (1969, p.72), ao refletir a respeito da primazia da montagem e sua importância para a linguagem cinematográfica explica que “sem admitir que ela seja tudo ou então nada, achamos necessário lembrar, agora, que a montagem faz intrinsecamente parte da obra cinematográfica, tendo a mesma importância que os demais elementos que contribuem para a eficácia dessa arte”. O diretor que é considerado mundialmente por ser um dos que teorizaram a técnica da montagem, exemplificando inclusive em diversos filmes de sua autoria efeitos criativos, ele relativiza a importância desse recurso e valoriza outros que poderiam dar melhor contribuição para o fazer cinematográfico de modo efetivo e até inovador.

Souza (2014), em excelente tese de doutoramento, demonstrou um paralelo com nosso pensamento acima mencionado ao relacionar em seu trabalho as ideias do filme “*O Homem com a Câmera*” (Dziga Vertov. *Tchelovek s kinoapparatom*, URSS/Rússia. 2005, 08min), de Vertov e como o cinema pode ser desde a sua formação inicial tudo o que já defendemos hodiernamente. Mesmo que em graus menores de ocorrência, está presente em seu cerne quase todas as teorizações refinadas que hoje se percebe dele. Aprendemos com Vertov, via sua análise sofisticada feita por Souza que

O filme, rico em metalinguagem, apresenta um cinegrafista que viaja documentando cenas da União Soviética no começo do século 20, mostrando cenas urbanas, do cotidiano e da intimidade de seus cidadãos. Na obra, dois elementos da produção cinematográfica - câmera e montagem – são apresentados em perfeita sintonia, por meio de diversos recursos que só poderiam existir com atuais *softwares*, mas Vertov conseguiu fazer manualmente e com muita técnica e profissionalismo: câmera lenta, animação, imagens múltiplas, tela dividida, *zoom in* e *zoom out*, foco embaçado e imagens congeladas, dentre outros. (SOUZA, 2014, p. 156).

Já em um estudo minucioso da história do cinema, notamos que o italiano Guido Aristarco aponta que o crítico cinematográfico Léon Moussinac via a técnica da montagem como o “específico filmico”. Com talento, a criatividade que se poderia obter com o uso de várias imagens relacionadas criaria a existência de uma linguagem universal que atingiria a todos os tipos de espectadores, sendo a grande virtude do cinema e sua linguagem. O autor explica que

Com a montagem, o verdadeiro material para a criação de um filme já não é a realidade. A realidade existe (e, de resto, bem limitada, como veremos adiante ao falar de Arnheim) nos diversos bocados de película, mas o realizador, encurtando-os e ligando-os entre si segundo uma exigência íntima, ao tempo e ao espaço reais contrapõe o seu espaço e o seu tempo “ideais”, isto é, cinematográficos; cria, assim, uma nova realidade não ligada a ações “que se desenvolvem num espaço e durante um período de tempo determinados e, portanto, inseparáveis”. (ARISTARCO¹³, 1961, p. 206).

A “realidade” que poderia estar registrada no filme importaria menos à prática cinematográfica que a maestria do procedimento utilizado posteriormente na edição desse material, a montagem sequencial, sua organização narrativa, o recurso técnico que criaria uma nova ordenação das imagens. Assim sendo, a elaboração de novas temporalidades e espacialidades na linguagem do cinema, diferentes daquelas que observamos no dia a dia, é considerada virtude da técnica da montagem.

Aristarco vai expor na década de 1930 que abordar o “específico filmico” se tratava de uma tendência nos estudos de história cinematográfica. Imaginava-se que as técnicas aplicadas nas artes precisavam ser entendidas a partir de meios específicos para cada obra e sua referida arte. Sobre os estudos desenvolvidos por Arnheim sobre obras de arte produzidas com vários meios artísticos, como a linguagem verbal, a música e imagens em movimento, Aristarco reitera que

¹³ ARISTARCO, G. **História das teorias do cinema**. Lisboa: Arcádia, 1961.

O enriquecimento que na arte pode nascer do concurso de vários meios – afirma Arnheim – não é igual àquela fusão de percepções sensoriais de toda a espécie que caracteriza a nossa imagem do mundo real. A unidade de todos estes elementos sensoriais não é igual à que o artista pode criar servindo-se do concurso de diversos meios: na arte a heterogeneidade dos elementos sensoriais torna necessárias separações entre estes últimos, separações que apenas se podem anular através de uma superior unidade. (ARISTARCO, 1961, p. 281).

Uma fusão de percepções múltiplas que um espectador possa ter com o prazer em um objeto de arte seria diverso da heterogeneidade material da qual o artista dispõe para produzir a “superior unidade” final de sua obra, como argumenta o pensador acima. Nota-se que tal pluralidade de materiais diversos e independentes enquanto semióticas, seja verbal, visual ou musical, por exemplo, só pode anular as suas condições individuais para se vincular a um todo significativo de modo coeso na linguagem mais complexa. Isso ocorre se tais elementos forem reunidos com a finalidade de compor uma significação plena.

Essa miscelânea das múltiplas percepções que um espectador pode ter com a observação e fruição de uma produção artística seria diversa da heterogeneidade material da qual o artista dispõe para criar a “superior unidade” final da sua produção, como bem argumenta o autor. Pode-se perceber que tal pluralidade de materiais de ordem verbal e visual, ou música, só poderão anular suas condições de individualidade para poder ser parte de um todo significativo de modo coeso na linguagem se estes mesmos elementos forem reunidos com a finalidade de se obter e construir uma significação plena.

Aristarco ainda nos recorda que, para Arnheim (1961, p. 283) “uma obra de arte ‘compósita’ só é possível de ser produzida quando organismos completos que são criados por meios isolados não afirmarem a mesma coisa, mas se buscam se completar no sentido de exprimir, diversificadamente, um assunto banal, o que se acredita que constitua a natureza cinematográfica, que é uma arte complexa.

Com um ponto de vista diferente, Umberto Bárbaro em “*Elementos de estética cinematográfica*” (1965, p. 18) mostra alguns pensamentos a respeito da importância dos atores, da colocação da montagem como “específico cinematográfico, do roteiro e da relação entre a realidade e o cinema, visto que esta seria uma “possibilidade de idealizar os espaços e os tempos da visão” por ser isto de suma importância. O autor ainda explicará que no cinema mudo a falta de som era vista como positiva por alguns teóricos e produtores de cinema, tais como Charles Chaplin. Para estes, os intertítulos narrativos e de diálogos funcionariam como um fio que conduziria a trama e eram produzidos com frases de efeito ou citações aforísticas

que serviriam para agregar uma comicidade ao enredo. Contudo, outros pensadores consideravam que tais letreiros eram prejudiciais a ação e o cinema considerado superior (1965, p. 19) era concebido como “puro de toda intrusão de recursos não específicos do filme, entre os quais até mesmo a música de acompanhamento”.

Na obra “*A música do filme*”, de Tony Berchmans (2006, p. 105), o autor diz a respeito do uso do som no cinema que “fase inicial de desenvolvimento do som sincronizado, a produção da trilha sonora era um processo caro e complexo. Devido ao estágio de evolução técnica, todo o som tinha de ser gravado ao vivo, junto com a cena filmada”. Parcos filmes eram completamente mudos desde os primórdios do cinema, já que era comum o acompanhamento de pianos, narradores ou até orquestras durante a projeção para o público espectador. Entretanto, nos anos 1920, com a tecnologia de inclusão do som no cinema e a junção mecânica entre as fontes de imagem e som, ocorreu o processo de sonorização de alguns filmes mudos já produzidos¹⁴.

Ainda sobre o uso da música no cinema (e que dedicaremos um capítulo especial mais adiante neste trabalho, sob a ótica dos conceitos bakhtinianos), Berchmans (2006, p. 20) reitera que “parece haver um consenso entre a maioria dos compositores no sentido de que a música deve servir ao filme. Ela deve auxiliar a narrativa, seus personagens, seu ritmo, suas texturas, sua linguagem, seus requisitos dramáticos”. Dessa forma, conclui-se que a relevância da música para a significação fílmica é gigantesca, podendo ser articulada de formas diferentes com o plano do conteúdo e o plano da expressão da obra fílmica. Muitas trilhas sonoras são criadas especificamente para determinados filmes ou então são escolhidas com minúcias após as filmagens e, enfim, a montagem.

Percebemos que evoluções importantes também podem ser vistos em “*Estética e semiótica do cinema*” no qual Lotman (1978) demonstra o modo como a significação pode ser estruturada nos filmes, considerando que

¹⁴ Os mímicos que atuavam nos filmes mudos foram trocados por atores teatrais da Broadway, pois os detentores e proprietários dos estúdios cinematográficos notaram que havia muito potencial comercial na nova técnica, já que os filmes sonorizados eram sucesso de público e rendiam lucros astronômicos. Para ilustrar essa transição do cinema e as consequências ocorridas, Michel Hazanavicius, vencedor do Oscar de Melhor Filme em 2012 filma a obra “*O artista*” (Michel Hazanavicius. *The Artist*, França. 2012, 1h 40min), que mostra a trajetória de um ator hollywoodiano da era do cinema mudo e sua vida em declínio com o advento do som no cinema.

Cada imagem projectada num “écran” é um signo, quer dizer, *tem um significado*, é portadora de informação. Contudo, este significado pode ter um carácter duplo. Por um lado, as imagens do “écran” reproduzem objectos do mundo real. Entre estes objectos e estas imagens do “écran” estabelece-se uma relação semântica. Os objectos tornam-se os significados das imagens que são reproduzidas no “écran”. Por outro lado, as imagens podem revestir-se de significações suplementares, por vezes completamente inesperadas. A iluminação, a montagem, a combinação dos planos, a mudança de velocidade, etc. podem dar aos objectos reproduzidos no “écran” significações suplementares: simbólicas, metafóricas, metonímicas, etc. (grifos do autor) (LOTMAN, 1978, p. 60).

Para o autor acima citado, as informações trazidas para o público espectador através das imagens cinematográficas tinham a possibilidade de constar como registros de fatos cotidianos e de elementos naturais que podem ser reproduzidos após terem sido filmados. Todavia, existe a possibilidade de revestir essas imagens de “significações suplementares” a partir da manipulação que a montagem e sua técnica irá permitir, da qual cada diretor cinematográfico apropria-se conforme seus anseios. Após abordar algumas formas de significações dos elementos do cinema, o autor explica o ponto de vista semiótico que ele adotou em suas investigações sobre o tema e afirma o seguinte:

Cria-se no cinema uma situação original do ponto de vista semiótico: um sistema ao qual se quer aplicar a definição clássica da linguagem deve possuir um número finito de signos que se repetem e que podem ser representados a todos os níveis por feixes de traços diferenciais ainda menos numerosos. Afirmar que os signos da linguagem cinematográfica e os seus critérios semântico-distintivos podem muito bem constituir-se *ad hoc*, é contradizer esta regra. (LOTMAN, 1978, p. 65).

Ainda com Lotman, ele considera a linguagem do cinema um sistema que se articula por meio de traços distintivos da significação e afirma que não se deve dizer que haveria signos finitos que se constituiriam para tal finalidade organizacional semântico-distintiva dentro do cinema. Estes signos, entendidos pelo autor como unidades mínimas significativas, não existiriam somente para criar determinadas articulações da linguagem do cinema. As diferentes utilizações da técnica e arranjos, tal como a música e montagem dos planos, organizariam a linguagem em outras posições, estabeleceriam relações a partir das quais seriam definidos traços distintivos na obra completa e novas significações poderiam ser desenvolvidas.

Em sua obra “*Estéticas do cinema*”, de 1985, Eduardo Geada traz textos de diversos autores com variadas perspectivas teóricas sobre cinema. Aqui, traremos o texto “*O código-*

*matriz do cinema clássico*¹⁵ (1985, p. 97-113), no qual Daniel Dayan¹⁶ traz a relevância da construção do objeto fílmico e questiona o papel do espectador no cinema e sua relação com as imagens fílmicas, haja vista que (1985, p. 107) “o cinema não pode ser reduzido aos sistemas da pintura ou da fotografia. Na verdade, a sucessão cinematográfica das imagens ameaça interromper ou mesmo expor e destruir o sistema de representação que orienta o sistema estático da pintura e da fotografia”, demonstra o autor.

A mudança do ponto de vista narrativo com suas influências na significação da sétima arte também é vista como algo a ser pesquisado e investigado de modo que se compreenda como são estruturadas as imagens. Dayan reitera que, quando se assiste a um filme, o espectador tem a probabilidade de compreender a narrativa com a sucessão de planos, dessa forma, “o significado de uma imagem é dado retrospectivamente, não se encontra no plano que está no écran, mas tão somente na memória do espectador”. Isso faz com que a compreensão fílmica ocorra necessariamente através de um processo retroativo, conforme demonstrará o autor.

Já entre os estudos de estética cinematográfica, há a necessidade de mencionarmos “*Estética del discurso audiovisual*” (1986), de Luis Fernando Huertas Jiménez, onde o autor esclarecerá que o cinema não deve ser considerado apenas como um produto do que seria uma mera somatória de imagem e som, mas como uma unidade audiovisual. Ao se considerar que o som possui capacidade expressiva imensa e que poderia ser mais eficaz que a imagem em certos casos de seu uso na linguagem cinematográfica, este e sua intervenção podem ser decisivos no processo de fruição estética por parte do espectador.

Com isso, a imagem fílmica e o seu caráter dinâmico serão abordados por Jiménez (1986) para defender que uma das forças visuais mais importantes na experiência humana é o movimento e este é elemento predominante no cinema. O autor trabalhará a ideia de que aspectos como movimento, tempo e espaço, trabalhados separadamente em diversas pesquisas acerca do cinema precisam ser reestudados e reavaliados a partir de abordagens, pois o filme costumava ser visto como uma soma de partes diversas e não como um todo. Jiménez explicará (idem) que certos aspectos formais são basilares para qualquer meio de expressão visual, em especial o cinema, uma linguagem na qual os elementos que são utilizados nesse âmbito costumam determinar o significado da obra fílmica por completo e afetam seu resultado para o espectador de forma indelével.

¹⁵ Publicado originalmente na revista estadunidense *Film Quarterly* em 1974.

¹⁶ DAYAN, Daniel. O código-matriz do cinema clássico. In: GEADA, Eduardo (org.). *Estéticas do Cinema*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985. p. 97-113.

No livro “*Estética do cinema*” (1987), de Gérard Betton, é possível observar a colocação de que “fazer um filme é organizar uma série de elementos espetaculares a fim de proporcionar uma visão estética, objetiva, subjetiva, ou poética do mundo”. (p. 01). Dessa maneira, o autor analisa os movimentos da câmera e seus ângulos, contração e dilatação do tempo no enredo, cenários, figurino, iluminação, diálogos e sua colocação, uso da música, montagem e isto recebe um capítulo especial nesta obra para tratar de suas especificidades.

Com isto, podemos observar que o teatro e literatura são comparados ao cinema, mas Betton concluirá que ambos se tratam de meios expressivos diferenciados e que as diversas formas de expressão não precisam ser comparadas, necessariamente. O material sonoro também era visto como algo muito importante, pois ajudaria no entendimento da narrativa e a música teria a função de “evocar, sugerir sutil e discretamente, suscitar operações da consciência” (1987, p. 48) no espectador. Observa-se também que o uso das cores é utilizado como um fator que pode auxiliar na construção e desenvolvimento da ação dentro dos filmes, já que oferece uma melhor atmosfera em uma cena.

Outras ideias e outros conceitos diferentes podem ser vistos no trabalho em que Jacques Aumont aborda “*a imagem no tempo e o tempo na imagem*” na obra “*A imagem*”, ao desejar criar uma tipologia categorizadora do tempo das imagens nas artes ao considerar que (2002, p. 160) “o tempo é antes de tudo, do ponto de vista psicológico, a duração experimentada”. Para este autor, existem imagens não temporalizadas e com modificações para o espectador que são imperceptíveis e imagens temporalizadas “que se modificam ao longo do tempo, sem a intervenção do espectador e apenas pelo efeito do dispositivo que as produz e apresenta”, tal como acontece no cinema.

Aumont (2002) exemplifica a divisão entre imagens fixas e móveis, únicas e múltiplas, tal como autônoma e sequenciais. Sobre o que poderia ser explicado como o tempo do espectador e tempo da imagem, o autor informa que “o essencial é não confundir o tempo que pertence à imagem com o que pertence ao espectador” (p. 162) e indica que quando se presencia um filme “só se poderá permanecer o tempo da projeção” (idem) diante da obra fílmica, na medida em que se trata de uma imagem de natureza temporal limitada.

Seria preciso considerar que “somente as imagens apresentadas no tempo – mutáveis ou não – têm existência temporal intrínseca”. (p. 163). Dessa forma, não seria a imagem a detentora do tempo em si, mas a imagem em seu dispositivo tecnológico. Os exemplos de imagem instaurada no tempo oferecidos pelo autor são inicialmente a fotografia e o cinema, com a particularidade deste dispositivo de sequenciar as imagens em montagem, pois “o

cinema se baseia em uma imagem temporalizada”. (p. 168).

Ao se considerar que a grande maioria dos filmes recebe o processo de montagem antes de sua conclusão, esta característica gera a sequencialização de um tempo que será “artificial, sintético, que relaciona blocos de tempo não contíguos na realidade”. (p. 168). A temporalidade vai ser recebida como resultado das técnicas de montagem com a segmentação e continuidade dos planos nos filmes e a sequência criada pelas cenas conferirá ao tempo diegético¹⁷ a característica pretendida pelo realizador em relação à estratégia enunciativa. Também podemos demonstrar outras perspectivas em “*A estética do filme*” (2011), obra de Aumont e outros autores, onde foram estudados aspectos relevantes da estética do cinema como a representação sonora nos filmes, o espaço utilizado, montagem, narratividade, além de discussão sobre o conceito de linguagem do cinema e da relação do espectador com o objeto fílmico. Entre as várias teorias de estudo do cinema, existe a teoria estética que é responsável por abordar a significação fílmica e as reflexões sobre os fenômenos artísticos que Aumont explica concisamente

A estética do cinema apresenta dois aspectos: uma vertente geral, que considera o efeito estético próprio do cinema, e uma vertente específica, centrada na análise de obras particulares: é a análise de filmes ou a crítica no sentido pleno do termo, tal como é utilizado em artes plásticas ou musicologia. (AUMONT, 2011, p. 15)

Pode ser considerado “extracinematográfico” o caráter narrativo dos filmes, pois qualquer obra de arte pode expressá-lo, haja vista que não se trata de uma exclusiva característica cinematográfica. Aumont (2011, p. 131) explicará que a narrativa dos filmes pode ser considerada em várias análises como apenas um enunciado e para trabalhar essa narratividade o modelo actancial¹⁸ de Greimas é sugerido sendo considerado ferramenta

¹⁷ A diegese, como um conceito de narratologia, diz respeito à dimensão ficcional de uma narrativa, designando o conjunto de ações desenvolvidas ao longo da mesma. O tempo e o espaço da diegese são, por assim dizer, o tempo e o espaço ficcionais. Por sua vez, o narrador, conforme a sua posição na diegese, pode ser homodiegético (se for uma personagem da história que narra), heterodiegético (se narrar uma história na qual não participa) e autodiegético (se narra a sua própria história). O tempo da diegese, como dissemos, consiste no tempo durante o qual a ação se desenrola, em que podem, ou não, surgir referências temporais como a passagem de horas, dias, meses, anos, etc. O tempo da diegese pode ainda ser maior ou menor do que o do discurso (anisocronia temporal), se tivermos em conta as situações em que o narrador omite ou sumaria o que aconteceu em determinado período temporal da ficção, ou procede a descrições, divagações, reflexões, etc. Disponível em: <<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/a-distincao-entre-diegese-e-discurso/29809>>. Acesso em: 01.nov.2018, às 03:34h.

¹⁸ Modelo de análise narrativa introduzido por A. J. Greimas em *Sémantique structurale* (1966), e inspirado no modelo funcional de Propp (Morfologia do Conto, 1928). As teorias narrativas de Greimas foram sucessivamente revistas e ampliadas ao longo da sua obra: *Sémantique Structurale* (1966), *Du sens* (1970), “*Les*

adequada para a pesquisa e sistematização da articulação dos personagens na ficção. Segundo o autor, a representação na linguagem cinematográfica baseia-se em questões técnicas e estéticas, pois, a reprodução dos movimentos e da sonorização conferem duração ao tempo fílmico no espaço da tela e faz com que surja uma arte mais realista ao ser comparada às outras, em especial aquelas que a partir das diversas inovações tecnológicas da contemporaneidade, como as novas dimensões que surgem na relação espectador-filme. Se considerarmos, por exemplo, os avanços nesta área, com tecnologias 3D e outras, tudo isso intensificou a impressão de realidade que pode ser causada pela coerência do universo diegético¹⁹.

Afirmando a existência de uma linguagem cinematográfica, Aumont, nessa mesma obra (2011, p. 157), consagrou o cinema como meio de expressão de arte, pois “a fim de provar que o cinema era de fato uma arte, era preciso dotá-lo de uma linguagem específica, diferente da linguagem da literatura e do teatro”. Dessa maneira, surgiram diversas expressões como retórica fílmica, cinelíngua, cine-estilística, gramática do cinema, tudo em pesquisas sobre o tema com a intenção de criar um paralelo entre o cinema e outras expressões artísticas com a finalidade de dar-lhe melhor definição. Aumont afirma que grande valor há de ser dado às reflexões de Jean Mitry em “*Esthétique et psychologie du cinéma*” (1963), onde o cinema será definido como forma estética, haja vista que possui imagens como matéria significante a ser logicamente organizada para gerar linguagem constituída como sistema sógnico que produzem reflexões e pensamentos. Mitry relacionará outras artes com o cinema e questiona o âmbito criativo em que se poderia

actants, les acteurs et les figures” (1973), *Entretien avec A J Greimas sur les structures élémentaires de la signification* by Frédéric Nef (1976). O modelo actancial foi concebido para traduzir a forma como os sememas se organizam à superfície do discurso e cuja esquematização é a seguinte: Destinador ? Objecto ? Destinatário / ?? Adjuvante? Sujeito ? Oponente. O modelo aplica-se, sobretudo, aos contos maravilhosos e a situações dramáticas. Greimas considera-o um modelo “operacional” e dá como exemplos temáticos o caso de um filósofo clássico, cuja relação com o conhecimento obedece ao seguinte esquema: Sujeito/Filósofo; Objecto/Mundo; Destinador/Deus; Destinatário/Humanidade; Oponente/Matéria; Adjuvante/ Espírito. E o de um militante marxista, cujo desejo de ajudar o homem se esquematiza assim: Sujeito/ Homem; Objecto/Sociedade sem classes; Destinador/História; Destinatário/Humanidade; Oponente/ Classe burguesa; Adjuvante/Classe operária. Greimas considera ainda que as principais forças temáticas que impulsionam este jogo de actantes são: o amor, o fanatismo religioso ou político, a avareza, o desejo de poder ou de autoridade, a inveja, o ciúme, o ódio, o desejo de vingança, a curiosidade, o patriotismo, etc.
Disponível em: < <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/modelo-actancial/>>. Acesso em 01.nov.2018, às 04:01h.

¹⁹ Com a tecnologia 3D utilizada no cinema, usa-se óculos especiais para perceber os efeitos de imagens que parecem “sair” da tela em direção ao público. É criada a ilusão de volume e de profundidade no filme devido à terceira dimensão proporcionada. A ampliação dessa tecnologia se dá, por exemplo, com o 5D, considerando que as poltronas dos espectadores são movidas de acordo com o movimento das imagens na tela. Pode também haver vento, fumaça, vapor ou bolhas de sabão dentro da sala escura de projeção para criar efeitos móveis e táteis no público.

refletir a respeito do “real” autor de um filme. Também promove discussões sobre a relação entre imagem e palavra, ritmo da montagem, estética da imagem e sua estrutura. Em seus estudos sobre estética do cinema, ele colocará as hipóteses do que considerava constituir a “*pintura filmada*” e as diferenças entre as artes plásticas e o dinamismo do movimento do cinema.

Dessa forma Aumont (2011) explica que Jean Mitry analisa o cinema como uma forma estética por conceber que as imagens que se concatenam como um meio expressivo formam um sistema sógnico, haja vista que existe uma linguagem cinematográfica “mesmo se esta elabora seus significados não a partir de figuras abstratas mais ou menos convencionais, mas por meio da ‘reprodução do real concreto’, isto é, da reprodução analógica do real visual e sonoro”. (p. 174). Para adentrar na questão da heterogeneidade da linguagem do cinema este autor reitera que “os pioneiros da estética do cinema não cessavam de reivindicar a originalidade do cinema e sua total autonomia como meio de expressão”. (p. 192). Seria necessário, então, considerar que dentro de um filme há propriedades exclusivamente cinematográficas e elementos que podem estar presentes em outras formas artísticas. É possível também observar outra colocação de Aumont de que a linguagem do cinema “apresenta um grau de heterogeneidade importante, pois combina cinco materiais diferentes” (p. 193-194), sendo o movimento, trilha de imagem, letreiros que podem vir no lugar de imagens, linguagem falada e trilha sonora, sendo que esta, “a trilha sonora veio acrescentar três novos materiais da expressão: o som fônico, o som musical, e o som analógico (os ruídos)”. (p. 194).

Ao concluir o seu texto, o autor enfatizará o único dos aspectos mencionados que poderia ser considerado como um “específico cinematográfico”: a imagem em movimento. Para Aumont (2011, p. 199), pode-se constatar que um filme é “o lugar de encontro de um enorme número de códigos não específicos e de um número muito mais reduzido de códigos específicos”. Assim, pode-se compreender o fazer cinematográfico e suprir uma necessidade de separar fatores específicos do processo em que se construirá a sua significação.

Diversos desenvolvimentos teóricos e de análise já ocorreram por causa de uma constante comparação do cinema com outras artes. Entretanto, pode-se perceber que ocorreu ênfase principalmente nas diferenças entre as formas de arte analisadas. Há bastante pertinência em desvendar as particularidades que sustentam a linguagem da qual trabalhamos e, dessa maneira, obter caminhos para seu processo de construção de sentido.

Percebe-se, então, que os diversos estudos da estética do cinema buscaram descrever e definir uma múltipla materialidade dos objetos fílmicos, suas particularidades e as consequências de seu uso de modo diversificado. Nos primórdios do século XX criar uma oposição de conceitos entre a linguagem verbal e a do cinema tinha basilar relevância para que se pudesse trabalhar a sétima arte como um novo meio expressivo.

Tendo sido considerado inicialmente como arte da imagem, quando os primeiros filmes eram mudos e não tinham a voz dos atores, a linguagem falada, os filmes representavam em sua expressão o poderio imagético em relação a outras linguagens em sua totalidade expressiva. Já com o advento do cinema falado, por muitos teóricos e estudiosos previamente rejeitado, o paradigma da primazia da imagem mudou e os filmes eram idealizados até então como uma realidade reproduzida ou um espetáculo previamente encenado. A nova tecnologia que permitia sincronização de vozes dos atores às imagens fílmicas mudou consideravelmente os rumos da indústria cinematográfica, o trabalho de atores e diretores e sua articulação com essa nova linguagem.

Podemos perceber, então, com esse novo direcionamento que a partir da primeira metade do século XX, a montagem era considerada a maior característica do cinema, sendo basilar e fundamental. Foi sistematizada em vários estudos em sua época. Porém, pode-se perceber que este conceito se transformou nos escritos sobre estética do cinema com os anos que vieram e já na segunda metade do século XX, novos estudiosos postularam a propriedade da imagem em movimento com a duratividade neste tempo como o verdadeiro *específico fílmico*.

Para isto há que se compreender que o objeto final da linguagem fílmica seria composto por uma ampla gama de linguagens que funcionam dentro de um mesmo sistema. Cada uma delas seria articulada e manipulada, a seu modo, para que se construísse em conjunto com as outras a significação homogênea. A complexidade final da linguagem sincrética possuiria especificidades de todas as linguagens concorrentes que se colocando a serviço umas das outras, por fim, complementar-se-iam criando uma riqueza que proporcionaria ao espectador uma variada e diferente experiência sensorial de apreciação destas diversas linguagens em um mesmo espaço e tempo.

Dessa forma, pode ser verificado que a relevância da teorização inicial da montagem nos estudos de linguagem cinematográfica foi gigantesca e que pode ser encontrada na maior parte dos estudos e desenvolvimentos teóricos na linguagem fílmica, que por si só tornou-se mais complexa. Assim, nota-se que a “imagem em movimento” consagrada a

posteriori como a principal especificidade do cinema foi contemplada com múltiplos avanços e recursos tecnológicos que lhe deram novas e mais profundas características em suas formas de representação, modificando-lhe consideravelmente a prática do fazer cinematográfico.

1.2 A ANÁLISE DE FILMES E A PROPOSTA DE CHRISTIAN METZ

O teórico Christian Metz é considerado um dos pioneiros a aplicar ideais do estruturalismo em seus conceitos acerca do mecanismo de funcionamento da linguagem cinematográfica comparando com a organização dos signos fílmicos junto à linguagem verbal. Neste ponto do trabalho observaremos alguns de seus elementos teóricos e verificaremos como o paradigma estruturalista influenciou os trabalhos sobre o cinema, interferindo em sua forma de análise de filmes e também na consolidação da ideia de linguagem cinematográfica.

No texto “*As semióticas ou sêmias*”, de “*Cinema, estudos de semiótica*”²⁰ (1973), o autor aborda a grande relevância do uso da expressão “linguagem cinematográfica” porque infere a possibilidade representativa do conjunto de fenômenos que essa área de estudos possivelmente poderia investigar. Considerando que a autonomia da linguagem cinematográfica em relação ao texto verbal é enfatizada pela sua argumentação, a expressão “*linguagem cinematográfica*” será proposta como designação do objeto de estudo da “*semiótica cinematográfica*”, o que contribuiria para solidificar essa linguagem que estava se estabelecendo.

Abordaremos mais especificamente o livro “*A significação no cinema*”²¹ (1972), onde Metz vai se posicionar a respeito de temas relevantes sobre os quais teóricos cinematográficos há muito se posicionavam. Como pode ser observado, para Metz o “*movimento*” deve ser considerado a maior diferença existente entre cinema e fotografia tendo em vista que essa particularidade resultaria no “índice de realidade suplementar e a corporalidade dos objetos” (1972, p. 20) que visa construir a noção de realidade dos filmes porque o movimento é “*imaterial*” e não se oferece ao tato, mas sim ao sentido de visão do espectador. Metz também busca categorizar cenas de filmes e definir termos como cinema,

²⁰ Publicado originalmente na revista *Communications* em 1966 com o título “Les sémiotiques, ou sémies - A propos de travaux de Louis Hjelmslev et d’André Martinet”.

²¹ Lançado em 1968 com o título *Essais sur la Signification au cinéma*.

filme, enunciado e língua para diferenciar que a tela do cinema seria o lugar onde se encontra o significante e a diegese seria o significado fílmico.

Há que se notar que a distinção entre significante e significado, marcada pelos termos já mencionados, trata-se de uma proposta de organizar a expressão e conteúdo do objeto cinematográfico de acordo com uma perspectiva saussuriana sobre o signo linguístico. Existe, assim, a intenção de explicar o sistema semiótico cinematográfico e dar-lhe fundamento como linguagem na qual a arte do cinema se diferenciaria da literária ao criar uma sintaxe própria. Há que se perceber o grande esforço teórico da parte de Metz ao estabelecer e definir uma terminologia que pudesse ser utilizada por outros que ainda elaboravam estudos teorizados sobre o cinema, com adequações justas a essa finalidade e diversa dos termos técnicos que os diretores de filmes consagraram.

No capítulo de sua obra intitulado “*Cinema: língua ou linguagem?*”, o autor trabalha o desenvolvimento técnico e narrativo desde o cine-língua até o cinema-linguagem. Pode ser percebido em seu trabalho que para colocar sua posição sobre a condição do cinema como “*uma linguagem sem língua*”, diz que “para quem encara o cinema sob um ângulo linguístico, é difícil não ser jogado constantemente de uma a outra das evidências entre as quais se repartem os estudiosos: o cinema é uma linguagem; o cinema é infinitamente diferente da linguagem verbal”. (1972, p. 60).

Há, assim, limites para que os aspectos verbais de um filme se manifestem, os quais podem ser ultrapassados pela utilização de imagens. Verificamos a afirmação de que o cinema se constitui como uma linguagem, porém, há que ao se investigar e caracterizar somente a partir dos mesmos elementos estruturais da linguagem verbal vai mostrar-se um procedimento sem produtividade, infrutífero, dependendo dos objetivos que se tiver.

O autor enfatiza a importância de se analisar sempre o âmbito visual dos filmes, contudo, o objetivo principal colocado na obra cinematográfica é alcançar descrição e análise do nível sintático de funcionamento da linguagem cinematográfica, suas articulações e contribuições para o filme e suas significações. Metz defende que o componente a ser considerado o “específico cinematográfico” estaria situado no nível imagético do discurso e mostrou que “a ‘especificidade’ do cinema é a presença de uma linguagem que quer se tornar arte no seio de uma arte que, por sua vez, quer se tornar linguagem”. (1972, p. 76).

Como pode ser percebido, é dada grande relevância ao estudo do cinema pela Linguística, pois Metz coloca que “o empreendimento ‘filmolingüístico’ justifica-se

plenamente, de que ele deve ser plenamente ‘linguístico’, isto é, deve amparar-se firmemente na linguística propriamente dita”. (p. 77). Mencionará, então, a grande importância dos estudos saussurianos que iniciaram a linguística como ciência da linguagem. Dessa forma, percebe-se a pertinência que Metz atribui à criação e desenvolvimento de uma disciplina que estude a paradigmática, a sintagmática e a narratividade fílmicas. Segundo ele, um filme é composto por unidades significantes que construirão a significação por meio de cinco níveis de codificação com articulação própria (p. 79) sendo: a percepção; o reconhecimento e identificação dos elementos sonoros e visuais que surgem na tela; o conjunto dos simbolismos que se dá aos objetos que não são pertencentes aos filmes, no interior da cultura; o conjuntos das estruturas narrativas; o conjunto de sistemas propriamente cinematográficos que organizam em um discurso do tipo específico os vários elementos oferecidos ao espectador pelos quatro níveis anteriores que, assim, constituirão a linguagem cinematográfica.

Podemos considerar que o nível da percepção e do reconhecimento de elementos visuais são pertencentes ao espectador e a ele cabem. De outro modo, o nível dos simbolismos dos objetos pertencem ao social e os níveis e estruturas narrativas e dos sistemas específicos do cinema pertenceriam a linguística. Para mencionar os níveis do conjunto dos sistemas cinematográficos e do conjunto das grandes estruturas narrativas de um filme, Metz procura atingir as “unidades significantes” e produzir uma teia de elementos que se oporiam e se definiriam como estrutura de significação, sendo um grupo de unidades que têm valor e que podem ser articulados. O cinema para ele não seria uma língua e sim uma linguagem criada e formada por “posições na cadeia fílmica”. Quando aborda os conceitos de significante, significado, expressão e conteúdo na abordagem da teoria da linguagem cinematográfica, Metz expõe (1972, p. 98) sobre a importância de saber organizar cada um dos termos e seus usos, como pode ser visto

Para quem estuda o cinema, a palavra *expressão* é preciosa demais (por oposição a *significação*) para que se lhe dê o sentido de “significante” pois isso levaria a uma colisão polissêmica bastante incômoda; na nossa perspectiva, “expressão” não designa portanto o significante, mas a relação entre um significante e um significado, quando esta relação é “intrínseca”. (grifos do autor) (METZ, 1972, p. 98).

Pode ser percebida uma tentativa de estabelecer a sintaxe cinematográfica com “*grande sintagmática da faixa-imagem*”, pois ao se organizar como narrativa e possuir procedimentos significantes, o cinema vai tornar-se uma linguagem. Metz afirma que “nossa

‘*grande sintagmática*’ consiste em fragmentar o filme em segmentos de um determinado nível de grandeza”. (1972, p. 142) (itálicos do autor).

Seria basilar observar a linguagem do cinema conforme a possibilidade de sua narratividade se desenvolver e compreendê-la como sistema produtor de significados que é passível de ser segmentado por uma análise sintagmática. O filme seria um conjunto de sequências e planos, formado por grandes episódios e que para conhecer sua estrutura globalizante seria preciso analisar o objeto em todos os níveis sucessivamente. Haveria os “segmentos autônomos”, porém, a autonomia a dar características a tais elementos “não quer dizer independência, já que cada um deles só adquire sentido definitivo em relação ao conjunto do filme, o qual constitui o sintagma máximo do cinema (p. 146)”. Uma imagem a ser isolada poderia ter sua comparação com uma letra, assim como o plano do cinema à palavra e a sequência do filme à frase, pois essa organização da montagem constituiria um sintagma que seria parecido com a organização de uma frase de um enunciado verbal.

A grande sintagmática e sua abordagem analítica tinha como objetivo dar descrição a tipologia da linguagem cinematográfica, ao considerar que o uso de determinada forma de organização dos planos fílmicos teria resultado psicológico diferenciado nos espectadores. Com essa ideia, Metz cria um modelo de análise como tentativa de isolar importantes figuras sintagmáticas para explanar sobre como o cinema se constitui como um sistema narrativo, com espaço e tempo que podem ser articulados por meio da montagem de tais segmentos. A grande sintagmática do filme iria constituir também uma paradigmática que teria poder de escolha na combinação a ser produzida entre uma série limitada de tipos combinatórios no “*sistema significante propriamente cinematográfico*”, tendo em vista que a linguagem cinematográfica é definida como um sistema de signos que se opõem para gerar a significação de um filme.

Já em relação a narratividade no cinema coloca que “é difícil saber se a grande sintagmática do filme diz respeito ao *cinema* ou à *narração* cinematográfica. Pois todas as unidades que levantamos podem ser identificadas *no* filme mas *em relação* ao enredo (p. 166),” (itálicos do autor). Assim, podemos inferir a dificuldade que sempre houve para saber discernir os estudos que concernem aos elementos verbais e de narração de um filme daqueles que tratam da linguagem cinematográfica dando prioridade a seus aspectos formais e materiais, tanto peculiares quanto abstratos.

É muito coerente a minuciosa atitude do autor de procurar estabelecer os princípios básicos e particulares da linguagem do cinema, pontuando os aspectos que pertenceriam

somente à linguagem fílmica e aqueles que também podem ser vistos em outras formas de arte. Dessa forma, a narratividade cinematográfica pode ser entendida como aspecto relevante nas análises devido a importância que têm na constituição da grande maioria dos filmes, contudo vale ressaltar que somente o caráter narrativo não define a especificidade da linguagem do cinema.

Metz ainda busca refletir sobre a proposta saussuriana de sintagma e paradigma após investigar os signos comuns da linguagem do cinema em relação às formas de expressão já existentes. Em sua obra esclarece que “só a linguística geral e a semiologia geral (disciplinas não normativas, simplesmente analíticas) podem oferecer ao estudo da linguagem cinematográfica ‘modelos’ metodológicos adequados”. (p. 168). Também ao apresentar o quadro geral da grande sintagmática da faixa-imagem, inicia sua proposta de análise sintagmática e de segmentação da linguagem do cinema ao partir dos segmentos autônomos para buscar os sintagmas de diversas definições até atingir a cena e as sequências de uma obra fílmica. A linguística é considerada por Metz a fundamentação teórica mais apropriada para se adotar ao fazer uma análise cinematográfica e buscar compreensão de seu funcionamento como sistema significante, como podemos observar:

O cinema nunca teve sintaxe nem gramática no sentido preciso que estes termos têm na linguística – alguns teóricos o acreditaram, o que não é a mesma coisa –, mas que ele sempre obedeceu, e ainda hoje obedece, a uma série de leis semiológicas fundamentais, indispensáveis à transmissão de qualquer informação, leis semiológicas infinitamente difíceis de evidenciar, mas cujo modelo deve ser procurado do lado da linguística geral ou da semiologia geral, e não da gramática ou da retórica normativas dos idiomas. (METZ, 1972, p.197).

Com a intenção de criar uma “semiótica cinematográfica”, Metz opõe e define elementos que julga importantes para estabelecimento do cinema como linguagem. O mecanismo linguístico que pertence a linguagem verbal se assemelhava ao que se observava nos filmes com a análise do processo de significação. Ao mencionar que “a gramática cinematográfica não consiste em prescrever o que se deve filmar (p.212)”, posiciona-se sobre o aspecto “gramatical” da linguagem do cinema:

A distinção “forma/conteúdo” deve ser, a nosso ver, totalmente rejeitada e só nos parece satisfatória a solução proposta pelo lingüista Louis Hjelmslev, que coloca de um lado os *atos de significado* (= conteúdo) com sua *forma* e sua *substância*, e do outro os *atos de significante* (que são erroneamente considerados como constituindo a “forma” e que na terminologia de Hjelmslev constituem a “expressão”), que têm por sua vez uma forma e uma substância. (METZ, 1972, 212).

Assim sendo, percebemos que a estratégia mencionada tratava-se de analisar a estrutura da linguagem do cinema como conjunto de signos responsáveis por articular a narrativa. Simultaneamente, esses signos criariam uma sintaxe através de segmentos autônomos para demonstrar como tais segmentos organizar-se-iam entre si e também em relação ao sintagma máximo do cinema. O núcleo fundamental do modelo metodológico de Metz viria então da combinação das partes dessa estrutura e a organização sequencial em que ela poderia apresentar-se em seus produtos. Uma tentativa de analisar questões particularmente cinematográficas que dessem auxílio no entendimento da estrutura significativa dos filmes foi o objetivo.

Em sua obra “*Dicionário teórico e crítico de cinema*”, Aumont expõe o conceito de “cena” para a linguagem do cinema e da “grande sintagmática” ao explicar “*a cena como unidade de ação*”, conforme visto no trecho:

A cena de um filme é um momento facilmente individualizável da história contada (como a seqüência). A ‘grande sintagmática’ (Metz, 1968) definiu a cena como uma das formas possíveis de segmentos (= conjuntos de planos sucessivos) da faixa imagem, aquela que mostra uma ação unitária e totalmente contínua, sem elipse nem salto de um plano ao plano seguinte – enquanto a seqüência mostra uma ação seguida, mas com elipses. (Tal definição é difícil de ser aplicada, pois no mais das vezes é difícil apreciar se de um plano ao plano seguinte, a continuidade temporal é perfeita ou não). (AUMONT, 2002, p. 45).

Dessa forma pode ser verificado que fragmentar um filme foi uma estratégia amplamente usada para que se pudesse analisar os detalhes da linguagem cinematográfica e criar as bases para se abordar uma narrativa fílmica completa. Após os estudos da proposta de análise da “*grande sintagmática da faixa-imagem*”, observa-se que Metz procura fazer da “*semiologia do cinema*” um estudo ou ciência que utiliza algumas definições saussurianas aplicadas em estudos da linguagem verbal.

Com o passar dos anos, muitas questões teóricas especificamente cinematográficas mudaram, contudo, os estudos e pensamentos de um teórico como Metz e suas construções

analíticas contribuíram sobremaneira para que o cinema pudesse ser concebido e entendido como arte e para que houvesse o seu estabelecimento como detentor de uma linguagem própria, específica. Com ele, o cinema passou a ser estudado como um sistema peculiar de valores que geram significação quando é articulado em sintagmas e paradigmas de narrativa diegética²².

Em sua elaboração de trabalhos de uma fase final de sua vida, o autor vai explicar que o modelo da grande sintagmática seria aplicável a uma quantidade limitada de filmes e não ao funcionamento geral da linguagem cinematográfica, relativizando assim sua intenção de criar uma análise que abarcasse todas as obras. Metz teve como empenho maior pensar no significante e significado das imagens e conteúdos fílmicos ao desenvolver a sua sintagmática que se estabeleceria após a construção de uma paradigmática narrativa fílmica. Em Metz, o mecanismo linguístico que pertenceria à linguagem verbal parecia se assemelhar em alguns aspectos ao que poderia ser observado no cinema com a análise do processo de construção da significação.

Diferentemente da procura pela unidade mínima de sentido de uma estrutura narrativa fílmica, pela definição da sintaxe da linguagem cinematográfica, ou pela distribuição sintagmática de alguns elementos formais para a montagem de objetos fílmicos, procuramos compreender como se deu a busca por uma linguagem cinematográfica organizada em sua história e a partir daí expor a nossa pesquisa sobre Mikhail Bakhtin como um mais uma forma de se ver cinema como linguagem, utilizando seus conceitos como base para análise. Tal como Metz ousou expor seus pensamentos e oferecer parâmetros para que o cinema se tornasse uma linguagem gramaticalizada, buscaremos, adiante, com Mikhail Bakhtin, não uma nova gramática do cinema, porque isso seria controverso demais para estudiosos do mestre russo, mas a inovação que é a sua marca, ao propor uma forma de se ver a linguagem cinematográfica de um novo jeito, tal como muitos dos que foram trabalhados e citados neste capítulo ousaram fazer.

²² O conceito amplo está explicado em nota de rodapé anterior.

CAPÍTULO 2 – ROBERT STAM E O OLHAR DO CINEMA LINGUAGEM COM BAKHTIN

Conforme já foi explicitado na introdução deste trabalho, há um teórico a quem devemos salientar importância ao se desejar produzir uma tese sobre linguagem cinematográfica em Mikhail Bakhtin: este é Robert Stam. Como um incentivador de nossas ideias, percebemos em seus diversos escritos que o autor estadunidense tem predileção pelo teórico e filósofo da linguagem russo e o cita constantemente em seus textos, contudo sem preparar um trabalho tal como o qual nos propomos. Em vista disso, neste capítulo, antes de seguir para as análises pontuais dos conceitos bakhtinianos aplicados à linguagem cinematográfica, trazemos ao estudioso desta tese um panorama de como se situa Robert Stam e a sua visão dos conceitos de Mikhail Bakhtin e do Círculo para a linguagem fílmica.

O autor estadunidense sempre reitera que, se as obras de Mikhail Bakhtin, e especialmente as polêmicas contidas no *“Marxismo e na Filosofia da Linguagem”*, em especial as contra proposições ao *“Curso de linguística Geral”*, de Saussure, tivessem sido traduzidas mais cedo na França, ou seja, antes da década de 1970, o impacto do estruturalismo nas ciências humanas poderia ter sido outro. Sabe-se que as condições da implantação institucional dos Estudos Cinematográficos nos anos 1960 e 1970 são inseparáveis da disciplina a qual se atribuiu então, um papel de maior compreensão em relação a todas as outras. O estruturalismo fora o *telos* teórico mais visível e mais iluminado deste período e é por meio dele que foram projetadas um grande número de disciplinas. Para dar-se uma legitimidade acadêmica e garantias de racionalidade, os Estudos Cinematográficos encontraram perto da linguística saussuriana e do estruturalismo um dispositivo cognitivo e ferramentas metodológicas que os possibilitaram se constituir em objeto específico. O que teria ocorrido se tivesse sido atribuído às proposições teóricas de Bakhtin e à sua metalinguística toda a importância que se escuta hoje cada vez mais para reconhecê-lo? É pela resposta a essa questão e por sua proposição de uma translinguística²³ do filme que Robert Stam²⁴ trabalha e afirma em certo estudo importante a nosso intento a seguinte proposição: “Desse modo, proponho pensar o cinema em contexto escolar dentro de uma perspectiva pós-moderna em Educação, a partir da “translinguística bakhtiniana”. (2003, p. 137).

²³ Reiteramos que o termo translinguística é utilizado por Robert Stam em suas obras e a nós cabe ser reconhecido como Metalinguística, como bem traduziu diretamente do russo o professor Paulo Bezerra.

²⁴ STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

A metalinguística bakhtiniana serve de base para Robert Stam em uma abordagem sócio-semiótica do cinema e da mídia de massa. Afirma Stam que seu objetivo nesse estudo não será desenvolver a “*Translinguística do cinema bakhtiniano*” (2003, p.39) por completo, mas, ao invés disso, esboçar algumas das direções tal como um projeto deveria tomar. Conforme já afirmamos anteriormente, Stam propõe estudos que de certa maneira não chega a aprofundar em trabalho completo e isto abriu espaço para nosso estudo. Nos escritos de Stam afirma-se que Bakhtin chama essa ciência *trans* ou *meta* linguística porque ela se consagra aos problemas que saem do quadro da linguística, sem excluir alguns dos postulados desta. A metalinguística tem por objetivo o enunciado que possui dois aspectos: um que vem da língua, e outro do contexto da enunciação.

Inicialmente, salientamos ao leitor atento que consideramos sinônimos tanto linguagem cinematográfica quanto linguagem fílmica. Não existe uma sem a outra, portanto, variaremos os termos para melhor dinâmica de leitura. E também propomos um olhar particularizado que se propõe contribuir para os estudos dessa linguagem. Porque ao se bem analisar, perceber-se-á que os problemas fundamentais tratados por Robert Stam em seus estudos passam por uma trinca de ideias que engloba o autor, a obra e o público. Isso pode ser visto na tentativa de Metz elaborada no capítulo anterior ao categorizar a linguagem do cinema, ainda que não da mesma forma que Stam. O autor norte-americano procura um ponto de interseção nesta trinca que vai desde a especificidade do gênero cinematográfico até a sua intrínseca relação fraternal com gêneros similares como teatro, literatura ou fotografia. E um questionamento não menos salutar se enquadra na dualidade entre vida e arte (ético e estético) que ao nosso ponto de vista são componentes complementares e indissolúveis de uma bipartição propriamente dita.

Ao nos aprofundar nos estudos de Robert Stam, conforme ele os elaborou em sua trajetória intelectual, passamos a entender melhor as perspectivas de aprofundamento de conceitos-chave de Mikhail Bakhtin junto à linguagem cinematográfica, termos os quais ele nunca mencionou. Em sua obra “*Introdução à teoria do cinema*” (2003), já citada, Stam elabora uma síntese da história fílmica, trabalhando os conceitos por época e corrente filosófica majoritária à época. E conforme elaboramos uma relação para se chegar do primeiro que elaborou uma tentativa acadêmica de linguagem cinematográfica, Christian Metz, até chegar ao pensamento de Bakhtin e seu círculo, Stam utiliza-se desses conceitos produzindo reflexões que desenvolvem o cinema como uma linguagem peculiar que carrega em si questionamentos linguísticos: o cinema é língua ou linguagem? Existiria um signo fílmico? Natural ou arbitrário se existe? Poderia ser desenvolvida uma gramática do filme? Conforme

desenvolvemos no capítulo anterior se pode perceber que este foi o intento maior de Metz, motivo pelo qual Stam o declarou importante para estudos de linguagem cinematográfica porque

Metz foi o exemplo de um novo tipo de teórico de cinema, que chegava ao campo já “armado” com as ferramentas analíticas de uma disciplina específica, assumidamente acadêmica e desvinculada do mundo da crítica cinematográfica. Evitando a tradicional linguagem valorativa desta última, Metz deu primazia a um vocabulário retirado à linguística e à narratologia (diegese, paradigma, sintagma). (STAM, 2003, p. 129).

De acordo com a leitura feita por Stam, o que Bakhtin propõe é uma ciência capaz de incorporar a diacronia e uma teoria da significação. Trata-se de manter uma tensão dialética entre o funcionamento interno do texto, ou seja, sua estrutura, e suas determinações espaços-temporais, a saber, sua sociabilidade, de não burlar ou modificar as leis internas do sistema nem de se satisfazer das relações sociológicas externas.

Considerar o filme como um enunciado consistirá, logo, a não o isolar de seu contexto de produção nem de seus contextos de recepção. O texto não é uma entidade autotélica e autossuficiente, como pressupunham os formalistas, mas um lugar dinâmico, mutável, no qual se efetuam trocas dialógicas. Passa de um locutor a outro, de um contexto a outro, de uma coletividade social a outra. Em uma abordagem metalinguística, é importante ter ciência dos assuntos e do modo como eles redistribuem o sistema de signo. É por essa mobilidade do signo que a metalinguística pode articular a questão do espectador e criticar o mito do espectador único. A textualidade construída no leitor/espectador não necessariamente coincide com o sócio-histórico do leitor/espectador, menciona Stam ao final da reflexão.

Conforme foi trabalhado no capítulo anterior e demonstramos como funciona a sua *práxis*, não consideramos Metz o exemplo de um linguista armado com ferramentas e sim um autor num processo de reflexão linguística que procurou elaborar as melhores formas de se estabelecer um diálogo entre linguística e cinema com os conhecimentos disponíveis à época. Pela elaboração feita ao final do capítulo, se Metz dispusesse do rico cabedal teórico trabalhado por Bakhtin, sua teoria poderia ter sido diferente. Bakhtin nos fornece outra forma de reflexão que nos dá os contornos do objeto a ser trabalhado. Melhor dizendo, com Bakhtin e seu círculo, consegue-se no próprio ato de refletir com objeto que se forma e assim se constrói uma nova forma de ver o mundo. Valoriza-se aquele que pesquisa e elabora ideias, não o tratando como mero aplicador de conceitos.

Dessa forma, compreender o cinema como uma linguagem implicaria em considerar

que a sétima arte é uma ponte que sempre se forma entre o eu e o outro. Tal como desenvolveram em “*Marxismo e Filosofia da Linguagem*”, Bakhtin e Volochínov acabam por exaltar não só o locutor como também o interlocutário, isto posto que se por um lado a ponte estabelecida sustenta-se no eu, necessariamente precisará de um outro ponto, o Tu, logo, o autor de um filme tem relevância em igual medida ao público ou espectador pois ambos dão partes do processo de interação verbal e sendo contributos diretos na produção dos sentidos.

Das muitas das correlações que podem ser feitas, uma delas é que assim como Bakhtin “precisava” de Saussure e do formalismo, no intuito de “ir além” deles, então, uma metalinguística cinemática precisava de Metz a fim de transcender sua palavra. Metz deve ser creditado, para parafrasear o tributo de Bakhtin à contribuição formalística pelo estudo literário, ao isolar o (cinemático) texto de forma a, relevando sua estrutura, determinar as formas e variações desta, definindo elementos e suas funções. Mas se isso não é cair no não-historicismo e cientificismo, o modelo Metziano também precisa de Bakhtin.

O autor quando produz a sua obra tem como objetivo precípuo atingir determinado público e isso certamente influenciará na forma de construção e no conteúdo desse enunciado. O cinema faz parte da função deste interlocutor e mudará se destinar-se a um mesmo grupo social ou mesmo a uma determinada pessoa de hierarquia diferente. A linguagem do cinema é delimitada de acordo com os seus objetivos e não haverá plena liberdade criativa do autor. Isso porque, conforme Bakhtin e Volochínov “A situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, a partir de seu próprio interior, a estrutura da enunciação” (2006, p. 117). Além disso, o enunciado pode ser uma contrapalavra a uma outra obra, seja ela uma peça fílmica, literária ou de gênero distinto. O diálogo com outras obras já realizadas estará estabelecido e diálogos futuros estarão sendo motivados.

Sobre a aceitação do cinema como linguagem pode ser percebido que ele adquirirá um caráter interessante se levado a pensar como uma espécie de jogo onde os participantes do modo de interação verbal terão a intencionalidade de agir sobre o outro. Dessa forma, a linguagem do cinema pode até ser tratada com ingenuidade, entretanto, nunca será de toda inocente. O autor de filmes, seu diretor, realizadores, todos, procuram agir sobre o público, contudo a ideologia será estabelecida de maneira ora com consenso, considerando que o público pode aceitar toda a proposição ideológica, ora em parte, motivando diálogos conflitantes com a tentativa de imposição ideológica do filme.

O interlocutor neste processo tem demasiada importância porque se constitui como um parceiro em potencial no processo criativo e ao mesmo tempo torna-se responsável ou culpado pelo resultado construído da obra. Estará no mesmo grau de responsabilidade do que

aquele que pensa a relação estabelecida entre a vida e a arte. Assim expõe-se um escrito de Bakhtin que resume de maneira poética, ao estilo do mestre russo, a questão acima elaborada

A vida e a arte não devem só arcar com a responsabilidade mútua, mas também com a culpa mútua. O poeta deve compreender que a sua poesia tem culpa pela prosa trivial da vida, e é bom que o homem da vida saiba que a sua falta de exigência e a falta de seriedade das suas questões vitais respondem pela esterilidade da arte. O indivíduo deve tornar-se inteiramente responsável: todos os seus momentos devem não só estar lado a lado na série temporal de sua vida, mas também penetrar uns nos outros na unidade da culpa e da responsabilidade. (BAKHTIN²⁵, 2003).

Considerando o pensamento de Bakhtin na questão, é de se entender que ao revisitar este lugar de discussão, quando se prioriza ainda mais no conjunto autor/obra/público apenas um elo desta corrente, deixará de ser aplicado um rico diálogo existente no processo de interação da linguagem. Ao se observar mais próximo o autor, pode-se procurar entender a partir dele qual a sua função na obra, como ele pode estar presente no texto fílmico através de suas ideologias ou como ele se relaciona por meio da vida ética e estética na obra. Ao se fundar estudo na obra, nosso ponto de observação pode estudar como ela foi construída, os diálogos de personagens, imagens selecionadas, tomadas de câmera, efeitos especiais produzidos com fins determinados, tudo enriquecendo recursos estilísticos. Ao final, se se foca no público e a ele se dá a supremacia nessa relação, restringiremos da mesma maneira a nossa forma de ver o que se poderia ser analisado de maneira mais ampla por meio do diálogo. Tudo o que será gerado ao se observar apenas um elo da trinca exposta serão questionamentos parciais.

Robert Stam (2003) observou em sua obra que com o pensamento estruturalista sobre a análise da linguagem cinematográfica ocorreria de forma bastante provável um engessamento das relações, pois o estruturalismo sugeria que se focasse a linguagem no autor e a ideologia no sujeito, asfixiando assim um autor que não teria como combater tamanhas estruturas estabelecidas e criar um processo criativo coerente. O que pode ser inferido nesta relação é que ao questionarmos o autor é o mesmo que questionar a obra, o público, o contexto social e histórico, perguntar sobre correntes de pensamento, ideologias presentes e ausentes, sobre o signo, enfim, será o mesmo que questionar o mundo em si pela linguagem. Isso se daria dessa forma porque estes elementos relacionam-se mutuamente, criando uma forma de questionamento que não queira responder todas as questões, visto que é baseado na

²⁵ **Arte e Responsabilidade.** In: Estética da Criação Verbal. São Paulo: Martins Fontes., 2003.

incompletude e no outro e sim um que admita essa incompletude e aponte para novas e mais diversas formas de diálogo a cada relação estabelecida.

Isso pode ser percebido quando ocorreu a passagem do cinema mudo para o cinema falado. Ocorrendo de modo diverso ao que se temeu na época, o cinema falado trouxe novos significados ao texto fílmico e forçou o estudioso dessa arte a um refinamento investigativo maior. Os estudos então passaram a se situar em um pré e pós cinema falado. Se em determinado momento tínhamos um cinema considerado como de montagem, não será menos verdadeiro afirmar que ainda se encontre resquícios dessa superada forma de se fazer filmes em películas atuais.

Ao entrar nesse contexto histórico, será válido recordar que o cinema é arte recente se comparada aos séculos de existência da poesia, escultura ou pintura. Mikhail Bakhtin em “*Epos e Romance*”²⁶ (1988) determinara ser o romance o revitalizador de gêneros. Conforme já adiantamos previamente neste trabalho, o cinema como arte jovem e recente continua ressignificando outros gêneros discursivos e outras mídias, como acontece com a própria literatura ou mais recentemente com as histórias em quadrinhos. Essa incorporação ao seu modo discursivo cria novos problemas, pois uma obra como “*Memórias Póstumas de Brás Cubas*” (André Klotzel. Brasil. 2001, 1h 42min), de Machado de Assis, quando filmada e passada para imagens do cinema leva os estudiosos a proporem categorias como releitura, transposição e adaptação, entre outros, para explicarem essa revitalização do gênero anterior.

Sob outro ponto de vista, essas tentativas de categorização não condizem tanto com o objeto estudado, pois quando uma obra literária não está em sua forma originária, e sim em forma de texto cinematográfico, ela deixa de pertencer àquele gênero anterior, foi revitalizada, isso porque o gênero está intimamente relacionado às esferas da atividade humana. Assim, antes de partirmos para os escritos de Robert Stam e sua íntima relação com cinema e Bakhtin, é preciso entender que esse conceito de recriação literária para o cinema gera interessantes reflexões, levando ao estudo tanto de problemas de autoria até uma compreensão geral que o público oferecerá da obra.

A recriação põe todos estes elementos numa espiral de movimento e que será ainda mais vital na compreensão do processo criativo. O realizador fílmico não irá reproduzir apenas uma obra da literatura para o cinema. Ele cria uma nova obra que mantém estreitas relações dialógicas com outro texto e, além disso, ultrapassará os limites de uma mecanizada adaptação e ressignificará o texto original em um outro campo distinto, como pode ser

²⁶ Presente no livro “*Questões de Literatura e Estética*”, publicado no Brasil em 1988.

percebido na citação à Machado de Assis e a recriação feita por André Klotzel em 2001, ou mesmo quando se adapta uma História em quadrinhos elaborada como *Watchmen* (Zack Snyder. EUA. 2009, 2h 42min), de Alan Moore, para o cinema, em 2009, por Zack Snyder.

FOTOGRAFIA 1 - RELAÇÕES DIALÓGICAS NO TEMPO



A filosofia da linguagem de Mikhail Bakhtin é um interessante convite ao diálogo com a linguagem cinematográfica e seus conceitos. Bakhtin estabelecera um pensamento que não define ou delimita fronteiras e que considera com muito valor aquilo que é considerado olhar marginal em relação ao discurso oficializado. Aqui adentramos no pensamento que Robert Stam faz da arquitetônica bakhtiniana. Há uma vontade de se livrar da relação de estruturas que se estabeleceu na linguagem cinematográfica, conforme desenvolvida por Metz e anteriormente explicada, que rotula e categoriza tudo. Estabelecer relações dialógicas é o essencial, ressaltando e analisando diversas formas de pensamento e não somente uma. Robert Stam é claro quando afirma que procurar pontos de vista diversos é salutar para um rico trabalho.

Recuso-me a acreditar que sou o único no campo capaz de ler com prazer tanto Gilles Deleuze como Noel Carroll, ou, para ser mais preciso, ler tanto com prazer como com desprazer. Recuso-me a escolher entre abordagens que com frequência percebo muito mais como complementares que contraditórias. (STAM, 2003, p. 16).

Com os estudos de Stam é possível precisar a enorme contribuição de Bakhtin e seu círculo para os estudos da linguagem, literatura e linguística e com o intuito desta tese,

²⁷ Em ordem da esquerda para a direita, Capa histórica do romance de Machado de Assis, Pôster do filme homônimo de 2001, Capa da HQ dos anos 1980 e pôster do filme lançado em 2009.

relacioná-los coerentemente à linguagem cinematográfica, conforme já se obteve vislumbres ao longo deste trabalho. Robert Stam elaborou em um de seus trabalhos (1992) uma sequência de ideias que devem ser observadas para boa aplicação dos conceitos do mestre russo a fim de que não se produza apenas categorizações e comparações desconexas. Segundo Stam, enquanto a literatura é constituída com a linguagem verbal, o cinema se dá por meio de imagens, de linguagem verbal escrita ou falada, música e o que ele alcunhou de ruidagem. Outro ponto, que já debatemos com o estudo sobre Metz, não é direta a correlação entre a linguagem verbal e a cinematográfica, pois quando se tem a menor unidade da primeira, ou seja, a palavra, ela não encontra correspondência direta com a menor unidade do cinema, que é o plano, que se constitui de análise bem mais complexa.

Robert Stam, a saber, é renomado professor de muitas décadas no Departamento de Estudos de Cinema da Universidade de Nova Iorque, tendo lecionado ocasionalmente na França e no Brasil. Dentre seus principais trabalhos, sendo que serão utilizados basilarmente nesta tese, destacam-se: “*O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*”; “*Crítica da imagem eurocêntrica*”; “*Introdução à teoria do cinema*”; “*A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*”; “*Subversive pleasures: Bakhtin, cultural criticism and film*” e o especialmente dedicado aos estudos do mestre russo, “*Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*”. Estas obras nos ajudam a encontrar um norte intelectual de modo a correlacionar da melhor maneira o conceito bakhtiniano mais adequado para determinada situação de linguagem no cinema e estabelecermos assim as suas melhores e mais produtivas relações dialógicas.

Em seu livro “*Beyond fidelity: the dialogics of adaptation*”, Robert Stam (2000) evoca a questão da fidelidade, sendo este um dos temas mais caros a sua atual produção intelectual. Para o autor este é um conceito problemático porque pensar além do conceito da fidelidade nas adaptações cinematográficas provenientes especialmente da literatura é algo a ser visto com mais seriedade. Para ele, trabalhar a fidelidade como se esta fosse algo essencial à adaptação seria como colocar a literatura em patamar de superioridade em relação ao cinema, em propósito contrário ao que pretendemos defender ao utilizar Bakhtin como mediador e incentivador de relações dialógicas. O cinema, de acordo com Stam, ainda trabalha potencializando as ricas características literárias ao utilizar-se com mais veemência do verbal, do imagético e do sonoro. Em sua obra “*A Literatura Através do Cinema*”, Robert Stam afirma que:

A linguagem tradicional da crítica à adaptação fílmica de romances [...] muitas vezes tem sido extremamente discriminatória, disseminando a ideia de que o cinema vem prestando um desserviço à literatura. Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “vulgarização”, “adulteração” e “profanação” proliferam e veiculam sua própria carga de opróbrio. Apesar da variedade de acusações, sua motriz parece ser sempre a mesma – o livro era melhor”. (STAM, 2008, p. 20)

Robert Stam trará ao longo deste trabalho inúmeras contribuições para esta sua preocupação atual, a fidelidade das adaptações cinematográficas, sobretudo quando denomina o cinema como um veículo de massa que trabalha fortemente com a intertextualidade, termo por ele utilizado e que com os estudos bakhtinianos trataremos como relações dialógicas, juntamente com gêneros diversos, sons, imagens e inclusive filmes anteriores que trataram da mesma discussão. Para o autor norte-americano, a adaptação dos filmes provenientes de textos literários aguça a experiência visual do receptor, ou como já dito, o público, que passa da realidade imaginada para a visualizada. Basta observar com atenção a mudança de relações do espectador que assiste a um filme como os da saga “*Crepúsculo*” (Catherine Hardwicke. EUA. 2008, 2h 10min) ou “*Harry Potter*” (Chris Columbus. EUA/Reino Unido. 2001, 2h 32min) e os que experimentaram a sensação de ver sua obra favorita filmada.

O leitor que teve acesso à saga de livros e conheceu a história através desse formato (antes de assistir aos filmes citados – adaptação do livro) certamente imaginou um Harry Potter ou o vampiro Edward que não necessariamente seria como a personagem dos atores Daniel Radcliffe ou Robert Pattinson. Mas, certamente, essa experiência já não se dará da mesma forma, no segundo livro das sagas ou subsequentes, pois além da grande popularidade do filme mundo afora, a própria capa dos livros principiam a trazer a imagem dos personagens fílmicos a partir de certa época, após a ocorrência dos filmes. Neste caso, a linguagem cinematográfica exerce influência direta não só na forma como o espectador percebe o filme, mas como o leitor percebe o livro, quando este é lançado posteriormente à primeira adaptação. De acordo com Jacques Aumont:

A narrativa fílmica é um enunciado que se apresenta como discurso, pois implica, ao mesmo tempo, um enunciado (ou pelo menos um foco de enunciação) e um leitor-espectador. Seus elementos estão, portanto, organizados e colocados em ordem de acordo com muitas exigências: em primeiro lugar, a simples legibilidade do filme exige uma “gramática” (trata-se aí de uma metáfora), a fim de que o espectador possa compreender, simultaneamente, a ordem da narrativa e a ordem da história. (AUMONT, 1995, p. 106).

Para aprofundar a questão em momento mais oportuno desta tese, adiantamos que em livro anterior, *“Introdução à teoria do cinema”*, Stam (2003) já se dedicava a explicitar os mais variados conceitos acerca da adaptação fílmica e utilizava-se de ideias do círculo bakhtiniano para tal. Faz ele questão de ressaltar que não se considera um teórico do cinema e sim um interlocutor da teoria cinematográfica, motivo este pelo qual não se aprofunda em longas análises utilizando-se dos conceitos de Mikhail Bakhtin e seu círculo. Stam afirma que trabalha com diversos autores absorvendo deles o que há de mais interessante para seus propósitos, em clara abordagem dos conceitos bakhtinianos do dialogismo. Stam afirma que “cada matriz teórica possui pontos mais fracos ou mais fortes; cada uma delas necessita da “visão excessiva” das demais” (STAM, 2003, p. 15). Além de um presente dialogismo no termo acima, fica evidente que Stam apropria-se de conceitos do mestre russo, contudo realiza uma aplicação ao contexto da linguagem cinematográfica de maneira apenas de citação, abordando relações dialógicas possíveis entre o cinema, a literatura e a cultura, dando ênfase à questão das adaptações, sem nenhuma tentativa de estabelecer demasiada profundidade ou estabelecer hierarquização. Assim, Stam parte para estudos de um conceito bakhtiniano muito caro em quase todos os seus estudos e que destaca ainda uma paixão pelo cinema brasileiro, haja vista ser íntima a relação do autor estadunidense com o Brasil, revelada em entrevista (2012) ao site Globo Universidade²⁸: a carnavalização.

Com Stam (1992), conforme dito acima em explanação sobre seus estudos da adaptação, o conceito mais utilizado é o da carnavalização, sendo que o cinema brasileiro tem lugar de destaque nos estudos do professor estadunidense. Ele afirma que o carnaval tem papel primordial para o artista brasileiro e seu cinema, pois aqui se tem uma consciência “do universo cultural do carnaval enquanto repertório onipresente de gestos, símbolos e metáforas, um reservatório de imagens ao mesmo tempo popular e erudito”. (p.51). Nesse caso específico do cinema nacional, Stam salienta que um dos gêneros de maior apelo por muitas décadas foi a chanchada, gênero cujas suas origens remontam ao antigo teatro de revista e que gerou herdeiros em programas televisivos como *“A praça da alegria”* (Manuel de Nóbrega. Brasil. 1957 – 1079), tendo dialogado intensamente com a sociedade brasileira, exalando uma nacionalidade por meio da divulgação em sambas populares e em humor eschachado nas ruas do Rio de Janeiro, capital nacional até 1960.

Stam faz questão de frisar que o cinema nacional carnavalizado parodiava o cinema norte-americano e ainda trazia ao espectador uma crítica feroz do populismo que campeava a

²⁸ Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2012/02/entrevista-robert-stam-fala-sobre-sua-trajetoria-nos-estudos-do-cinema.html>>. Acesso em: 26.fev. 2017, às 18:32h.

política nacional dos anos 1940 e 1950. Nessa época, destaca o autor estadunidense, reinava a figura mestre de Oscarito. Produzindo filmes de poucos recursos, esta via do cinema nacional carnavalizava o cinema ditado pelo irmão do norte e rivalizava com a Companhia Vera Cruz de cinema, que seguia os ditames da linguagem cinematográfica estabelecida pelos Estados Unidos.

Em estudos sobre mídia de massa, Stam (1992) critica a incapacidade da crítica de esquerda ao confrontar a mídia de massa e ao tratar como realidades constitutivas da época. Ou seja, Stam critica que não se ofereceu resistência discursiva suficiente a uma massificação do cinema ocidental, especialmente o norte-americano, que se impôs como um tradutor da realidade do mundo. Stam procura explicar como Bakhtin pode nos ajudar a transcender algumas das dicotomias analíticas estereis da esquerda arraigadas na crítica tradicional. Essa crítica comete quase sempre o mal-entendido categórico de abordar esses fenômenos moralmente ao se indignar ou ao se entusiasmar frente ao objeto, e ao propor soluções de reformular dicotomias estereis. Mais que denunciar a mídia de massa como uma prática retrograda, deve-se, ao contrário, procurar compreender como essa expressão coletiva de efeitos e de desejos reais funciona e por que ela funciona. A polifonia pode permitir um tratamento dialético refinado para uma análise da política cultural da mídia de massa.

Em filmes como “*Carnaval Atlântida*” (José Carlos Burle. Brasil. 1952, 1h 32min) percebe-se claramente a carnavalização e essa tentativa de crítica estudada acima. Stam, nesse estudo, destaca que o filme parodiou o cinema dos Estados Unidos e trouxe para o público brasileiro uma vertente mais próxima de sua realidade. Assim, conforme iniciamos este capítulo, a relação entre autor, obra e público mais uma vez se revela o centro de estudos guiados por Robert Stam.

O tema de “*Carnaval Atlântida*” é o cinema em si e mais precisamente a constante e inadequada adaptação forçada do cinema hollywoodiano para a produção de filmes no Brasil. O filme exemplifica o conceito de carnavalização de Bakhtin, segundo Stam, não somente no título que carrega, mas também por seus modos de produção, procedimentos e fundamentais alusões. Stam ressalta cenas em que o produtor Cecílio B. de Milho (clara alusão) imagina a sua Helena de Troia (claro diálogo cultural), contudo, destaca também o que dois malandros funcionários do estúdio, Piro e Miro (Grande Otelo) fariam com a cena. A mudança das formas norte-americanas ocorre quando a forma “cultura” representada pelo professor de História (Oscarito) vai sendo deixada de lado para dar lugar a cultura popular representada pelos funcionários Miro e Piro (Grande Otelo). Stam, claramente aponta, ainda que com brevidade, como um conceito rico em significados provindo das teses bakhtinianas podem ser

bem adaptados ao conceito da linguagem cinematográfica. Nesta tese, procuraremos conceituar o uso da polifonia conforme demonstramos brevemente acima.

Stam mostra bem, no entanto, que a carnavalização como a antropofagia, não podem ser reduzidas a uma simples operação de reversão que afirma os valores da alteridade ou do poder. A prática do cinema brasileiro está marcada pela manipulação lúdica euforizante e crítica diversos materiais discursivo-cinematográficos. As estratégias textuais dessas duas figuras são infinitamente complexas e têm um poder de desestabilização. Ao associar a carnavalização à antropofagia e aproximar suas estratégias discursivas, Stam reinveste o conceito de Bakhtin de uma lógica estratégica e de um senso histórico que lhe dá toda sua força operatória. Essa re-territorialização do conceito de Bakhtin sobre a análise da situação social e cultural brasileira é extremamente sensata e esclarecedora.

FOTOGRAFIA 2 - CENAS DO FILME “CARNAVAL ATLÂNTIDA”



29

Em seu trabalho já citado (1992), Stam demonstra que as chanchadas, filmes populares que é dos gêneros mais populares no Brasil, no cinema novo, possuem as estratégias carnavalescas e canibalescas servem para se proteger, entre outros, da invasão do cinema americano. Liberdade de intriga, fusão do fantástico e do naturalismo, contraste e oxímoro, elementos utópicos, diversidade de vozes ideológicas, zombaria de vozes oficiais, etc. são as modalidades principais destes gêneros. A paródia é o grande processo da carnavalização e da antropofagia. Há sempre, na paródia, uma voz dupla, a reutilização de um discurso diferente.

Ampliando o escopo do estudo, Robert Stam (2003) reitera que não só o cinema nacional vive o fenômeno da carnavalização. Em filmes de Luis Buñuel podem-se presenciar

²⁹ Cenas do filme extraídas do site Adoro Cinema. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-19995/fotos/detalhe/?cmediafile=19962831>>. Acesso em: 21 fev. 2017, às 09:01h.

formas transgressoras que remetem à “carnavalização”, com frequentes ataques à força hegemônica da Igreja Católica ou à burguesia reinante. O autor estadunidense demonstra que em filmes como “*O anjo exterminador*” (Luis Buñuel. *El Ángel exterminador*, México. 1963, 1h 35min) (1962) um jantar da burguesia vai perdendo o controle das ditas boas maneiras e etiqueta, caracterizado ainda que ninguém se vai ou sai da sala.

FOTOGRAFIA 3- CENA DO JANTAR – FILME “O ANJO EXTERMINADOR”³⁰



À guisa de acabar este pequeno capítulo demonstrativo referente à importância de Robert Stam, seja para os estudos cinematográficos, seja para o pioneirismo em correlacionar estudos bakhtinianos e cinema, seja como pedra basilar das ideias fundantes desta tese, destacamos que Stam (1992) avisa ser possível analisar dialogicamente filmes a partir do diálogo estabelecido por entre eles e seus antecessores ou predecessores, estabelecendo relações entre gêneros, mesmo diretor, diretores de escolas afins, etc. Música e imagem são pontos de relação em que esse diálogo pode ser estabelecido. De acordo com Stam, é possível também relacionar o filme a outras expressões de cultura, seja a literatura, artes plásticas, arquitetura, etc., sendo que os processos de produção e a presença de um público implícito fazem parte intimamente deste diálogo.

Stam faz questão de demonstrar a força do poder hegemônico norte-americano no cinema e a sua relação imperialista com outras escolas de filmes ou mesmo retratando outros

³⁰ Imagens extraídas do filme: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YE1G56jaRCk>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

povos e culturas. Após ter considerado o filme como língua, Stam dedica-se a estudar sobre a língua nos filmes se inclinndo particularmente para as aberrações e os curtos-circuitos próprios que reproduzem a dublagem e a pós-sincronização em um país e, desenvolvimento como o Brasil. Um exemplo disso é o caso no qual as vozes são vozes brasileiras, mas as imagens e a mentalidade são americanas.

A perspectiva política desse problema e suas consequências culturais foram pouco estudadas até aqui. Parte-se, então, do princípio que as trocas linguísticas são também relatos simbólicos de poder. Línguas podem servir não somente para oprimir e alienar, mas também para libertar. Está sempre suscetível à subversão. Conforme desenvolveu Stam, o conceito bakhtiniano da heteroglossia (heterodiscurso) servirá de base a essa análise do cinema como a prática discursiva reveladora das relações de poder. A heteroglossia consiste na interação de várias línguas geradas pelas diferenças sexuais, raciais, econômicas, e também de gêneros discursivos, relações dialógicas entre vozes, entre instâncias autor-narrador-personagem, etc. Inclusive convém-se chamar esse termo como Heterodiscurso (nova tradução).

FOTOGRAFIA 4 - CENAS DE FILMES DA PERSONAGEM “INDIANA JONES”:
MULTICULTURALIDADE.



31

O exemplo mais emblemático encontra-se, segundo Stam (1992, P. 66) na trilogia (hoje quadrilogia) “*Indiana Jones*”, personagem criado pelo diretor Steven Spielberg nos anos 1980. Mesmo sendo uma pessoa de cultura e sabedor de vários idiomas, não se percebe que o professor Jones dialogue com personagens de outros povos e culturas no idioma local.

³¹ Cenas do filme extraídas do site Adoro Cinema. Disponível em: < <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-638/fotos/detalhe/?cmediafile=18931028>>. Acesso em: 21 fev. 2017, às 09h25min.

Também não se percebe o personagem colocando-se como igual, ao contrário, sempre sendo demonstrado em posição de superioridade ao outro, demonstrados como seres de cultura exótica, violentos ou estranhos. Stam reitera aquilo que Bakhtin elaborou como forças centrífugas e centrípetas, demonstrando que se por um lado o cinema de determinados povos tenta desmistificar o poder vigente da hegemonia cultural vigente, por outro essa forma dominante tenta subjugar os povos espectadores com sua linguagem e ícones construídos para tal efeito. Dessa maneira, procuramos apresentar melhor este estudioso que com suas ideias enriqueceu os estudos culturais e nos permite produzir de maneira mais acurada relações entre os estudos da linguagem cinematográfica unidos aos conceitos basilares de Mikhail Bakhtin.

CAPÍTULO 3 – ÉTICA, ESTÉTICA E EXCEDENTE DE VISÃO NO CINEMA

Para o embasamento de nossa tese que pretende demonstrar uma forma de educação de sensibilidade produzida pelo cinema, o que não parece possível de se realizar ou produzir pela vida ética, conforme nossa perspectiva de pensamento julgamos necessária a exposição de estudos realizados por nós relacionando o mestre russo Mikhail Bakhtin e a linguagem cinematográfica. Seguiremos uma sequência inicial dos estudos realizados por ele sobre uma linguagem abordada em aspectos mais filosóficos, especificamente sobre os conceitos éticos e estéticos tratados em sua obra, inacabada ou não recuperada integralmente, denominada “*Para uma filosofia do Ato*”.

Em seus estudos, Bakhtin afirmou que “na arte não há filosofia, mas o ato de filosofar; não há o conhecimento, mas o processo de cognição”. (2003, p. 29). Segundo elaborado por Cristovão Tezza,

(...) Para o Círculo de Bakhtin, a definição do que é ou não é poético é um dado histórico e não uma categoria transcendente – do ponto de vista linguístico, cada elemento formal da linguagem possui idêntico potencial artístico. Na sua ótima síntese, “só a enunciação pode ser bela” – ou seja, é a vida concreta, dialógica, da linguagem, que dará ou não os contornos da literatura... a palavra já entra na arte carregada de intenções, opiniões, traços sociais, com todas as marcas de seu território valorativo. (TEZZA, 2003, p. 36).

Seria tarefa da estética, desta forma, dentro do universo das enunciações sociais ser a especificidade de uma obra artística na abrangência de um território vasto onde imagens e palavras possuirão significados concretos, não devendo ter sua atuação baseado em supostas propriedades de um sistema abstrato. Assim como o escritor ou produtor de um filme, ao produzir suas imagens não cria sistemas abstratos de imagéticas possibilidades, este selecionará imagens avaliadas conforme sua perspectiva social. Ao trabalharmos a estética do cinema elaborada por nós a partir do ato estético, que possui um potencial teórico muito grande de estudo, vemos a pouca importância dada à obra de Mikhail Bakhtin e as que o circundavam, que são pouco trabalhadas ou investigadas em relação a este tema de estudo.

Para Stam, como já mencionado, pesquisador dedicado ao potencial da obra bakhtiniana referente às análises cinematográficas:

(...) a teoria do cinema é o que Bakhtin chamará de um “enunciado historicamente localizado” e reconhece que as ideias de teóricos de um determinado período histórico podem produzir seus frutos muito posteriormente. Quem poderia adivinhar que as ideias filosóficas de Bergson ressurgiriam um século mais tarde na obra de Gilles Deleuze. Os trabalhos do Circulo de Bakhtin foram publicados nos anos 20, mas as ideias bakhtinianas somente vieram a “penetrar” na teoria nos anos 60/70, quando uma avaliação retrospectiva definiu-o como um “proto-pós-estruturalista” (STAM, 2003, p. 17).

Na teoria, pesquisas e reflexões a cerca do cinema realizadas pelo pesquisador americano, são embasadas em duas obras de Mikhail Bakhtin: os “*Escritos sobre Rabelais*” (1930) e “*Problemas da poética de Dostoievski*” (1929). Através do estudo realizado por Stam (2003) destas obras, foram discutidas as heranças incorporadas pela teoria cinematográfica, especialmente ao que se refere à concepção do Realismo artístico.

Existem contestações quanto ao uso do termo “realismo” em virtude de sua elasticidade que pode surpreender, surgiu na teoria cinematográfica com uma grande carga trazida por debates anteriores realizados tanto na literatura quanto na filosofia. Uma clara distinção era feita na filosofia clássica, entre o realismo proveniente de Platão, onde existia uma afirmação da existência objetiva e absoluta de universais, acreditava-se na existência de abstrações, formas e essências como sendo ‘verdade’ ou ‘beleza’, independentes da percepção humana e de realismo proveniente de Aristóteles, para o qual os universais teriam sua existência somente em objetos do mundo exterior e não em um domínio além da matéria de essências.

As utilizações e diversos significados filosóficos para o termo realismo podem fazê-lo confuso e parecendo de uma forma diametral, oposto ao ‘senso comum’ do realismo, onde se acredita objetivamente nos fatos e na perspectiva de vê-los sem idealismos.

Na teoria do cinema ao situarmos o debate na sua ordem estética, faz-se necessário o questionamento se este deve estar ligado em primeiro lugar a narrativa, ou ser antinarrativo, colocando-se como realista ou antirrealista, estabelecendo uma relação de modernismo artístico institucionalizado no século passado caracterizado pelo interesse primeiro uma arte sem representatividade, com características abstratas, fragmentárias e agressivas.

Ao estudar *Rabelais*³² (2003), Stam propõe as manifestações estéticas como sendo um produto de ordem cultural dentro de uma especificidade histórica e constituído como sendo

³² A saber, Rabelais (1484-1553) foi padre, médico e escritor francês do Renascimento e autor de obras primas cômicas intituladas *Gargantua* e *Pantagruel* que exploram lendas populares e romances, bem como obras clássicas. Tornou-se fonte inesgotável para os ideais libertários devido a sua criatividade exuberante que transbordou para a literatura francesa inúmeras liberdades de narrativa.

uma entre as diversas formas possíveis de expressão. Bakhtin (2013) ao teorizar sua tese sobre Rabelais, o realismo grotesco do Carnaval nos tempos medievais, fazia uma inversão quanto à ordem e a estética convencional elaborando uma nova forma de se visualiza a beleza popular, a caracterizando como sendo rebelde e convulsiva, na tentativa da demonstração do caráter também grotesco dos poderosos da época ressaltando a beleza contida na vulgaridade popular. O carnaval engloba várias hierarquias que se encontram em atuação, as normas que na verdade são obstáculos impostos, a caracterização das classes sociais, etc., suspende-se de forma temporária na intenção de alcançar um meio de comunicar-se com a excelência do que é diferenciado e diverso, se estabelecendo de forma liberal, intimista e familiarizada. Atribuiu-se as gargalhadas e risos, segundo Bakhtin ao estudar Rabelais, um significado filosófico de grande poder constituindo-se em uma visão unificada sobre a vivência, nas mesmas proporções do estudo da seriedade que se faz de forma aprofundada.

A tese de Bakhtin serve de base para Stam (2003) examinar a “*sátira minipeia*”³³, um gênero artístico trans-histórico que se relaciona com uma forma de ver o mundo carnavalizado diferenciado por seus personagens oximorônicos³⁴ devido a muitas formas estilísticas, ao não cumprimento de normas de comportamento pré-definidos e por um enfrentamento de forma cômica das diferentes visões filosóficas a respeito de “*Problemas da poética de Dostoievski*” de Bakhtin, Stam enfatiza:

(...) mesmo que originalmente não tenha sido concebida como um instrumento para a análise fílmica, a categoria minipeia é capaz de desprovincianizar o discurso cinematográfico comprometido com as convenções de verossimilhança do século XX (STAM, 2003, p. 30).

Temos a intenção de demonstrar com maior ênfase neste capítulo da tese a possibilidade de encontrarmos riquezas variadas e diversas de possíveis teorias para compreendermos o cinema como ferramenta artística, cultural e também social, conforme já exemplificamos com as ideias de Turner (1997), sem aprofundá-las completamente nesta tese. Quando dispensamos maior atenção aos trabalhos bakhtinianos “*Para uma filosofia do ato*” e

³³ Segundo Robert Stam (1992, p. 38) no capítulo “*Particularidades do Gênero*” da obra “*Problemas da Poética de Dostoievski*”, o autor norte-americano afirma que “Bakhtin delinea as estratégias polifônicas artísticas de Dostoievski desde os gêneros ‘cômico-sérios’ do passado, como o diálogo de Sócrates e, sobretudo, a sátira minipeia. Batizada a partir do filósofo Manipo de Gádara (século III, A.C.), que deu ao gênero sua forma definitiva, o gênero já existia desde a época de Sócrates. Os exemplos citados por Bakhtin são o Satiricon, de Petronio (...) A Sátira minipeia, para Bakhtin, está profundamente enraizada na percepção carnavalesca do mundo e abre caminho para a polifonia artística e a carnavalização literária”.

³⁴ Stam (1992) vai colocar o estudo de Bakhtin nos exemplos dos personagens Macunaíma, do romance de Mário de Andrade e Zelig, personagem do filme de Woody Allen, pois ambos são personagens que vivem uma polifonia de variantes humanas e ambos trabalham com a questão do agir como um camaleão, metamorfoseando-se, enquanto metáfora da experiência humana.

“*O autor e o herói na atividade estética*”, observamos o grande potencial intelectual vivo que possibilita a análise do cinema na potencialidade formativa e analítica. Veremos em primeiro lugar a significação dos textos na obra bakhtiniana.

O texto “*Para uma filosofia do ato*”, conforme Marília Amorim (2006) demonstra o delineamento inicial de um projeto realizado em uma parte no percurso da obra bakhtiniana e seu círculo. O texto se diferencia dos outros por possuir contexto filosófico em sua totalidade e voltado às questões éticas. Augusto Ponzio (2008), pesquisador italiano, concorda com Amorim em relação a esta afirmação sendo que para ele “*O autor e o herói na atividade estética*” se relaciona com “*Para uma filosofia do ato*” como sendo um cenário de continuação um do outro. Para este autor os textos de Bakhtin mencionados, esclarecem conceitos trabalhados de forma ampla nos dias atuais por pesquisadores em relação a termos: autoria, responsividade, significado ético da exotopia, o não álibi da existência e pensamento participativo.

Em vários momentos pode-se observar a retomada destes temas na obra de Bakhtine o círculo, o que é reafirmado por Tezza (2003), ao sugerir serem estes parte de uma proposta filosófica de forma mais ampla, projetada na juventude de Bakhtin. Conforme este autor é discutido por Bakhtin nas obras mencionadas, os princípios que seriam as bases de uma relação entre o autor e personagem, tendo como estudo que coloca centralizada a questão do original e do definido sobre a teoria narrativa produzida em um contexto instrumentalizado fenomenológico. Quando não se reduz o pensamento de Bakhtin a uma escola ou categoria em virtude de possuir propostas teóricas afirmadas em fatos apoiados em elementos derivados do fenômeno concreto embasado na visão teórica inicial, se promove alteração desta concepção e desta forma, retornar-se a ela com nova forma de entendimento. Para Adail Sobral (2005, p.135) “trata-se de um constante movimento de ir e vir, sem a circularidade dos sistemas fechados e com base numa permanente tensão”. O que nos leva a acreditar em estudo realizado por Tezza (2003, p. 22), citado anteriormente, afirmando ser possível ainda um grande avanço nos estudos da obra de Bakhtin, em relação às suas produções iniciais.

As abordagens referentes ao estudo da literatura trabalhadas por Bakhtin tendo como objetivo de estudo Dostoievski, objetivavam a edificação da elaboração de um pensamento filosófico ligado à literatura, sendo uma visão filosófica de possível visualização pela estética literária.

Pensamos neste caso que as formas que foram abordadas por Bakhtin carregam em si mesmas uma ideia imensa para ser analisada e explorada nas linguagens fílmicas e de instrumentos que se relacionem a imagens. Os estudos do mestre russo e seu círculo

demonstraram que os mesmos pensavam em análises que perpetuamente se renovavam e traziam aprofundadas leituras que portavam consigo sentidos novos e elementos explicativos e explícitos para diversos fazeres em linguagem fílmica. Bakhtin ainda elabora a ideia de que

Em seu processo de vida *post mortem* (as obras) se enriquecem com novos significados, novos sentidos; é como se estas obras superassem o que foram na época de sua criação. (...) O autor é um prisioneiro de sua época, de sua atualidade. Os tempos posteriores o libertam dessa prisão (BAKHTIN, 2003, p. 364).

Precisamos com isto dar atualidade a nossas concepções de diálogo com o grande tempo se desejamos ter Bakhtin como companheiro de reflexão em perspectiva analítica da estética do cinema. A polifonia, categoria bakhtiniana, é uma das que ainda demandam grande aprofundamento analítico porque perpassa por quase toda a obra do mestre russo. Mesmo tendo sido criada para efeitos de análise literária, em especial dentro do cinema de Dostoievski, a polifonia traz como conceito um grande potencial para uma reflexão sobre enunciação dentro da narração fílmica e do cinema.

Mikhail Bakhtin considera a polifonia como um jogo de falas em um encontro entre diversos e diferentes campos emocional e volitivos que são expressos em uma relação entre os personagens e personagens, personagens e o autor criador e o autor contemplador e seu leitor. Já observando pelo prisma da linguagem cinematográfica esse conceito pode ser expandido porque no cinema além de vozes e sons existem também jogos de olhares, ou seja, percebe-se uma polivisão que poderá formar um campo tensivo entre diversas ações plenas de conteúdo emocional-volitivo cuja natureza é árdua em ser decifrada.

Na teoria do cinema é preciso desenvolver bem o tema da instância narradora, diferente do que acontece com a literatura onde este já foi desenvolvido com várias reflexões. Ao observarmos o romance, relacionando com a narração, percebemos que se trata da questão de voz e modo, ou seja, indagações de: Quem? De que modo? e, Em que lugar se situa? No cinema este assunto é tratado de forma diversificada, já que o narrador não é quem fala no filme, sendo uma instância que vê e ouvi, organiza planos os reunindo sucessivamente de forma lógica, o que pode não ocorrer em alguns filmes, como por exemplo, “*Deus e o Diabo na terra do sol*”³⁵, onde a anunciação cinematográfica tem como sujeito alguém que não canta cordel e que foi inserido na história como o “narrador”.

³⁵ Filme premiado e emblemático do cinema brasileiro e mundial, dirigido por Glauber Rocha em 1964 e é uma das principais produções do chamado *Cinema novo*, movimento que a partir dos anos 1950 lançou o propósito de libertar o cinema nacional de um jugo e influência da indústria cinematográfica dos Estados Unidos. O filme tem

Isso acontece em virtude de no cinema não ser contada propriamente uma história, o que implicaria uma relação anterior aos fatos narrados, mas pede que o narrador se faça portavoiz do que acontece posteriormente. Quando falamos de linguagem cinematográfica não existe passado. A história começa realmente a acontecer diante de nós e nos incluímos nela e nela nos posicionamos como em uma sequência onírica exatamente no momento em que o filme inicia sua projeção. Conforme Bakhtin

O ato é o resultado final, uma consumada conclusão definitiva; concentra, correlaciona e resolve em um contexto único e singular o já final o sentido e o fato, o universal e o individual, o real e o ideal, porque tudo entra na composição de sua motivação responsável; o ato constitui o desabrochar da mera possibilidade na singularidade da escolha uma vez por todas. (BAKHTIN, 2010, p. 81).

Na obra literária alguém faz a mediação entre nós e os fatos narrados em uma história, já em uma narrativa cinematográfica e imagética com certeza não é um contador de histórias que está presente, apesar disto poder aparecer como sugestão em sua trilha sonora, voz em off ou voz em cover. Se tratar a de alguém possível de existir somente nesta formação fílmica, como em um espaço em branco permitindo ao espectador ocupar este lugar. Deve ser considerado o texto fílmico juntamente com seu espectador, pois estes não podem ser distanciados um do outro, como mostrado anteriormente, devem estar juntos em um percurso de construção de sentidos, interagindo entre si.

Devemos entender e levar em consideração que Bakhtin, na obra “*Marxismo e Filosofia da Linguagem*”, trata da distinção provisória entre o significado e o sentido, implicando metodologia e teoria que trarão uma nova visão para a sensibilidade de forma a traçar um novo paradigma do sujeito.

Podemos considerar a significação como um estágio inferior a capacidade de significar, sendo o sentido um estágio superior desta capacidade. A significação é vista como uma capacidade potencial de construção de sentidos, os quais serão indissociáveis da enunciação já que se trata de uma expressão de uma situação histórica de fato.

Em relação a se construir sentido, existe a participação de elementos estáveis da significação, além de elementos virtuais e instáveis. Devemos tratar no contexto da linguagem cinematográfica, a imagem como virtual, pois esta permanece indeterminada, nos mantendo em ligação com o que não é, ou seja, com o que não pode ser ouvido, o que não

está presente, e o que não pode acontecer, e o que está para acontecer. Vemos no espírito da forma, possuído por ela ou que a possui, a possibilidade da educação acontecer, e não na formação tomada pelas imagens. Quanto ao acontecimento estético, segundo Bakhtin

(...) no acontecimento artístico há dois participantes: um passivo-real, outro ativo-virtual (autor-contemplador); a saída de um desses participantes destrói o acontecimento artístico, restando-nos apenas uma ilusão precária de acontecimento artístico – o falseamento, o embuste artístico de si mesmo; o acontecimento artístico é irreal, não se realizou de verdade. (BAKHTIN, 2003, p. 185).

Em relação ao trabalho de Bakhtin denominado “*O autor e o herói na atividade estética*”, este busca possíveis permeabilidades para as reflexões em relação a linguagem cinematográfica, e em como se dá a significação das imagens fílmicas, aumentando as formas de se pensar este tema. Apesar de se ocupar de assuntos relativos ao estudo da literatura, este também cria ao estudar a estética, caminhos de reflexão para a sétima arte e sua linguagem. O que podemos verificar em

O homem é o centro organizador do conteúdo-forma da visão artística, e ademais que é um dado homem em sua presença axiológica no mundo. O mundo da visão artística é um mundo organizado, ordenado e acabado independentemente do antedado e do sentido em torno de um homem dado como seu ambiente axiológico: vimos como em torno dele se tornam artisticamente significativos e concretos os elementos e todas as relações espaço, tempo e sentido. Essa orientação axiológica e essa condensação do mundo em torno do homem criam para ele uma realidade estética diferente da realidade cognitiva e ética, mas, evidentemente, não é uma realidade indiferente a elas (BAKHTIN, 2003, p. 173).

Para Bakhtin o objeto estético sintetiza uma vasta e complicada cadeia de relações axiológicas, envolvendo três constituintes, como já mencionado neste trabalho, o autor, a personagem e o espectador/receptor/contemplador. Ele afirma que “a diferença axiológica profunda, essencial e de princípio entre o eu e o outro tem um caráter de acontecimento: fora dessa diferença não é possível nenhum ato axiologicamente ponderável” (Bakhtin, 2003, p. 173).

Não podemos confundir a autoria na produção estética em relação ao escritor romancista e ao diretor/realizador de cinema. Pois, conforme Bakhtin o autor-criador ocupa uma posição axiológica, dando unicidade a totalidade artística e visto como a representação social que unifica o objeto artístico. Esta posição axiológica de autor-criador, como ocorre em relação ao modo de enxergar o mundo, serve de fundamento, guiando na construção do objeto

estético e direcionando a forma com que o leitor/contemplador ver, já que sua visão do personagem não como sendo um ‘ele’ nenhum ‘eu’ mas um ‘tu’ plenevalente.

O autor tanto no sentido literário como cinematográfico, não fala ‘do’ personagem, mas ‘com’ o personagem e da forma de se relacionar e falar com estes, atentamente ao que podem pensar do personagem e de sua ligação com ele. Sendo assim, o espectador-receptor demonstra uma particularidade inseparável como função estético-formal, permitindo a transposição para o âmbito estético da obra de arte e várias exposições em relação às manifestações sociais. Como já dissemos, será condensado por este objeto estético uma rede complicada de relações axiológicas envolvendo os três constituintes inseparáveis, o autor, a personagem e o espectador-receptor. Nessa percepção da estética do cinema e linguagem cinematográfica, a base inicial do movimento dá *exotopacidade* oferecido teoricamente por Bakhtin, onde o eu-para-mim-mesmo é construído partindo do eu-para-os-outros, existindo a possibilidade de ser visto como importante ferramenta para a compreensão dos movimentos de câmera como parte da narrativa imagética. Desta forma o espectador é removido do seu território ao acontecer, por exemplo, uma coincidência acerca da visão proposta pela câmera e da visão de determinada personagem, ou quando a câmera pode ser identificada com o próprio espectador, e também ao interiorizar-se uma forma de visão particular não apenas em virtude da câmera, mas por sua integração aos cortes, aos diversos ângulos nas tomadas, e ao objetivo específico de determinado personagem no ambiente.

FOTOGRAFIA 5 - O MOVIMENTO AUTOR, PERSONAGEM, ESPECTADOR-RECEPTOR



³⁶ Imagens extraídas dos sites e filme da direita para esquerda:

Disponível em: < <http://odetalhedapalavra.blogspot.com/2013/06/autora-de-harry-potter-e-assumidamente.html>; <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-41245/> e

<https://www.comunidadeculturaearte.com/filme-concerto-de-harry-potter-em-portugal-a-3-de-fevereiro-2/> >. Acesso em: 11 nov. 2018.

Podemos verificar a demonstração de Machado (2007), ao dizer que na literatura nada rivaliza com essa co-presença constante no campo de visão da própria personagem vidente e citando o filme “*Janela Indiscreta*”³⁷ (1954), do cineasta Alfred Hitchcock:

(...) o filme começa com uma cortina se abrindo e revelando o cenário de um cortiço de subúrbio, com suas inúmeras janelinhas e as personagens anônimas enclausuradas dentro delas. A câmera faz um *zoom-in*, aproximando-se lentamente, até que a janela que permite ver o cenário coincida com o quadro. Essa abertura é significativa do princípio narrativo do filme: a tela é a janela do apartamento de Jeff, o fotógrafo acidentado, imobilizado em sua cadeira de rodas que passa o tempo espiando os vizinhos... tudo o que acontece fora do apartamento de Jeff é visto exclusivamente dessa perspectiva restrita. Dentro deste quadro janela aparecem outras “telas” que recortam o visível, como se o quadro cinematográfico estivesse *mis en abîme* para multiplicar a intriga central numa pluralidade de outras intrigas. Há uma coincidência e limites: como Jeff, a instância vidente não pode sair do apartamento; como Jeff, a instância vidente espia tudo e a todos exclusivamente através da janela indiscreta; como Jeff a instância vidente não pode saber o que se passa atrás das cortinas fechadas do apartamento de Lars Thorwald, o suposto assassino. Mas a mesma instância vidente pode ver mais que Jeff: a última saída do caixeiro-viajante na noite do crime não foi vista pelo protagonista principal que adormeceu na cadeira de rodas. (...) Nós pudemos ver esta cena, já que o narrador no-lo mostrou, mas Jeff, não, e essa diferença de olhares (de saberes) faz divergir, por algum tempo, a interpretação que espectador e personagem fazem dos acontecimentos. (MACHADO, 2007, p. 45).

No contexto estudado por Mikhail Bakhtin, a personagem reage diante da vida reunindo suas reações cognitivas e emocional-volitivas singulares que se agruparam arquitetonicamente como uma unicidade. Para ser possível que o valor artístico seja assumido, a ação única do autor deverá demonstrar a oposição da realidade, além do valor extra-artístico da personagem e sua alteridade. Sendo assim, como no filme de Hitchcock citado por Machado (2007) e no poema de Puchkin³⁸ analisado por Mikhail Bakhtin, observa-se a alteridade dialógica sob os diferentes pontos de visão, como o contexto do autor e o contexto dos dois protagonistas (autor, herói e personagem). Não se descreve o personagem como sendo um eu e aceito como objeto, mas é visto como centro da alteridade e visão pela qual seu mundo é organizado.

³⁷ Filme produzido e dirigido em 1954 por Alfred Hitchcock que se tornou um dos maiores realizadores cinematográficos do século XX principalmente no quesito de desenvolvimento de recursos narrativos da linguagem cinematográfica.

³⁸ O poema “Separação” foi escrito por Puchkin em 1830 em homenagem à memória de Amália Riznick, um dos amores do poeta em Odessa. No distante maio de 1824 Amália partiu de Odessa para a Itália e em 1825 morreu vítima da tuberculose. Ao analisar o poema em “*Para uma filosofia do ato*”, Bakhtin demonstrou com um exemplo empírico como o ser humano concreto, enquanto centro valorativo, funciona dentro de um todo artístico.

O cinema visto como autoral, sendo a produção com a impressão de características próprias de um cineasta, com sua marca, lançando tendências na linguagem cinematográfica, assim como Hitchcock, Godard, Fellini, Oliveira, Glauber Rocha, Polanski, Bergman, Almodóvar, entre vários outros, tem como característica o representar de uma consciência que é peculiar do autor, a consciência da consciência, uma forma própria de englobar e dar acabamento a consciência de personagens e do seu mundo.

FOTOGRAFIA 6- CENA DE “JANELA INDISCRETA”: OBSERVAÇÃO DOS APARTAMENTOS VIZINHOS



39

O princípio da *exotopia* pode ser observado na relação criadora como um estar-fora. A fundamentação deste conceito de *exotopia* bakhtiniano está no “excedente da visão humana”, que para Bakhtin é visto também como um parâmetro ético: existe uma limitação intransponível no meu olhar que só o outro pode preencher, ou como na cena citada por Machado (2007), o personagem Jeff não sabe que Lars saiu na noite do crime, mas como espectadores que somos, com esse excedente de visão que a personagem não tem, sabemos desse fato. Bakhtin nos ensina com isto que

³⁹ Imagem presente no site Pinterest. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/510314201500060031/>>. Acesso em: 12 jul. 2017 às 18:12h.

O excedente de visão é o broto em que repousa a forma e de onde ela desabrocha como uma flor. Mas para que esse broto efetivamente desabroche na flor da forma concludente, urge que o excedente de minha visão complete o horizonte do outro indivíduo contemplado sem perder a originalidade deste. Eu devo aqui entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão que desse meu lugar se descortina fora dele, convertê-lo, criar para ele um ambiente concludente a partir desse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha vontade e do meu sentimento. (BAKHTIN, 2003, p. 23).

Podemos verificar também no conceito de *exotopia* a implicação de uma preocupação a respeito da ideia de espaço e de tempo. Segundo a reflexão de Amorim (2006) sobre essa relação tempo-espaço nas ideias e pensamentos de Bakhtin e ao afirmar que este escreve a respeito de uma temporalidade que não apresentará jamais começo nem final e que não será cronológica e sim *aiônica*⁴⁰. O tempo será visto como sendo uma dimensão de alteridade, sendo nele local onde deixamos de coincidir com nós mesmos. Se considerarmos o tempo como divisor do espaço este será um elemento fixo.

Pode-se perceber também em Amorim, ainda neste trabalho, a observação em relação à questão do espaço e do tempo através do conceito de *exotopia*, acentuando assim o caráter espacial em relação ao lugar do autor como sendo lugar exterior. A criação de uma situação e um parâmetro para a colocação dos personagens, podem se dar em virtude do espaço de uma visão estética fixa e ordenada. Esta autora também não diz que em outro instante envolvendo o relacionamento do espaço e do tempo, se observar através da obra de Bakhtin, o surgimento do conceito de *cronotopos*.

Neste momento verifica-se o desaparecimento do conflito entre tempo e espaço e o conceito demonstra uma unicidade e local de junção entre os quesitos espaço-tempo de forma a serem considerados como um todo definido. Mas será removida por Amorim, a possibilidade de um conceito se distinguir de outro necessariamente, pois o conceito de *exotopia* demonstra manutenção da tensão entre tempo e espaço, e continuará sendo tema principal dos estudos de Bakhtin. No entanto, o conceito de *cronotopia* se elabora e constrói com os estudos de linguagem de Bakhtin (1988) ao definir como: “A interligação fundamental

⁴⁰ Distinção estóica de Aion e Chronos para pensar a extratemporalidade do acontecimento. Segundo Aion, somente o passado e o futuro subsistem no tempo. Em lugar de um presente que absorve o passado e o futuro, um futuro e um passado que dividem, a cada instante, o presente, subdividido ao infinito, em passado e futuro. Enquanto Chronos é inseparável da circularidade e de seus acidentes, Aion se estende em linha reta e ilimitada nos dois sentidos. Aion opõe-se a Chronos, que designa o tempo cronológico ou sucessivo em que antes se ordena ao depois, sob a condição de um presente englobante no qual, como se diz, tudo acontece (ZOURABICHVILI, F. **O Vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro, 2004, p. 11).

das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos cronotopo (que significa espaço-tempo)” (p.211). Assim, pode ocorrer a apropriação desse conceito para estudos em linguagem cinematográfica ao se tratar de questões relacionadas ao tempo e espaço na forma de manifestação inseparável da representação da realidade contendo uma perspectiva de mundo em si.

O cinema e a linguagem cinematográfica possuem uma técnica permissiva no trato das imagens em movimento, um deslocamento do tempo e do espaço que só se apresenta possível na sétima arte, não sendo possível ser verificada em qualquer outra arte. Observamos o predomínio no cinema do enquadramento oblíquo ao eixo da objetiva, fazendo os olhares trocados durante as cenas não direcionarem diretamente a câmera, com exceção de algumas situações intencionais, como digressões, mas sim a um local que se situa de um lado ou de outro do enquadramento.

Existe certa ignorância da personagem do cinema no contexto do filme, de ignorância de sua audiência, telespectadores e plateia, o que se demonstra diverso de um apresentador de televisão, pois este se dirige de forma direta a estes olhando para câmera. Em um filme o personagem priorizar a o outro personagem que se encontra fora do enquadramento e que se revela em uma sucessão de planos imagéticos. O sujeito tem sua presença marcada em virtude de sua ausência e esta presença é uma presença de alguma coisa vazia, um espaço livre que será preenchido por quem se colocará de frente a tela para olhar e ver o outro, ou seja, alguém que contempla.

Podemos citar uma cena simbólica de um filme bem conhecido “*Annie Hall*” (Woody Allen. EUA. 1977, 1h 33min), lançado no Brasil com o nome de “*Noivo neurótico, Noiva nervosa*”, onde uma personagem que é interpretada por Diane Keaton se apresenta cantando em um Karaokê e por várias vezes aparece só na cena, mas olhando em busca de um personagem que não aparece em cena. Só quando termina a música se preenche o espaço vazio, mas pode-se perceber a intensão por traz desta cena.

FOTOGRAFIA 7- FILME “ANNIE HALL”. O OLHAR PARA O EXTERIOR QUE NÃO ESTÁ NO QUADRO



41

Para o intelectual brasileiro Tezza (2003) o mestre russo define como cronotopos característicos da atividade literária os biográficos antigos, romances da época de cavalaria, Rabelaisianos e mais recentemente o cronotopo escrito pela pena de Balzac e Dostoievski. Isso tudo com uma função do espaço público, uma sala, um quarto como o centro que organiza os eventos narrativos do romance. Sendo esses cronotopos ambientes concretos de composição pictural-cognitiva e emocional volitiva em que a literatura se realiza, podem ser também a medida na qual o cinema se movimenta autorizando ser possível proferir a ideia de um cronotopo Bergman, um cronotopo Kurosawa, um cronotopo Manoel de Oliveira e assim por diante.

Uma atividade instigante para que se compreenda e identifique um cronotopo está presente no filme francês “*Entre os muros da escola*” (Laurent Cantet. França. 2009, 2h 08min), do cineasta Laurent Cantet. Esta obra fílmica traz em sua narrativa a vida de um professor que convive com uma classe de alunos em escola periférica da Paris do século XXI. Quase toda a narração fílmica se dá no interior da escola, classes, sala de professores, corredores, pátio, contudo os conflitos que surgem entre a hierarquia estabilizada do colégio, com sua liturgia tradicional e a cultura própria, vida, necessidades e interesses do corpo discente no quesito do aprendizado darão a impressão de que a vida ocorre entre os muros da escola, quando a câmera se dispõe a mostrar eventos do cotidiano, pequenos, de um microcosmo que muda uma cena, que invocam o multicultural, tal como Robert Stam já nos

⁴¹ Cena do Filme *Annie Hall* presente no site blogspot. Disponível em: <<http://pyxurz.blogspot.com.br/2011/12/annie-hall-page-5-of-6.html>>. Acesso em: 12 jul. 2017 às 14:16h.

ensinara, a diversidade e a tensão no ambiente, com riscos para o aprendizado do valor da democracia, tanto para professores da escola quanto para seus alunos. Ainda que o cenário seja uma escola francesa, com toda sua especificidade, é possível vivenciar que as imagens que se movimentam de tal modo dão a impressão de que se pode reconhecer ali conflitos existentes em qualquer canto do mundo, seja entre alunos e alunos ou professores e alunos. Isto ocorre pela magia cinematográfica que com sua impressão do real é capaz de construir e oferecer relações cronotópicas indizíveis e difíceis de realizar pela expressão do apenas verbal.

FOTOGRAFIA 8 - CARTAZ DO FILME “ENTRE LES MURS” E OS ATORES ALUNOS



42

Segundo Sobral (2005) Mikhail Bakhtin e seu círculo trabalharam desenvolvendo o conceito e ato ético ligado à razão prática de Kant, e também o conceito de ato estético, baseado no conceito de Kant sobre o juízo. “Superado o transcendentalismo do sujeito kantiano, Bakhtin ressignifica a ética e a estética como categorias integradas na arquitetura do humano, na unidade de responsabilidade que é a tarefa de cada sujeito” (p.116). Questiona-se desta forma como a partir de atos éticos, estéticos e cognitivos, pode-se apreender o mundo. Bakhtin (2010) proporá como resposta uma diferenciação entre o *ato-tipo* e o *ato-ocorrência*, onde o último seria a ordem do geral e do irrepetível. Percebe-se como ato-ocorrência a não existência de um alibi e todos prestaram contas sobre suas atitudes vividas. No ato *responsável* percebe-se a presença ética envolvendo conteúdo, processo e avaliação do autor sobre seu ato. Ao se escolher uma forma de visão teórica para apontar o sentido do ato, este sendo filosófico, histórico, estético ou científico, o ato deixará de possuir aspecto de

⁴² Disponível em : <<http://h-france.net/fffh/maybe-missed/3308/>>. Acesso em: 15 jun. 2017 às 18:31h.

acontecimento uno e de ato vivenciado de forma verdadeira, assumirá assim, um valor genérico e de um sentido abstrato.

Essa responsabilidade do ato permite levar em consideração todos os fatores: tanto a validade de sentido quanto a execução factual em toda a sua concreta historicidade e individualidade; a responsabilidade do ato conhece um único plano, um único contexto no qual tal consideração é possível e onde tanto a validade teórica quanto a factualidade histórica e o tom emotivo-volitivo figuram como momentos de uma única decisão. (BAKHTIN, 2010, p. 80).

No prefácio da obra *“Para uma filosofia do Ato”*, traduzida para uso didático por Faraco e Tezza (sem data, p.6), Holquist⁴³ afirma a possibilidade de percepção em Bakhtin da recuperação da imediatez nua da experiência ao criticar a ética provinda de Kant que ao seu parecer deixou algo de fora ao desenvolver um sistema abstrato que ficaria distante da subjetividade. Em uma metáfora provocativa de Holquist, Bakhtin vai fundamentar sua filosofia do ato na qualidade pura do acontecer na vida, “sendo a lava fundida dos eventos enquanto eles acontecem” (idem, p.6). Holquist explica que antes do magma da experiência se esfriar, endurecendo-o em teoria ou relatos já ocorridos, Bakhtin funda a sua teoria no ainda movimento da lava que vai se diferir da pedra em que se tornará.

Conforme Bakhtin, podemos considerar toda descrição do ato como diferente em seu fundamento do próprio ato, e apesar não sendo possível a fuga da teoria, pois posições a seu respeito se torna evidentemente teórico, será percebido por ele, as dificuldades em relação ao mundo da teoria quanto à abertura de caminhos para o *ser-evento*, já que a unidade do ato e seu relato jamais serão *“a priori”*, mas conquistados em toda a parte. Podemos considerar o ato não como um simples evento, mas como uma ação onde sujeitos criam relações e descrições sobre o este. Bakhtin considera como sendo responsabilidade a fundação da ação moral, pois o meu não álibi transforma uma possibilidade vazia em ato e ação responsável porque é necessário ter consciência de que esse vazio que é o não álibi é o espaço entre o conhecimento objetivo e subjetivo.

⁴³ Nesta tese utilizamos a edição de *“Para uma filosofia do Ato”*, publicada em 2010 em edição aos cuidados de Carlos A. Faraco e Valdemir Miotello, conforme já citado anteriormente no corpo do trabalho. Contudo, neste ponto utilizamos o prefácio de Holquist presente na tradução de Carlos A. Faraco e Cristovão Tezza do texto completo da edição norte-americana de *Toward a Philosophy of the act* (Austin: University of Texas Press, 1993. Translation and notes by Vadim Liapunov; Edited by Michael Holquist & Vadim Liapunov). Essa tradução circula ainda nos meios acadêmicos sendo aceita em diversos trabalhos sérios e é destinada para uso didático e acadêmico.

A verdade (*pravda*) do evento não é, em seu conteúdo, uma verdade (*istina*), identicamente igual a si mesma; é, ao contrário, a única posição justa de cada participante, a verdade (*pravda*) do seu real dever concreto. Um simples exemplo poderá clarear este ponto. Eu amo o outro, mas não posso amar a mim mesmo, o outro me ama, mas não ama a si mesmo; cada um tem razão no seu próprio lugar, e tem razão não subjetivamente, mas responsabilmente. (BAKHTIN, 2010, p. 104).

Podemos observar através dos textos de Bakhtin utilizamos como base deste capítulo, que de um lado ocorre uma ruptura radical entre o conteúdo/sentido e a realidade histórica de um ato ou ação/dados e, de outro lado, a real experimentação-realização única desse ato. Essa separação entre conteúdo e a realização/experimentação de um ato promove uma cisão de nossas vidas entre dois mundos: o mundo da vida e o mundo da cultura. Ainda segundo o autor russo, nem a cognição teórica nem intuição estética possuem meios de obter acesso ao Ser porque nelas não há unidade interpenetração entre o conteúdo e a realização histórica do ato. A inteireza do ato de nossa atividade tem dupla face e Bakhtin em diversos textos de sua lavra alcunhou-o como um Jano Bifronte⁴⁴ que irá se dirigir tanto ao conteúdo quanto ao ser do ato, ao devir, à memória de futuro. Cada pensamento constitui uma ação responsável que Bakhtin denomina *Postupok* que pode ser traduzido como “*um passo dado*”, algo diferente de *Akt*⁴⁵ (ato).

O sujeito da ação responsável é um sujeito que irá se expor e é incapaz da experiência aquele que não se expor com tudo o que possui de vulnerabilidade e risco. Será incapaz de experiência quem não se deixar afetar, não se permite tocar, em suma, a quem nada ocorre. Amorim (2006, op.cit) afirma que Bakhtin é um pensador de tensões, de crítica, em especial no que tange ao teoreticismo que dominava a tradição filosófica. Seu construto intelectual é embasado na construção do conceito de *responsividade* que remete à unidade responsável do pensamento e da ação e introduz a categoria do pensamento *participativo*, não indiferente e responsivo. Pensar participativamente é não dar destaque para o ato realizado de seu produto.

⁴⁴ Por muitas vezes neste trabalho consideramos ir contra a corrente atual de descaracterizar toda a obra bakhtiniana como sendo ou de seu círculo ou sendo apenas de autoria dos que publicaram em seu nome as referidas obras em discussão de autoria. Uma defesa nossa para citar sempre Bakhtin e o autor que publicou o trabalho, no caso em tela Volochinov ou Medviedev, é que termos como esse, “*Jano Bifronte*” e muitos outros, são utilizados por Bakhtin em sua obra de 1919-1921 e ressurgirá em 1929 no *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2006:47 ou 2017:113, em tradução para o português direta do russo). Assim, defendemos com esta informação que não consideramos coincidência, nosso uso ao nome dos dois autores quando em citações de trabalhos em autoria questionada.

⁴⁵ Vadim Liapunov, na tradução de **Toward a Philosophy of the Act** (Austin, 1993: 21) esclarece que a palavra russa *Postupok* é definida como “ação ou ato que eu mesmo escolho realizar; meu próprio ato ou ação individualmente responsável. Para aquele tradutor, Bakhtin utiliza esta palavra para ressaltar o foco na realização do ato ou ação enquanto está sendo desempenhado, em oposição à consideração do fato *post factum* (ato já realizado)

E é essa dimensão ativa do pensamento que pode aproximar os conceitos bakhtinianos das análises de obras fílmicas a partir da experiência da fruição e do encontro antepredicativo entre o filme e o seu espectador/público.

Sem a percepção ativa e sem a percepção do espectador os filmes e o cinema em si como arte não seriam mais do que meras imagens em sequência. É com nossa atividade imaginativa que completamos o que a montagem esconde: os intervalos de significação que compõem a linguagem cinematográfica. É com essa imaginação que se alimenta da memória que vamos preenchendo os sentidos que o filme e sua linguagem específica suprimem. Tudo isso ocorre como se o que o filme esquecesse o espectador teria que lembrar. A linguagem cinematográfica assim age como uma educação que não quer explicar tudo, mas que confia na atividade do outro e se aventura com o outro e com as múltiplas linguagens que o homem construiu em seu desenvolvimento e que estão disponíveis em vários suportes. Dessa maneira, o cinema, ao construir uma nova forma de visão predispõe-se a mostrar a imagem que não vê ou a que não é vista a olho nu. O cinema construiu uma nova visibilidade. Por isso, a leitura de um filme é sempre uma atividade complexa.

Um exemplo ocorrido em filme deste aspecto que elencamos anteriormente surge no enredo do filme “*A origem*” (Christopher Nolan. EUA/Reino Unido. 2010, 2h 28min), estrelado por Leonardo Di Caprio. O enredo do filme trata de um homem que se especializou em uma tecnologia futura que permite invadir os sonhos de uma pessoa e ali ‘roubar’ segredos dela. Contudo, para isso este tipo de ladrão especial tem que construir um ambiente de sonho e fazer com que a vítima nele se insira. As semelhanças com a teoria exposta surgem. Para isso ele recruta arquitetos para que produzam o ambiente de sonho e instrui uma personagem que se torna sua aprendiz, em certa cena, a não fazer todo o ambiente de sonho muito completo, pois a mente humana iria complementar os espaços ausentes com sua vivência e experiências e dar a impressão de realidade e veracidade ao sonho.

Tal como na teoria acima mencionada e com os estudos já expostos de Mikhail Bakhtin a respeito de significação, a técnica exposta por Di Caprio dentro do filme funciona como o cinema. Lançam-se partes montadas e que se fossem tomadas como sequência pura não haveria sentido. Portanto, espera-se que o espectador/sonhador complemente o filme/ambiente no que este tem de ausente dando-lhe o sentido adequado, gerando a nova visibilidade já exposta. É confiando na alteridade que a personagem de Di Caprio produz seus feitos no filme e o cinema cativa bilhões de pessoas ao redor do mundo dando-lhes a capacidade de estarem presentes na construção da linguagem cinematográfica.

Bakhtin ao aproximar seus conceitos á análise sobre a enunciação do cinema, pode

abrir um campo teórico problematizador das tradicionais concepções monolíticas e monologizadoras a respeito do cinema e da formulação de ideais pelo espectador, possibilitando seu avanço para uma visão dialógica, a heterogeneidade dos espectadores, sujeitos participativos que interpretam de forma ativa, barganhando com o filme o seu sentido. Podemos criar teorias a partir dos conceitos de Bakhtin no sentido da consideração de que todo e qualquer filme é e será, para quem o visualiza e dá audiência, resultado de uma possibilidade humana de lembrar e imaginar, de construir como as vítimas de Di Caprio o seu cenário completo e de, enfim, se rever no filme.

FOTOGRAFIA 9 - O PERSONAGEM DE “DI CAPRIO” E A ARQUITETA EM APRENDIZADO. CONSTRUÇÕES



46

Acreditamos evidenciar-se a falta de intenção principal deste trabalho no aprofundamento de assuntos relativos à teoria cinematográfica, nem tão pouco, analisar transposições mecânicas e inférteis de conceitos e categorizações que foram desenvolvidas por Bakhtin para a análise literária. Mas a teoria cinematográfica apresenta constantes investigações a respeito de imagens do cinema em se tratando de ambiente dialógico. Assim, por esta visão, o diálogo com filósofos e pensadores que se aprofundaram na teoria e estudo

⁴⁶ Cena disponível no site warnerbros. Disponível em: <<http://www.warnerbros.co.uk/inception/mainsite/>>. Acesso em: 16 jun. 2017 às 06:16h.

da estética, pode proporcionar maiores possibilidades e modernas perspectivas e diálogos para o trabalho analítico que se baseia no tema imagens e sentidos cinematográficos.

Citaremos mas não nos aprofundaremos neste trabalho, as visíveis diferenças filosóficas entre o francês Gilles Deleuze e o russo Mikhail Bakhtin são ferramentas de importância para trabalharmos as relações dialógicas que posteriormente merecem maior atenção. O foco principal deste estudo está em Bakhtin, apesar de Deleuze ser produtor de textos *com* o cinema, Bakhtin, como já vimos, não foi criador de uma teoria estética ou outra análise direcionada para a linguagem cinematográfica, mas deve-se considerar as muitas possibilidades na área teórica disponibilizadas a partir dele que possibilitem a compreensão e o diálogo com as imagens fílmicas. Bakhtin questiona as formas de se abordar e analisar tradicionais com foco subjetivo e idealista, além das objetivistas e científicas sobre o conhecimento. Para Bakhtin, não podemos nos utilizar de critérios rigorosos e exatos cientificamente, mas sim da profundidade da ação responsável ao tratarmos das questões inerentes a humanidade e sua criação, neste caso da linguagem cinematográfica.

Desta forma, Bakhtin nos oferece esta chave. Após dialogarmos por vários anos com a linguagem cinematográfica publicamos, Miotello e este autor (2008)⁴⁷, um artigo que trazia uma analogia entre o personagem *Chaveiro*, do filme “*Matrix*” (Lana Wachowski, Lilly Wachowski. EUA/Austrália. 1999, 2h 15min), sucesso internacionalmente conhecido e o teórico russo por este, tal como a personagem de ficção, sempre propor uma chave para uma análise do campo humano. Trazemos Bakhtin como esse chaveiro, alguém cuja filosofia nos leva a novas formas de pensamento e constituição de um novo ser humano, pleno de alteridade e de excedente visão sobre o outro. Assim, Bakhtin pode oferecer a chave que traz possibilidades da linguagem cinematográfica revelar, esconder, encobrir, mostrar, iluminar, obscurecer os diversos diálogos que ocorrem no campo da condição humana. E, como todo aprendizado e aprofundamento dessa natureza, é sempre mais exitoso e interessante quando as probabilidades são realizadas na companhia de quem se permite impregnar pela magia das imagens cinematográficas.

O sujeito ativo é considerado o fator de formação em situações vivenciadas pelo sujeito tanto na própria vida, como na arte, na pesquisa e em todo *ato-experiência*. É necessário que este se afaste de sua probabilidade inerente o bastante para conseguir se visualizar nela, se colocar nela através do social e do individual, do abstrato e do concreto, do que já de único em cada ato da vida e do que há de comum em todos os atos. A teoria, a ética

⁴⁷ Disponível em: <<http://sinop.unemat.br/projetos/revista/index.php/norteamentos/article/view/789>>. Acesso em: 22 jun. 2017 às 09:57h.

e a estética são compreendidas na unidade da *responsividade* bakhtiniana.

Assuntos no sentido da autoria em obra estética, e com características teóricas como tempo e veracidade, atividade e responsabilidade, forma composicional e forma arquitetônica na obra estética, contradições entre o possível e o real, concreto e abstrato, singular e universal, dentro e fora. Podem ser consideradas formas que se sobrepõem em uma obra de Bakhtin, e dão sustentação as suas afirmações. Estas conceituações e categorias colocadas aguardam significados e enriquecimentos novos nos relacionamentos distintos de sua apropriação no sentido de se compreender as vivências do homem em baixo de um signo de responsabilidade e não de álibi. Bakhtin que afirma que

Em seu processo de vida *post mortem*, as grandes obras se enriquecem com novos significados e novos sentidos; é como se superassem o que foram na época de sua criação. Podemos dizer que nem o próprio Shakespeare nem os seus contemporâneos conheciam o ‘grande Shakespeare’ que hoje conhecemos. De maneira nenhuma é possível meter à força o nosso Shakespeare na época elisabetana. Outrora Bielinski já dizia que cada época sempre descobre algo de novo nas grandes obras do passado. Pois bem, introduzimos nas obras de Shakespeare coisas inventadas que não havia nelas, modernizamos e deturpamos o próprio? É claro que houve e haverá modernizações e deturpações. Contudo não foi à custa delas que Shakespeare cresceu. Ele cresceu à custa daquilo que realmente houve e há em suas obras, mas que nem ele nem os seus contemporâneos foram capazes de perceber conscientemente e avaliar no contexto da cultura de sua época (BAKHTIN, 2003, p. 363).

Analisando o diálogo de Amorim (2006) com “*Para uma filosofia do Ato*”, percebe-se que Bakhtin desenvolve um argumento durante o texto que considera sendo conhecimento filosófico e científico, em conjunto com a criação estética, sendo formas de objetivar e constituindo por assim serem, só momentos de cognição do mundo. O ato precisa ser compreendido não apenas como real e observável de forma exterior, ou visto teoricamente, é preciso observá-lo de dentro considerando sua responsabilidade. Para Bakhtin, a responsabilidade do *ato* é o *levar-em-conta* todos os fatores que possui desde a validade de sentidos até sua concretização histórica e individual. Partindo deste conceito e teoria, é possível estender o conceito de responsividade ao ato de olhar/ ver as imagens e cenas do cinema como sendo passíveis de virtualidade por ser enunciado estético e narrativa fílmica.

Conforme Deleuze (1985) pode-se observar o caráter virtual da imagem na arte cinematográfica, sendo que esta imagem sempre virtual requalifica uma das possíveis e indefinidas características de sua força. Esta requalificação perpassa todas as possibilidades e sentidos, admitimos desta forma, as imagens cinematográficas aproximadas de um estado

onírico, em uma condição de “sonho” ou de “alucinação”⁴⁸. Esta condição por sua vez engloba duas instâncias oníricas, uma se instaura pela projeção, característica ao tempo e a imagem que se movimenta apresentados pelo filme; a segunda se instaurara através do olhar e da visão do espectador. Na primeira perspectiva, por se tratar de uma situação analítica das imagens cinematográficas, a forma de se ver vincula-se de forma direta ao diegético fazendo com que o espectador misture narrativa com realidade. A segunda situação nos traz uma forma ética traduzida na vivência do cinema que é passível de ver e ouvir, além de ser visto e ouvido simplesmente. Em Bakhtin, nesta situação, refere-se a imagens-movimento procurando a reprodução em alguém, que se apresenta sempre bastante indefinido, um choque de emoção, e ao mesmo tempo, possível de dizer alguma coisa sobre o mundo, sobre a natureza humana e agregue valor de argumentação, persuasivo e cognitivo através de sua forma emocional. Esta forma ou componente é a validação dos sentidos no âmbito histórico e individual de uma forma de visão.

Ao criarmos um diálogo com Deleuze (1985) e seus estudos, devido a ser este um intelectual dedicado ao entendimento do fenômeno da linguagem cinematográfica, compreendemos que este pensava a imagem em sua natureza partindo de formatos imagem-movimento e imagem-tempo, utilizando-se das características especiais da estética e da linguagem fílmica, podendo desta forma, elaborar uma filosofia e um pensamento relacionado ao cinema. Compreendemos, portanto, a interpelação do cinema conosco, por trabalha com o sonho, com a imaginação e com o prazer, trazendo em si uma sobreposição da arte e ciência, e técnica, ética e estética. Deleuze, se analisarmos no aspecto analítico das imagens e suas influencias em processos que envolvem relações de dialogicidade com outras artes e ciências, este pode oferecer conceitos possíveis de nos ajudar a refletir nos modos que o cinema produz e divulga saberes dialógicos, na proposta de como se entender e posicionar diante da experiência concreta da vivência humana.

Desta forma, ao nos referirmos a dialogicidade e analítica das imagens, observamos outra perspectiva teórica através dos conceitos bakhtinianos a respeito da linguagem, que podem ser plicados á linguagem cinematográfica, em especial na linguagem estética. Neste capítulo, através do texto de Mikhail Bakhtin “*Para uma filosofia do Ato*” (2010), que apresenta certa complexidade filosófica, entre outros que citamos, intencionamos demonstrar de forma teórica esta relação, este texto tem demonstrado ser pouco utilizado pelos

⁴⁸ Para melhor ilustração: “Do começo do filme, algo muda, algo mudou. Entretanto, este todo que muda, este tempo ou esta duração parece ser apreendido só indiretamente em relação às imagens-movimento que o exprimem. A montagem é esta operação que tem por objeto as imagens em movimento para extrair delas o todo, a ideia, isto é, a imagem do tempo”. (DELEUZE, 1985, p. 44).

pesquisadores.

Segundo Bakhtin, os sujeitos são constituídos na atividade da linguagem e da estética, em tratar-se da linguagem imagética do cinema, pode-se perceber a capacidade de consideração do afeto vinculado, não estando restrito ao âmbito intelectual. A arquitetônica da vida era motivo de atenção entre as teorias de Bakhtin. Este demonstrava preocupação com a arquitetônica da vida do mundo-evento-real, que deveriam interligar-se. Muitos conceitos de Bakhtin no que se refere à linguagem e à criação estética como autoria, exotopia, alteridade, enunciação, assim como as sínteses disjuntivas utilizadas na elaboração dos conceitos de espaço/tempo, eu/outro, significado/sentido, são favoráveis para se entender o cinema como expressão estética e como obra de arte. Evidenciar de forma reorganizada as experiências vivenciadas e as maneiras de pensarmos pelas e com as imagens, tem se mostrado como uma nova forma de se ver o cinema.

Sem a intenção de finalizar esta reflexão que se faz dialógica e produtiva, mas finalizando esta parte do trabalho, compreendemos como favoráveis os conceitos bakhtinianos para se entender o cinema, sendo este uma expressão estética e de arte. Visto que a vida e a arte só farão sentido na unidade de quem às incorpora. A vida e a arte só poderão fazer sentido quando na unidade de quem as incorpora, podemos dizer que o filme visto na tela por nós, está sempre inacabado, e passível a manifestação dos muitos sentidos que surgem no momento de magia onde se encontra com o expectador e o público. Criarão se novos conceitos através do diálogo entre diversas correntes e expressões dos pensamentos filosóficos em seus contextos temporais e através da criticidade contundente à tradição que tende ao teoreticismo predominante do pensamento ocidental. Bakhtin com sua teoria elaborada arquitetonicamente, direciona uma ação verdadeira na recuperação da experiência de forma imediata e transparente que demonstra a divisão de forma radicalizada entre conteúdo/sentido que estariam ligados à cognição teórica e a realização/experimentação de um ato uno e que não se repetirá. Podemos dizer que essa cisão surgida através da tradição teoreticista, leva a promoção de uma divisão de nossas vindas em dois mundos, o mundo da cultura e o mundo da vida.

Na unicidade do pensamento e da ação, no modo de pensar de forma participativa e sem indiferença aos fatos acontecidos, surge um posicionamento bakhtiniano intitulado por ele de *responsividade*.

O pensamento responsivo aproxima a ação praticada de seu resultado, da teoria sobre o mesmo. O que aproxima as teorias de Bakhtin das pesquisas sobre cinema é a sua dimensão ativa do pensamento, que podemos extrair em maior parte das obras “*Para uma filosofia do*

Ato” (2010) e em textos de “*Estética da Criação Verbal*” (2003), que ele produziu durante toda sua vida, pois através da participação de forma ativa dos espectadores o filme se torna algo a mais que uma sequência de imagens. A capacidade e ato de imaginar que possuímos, completa o que está escondido na montagem das imagens, e somos alimentados por nossa memória, como já foi dito, preenchendo os sentidos suprimidos pelo filme, mas que se fazem necessários de preenchimento para possa ter sentido. Podemos dizer que o filme é o efeito e resultado da capacidade que os humanos possuem de imaginação, de recordar lembranças e colocar-se dentro da tela onde se projeta o filme.

CAPÍTULO 4 - CINEMA: UM NOVO REVITALIZADOR DE GÊNEROS

Neste capítulo pretendemos contextualizar um importante texto de Mikhail Bakhtin, “*Epos e Romance*” e com base em outras obras suas discutir a constituição do romance como um revitalizador de gêneros e avançando teoricamente do cinema como esse novo revitalizador. De acordo com Bakhtin, o romance é tão primoroso que se permite revitalizar outros gêneros literários ou não existentes na época. A proposta aqui, portanto, não é reescrever ou adaptar o pensamento de Mikhail Bakhtin, mas fazer um estudo em diálogo dos gêneros do discurso que estão contidos dentro do cinema em diferentes processos de combinações. Ao fazer essa combinatória, é importante verificar como o gênero cinematográfico se modifica ao longo da história da cultura, reprocessa a criação de novos gêneros e estabelece diálogos a partir dele.

Segundo Bakhtin (2003) a linguagem é formada por um conjunto de enunciados, os “*gêneros do discurso*”, que são relativamente estáveis e que caracterizam determinada linguagem/discurso. Esses gêneros classificam-se em primários, que se constroem no cotidiano e os secundários que são combinações mais complexas de gêneros e suas modificações, inclusive dos gêneros primários, que a partir dessa admissão deixam de estar vinculados “à realidade imediata que os criou” (BAKHTIN, 2003, p. 281).

Para compreender melhor esse conceito partiremos da obra do pensador russo citada em que ele recicla o conceito de gênero e apresenta a pluralidade deste que se encontra vinculado em vários sistemas à comunicação verbal ao longo da história da humanidade. De acordo com Bakhtin (2003) existem tantos gêneros quanto a necessidades de comunicação e “ao nascer um novo gênero nunca suprime nem substitui quaisquer gêneros já existentes. Qualquer gênero novo nada mais faz que completar os velhos, apenas amplia o círculo de gêneros já existente”. (BAKHTIN, 2003, p. 281).

O cinema como linguagem consegue englobar elementos dos vários campos da arte e acaba por se firmar como uma expressão artística por si mesmo. Ele tem a capacidade de fornecer ao espectador uma dimensão que nenhuma outra forma artística consegue fornecer captando a realidade melhor que qualquer outro meio de uma forma que pode alterar o modo como a percebemos. Assim, consegue, a partir de gêneros existentes, criar um novo sem tirar desse sua essência original.

É sua característica ideológica e dialógica que confere ao cinema seu inacabamento, pois é uma arte que acompanha as mudanças sociais e tecnológicas e que por isso está em

constante evolução. Assim sendo, ela pode englobar todas as outras formas de arte em diálogo. Se para Bakhtin o romance era o revitalizador de gêneros por sua sofisticação, podemos pensar o cinema como um novo revitalizador de gêneros por sua capacidade de se reinventar e inovar.

Embora tenha seu reconhecimento sido considerado tardio nos meios acadêmicos e intelectuais do ocidente, Mikhail Bakhtin foi um dos grandes pensadores do séc. XX, pois mais do que um linguista ou um teórico da literatura o russo também se dedicou a pensar o mundo colocando-o em um novo prisma. Suas teorias ultrapassam os limites inicialmente pensados por ele e num avanço de fronteiras teóricas mesclam-se a novas ideias e ganham valores novos.

Esta é a ideia a que nos propomos a trazer neste capítulo. Conforme o pensamento de Bakhtin e seu círculo, o diálogo é a inter-relação totalmente dialética dos sujeitos. Presumindo que os sujeitos participantes dele sejam qualitativamente diferentes, esses participantes não são objetos formais, cibernéticos, diferentes, nem interagem em um plano externo.

O relacionamento entre eles também não pode ser descrito por algum sistema mais ou menos complexo. Como indivíduos temos diferentes qualidades e isso significa que cada um de nós representa uma integridade única que o outro participante do diálogo tem de aprender a aceitar como um todo (esquecendo a si mesmo para aceitar o outro totalmente). Fundamentalmente, o diálogo é diferente do relacionamento, onde o sujeito é como um objeto cujas características particulares podem despertar nossa aprovação ou recusa a um diálogo. O sujeito não se relaciona com o outro participante de maneira funcional, como um superior e um subordinado, por exemplo.

No mundo da alienação, ou seja, no mundo atual, as pessoas basicamente se relacionam umas com as outras tais como objetos: nessa concepção, o diálogo representa uma ruptura rumo a um mundo diferente. Como já mencionado anteriormente, o cinema é uma arte que acompanha as inovações tecnológicas e se aproveita disso. O que não acontece com diversas outras artes como o teatro, que não possui essa relação intrínseca com a tecnologia. Portanto, apesar de ser novo em relação às outras artes o cinema já tem história e ainda fará mais, pois este se transforma na medida em que o homem percebe a sua importância enquanto veículo de inovações. O homem para Bakhtin jamais pode ser considerado como mero indivíduo biológico, pois ele nasce inserido num meio social, numa determinada época:

O indivíduo humano só se torna historicamente real e culturalmente produtivo como parte do todo social, na classe e através da classe. Para entrar na história é pouco nascer fisicamente: assim nasce o animal, mas ele não entra na história. É necessário algo como um segundo nascimento, um nascimento social. O homem não nasce como um organismo biológico abstrato, mas como fazendeiro ou camponês, burguês ou proletário: isto é o primordial. Ele nasce como russo ou francês e, por último, nasce em 1800 ou 1900. Só essa localização social e histórica do homem o torna real e lhe determina o conteúdo da criação da vida e da cultura (BAKHTIN, 2006, p. 11).

Quando então nos propomos a um estudo bakhtiniano de determinado objeto, no nosso caso o cinema, especificamos que esta se dará sempre em vista ao meio social no qual a obra estará inserida. É exatamente neste meio maior que se mergulha à procura do objeto a ser estudado, mas sempre lembrando onde este está inserido e sua constante relação com outros objetos. O homem que nasce inserido socialmente nasce também dentro de uma ideologia específica de seu grupo, de sua época. Segundo Bakhtin, a ideologia não é fruto de um psicologismo abstrato porque ela provém do meio social, formando a consciência individual. A criança no decorrer de sua vida vai cruzando com diversas ideologias e, por conseguinte, formando sua consciência. Primeiro uma ideologia da família, depois ideologias da escola, da igreja, do governo, da mídia, e tantas outras. Algumas ideologias possuem força maior, são ideologias enraizadas na sociedade que tentam apagar as ideologias menores. Esta ideologia é denominada por Bakhtin como Ideologia Oficial ao passo que a outra é a Ideologia do Cotidiano. Apesar de serem diferentes, elas estão intimamente ligadas. O cinema tem a capacidade de demonstrar tanto uma quanto outra ideologia, contudo firma-se mais no terreno da ideologia oficial pela sua capacidade de mobilização.

Dentro do que pretendemos esclarecer para melhor fazer ocorrer nossa proposta, cabe divulgar algumas informações sobre como a autoria se dá nesse processo entre a linguagem fílmica e Mikhail Bakhtin. Sabe-se que nas ideias do Círculo bakhtiniano o autor não vive separadamente a vida e a arte, ocorrendo elas simultaneamente como se entrelaçassem e fossem ao mesmo tempo como ele definiu o Jano bifronte.

Entender o cinema e aceitá-lo como linguagem adquire caráter bastante interessante porque como num jogo os participantes da interação verbal tem a intenção clara de agir um sobre o outro e assim a linguagem do cinema pode ser ingênua, mas nunca considerada inocente porque o autor fílmico procura agir sobre o público e fazer com que sua ideologia chegue a este via signo, o que pode marcar um encontro ora em conflito, ora em consenso, pois o espectador (público) pode aceitar em todo ou apenas parte daquele pensamento distinto de sua ideologia.

Sabe-se que o autor ao criar sua obra tem por objetivo impactar determinado público e isso vai influenciar no modo de construção e no conteúdo do enunciado. Um filme é uma função deste interlocutor e vai variar ao se destinar ao mesmo grupo social ou a pessoa diversa em nível de hierarquia. Assim sendo, a linguagem do cinema é delimitada conforme os seus objetivos não tendo ou havendo nunca a liberdade plena do criador. Afirma Bakhtin que “A situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, a partir de seu interior, a estrutura da enunciação”. (2006, p. 117). Ainda segundo o autor,

Em cada época de sua existência histórica, a obra é levada a estabelecer contatos estreitos com a ideologia cambiante do cotidiano, a impregnar-se dela, a alimentar-se da seiva nova secretada. É apenas na medida em que a obra é capaz de estabelecer um tal vínculo orgânico e ininterrupto com a ideologia do cotidiano de uma determinada época, que ela é capaz de viver nesta época (é claro, nos limites de um grupo social determinado). Rompido esse vínculo, ela cessa de existir, pois deixa de ser apreendida como ideologicamente significante. (BAKHTIN, 2006, p. 123-24).

Embora se saiba que os problemas fundamentais do estudo da linguagem cinematográfica, da mesma maneira que ocorre em outros estudos, como os da literatura, em nosso objeto de estudo, direta ou indiretamente terá passagem obrigatória por três elementos basilares: autor/obra/público conforme já abordamos neste trabalho e é possível assim afirmar que em uma obra cinematográfica não se pode precisar quem é o autor, pois por trás dessa concepção de autor estariam envolvidos diretor, roteirista, câmera, fotógrafo. Se aceitar-se essa proposição, quem é o autor da obra cinematográfica e se há a que ideologia ele estaria vinculado?

Ao analisar estudos de Bakhtin para aprofundar esse diálogo partiremos da premissa que dois corpos não ocupam o mesmo lugar no espaço e tempo e nisso infere-se que o ponto de vista de cada um é único e excederá a visão do outro. O campo de visão do outro serve de complemento para este autor e Bakhtin (2003, p. 21) classificaria isto como *Excedente de visão estética*. Isso ocorre da mesma forma que um diretor, ao chegar à câmera, posicioná-la. Contudo, este diretor apenas conseguirá captar de determinada maneira uma cena, de modo completamente diverso do que ocorre na literatura. Isso implica afirmar que o ponto de vista do diretor completa a visão da câmera e vice-versa. Pode-se afirmar então que o filme é fruto de uma multi-autoria na qual cada um dos envolvidos empresta sua visão e voz para constituir a obra. Entretanto, esta reflexão ultrapassa tal obstáculo e encara o sujeito individualmente como conjunto de várias vozes, um produto construído das relações sociais entre indivíduos

unos.

São os diversos contatos que o sujeito tem com outros indivíduos e textos e diálogos que constituirão sua consciência. Assim dizendo, todo enunciado pode ser polifônico no sentido de conter muitas vozes, entretanto não no sentido explicitamente desenvolvido por Bakhtin nos estudos sobre Dostoiévski. A obra fílmica pode ainda conter ou ser uma contrapalavra a outra obra, seja ela literária, teatral ou de outro gênero específico, motivando e criando com elas diálogos entre obras já produzidas. Para o estabelecimento desse diálogo futuro é necessário considerar o sujeito como uma construção social e histórica e estabelecer entre ele, autor, uma compreensão responsiva com o leitor ou espectador, afinal, o próprio ato de compreender algo já realiza um diálogo.

É isso que determina a diferença entre os processos de compreensão do signo interior (isto é, da atividade mental) e do signo exterior, puramente ideológico. No primeiro caso, compreender significa relacionar um signo interior qualquer com a unicidade dos outros signos interiores, isto é, apreendê-lo no contexto de certo psiquismo. No segundo caso, trata-se de apreender um dado signo no contexto ideológico correspondente (BAKHTIN, 2006, p. 61).

4.1 - O DIÁLOGO ENTRE O CINEMA E LITERATURA

Como qualquer arte que nasce a partir de outras artes, do aprimoramento de conhecimentos e experiências, o filme, produto basicamente imagético, no início do século XX é uma réplica dos grandes espetáculos teatrais. A partir do filme “*The Great Train Robbery*”, (Edwin S. Porter. EUA. 1903, 0h 11min) de Edwin S. Porter, lançado em 12 de dezembro de 1903, o cinema se transforma em arte popular. Mais tarde, com a evolução tecnológica, a projeção na tela ganha som, cor e experiências com a terceira dimensão.

Segundo Martin (2003 p. 15-16) o cinema foi considerado uma arte desde sua origem e o caráter quase mágico da imagem cinematográfica cria algo mais do que uma simples duplicação da realidade. Através dos recursos técnicos específicos do cinema é possível criar uma arte que vai além da beleza. Ou seja, para Marcel Martin o cinema tornou-se um meio de narrar e veicular ideias. Na verdade, o cinema utiliza a montagem, um recurso de fundamental importância para a sua linguagem a fim de criar uma nova realidade.

Pode-se perceber que é muito comum a adaptação de um livro da tradição literária para a linguagem audiovisual (filme, novela, minissérie, etc.). Porém, essa adaptação pede algumas transformações que são inevitáveis diante de fatores como as mudanças de suporte, os diferentes contextos e modos de produção e os diferentes públicos visados. O resultado

dessas transformações é sempre uma obra nova e críticas e comparações com a obra original são inevitáveis. Dessa forma, fazer uma análise desse processo implica tentar compreender as especificidades de cada suporte e de cada linguagem e a natureza das transformações a que a obra literária é submetida no ato da transposição. É necessário também discutir questões relativas ao contexto de produção e refletir sobre o produto cultural para as massas, observando como as transformações da obra estão relacionadas a esses fatores.

A literatura é uma arte como outra qualquer e capaz de ser transmitida e sentida pelo homem, não somente por meio de um suporte. Até porque já se produzia literatura mesmo antes do surgimento da escrita, quíça, então, da imprensa. Outrora, a literatura era essencialmente cantada, declamada, pois o homem ainda não possuía os recursos da tipografia. Mas a literatura pode ser transmitida por outros meios além do tradicional livro. Dos tempos da oralidade, restrita a pequenos círculos sociais, a literatura expandiu-se por outros meios mais contemporâneos, como no rádio, que já foi apreciado por muitos, principalmente quando transmitia novelas vespertinas e também no teatro, espaço cultural por onde a literatura circula através de peças que vão do gênero dramático ao cômico, encantando e sensibilizando a plateia. É importante ressaltar que a literatura é uma arte eclética, híbrida, capaz de interagir com outras artes.

Em se tratando de transposição de um texto literário para a linguagem audiovisual, realmente, não há como ser fiel totalmente ao texto original. Por isso, ao fazer uma adaptação, deve-se buscar a realização de uma obra diferente, propondo talvez uma convergência do sentido, não necessariamente das formas. Tendo isso em vista, contextualizamos a adaptação fílmica como uma tradução intersemiótica, conforme noções de Bakhtin e Volochinov quando estes afirmam que “tudo o que é ideológico possui um valor semiótico” (2006, p. 37), mas que se apoia não apenas na criação ou na recriação como fator determinante das relações que se estabelecem entre os signos de códigos diferentes.

Nas suas obras escritas ao longo dos anos 1930, Bakhtin desenvolveu uma teoria que põe a história da linguagem e da literatura sob a força de dois movimentos contrários que ele chama de forças centralizadoras da linguagem - a linguagem oficial, normativa, a linguagem do Estado, a linguagem dos salões, dos gêneros consolidados e as forças descentralizadoras, expressão da oralidade, da estratificação, dos dialetos não oficiais, da língua cotidiana, das feiras, da paródia, do circo etc. Para Bakhtin, a história do romance é também a história milenar da descentralização da linguagem. Ao contrário do que normalmente se diz que o romance seria o “*épico moderno*” ou que o romance é a expressão contemporânea da epopeia antiga, Bakhtin dirá que a consolidação do romance, como gênero, representa justo o

contrário - ele é a corrosão final da visão de mundo épica, a sua destruição. O romance é também o gênero do "homem inacabado".

Bakhtin, nessa sua obra póstuma sobre os estudos literários, nos clareia a possibilidade de se trabalhar com o cinema como uma linguagem específica e mais do que isso uma possível linguagem renovadora de gêneros e de outras linguagens, tal como o romance o fez no século XIX. É em seu texto "*Epos e Romance*" (1988) que nos embasaremos principalmente para poder levar o nosso leitor a um exercício de compreensão de como é que transmigraremos uma arte dialógica por sua própria natureza, que é o romance, para uma nova linguagem criada e desenvolvida quase que concomitantemente aos estudos desenvolvidos por Bakhtin no início do século XX: o cinema, também essencialmente dialógico.

De acordo com Camargo, "a literatura é um sistema (ou subsistema) integrante do sistema cultural mais amplo, capaz de estabelecer diversas relações com outras artes e mídias" (2003, p. 09). De acordo com sua visão, "a diversidade de meios e a hibridação de linguagens exigem um leitor que não se prenda à letra, mas esteja aberto à diversidade de suportes pelos quais a literatura circula, bem como às combinações com outras artes" (idem). Ao se associar à dança, à poesia e à música, a literatura o faz com a naturalidade de uma arte capaz de adequação e incorporação aos novos suportes possibilitados pelas inovações tecnológicas e às novas condições de produção, face à sociedade que se transforma incessantemente. Aqui começa a nossa guinada rumo ao cinema como revitalizador do gênero romance.

As diversas inovações que ocorrem na tecnologia por costume provocam certa desconfiança ou resistência, contudo esses novos recursos passam a ser aceitos e incorporados na convivência com outros que ou já existiam ou às vezes ocorre uma substituição. Muito pelo contrário do que se temeu anteriormente o cinema não fez com que o teatro desaparecesse, a fotografia não enterrou a pintura e a escrita não colocou a oralidade na obsolescência. Dessa mesma maneira, recursos hoje quase infindáveis providos pela internet como o *e-mail* servem mais como ferramentas facilitadoras de interação humana. Dessa maneira, o cinema como linguagem veio mais para dialogar, propor conversas, expor teorias, desenvolver a imaginação que o romance não poderia realizar por se tratar de um meio mais estático do que a sétima arte.

Robert Stam (1992) faz um esboço sobre as possibilidades de uma análise bakhtiniana do cinema e conclui que ele valoriza a interação entre os textos. Desde modo, ele favorece a dialogia do discurso, ou seja, a presença de muitas vozes que não se fundem em uma consciência única, mas participam de um dinamismo dialógico. Poderíamos dizer que o texto cinematográfico possui essa polifonia em vários aspectos, como por exemplo, na

possibilidade de representação de uma sociedade que carrega uma bagagem variada de elementos étnicos e culturais.

Assim, o cinema não pode ser visto apenas como mais uma mercadoria que circula na sociedade globalizada. É importante ressaltar o seu papel, não só como entretenimento, mas como veículo de denúncia e crítica da realidade. É certo que hoje o cinema já é visto, até pelos mais críticos, como um suporte que sustenta a propagação de obras que representam o processo cultural e até mesmo histórico da humanidade.

Dessa forma, ao se refletir sobre a representatividade artística do cinema o que está diante de nossos olhos não é o objeto, mas uma visão de alguém sobre um elemento do mundo. Todavia, entendendo desta forma, não devemos também cair num certo mecanicismo porque apesar de a arte não ser a vida elas caminham juntas, não num sentido de paralelamente e não num sentido de que o artista sai do mundo para criar a arte ou de que a arte nasce de uma inspiração. Caminhar junto significa, nos termos de Bakhtin (2003), que ciência, arte e vida só adquirem unidade no indivíduo que os incorpora à sua própria unidade. Logo, o artista tem a responsabilidade ou a culpa pela obra. Ainda segundo Bakhtin, temos:

E nada de citar a “inspiração” para justificar a irresponsabilidade. A inspiração que ignora a vida e é ela mesma ignorada pela vida não é inspiração, mas obsessão. O sentido correto e não falso de todas as questões antigas, relativas à inter-relação de arte e vida, à arte pura, etc., é o seu verdadeiro patos apenas no sentido de que arte e vida desejam facilitar mutuamente a sua tarefa, eximir-se da sua responsabilidade, pois é mais fácil criar sem responder pela vida e mais fácil viver sem contar com a arte. (BAKHTIN, 2003, p. 34).

No caso do Cinema podemos dizer que ao criar o mundo estético (a obra fílmica) o produtor de cinema parte de um mundo ético (a realidade, o contexto sócio histórico) e com ele mantém um dialogismo conceitual. No mesmo âmbito, o interlocutor/público recebe o estético dentro de seu mundo ético, produzindo sentidos. O mesmo fato gerou peças de teatro, minisséries para televisão, reportagens na mídia e tantos outros discursos do cotidiano que se tornaria extenso demais para elencar. Mas, no principal, notamos que num acontecimento ético, tivemos uma ligação com o estético e isso também se fez ao inverso, depois tornou a se repetir.

Quando pensamos em linguagem cinematográfica, devemos necessariamente considerar que esta se produz na relação de um Eu com um Tu. A linguagem cinematográfica funciona como uma espécie de ponte entre locutor/interlocutor e será determinado antes de tudo pela situação social mais imediata. Sendo linguagem, o cinema sempre carrega a

intenção de agir sobre seu interlocutor, similar a uma espécie de jogo, no qual os parceiros que nele se constituem agem, a cada jogada, um sobre o Outro. Ainda devemos considerar que, segundo Bakhtin, o signo é ideológico e tudo no mundo pode ser tomado como signo: a própria consciência individual, história de vida ou experiências do produtor cinematográfico apresenta conteúdos ideológicos. Dentre os signos verbais e não verbais, o filósofo russo afirma que a palavra é o meio pelo qual o signo ideológico melhor se apresenta, justificando:

Isso não significa, obviamente, que a palavra possa suplantar qualquer outro signo ideológico. Nenhum dos signos ideológicos específicos, fundamentais, é inteiramente substituído por palavras. É impossível, em última análise, exprimir em palavras, de modo adequado, uma composição musical ou uma representação pictórica. Um ritual religioso não pode ser inteiramente substituído por palavras. Nem se quer existe um substituto verbal realmente adequado para o mais simples gesto humano. Negar isso conduz ao racionalismo e ao simplismo mais grosseiro. Todavia, embora nenhum desses signos ideológicos seja substituível por palavras, cada um deles, ao mesmo tempo, se apoia nas palavras e é acompanhada por elas, exatamente igual ao canto e seu acompanhamento musical (BAKHTIN, 2006, p. 38).

Um estudo ideológico, então, há de passar necessariamente pela palavra. No caso da produção fílmica, poderíamos dizer que ela seria “o canto e seu acompanhamento”, pois ao mesmo tempo em que o filme é composto por elementos verbais (fala dos personagens, por exemplo) ele apresenta também signos não verbais (gestos, cenários, etc.). O filme seria uma composição harmônica na qual o verbal e não verbal constituem cada signo, sendo que é só na relação dialógica entre produtor/filme/público que os signos tomam forma e sentido. Logo, a ideologia que vem do produtor fílmico via signo encontra-se com a ideologia do público demarcando ora um encontro amistoso, ora conflitante.

As teorias marxistas propunham a existência de uma Ideologia Dominante pertencente à classe detentora do poder em uma sociedade. Esta ideologia seria algo esmagador, imposta à classe dominada. Bakhtin, acreditando que o conceito marxista de Superestrutura não era suficiente para o estudo das ideologias, desenvolve os termos Ideologia Oficial e Ideologia do Cotidiano. Na arquitetura bakhtiniana, a Ideologia Oficial pertence a um grupo dominante, mas está em constante interação com a Ideologia do Cotidiano (a fala do povo, a conversa do dia-a-dia, não institucionalizada). Para manter-se viva, a Ideologia Oficial está sempre em contato com a do Cotidiano e dela se alimenta, mas, em contraponto, a ideologia do cotidiano também se alimenta da ideologia oficial, a ela responde e faz referência. Em poucas palavras, temos certa circularidade.

O caminho trilhado até o presente momento leva-nos ao seguinte pensamento: o

cinema como arte é responsável, como linguagem tem sempre a intenção de agir sobre o Outro e como signo é ideológico. Todavia, não podemos colocar o cinema apenas como arte, linguagem ou signo. Todas as três propostas são partes do mesmo objeto e devem ser consideradas como um todo num estudo fílmico. Dado a influência que o cinema exerce sobre seu público, ele se tornou um gigantesco propagador de ideologias, fazendo-se necessárias teorias e estudos que procurem entender e definir tais fenômenos ideológicos. Um estudo muito pormenorizado e interessante foi realizado por Turner (1997)⁴⁹, conforme já citado anteriormente, e expõe o cinema como uma prática social, engajadora, colocando-o como parte intrínseca de um processo sociocultural e não somente como a mera sétima das artes e sim uma arte merecedora de estudo minucioso, pois segundo o autor “O filme deixa de ser um produto de uma indústria isolada e passa a fazer parte de uma gama de artigos culturais produzidos por grandes conglomerados multinacionais, cujo principal interesse está, provavelmente, mais na eletrônica ou no petróleo do que na construção de imagens para a tela” (TURNER, 1997, p. 15). Ou seja, conforme defendemos, há uma enorme responsabilidade envolvendo o cinema.

Sempre que ouvimos discussões acerca de ideologia notamos nelas certo psicologismo que coloca o fenômeno ideológico como sendo fruto do inconsciente humano. Também podemos encontrar o pensamento de que há uma Ideologia que vem das classes dominantes e simplesmente produz um domínio completo do indivíduo. Contudo, o pensamento bakhtiniano traz inovações ao colocar como a Superestrutura se desenvolve a partir da Infraestrutura e um dialogismo entre Ideologia Oficial e Ideologia do Cotidiano. Também se torna bastante interessante e eficiente pensar na linguagem como fonte de estudo das ideologias, principalmente o signo. Tendo este um caráter social, ele está diretamente ligado ao jogo de luta entre classes, ao jogo de dominação e manutenção do poder. O signo fora deste jogo seria simples objeto de estudo dos filólogos, como afirma Bakhtin:

O signo, se subtraído às tensões da luta social, se posto à margem da luta de classes, irá infalivelmente debilitar-se, degenerará em alegoria, tornar-se-á objeto de estudo dos filólogos e não será mais um instrumento racional e vivo para a sociedade. A memória da história da humanidade está cheio destes signos ideológicos defuntos, incapazes de construir uma arena para o confronto dos valores sociais vivos. Somente na medida em que o filólogo e o historiador conservam a sua memória é que subsistem ainda neles alguns lampejos de vida (BAKHTIN, 2006, p. 47-48).

⁴⁹ TURNER, Graeme. **O cinema como prática social**. São Paulo: Summus 1997.

Nosso trabalho apresenta não só um estudo das ideologias dentro de filmes; ele também tem por finalidade evidenciar que dentro do próprio signo existe este jogo entre ideologia oficial e ideologia do cotidiano. Encontramos, então, a verdadeira dialética interna do signo, proposta por Bakhtin e caminhamos em direção a constituir o signo como sendo a arena da luta de classes.

Em seu texto “*Epos e Romance*”, Bakhtin (1988) observa que o Romance incorpora os demais gêneros como o épico e, ao fazê-lo, dá-lhe novos sentidos, aproximando-o do povo. Por analogia poderíamos dizer que na atualidade o cinema age como o romance agiu em sua época. Com suas imagens, sons, fala das personagens e toda uma dinâmica típica do gênero, o cinema dá novos contornos a antigos gêneros, inclusive o próprio romance. Essa aproximação com o público torna-se vital ao cinema que terá seu ponto de equilíbrio não no passado, nem no presente, mas sim no futuro. O cinema em contato constante com que virá é sempre tão inseguro e tão incerto como a própria vida (vida esta que também se liga à arte).

Foi Christian Metz, teórico já amplamente citado neste trabalho, que em sua obra “*Linguagem e cinema*” construiu uma distinção entre filme, cinema, código cinematográfico e suas especificidades conforme já explicamos. Segundo ele, o filme seria o conjunto de imagens específicas, de palavras (faladas ou escritas), de ruídos, de música-objeto concreto no qual se veicula o texto cinematográfico, a mensagem em si. O cinema é mais abrangente. Trata-se de uma instituição como um todo legitimadora do filme, responsável por sua produção, aparelhagem técnica, distribuição, divulgação e recepção. Metz compara as relações entre o cinema e o filme com as relações entre a literatura e o livro ou entre a pintura e o quadro. Diálogos que Bakhtin muito bem explicitou em suas obras, todas pensadas tendo a linguagem como pano de fundo ideológico e criativo.

Iniciaremos a partir de agora uma série de excertos do texto de Bakhtin em que nos embasamos para poder pensar esse trabalho. Para o mestre russo o uso que uma comunidade faz de um código, com suas nuances ideológicas ou o que ele denomina de “código ideológico de comunicação”, forma uma “comunidade semiótica”. Nesse sentido, os discursos constituem os sujeitos e os sujeitos, por sua vez, tecem os discursos. Assim, podemos dizer que a linguagem é tão construtora da “realidade” social quanto os elementos da ordem do sensível (e o que é sentido e percebido, é semiotizado, ou seja, quando há o homem, há semiotização). Se o homem que percebe, o que é percebido é semiotizado, haja vista que as relações sociais são realizadas pela e na linguagem, bem como os lugares sociais adquirem existência na medida em que estão inscritos numa rede discursiva. Dessa forma, para pensar o cinema como um novo revitalizador de gêneros observamos que

O estudo do romance enquanto gênero caracteriza-se por dificuldades particulares. Elas são condicionadas pela singularidade do próprio objeto: o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. As forças criadoras dos gêneros agem sob os nossos olhos: o nascimento e a formação do gênero romanesco realizam-se sob a plena luz da história. A ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos prever todas as suas possibilidades plásticas. (BAKHTIN, 1988, p. 397).

O que queremos demonstrar aqui são as correlações do romance como obra inacabada e o cinema, que a nosso ver, é um vir-a-ser. Se o romance para Bakhtin era o único gênero a se constituir, o cinema enquadra-se nessa proposta por estar se constituindo, através de sua linguagem específica e renovadora e acima disto, superando o gênero romance por acumular em si mais linguagens e também ser mais recente. Para isto afirma Bakhtin:

O romance não é simplesmente mais um gênero ao lado dos outros. Trata-se do único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos. Ele é o único nascido e alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso, profundamente aparentado a ela, enquanto que os grandes gêneros são recebidos por ela, como um legado dentro de uma forma pronta, e só fazem se adaptar – melhor ou pior – às suas novas condições de existência. (2003, p. 398).

Se o romance para Bakhtin era o único que ainda evoluía, hoje podemos perceber que o cinema também vive momento de plena evolução e expansão de linguagens em seu meio linguístico. A cada momento o cinema absorve uma nova realidade, traz para si uma nova forma de linguagem e de semiose. Por exemplo, quando do lançamento em 1999 do filme “*Matrix*” novas formas de visualização, de linguagem e tecnologias foram incorporadas ao cinema e que modificaram as novas formas de construção estética dos filmes a partir de então. O cinema acumula gêneros e não os dispensa, dialogando com eles no momento em que lhe mais aprouver para especificar uma linguagem necessária. Daí Bakhtin dizer que quando o romance se tornou o revitalizador, ele modificava os outros gêneros. É o que dizemos também do cinema. Observe-se que:

Como se exprime a “romancização” dos outros gêneros? Eles se tornam mais livres e mais soltos, sua linguagem se renova por conta do plurilinguismo extraliterário e por conta dos estratos romanescos da língua literária; eles dialogizam-se e, ainda mais, são largamente penetrados pelo riso, pela ironia, pelo humor, pelos elementos de autoparodização; finalmente – e isto é o mais importante -, o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com sua época, com sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado). (BAKHTIN, 2003, p. 400).

Dessa forma, como não pensar no cinema da mesma forma que Bakhtin pensara o romance e atualizar o pensamento bakhtiniano? É no jogo com a linguagem cinematográfica que os outros gêneros vão se renovando também no jogo do plurilinguismo que se instala neles. O cinema, assim como o romance, faz com que estes gêneros dialoguem, modifiquem-se, fundam-se e ganhem novos sentidos. Essa é a revitalização dos gêneros que pensamos no cinema. Não uma hierarquização, mas um constante diálogo constituidor entre eles.

Se Bakhtin dizia que o romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade, colocamos e afirmamos ser o cinema também um gênero em evolução constante. Um gênero dialogizante e polifônico. Pela própria natureza. E mesmo Bakhtin parece que previa uma nova fase para o romance, que muito bem poderia incidir no cinema. Se Bakhtin tivesse analisado a expansão da literatura rumo a um novo gênero, a se definir pela sétima arte, poderíamos nos embasar neste trecho que afirma que

O processo de evolução do romance não está concluído. Ele entra atualmente numa nova fase. Nossa época se caracteriza pela complexidade e pelas extensões insólitas de nosso mundo, pelo extraordinário crescimento das exigências, pela lucidez e pelo espírito crítico. (BAKHTIN, 2003, pág. 428).

Essa complexidade que Bakhtin previa é o que nos embasa em dizer que o cinema respondeu aos anseios de uma sociedade cada vez mais dinâmica e desejosa de gêneros artísticos mais sofisticados. Quando o romance, que ainda mantém vitalidade e força para muitas gerações deixou de ser o único gênero revitalizador, o cinema o adicionou a sua linguagem e lhe deu novo acabamento. É esse o diálogo que se espera e que vemos no cinema. Dialogando sempre, com muitas vozes e muitos outros. O cinema não se impõe sobre as outras artes, mas sim, as traz para o seu seio e seu meio. Bem ao estilo dialógico de Mikhail Bakhtin.

Assim, pensar em realidade e cinema é pensar a ética e a estética, incondicionalmente. A realidade existe por meio da e na linguagem. A linguagem é histórica e constituída por sujeitos. Por sua vez, o cinema tenta refletir e refratar a realidade e seus valores, por meio da ilusão antiética que atribui aos outros (espectadores). Para isso, ele tenta garantir o acabamento estético de seus discursos. O cinema constrói um texto aparentemente fidedigno à realidade quando, de fato, o cria por meio de narrativas que garantam seu *status* de veridictoriedade (verdade do dizer). Desse modo, pensar o dizer cinematográfico significa

refletir acerca da relação discursiva indissociável entre ética e estética.

A estética é uma das principais concepções bakhtinianas. Para compreendê-la, precisamos pensá-la em diálogo com a ética. E esses dois conceitos se encontram esparsos, mas sempre presentes ao longo de toda a obra de Bakhtin. Por isso, entender uma manifestação artística implica um olhar sobre a sua origem e a sua conseqüente evolução. Desde a primeira projeção feita pelos irmãos Lumière em Paris não poderíamos nos referir ao que era projetado como filmes, sendo estes captados como “imagens animadas” derivadas da Fotografia. Essa inovação no movimento das imagens foi o suficiente para maravilhar um público que nunca antes havia imaginado tal feito. Foi uma revitalização do gênero fotografia. De lá para cá o cinema foi se aprimorando, novas técnicas cinematográficas surgiram no começo do séc. XX e possibilitaram o surgimento de um sistema de linguagem que codificou alguns gêneros cuja origem está na cultura, como a literatura, o teatro. É a partir do desenvolvimento técnico que o cinema amplia o universo de gêneros de maneira única.

Ao compreender o gênero segundo Bakhtin como enunciado relativamente estável, embora possamos admitir a existência do gênero como uma codificação criada pela cultura, reconhecemos a previsibilidade do discurso e que essa codificação não é estática, porque está dentro de uma cultura que está em constante movimento.

Percebemos uma adaptação de linguagens mediante a composição do gênero. A mistura de gêneros é um processo que visa adequar a linguagem para circular nos suportes e redes. Se os meios de comunicação usavam os gêneros para dialogarem entre si, hoje novas mediações geram linguagens onde a combinação de vários gêneros determina sua natureza. As novas linguagens têm que prever um espectador, cuja percepção vem sendo alterada por um maquinário semiótico contemporâneo. É nesse campo que atuam linguagens constituídas por fragmentos e justapostas, que se cruzam permitindo uma variedade de pontos de vista.

Diante da aparente inércia do cotidiano, o cinema surge como a força agitadora que sopra uma nova vida, que permite ao indivíduo uma forma de transcendência, de escape imediato, transportando-o para outros mundos e níveis de consciência. As artes são como um espelho da sociedade, cujo reflexo pode agradar ou não ao público, mas é também um meio que permite discussões sobre a sua condição. Em seu grau máximo, as artes conseguem prender atenções, mudar mentalidades e alargar horizontes e essas características estavam presentes no romance no momento em que Bakhtin desenvolveu suas teorias e hoje foram revitalizadas por estarem presentes em grandes obras cinematográficas, de acordo com nossa concepção neste trabalho.

CAPÍTULO 5 – AS RELAÇÕES DIALÓGICAS E A ALUSÃO: OBSERVANDO HISTÓRIAS POR TRÁS DOS FILMES

Inicialmente procuraremos compreender a alusão como um princípio de dialogia. Este conceito, definido como uma figura de pensamento “que consiste em expressar uma ideia com a finalidade de que o receptor entenda outra, ou seja, sugerindo a relação existente entre algo que se diz e algo que não se diz, mas que é evocado” (BERISTÁIN, 2001, p. 28, tradução nossa⁵⁰) está estreitamente vinculada à noção de intertextualidade proposta em 1967 por Julia Kristeva na sua resenha crítica ao dialogismo, hoje mais conhecido como relações dialógicas de Mikhail Bakhtin e Volochinov (2017). Esse termo intertextualidade, mesmo criticado ferozmente por Bezerra em prefácio de sua tradução de Bakhtin (2010), servirá para principiar aos conceitos pretendidos neste trabalho.

Mikhail Bakhtin foi um dos grandes pensadores do século XX. Pena foi que tardou demais o seu reconhecimento nos meios acadêmicos e intelectuais. Dizemos pensador, por que mais do que um linguista ou um teórico da literatura, Bakhtin dedicou-se a pensar o mundo e colocá-lo numa nova ótica. E seus pensamentos ultrapassam os limites nos quais ele pensou inicialmente e num avanço de fronteiras teóricas, mesclam-se a novas ideias e formam novos valores. Este é o exercício que nos propomos a trazer neste trabalho.

Conforme foi entendido por Bakhtin, o diálogo é a inter-relação totalmente dialética dos sujeitos. Este pressupõe que os sujeitos que dele participam sejam qualitativamente diferentes. Esses participantes não são objetos formais, cibernéticos, diferentes, nem interagem em um plano externo, nem pode o relacionamento entre eles ser descrito por alguma fórmula mais ou menos complexa. Como indivíduos e como sujeitos, somos qualitativamente diferentes, e isso significa que cada um de nós representa uma integridade única, que o outro participante do diálogo tem de aprender a aceitar como um todo (como se fosse esquecer a si mesmo e aceitar o outro totalmente). O diálogo é fundamentalmente diferente do relacionar-se com um sujeito como um objeto, cujas características particulares possam nos despertar aprovação ou recusa. No diálogo, o sujeito não se relaciona com o outro participante de modo funcional, como um comprador e um vendedor ou como um superior e um subordinado. No mundo da alienação, ou seja, no mundo de hoje, as pessoas se relacionam umas com as outras basicamente como objetos: o diálogo representa uma ruptura rumo a um mundo diferente. E partiremos da ideia de alusão no cinema de Tim Burton para

⁵⁰ “*que consiste en expresar una idea con la finalidad de que el receptor entienda otra, es decir, sugiriendo la relación existente entre algo que se dice y algo que no se dice pero que es evocado*”. (BERISTÁIN, 2001, p. 28)

explicar como se dá essa relação dialógica dentro do filme “*Edward Mãos de Tesoura*” (Tim Burton. EUA. 1991, 1h 45min), de 1991.

Alusão e relações dialógicas no cinema são dois conceitos que coincidem como criadores de novos espaços de significação a partir de uma imagem, um plano, uma sequência, um diálogo ou a montagem. David Bordwell (2013, p. 33) afirma que ao se assistir um filme pensamos nos esquemas derivados das nossas relações diárias com outras manifestações culturais e com outros filmes. Afirma que “baseados nesses esquemas, fazemos suposições, criamos expectativas ou descartamos hipóteses”.

Segundo Lauro Zavala (2000), a intertextualidade cinematográfica, por nós melhor elaborada com o termo relações dialógicas, pode se dar duas formas:

- a) A presença implícita de outros discursos cinematográficos.
- b) A presença de discursos extracinematográficos no interior de um filme determinado.

Em ambos os casos, a alusão funciona como um disparador de referências e expectativas que vivem na memória do espectador e que se colocam em ação quando este observa as imagens na tela. Pode-se dizer que a alusão, como estratégia de dialogia, é um recurso dialógico próprio da narrativa do nosso tempo que tende a manifestar-se ao nível da expressão em estratégias como citação, transcrição e imitação; ao nível de conteúdo pode assumir formas como a adaptação, a homenagem e a paródia. No cinema, as alusões repercutem nos campos associativos que correspondem tanto ao plano do conteúdo quanto ao da expressão.

Ao se estudar a alusão e situá-la dentro dos estudos bakhtinianos, pode-se perceber sua relevância para o construto de um mosaico de sentidos e possibilidades que a narrativa literária pode conter e em nosso estudo migrá-los para a linguagem cinematográfica. Ela é capaz de preencher lacunas, pois com seus recursos ativa-se a nossa capacidade intelectual de relacionar os discursos produzidos. Isso será demonstrado mais adiante com o material presente no filme “*Edward mãos de Tesoura*”.

Fiorin (1999, p. 31) explica em obra que a alusão está ligada à intertextualidade, termo que já atualizamos pouco atrás. Segundo o autor, ao se fazer alusões, transformamos os sentidos das coisas porque a memória não reproduz completamente o que ocorreu, mas re fará o passado e ordenará uma reconstrução sob a égide do presente, nunca individualmente e sim socialmente. Não serão citadas palavras, contudo serão reproduzidas construções sintáticas em que certas ideias são substituídas por outras. Ocorrerá um processo interdiscursivo em certos momentos quando se incorporam temas ou figuras de um discurso que servirá de contexto para a compreensão daquilo que foi incorporado.

A partir da sustentação teórica expressa, neste trabalho analisar-se-á a alusão como recurso cinematográfico no filme “*Edward Mãos de Tesoura*” (1991) do cineasta norte-americano Tim Burton em duas modalidades: adaptação ou *revival* e alusão simbólica.

FOTOGRAFIA 10 - POSTER DO FILME NA ÉPOCA DO LANÇAMENTO. LANÇAMENTO ⁵¹



5.1 A ALUSÃO COMO *REVIVAL*

“*Edward Mãos de Tesoura*” é a adaptação de um conto de fadas ao estilo pós-moderno e ambientado em uma original evocação simbólica do *american way of life*. A alusão aos relatos infantis no início do filme comprova que, realmente, a história busca atrair o espectador no seu olhar e também no seu ouvir.

Este filme pode ser considerado um *revival*, ou seja, uma nova leitura de formas

⁵¹ Disponível em: <<https://www.amazon.com/Edward-Scissorhands-Johnny-Movie-Poster/dp/B002S6L6XY>>. Acesso em: 15 nov. 2018, às 10:44h.

antigas porque nos faz evocar os contos escutados na infância, as histórias sonhadas e os fantasmas temidos. A alusão provoca nas cenas que despertam lembranças e vivências infantis do espectador em um imenso estímulo afetivo ligado à nostalgia (do grego *nostos*, ‘regresso ao lar’, e *algia*, ‘dor’). Isto significa que através da alusão evoca-se na memória um passado comum dos espectadores – uma vez que todos já fomos crianças – e um anseio de regressar por um curto momento – o da duração do filme – a uma condição e a um tempo irrecuperáveis.

Existem indícios para afirmar que Edward alude, por sua caracterização, a outros personagens do cinema, tais como o monstro de “*Frankenstein*” (James Whale. EUA. 1931, 1h 11min), “*Drácula*” (Tod Browning. EUA. 1931, 1h 15min,) César (o sonâmbulo de “*O gabinete do Dr. Caligari*” (Robert Wiene. Alemanha. 1919, 1h 17min)), o bioexorcista de “*Os fantasmas se divertem*” (Tim Burton. EUA.1988, 1h 32min) e até ao cantor Michael Jackson. Em outro ponto de observação, Kim é alusão concreta da donzela do conto de fadas, a loira pura e inocente, arquétipo de magnificência e beleza da cultura anglo-saxã do século XIX. Por sua vez, Jim – o antagonista – é uma alusão clara do adolescente incompreendido ao estilo James Dean ou o criado por Salinger em “*O apanhador no campo de centeio*” (2016). Não obstante, cabe perguntar-se como funciona a alusão nestas evocações.

Román Gubern (1998, p. 170, tradução nossa⁵²) proporciona uma resposta ao indicar que “o leitor [receptor] é capaz de reconhecer e identificar os personagens propostos ao longo da narrativa, graças à sua memória e à constância de certos traços iconográficos característicos, que contribuem com a individualização dos personagens”. Desta forma, ressaltam como traços iconográficos a similaridade da maquiagem pálida, as cicatrizes do rosto, a vestimenta *dark*, o cabelo despenteado e os movimentos desajeitados. Evidentemente, esse conjunto de traços determina a psicologia que o espectador atribui aos personagens; a expressão facial de Edward, a ênfase do seu olhar, seu tom de voz, seus gestos e sua figura estilizada fazem dele um personagem amável.

⁵² “el lector [receptor] es capaz de reconocer e identificar a los personajes propuestos a lo largo de la narración, gracias a su memoria y a la constancia de ciertos rasgos iconográficos característicos, que contribuyen a la individualización de los personajes”. Román Gubern (1998, p. 170)

FOTOGRAFIA 11 - AS SIMILARIDADES ENTRE PERSONAGENS. ALUSÃO E RELAÇÕES DIALÓGICAS⁵³



Nos diversos *close-ups* que o filme apresenta a alusão funciona como indicadora de um processo de conhecimento e reconhecimento no qual o espectador, por meio de indícios apresentados como detalhes, vislumbra imaginariamente ao todo do qual o fragmento é parte. Por exemplo: o *close-up* do olho do inventor idealizado no prólogo e as aproximações do rosto de Edward evocam a figura do monstro Frankenstein. Neste caso, a alusão funciona como sinédoque (figura que ao tomar a parte pelo todo representa um alto grau de abstração) e tem ainda um valor icônico e espacial.

Detalhes como a maquinaria ao estilo expressionista, espaços labirínticos e os efeitos de luz e sombra adquirem uma nova significação dentro do filme, precisamente pelo seu caráter fragmentário. Outros elementos da montagem que afirmam a presença de alusões na época de ouro do cinema de terror e fantasia são o uso do *travelling*, ou seja, movimentos de câmeras que se desloca pelo espaço e que na obra analisada estabelece uma relação de suspense entre o personagem, o espaço físico e o tempo. A abundância de sequências noturnas com iluminação difusa e com um movimento lento de câmera visa provocar o efeito da suspensão do tempo. A projeção de detalhe que se articula através da alusão por sinédoque e

⁵³ À esquerda, *Frankenstein* (1931). Fotografia: Universal Pictures. À direita, “*Edward, mãos de tesoura*” (1991). Fotografia: Twentieth Century Fox.

os planos exteriores e interiores do castelo de Edward acentuam seu caráter fechado, sombrio e sinistro. A angulação da câmera nos remete também ao cinema daquela época primordial pelo uso contínuo da dupla inclinação que varia a perspectiva das cenas e aumenta o elemento surpresa, chave de toda narrativa. Certamente a alusão, como recurso dialógico, torna mais consistente tanto a proposta diegética como a resposta do espectador.

5.2 ALUSÃO SIMBÓLICA

O longa-metragem de Tim Burton também incorpora alusões do tipo simbólico localizadas, essencialmente, na reunião de espaços éticos e estéticos que por convenção são excludentes entre si. Imagens abismadas aludem ao ponto de união entre universos opostos. Um exemplo desta afirmação é a tomada onde *Peg Bogg* (a vendedora de cosméticos) olha pelo espelho retrovisor do seu carro o castelo na colina. As relevantes diferenças entre ambos os mundos são alusão simbólica de cronotopos opostos: espaço racionalista e tempo espacializado de um lado; espaço gótico e tempo mítico do outro. Uma polarização que coloca no campo analisado duas tradições possíveis: o ensolarado modo de vida otimista e progressista americano, contra o obscuro e gótico europeu demonstrado pelo castelo. São estes tipos de alusões que vão compondo o filme e dando ao espectador aquilo o que entender e com o que ir se relacionando nesse jogo de relações dialógicas que Tim Burton inseriu em sua obra. Relações e diálogos produzidos por meio de alusões que o espectador sutilmente vai criando, relacionando e inferindo com diversos outros discursos por ele percebidos em seu repertório particular e interior.

FOTOGRAFIA 12 - IMAGEM DO CASTELO DE EDWARD⁵⁴

O mundo de Edward está, de modo virtual, sempre presente no enquadramento como alusão desses espaços diferentes, mas necessariamente juntos; esse paradoxo revela a divisão ontológica entre essência e aparência expressa no enfrentamento entre o ‘monstro’ e a pessoa ‘normal’. O castelo como ponto final no horizonte é prova irrefutável de que a essência se encontra naquilo que de tão visível, não se vê ou uma alusão simbólica da transcendência.

A presença do castelo transforma, arquitetônica e cromaticamente, o espaço e o tempo relacionados com a vida da vizinhança. A insistente horizontalidade da cidade contrasta com a verticalidade do castelo, cuja figura responde a uma ilusão ótica ocasionada, talvez, pela sua localização no topo da colina ou também, por ter uma arquitetura própria; simboliza, além disso, o enfrentamento entre a vida profunda de Edward e a superficialidade da cidade. Não em vão Umberto Eco (1986) afirma que toda arquitetura conota uma ideologia do viver.

Por sua vez, o mesmo protagonista do filme encarna uma alusão alegórica da irremediável condição humana. A tragédia de Edward reside em ser uma criatura incompleta devido à morte do seu inventor e em ser vítima da fragilidade absoluta que significa estar no tempo. A solidão é a manifestação de uma diferença abismal, de um estar em outro lugar com relação aos outros; as mãos de tesoura são o objeto onde se fundem metaforicamente sua deformidade e seu destino trágico. Edward não pode estar em contato com os outros; não pode amar Kim porque não pode tocá-la, suas mãos são sinônimo de perigo para a vida dos

⁵⁴ Cenas do Filme “*Edward Mãos de Tesoura*”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=12KQ49tJAFk>>. Acesso em: 15 nov. 2018, 14:01h.

demaís. Suas esculturas no gelo são a reprodução simbólica da sua nostalgia, de uma dor e um desejo do infinitamente distante; nutrem-se de vida (o amor que sente por Kim) e são o emblema de uma beleza surgida da sua própria negação. Não há alteridade, conforme estipularia Bakhtin, no horizonte de Edward e suas relações dialógicas se dão em poucos e cruciais momentos do filme.

Nessa direção, o jardim que serve de preâmbulo ao castelo é o reflexo da fusão entre a experiência real e a ilusão. Nele se resolve o jogo mais radical entre artificialidade e natureza com o triunfo da primeira. Todo o jardim de Edward é sensibilidade e ilusão, um microcosmo no qual os caminhos e as formas delineadas com perfeição nos conduzem a um ponto central, uma espécie de clímax visual desse universo: uma mão esculpida em um arbusto, projeção do seu anseio por possuir o instrumento que o torne “humano” e lhe permita abandonar seu isolamento e incorporar-se à vida real. Seu jardim é, paradoxalmente, a representação da “objetualidade” em um espaço irreal e é ao mesmo tempo uma mostra da visão ingênua e romântica que Edward tem do mundo exterior.

FOTOGRAFIA 13 - O JARDIM DE EDWARD E SUAS CONSTRUÇÕES⁵⁵



Ao percorrer com o olhar as formas do jardim entramos como espectadores em um espaço maravilhoso onde a realidade nos é apresentado de modo teatral e nos conduz – novamente através da alusão – a mundos encantados reproduzidos pelos contos fantásticos,

⁵⁵ Cenas do Filme “*Edward Mãos de Tesoura*”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=12KQ49tJAFk>>. Acesso em: 15 nov. 2018, 14:05h.

cuja lembrança encontra-se guardada na memória.

Em contrapartida, a urbanização da cidade de Stepford, palco do filme, é uma alegoria do absurdo da vida atual. Essa cidade sem referências situacionais, cujo desenho geométrico e cromático é igual dá a impressão de vazio. Um hiperespaço no qual seus habitantes retêm a marca da alienação e que traz uma clara alusão ao mundo pós-moderno e uma visão que o realizador do filme tem das sociedades contemporâneas: crescer em uma urbanização é como crescer em um lugar onde não há sentido da história, nem sentido da cultura, nem sentido da paixão por nada. Tudo isto ocorre em uma antítese de como vive Edward no castelo e em seu jardim.

Para concluir, pode-se constatar que as possibilidades da alusão no cinema contemporâneo são múltiplas e, no caso do cinema de Tim Burton, é factível ainda aprofundar no estudo da arqueologia arquitetural para encontrar suas associações com outras manifestações culturais, como a literatura, a arquitetura e alguns produtos da chamada cultura de massas.

CAPÍTULO 6 - DISCURSO DA VIDA NA ARTE: O GÊNERO CINEMATOGRAFICO DO FILME MUSICAL

Este capítulo parte para as incursões em gêneros e estilos de filmes para realizar profundo diálogo e busca de relações dialógicas na linguagem cinematográfica. Se até o momento estamos determinando como se dá numa linguagem cinematográfica em geral as correlações com os estudos bakhtinianos, é a partir deste ponto que vamos exemplificar com especificidades como se pode visualizar o entendimento de Bakhtin na linguagem cinematográfica.

Partindo da concepção de gênero do discurso, baseando-se tanto em sua capacidade de estabilidade quanto de ser móvel, buscaremos perceber como se dá a relação entre a música, o filme e os conceitos bakhtinianos. O filme musical é um dos mais antigos gêneros dentro da linguagem cinematográfica e do cinema como arte em si. Dessa forma, ele pode ser visto como terreno propício para o acontecimento do diálogo entre os gêneros diversos ou a prática da intergenericidade. Dentro do filme musical tanto a arte musical quanto a visualidade das imagens, permeadas por coreografias dançadas vão se retroalimentar para a construção de um enredo de sentido pleno e que vai criar o todo criativo do filme. Isso tudo além de basear-se na vida recriando-a em simbolicamente com acabamento estético.

Aqui também faremos uma discussão epistemológica sobre como se dá a relação entre os gêneros do discurso tal como foram estudados por Bakhtin em relação com a vida e a arte para depois exemplificarmos com um objeto de estudo que permita determinar uma ilustração coerente de nossos intentos acadêmicos. Para isso escolhemos o filme musical “*Os miseráveis*”, que foi vencedor da láurea do Oscar em 2013 em três categorias, tendo sido indicado em sete delas. Nossa reflexão vai buscar nas abordagens dialógicas do Círculo de Bakhtin procurando entender como a constituição visual do gênero discursivo filme musical pode ser uma maneira de se pensar em relatividade estável nos gêneros na contemporaneidade.

Se buscarmos fazer essa ponte entre a atualidade e o passado, o filme musical considerado pela crítica cinematográfica especializada teve seu início com a produção “*O cantor de Jazz*” (Alan Crosland. *The Jazz Singer*, EUA. 1927, 1h 28min), de Alan Crosland, no ano de 1927. Até a atualidade então foram produzidos diversos tipos desse gênero fílmico que tem como peculiaridade básica conter canções em seu interior interligadas ao enredo principal. Ainda mais que interligada e relacionada, a música se faz viva no interior desse tipo de construção fílmica de maneira a constituir seu sentido. Sem a canção o gênero fílmico

musical é inexistente. Em momentos a canção age a favor do enredo e em outros a serviço de algum personagem, ela age tanto como protagonista do filme como coadjuvante ou mero personagem secundário. Conforme já visto anteriormente sobre arquitetura do filme, a música é parte constitutiva dessa categoria de estudo bakhtiniana. Mais do que uma mera incorporação de um gênero por outro, a música vai ser integrante da composição do gênero fílmico musical e assim buscaremos entender sobre a especificidade desse tipo de filme tendo como foco a relação entre os gêneros diversos que vão levar o cinema a ser um revitalizador destes, tal como elaboramos em capítulo anterior. Estudar o filme como dialógico e intergenérico nos fará ver o filme “*Os miseráveis*” como um gênero fílmico constituído por canções que trazem diálogo com a literatura, o teatro e o cinema, todos interligados pela canção que vai constituir enfim o filme.

FOTOGRAFIA 14 - CAPA DO LIVRO ORIGINAL, CARTAZ DE PROPAGANDA DO MUSICAL TEATRAL E CARTAZ DE PROPAGANDA DO FILME EM DISCUSSÃO.⁵⁶



O trabalho vai estar aparado nos estudos bakhtinianos sobre os gêneros discursivos. Observando o fato de que Bakhtin apenas se voltou para a verbalidade tendo como objeto de estudo o gênero romanesco no âmbito da literatura, os pensamentos e reflexões por ele

⁵⁶ Presentes nos seguintes sites abaixo, em ordem da esquerda para a direita:

Disponível em: <https://booknode.com/les_miserables_045/covers/>. Acesso em: 19 jan. 2018, 16:06h.

Disponível em: <<http://www.marcosproenca.com.br/radar-do-pro-sessao-especial-musical-les-miserables/>>. Acesso em: 19 jan. 2018, 16:06h.

Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt1707386/>>. Acesso em: 19 jan. 2018, 16:06h.

realizados podem ser estudados na linguagem como um todo constitutivo e em diversas obras o pensador russo deixa evidente a relevância de estudos voltados para a música e à visualidade de formas intrínsecas ao verbal. Assim, é analisando com foco na amplitude da teoria bakhtiniana que vamos nos aprofundar neste capítulo dentro do gênero fílmico musical amparado nas relações dialógicas entre a literatura, a música e o cinema.

Ao observar com mais detalhamento, o enunciado fílmico⁵⁷ pode ser subdividido em tipos de diversa especificidade que vão revelar a forma de sua composição cinematográfica e a que estilo autoral de diretores e produtores ele vai estar ligado. Uma das preocupações que teremos neste capítulo é a de investigar como que a arquitetura do filme musical terá sua composição. Ao detalhar este tipo fílmico na tese procuraremos observar como sua constituição se dá uma vez que ele tem como característica a estrita relação intergenérica da canção com o filme. O filme de estilo musical vai demonstrar como formas típicas de enunciados de outros estilos e gêneros, tal como esclarece Bakhtin (2003) sobre as concepções de gênero serão introduzidas, incorporadas à arquitetura e como isso pode modificar as suas bases e características. Trabalhar com o filme musical vai permitir estudar novas formas de incorporação de diferentes gêneros pelo cinema e atualizá-los, revitalizá-los, tal como explicitamos anteriormente e, além disso, permitir pensar que determinados gêneros, além de incorporados, constituirão a forma composicional do texto fílmico dando-lhe características novas e específicas.

“*Os miseráveis*” traz em sua composição, em sua interioridade, a música como outro gênero que constitui uma especificação típica dos filmes: o musical teatral. Assim, neste capítulo nos esforçaremos em demonstrar como que um gênero pode ser formar a partir da relação com outros gêneros, como bem escreveu Bakhtin (2003). O filme a ser analisado pode ser reconhecido como um exemplo de musical teatral, tal como acabou de ser encenado em São Paulo, em 2017. Com a sua particularidade da presença da música na construção do enredo (traduzindo isso em falas de personagens, constituição das cenas, trilha sonora e também a expressão temática da narração realizada), elementos intrínsecos para a constituição

⁵⁷ Devemos compreender o enunciado de uma maneira amplificada sendo toda forma de interação verbal. Segundo Brait, para Mikhail Bakhtin (apud BRAIT) “O enunciado [...] é concebido como unidade de comunicação, como unidade de significação, necessariamente contextualizado. Uma mesma frase realiza-se em um número infinito de enunciados, uma vez que são únicos, dentro de situações e contextos específicos” (BRAIT, 2010, p. 63). Assim, o enunciado nesse entendimento vai ser um todo de sentido que possuirá acabamento, sendo responsivo e com uma natureza dialógica. As relações dialógicas entre os enunciados criam elos entre eles numa espiral ininterrupta que se mantém em processo contínuo, ampliando-se. A constituição do filme “*Os miseráveis*” fará parte dessa espiral das relações dialógicas entre enunciados-resposta com as respostas-anunciadas e seus diálogos não serão terminados ao logo desse capítulo, contudo, utilizaremos como exemplo de reflexão sobre a forma composicional do gênero fílmico musical e este será visto como uma reconfiguração da vida na forma de um enunciado de arte.

do enunciado fílmico. As mudanças e variações dentro da formação dos gêneros demonstrarão estabilidade relativa, pois se de uma parte o musical teatral traz em si técnicas típicas do cinema (encenação, enquadramentos, iluminação específica, etc.), por outro lado vai assumir uma característica específica que traz a canção, a coreografia e a dança como elementos constitutivos e fundamentais para esse tipo de enunciado fílmico, tornando-o um modelo particular e específico de cinema.

Para o círculo bakhtiniano os gêneros do discurso sempre serão relativamente estáveis há que se considerar tanto a sua relativa estabilidade quanto a possibilidade de completa ruptura. Se entendermos que se trata de uma relação entre gêneros que está sendo capitaneada pelo uso expressivo da canção como forma intergenérica, o filme musical vai demonstrar uma eficaz relação dialógica entre letra, canção e performances diversas de atores. Dentro do cinema citado, a música será um gênero que integrará a arquitetura fílmica (não observando aqui a música como trilha sonora, que está presente na maioria dos filmes). No filme musical mais do que uma integração, uma incorporação, a música vai compor o enunciado fílmico uma vez que vai ter um papel central e próprio dentro da narrativa cinematográfica, tendo como missão estruturar falas, dar voz a personagens, assumindo por vez função de narrador junto à câmera, entre outras funções.

A composição do filme musical é uma relação clara entre gêneros que se caracteriza assim desde sua produção inicial. Diferentemente de outros tipos de filmes em que a música pode ser extraída sem grande prejuízo de sentido à narrativa, dentro dos filmes musicais como “*Os miseráveis*” se extraída a canção o filme perde todo o sentido e estrutura narrativa, tornando-se um enunciado confuso uma vez que a música faz parte da forma composicional do próprio enunciado fílmico analisado. Assim, a canção é um gênero de grande valor de sentido dentro do filme musical e constitutivo para a sua formação, tal como será visto na análise do filme norte-americano citado.

6.1 A NOÇÃO DE GÊNEROS DISCURSIVOS NO MUSICAL

Foi a partir de Bakhtin que o estudo dos gêneros discursivos foram ampliados para uma noção de interação entre os enunciados se m uma preocupação constante com a hierarquização, que é o que ocorria anteriormente. De acordo com Machado, é por causa da noção de gêneros de Bakhtin que se torna possível

[...] considerar as formações discursivas do amplo campo da comunicação mediada, seja aquela processada pelos meios de comunicação de massas ou das modernas mídias digitais, sobre o qual, evidentemente, Bakhtin nada disse mas para o qual suas formulações convergem. (MACHADO, 2005, p. 152).

Esses gêneros do discurso vão incluir os diálogos cotidianos, os chamados gêneros primários, unidos a enunciações da vida pública, da arte, das ciências, filosofia, instituições, ou seja, os chamados gêneros secundários, que são provenientes dos gêneros primários, seja por modificá-los ou incorporá-los, todos surgidos numa esfera⁵⁸ prosaica. Do ponto de vista das relações dialógicas, a prosa é uma das mais extensas formas culturais e em seu interior outras formas (tendo também outras esferas) são vivenciadas. Ao se entender o estudo de Mikhail Bakhtin sobre os gêneros como formas relativamente estáveis devemos considerar também a relevância do contexto de comunicação na qual cada gênero se encontra, o contexto de sua produção, onde circula e vai ser recepcionado. Isso acontece porque os gêneros são formas de comunicação não adquiridas em manuais, porém, somente em processos de interação.

De acordo com Machado (2005) o gênero produzido como uso, com fins expressivos específicos, não será uma ação deliberada, mas deve ser dimensionado como uma manifestação cultural. Isso porque “[...] é dispositivo de organização, troca, divulgação, armazenamento, transmissão e, sobretudo, de criação de mensagens em contextos culturais específicos (MACHADO, 2005, p. 158)”.

De acordo com Bakhtin, os gêneros surgem em determinada esfera e possuirão certa forma, estilo e conteúdo bem específicos. Os gêneros podem ter particularidades semelhantes que nos permitirão reconhecê-los e lhes vincular a um determinado ramo do saber humano. Entretanto, eles também terão particularidades e características únicas uma vez que a cada ato em sua composição, no gênero poderão surgir variantes, renovações e assim, dentro dos estudos bakhtinianos, considera-se que os gêneros não são analisados só em sua estabilidade,

⁵⁸ Para o círculo de Bakhtin “a noção de esfera da comunicação discursiva (ou da criatividade ideológica, ou da atividade humana, ou da comunicação social, ou da utilização da língua, ou simplesmente ideologia) é compreendida como um nível específico de coerções que, sem desconsiderar a influência da instância socioeconômica, constitui as produções ideológicas, segundo a lógica particular de cada esfera/campo” (GRILLO, 2010, p. 143). Esse conceito de esfera para o círculo bakhtiniano vai considerar a produção, circulação e a recepção do gênero. Pode-se entender a recepção como um projeto, a sua circulação seria o como e por onde ele circula e a recepção seria o público, que por sua maneira também vai produzir outros enunciados, de um mesmo ou de gêneros diferentes. A esfera em que um sujeito está inserido pode levá-lo a agir de uma certa maneira. De acordo com Grillo, a esfera ou o campo é uma ideia importante para os estudos com os gêneros discursivos porque a “relação de um texto com outros da mesma espécie passa pela sua inserção em determinado domínio cultural, adquirindo um modo próprio de refratar a realidade em seus diversos aspectos” (2010, p. 156).

que os classificaria, mas também na sua forma móvel, ou seja, em seu caráter mutável, instável. Para Bakhtin a relação entre esses polos é o foco, ou seja, o movimento, que não excluirá nenhum deles e nem os transformará em uma rede de estabilizações.

Algumas características podem facilitar o reconhecimento de um gênero como tal, porém, essas nuances não devem ser vistas como exigência para que se denomine um gênero, ou seja, não existe um modelo pré-definido em que um enunciado vá se encaixar para que seja considerado um tipo específico de gênero, de forma imutável. Muito pelo contrário, o enunciado é considerado um ato único que pode inclusive reformular ou formular gêneros, pois reitera as suas estabilidades e ao mesmo tempo vai renovar cada um deles ao observar as suas características mais particulares.

Como desenvolveu Bakhtin em texto, “Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso.” (BAKHTIN, 2003, p. 262). Para o teórico russo os gêneros serão sempre relativamente estáveis porque tem como característica tanto a estabilidade quanto a instabilidade sendo estas, respectivamente, as particularidades em comum e as renovações e reconstruções que ocorrem no interior do próprio gênero. Esses aspectos podem tanto modificá-lo com o tempo ou mesmo criar uma nova forma específica de gênero.

Para Bakhtin e Medvedev (2012, p. 193) “uma obra só se torna real quando toma a forma de determinado gênero”. Observando por este modo de ver, os filmes podem ser considerados um gênero do discurso, em geral veiculados pelo cinema, contudo há a novidade Netflix e outros meios semelhantes, que produzem filmes sem o aparato da grande tela, podendo ser percebido então que o cinema não é mais esta configuração estrutural, circulando livremente em diversas esferas e dentro de variados suportes. O filme musical vai ser materializado nesse gênero pelo seu meio de enunciado vocalizado (musical ou cantado), tendo a entoação como uma característica de sua arquitetura.

A música é um gênero que constitui o filme musical e para que se analise esse gênero é necessária à análise das canções que o compõem. Dentro deste estudo específico há que se considerar três tipos de sujeitos existentes: o lírico, que é o que vai se tomar como personagem da obra, no caso uma letra de música, palavra cantada; em segundo o intérprete, sendo este não um personagem que “fala” dentro do texto, mas o que dará “voz” ao texto com a sua interpretação ou execução da música, sendo aquele que entoar uma letra; por fim, o compositor ou autor criador do texto que não será nem o sujeito que “fala” e nem o que vai entoar a música.

Este será o enunciador ou o que vai construir a canção de acordo com o seu projeto de dizer e que poderá ou não coincidir com o intérprete. Dentro dos filmes musicais o compositor nunca coincidirá com o eu lírico ou com o intérprete. Contudo, tanto o eu lírico quanto o intérprete (personagem, não o ator pessoa) sempre se fundirão, pois dentro da construção da arquitetônica do musical as personagens vão dar vida às músicas por elas cantadas como uma parte que integrará a narrativa e até a personalidade ou ideologia do personagem.

Percebe-se neste estilo de filme que as falas de personagens serão canções interpretadas e por isso o ator será aquele que dará a voz à letra por meio de sua personagem. Ele também será o eu lírico que vive o enredo desenvolvido e por muitas vezes parece ser o próprio enunciador, ou seja, aquele que é o autor criador projetado pelo ator pessoa no ato da entoação, uma vez que ele parece construir o enunciado fílmico no ato de entoar.

Para Mikhail Bakhtin os gêneros do discurso não são apenas um conjunto que tem entre si fatores em comum como se as condições e requisitos para o acontecimento de cada gênero surgissem antes dele mesmo, mas sim um olhar que visa contemplar, vindo de um sujeito que pretende (re)criar e responder a uma realidade e esse ato enunciativo se materializará em um gênero porque não há enunciados soltos que estejam fora de qualquer gênero. De acordo com Bakhtin/Medvedev

O artista deve aprender a ver a realidade com os olhos do gênero. É possível entender determinados aspectos da realidade apenas na relação com determinados meios de sua expressão. Por outro lado, os meios de expressão podem ser aplicados somente a certos aspectos da realidade. O artista não encaixa um material previamente dado no plano preexistente da obra. O plano da obra lhe serve para revelar, ver, compreender e selecionar o material (MEDVIEDEV⁵⁹, 2012, p. 199).

Bakhtin vai apontar três características para que um enunciado seja considerado um gênero: forma, conteúdo e estilo. Dentro da forma serão vistas e analisadas as diferentes maneiras como as construções surgem. No estilo e no conteúdo transparecerão o sujeito autoral e o tema. A constituição dos gêneros discursivos de acordo com Bakhtin considerará a singularidade de cada um em particular (sua forma composicional que conterá o material com conteúdo, um tema, um estilo que identifique as marcas do autor e até do próprio gênero).

O estilo não vai ser algo pessoal e sim de cunho autoral. As marcas pessoais de um

⁵⁹ Fazemos aqui a citação pelo nome de publicação do livro, contudo entendemos neste trabalho serem produções conjuntas com Bakhtin os trabalhos publicados pelos demais autores do círculo.

sujeito não justificarão seu estilo como o sujeito de linguagem, contudo, marcas e traços estilísticos do autor criador definirão a obra de forma a identificá-la através de um projeto de dizer. Isso porque, “cada esfera conhece gêneros apropriados a suas especificidades. A esses gêneros correspondem determinados estilos”. (BRAIT, 2010, p. 89).

6.2 A VIDA E A ARTE VISTA NO MUSICAL

O pensador russo buscou tratar dos gêneros em dois grupos que vão se retroalimentar: os primários e os secundários:

Os gêneros discursivos secundários (complexos — romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicísticos, etc.) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) — artístico, científico, sociopolítico, etc. (BAKHTIN, 2003, p. 263).

Essa denominação não vai ter como objetivo hierarquizar, porém reconhecer dois núcleos distintos de criatividade de gêneros discursivos.

Durante o processo de sua formação, os gêneros secundários absorvem e assimilam os gêneros primários (simples) que se constituíram na comunicação discursiva imediata. Os gêneros primários, ao integrarem os gêneros secundários, transformam-se e adquirem uma característica particular: perdem sua relação imediata com a realidade dos enunciados alheios. (BAKHTIN, 2003, p. 62)

Nisso pode se entender que é a partir um do outro, do contato entre eles nas esferas de atividades que nasce o gênero. Machado vai afirmar que “para Bakhtin, os gêneros discursivos sinalizam as possibilidades combinatórias entre as formas da comunicação oral imediata e as formas escritas. Gêneros primários e secundários são, antes de mais nada, misturas” (MACHADO, 2010, p.161). Para os que nascem do cotidiano damos a denominação de primários, estes mais ligados à vida. Já os que se conectam às construções mais complexas, não naturais ou espontâneas dá se o nome de gênero secundário.

Nesse universo dos gêneros, a música vai se caracterizar como um simulacro imagético que se retroalimenta como concepção de gênero tal como foi pensada pelo círculo de Bakhtin, pois mesmo que ela nasça nas relações do cotidiano, em concordância ou discordância, a canção vai se tornar um gênero secundário na medida em que é construída com relativo acabamento. No ato de ser executada, na entoação performática, a música parece tanto querer semiotizar o cotidiano quanto dele se nutrir, por meio da oralidade, dos refrões

com facilidades de memorização, repetições sonoras, etc. Com isso, cria-se na canção uma relativa ilusão dela ser um gênero primário.

Já o filme musical não vai ter esse mesmo sentido, pois ao entoar com melodias e canções à narrativa, o sujeito perde a naturalidade da fala que deve ser espontânea, assim como a movimentação de personagens que, dentro do universo do musical, vem a ser fortemente marcada pela coreografia, o que a distancia do real. O conjunto arquitetônico do filme musical, seja uma ópera da Broadway, seja um filme como “*Os Miseráveis*”, que dos gêneros anteriores provém, construirá uma artificialidade oposta ao efeito de sentido criado pela canção em outras variações. Isso vai ocorrer exatamente porque há no filme musical, por muitas vezes, um demasiado uso de musicalidade e coreografias que compõem o enunciado fílmico em sua essência. Em “*Os miseráveis*” a coreografia ora é majoritária no filme, ora inexistente. Na cena abaixo, em que se canta a canção “*Look Down*”, todos coreografadamente cantam e representam a força enunciativa do enredo que manda os prisioneiros olharem para baixo ao verem um guarda. As expressões só são possíveis dentro do contexto permitido na letra da canção.

FOTOGRAFIA 15 - CENA CANTADA E COREOGRAFADA. CANÇÃO “*LOOK DOWN*”⁶⁰



O filme “*Os miseráveis*”, tal como o seu antecessor mais antigo de gênero fílmico, “*Cantando na chuva*” (Stanley Donen, Gene Kelly. *Singin' in the Rain*, EUA. 1952, 1h

⁶⁰ Cena presente no filme, extraída do trailer oficial do filme: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YmvHzCLP6ug&t=31s>>. Acess Annie Hall o em: 19 jan. 2018 às 16:13h.

42min), traz características às vezes distintas de outros filmes musicais em sua arquitetura, mesmo mantendo a maioria das características as quais abordaremos que o torna parte do gênero filme musical. Ele é gravado com cantores cantando ao vivo, tal como no teatro, sendo gravado por partes em cenas e tomadas ensaiadas em estúdios com a música e canção colocadas sobrepostas à interpretação coreográfica. O filme analisado neste capítulo tem como característica ter um repertório musical que foi composto especialmente para a narrativa cinematográfica, em ampla dialogia com o seu original encenado no teatro. Mais do que incorporada e inserida como trilha sonora para compor cenas ou levar a variadas formas de comoção, a canção passa a fazer parte do enredo, da trama, tanto como diálogo de personagens quanto como voz de narradores ou mesmo na composição de cenas.

Se refletirmos sobre a relação imprescindível que existe entre a vida e a arte a partir dos estudos do círculo bakhtiniano podemos inferir o fazer artístico em diálogo de reflexo e principalmente de refração permanente com o social que é de onde ele vai surgir. A arte e a vida seguirão em uma firme e constante relação, pois “a arte, também, é imanentemente social; o meio social extra-artístico (...) encontra resposta direta e intrínseca dentro dela⁶¹ (BAKHTIN, s/d p. 2).

O pensamento que Bakhtin realiza entre os dois tipos vigentes de gêneros, primários e secundários, encontra um diálogo com a discussão por ele promovida entre a vida e a arte uma vez que assim como é preciso estudar a fala cotidiana (da vida) para que se compreenda o enunciado poético (da arte), compreender o gênero primário é necessário que se estude e entenda o secundário, vice-versa. Uma vez que um vai se nutrir do outro, como dito sobre a canção no enunciado fílmico, o gênero secundário surgirá do primário da mesma forma que a arte nutrirá, refletirá e refratará a vida. No mesmo tempo em que se conseguirá reconhecer a vida na criação de um gênero complexo, fica evidente a relação dialógica entre a arte e o social, tendo assim recordado a discussão feita pelo círculo bakhtiniano tanto com o formalismo russo quanto com o estruturalismo, ficando marcados pela negação radical do subjetivismo idealista e do objetivismo abstrato. Isso é claramente encontrado nas discussões feitas em “*Discurso na vida e discurso na arte*”, “*Marxismo e filosofia da linguagem*” e também em “*O método formal nos estudos literários*”.

Vão se encontrar interligados em um processo de geração do outro a vida e a arte, o gênero primário e o secundário, seja de maneira derivada um do outro ou de uma contraposição, em constante relação dialógica. Os gêneros do discurso, de acordo com sua

⁶¹ BAKHTIN, M. M. **Discurso na vida e discurso na arte**. Tradução para fins acadêmicos de Carlos Alberto Faraco. Circulação restrita. Mimeo.

concepção e discussão promovidas pelo círculo bakhtiniano, têm uma conexão intrínseca com os demais campos da atividade humana, tal como a filosofia, ciência, política, etc. Cada esfera terá a sua particularidade, singularidade e necessitará da linguagem e essa mesma linguagem tanto alterará quanto será modificada. Construir cada discurso exigirá particularidades próprias, pois os enunciados

[...] refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas acima de tudo, por sua construção composicional. (BAKHTIN, 2003, p. 261).

Há que se entender que por mais que estejam intimamente relacionadas não podem ser consideradas a mesma coisa porque a arte vai ser um (re) figuração da vida e mesmo que o discurso da arte possa ser criado e construído a partir e por meio do social, a sua relação com ele não o tornará idêntico àquele, uma vez que vai representá-lo a partir de determinadas vozes. Dentro da arte o discurso interpretará a vida, de forma a estabelecer um diálogo com o meio social. Este diálogo que ocorre entre a vida e arte deve ser refletido na interação entre gêneros primários e secundários.

Quando se constrói o discurso da arte, quando em diálogo com a contemporaneidade, encontrar-se-ão vários casos de meios de criação verbais, visuais e baseados em voz, como aqui vemos no caso do filme musical. Dentro da produção de um filme serão necessárias várias especificidades de campos diferentes, desde a criação e construção de uma pequena cena até a arquitetônica geral da obra genérica. Desde a micro até a macroestrutura serão utilizados recursos variados tais como a fotografia, teatralização, figurinização, movimentação das câmeras em focos e ângulos, iluminação com determinadas fins cromáticos, trilha sonora, etc. Dentro do filme musical a especificidade do filme encontra-se na forma composicional da estrutura narrativa, assim como a música denotará a sua especificidade de gênero, conforme explicado anteriormente.

6.3 O FILME E SEUS DIÁLOGOS: BREVES CONSIDERAÇÕES

O filme musical “*Os miseráveis*”, dirigido por Tom Hooper e lançado no ano de 2012 foi um relativo sucesso da indústria cinematográfica. Concorreu a mais de oito prêmios do Oscar e surpreendeu por concorrer, inclusive, ao prêmio de Melhor Filme. Dentro de seu enredo as canções que são provenientes do diálogo direto e quase literal com sua relativa interpretação teatral musical originária da Broadway, nos Estados Unidos e que no ano de

2017 fora encenada no Brasil, totalmente adaptada às questões de língua, tendo um resultado muito bom, haja vista que bateu recordes de público em nosso país, sendo vista inclusive por este autor. As canções dialogam com o contexto do livro que originou a peça teatral, escrito por Victor Hugo no ano de 1862. As músicas vão se encaixar no contexto enunciativo e no discurso dos sujeitos que as interpretam dentro do enredo, sendo entoadas na maioria das vezes, com poucos diálogos naturais.

A construção interativa do filme musical reconstrói a vida na arte ao colocar nas falas das personagens as letras das canções, contudo também vai dialogar com estas músicas, expondo situações vividas pelas personagens dentro do filme musical e essas situações, referem-se a contextos históricos ocorridos na França a partir do ano de 1815 até 1832. A França viveu um período conturbado nessa primeira metade do século XIX, pois a monarquia fora restaurada e os ideais da Revolução foram deixados de lado, causando na maioria da população extrema condição de pobreza, o que causou muitas revoluções populares, tais como as descritas na livro/peça/filme. É nesse contexto que Victor Hugo vai criar a obra máxima de sua vida literária ao dar vida a Jean Valjean, um homem que ficou preso por 19 por roubar um pão e que após sair da prisão é marginalizado, contudo uma ajuda inesperada o faz partir para um recomeço e redenção em sua vida, porém sempre perseguido por Javert, um policial com rígidos ideais de justiça que só vê a vida pelos olhos do que está escrito na lei.

Nas relações dialógicas que já antecipamos, “*Les Misérables*” (Tom Hooper. Reino Unido. 2013 (2h 30min) é um romance do século XIX que foi transformado em uma peça de teatro musical na França em 1980 por Claude-Michel Schonberg, com libreto de Alain Boublil e letras de Herbert Kretzmer. Um dos musicais mais famosos do mundo, encenado em vários países e adaptados a vários idiomas, a obra venceu prêmios importantes como o “*Tony Award*” com destaques para canções que foram acrescentadas ao mundo pop tal como “*I dreamed a dream*”, que na peça é cantada pela personagem Fantine. Algo extremamente dialógico e humanizado ocorreu no aniversário de 10 anos da versão em língua inglesa da peça, em 1995, sendo a mais conhecida mundialmente e base para o filme analisado. Na ocasião foram convidados diversos Jean Valjean de produções mundiais feitas até então para cantarem juntos a canção “*Do you hear the people sing?*”⁶², uma canção muito imbuída dos ideais da revolução francesa e que foram esquecidos no contexto histórico francês narrado no filme, cada um em sua língua materna.

⁶² Presente no vídeo Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gpDbvlAI_A0>. Acesso em: 20 jan. 2018 às 17:34h.

Aprofundando neste contexto de linguagens diversas que ocorre nesta homenagem ocorrida na peça musical e cujo espírito passou-se para o filme, numa tentativa de união mundial contra as injustiças e a pobreza extrema, recorreremos aos ensinamentos de Bakhtin sobre o plurilinguismo linguístico ou também conhecido como a heteroglossia. De acordo com Bakhtin (1998, p.82) o plurilinguismo dialogizado “é o verdadeiro meio da enunciação”. É com isto que se aproximará da plurivocidade, tal como na apresentação teatral, isto é, de uma tessitura de vozes sociais que constituirão o espaço de enunciação e discurso. O plurilinguismo, ao contrário de abordagens mais conservadoras não vai se restringir apenas a uma diversidade de línguas nacionais, mas preservará a diversidade de vozes discursivas ou posições que constituirão o discurso como característica essencial para a concepção de linguagem. Nessa parte da peça musical, é o próprio dialogismo incorporado no discurso, um dinamismo entre vozes sociais imbricadas num espaço relacional nos limites de uma língua nacional. Essa característica da linguagem ser “plural” romperá com a hegemonia de uma linguagem única de verdade ou de uma língua oficial dada pela sociedade que apenas vai causar o que Clark e Holquist (1998, p. 49) chamam de “ossificação e a estagnação do pensamento”. A apresentação de “*Os miseráveis*” se mostrará ao contrário de uma língua padrão e que não considera as variantes. Bakhtin desenvolve as ideias do plurilinguismo no ensaio “*O discurso no romance*” e defende que esta concepção é essencial na compreensão da linguagem como discurso e que não se restringirá somente aos estudos literários. Tanto o musical teatral quanto o musical fílmico corroboram com a tese bakhtiniana.

O plurilinguismo vai se configurar como uma proposta de deslocar os estudos estritamente literários para uma visão mais discursivo-literária, sendo uma noção ampla que possibilitará a transposição para os estudos discursivos sem perder a excelência uma vez que se coadunará à concepção de linguagem como especificamente heterogênea e dinamizada.

Ver o musical encenado como citamos faz perceber a visão bakhtiniana de que a língua não se reduz a um sistema padronizado e sim se materializará em vozes sociais que se entrecruzam em diferentes variantes, dialetos, jargões, linguagens familiares, em linguagens de momentos, lugares, transições e que possuem estruturas e finalidades próprias a determinados conceitos. Ou seja, a linguagem está em movimento e há uma orquestração discursiva que vai constituí-la.

Retornando especificamente ao enunciado fílmico “*Os miseráveis*” narra em suma a luta de um homem pela liberdade e contra a opressão de um sistema injusto. O filme toca em questões históricas que a todo momento instaura relações dialógicas tanto com o contexto histórico quanto com o literário. Não nos aprofundaremos em especificidades, haja vista que o

intento maior deste trabalho é demonstrar a aplicação e diálogo dos contextos de Mikhail Bakhtin nos enunciados fílmicos. Contudo há que se mostrar em determinados casos, como já o fizemos anteriormente, como a relação do conceito bakhtiniano se traduz na imagem fílmica.

As cenas, tomadas, figurino e até a movimentação dos personagens vão remeter ao contexto da França pós-revolução onde a burguesia ascendeu mais e mais e a população vive miseravelmente num sistema injusto e opressor. Dentro das canções que ocorrem dentro do filme e que vale ser destacada está a emblemática *“I dreamed a dream”* que é a que vai marcar a injustiça social e humana ocorria para com a personagem Fantine que em sua letra afirma ter vivido um tempo de homens bons e que ao final tudo dera errado. Aqui, claramente há a referência aos ideais da revolução francesa que se encontravam totalmente perdidos naquele momento.

Tal como a canção afirma que *“But the tigers come at night, With their voices soft as thunder, As they tear your hope apart, As they turn your dream to sham”*, os sonhos dos revolucionários se perderam e agora a opressão despedaça ideais, oprime a população e maltrata aqueles que ousaram sonhar. Na cena do filme retratada abaixo, Fantine já sofre os efeitos de ser uma mãe solteira na sociedade francesa da época, aviltada por todos, tratada com preconceito e tendo que se prostituir após perder seu emprego na fábrica. Tivera seus cabelos cortados como reprimenda e retaliação. A canção neste contexto narra a história de seu amor que a deixou com uma filha e fora embora. Amor vivido nos tempos de sonhos de liberdade, fraternidade e igualdade que já não mais imperavam naquela França pós-restauração da monarquia.

FOTOGRAFIA 16 - CENA CANTADA À CAPELA E POSTERIOR ACOMPANHAMENTO. CANÇÃO “*I DREAMED A DREAM*”⁶³



Esse diálogo das vozes sociais históricas presentes na canção que fora criada no romance e que após mais de um século depois foi adaptada para a peça teatral musical e, após isto, para o cinema, foi pensado de acordo com as teorias bakhtinianas anteriormente por Stam (1992). Tal como desenvolveu o estudioso norte americano, pode então perceber-se que

Esse conceito multidimensional e interdisciplinar do dialogismo, se aplicado a um fenômeno cultural como um filme, por exemplo, referir-se-ia não apenas ao diálogo do filme com vozes anteriores, assim como ao “diálogo” de gêneros ou de vozes de classe no interior do filme, ou ao diálogo entre as várias trilhas (entre a música e a imagem, por exemplo). Além disso, poderia referir-se ao diálogo que conforma o processo de produção específico (entre produtor e diretor, diretor e ator), assim como às maneiras como o discurso fílmico é conformado pelo público, cujas reações potenciais são levadas em conta. (STAM, 1992, p. 33-34).

O movimento da dialogia que foi interpretado por Stam vem de encontro ao nosso entendimento porque o cinema vai englobar diversos discursos e várias possibilidades de conversação, seja com o texto literário que é produzido na solidão do autor e após isto é respondido em inúmeras formas. Estes diálogos podem aparecer dentro do filme musical com a atividade de personagens, desenvolvimento da narrativa, em elementos que compõem o filme, especialmente no caso deste capítulo a canção.

Ao que se pode perceber dentro deste exemplo de musical, as canções muitas vezes são cantadas à capela ou embaladas por um único instrumento de fundo, tal como na cena

⁶³ Presente no vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=81_Ew4qrcnY>. Acesso em: 25 jan. 2018 às 11:12h.

citada de Fantine acima, que canta acompanhada de um único piano. Essa não é uma característica comum do gênero filme musical, mas deste exemplo por nós analisado de enunciado fílmico. De um modo geral, músicas cantadas e entoadas à capela surgem em momentos em que as personagens encenam seus diálogos interiores com dilemas, tal como o exemplo já dado, sem coreografia conjunta, como se de alguma forma eles externalizassem os seus pensamentos interiorizados para o público.

Os trechos que demonstramos nesse capítulo procuram realçar o caráter intergenérico do filme musical. De acordo com o que elaboramos com os estudos bakhtinianos os gêneros discursivos são compreendidos como enunciados relativamente estabilizados, pois se encontram em movimento, ou seja, não existe gênero finalizado, acabado, imóvel, e sim em um processo contínuo de acabamento, finalização, com possibilidades de mutação e variação. Este é o caso do filme “*Os miseráveis*”. Com este exemplo não procuramos de nenhuma forma buscar um acabamento ou exemplo definitivo para este gênero e sim demonstrar como se dá a representação da vida pela arte.

6.4 NÃO FINALIZANDO; APENAS ESPERANDO NOVAS RESPOSTAS

A vida seja no tempo cotidiano ou no pequeno tempo, seja no histórico ou chamado grande tempo sofre refiguração da arte que vai lhe dar e proporcionar acabamento estético que vai depender da arquitetônica do gênero que a concretizará. Os sujeitos discursivos, na perspectiva bakhtiniana, vão dar um ato responsivo que reconhece as particularidades de cada gênero, na vida e na arte. Isso vai constituir um eu para mim, um eu para o outro, o outro para mim e assim interna e externamente.

Não somente os filmes, mas os gêneros discursivos em geral devem ser pensados em suas características regulares e singulares, isto é, na sua relativa estabilidade de uma maneira interacional. Não basta observar o conteúdo, forma e estilo, e sim observar também as esferas de atividade nas quais são produzidos, são recebidos e circulam, isso tendo em vista uma recepção ativa uma vez que nela os sujeitos responderão com novas produções. Dentro da atualidade isso ficará mais evidente se considerarmos não só as discussões sobre um determinado enunciado, sempre genérico, mas também aquilo que foi produzido a partir desse enunciado, em uma resposta a ele e até às vezes alterando-o como no caso de produções de fãs, ou mesmo a reescrita como no caso do musical teatral e do filme musical que provém de um romance de Victor Hugo, como é o caso analisado.

Sobre um determinado gênero, devemos sempre contextualizá-lo, pois as referências

sociais, históricas e sociais, de variados pontos de vista vão adentrar os enunciados, que nunca são neutros por meio das vozes sociais assumidas ou não dos sujeitos discursivos, que são o sujeito criador, narradores, que em um filme tem essa função realizada pela câmera, personagens.

Dessa maneira, ao se olhar a recorrente crítica social e dos costumes da época praticados no século XIX francês, perceberemos como se compõe a temática, o estilo e a forma do filme, assim como se revelará a posição axiológica do autor-criador (o diretor), em orquestração estética no filme pela composição das personagens, cenografias, escolha das músicas, tomadas de câmera, estratégias para marcar a voz nas canções, etc. Todos estes fatores reunidos a um mesmo tempo cria uma identificação e identidade em “*Os miseráveis*” que construirá as suas peculiaridades enunciativas que vão se constituir como variante dentro do próprio gênero filme musical.

Observe-se as duas fotografias distintas abaixo que provém da versão cinematográfica e sua correlativa cena produzida no teatral musical. Ambas carregam forte similaridade na questão da imagem, contexto, música e mantém apenas de diferente entre si a questão do gênero em que se vinculam. Contudo, ambas mantêm a sua identidade de relativa fidelidade de enredo ao romance que as deu origem.

FOTOGRAFIA 17 - CONJUNTO DE VISUALIDADES NO CINEMA E NO TEATRO. CANÇÃO “*ONE DAY MORE*”⁶⁴



⁶⁴ Fotografias 13 e 14 presentes nos vídeos: Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=47E2tfK5QAg>> e <https://www.youtube.com/watch?v=_qUcPWfZ9AQ>. Acesso em: 29 jan. 2018 às 15:46h.

FOTOGRAFIA 18- CONJUNTO DE VISUALIDADES NO CINEMA E NO TEATRO. CANÇÃO “ONE DAY MORE”



Não se deve esquecer de que o cinema é um gênero de tipo massivo e que busca atender a determinadas demandas, tal como popularidade de seus produtos, consumo de capital para produção, etc, mas isso não vai deixar de lado a sua riqueza estática da mesma forma que não se pode considerá-lo como um enunciado artístico de finalidade não-comercial. A arte, como se sabe, por muitas vezes está intimamente relacionada ao mundo do capital e de interesses de consumo. Contudo, para o círculo bakhtiniano a arte é um enunciado social que tem sua forma cultural, política e econômica em si mesma.

Em seu trabalho “*Discurso na vida e discurso na arte*” Bakhtin e Volochinov afirmam que para analisar o discurso da arte antes de mais nada

“precisamos antes analisar em detalhes certos aspectos dos enunciados verbais”⁶⁵ fora do campo da arte – enunciados cuja fala da vida e das ações cotidianas, porque em tal fala já estão embutidas as bases, as potencialidades da forma artística” (BAKHTIN, s/d, p. 4)

Dessa forma, é permissível pensar a arte de massa como qualquer outro enunciado de gêneros diversos e esse exercício de dialogia é basilar para que se trabalhe com a concepção de gênero. Afinal, um enunciado e um gênero vão se constituir de maneira variada em relação a outros. É por isso que a questão do cotejo é fundamental como método dialógico. O filme

⁶⁵ Incluímos aqui também, segundo os próprios Bakhtin e Volochinov em “*Marxismo e filosofia da linguagem*” os enunciados não verbais e sincréticos, quando eles incluem, na primeira parte da obra, o musical e o imagético como elementos que constituem os enunciados e por este motivo não devem nunca serem desconsiderados.

será visto então, a partir dessa perspectiva, como um gênero com sua especificidade arquitetônica, no caso o gênero filme musical, tendo sido construído por um sujeito, no caso o diretor do filme, tratado como co-criador dentro de um espaço temporal específicos, o século XIX francês pós Napoleão e Revolução, tendo sobre eles o olhar contemporâneo do século XXI. Tudo isso é traduzido para o espectador em forma de canções, imagens e interpretações.

Para Bakhtin e seu círculo o discurso e o evento são indissociáveis, isso porque “o discurso verbal envolve diretamente um evento na vida e funde-se com este evento, formando uma unidade indissolúvel” (BAKHTIN, s/d, p. 5). A linguagem é algo que vai surgir no e para o social e por isso o discurso formará uma unidade com cada evento no qual e para o qual foi criado e desenvolvido. O enunciado e a situação por ele refigurada também constituirão um relacionamento indissociável porque “a situação se integra ao enunciado como uma parte constitutiva essencial da estrutura da significação” (idem, p.6). assim, o evento vai ligar-se a um discurso e a situação vai estar conectada ao enunciado. Isso tudo junto dialoga: a vida e a arte.

A enunciação “bombeia energia de uma situação da vida para o discurso verbal e dá a qualquer coisa linguisticamente estável o seu momento histórico vivo, o seu caráter único” (idem, p. 10). O ato discursivo e sua singularidade também foram discutidos por Bakhtin (2010), pois, para o autor russo, todo evento é irrepetível e tem características próprias, particulares de um certo momento. Essa unicidade vai referir-se às experiências vividas, semiotizadas pelo enunciado que modifica a situação da vida em discurso, com determinado posicionamento e acabamento. O enunciado da arte e seu estudo revelar-se-á também um estudo da vida, do seu social, uma vez que a construção da arte refigura o social (vida), pois como elaborou em estudo Ponzio⁶⁶ “os diferentes significados ideológicos, cognitivos, políticos, morais, filosóficos, entram na construção poética (...) na finalidade do ser figurado, e toda a organização da obra se faz em função dessa figuração” (PONZIO, 2010, p. 142).

Trabalhar com os gêneros do discurso, observados em forma relativamente estável, de maneira viva, compostos em duas esferas, em uma interação com produção, circulação e recepção é importante para se refletir sobre a constituição social da linguagem e do homem. Sendo assim, foi por este motivo que aqui neste capítulo buscou-se pensar e refletir sobre a compreensão dos gêneros contemporâneos, a partir do gênero fílmico, com sua construção verbal, visual. Para este intento partimos da composição do filme musical em uma relação com outros gêneros, nesse caso em particular relação com a música, mas não somente isto,

⁶⁶ PONZIO, A. **Encontro de palavras**: o outro no discurso. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.

pois no caso de “*Os miseráveis*” a literatura e o teatro são formas vivas e expressivas dentro do enredo fílmico em um diálogo vivo e constante que nos permite criar a representação dessa construção enunciativa da contemporaneidade. Isso pode ser bem observado em nossa ilustração representada na fotografia 10, que abre este capítulo.

Um enunciado fílmico ou o filme, observado em sua complexa forma genérica, com um olhar atento para a relação entre a regularidade e as particularidades do enunciado, é uma forma ilustrada do trabalho com gêneros discursivos do ponto de vista do círculo de Bakhtin. Afinal, “todo trabalho de investigação com um material linguístico concreto (...) opera inevitavelmente com enunciados concretos (escritos e orais) relacionados a diferentes campos da atividade humana e da comunicação” (BAKHTIN, 2003, p.264). Parar para observar as relações que se dão nas pequenas instabilidades que constituem a sempre relativa estabilidade dos gêneros é fundamental se se deseja trabalhar dentro da perspectiva do círculo de Bakhtin. Esse foi o intuito do nosso estudo nesse capítulo.

CAPÍTULO 7 – POLIFONIA E POLIFOCALIDADE DO CINEMA LATINO-AMERICANO DA CONTEMPORANEIDADE

A teoria sociolinguística e sociocrítica do pensador russo Mikhail Bakhtin, desenvolvida em livros como a *“Estética da criação verbal”* (2003) e *“Problemas da poética de Dostoyevski”* (2010), parece-nos o instrumento de análise mais apropriado para tratar dos aspectos de estudo que se desprendem da leitura desta análise. Sabe-se que Bakhtin não escreveu sobre a escrita nem sobre os livros em si, mas partiu deles para analisá-los como representações culturais que de alguma maneira nos dão uma visão e compreensão do mundo. A presença do outro e o problema da voz do outro no discurso de um, a filosofia da alteridade, a condição pós-moderna e a paródia, a teoria social da linguagem, são alguns desses temas de difícil abordagem que sem a ajuda desses textos ficariam desamparados.

Pretendeu-se também fazer nesta parte da tese uma leitura retroativa dos textos culturais cinematográficos contemporâneos latino-americanos a partir das principais ideias do corpus do pensamento bakhtiniano. Isto quer dizer que se procurou dar uma visão revisionista dos temas, a luta de opiniões e ideologias que lateralmente se revelam na sinopse dos trabalhos fílmicos referidos como objeto de estudo e nos quais se reforça a matriz definidora dos conceitos desenvolvidos por Bakhtin. Isto se faz com o fim de analisá-los com outros olhos para analisar o que nos deixam ver os vínculos sociais que tem o texto literário com isso que chamamos cultura.

O pensamento de Bakhtin é, de acordo com Iris Zavala (1996), o pensamento do heterogêneo. Por sua vez, representa uma poética sociológica a partir da qual se pode tecer uma análise de distintas tipologias sociodiscursivas, pois parte-se da premissa de que todo signo é ideológico. Um ideograma que se desenvolve no centro de todo discurso narrativo. Este conceito, ideograma, é central para estudar a teoria do signo e do texto artístico em Bakhtin porque tal conceituação define as coordenadas do sentido social e histórico do texto cultural, texto literário, do texto fílmico e de toda criação humana que surja, que emane do seio do social. Isso significa que o nível semiótico da significação de um signo sempre estará condicionado pelo influxo ideológico.

Bakhtin (2013) pensava que a cultura é um discurso, um texto heterogêneo, heteroestrutural, heterossemiótico, no qual se manifestam simultaneamente diversas maneiras de ver o mundo, de tratá-lo, de conviver com ele. Há que se entender que o autor entendia que, de alguma maneira, os homens que vivem em sociedade estão imersos em um espaço

semiótico, em uma espécie de atmosfera de referentes culturais da qual é impossível estar separado. Um espaço linguístico, sígnico e simbólico do qual tomamos todas as significações e todos os elementos que intervêm no processo semiótico.

O mesmo Bakhtin (1988), por sua vez, explica que a cultura de uma época prepara as formas, os discursos, através dos quais se expressa uma concepção histórica. Além disso, afirma que as que a cultura produz sempre estão a serviço da sua concepção. Estas formas estão relacionadas a uma visão do tempo, as mudanças e o porvir de uma época e uma sociedade determinada. Por isso, nos textos encontramos uma proposta formal e a consciência dos seus homens.

Esta teoria ideológica e cultural da significação dos textos culturais contrasta com a atitude reducionista de certas disciplinas da análise textual. Aqui propõe-se a seguinte tese: que algumas obras literárias, cinematográficas e plásticas são documentos insubstituíveis para compreender a essência profunda da unidade, o sentido e a natureza ideológica de uma cultura.

Em sua concepção de mundo e sua proposta estética estão desenhados seus princípios formativos. No universo criado a partir da realidade se insinua a unidade interna de todos os elementos heterogêneos que constituem a cultura de uma sociedade. Vejamos como, neste longo fragmento extraído de um dos capítulos de “*Estética da Criação Verbal*”, Bakhtin aborda a essência do sentido com o que traçava essa ideia:

Isso porque o próprio homem não consegue perceber de verdade e assimilar integralmente nem a sua própria imagen externa, nenhum espelho ou foto o ajudarão; sua autêntica imagen externa pode ser vista e entendida apenas por outras pessoas, graças à distancia espacial e ao fato de serem *outras*. No campo da cultura, a distancia é a alavanca mais poderosa da compreensão. A cultura do outro só se revela com plenitude e profundidade (mas não em toda a plenitude, porque virão outras culturas que a verão e compreenderão ainda mais) aos olhos de outra cultura. Um sentido só revela as suas profundidades encontrando-se e contactando com outro, com o sentido do outro: entre eles começa uma espécie de *diálogo* que supera o fechamento e a unilateralidade desses sentidos, dessas culturas. (BAKHTIN, 2003, p. 366, itálicos do autor).

Todo o embasamento da sua teoria do signo apareceu publicado sob a assinatura de seu amigo Valentin Volochinov, que o ajudou a superar os obstáculos da censura soviética através do heterônimo. Esta teoria do signo ideológico, que se aparentava com a do signo cultural de Lotman, baseava-se, de acordo com Zavala (1991), na doutrina socio-histórica do marxismo. Ela propõe, em poucas palavras, que toda representação sociocultural de uma realidade, um conceito, uma ideia ou uma situação dada, ou seja, todo signo, é ao final o

centro da arena na qual se desenvolve a luta de classes.

Esta teoria sociológica da linguagem, em todas suas manifestações linguísticas, visuais, gestuais, é desenvolvida pelo autor no livro “*Marxismo e a filosofia da linguagem*” (2006). Nesta obra o mestre russo expõe que os fundamentos mais relevantes da presença do discurso alheio estão nele próprio e que, por sua vez, a presença de um também preside o pensamento do outro. Desde este momento, a história da literatura e dos discursos artísticos começa a ser concebida nos estudos de Bakhtin como um diálogo inconcluso repleto de propostas e réplicas entretecidas ao longo do corpo vivo de uma obra. A partir da tese deste texto, a escritura e a criação artística se entendem como uma consequência da aceitação e da recusa do discurso alheio, do precedente, do contíguo e do presente.

Diferentemente de Saussure, Bakhtin deixa de lado toda essa série de abstrações sistemáticas e nos diz que além do sistema de signos

O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais ou escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas acima de tudo, por sua construção composicional. (BAKHTIN, 2003, 261).

Isto nos explica que o signo não é uma entidade tão simples como a da fórmula mágica do significante que remete a um significado, a uma presença psíquica, mas transcende essa identificação e sugere a ideia de um espaço em batalha cujos significantes e significados são múltiplos e heterogêneos. Esta interpretação do signo como uma entidade ideológica que faz Bakhtin propõe ao leitor uma variante para apreciar as lutas e batalhas pelo sentido e o significado em cada cultura.

Para Bakhtin (2006) o signo é um produto do mundo exterior. Por mais elementar que pareça este fato, esta proposta outorga um papel protagonista à influência que a ideologia social exerce na representação das distintas tipologias do signo. Seja este um gesto, uma palavra, uma imagem, uma ação, uma melodia ou a construção sígnica equivalente ao discurso de um poema, um conto, um romance, um filme, um quadro, uma escultura, a fachada de um edifício. Esta exteriorização do caráter ideológico do signo é consequência do fato de que se origina entre os homens socialmente organizados. Isto nos fala sobre a genealogia da vida social do signo verbal e não verbal e pode ser percebido mais exemplificado no capítulo anterior sobre os musicais.

Vejamos o que diz a respeito Bakhtin: “cada época e cada grupo social têm seu repertório de formas de discurso na comunicação sócio-ideológica. A cada grupo de formas pertencentes ao mesmo gênero, isto é, a cada forma de discurso social, corresponde um grupo de temas” (BAKHTIN, 2006, p. 42). O cinema neste caso seria a forma discursiva mais importante da história contemporânea porque refletiu ao longo de mais de um século as principais facetas dos problemas sociais que afligiram a humanidade. É o gênero discursivo fundamental do século XX porque mudou as formas discursivas, de pensamento, as expectativas, os sonhos e modificou as práticas sociais da sociedade de massas. É além do dito anteriormente, uma expressão cultural, é um artefato, é uma manifestação artística, um produto comercial massificado, uma arte narrativa que nasce da manipulação deliberada do tempo e do espaço, e é uma tipologia discursiva capaz de prover o espectador de conhecimentos, dados históricos e sociais.

FOTOGRAFIA 19 -- CENA DO FILME “NO”, DE PABLO LARRAÍN. CHILE. 2012⁶⁷



Vilém Flusser (2002), o famoso filósofo tcheco, fala-nos de uma época que experimentou a passagem da cultura escrita para a visual e, conseqüentemente, de um estado em transição no qual passamos de ser *homo sapiens* a *homo videns*. Isso explica porque o espectro cultural da fotografia, o cinema, o videoclipe, as telas de televisão e os terminais de

⁶⁷ Filme chileno que retrata a luta de um segmento da população para livrar-se da ditadura imposta ao país pelo General Augusto Pinochet. Mais uma vez o cinema age como forma de retratar como foram as agruras sofridas pelos países latino-americanos nas mãos de ditaduras militares em sua maioria patrocinadas pelos EUA.

computação com seus programas audiovisuais de entretenimento com os quais o homem se relaciona, trabalha, se informa, aprende e convive no mundo de hoje, ganharam todas as facetas da vida cotidiana da sociedade urbana e substituíram a funcionalidade dos textos escritos. A partir da segunda metade do século XX foram convertendo-se paulatinamente nos suportes dos aspectos mais importantes da cultura urbana.

Um dado estatístico comprovou que, em 2010, havia mais de dois bilhões de televisores ligados em uníssono. Este dado é, de alguma maneira, prova antecipada de que esta invenção de distração doméstica de tecnologia comunicativa foi um dos grandes inventos da história da humanidade. Nossa televisão, essa que cuidamos com tanto empenho e zelo, essa que limpamos diariamente, esse pequeno deus que nos conta as verdades da vida, acabará transformando-se definitivamente no objeto mais familiar de todos os homens, na relíquia provisória da família, elemento de coesão, de erótica e uniformidade da cultura global.

Com a chegada do cinema e da fotografia, o homem começou a experimentar, conhecer e valorizar o mundo já não como texto unidimensional, processual e histórico, mas de forma bidimensional, como superfície, como contexto, como cena, como simulação da realidade. Por isso Bakhtin (2006) assegura que cada época e cada grupo social se caracterizam por formas discursivas e representações determinadas.

Desta maneira, vemos como tudo foi se mimetizando, parecendo cada vez mais o cenário que antecipou Orwell no seu romance, 1984. Os homens da segunda metade do século XX sonham a partir das sequelas que deixaram em seu imaginário as formas discursivas que transmite a televisão.

7.1 A SOCIOESTÉTICA DE MIKHAIL BAKHTIN

Esta espécie de abertura socioestética que está presente nas teorias de Bakhtin (2003) gira em torno do vazio de uma pergunta que não foi resolvida, porque sua resposta tropeçou uma e outra vez na descontinuidade das suas verdades manifestas. Pois para Bakhtin a verdade com maiúscula, quer dizer, a significação definitiva do signo que nos apresenta, na verdade, sempre se apresenta de maneira vacilante por sua determinação sociocultural. Ou seja, pelo influxo ideológico que dá forma e conteúdo ao signo. Para Bakhtin a ideologia não era entendida como esse conceito definido como falsa consciência, mas como uma matriz compreensiva, como o sistema de pensamento que sustenta as bases de uma cultura.

Pensando na imagem que representa a ideia de justiça, ou a imagem que em uma cena tenta representar semelhante símbolo do discurso político-filosófico humano, o ponto de vista do signo se dirigirá a vários lados ao mesmo tempo, tomará distintas direções e adquirirá a

forma de diferentes ideias. Estará sempre incompleto, aberto, sempre na metade do caminho, pelo vínculo estreito que existe entre os indivíduos que pensam e o mundo exterior, pela capacidade que têm todos de interpretar a mesma coisa no seio da vida social de maneira distinta, e pela eterna mutação orgânica que modifica o sentido das novas nuances do discurso. Bakhtin explica que esta qualidade polissêmica ou dialógica do signo, que chama de ideologema, deveria entender-se assim:

Realizando-se no processo da relação social, todo signo ideológico e, portanto também o signo linguístico, vê-se marcado pelo *horizonte social* de uma época e de um grupo social determinados. Até agora tratamos da forma do signo enquanto determinado pelas formas da interação social. (BAKHTIN, 2006, p. 43).

Como se pode interpretar no seguinte texto, mostra-se evidente que a teoria da narração presente no pensamento bakhtiniano é de caráter social. Surge da tentativa de propor uma espécie de proposta sociológica da arte e as manifestações humanas e da tendência de considerar a ideologia como o elemento impulsor de todas as manifestações culturais.

A ideologia está no centro da perspectiva de Bakhtin, dado que segundo seu critério, sua participação no processo criativo define a alma das formas artísticas e a relação entre texto representativo e realidade representada. Isso significa que se vemos o cinema sob esse ponto de vista fica evidente o caráter social que manifestam todos os seus elementos constitutivos. O cinema pode ser visto como um prolongamento discursivo das práticas sociais que definem um grupo de indivíduos. Nesse sentido, o cinema deveria ser concebido, ao menos no caso dos trabalhos do cinema latino americano contemporâneo, como um reflexo audiovisual das ideologias sociais. Isto fica evidente na fotografia selecionada abaixo, que explica como grandes corporações capitalistas exploram um povo e retiram dele o acesso a sua riqueza nacional.

FOTOGRAFIA 20 - CENA DO FILME “DIÁRIOS DE MOTOCICLETA”, DE WALTER SALLES. BRASIL. 2004⁶⁸



Para falar com propriedade da teoria da criação narrativa de Bakhtin (2006) é indispensável recordar as definições que conformam a matriz teórica dos seus conceitos categoriais fundamentais. O primeiro e mais importante deles, o que explica e fundamenta sua visão de criação artística, é o da ideologia; o segundo, o da dialogia e o terceiro, e diretamente complementar do primeiro, é o da polifonia. Podemos ir além e frisar que ainda existem categorias importantes de pensamento que são o sujeito social e as ideologias sociais.

O primeiro desses dois elementos é o que se reproduz e se evidencia na forma e conteúdo dos objetos ideológicos criados pelo indivíduo no campo das manifestações culturais, através de um discurso criado sobre a realidade que o circunda e influencia. O segundo elemento é constituído por todas aquelas ideias que dão forma ao sujeito e servem de embasamento para suas obras, que o produzem como entidade viva, como consciência, na qual se entrecruzam e convivem os sistemas ideológicos, os sistemas de comunicação e os diferentes tipos de linguagem. O cinema seria uma dessas formas de linguagem, um desses objetos ideológicos que nascem das ideologias sociais, uma vez que é, como o texto literário, um objeto cultural, ideológico, social e material próprio das sociedades da nossa época.

⁶⁸ Filme brasileiro em co-produção com diversos países da América Latina, EUA e Europa. Reconta os escritos de Ernesto Guevara de La Serna, ou, mais conhecido como *Che Guevara*. O filme denuncia sua ideologia nesta cena, onde no Chile mineiros esperam o dia todo por uma oportunidade de trabalhar, e poucos são escolhidos. A miséria impera onde as grandes corporações arrancam a riqueza do povo chileno do solo, o cobre. Imagens extraídas do filme: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OstaiSPymzg>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

Vejamos o que Bakhtin afirma sobre os produtos ideológicos

Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um *signo*. *Sem signos não existe ideologia.* (BAKHTIN, 2006, p. 29).

A respeito da sua categoria conceitual teórica fundamental, a dialogia, o autor sustenta que toda a arquitetura do pensamento se baseia na sua presença. Haja vista que cada estrato, cada elemento diferenciador do pensamento, constitui na dialogia uma peça fundamental única, mas dependente de um sistema de significados que entra em jogo, interage e dialoga na continuidade e na simultaneidade do tempo com outros elementos para a construção de um significado múltiplo e plural. Em outras palavras, a dialogia é essa situação discursiva humana na qual se inicia um diálogo infinito de significados e na qual somos testemunhas do funcionamento de uma máquina que trabalha dia e noite na contínua e incansável construção de significados. Bakhtin a define como uma condição do pensamento humano que aparece quando “Neste já não há dominação absoluta da ideia do autor sobre a ideia do outro, a fala perde a sua serenidade e convicção, torna-se inquieta, internamente não solucionada e ambivalente”. (BAKHTIN, 2010, p. 227). Mais adiante veremos como um filme como *Carandiru* (Héctor Babenco. Brasil. 2003, 2h 26min) se evidencia como um texto fílmico com características tipicamente dialógicas, pois nele o diálogo e a confrontação dos pontos de vista sobre certos temas da condição humana é a constante.

Lembremos que para Bakhtin a dialogia se distingue em certas situações narrativas nas que se produz um desdobramento do sujeito em ‘eus’ autônomos que necessitam do discurso heterogêneo para expressar visões diferentes sobre os mesmos. Tais visões estão ligadas à luta, em uma disputa discursiva pela consecução da verdade.

No que se refere à polifonia o autor explica o seguinte:

Dostoiévski é criador do *romance polifônico*. Criou um gênero romanesco essencialmente novo. Por isto sua obra não cabe em nenhum limite, não se subordina a nenhum dos esquemas histórico-literários que costumamos aplicar às manifestações do romance europeu. Suas obras marcam o surgimento de um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo como se estrutura a voz do próprio autor no romance comum. A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse *ao lado* da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis. (BAKHTIN, 2010, p. 05)

Embora possa se conceituar que levar a polifonia ao cinema é uma tarefa impossível, aqui postulamos o contrário. Assume-se que na dimensão da cena, da montagem e da tela é possível materializar a ideia do mundo pluridimensional da polifonia na visão polifocal da narração cinematográfica. A obra de Fernando Meirelles “*Cidade de Deus*” (Fernando Meirelles, Kátia Lund. Brasil. 2002, 2h 10min) é exemplo disso. Desde a primeira sequência se constitui a arquitetura de um texto colagem baseado nos princípios dos videoclipes. Mediante este recurso personifica a ideia da simultaneidade audiovisual espaço-temporal do filme.

FOTOGRAFIA 21 - CENA INICIAL DE “CIDADE DE DEUS”. A FUGA DA GALINHA EXPLICA O TEMA⁶⁹



70

⁶⁹ Nesta cena o protagonista está tentando pegar uma galinha e se vê cercado de um lado pela bandidagem extremamente armada a sua frente e pela visão da fotografia é possível inferir que ele vê atrás de si a polícia corrupta que chega, em um quase conflito em que ele se vê no meio.

⁷⁰ Imagens extraídas do filme: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V0UWb_Du--8>. Acesso em: 11 nov. 2018.

Brait (2006, p.94) ao comentar o livro “*Marxismo e filosofia da linguagem*” de Bakhtin e Volochinov, define-o “*um livro sobre as relações entre linguagem e sociedade*”, onde a enunciação que está intrinsecamente relacionada às condições de comunicação e estas ligadas às estruturas sociais. Estas ideias, de acordo com a autora, embasam a questão em Bakhtin do dialogismo que aponta para sua “*dupla e indissolúvel dimensão*”. Afirma a autora que

Por um lado, o dialogismo diz respeito ao permanente diálogo, nem sempre simétrico e harmonioso, existente entre os diferentes discursos que configuram uma comunidade, uma cultura, uma sociedade. É nesse sentido que podemos interpretar o dialogismo como o elemento que instaura a constitutiva natureza interdiscursiva da linguagem. Por um outro lado, o dialogismo diz respeito às relações que se estabelecem entre o eu e o outro nos processos discursivos instaurados historicamente pelos sujeitos, que, por sua vez, se instauram e são instaurados por esses discursos. (BRAIT, 2006, p. 94).

O último dos conceitos da teoria da narração está relacionado à noção conjunta de tempo e espaço. Bakhtin (1988, p. 211) chama-o de cronotopo.

Nós daremos o nome de cronotopo (literalmente, "espaço-tempo") para a ligação intrínseca das relações temporais e espaciais que são artisticamente expressas na literatura. Este termo (tempo-espaço) é empregado em matemática, e foi introduzido como parte da Teoria da Relatividade de Einstein. O significado especial que ela tem na teoria da relatividade não é importante para nossos propósitos, estamos tomando-o emprestado para a crítica literária quase como uma metáfora (quase, mas não totalmente). O que conta para nós é o fato de que ele expressa a inseparabilidade do espaço e do tempo (tempo como a quarta dimensão do espaço). Entendemos o cronotopo como categoria formalmente constitutiva da literatura, não vamos lidar com o cronotopo em outras áreas da cultura. (BAKHTIN, 1988, p. 84).

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aquí o tempo condensa-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (idem, p. 211).

Para uma melhor exemplificação do conceito, como forma de ilustração, utilizar-nos do renomado Fiorin (2006), um dos autores que mais se empenhou em divulgar os conceitos de Bakhtin para pesquisadores brasileiros. O autor apresenta o conceito de cronotopo de forma objetiva e clara e reproduz a seguir

As pessoas organizam o universo de sua experiência imediata com imagens do mundo, criadas a partir das categorias de tempo e espaço, que são inseparáveis. (...) Para estudar a natureza das categorias de tempo e espaço representados nos textos, Bakhtin cria o conceito de cronotopo, formado das palavras gregas *crónos* (= tempo) e *tópos* (= espaço). Os textos literários revelam-nos os cronotopos de épocas passadas e, por conseguinte, a representação do mundo da sociedade em que eles surgiram. Figura-se o mundo por meio de cronotopos, que são, pois, uma ligação entre o mundo real e o mundo representado, que estão em interação mútua. O cronotopo brota de uma cosmovisão e determina a imagem do homem na literatura. A relação entre espaço e tempo é indissolúvel. (FIORIN, 2006, p. 133).

Com estas concepções formula-se a tese de uma situação plurilinguística. Por isso recebeu o nome de heteroglossia ou plurilinguismo.

O plurilinguismo introduzido no romance (...) é o *discurso de outrem na linguagem de outrem*, que serve para refratar a expressão das intenções do autor. A palavra desse discurso é uma palavra *bivocal* especial. Ela serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção do personagem que fala e a intenção refrangida do autor. Nesse discurso há duas vozes, dois sentidos, duas expressões. Ademais, essas duas vozes estão dialogicamente correlacionadas como se conhecessem uma à outra (...) como se conversassem entre si. (BAKHTIN, 1988, P. 127, itálicos do autor).

A importância destes cinco conceitos, que poderiam também considerar-se como categorias do pensamento sociodiscursivo de certo tipo de narração audiovisual, consiste nas correspondências correlativas que se podem estabelecer a partir da sua aplicabilidade nos campos do conhecimento filosófico, linguístico, antropológico e, no caso desta pesquisa, sociofílmico.

Em seu estudo original, *“Problemas da Poética de Dostoiévski”* (2010), começa-se a gestar o núcleo do pensamento bakhtiniano. A aproximação teórica que expõe nesse texto parte da ideia de que a obra narrativa de Fiódor Dostoiévski é única no gênero da narração verbal porque se desenvolve a partir de uma visão plural do mundo. De acordo com Bakhtin, o que Dostoiévski estabelece é a apresentação das situações fictícias a partir de uma posição narrativa na qual se revela a versão do ponto de vista de diversas vozes, que imprimem suas distintas perspectivas na interpretação dos fatos. Esta versão pluridimensional da realidade surge da interpretação multitudinária, da simultaneidade do ponto de vista narrativo.

Bakhtin (2010) deu o nome de polifonia a esta situação plural narrativa. Uma realidade narrativa fictícia na qual está envolvida no processo de compreensão de um mesmo fato a versão de diversas vozes, o olhar de diversas testemunhas e a interpretação de variados pontos de vista, que não são veículos da verdade absoluta nem se subordinam a uma ideia dominante.

Na polifonia a visão do autor ocupa um segundo plano. Sua voz faz parte da trama coletiva. Não submete nem é submetido. Acompanha o leitor no seu percurso pela paisagem do heterogêneo.

Como acrescenta Bakhtin na obra “*Estética da criação verbal*”, na arquitetura do mundo fictício polifônico, reina uma situação dialógica em que não “não existe a primeira e nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico”. (BAKHTIN, 2003, p. 410)

Em nosso entendimento, Bakhtin entende que a polifonia se estabelece sobre a base de um diálogo de vozes que, em forma múltipla e coral, coincidem em determinada situação narrativa. Estas vozes são ideologicamente autônomas e além de vozes pode-se entender também como olhares, como pontos de vista, como visões de um mesmo fato, como tomadas cinematográficas multiangulares. Por isso a polifonia está presente na esfera de todo tipo de linguagem e todas as culturas.

Sobre a dialogia Bakhtin (2003) destaca que existem textos nos quais tudo tende ao diálogo e outros em que não. Textos nos quais as coisas apontam para a contraposição dialógica, pois todos os elementos que participam da sua conformação de texto fictício colaboram para que este conceito configure um fim em que uma só voz não conclua nada nem resolva nada. *Dois vozes*, afirma Bakhtin, “Tudo é meio, o diálogo é o fim. Uma só voz nada termina e nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida, o mínimo de existência (BAKHTIN, 2003, p. 293).”.

A definição desta categoria surge de uma noção de linguagem plurilíngue e social que se estabelece em meio ao diálogo de signos que compartilham suas significações ideológicas. Na dialogia existe uma situação de contraponto na qual o sujeito e o outro se complementam com plena independência. Nos textos narrativos em que a dialogia chega ao seu ponto máximo de correlação estamos na presença da polifonia, considerando que esta se dá em meio a um diálogo supremo que se estabelece entre vozes que se entrecruzam, polemizam, se complementam, em um clima de autonomia situado em um estado de igualdade.

Para Bakhtin (1988), estas duas situações são qualidades particulares de certos romances, de certos textos artísticos, neste caso, de alguns textos fílmicos, em que se recusa do plano o princípio da autoridade ideológica do autor. Uma das teses que se desenvolve neste trabalho se fundamenta em propor que esta situação não somente se limita à esfera narrativa do romance, mas também é observável no cinema, porque neste gênero do discurso de narração audiovisual é inegável a confirmação da presença desta configuração fictícia essencialmente dialógica na qual se expressa esta forma de inconclusão e abertura, de ambiguidade e ambivalência, do texto marcado pela ruptura dialógica.

No cinema também estas duas qualidades se deslocam para abordar as esferas onde os elementos dialógicos da cultura de uma sociedade assumem a forma de seu plurilinguismo social. Em determinadas cenas do cinema latino-americano este tipo de situação heterogênea, nas quais diversas realizações de uma língua, os diversos tipos de linguagem se entrecruzam indiscriminadamente, está presente.

Assim, em certas ocasiões podemos distinguir uma fragmentação da sequência do relato fílmico proporcionado pelo número de tomadas que se justapõem em uma cena, além da fragmentação discursiva disposta pelas intervenções dos personagens. Este modelo de fragmentação intencional da narração explica uma concepção da vida social que se explica assim, segundo Bakhtin:

Aqui concluímos o nosso exame dos tipos de diálogo, embora nem de longe os tenhamos esgotado. Além disso, cada tipo apresenta inúmeras variedades às quais absolutamente não nos referimos. Mas os princípios de construção são os mesmos em toda parte. Em toda parte é *o cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis*. Em toda parte *um determinado conjunto de ideias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente*. O objeto das aspirações do autor não é, em hipótese nenhuma, esse conjunto de ideias em si mesmo, como algo neutro e idêntico a si mesmo. Não, o objeto é precisamente a *passagem do tema por muitas e diferentes vozes, a polifonia* de princípio e, por assim dizer, irrevogável, e a *dissonância* do tema. A própria distribuição das vozes e sua interação são importantes para Dostoievski. (BAKHTIN, 1988 p. 309-310, itálicos do autor).

Na polifonia cada voz encontra seu complementar. Por isso Bakhtin considera com tanta frequência em seus textos a vida social como um diálogo inconcluso, poliglota, heterogêneo e heteroideológico. Na situação narrativa polifônica se observa uma igualdade entre os pontos de vista do autor, os personagens e as vozes que representam. Se observamos com cuidado um dos textos fílmicos selecionados para análise do presente estudo, “*Cidade de Deus*” (2002), pode-se distinguir que a voz que representa a autoconsciência do personagem principal da história, chamado *Buscapé*, passagem após passagem é contrastante com os outros personagens que giram ao seu redor e manifestam seu ponto de vista sobre ele. Neste processo dialógico extremo, a voz do autor não toma partido, ou a do diretor, que poderia identificar-se como uma voz em *off*, mas, ao contrário, fala junto com ele fazendo as vezes de um participante mais que interfere no diálogo.

Neste texto fílmico “*Carandiru*” (2003) há uma sequência fundamental na qual cada preso conta sua história pessoal ao médico plantonista. O grande diálogo se inicia ao saber que tudo isto provém do médico autor que as narrou para sua obra literária. Nas suas

respectivas intervenções desenvolvem sua versão dos fatos que os levaram ao confinamento. Os diálogos que se desenvolvem entre eles e o doutor vão desde uma tomada em primeiro plano que os focaliza de frente a um flashback imediato no qual se produz seu testemunho em forma de microrrelato fílmico que ilustra suas palavras. Desta maneira, aparecem de forma direta, e sem mediação alguma, distintas versões dos fatos.

FOTOGRAFIA 22 - O DOUTOR EM SUA POSIÇÃO DE OUVINTE DAS HISTÓRIAS DOS DETENTOS (VOZES)⁷¹



Neste texto a narrativa audiovisual latino-americana contemporânea se revisa dialogicamente, em uma espécie de contexto da reclusão, os textos de apresentação dos distintos personagens que participam e das diferentes formas de fala, de delito, de conflito, de expectativa, que se apresentam de acordo com a procedência e origem social que se identifica nos reclusos.

O dialogismo se exhibe quando entre texto e texto encontramos mentalidades enfrentadas, simpatizadas, combinadas, que orquestram as esferas de uma estrutura social determinada, que se vincula em seu sistema invisível de laços familiares psicossociais que respondem a circunstâncias particulares.

Este jogo de espelhos dialogizantes que ocorre entre o médico e seus reclusos, em uma ou outra consciência, entre o que está fora e os que estão dentro, entre o que luta contra o outro, revela nesta situação dialógica narrativa, um fragmento, um canto que obriga a adivinhar e captar um mundo muito mais amplo e com mais horizonte.

Nesta situação igualitária entre o olhar do autor e o dos seus personagens, que é característica emblemática dos textos polifônicos organizados de forma dialógica, desvela

⁷¹ Imagens extraídas do filme: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xYDZorUPezE>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

uma concepção do mundo e da criação. Nesta concepção da criação o texto narrativo, em vez de ser construção arquitetônica perfeita e harmônica, é a representação da heterologia, o pluralismo de vozes e o entrecruzamento de discursos passados e futuros que convivem no contínuo debate plurivocal, plurilíngue e dialógico de vida social.

Através desta interseção de vozes proporcionam a eclosão de um conjunto de discursos sociais que determina a natureza ideológica do romance e o cinema. Exemplos massificados que encarnam o popular por excelência. Por isso, para Bakhtin (2010) as criações polifônicas são as únicas capazes de refletir a consciência humana pensante e a esfera dialógica do seu ser.

Por polifonia entendemos, então, o conjunto de vozes, de olhares, de interpretações, de enfoques, que se manifestam de maneira simultânea sem perder sua singularidade e autonomia para conformar a textura de todo harmônico ficcional. Na polifonia, as vozes que constituem o todo, a massa, a generalidade do texto, ou seja, as vozes dos outros, as vozes da alteridade, fazem parte de uma totalidade heterogênea que representam o coletivo e a condição essencial de voz de um indivíduo, de cada uma das suas palavras.

Para Bakhtin existem textos narrativos polifônicos e monológicos. Nestes últimos as “vozes” dos personagens se submetem à consciência do autor, de um diretor, de um orquestrador e conseqüentemente se remetem somente ao ditame dessa única fonte de enunciados. Nos textos polifônicos o assunto é distinto porque a multiplicidade de vozes que têm a palavra em cada cena, em cada passagem, em cada capítulo de um texto verbal ou audiovisual demonstra sua posição independente, equitativa, singular e individual. Em uma narração polifônica, tal como exemplificou Bakhtin em *“Problemas da Poética de Dostoiévski”*, acontecem situações enunciativas nas quais as palavras de um personagem são de um ponto de vista, verdadeiras e, de outro, falsas. A consciência dos personagens debate com ela mesma em um estado de diálogo inconcluso. Nos romances polifônicos tudo depende dos fatos, da implicação social que contenham essas palavras nas suas simultâneas significações e do momento em que são ditas.

A consciência de enunciados ambíguos é uma das características primordiais do texto polifônico. Assim, as formas expressivas e os enunciados estão vinculados entre si por sua constante distinção dialógica. Esta situação obriga o leitor a supor que o artista que proporciona a situação polifônica não domina um esquema de dicotomias preestabelecidas. Tratando-se de uma visão de mundo do ponto de vista polifônico, o que prepondera são situações dialógicas nas quais não “não existe a primeira e nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem

limites)”. (BAKHTIN, 2003, p. 410).

Pode parecer que no caso dos textos polifônicos o espectador sempre se encontrará com um narrador que somente se limita a informar os presentes com argumentos sem hierarquia que se assemelham aos do personagem. Desse modo, ao eliminar o sentido da autoridade do autor, o caráter do seu compromisso ideológico predeterminado, deixa que uns ou outros enunciados dos personagens esclareça a situação apresentada na narração. Por isso, nos textos narrativos que podem ser considerados como polifônicos, observa-se uma mistura de vozes em um mesmo nível de autoridade narrativa.

Estas vozes, por outro lado, são portadoras de uma ideologia que, para Bakhtin expressam as distintas formas de perceber a realidade que coabitam na sociedade, ou seja, a multilateralidade que se produz no território da palavra viva, graças ao influxo constante do pensamento. Da perspectiva bakhtiniana, a gama de discursos que se geram em um texto narrativo polifônico é imensurável, uma vez que neles não há posições unívocas, com propriedades universais, nem taxativas da parte de nenhum porta-voz, mas um confronto dialógico com a época, com o vizinho, com ele mesmo.

Uma constante esgrima enunciativa entre o personagem e seus fantasmas. Em alguns casos pode-se rastrear a origem do dito; em outros, essa origem se perde no emaranhado do conjunto de vozes relativas e imensuráveis que coincidem no fundo do fato social. Assim, quanto mais mergulhamos em Bakhtin entendemos que em todo texto sempre se pode identificar o social do narrado. Essa representação do mundo social no marco do texto chama-se a inscrição do mundo social. Esse ponto de vista considera o cinema como um sistema discursivo de representação do mundo e da vida social. Este sistema se diferenciaria do romance e da arte em geral pela sua matéria constitutiva, a matéria-prima com a qual se constrói a mensagem, o relato, a visão do texto.

Uma narração cinematográfica polifônica, polivisual, polifocal e poligênica seria o resultado de uma construção discursiva feita à força de vozes e pontos de vistas focais que falam a partir da individualidade que está imbuída na situação dialógica que vai definindo-se no relato narrado. Bakhtin (2010) entendia a polifonia como o grau supremo do dialogismo, ou seja, essa zona, essa situação, essa passagem do texto narrativo no qual o real está representado, interpretado, quer dizer, semiotizado, na simultaneidade de distintos pontos de vista coincidentes e divergentes.

O texto polifônico adota a forma de vozes falantes, enunciativas que, pela mecânica que relaciona um discurso com o outro, oferecem uma multiplicidade de leituras possíveis. Nisso propomos algo equivalente quando se pode afirmar que o escritor, o diretor, o narrador,

o enunciador de um texto conseguem representar a contextualização que sustenta o texto narrativo quando consegue construir o relato enquanto está virtualmente situado no meio do imenso rumor fragmentado que configura o mundo.

Graças a essa qualidade que caracteriza o texto polifônico, o investigador tem a possibilidade de reconhecer esse rumor que identificamos como discurso social. Com esse remanescente do texto pode-se reconstruir as sistematizações sociais locais e gerais que definiriam os traços característicos disso que alguns autores chamam de espírito de uma época, de uma sociedade, de um coletivo social determinado.

Um texto polifônico como *Carandiru* (2003), o famoso filme de Hector Babenco, desata um discurso do presídio tingido de tragédia, de humor, de prosa, de diálogos, de discursos, de testemunhos, de piadas, de filosofia popular, de lendas parodiadas, de assassinato carnavalizado, de ironias da vida cotidiana dos presos. De todos os gêneros do discurso que se desprendem do domínio da interação das consciências humanas autônomas confinadas nesse mundo, se desprende a situação polifônica.

A essencialidade do filme de Babenco origina-se do fato de ser uma invenção feita sobre a base de algum tipo de linguagem, a audiovisual conciliada com a verbal. Uma amálgama de linguagens confiscadas das distintas artes, das distintas formas da fala popular e das mais modernas ciências. Dessa aleatoriedade origina-se seu caráter verbal, audiovisual, musical, arquitetônico, plástico e até volumétrico. Estados de constantes metamorfoses elevam os gêneros do discurso que pertencem ao plano fatural ao ficcional. Deslocando-os do coloquial ao artístico e carregando-os de densidade criativa.

A polifonia narrativa surge na obra fílmica de Babenco da recriação artística da natureza polifônica da própria vida carcerária. Esta visão remete a uma concepção da vida como diálogo inconcluso e interminável, aberto de fronteiras expansivas. Dessa recriação surge o discurso social, a entidade discursiva aleatória na qual se desvelam os discursos e as práticas de uma sociedade. Quer dizer aquilo que nos dizem, que pensam, dizem e fazem os homens de um grupo social específico, situados em um espaço urbano delimitado.

Mikhail Bakhtin (1988) considera que esse texto ficcional que surge do emaranhado de práticas e discursos sociais coincidentes é o texto polifônico. E todas essas películas se apresentam com toda aparência de uma construção ficcional que interpreta a realidade de distintas realidades urbanas, umas mais hostis que outras, umas mais dramáticas, outras mais superficiais, não segundo um único ponto de vista, mas a partir de várias percepções superpostas e interpostas pelos personagens. Essas narrações que supõem uma tentativa, não somente de reproduzir a realidade, mas também de substituí-la.

O autor russo (2003) também explica na obra “*Estética da criação verbal*” que o valor estético de uma narração polifônica vive na capacidade que esta tem de representar o mundo plural, isto é, um mundo onde se desenvolva a confrontação dialógica de uma multiplicidade de consciências. Afirma que nesse tipo de texto o personagem é principalmente uma presença, uma atitude, uma existência dialogal, um sujeito com e perante o mundo.

Bakhtin (2010) diz que a polifonia acontece na pluralidade das vozes e das consciências independentes, os olhares divergentes e as diversas interpretações da realidade. Esta se baseia em um tipo de discurso que passou por uma série de mutações e migrações inconclusas que se debatem constantemente no seio da vida social.

Em “*La estrategia de Caracol*” (Sérgio Cabreira. Colômbia. 1993, 105 min), filme do colombiano Sergio Cabrera, e a obra fílmica “*Amores perros*” (Alejandro González Iñárritu. México. 2000, 2h 33min), do cineasta mexicano Alejandro González Iñárritu, o discurso social do qual se origina a polifonia narrativa tem todos os sinais de um rumor desmembrado que é portador das paradoxais verdades humanas no contexto do caos da cidade, no meio urbano onde se concentra a essência do debate da consciência humana.

Este discurso não somente se manifesta na multiplicidade de caráter e destinos que subsistem no interior de um mundo único e objetivo, esclarecido pela consciência do autor, mas também se expressa a pluralidade de consciências humanas equivalentes que, sem fundir-se, combinam-se na unidade de um acontecimento dado.

FOTOGRAFIA 23 – “*LA ESTRATEGIA DEL CARACOL*”: O FILME DENUNCIA EM INÚMERAS VOZES AS MAZELAS SOCIAIS E A EXPLORAÇÃO CAPITALISTA⁷²



No filme colombiano visto acima, que foi representante do país no prêmio do Oscar, em 1994, edição que ainda teve presente o filme brasileiro “*O quatrilho*” (Fabio Barreto. Brasil. 1995, 1h 50min), os moradores de um dos bairros mais pobres de Bogotá lutam contra a demolição da casa onde moram que é propriedade de um milionário inescrupuloso. Eles têm de defender o prédio de juízes e policiais e com isso planejam uma estratégia inteligente e original que é orquestrada por D. Jacinto, um velho espanhol anarquista. No filme percebem-se as inúmeras vozes da luta contra capitalistas especuladores que já parecia perdida antes de começar, mas a união de vozes tão díspares entre si, dispostas a um intento social comunitário, fazem valer os seus valores e mantêm sua moradia e dignidade. Cabrera e o roteirista Sérgio Humberto Dorado articulam um mosaico de personagens de diferentes classes sociais, ideologias e ideias políticas, que constituem a representação simbólica perfeitamente transferíveis para qualquer outra época e lugar no mundo.

⁷² Imagens extraídas do filme: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ACxBmBgUA-E>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

FOTOGRAFIA 24 – “*AMORES PERROS*”: OCTAVIO, DANIEL E CHIVO⁷³

Em plena Cidade do México, um terrível acidente automobilístico ocorre. A partir deste momento, três pessoas envolvidas no acidente se encontram e têm suas vidas mudadas para sempre. Um deles é o adolescente Octavio (Gael García Bernal), que decidiu fugir com a mulher de seu irmão, Susana (Vanessa Bauche), usando seu cachorro Cofi como meio para conseguir o dinheiro para a fuga. Ao mesmo tempo, Daniel (Álvaro Guerrero) resolve abandonar sua esposa e filhas para ir viver com Valeria (Goya Toledo), uma bela modelo por quem está apaixonado. Também se envolve no acidente Chivo (Emilio Echevarría), um ex-guerrilheiro comunista que agora atua como matador de aluguel, após passar vários anos preso. Ali, em meio ao caos, ele encontra Cofi e vê a possibilidade de sua redenção.

Observamos no filme mexicano a maneira como a obra cinematográfica lida com o tempo, assim como a maneira como isso revela a especificidade do projeto autoral, a fim de demonstrar em que aspectos essa obra de Iñárritu é emblemática em relação à possibilidade de criar simultaneidade em meio a uma sucessão cronológica de cenas. Há que se notar como há o entrelaçamento sem predominância de vozes nas cenas de um mesmo acidente, vital para a narrativa, percebendo os pontos de vista de personagens-chave quando do acidente, buscando verificar as dinâmicas da arquitetônica quanto ao projeto enunciativo do autor e à produção de sentidos na narrativa fílmica em questão.

Nos textos audiovisuais citados, a polifonia dos enunciados que migram em uma sociedade pode-se encontrar na consciência dos homens. As vozes coincidem como em uma colagem móvel de registros discursivos. Os enunciados que estão expostos nos cartazes publicitários, os olhares, os gestos, os ressentimentos ancestrais, as disputas socioculturais, as conversas dos personagens, as fotografias jornalísticas, os enquadramentos, os ângulos

⁷³ Imagens extraídas do filme: Disponível em: <<https://ok.ru/video/24719067658>>. Acesso em: 11 nov. 2018

simulados, as tomadas articuladas e os detalhes cenográficos têm não apenas uma multiplicidade de sentidos como também levam consigo a marca da vida social. Este aspecto da fragmentação pluridimensional e intencionada da narração polifônica é explicado por Bakhtin desta maneira:

Em toda parte certo conjunto de ideias, pensamentos e palavras se realiza em várias vozes desconexas, ecoando a seu modo em cada uma delas. O objeto das intenções do autor não é, de maneira alguma, esse conjunto de ideias em si como algo neutro e idêntico a si mesmo. Não, o objeto das intenções é precisamente a realização do tema em muitas e diferentes vozes, a multiplicidade essencial e, por assim dizer, inalienável de vozes e a sua diversidade. (BAKHTIN, 2003, p. 199, itálicos do autor).

Por isso, Bakhtin pensava que o signo no texto polifônico não é um signo dado e prefigurado, mas o meio eternamente móvel e mutável da comunicação dialógica. Um veículo polissêmico que não atende ao princípio semântico de uma consciência, mas que passa de boca em boca, de um contexto a outro de uma coletividade, de uma coletividade social a outra, de uma a outra geração.

Em nossa visão, toda obra fílmica de tema social, que pode ser considerada desse ponto de vista, é uma entidade textual fílmica construída em forma de sistema discursivo. Estas textualidades surgem aleatoriamente da reflexão dos discursos e práticas que gravitam em cada sociedade. A inscrição do discurso social no texto fílmico permite identificar e sublinhar o estético, o linguístico, o político, o político no ar do imaginário social.

Percebemos que a contribuição fundamental de Bakhtin neste objetivo desta tese baseia-se na ideia de que toda obra literária e artística, sem seu ingrediente extratextual é uma entidade vazia e privada de sentido. O texto fílmico nesse sentido seria um pedaço de existência indissociável do seu fundamento ideológico. Cada coisa criada a partir do imaginário coletivo não é simples reflexo, ou uma simples aproximação do que preexiste fora em contexto social da obra, é uma transfiguração concreta, codificada, condensada do criado.

Em todos esses textos mencionados anteriormente, o dado e o criado no plano do texto fílmico entram em comunhão. Todas as películas estudadas neste trabalho de investigação foram criadas a partir de algo, de uma situação social determinada, de uma cidade particular, de um fenômeno social específico que é interpretado a partir da visão heterogênea que nos dá a vasta morada dos signos. Graças a ela é possível reconstruir a realidade social das cidades latinoamericanas (ou qualquer outra) no campo da ficção, utilizando o sistema de fusão de linguagens artisticamente organizado que hoje conhecemos pelo nome de cinema.

CAPÍTULO 8 – MEMÓRIA, EU INACABADO E TRANSGREDIÊNCIA: A ARQUITETÔNICA BAKHTINIANA NO CINEMA

Para que se possa compreender a noção de arquitetônica bakhtiniana é que procuramos desenvolver esta parte do trabalho. Para isto elaboramos um diálogo com o filme “*O doador de memórias*” (Phillip Noyce. *The Giver*, EUA. 2014, 1h 37min) e vamos demonstrar como ele se circunscreve como corpus ideal na constituição responsiva às provocações que sua narrativa vai fomentar. Vamos trabalhar com a questão da noção de arquitetônica de Mikhail Bakhtin e em seu entendimento que vai nos remeter a conceitos de memória de passado, memória de futuro, cronotopia, corpo grotesco e alteridade.

O texto fílmico é baseado em um livro⁷⁴ homônimo da autora Lois Lowry (2014) e possui cerca de 100 minutos de extensão. O que se percebe na obra fílmica é um enredo que nos convida a buscar a compreensão sobre como a memória tem a sua relevância e também vai nos dar a importância de relações de alteridade como forma de se constituir a identidade do sujeito.

Das cinzas da ruína as comunidades foram construídas, protegidas pela fronteira, todas as memórias do passado foram apagadas. Depois da ruína, começamos do zero, criando uma nova sociedade. Uma com igualdade de verdade. As regras foram os pilares dessa igualdade. Aprendemos elas, quando somos crianças novas, regras tipo: Usar a precisão de linguagem. Usar as roupas designadas. Tomar sua medicação matinal. Obedecer ao toque de recolher. Nunca mentir.⁷⁵

O filme acontece em seu enredo com a história de Jonas, que é um morador de uma comunidade que crê piamente ter conquistado a igualdade e eliminado uma memória de passado que somente um indivíduo dessa localidade poderia ter: determinado ancião que guardava a memória para todos os outros.

Jonas vai ser escolhido para receber estas memórias e deverá cumprir os protocolos que a comunidade determinava. Dessa forma ao receber os primeiros implantes de memória Jonas percebe que nada é estabilizado e começa a ter problemas de sono ou pesadelos e começa também a transgredir as relações mecanizadas que ocorrem dentro daquela comunidade. Nesta parte do filme surgem enunciados que vão desde cenas em preto e branco a pausas narrativas que vão mostrar instabilidades do gênero secundário em relação ao gênero

⁷⁴ Lowry, Lois. **O doador de memórias** [recurso eletrônico] / Lois Lowry [tradução de Maria Luiza Newlands]; São Paulo: Arqueiro, 2014.

⁷⁵ Narração em *off* no princípio do filme feita pelo protagonista Jonas. Presente no filme. Não no livro.

primário, criando assim uma interdependência entre a memória de passado e a de futuro em um jogo entre o pequeno e grande tempo na relação com o corpo grotesco.

A essa relação dos enunciados do filme até agora descritos, alguns questionamentos são válidos para reflexão: O que é a memória? Onde estão localizadas estas? Qual a importância de possuí-las? Qual a relação do nosso corpo com esta memória? E a partir do corpus analítico adotado podemos desenvolver as seguintes compreensões: a memória não é algo estoque, mas que vai se definir pela forma e é uma presença de algo ausente; nossas recordações não estão dentro de nós como se fossemos um arquivo, elas estão sim entre nós; sem memória ou recordações perdemos nossa singularidade histórica; o corpo não deve ser visto como uma materialidade física, nem só como algo individualista. Ele deve ser compreendido como as inúmeras vozes encarnadas, isto, linguagem pura sendo então considerado grotesco. Nos desenvolvimentos a seguir vamos tentar observar mais de perto estes questionamentos e como serão responsivas as construções que desenvolvemos.

FOTOGRAFIA 25 - O ANCIÃO PRINCIPIA A TRANSMISSÃO DE MEMÓRIAS DE PASSADO PARA JONAS⁷⁶



Procuramos na teoria dialógica de Mikhail Bakhtin as relações de alteridade que são as que melhor se aproximam do ato de pensar, dialogar e escrever sobre este filme. Dessa maneira, isso vai significar travar um imenso diálogo em busca de uma resposta enquanto singularidade. Assim, pretendemos comparar e desenvolver relações dialógicas com a

⁷⁶ Imagens extraídas do filme: Disponível em: <<https://gloria.tv/video/6QTzmtbNefztB2kom4jrRnTzq>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

arquitetônica de Mikhail Bakhtin tendo o filme “*O doador de memórias*” como exemplificação mais adequada.

8.1 MEMÓRIA, HISTÓRIA, TEMPO: RELAÇÕES

A questão de estudo do tempo foi algo muito debatido e pensado por Bakhtin que desde seus primeiros escritos procurou desenvolver noções de espaço e tempo a partir de possíveis estudos e leituras de Albert Einstein. Bakhtin vai desenvolver o termo cronotopia, cuja definição é uma relação entre o tempo e o espaço e por ter optado por um entendimento não mecânico da vida, ele vai ser o primeiro a desenvolver o que conhecemos como arquitetura. Enquanto na visão mecanizada de vida e das coisas tudo está emudecido, na sua tudo está falando, como o mesmo afirma “em tudo eu ouço vozes”, (BAKHTIN, 2003, p. 409), na obra “*Estética da criação verbal*”. Diante dessa noção de espaço e de tempo arquitetônico desenvolvido pelo autor russo é que podemos seguir seu entendimento e afirmar que o gênero sempre vai se renovar de maneira incansável e que alteridade é algo pressuposto para a identidade, tendo então a relação entre alteridade e identidade como grotesca e nada individualista.

Nem os sentidos do *passado*, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre vão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, futuro do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (em novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do grande tempo. (BAKHTIN, 2003, p. 410).

O sujeito de Mikhail Bakhtin, por estar situado no tempo e no espaço é um sujeito em constante movimento. Isso significa afirmar que ele sempre será um ser inacabado, pois o gênero sempre será algo novo, que não se contenta em repetir-se em simplicidade, contudo, a cada vez que surge traz consigo uma marca ou algo diferente. Em se tratando do texto fílmico “*O doador de memórias*” compreende-se que o jovem Jonas receberá de um ancião, representativo do passado, as memórias que estavam proibidas a todos os demais pertencentes daquela sociedade e quando as recebeu, todo tom volitivo e todo sentido começam a se recriar. A sua cronotopia, lugar único e intransferível na relação de espaço e tempo, vai determinar a renovação de cada sentido. Assim, Jonas começa a colocar nas memórias a

marca da sua singularidade. Inicialmente essa marca responsiva foi de luta em busca por mudanças. Afirma então o personagem:

Sempre achei que via as coisas de um jeito diferente. Coisas que as pessoas não viam. Eu nunca falei nada. Não queria ser diferente. Quem ia querer? (...) Vivíamos num mundo onde diferenças não eram permitidas. (O Doador de memórias, 2014)⁷⁷.

Entendemos dentro da trama fílmica que Jonas vai ser o escolhido e será assim por que é alguém diferenciado. Há uma tensão entre o mesmo e o diferente desde o princípio da narrativa fílmica, mas sendo diferente Jonas está em desvantagem nessa sociedade como ele mesmo afirma, pois apesar de não ser permitida a diferença justamente porque acabaria com o modo de vida mecanizado e baseado na mesmice, os Anciões não pretendem que isso aconteça seja por medo, seja por hábito e Jonas é alguém considerado diferente.

FOTOGRAFIA 26 - JONAS (À ESQUERDA) MOMENTOS ANTES DA SUA NOMEAÇÃO COMO GUARDIÃO DAS MEMÓRIAS⁷⁸



⁷⁷ As citações aqui realizadas e no restante do artigo são referentes a falas do personagem durante o filme em questão, sendo anotadas por este pesquisador e utilizadas a precisão vocabular da tradutora do filme em sua versão em DVD. (O doador de memórias, 2014).

⁷⁸ Imagens extraídas do filme: Disponível em: <<https://gloria.tv/video/6QTzmtbNefztB2kom4jrRnTzq>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

Se pensarmos que na narrativa fílmica os futuros membros daquela sociedade já nasciam de uma forma controlada ao extremo pelo chamado centro de criação da comunidade e como suas mães biológicas eram apenas úteros destinados a procriar para a sociedade, sem nenhum vínculo afetivo com o recém-nascido, que desde quando nasce era cuidado pela instituição maior até ser encaminhado para uma unidade de família, desde que fosse qualificada, a existência de alguém como Jonas, um sujeito capaz de visualizar coisas que ninguém via ou perceberia, vai representar um perigo para a manutenção da sociedade de vida mecanizada, pois ele representa a geologia da vida que é inalienável e que não se pode capturar. Exemplos disso foram dados no filme “*MatrixReloaded*” (Lilly Wachowski, Lana Wachowski. EUA/Austrália. 2003, 2h 18min), quando o personagem do arquiteto afirma ao também não ajustado Neo que ele é um resultado adverso de uma equação de precisão matemática. Jonas e Neo, são, como relações dialógicas, personagens com o mesmo intuito, ou seja, desconstruir sociedades monologizantes.

Nesta sociedade existia uma cerimônia, o rito de passagem em que cada jovem viria a descobrir a função a que seria designado para toda a vida. Incauto, Jonas declara “Parecia que todo mundo já sabia a sua, menos eu. Eu estava perdido.” (O Doador de Memórias, 2014). Como vai se perceber pela trama fílmica, Jonas será o escolhido e seria uma tentativa do sistema vigente de estabilizar, ou tornar em parte controlável, aquilo que lhe escapava como forma de controle. Assim sendo, o personagem ao ser escolhido não transformou o seu ser sujeito único em algo representativo da mesma. Ele potencializou essa sua singularidade a partir do momento em que teve acesso a mais conhecimento.

O que eles chamam de treinamento e que Jonas passa a receber é a transmissão das memórias de um ancião que repassa para o jovem e quando recebidas já não são mais idênticas a si mesmas, mas que se qualificam ao estarem na unicidade do sujeito Jonas, sendo agora memórias de Jonas. Essa singularidade do herói é algo fortemente presente e destacada pela resposta de seu ato responsivo, em relação à comunidade mecânica em que vive. A sua escolha em mudar a dinâmica social vigente, em recriar o presente de todos os envolvidos tinha como realização maior o Dever, o futuro que no filme é representado pelo bebê Gabriel, que Jonas vai salvar da morte e vai culminar na devolução da memória a todos os membros da comunidade, partindo assim em uma jornada para libertar todas elas. O herói vai descobrir que o local onde eles temiam naquela sociedade, chamado Alhures, não era apenas um local de retiro para aposentados conforme era afirmado pelos anciãos e sim local de descarte, onde aqueles que não se enquadravam na sociedade e para ela não serviam eram isolados. Tomar conhecimento disso modificou profundamente o sujeito Jonas.

Jonas: Eles não eliminaram o assassinato, eles trouxeram para casa. Só deram um nome diferente. Eles vão matar o Gabriel. Eu vou embora, eu vou embora hoje. E vou levar ele comigo.

Ancião: Não Jonas, ainda não. Não está pronto!

Jonas: Quando eles decidiram matar Gabriel, decidiram que eu estava pronto. (O DOADOR de memórias, 2014).

FOTOGRAFIA 27 - JONAS BUSCA ALHURES COM O REJEITADO BEBÊ GABRIEL, A QUEM SALVA⁷⁹



Se há alguma coisa que é ressignificada pela singularidade de Jonas, esta é a vida. Nesse sentido, a história se define tal como Bakhtin afirmou em uma possibilidade de ser mais facilmente compreendida: a história será descontinuidade plena, uma materialidade e um acontecimento. Tudo isso não vai ser incompatível porque a cada vez que o signo se retoma, o sentido vai se recriar. A história não é um plano de fundo que se mantém imóvel ou estagnado e sim, antes, ela se rematerializa em um novo contexto sempre. Jonas recebeu uma história da humanidade pelas memórias de um ancião, de uma maneira mecânica, isolada e eram as sensações, experiências e sentidos daquele ancião que surgiram nessa relação. O idoso era convocado a responder de maneira que as suas memórias eram vivenciadas em relação a sua vivência com Jonas.

A perspectiva mecânica da relação entre tempo, história e memória e sua tensão se torna uma das provocações que o filme faz dentro da perspectiva arquitetônico dialógica.

⁷⁹ Imagens extraídas do filme: Disponível em: <<https://gloria.tv/video/6QTzmtbNefztB2kom4jrRnTzq>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

Como já foi dito, as memórias de todos foram roubadas e preservadas trancafiadas fora dos limites da cidade e a justificativa para este acontecimento foi uma razão equivocada de que os fatos e acontecimentos históricos são unilaterais, ou seja, eles possuem um valor sempre idêntico, dando a entender que os sentidos estão sempre prontos. Bakhtin discorda de tal fato ao afirmar que

O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero (...). O gênero vive do presente, mas sempre recorda o seu passado, o seu começo. (BAKHTIN, 2003, p. 121).

Evitar sentimentos como a dor da guerra, fome, morte e desgraças gerais era a preocupação precípua dos demais anciãos. Com esse pensamento eles aboliram as memórias dos sujeitos em nome de um bem maior, filosófico, que traria uma paz e tranquilidade em clima de igualdade para os sujeitos. Porém, quando eles apagaram as memórias de passado o acabamento do sujeito se viu reduzido a uma forma única que no filme é chamado de *dia em que se criou a mesmice*. O acabamento do sujeito se tornou algo mecanizado e sem vida, sendo tudo visto em tom preto e branco, em completa homogeneização. Assim, como nas sociedades totalitárias, disfarçado de harmonia, aquela sociedade passou a não tolerar mais o que era diferente e os diversos tons que caracterizam cada ser humano passaram a não ser permitidos. Dessa maneira, como outros filmes já demonstraram, provenientes de romances, tal como o célebre 1984, de George Orwell, falar tornou-se algo que todos chamavam de “Precisão de linguagem”. Essa era uma forma de evitar metáforas, tons, risos e as mais básicas emoções que um ser humano pode emitir ou sentir. Jonas afirma isso dizendo “Se eles não podem sentir, qual é o objetivo?” (O DOADOR de memórias, 2014). Com Bakhtin temos em profundidade o dizer

O sério é o oficial, autoritário, associa-se a violência, às interdições, às restrições. Há sempre nessa seriedade um elemento do medo e da intimidação. (...) Pelo contrário, o riso supõe que o medo foi dominado. O riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso. (...) Ao derrotar esse medo, o riso esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um novo mundo (...) ela podia formar para si uma verdade diferente, não oficial, sobre o mundo e o homem... (BAKHTIN, 2013, p. 78).

Como se pode entender, até as memórias de futuro estavam ausentes naquela sociedade porque as emoções e a memória cultural das pessoas foram colhidas e esse discernimento vai se perder no cotidiano do povo, que vai traduzir isso em ações mecânicas

programadas para executar tarefas básicas dadas por um sistema que visava à totalização e era determinadamente mascarado com o nome de justo e igualitário.

Naquela sociedade, as cinco regras que regiam a comunidade tinham como objetivo bloquear o corpo e as suas memórias, sendo que a vacinação diária recebida pelo povo um inibidor de toda e qualquer emoção que eles pudessem ter. A história contada era que aquela vacinação preveniria doenças e era responsável pela saúde da comunidade, que livre de suas emoções e memórias não buscava nada além do seu afazer diário e trabalhar para ser produtivo à sociedade. A morte não era algo temido e não fora eliminada da comunidade, sendo tratada como algo banal. Eles matavam e não sabiam que matavam, pois não tinham as memórias de tristeza, comoção de perda e crueldade, que o controle populacional daquela sociedade fazia acontecer. Como não havia a memória na sociedade vigente, ali existia também a ausência de dor e perda, que permitia que eles realizassem muitas crueldades em nome do bem comum, assim como acontecia no centro de dispensa. Sem a memória cultural para controlar as atrocidades, matar era algo legítimo conforme foi dito por Jonas em “Meu pai não conhecia outro modo, eu sim.” (O doador de memórias, 2014). A forma singular de ser de Jonas se afirmava como ato responsivo ao passado, em resposta, e este passado é também um minuto anterior ao momento de agora. O pai de Jonas era médico no centro de dispensa e tinha como obrigação e trabalho selecionar vidas. Jonas vai salvar um bebê da dispensa ao sequestrá-lo e com a quebra desta regra imposta coercitivamente por aquela sociedade ele assume seu ato responsável de acordo com a sua singularidade.

Pode ser percebida uma crítica à sociedade biopolítica dentro da narração fílmica. A seleção para quem fosse viver naquela sociedade era determinada por peso, tamanho, genética e todos os que não fossem bons o suficiente eram tratados como desnecessários, sendo mortos e dispensados. Essa temática já fora tema de um filme anterior de sucesso chamado “GATACCA”(Andrew Niccol. EUA. 1997, 1h 46min) e previa uma sociedade futurista onde ser nascido naturalmente era motivo de desprezo e preconceito social.

FOTOGRAFIA 28 - A SOCIEDADE IDEALIZADA, MECANIZADA E HOMOGENEIZADA DO FILME⁸⁰

Em uma comunidade linguística, a memória de passado é o horizonte comum a todos e nesta história fílmica as esferas da vida, que se posicionam em relativa estabilidade, não acontecem completamente porque o gênero não se cristaliza. Na obra *“Estética da criação verbal”* Bakhtin (2003, p. 268) nos afirma que elas são como correias de transmissão que transportarão os discursos que estão mais estabilizados, os gêneros secundários, e numa relação irrefreável são desestabilizados pelos gêneros que são mais instáveis, os primários. Em sua tese sobre Rabelais, Bakhtin (2013, p. 354) foi enfático ao afirmar que os discursos que são mais estabilizados não estão vivos somente na memória individual, mas que podem ser encontrados no que compreenderemos como memória cultural, ou seja, as tradições culturais e literárias que ultrapassam as memórias subjetivas sobrevivendo a cada uma delas.

Na narrativa do filme a memória cultural era negada a todos os sujeitos da sociedade e ficava guardada com o único sujeito, o ancião, tanto em seu conhecimento de memória subjetiva quanto materializada nas inúmeras obras de arte ou livros que existiam na sua residência. Para que não ficassem perdidas por completo, a função desse guardador de memórias era a mais relevante da sociedade e precisava ser passada geracionalmente entre os

⁸⁰ Imagens extraídas do filme: : Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mV40nDD7gDk>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

membros daquela comunidade. A sua função era auxiliar aos demais anciãos caso um acontecimento requeresse a vivência e a experiência para o bem-estar social.

Entendendo a memória de passado como um acabamento que está mais para a historicidade estética do sujeito, a memória de futuro estará ligada para a singularidade ética deste ou o seu inacabamento. Assim, entendemos que a memória de futuro é um Devir, uma projeção e ela é a resposta ou responsividade que esse sujeito que estabiliza o gênero secundário possui e, portanto, ambas as memórias vão se complementar como relação necessária para a constituição da singularidade do sujeito.

As memórias são a possibilidade de cada sujeito existir como singular e este conceito Bakhtin nos apresentou como exotopia. Essa categoria pode ser entendida em dois momentos que não se separarão, mas que podem dizer que primeiramente o outro, de seu lugar, dará acabamento ao eu. É a memória do outro do eu que vai marcar a ambos numa relação de alteridade e essa relação prima por ser generosa e por afirmar o amor ao outro. Antes de Jonas partir em busca da fronteira que libertaria todas as memórias o ancião lhe diz “Eu te amo, Jonas”. (O Doador de memórias, 2014).

FOTOGRAFIA 29 - JONAS E O ANCIÃO: MEMÓRIAS NA CABEÇA E NOS LIVROS DAS ESTANTES⁸¹



⁸¹ Imagens extraídas do filme: Disponível em: <<https://gloria.tv/video/6QTzmtbNefztB2kom4jrRnTzq>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

O Eu é uma instância que se afirma, que transmite e dá valor ao seu lugar que é o único e não é só uma sombra da alteridade. Por esse motivo ele vai ser um acabamento e inacabamento, sendo estético e estando ligado à memória de passado. A memória de futuro está ligada a quesitos éticos, pois é resposta do Eu a um acabamento que jamais será fim, pois este acabamento é provisório a cada vez que se encontra um novo acontecimento, pois de mim o outro tem uma visão mais completa, a que Bakhtin chamou “excedente de visão”, ou seja, algo que não sei e que não vejo em mim mesmo. Já o outro nos completa na medida em que com ele temos relação, mesmo esta sendo sem intenção e dessa relação ele tem certa vantagem por estar fora de nós em um acabamento que sozinhos jamais poderíamos ter e este constante acabamento e inacabamento que temos de nós será a memória de futuro na vida de cada sujeito, pois Bakhtin afirma

Nesse sentido pode-se dizer que o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro do seu ativismo que vê, lembra-se, reúne e unifica, que é o único capaz de criar para ele uma personalidade externamente acabada; tal personalidade não existe se o outro não a cria; a memória estética é produtiva, cria pela primeira vez o homem exterior em um novo plano da existência. (BAKHTIN, 2003, p. 33).

Os ensinamentos que Jonas recebia por intermédio do ancião eram segredo puro, por estes serem regulamentos pela sociedade vigente. O herói não poderia contar para ninguém os acontecimentos ou aprendizado feito. Nas aulas de aprendizado, a proximidade era a chave que levava a outras realidades e mundos. O pensador da linguagem Wittgenstein⁸² (1994, p. 111) elaborou pensamento que afirmava que “os limites da minha linguagem, são os limites do meu mundo” e nesse seguimento de ideia autoriza-se a pensar que Jonas ampliava o seu mundo, conhecimentos e horizonte de ideias enquanto aprendia e sua incompletude ia ficando menor e maior, numa relação de fazer e desfazer-se.

Natureza dialógica da consciência, natureza dialógica da própria vida humana. A única forma adequada de expressão verbal da autêntica vida do homem é o diálogo inconcluso. A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal (BAKHTIN, 2011, p. 329).

⁸² WITTENSTEIN, L. *Tractatuslogico-philosophicus*. São Paulo: Edusp, 1994.

O herói quando recebeu as memórias relativas ao amor, coisas belas, cores, dor, morte, sofrimentos, entre outras emoções humanas e abandonando a aplicação das injeções que lhe controlavam ao extremo estas mesmas emoções e sensações, não conseguiu apenas ter contentamento em renovar-se. A sua realidade mecanizada já não tinha mais nenhuma lógica e ele percebeu que aquilo que ele dava valor estava ligado e condicionado a escolhas que visavam tão somente à anulação plena da sua singularidade como sujeito. Jonas estava convicto que esta vida mecanicista e controlada não condizia com as memórias que ele recebia e compreendeu o mundo de uma nova forma, com contrapalavras ao sistema que regia aquela sociedade.

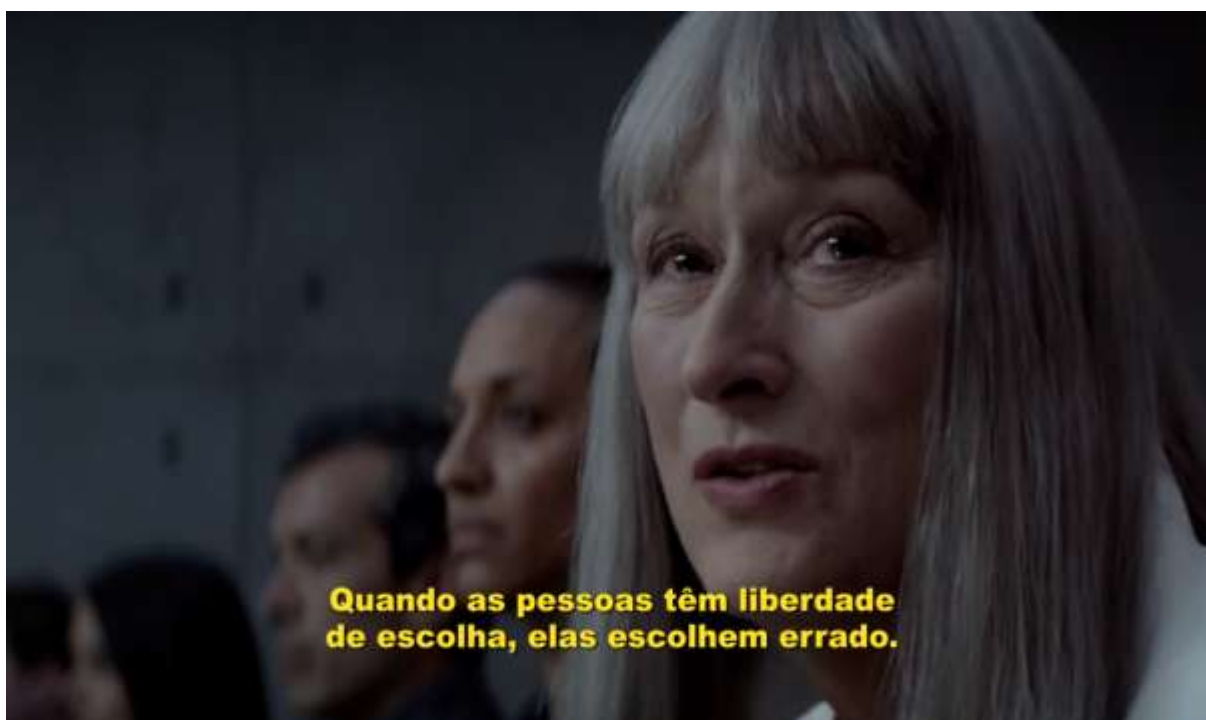
O enunciado nunca é apenas um reflexo, uma expressão de algo já existente fora dele, dado e acabado. Ele sempre cria algo que não existia antes dele, absolutamente novo e singular, e que ainda por cima tem relação com o valor (com a verdade, com a bondade, com a beleza, etc.). Contudo, alguma coisa criada é sempre criada a partir de algo dado (a linguagem, o fenômeno observado da realidade, um sentimento vivenciado, o próprio sujeito falante, o acabado em sua visão de mundo, etc.). Todo o dado se transforma em criado (BAKHTIN, 2003, p. 326).

O herói então não suporta mais aquela homogeneidade vigente e decide que um novo grau social precisava ser imposto e de acordo com Bakhtin “A cada geração, o gênero humano não se contém em renovar-se; de cada vez, ele galga um novo grau da sua evolução histórica” (BAKHTIN, 2013, p. 283). Dessa maneira e estando muito empolgado com os conhecimentos que estava adquirindo tentou partilhar tudo aquilo que recebia com seus dois amigos quebrando a rigidez da regra oficializada. “Fiona, tem mais, tem muito mais” (O doador de memórias, 2014). Porém, esses esclarecimentos que Jonas tentava transmitir não se concretizavam porque o outro estava impedido de ter singularidade suficiente para receber o conhecimento e seus dois amigos não tinham referenciais ou memória de passado alguma que os fizesse entender o que Jonas dizia. Tudo isso soava estranhamente e as palavras que o herói transmitia não remetiam a nada e não se ligavam a nenhuma experiência que eles pudessem ter como base, ou sua memória de passado. Pode-se dizer que os amigos de Jonas eram vidas esvaziadas em um corpo mecânico e eles estranhavam o comportamento do protagonista que tentava alterar seus companheiros por meio de uma revolução no sistema.

A palavra outra, inapropriável, inclassificável, extraordinária, sem pertencimento, sem identidade, fora de gênero, fora de papel, fora de lugar, palavra de um singular, palavra de outro dirigida ao singular: está aqui a possibilidade do encontro (PONZIO, 2010, p. 157).

O que se pode compreender é que não bastava para Jonas apenas ter as memórias ou uma memória subjetiva se os seus demais companheiros de sociedade não partilhassem delas. Nada consegue ser modificado sem a presença do outro e sem o Eu não existe alteridade. Então essa relação deveria promover a liberdade do outro do esquecimento promovido nessa sociedade mecanizada promovendo sua presença como ato responsável pelo lugar ocupado, isto é, por serem seres únicos na existência comunitária.

FOTOGRAFIA 30 - A ANCIÃ MAJORITÁRIA E SEU MODO DE PENSAR SOBRE A LIBERDADE INDIVIDUAL⁸³



Em se tratando de uma realidade mais atualizada podemos compreender que a democracia é um chamamento para a alteridade que fazemos a nós e aos outros e ela deve ser fundada em um princípio em que a igualdade precisa existir com persistência, lutando convictamente contra a monologização. Quando se garante a todos a liberdade da palavra, é uma existência ética que promove responsabilidade de seu lugar único e não intercambiável. Com a presença de uma memória individual em que prevalece a visão de si mesmo não poderia haver ou gerar acabamento e conhecendo que a história não é coincidente consigo mesma, já que os valores e sentidos sempre serão novos ou diferentes, o protagonista vai em

⁸³ Imagens extraídas do filme: Disponível em: <<https://gloria.tv/video/6QTzmtbNefztB2kom4jrRnTzq>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

busca da batalha contra a fronteira que precisava ser corporalmente vencida; afirma-se corporalmente porque a palavra é palavra encarnada.

Não pode existir dialogicidade entre mentes desencarnadas. O diálogo é diálogo entre vozes inteiramente dialógicas e partidas – e a voz, diz Bakhtin, é posição ideológica encarnada no mundo. Bakhtin ressalta particularmente a questão da encarnação da voz no corpo. (PONZIO, 2013, p. 302).

Com o bebê Gabriel nos seus braços, como já exemplificamos em fotografia, o herói Jonas vai percorrer sua jornada de transgressão e triunfo quase como as velhas grávidas de Terracota⁸⁴, que velhas pariam e riam disso. Como muito estudou Bakhtin, o riso é a vitória do corpo sobre os limites estabelecidos, pois o corpo que vence o medo ou a morte renova-se numa perpetuação a cada nova geração e dito de outra maneira, a palavra outra, que é livre e funcional, não reconhece barreiras, fronteiras, muralhas ou silenciamentos diversos. Jonas percebe naquela criança que carrega uma identificação que nada tem de semelhante com a repetição do mesmo ou do idêntico, mas com encontros promovidos e de humanos diferentes que comungam uma mesma necessidade, mas que não necessariamente tenham que se assimilar.

Tínhamos a mesma marca. Quase não precisei ver a dele para saber. Eu senti. Senti naquele dia que Gabriel também seria escolhido (...). Eu fortaleci o Gabriel com memórias de abundância e felicidade. (O DOADOR de memórias, 2014).

Bakhtin defende uma existência eticamente livre baseada no reconhecimento da incompletude e de uma necessidade vital da alteridade como forma de sobrevivência. Ao encontrarmos-nos com o outro, sem cairmos em preconceitos ou busca por relações que apenas nos afastam é que significamos verdadeiramente as relações humanas. É quando reagimos em insurreição que precisaremos de um corpo grotesco.

⁸⁴ “Entre as célebres figuras de terracota de Kertch, que se conservam no Museu L’Ermitage de Leningrado, destacam-se *velhas grávidas* cuja velhice e gravidez são grotescamente sublinhadas. Lembremos ainda que, além disso, essas velhas grávidas riem. Trata-se de um tipo de grotesco muito característico e expressivo, um grotesco ambivalente: É a morte prenhe, a morte que dá à luz” (BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*, São Paulo, HUCITEC, 2013, p. 22-23).

8.2 CORPO GROTESCO E AS RELAÇÕES COM O CORPO-MÁQUINA

Iniciamos esta parte do capítulo que trata das relações corporais com um pensamento bakhtiniano. Ele afirma que “o corpo é o último grito do cosmos, ou melhor, ele é a força cósmica dominante” (BAKHTIN, 2013, p. 298). É com o corpo grotesco que a arquitetura bakhtiniana rompe com a tradição mecanicista metodológica textual e relacional da vivência propondo uma perspectiva dialógica. O corpo grotesco se contrapõe ao corpo individual (que é tratado como uma identidade individualizada autogerada). Bakhtin vai compreender o corpo e o eu pela ilusão de um acabamento no sentido de finalizado e, por conseguinte, autoconstituente, cujo olhar volta-se exclusivamente para si mesmo, um olhar ensimesmado ou aquele que somente vê a si próprio esquecendo-se que sem a presença do outro não pode existir o eu. O contrário desse corpo-eu é o corpo grotesco, presente e repleto de incompletude e dialogia.

O corpo do novo cânon é um único corpo, não conserva nenhuma marca de dualidade; basta-se a si mesmo, fala apenas em seu nome; o que lhe acontece só diz respeito a ele mesmo, corpo individual e fechado. Por consequência todos os acontecimentos que o afetam, têm uma única direção: a morte não é mais do que a morte, ela não coincide jamais com o nascimento; a velhice é destacada da adolescência (...). Pelo contrário, a morte no corpo grotesco não põe fim a nada de essencial, pois ela não diz respeito ao corpo procriador; aliás, renova-o nas gerações futuras. Os acontecimentos que o afetam passam sempre no limite de dois corpos, por assim dizer no seu ponto de interseção: um libera a sua morte, o outro o seu nascimento, estando fundidos (no caso extremo) numa imagem bicorporal. (BAKHTIN, 2013, p. 281).

Dentro da filosofia de Mikhail Bakhtin o corpo não é visto como algo isolado e ao que concerne no humanismo do pensador russo, é a ideia de um criticismo por ele desenvolvido sobre o conceito de corpo individual que procura defender a ideia de corpo grotesco. Pela noção mecanicista, o corpo é algo que tem fim em si mesmo e dentro de uma visão religiosa este mesmo corpo é apenas um meio para a transcendência. Na visão bakhtiniana o corpo é um elo entre autoridades que geram ligação e comunicação, sendo plástico e plural e nele reside a sua natureza dialógica como poder. Ultrapassa os limites do egocentrismo e de uma identidade fechada em si mesma, separada do mundo e dos outros.

Bakhtin, em “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais” interessa-se especialmente pela relação, em nível de experiência vivida a nível corporal, entre essa abstração relativamente recente que é a identidade individual e esse modo muito mais antigo de viver e sentir o mundo e os demais; que encontra expressão na experiência que Bakhtin chama de “corpo grotesco”; que se caracteriza pela implicação, pela inseparabilidade intercorporal – o indissolúvel nexo de união entre identidade e alteridade. (PONZIO, 2009, p. 207).

A transgressão é o corpo grotesco e este é, em suma, a transgressão maior. Pela compreensão bakhtiniana o individual é a decorrência de certa prática com o corpo. Quando este se silencia e tem receio de encontro com outro corpo, provocando distanciamento, é um corpo fadado e delimitado a fechar-se, diminuindo suas possibilidades de maior singularidade e, dessa maneira, eticamente. Essa monologização do corpo só produz solidão a ele, uma funcionalidade rasa e seguidora de ordens. Ponzio (2010) vai definir como funcionalidade quando um corpo é utilizado como meio ou recurso para algo. Aquilo que Ponzio entende por funcionalidade o pensador Zygmunt Bauman (2007) vai determinar como vida líquida. Isso ocorre quando há a lógica dos papéis e da subordinação dos corpos ligada a um grande organismo que controla as pequenas máquinas estruturadas, ou seja, os indivíduos. O humano vai ser infuncional. Ele com seu corpo grotesco vai ser a transgressão, porque conforme frisa Ponzio (2010) este corpo grotesco não se compreende como fim, como algo único e singular. Ele é algo diferenciado e com os termos bakhtinianos o corpo grotesco é o duplo do corpo máquina, que é individualista, funcional, focado na organização. Ele vai ser grotesco porque no mínimo é bicorporal, sendo a interseção de um outro corpo, o encontro deles.

Por isso o papel essencial é entregue no corpo grotesco àquelas partes, e lugares, onde se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas. Por isso os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, os atos do drama corporal – o comer, beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal, etc.), a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo – efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nas do corpo antigo do novo, em todos acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissolúvelmente imbricados (BAKHTIN, 2013, p. 277,).

O corpo grotesco é algo que é o avesso da organização, da significação, das interpretações diversas. Ele é o aberto, o incompleto, experimentado, vivido, dialogado. Ele é o limite para as tentativas de dominação, controle, regras higienizadoras, pois ele é algo que não se torna coeso, não se fixa, não têm idênticos. No filme analisado, Jonas é o corpo

grotesco defendido. Ao considerar que a natureza da vida é ser dialógica e que qualquer corpo mecânico, estratificado, organizado, preso, será considerado artificial perante essa forma de ver a vida. Os discursos monologizados, frutos de uma lógica organizacional policíesca de controle corporal, visa anular valores e sentidos. O estudo da linguagem pela dialogia nos faz compreender que a produção de valores e sentidos linguísticos não se finaliza pela unilateralidade e nem a nenhum tipo de controle homogeneizador. Bakhtin sobre isso afirma que

A significação não está na palavra nem na alma do falante, assim como também não está na alma do interlocutor. Ela é o efeito da interação do locutor e do receptor produzido através do material de um determinado complexo sonoro. É como uma faísca elétrica que só se produz quando há contato dos dois polos opostos (BAKHTIN, 2006, p. 137).

Marcado pelo jogo entre o velho e o novo e pela movimentação de um gênero que se refaz a cada criação de um contexto novo está a relação entre Jonas e o ancião. Nessa sociedade o ancião vai representar tudo aquilo que representa o mesmo e que tenta manter a sociedade mecanizada. A sociedade do mesmo e do igual é contrária ao pensamento de Jonas. A narrativa fílmica está repleta de tensões e movimentos e o duplo convive na relação entre o que podemos chamar no estudo bakhtiniano de infra e superestrutura e também em ideologia do cotidiano e ideologia oficial. A procura de Jonas que tem como objetivo libertar as memórias é uma transgressão corporal e ele necessita ultrapassar a fronteira fisicamente. Dentro da trama fílmica isso notadamente se caracteriza pela noção do corpo grotesco, sendo um corpo que efetua o fim da monologia, do controle e do isolamento, dos silêncios impostos e das identidades fixas e sem sentido.

FOTOGRAFIA 31 - JONAS E SEU ANCIÃO. UMA RELAÇÃO QUE CULMINA EM AMOR
 BAKHTINIANO⁸⁵



O corpo é considerado algo subversivo e por isso muitas versões totalitárias de algumas sociedades procuram controlar e mantê-lo sobre vigilância. Controlar o corpo significa controlar a potencialidade deste corpo e subjugar a sua natureza dialógica, sua necessidade de acabamento que implica na precisão deste corpo a relações de alteridade. Dessa maneira, recusar-se a ser um fantoche social é uma transgressão corporal, uma resistência às formas totalitárias e homogeneização social que algumas sociedades disciplinares pretendem.

O ato responsável é, precisamente, o ato baseado no reconhecimento desta obrigatória singularidade. (...) porque ser realmente na vida significa agir, é ser não indiferente ao todo na sua singularidade (BAKHTIN, 2010, p. 99).

Um corpo reconhece a sua precisão por acabamento de forma extrema e esse corpo não pode limitar-se, por isso tem que ter relações de riso, amor, cópulas, etc. Um outro corpo será a relação essencial de excedente de visão fundamental tanto para o nosso segundo nascimento, o social, quanto de uma consciência carnavalizada que será o duplo da consciência de si. Um corpo grotesco é inacabado, é o sujeito que assume-se incompleto, inacabado e que reconhece isso como condição *sine qua non* para que se possa reconhecer os sentidos, ou por termos bakhtinianos, inverter o mundo, modificar a superestrutura e a visão oficial das coisas. Como Jonas via o mundo com os novos saberes, entendemos esse modo de ver com este excerto de Bakhtin

⁸⁵ Imagens extraídas do filme: Disponível em: <<https://gloria.tv/video/6QTzmtbNefztB2kom4jrRnTzq>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

Pergunta e resposta não são relações (categorias) lógicas; não podem caber em uma só consciência (uma e fechada em si mesma); toda resposta gera uma nova pergunta. Perguntas e respostas supõem uma distância recíproca. Se a resposta não gera uma nova pergunta, separa-se do diálogo e entra no conhecimento sistêmico, no fundo impessoal (BAKHTIN, 2003, p. 408).

Quando pensamos em um diálogo entre os conhecimentos bakhtinianos e o filme analisado neste capítulo, o que procuramos foi compreender a noção de arquitetura tal como o mestre russo a desenvolveu, trabalhando com as categorias de memória de passado e de futuro, cronotopia, corpo grotesco e alteridade. Alguns questionamentos podem ter ficado sem resposta devido a que não pretendemos nesta tese esgotar qualquer discussão vindoura sobre o assunto, tampouco suas compreensões futuras. Entendemos que a memória não pode ser limitada a um estoque pronto e finalizado de informações, sendo respostas que cada sujeito vai oferecer dentro da sua singularidade. Ainda há que se entender que há mais de uma forma de memória, sendo de passado e de futuro. Elas vão se complementar e no caso fílmico analisado, se um sujeito estiver proibido de acesso à memória de passado, ele vai somente viver em uma vida mecânica que está isenta de Devir porque sem memória de passado, a memória de futuro certamente estará diminuída.

As memórias transitam entre nós, entre dois ou mais sujeitos e elas não são objetos que guardamos em locais específicos. Bakhtin afirma isso quando diz que “Eu para mim mesmo sou esteticamente irreal” (BAKHTIN, 2003, p. 174). Ao afirmar isto ele entende a necessidade do outro juntamente com seu excedente de visão para que nos dê acabamento e resposta a partir da consciência da nossa unicidade como somos. Efetivamente, nossa singularidade vai exigir uma relação entre memória de passado e futuro e por não ser virtual essa singularidade, sendo a palavra encarnada, é um corpo. Dessa forma, o entendimento sobre o corpo dentro da visão da arquitetura bakhtiniana não será de um corpo individualizado no sentido de autossuficiência. O corpo grotesco será uma identidade não definida como coesa ou imutável, mas será uma subjetividade, pois antes ela tem necessidade de alteridade.

Não se pode perder nossa singularidade sem entender que nos anularíamos e criaríamos álibis que justificariam nossas escolhas. Estas são nossas respostas, são nossos atos responsáveis. Dentro da sociedade em que praticar a desculpa era uma resposta natural para cada ação, Jonas não procura mais os álibis para suas ações. Como narrador do enredo fílmico, ele afirma no princípio da película “Me pergunto se devo pedir desculpas pelo que

fiz” (O Doador de Memórias, 2014). Ao finalizar sua missão e liberar todas as memórias, no final do filme ele vai afirmar “Então eu não peço desculpas”.

FOTOGRAFIA 32 - JONAS ATINGE O FINAL DA JORNADA DE LIBERTAR AS MEMÓRIAS DE SUA SOCIEDADE⁸⁶



Entendemos a relevância da singularidade na composição de relações humanas, éticas e autônomas. Porém, há que se fazer um pensamento indispensável para entendermos melhor esse filme. É procurar a linguística desenvolvida por Bakhtin, em particular na sua filosofia da linguagem e moral que dá noção central à alteridade e não ao ego, centrando tudo num Eu que restringe relações humanas, tal como foi demonstrado neste filme.

Em contraponto a idealização de identidades, ao corpo centrado no Eu em egocentrismo exagerado, com relações hierárquicas restritas e rígidas, sem liberdade para a palavra e dando prioridade ao monólogo, Bakhtin vem com sua filosofia da linguagem afirmar o valor da singularidade, do Eu que é inacabado e da alteridade que nos constitui melhor como sujeitos, da liberdade proporcionada pela palavra e pelo diálogo, gerando a intencionalidade e o corpo grotesco como valores melhores.

Quando se constrói um sujeito ético e responsável teremos, por conseguinte, uma sociedade também mais ética e responsável. Quanto mais assumirmos a nossa singularidade mais estaremos utilizando um local de sujeitos falantes. Uma necessidade de alteridade, de corpo grotesco, com mais relações humanizadas nos fará seres humanos melhores e mais

⁸⁶ Imagens extraídas do filme: Disponível em: <<https://gloria.tv/video/6QTzmtbNefztB2kom4jrRnTzq>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

propensos ao diálogo. Praticar isto nos dará mais autonomia em cada relação humana estabelecida, no cotidiano, recusando ações repetitivas e mecanizadas, em busca daquilo que nos torna mais e mais humanos: a vida. Jonas bem compreendeu esse saber e partiu em sua busca. A busca de um novo humano para todos com uma arquitetura humanizadora para todos.

CAPÍTULO 9 – AUTORIA, SINGULARIDADE E ALTERIDADE NO CINEMA

Neste capítulo vamos tentar adentrar na delicada relação bakhtiniana que envolve as situações de autoria no campo artístico e da singularidade humana. Foi sobre isso que citamos acima na epígrafe bakhtiniana. Este capítulo vai ter como embasamento o filme alemão “*A vida dos outros*” (Florian Henckel von Donnersmarck. Alemanha. 2007, 2h 17min), que foi escrito e dirigido pelo realizador Florian Henckel Donnesmarck no ano de 2006. Nessa obra fílmica perceberemos os processos de subjetivação tal como desenvolveu em seu trabalhos o filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin. Seremos levados a pensar sobre o carinho e a descentralização que o herói Gerd Wiesler passará pelo filme. Ele, que é um oficial da STASI, polícia política da finada Alemanha Oriental, foi designado a observar o cotidiano de um casal de artistas que seria suspeito de não se adequarem ao regime político e cultural do país, no ano de 1984. O herói Wiesler parte de um posicionamento monológico no qual está inserido e vai movimentando-se para uma relação de *voyeurismo* perante o casal, adentrando suas tensões discursivas, criando ambivalências ideológicas, tudo isso permeado pelos seus equipamentos de escuta que lhe permitem observar aquele casal a distância.

O que tentaremos demonstrar é que nesta obra fílmica o herói não vai se posicionar como um personagem centralizado como aquele que encontra no Outro um reflexo passivo e quase parecido consigo mesmo. Não será assim que Wiesler vai se portar. O que demonstraremos é que diante da culpa e da responsabilidade perante aquilo que pratica, o herói vai se comportar, conforme exemplificam Clark e Holquist (2004), em uma relação com os Outros de estranhamento e de confronto, sugerindo um *não-eu-em-mim*.

No que vamos tentar elaborar como forma de pensamento bakhtiniano na linguagem cinematográfica, tentaremos escapar, conforme visamos em todo este trabalho, de aplicações teóricas básicas demais junto a produção cinematográfica de conceitos de Bakhtin. O que preferimos é mostrar nossa visão de como eles podem dialogar entre si em uma nova relação dialógica, tal como por muitas vezes principiara a dizer Robert Stam em seus escritos e aqui já expomos. Fazer relações fechadas entre Bakhtin e o cinema destruiria o valor de interpretação destas análises mantendo exatamente aquilo que Bakhtin há muito rechaçou, em conceitos tais como “mundo da vida e mundo das artes”, em relações binárias como conhecimento teorizado e prático e assim se segue. Bakhtin tentava superar estas categorizações binárias na unidade responsável das ações. O que vamos adiantar neste capítulo são pensamentos sobre o caminho do herói Wiesler como uma metáfora de Bakhtin e na escrita deste capítulo vamos tentar

relacionar a dinâmica que é envolvida entre as relações de singular, autoria e alteridade com base no enredo do filme sobre o agente secreto alemão.

Quando uma narrativa se reinventa, com base em um protagonista que começa com atravessamentos estéticos experimentados nessa relação de alteridade provinda dos Outros, surge uma força que pode ser acompanhada pela relação do *eu-tu* que fará produzir na emergência da autoria entrelaçamentos de ordem ética inevitáveis. Aliás, é possível captar nos estudos bakhtinianos a formação de um discurso que forma um ato criativo como permanente processo de coautoria e, simultaneamente, produzido por um sujeito inevitavelmente marcado pela singularidade.

Simplificando isso, aquele sujeito que se enuncia em primeira pessoa, que coloca em tudo o que produz uma marca de estilo de sua singularidade, apenas existirá enquanto relação com o que é do Outro, do *não-eu*, em tensa relação. De acordo com o pensador russo nunca estaremos sozinhos diante de um espelho porque o Outro vai participar da atividade de nossa autocontemplação em termos de uma “necessidade estética absoluta” (BAKHTIN, 2003, p. 33). Isso nos leva a compreender que uma vez que o Outro será a única instância capaz de me ver, reunir e unificar o *eu*, será por meio dos olhos do mundo que uma imagem de si mesmo, internamente vivida como não contínua e não unitária, fora do tempo cronológico, é possível de ser reconhecida.

Rorty (2007) traz um pensamento similar ao de Mikhail Bakhtin para pensarmos em um discurso eficaz no problema da contingência da individualidade.

Veremos que a necessidade consciente de o poeta forte **demonstrar** que não é uma cópia ou réplica é apenas uma forma especial de uma necessidade inconsciente que todo ser humano tem: a necessidade de se haver com a marca cega que o acaso lhe deu, de construir um eu para si, redescrivendo essa marca em termos que, mesmo marginalmente, sejam seus (2007, p.88, grifo do autor).

O que vai nos surgir como grande questão é que como podemos descrever os modos de autoria da existência tendo em vista um sujeito cuja condição é a de alienação à voz do outro? São questionamentos assim que a filosofia neo-pragmática de Rorty nos mostrou acima e que a partir de relação dialógica com o ambiente do filme em análise podemos inferir como o herói autora a tragicidade de seu enredo pessoal. De que maneira Wiesler se tornou uma sombra na vida dos outros e como ele pode recuperar a escrita da história de si mesmo?

9.1 A VIDA DOS OUTROS: FILME E ENTENDIMENTO

Inicialmente ao se aprofundar no filme precisamos expor que a escolha por esta obra fílmica e deu não apenas por uma atividade hermenêutica pura e simples diante da beleza do filme selecionado e sim porque muitas aproximações entre o mundo das artes e o processo de subjetivação surgiram e nos fizeram compreender que dentro do trabalho do diretor Von Donnesmarck existe uma forte metáfora para muitas das buscas que pretendemos neste trabalho para desenvolver ideias sobre a causa da singularidade e uma estetização da existência.

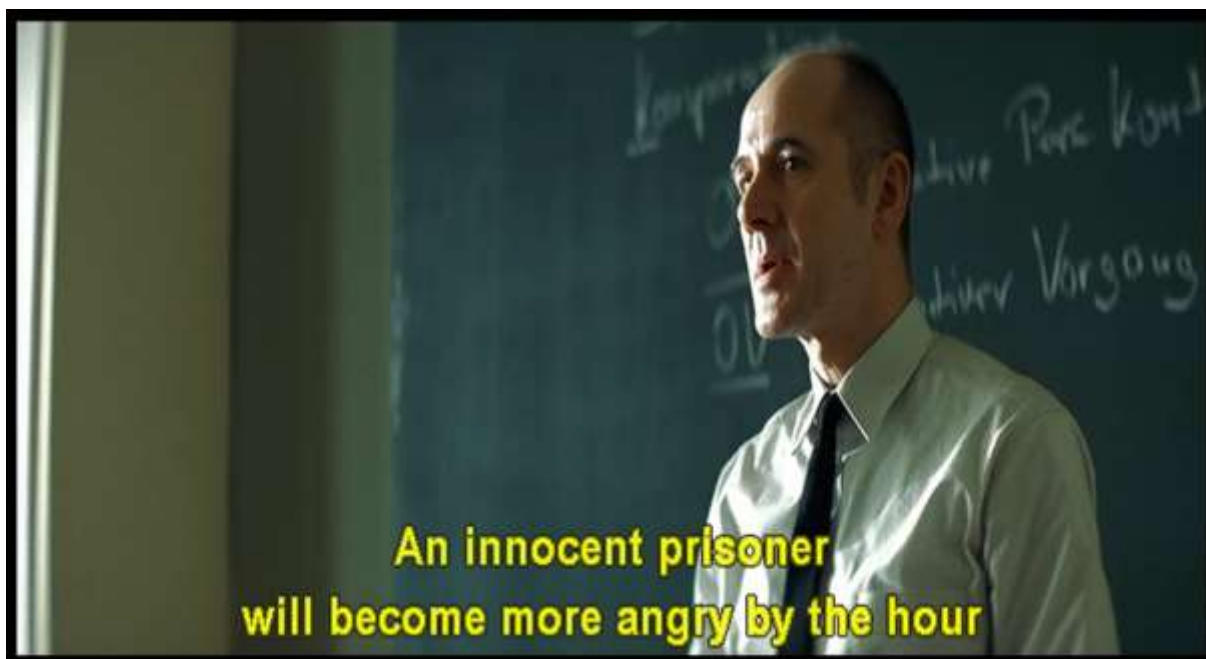
O fio narrativo parte da trajetória que passa por muitas das inusitadas e imprevisíveis mudanças no posicionamento como sujeito do policial Wiesler em relação as forças que movem suas ações. Às vezes somos comovidos, numa relação com o público já explicada neste trabalho, como herói de sua existência. Porém, é possível que satisfações que tenham sido geradas nessas relações não sejam as mesmas que tenhamos com outros heróis do cinema, pois estas carregam trilhas de vida sempre marcadas por sucessos que ascendem e praticam superações que emocionam o humano. Completamente ao contrário, o herói do filme em análise vai pagar, com o valor de vidas que serão destruídas, todas as subversões que ele realiza sobre as manchas da paixão desenrolada pelo casal de artistas que ele vai observar e que são suspeitos de transgredir os valores da antiga Alemanha Oriental.

O filme em tela não vai ser um desses que traz em seu roteiro a história de uma pessoa martirizada que renuncia a seus valores e existência para que outros possam viver melhor, tal como um “*A lista de Schindler*”(Steven Spielberg, EUA. 1993, 3h 15min). Este filme, “*A vida dos outros*”, não é um enredo sobre recompensa ou valorização de ações, muito menos busca canonizar seu herói. É uma história que se sobrepõe a outra história, mostrando como a participação de Wiesler e suas recriações surgem e mostra como isso fica ultrapassado nos acontecimentos. Este filme traz a arte de uma autoria emergente que mostram vozes que nos consomem ao mesmo tempo que trazem o propósito de irmos ao encontro delas com impulsão.

Pode-se considerar que o personagem do oficial da STASI, Wiesler, é uma caricatura viva e ele vai abrir o filme. Possui uma fidelidade junto a ideologia comunista de grau tamanho e um poder investigativo que beira a infalibilidade. Em ação na função de tutor de novos agentes, tem em seu método de interrogatório o exemplo perfeito utilizado pelos superiores de como se extrair confissões. Contudo, em termos práticos, seus procedimentos consistiam em torturar indeterminadamente o suspeito, que privado de qualquer forma de

repouso ou descanso confessava qualquer coisa apenas para se ver livre, dizendo o que fosse da vontade do agente Wiesler torturador. Após mais de 24 horas tendo a mesma pergunta feita e sofrendo agruras corporais diversas, sem descanso, a resposta seria sempre a desejada pelo que praticava a pergunta.

FOTOGRAFIA 33 - O AGENTE WIESLER E SEU MODO DE PENSAR A INOCÊNCIA⁸⁷



Em termos de interpretação sabemos que por muitas vezes esta prática fala mais do intérprete do que do ser interpretado e nesta cena valiosa podemos encontrar uma fotografia rica de como era o mundo na representação mental de Wiesler. Dentro de uma forma de “análise discursiva” própria, para o agente da STASI uma confissão era o resultado finíssimo de uma equação que combinava estilo de narração com o tipo de personalidade do suspeito sendo torturado. Em certa cena ele afirma “Os inimigos do estado são arrogantes e um detento inocente torna-se cada hora mais agressivo e irritado por conta da injustiça sofrida. Um mentiroso sempre prepara frases para que possa repetir sob pressão”. Ao seu ver, o discurso monológico por ele praticado dentro da voz totalitária da ditadura do proletariado é a forma ideal para reconhecer consciências subversivas. Na sua primeira frase analisada aqui, o herói traz um discurso autoritário como forma de entonação séria e que age como ato enunciativo. Nos conhecimentos de Bakhtin, o problema da seriedade, tal como vive Wiesler, é assim analisado

⁸⁷ Imagens extraídas do filme: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yAimyCLfdp8>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

O cenho carregado, os olhos apavorantes, as rugas e as pregas juntas pela tensão, etc., são elementos de pavor ou intimidação, de preparativo para o ataque ou para defesa, um chamamento à subordinação, uma expressão da fatalidade, de necessidade férrea, de peremptoriedade, de indiscutibilidade. O perigo faz o sério... A necessidade é séria, a liberdade ri. (BAKHTIN, 2010, p. 397).

A presença do protagonista pode ser considerada silenciosa durante quase todo o filme, demonstrando que a premência de um discurso implicará no constranger de muitos outros. O agente é herói de poucas palavras. Raras são as cenas do filme em que encontramos em troca de diálogos ou conversação e é aqui que afirmamos que no caso do herói conversação não significa diálogo. Ao compreender que todo enunciado é um *já-dito*, podemos nos questionar quantos infundáveis diálogos se encerram na seriedade silenciosa do herói Wiesler? Tendo como compreensão de diálogo uma expressão de subjetividade expressa na relação *eu-tu* ou *eu-outro(os)*, quais seriam os outros *eus* que criam internamente a existência do sempre fechado Wiesler, em uma sempre mostrando-se de agente de aço para com a sociedade?

O protagonista será convocado por seu capitão da STASI a acompanhá-lo em uma peça de teatro. Tal convite se dá devido a extrema devoção e qualificação a ele dadas. Nesta peça estarão presentes o dramaturgo chamado Georg Dreyman e o ministro da cultura da Alemanha Oriental, Bruno Hempf. Está presente também a namorada do dramaturgo, que é atriz principal chamada Christa-Maria Sieland. Naquele momento o capitão da STASI receberá do ministro a incumbência de investigar a vida do dramaturgo e isto se dá por motivos nada políticos. Tudo isto se daria porque ambos queriam afastar o autor teatral da namorada, deixando caminho livre para o ministro que abertamente a cobiçava. Este casal de artistas que era muito renomado no país por sua frequente demonstração de fidelidade aos comandos comunistas passou a ser vigiado constantemente com seu comportamento relatado 24 horas diárias por meio de escutas plantadas em toda a sua moradia.

FOTOGRAFIA 34 - O CASAL: GEORG DREYMAN E CHRISTA-MARIA SIELAND⁸⁸

Mesmo que o Ministro e o capitão não tenham nenhuma suspeita plausível de que o dramaturgo tenha desvios políticos incompatíveis com o seu país, o agente de investigação, surpreendendo seu superior, crava no dramaturgo a pecha de “o tipo arrogante”, ao qual ele dava aos conspiradores do regime comunista. A partir desse momento, o agente terá como missão particular acompanhar e montar vigilância, constantemente, sobre a vida do casal, inclusive suas intimidades. O enredo vai se desenvolver costurado e inesperado arrebatamento do agente pela vida e cotidianidade do casal investigado. Ele parte então de uma identidade de relator mecanizado do estado para um envolvimento humanizado produzido pelo romance vivido pelo casal a quem observa. O agente parte para tornar-se um preso, um viciado do que há de mais vivo naquilo que observa, captando para si a energia de vida daqueles a quem tem por obrigação suspeitar.

Como há que se explicar, o enredo ficcional difere um tanto da realidade, porque os agentes da STASI eram sempre também muito vigiados e frequentemente substituídos nas tocaias para que situações como estas não ocorressem. O diretor alemão do filme coloca para o espectador a redenção do herói frígido e obcecado em uma transmutação para algo humano e sensivelmente preocupado com o seu outro, numa demonstração de desamparo em que se encontra por estar demonstrando essa ambivalência sentimental. Tudo vai girar em torno de uma mudança axiológica profunda. Como pode surgir um posicionamento extremista,

⁸⁸ Imagens extraídas do filme: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yAimyCLfdp8>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

totalmente diverso e contrário ao seu posicionamento anterior, com positividade de identidade que surge no universo vivido pelo agente Wiesler?

O enredo fílmico e seu roteiro não abandona o espectador e encaminha-o para esse questionamento, construindo uma possível resposta. O protagonista vai perceber, observando a vida do casal que, por meio das escutas que têm em toda a residência, Christa-Maria vai chegar a sua casa no carro do ministro da cultura. Indagando o capitão sobre o seu descobrimento investigativo, recebe ordem imediata para que exclua do relatório tal achado. Aqui transcreveremos as falas em itálico para sintetizar o trabalho. O capitão afirma-lhe “Estamos ajudando um membro do comitê a livrar-se de um rival. Você sabe o que isso pode fazer pela minha carreira... e pela sua?”. Wiesler visivelmente incomodado apenas balbucia monocordamente “Foi por isto que nos reunimos? Lembra do juramento que fizemos? Nós somos o escudo e a espada do partido”. Com a mesma fleuma e seriedade que o marcou durante todo o enredo fílmico, o protagonista retorna ao seu posto de vigilância abrindo a cena com um enunciado desafiador. “*A hora da verdade*”. O agente vai causar confronto entre o dramaturgo Georg e sua precária e maltratada vida sob a égide da ditadura comunista. O Agente da STASI vai forçá-lo, por meio do uso dos equipamentos tecnológicos que tinha a seu dispor, a ver aquele desembarque de sua amada do carro do ministro. O herói em seu posto de vigilância, por meio de silenciamentos e falas, vai perceber o desfecho daquela sua intervenção. Vai perceber como que o dramaturgo reage à sua impotência de ver a amada se render ao ministro da cultura e seus assédios sexuais, por medo de perseguição. Christa-Maria apenas solicita ao companheiro que a abrace. Num corte da cena voltamos para o herói Wiesler abraçado a si mesmo, num suspiro de enternecimento como quem fica extasiado com o clímax romântico de um drama que se acompanha no cinema ou teatro. É neste momento em que a seriedade fleumática do herói vai ruir e um sorriso surge no rosto do protagonista. Aquele riso libertador, que dessacraliza, que vem para suprimir o peso do futuro (BAKHTIN, 2013). Ouvir os amantes recai sobre o herói como um prazer a ser usufruído, como uma sinfonia musical que ele absorve e aproveita cada som, tudo isto provocando mudanças no corpo de Wiesler que ele não esperava. Isto será a primeira subversão do agente supracitado como o mais leal ao sistema, em que outras mais sucederão.

FOTOGRAFIA 35 - CHRISTA-MARIA SAI DO CARRO DO MINISTRO DA CULTURA⁸⁹

Toda leitura pode ser considerada uma subversão se analisarmos pelo prisma bakhtiniano. Em um processo de produzir sentidos haverá intrinsecamente e implicada a refração discursiva daquele que interpreta. O agente encontra, naquele momento da película, uma relação, jogo, que vai desestabilizar os silêncios, os constrangimentos na sua arena interior de vozes de alteridade que se constituem como consciência do herói. De acordo com Faraco (2003, p. 81), a interceptação da parada monológica, daquela voz que não se movimentava, pela força centrípeta da palavra autoritária, será produzida. Em gestos de uma nova e provocante estilística existencial vamos acompanhar o agente alemão após o seu ato provocatório, sempre de forma imprevisível, porque este deixou o monologismo de lado e passou a agir por si, dentro das relações dialógicas que estabeleceu. Ele entra clandestinamente na residência do casal para alimentar-se de mais sentidos, agora de visualidade e de outros, superando o apenas auditivo que ele estava acostumado a praticar com outros investigados. O herói deseja novas intensidades e sai em busca delas. Sua vida mudara em uma guinada completa. Até buscar conforto no corpo de uma profissional do sexo ou se deleitar lendo com muito erotismo a literatura de Bertold Brecht, o herói fílmico se permite fazer, dando novas cores a sua narração autobiográfica no enredo fílmico.

⁸⁹ Imagens extraídas do filme: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yAimyCLfdp8>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

Wiesler, como protagonista da obra fílmica, retorna ao cerne dos princípios éticos da filosofia do ato criativo. Em nosso intento neste trabalho que por muitas vezes entrelaça a linguagem da ficção cinematográfica com a arquitetônica bakhtiniana provoca, em determinados momentos, um encontro em que estes dois discursos descrevem a autoria em seu processo criativo, como resposta básica a situações históricas de regimes totalitários. Bakhtin reconhecidamente sofreu agruras com o regime Stalinista e suas polícias de controle intelectual, tendo sofrido o exílio, e de acordo com Clark e Holquist (1998), injustamente e sem nada tendo feito contra o regime vigente. Tal situação reflete claramente a arte novamente se inspirando na vida, pois o dramaturgo Georg nada fez contra o regime e isso é relatado por diversas vozes no filme, contudo, continua sendo perseguido.

A trajetória de vida do agente dará unicidade e contextos basilares para o sujeito ético que é autor responsável e responsivo dentro das ações criativas da vida. O seu momento de autoria passa a ser efetivamente desvelado quando ele, considerado um exemplar agente da polícia política, passa a praticar intervenções na vida e destino dos seus observados, praticando uma proteção neles do aparato do Estado que queria prejudicá-los e o agente vai defendê-los, como se fossem sua própria criação. Praticando uma disputa com a sua alteridade histórica, com a vida de vozes há muito incorporadas em sua constituição como sujeito, podemos presenciar no filme um sujeito em prática de uma reescrita de si mesmo. Por meio da experiência e impulsionado pelas tensões discursivas de sua própria organização, o agente passa a criar autoria para sua existência dentro de uma nova forma de linguagem inovadora para ele antes dos eventos vividos até então.

Observar a transgressão, seja em uma obra fílmica ou na noção de carnavalização principiada por Bakhtin no livro *“Problemas da poética de Dostoievski”* conclui-se como componente central da transformação. A superação do discurso da monologia, a perspectivação e uma proclamação da liberdade relativa no mundo seriam efeitos claros e diretos de uma anarquia que provoca a dessacralização da palavra do autoritarismo. Conforme expôs Bakhtin,

O carnaval triunfa sobre a mudança, sobre o processo propriamente dito de mudança, e não precisamente sobre aquilo que muda. O carnaval, por assim dizer, não é substancial, mas funcional. Nada absolutiza, apenas proclama a relatividade de tudo (BAKHTIN, 2010, p. 142)

Em sua obra intitulada “*O que é um autor?*” Foucault⁹⁰ afirma que os livros e os textos passaram a efetivamente exprimir autoria quando “Os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores (...) na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores (FOUCAULT, 1969, p. 47)”. Dessa forma, tanto na narração dialógica como em uma histórico-arqueológica a autoria vai instaurar-se no movimento da inevitabilidade da co-gênese de conformismo e da transgressão.

Transgressão e perversão vai ser sempre um ponto de constantes revisões por parte dos pesquisadores, haja vista sua proximidade. Birman (2002) afirma que se no ato de transgressão reconhecemos o questionar a norma social, na perversão acontece uma condição narcísica para qual o agente, repleto de prestígio social, praticará transgressões que aniquilarão o outro e manter-se-á de modo subserviente a moral vigente. A transgressão teria como característica o registro do risco e dor enquanto a perversão se basearia no gozo, no cálculo. Dentro desse ponto de vista, o herói de “*A vida dos outros*” vai lançar-se ao mais profundo dos perigos. Anonimamente e quase sombreando invisivelmente o casal de artistas ele vai aprofundar-se na relação até as últimas consequências de sua subversão perante o sistema. Tendo sido condenado a passar vinte anos abrindo cartas de suspeitos da STASI, o herói em silenciosa solidão de sua condenação recebe a notícia de que caíra o muro de Berlim.

Nas cenas finais do filme *Georg*, o dramaturgo descobrirá que foi investigado sistematicamente por meio de escutas e sofre um terrível choque ao perceber que alguém ocultou suas subversões ao não relatar as suas conspirações cometidas por ele e seus companheiros. Muito sem compreender com a descoberta realizada, Georg consegue identificar o código do agente que tão bem o tratou e em uma sequência cênica vai encontrar Wiesler trabalhando como carteiro em uma Alemanha dilacerada pela reunificação. Em uma inesperada reação, quando o que se espera é um ato de gratidão, Georg afasta-se, retraído e observa a distância aquele que tanto o ajudou. Passa-se o tempo e Wiesler encontra em uma vitrine de livraria o livro de Georg chamado “*Sonata para um homem bom*”. Ao folhear as páginas do livro encontrará uma dedicatória ali para si. Questionado pelo vendedor da loja se o livro seria um presente, pela primeira vez em todo o filme ouve-se o pronome em primeira pessoa pronunciado pessoalmente pelo herói: “é para mim”.

⁹⁰ O presente texto é versão virtual disponibilizada para uso didático e encontra-se disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/179076/mod_resource/content/1/Foucault%20Michel%20-%20O%20que%20%C3%A9%20um%20autor.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2018 às 19h.37min. Para datação, usou-se a data de proferimento da palestra do autor.

FOTOGRAFIA 36 - WIESLER, AGORA COMUM NA ALEMANHA UNIFICADA, OBSERVA A OBRA DE GEORG DREYMAN.⁹¹



Entendemos que este belo filme convida o espectador a pensamentos sobre a autoria em sua interseção com os discursos tanto da arte quanto da vida. Singularidade e autoria na cultura da atualidade vêm se oferecendo em um campo muito especial para o pensamento ético. Com este filme, pode-se perceber o impacto de captar as noções de autoria e singularidade por uma visão dada por Mikhail Bakhtin. A escrita deste capítulo versou sobre como pode ser tomada como representação a força da interpretação dos escritos bakhtinianos para compreender as vicissitudes de tornar-se um sujeito eticamente autor de sua própria vida. Wiesler demonstrou isto. A arquitetônica de Bakhtin, a mesma que já esmiuçamos em análise anteriormente, é terreno fértil para que possam ser explorados outras cenas teóricas que se realizam em conjunção com as concepções de sujeito. Por isso, fechamos esta parte da tese com a citação que melhor coube entender do mestre russo sobre a película que nos debruçamos até o presente momento.

⁹¹ Imagens extraídas do filme: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yAimyCLfdp8>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

O sentido correto e não o falso de todas as questões antigas, relativas à inter-relação de arte e vida, à arte pura, etc., é o seu verdadeiro *pathos* apenas no sentido de que arte e vida desejam facilitar mutuamente a sua tarefa, eximir-se da sua responsabilidade, pois é mais fácil criar sem responder pela vida e mais fácil viver sem contar com a arte (2003a, p. 2).

CAPÍTULO 10 – O CINEMA NACIONAL, CORPO GROTESCO E CARNAVALIZAÇÃO

Nesta parte do trabalho dedicaremos a entender o cinema nacional, tal como Robert Stam muito devotou seu tempo de análise. Ao analisar-se o livro de Bakhtin *Questões de Literatura e Estética*, quando este se refere ao cronotopo em Rabelais, é possível que se realize uma interligação com o filme brasileiro “*Amarelo Manga*”, lançado em 2003 e dirigido por Cláudio Assis, natural de Pernambuco e estreante com este filme. Conforme Bakhtin, em “*Gargantua e Pantagruel*”, ao se referir aos hábitos culturais em relação à bebida e comida, da permissividade do sexo, da morte, do riso, este nos mostra como a vida particular absorveu estas práticas e em virtude da evolução social que dividiu a sociedade em classes sociais ideologicamente distintas. Estas absorvem estas práticas transformando-as em preferências particulares e familiares de forma cotidiana e promiscua (BAKHTIN, 2010).

Este filme trata exatamente desta promiscuidade cotidiana transformando-a, correlacionando neste aspecto com o que foi demonstrado em Rabelais, em uma nova abordagem, em locais de gravação mundanos periféricos de Recife. Os personagens se relacionam e complementam, demonstrando a falta de esperança e a desordem de um país de rejeitados. Nesta configuração onde existem dificuldades, surge o bom humor e atitude selvagens, remetendo a obra “*Problemas da Poética de Dostoievski*” (2010), onde Bakhtin demonstra uma visão sobre as particularidades do carnaval (servindo como gancho para a conceituação de carnavalização), o que embasa um estudo mais minucioso sobre os comportamentos apresentados no filme. As conclusões de Bakhtin em sua obra “*Questões de Literatura e Estética*” (1988), visualizando as constantes transformações dos seus fatores teóricos, neste aspecto de integralização com a vida privada de “*Amarelo Manga*”, apresenta-se:

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla, em termos rigorosos, nem se apresenta o carnaval mas vive-se nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido” (*monde à l’envers*). (2010, pp. 122-123, itálico do autor).

A obra fílmica citada é a demonstração dessa vida carnavalesca, onde os personagens transpõem as barreiras impostas socialmente, que demonstram aspectos característicos do processo de carnavalização, apesar de contextualizadas em um espaço aparentado como não sendo carnavalesco, fazendo parte da rotina diária. Pode-se observar em “*A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*” (2013) as comemorações festivas do carnaval assim como os rituais e comédias populares sendo demonstrados e analisados por possuírem “uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado (2013, p. 04-05)”. Não existe no carnaval um aspecto de temporalidade e limites espaciais, tão pouco relacionamentos hierarquizados. Neste período “é a própria vida que representa e interpreta [...] uma outra forma livre da sua realização (idem, p. 07)”, Existindo neste contexto a possibilidade de demonstrações extravagantes, “uma categoria específica da cosmovisão carnavalesca, organicamente relacionada com a categoria do contato familiar; ela permite que se revelem e expressem – em forma concreto-sensorial – os aspectos ocultos da natureza humana (BAKHTIN, 2010, p. 140)”. Não existem limitações, sendo possível que tudo aconteça em um espaço de tempo onde a história é contada no cinema e alvo deste estudo.

Existe uma constante emergência de uma liberdade e formatos grotescos, por se tratar de um acontecimento em constante mudança e ainda não concluído, morrendo e renascendo de forma crescente. Bakhtin descreve as cenas grotescas como sendo: “ambivalentes e contraditórias, parecendo disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética clássica, da estética da vida cotidiana preestabelecida e completa (idem, p. 158)”. O autor cita exemplos conceituais materiais tais como o coito, o ato de parir, as mudanças provocadas pelo crescimento do corpo, envelhecimento, doenças causadas por este processo, degeneração corporal, etc.

As devastações da alma não visíveis aos olhos, mas demonstradas em atitudes, tal como foi exemplificado na obra do personagem *Dorian Gray*. Elas são capazes de criar na obscuridade um ser monstruoso em sua mais perfeita forma, o que remete às personagens do filme “*Amarelo Manga*”. Bakhtin (2010) demonstra isto com clareza quando analisa Dostoievski, ao afirmar que esta situação vivida, mesmo que como ficção, situada no centro de uma cosmovisão carnavalesca, oferece “a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação. O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova (BAKHTIN, 2010, p. 158)”.

10.1 O GROTESCO E A CARNAVALIZAÇÃO

Sodré e Paiva (2002) analisam o grotesco, desde sua origem até à contemporaneidade. Uma passagem estudada por Bakhtin sobre este assunto demonstra ter sido este estudioso quem somou à forma grotesca a cultura popular, das manifestações festivas até o convívio da população simples e rústica. Rabelais, analisado pelo autor russo, favoreceu as condições para a definição do carnaval e da inferiorização como sustentação da realidade grotesca, o que não se encaixava nos estudos realizados anteriormente sobre este assunto, por perceberem o grotesco por meio de uma visão de obra artística, não considerando o carnaval e ao coletivo.

Uma das características mais observáveis desta realidade grotesca é a inferiorização quando remetida a materialidade e ao corpo, como sendo um só. Segundo Bakhtin, nesta realidade grotesca, a perda do sublimidade não apresenta caráter formal ou relativo. Sobre este assunto, Discini observa ao estudar uma passagem de “*Gargantua e Pantagrue*”:

As degradações rebaixam o corpo ao dá-lo como aproximado da terra. Mas a terra, vista como túmulo, ventre, nascimento e ressurreição, viabiliza o movimento de regeneração dos baixos. O baixo material e corporal concebido na sua função regeneradora ampara-se na reversibilidade dos movimentos, o que é fundante do grotesco. A função regeneradora do rebaixamento grotesco compõe a cosmovisão carnavalesca. (DISCINI, 2006, p. 57).

Segundo Bakhtin, tudo começa na terra que seria caracterizado centralmente pela inferioridade, sendo, da mesma forma, o sepulcro e o nascedouro. O autor russo desenvolve esse modo de pensar em termos definidos como alto e baixo, considerando o seu aspecto cósmico. Este não deixará de estar ligado ao corpo, pois se observado do alto ele será representado por sua cabeça. Contudo, se observado de baixo o que o representará serão suas genitálias ou suas nádegas.

Em Rabelais, a vivência do corpo e da matéria é a base do desencadeamento das experiências de Gargantua e seu filho Pantagrue. São imagens corporais, de dedicação a bebidas alcoólicas, fartura de alimento, a necessidade de satisfazer desejos por meio do coito, necessidades fisiológicas, etc. São visões extrapoladas, entretanto, são estas cenas materialistas e corporais em Rabelais, herdadas da comédia característica da cultura da população, em cenas peculiares, que marcam o seu estilo literário. Esta comédia popular, vista como degradante, ordena todos os formatos da realidade grotesca e é comumente atrelado a esta inferioridade da matéria e do corpo. Bakhtin em sua tese referente ao realismo grotesco, o conceito sobre matéria e corpo surgem com formato universal, festivo e utópico. Conceitos

como os de cósmico, corpóreo e social, estão relacionados de forma permanente e como uma unidade inseparável. Na realidade grotesca, o fator matéria e corpo são elementos favoráveis. Sua característica predominante é o rebaixamento, a mudança do plano da matéria e do corpo, da relação com a terra para aquilo que é do alto, vem do elevado, do espírito, que é idealizado e abstrato.

Em *O Grotesco*, livro surgido na Alemanha em 1957 e escrito por Wolfgang Kayser (2003), apresenta-se uma concepção do grotesco de forma romântica e moderna, imprópria para o entendimento de manifestações estéticas surgidas anteriormente na Idade Média e no Renascimento, conforme especificou Bakhtin. Esse autor analisa o aumento da abrangência ocorrida na conceituação do grotesco com o tempo, na semântica e na estética, que se refere a um grupo crescente de formas que se relacionam com esta designação genérica, como por exemplo, a utilização deste conceito por Victor Hugo em *O sublime e o grotesco*, no conhecido prefácio de Cromwell, onde estuda e compara características da estética clássica e romântica, considerando ainda nos dias atuais como obra importante e primordial referente a este assunto.

Conforme Kayser, o grotesco teve vários significados durante os períodos do Romantismo, Século XIX e o Modernismo, e neste se destacou em virtude das criações surrealistas e seu *pathos*, com muitas características do grotesco, apesar de oficialmente existir uma rejeição teórica quanto a isto, especificamente em virtude de se considerar uma realidade superior de meios de associações ou de uma possível solução contraditória entre o sonhado e o real, como um real pleno ou surreal. Ao tentar identificar a forma do grotesco, o autor ressalta seu aspecto enquanto conceito, acreditando que este direciona os âmbitos do procedimento de criação, da arte e da recepção desta, seguindo o mesmo caminho da estética da recepção.

Existe uma polêmica em relação a este assunto nos conceitos deste autor porque este acredita que o grotesco só existe na recepção. Apesar dos formatos organizadores da obra não serem reconhecidos desta forma, é uma visão que se justifica pela forma monstruosa, pelo que é estranho e medonho, seja em animais, plantas ou objetos. Faz parte deste grupo os objetos mecanizados ao ganharem vida ou aos seres humanos ao perdê-la. Este cita a insanidade como principal característica do grotesco, referindo-se ao corpo possuído por um espírito desconhecido, não humano incorporado na alma e que dá uma nova roupagem a quem está possuído.

Conforme sua perspectiva é preciso, para existir o grotesco, a revelação do que anteriormente era peculiar e banal, apresentando-se de forma assustadora e desconhecida. São

as mudanças repentinas do mundo, primordiais ao grotesco, ao inesperado e ao surpreendente. É integrante de sua formação que os critérios que organizam as coisas mundanas não funcionem, que os procedimentos que insistem em dissolver-se e se apresentam como desconhecimento de si mesmo, as confusões sobre o que é real, a descaracterização do objeto, o rompimento com a sequência do que é histórico e a tudo o que é desorientador. As ideias de Kayser vão de encontro às características do grotesco, como uma intenção de domínio e conjugação do componente diabólico do mundo.

Tanto Bakhtin quanto Kayser fornecem material abundante para pesquisas referente ao grotesco, possuindo as ideias de um complementares a do outro e estes levaram o grotesco ao nível estético merecedor de pesquisa, sabendo-se que anteriormente não existia o pensamento tão aprofundado sobre este assunto. Contudo, existe uma divergência entre as ideias destes dois autores no que se refere aos critérios específicos sobre a temática, pois Bakhtin não entende que o grotesco seja negativo, não o limitando à produção cultural predominante, como ocorre com Kayser. O que afasta o pensamento dos dois estudiosos é a visão de Bakhtin que diz ser necessário, para lidar com o grotesco, a consideração de outra visão de mundo ou o “*monde à l’envres*”, com normas que se opõe a forma séria da cultura predominante, o que aproximaria as coisas terrenas e diminuiria o espaço que separa os homens pela *excentricidade* e pelas atitudes carnavalescas.

10.2 CARNAVALIZAÇÃO E GROTESCO: O FILME

A obra fílmica “*Amarelo Manga*” retrata a vida de seres que inexistem dentro do imaginário das acomodadas famílias abastadas do país, sendo que estas vivem uma vida de regras fechadas, sem nem observar o que acontece nas ruas do país ou mesmo de seu bairro. Se Bakhtin observou a transmutação do que é público para o particular, em questões banais dos atos que antes eram considerados universais, foi por questionar as direções tomadas por este procedimento que visa somente oferecer subsídio e reforço a cultura dita oficial. O autor russo não só valorizou a cultura do povo como também sempre teve perseverança na constituição de um ideário de “ruptura com a tradição pelo viés do grotesco” (SODRE & PAIVA, 2002, p. 59). Dessa forma, a obra vai em direção do seu autor, porque é ele quem traz a palavra do submundo, representado pelo personagem do açougueiro desajustado ou do cozinheiro homossexual presentes no filme.

Os personagens desenvolvidos pelo roteirista fílmico, Hilton Lacerda, visam absorver os demônios presentes dentro de cada ser humano, em pessoas comuns, que trazem

problemas de vida, misérias humanas, coisas que marcam desassociação dos mundos existentes nas metrópoles. Conforme Bakhtin analisou, a carnavalização penetra na própria construção dos tipos amplos e fortes e no desenvolvimento das paixões. A carnavalização da paixão manifesta-se antes de tudo em sua ambivalência: o amor combina-se com o ódio, a avidez com o desinteresse, a ambição com a auto-humilhação, etc. Na análise feita de Dostoiévski, o estudioso lança sinais referentes aos personagens da atualidade, provocadores de incômodo aos que não preveem a suavidade do dia a dia, a tranquilidade do repetitivo, trazendo, paradoxalmente, a tranquilidade existente dentro de uma paixão.

FOTOGRAFIA 37 - CAPA DO DVD COM SUAS FRASES DE EFEITO E IMAGENS SEXUALIZADAS, COMPLETAMENTE LIGADAS AO CORPO GROTESCO.⁹²



Os personagens que compõem a obra fílmica representam pessoas normais, contextualizadas em região periférica da cidade de Recife em um dia normal, a não ser pelo rumo tomado pela história, direcionando para um desfecho carnavalesco. Resultado do ambiente deteriorado, os personagens do filme nacional são o prenúncio de um estado emergencial iminente. Suas vontades e medos são hiperbolizados, em uma demonstração tristonha da tragédia generalizada.

⁹² Presente em: <<https://capadedvd.wordpress.com/2008/11/13/amarelo-manga-50/>>. Acessado em: 09 fev. 2018, às 13:08h.

Atitudes violentas são previsíveis a todo o momento no filme, ocorrendo em vários níveis de intensidade e terminando com a morte de um boi. É uma cena impactante e singular, existindo uma crueldade desmedida nesta atitude, o que reflete a ausência da reflexão ampla sobre o que está obscuro no cotidiano. Assim como os personagens da produção fílmica demonstram estarem distantes ao serem observados por olhares hipócritas, a carne que é consumida em todos os lares provém deste ato grotesco. Com o diálogo com a música da banda *Nação Zumbi*, a ocorrência da morte é observada por ângulos distintos, sendo o do público e o que observa pela visão do olhar do boi que morre.

Com uma simbologia marcante, o decorrer das cenas banhadas pela intensidade e minúcias, demonstram amplamente as imperfeições dos dogmas que se dedicam a manter a ordem. Uma igreja com um padre bufão que se dedica a vigilância do local esvaziado, sempre esperando os fieis. São formas assim que marcam o grotesco no filme. Um taxista necrófilo, chamado Isaac, se dedica ao tráfico. Uma Mercedes amarela evidencia o contraste existente na grande cidade. Uma ex-meretriz que morrerá com um nebulizador em ato sexualizado. Na contracapa do DVD da obra, mostrada acima, nota-se o teor do que virá com a seguinte advertência

Guiados pela paixão, os personagens de *Amarelo Manga* vão penetrando num universo feito de armadilhas e vinganças, de desejos irrealizáveis, da busca incessante da felicidade. O universo aqui é o da vida-satélite e dos tipos que giram em torno de órbitas próprias, colorindo a vida de um amarelo hepático e pulsante. Não o amarelo do ouro, do brilho e das riquezas, mas o amarelo do embaçamento do dia-a-dia e do envelhecimento das coisas postas. Um amarelo manga, farto⁹³.

O filme analisado recebeu vários prêmios e se caracteriza pelo afrontamento. Observando o enredo fílmico, o grotesco, será “encarado como um outro estado de consciência, uma outra experiência de lucidez, que penetra a realidade das coisas, exibindo a sua convulsão, tirando-lhes o véu do encobrimento” (SODRE & PAIVA, 2002, p. 60), sendo que, estará presente na obra fílmica de forma diferenciada.

10.3 UMA FORMA VISCERAL DE VISUALIZAR IMAGENS

Ao considerar que o carnaval transmutou-se em literatura, conforme estudou Bakhtin (2003), isso se deu pelo conceito do portador dessa abrangência requerer uma interpretação da

⁹³ ASSIS, C. (Direção). *Amarelo Manga*. Profilmes. Brasil, 101 minutos. 2003. DVD.

vida pela forma da arte e em sua análise mais aprofundada, “*Amarelo Manga*”⁹⁴ contém cenas dos personagens que demonstram seus limites, em situações absurdas, que surpreendem o espectador, ganhando essa verdade artística especificamente por conter a radicalização carnalizada existente. Por esse caminho é que o grotesco conseguirá tornar-se uma fotografia, uma radiografia da sociedade demonstrada, às vezes risível, às vezes real.

Recife vista como personagem, sendo que o início dos acontecimentos se desencadeiam a partir do Texas Hotel, local onde se encontram a maior parte dos personagens, sendo os demais periféricos. Apesar do hotel ser o ponto central da história e morada da maioria dos personagens, a obra se inicia com muitos *takes* para demonstrar as atividades de cada um e, consecutivamente, diversos locais diferentes da cidade.

Na produção fílmica, colocam-se todas as coisas em teste e ao se finalizar, tudo está mudado, sendo que o mesmo ocorre com o romance. Cada personagem, protagonista ou não, viverá o seu infinito particularizado e esse modo defrontar-se-á com o do outro, em uma relação tanto de dialogia e alteridade quanto no eu para com o eu-tu.

Existe uma concentração dos personagens ao redor do já mencionado Texas Hotel, que tem como dono o velho Bianor. O personagem Dunga é um cozinheiro e é terrivelmente apaixonado por Wellington, o açougueiro. Este, toda semana, leva uma peça bovina para a alimentação dos hóspedes e tem uma mulher devotamente protestante chamada Lúcia Cristina e ainda mantém uma amante, Dayse, que é amiga íntima de Dunga. Aurora, que é uma ex-meretriz, alterna crises respiratórias graves com euforias e sempre recorre ao nebulizador que tem no quarto, da qual será vítima como já adiantamos.

No mesmo ambiente vive Isaac, o taxista necrófilo e traficante que negocia com funcionários do IML por cadáveres. Eles frequentam o Bar Avenida, cuja dona é Lygia, uma mulher que não consegue se afastar da insatisfação de sua vida de muita labuta e prazer escasso. Há que se recordar do Padre no filme, um personagem que surge em ocasiões diversas com pensamentos ditos em voz alta que nada fazem entender que ele é um eclesiástico, atacando tanto a si mesmo, quando à igreja e aos seus frequentadores.

O desenvolvimento do enredo se dá com os personagens seguindo cada um com suas histórias, existindo diversos fatores que interligam estes personagens e suas histórias em uma rede imensa, partindo de temáticas que terão novos significados com o inesperado da tratativa, sendo estes temas como fé, devoção, religião, traições e paixões. É no ponto alto desta obra

⁹⁴ As próximas falas dos personagens do filme foram extraídas do filme, que será explicado em nota abaixo, contudo podem ser visualizadas também no roteiro fílmico que está disponível em: <http://www.roteirodecinema.com.br/roteiros/amarelo_manga.pdf>. Acessado em: 05 jan. 2018, às 11:31h.

que existe a convergência inversa, sendo que as atitudes dos atores, previstas pelos que assistem, são reformuladas com características carnavalescas.

Para Diana Barros (2003), durante as comemorações carnavalescas, se reviravam as coisas mundanas, vivendo-se de forma inversa, sem consideração às regras e ao que não era permitido na normalidade diária. Havia uma inversão na cadeia de comando e não existiam temores causados pelas diferenças de classes, não havendo também mais idolatria, nem bons modos ou separações entre pessoas e estas se relacionavam de forma inovadora e diferenciada, provocando um mundo que se refazia. Desta forma, “o conceito de ambiguidade, de duplicidade, de ambivalência, enfim, é, por conseguinte, essencial para que se compreenda a carnavalização bakhtiniana (BARROS, 2003, p. 4)”.

Não é possível ignorar as delimitações dos setores onde os personagens se movimentam, sem a consideração dos conceitos e similaridades. A carnavalização é a estrutura utilizada pelo filme em análise, com a clareza explícita no roteiro sobre a ausência de normas e regras a serem seguidas pelos personagens, pois em diferentes graus, cada um ultrapassa as barreiras estabelecidas pela cultura e pela ética social onde se inserem. Com a intenção de despertar o irônico, o grotesco e a carnavalização, que se juntam, houve uma divisão dos acontecimentos do filme em categorias de conceitos já mencionados e espaços, que de certa forma, são contemplados.

10.4 OS ÓPIOS DO POVO: RELIGIOSIDADE E FÉ

Quando a personagem evangélica Lúcia em uma cena deixa o culto e parte para seu ponto de ônibus, quando um pedestre cruza por ela e fala baixo em seu ouvido que “*O pudor é a forma mais inteligente da perversão*”⁹⁵. A sacralidade dos atos da personagem vai ser questionada aqui, levando ao entendimento da quarta categoria carnavalesca, citada pelo autor russo, a da profanação. Quando uma pessoa vê em Lúcia Cristina uma simbologia a ser criticada pela sacralidade que ela investe em si, a sua explanação, esse seu dizer será sacrílego, sendo expulso pelo sinal da cruz que Lúcia faz em repulsa a fala invasiva que incita-lhe o ilícito.

⁹⁵ Todas as falas presentes neste capítulo foram extraídas do filme, em análise e anotações feitas por este autor, presentes na versão integral do filme presente no YouTube, no presente link: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=g5Wwqr5Z6a>>. Acessadas em dias diversos, de onde também foram printadas as cenas da obra aqui exibidas e corretamente marcadas por data e hora de acesso.

FOTOGRAFIA 38 - A RELIGIOSIDADE DE UM PADRE SEM FÉ, COM OS FIEIS CÃES QUE O SEGUEM⁹⁶



Em outro momento da obra, o Padre que não possui rebanho, tendo tão somente cachorros de rua como telespectadores, ao retornar para sua igreja, que se encontra em péssimas condições, e falando consigo mesmo, afirma que “Na estrada em que você caminha podem faltar montanhas de coisas para satisfazer a vontade de um homem. Mas o homem é ímpio e a satisfação de um coração não faz parte de sua audácia. O homem é sexo e estômago”. Nesta afirmação consegue-se aplicar a categoria da cosmovisão carnavalesca ou as *mésalliances*, que significam a união do sagrado com o profano, alto e baixo, grande e pequeno, inteligente e idiota e assim por diante. O clérigo presente na periferia, que se insere nas dificuldades e mazelas sociais, será uma clara analogia a esses polos opostos em união, o que se tornará mais claro na citação abaixo que, plena de ironias, retrata a passagem em que ele e Dunga discutem sobre o amor e a brevidade da vida, ou seja, a morte.

Dunga: Padre, você acha que por amor a gente deve fazer qualquer coisa?
 Padre (com certa autoridade): Não há erro quando se ama. O amor está acima de tudo.
 Dunga (irônico): Até matar?
 Padre (surpreso): Evito pensar sobre isso, apesar de não achar a ideia de todo má.
 Dunga: Padre, tu num existe não, viu? Eita Padre comédia.

⁹⁶ Presente em: < <https://www.youtube.com/watch?v=g5Wwqr5Z6aI>>. Acessado em: 12 fev. 2018, às 15:11h.

10.5 A ONIPRESENÇA DA MORTE

Envolta em um paradoxo, o falecimento de seu Bianor, o dono do hotel, demonstrará como este se encontrava abandonado, apesar de ser o dono do estabelecimento onde todos se encontram. Dunga partirá para entregar a carta escrita anonimamente que vai revelar para a esposa de Wellington que seu marido teria um encontro amoroso naquela tarde com a amante e, quando retorna, percebe que o dono do hotel está na mesma cadeira e posição que vira ao sair, completamente imóvel. Constatada a morte do proprietário, não houve nem tempo para lamentações, mesmo que ele chore copiosamente. Somente ele poderia fornecer as tratativas que um velório exigiria. Quando vai interpelar Isaac e Aurora, será ignorado, contudo, é o taxista que vai mostrar onde o dinheiro do falecido se encontrava escondido.

Dunga (ainda desconfiado): Oh, Isaac! A gente não sabe como conseguir o caixão, nem se sabe onde seu Bianor guardava o dinheiro dele, se é que ele guardava. Aí eu não sei o que fazer...

Isaac (cortando Dunga): E eu sei o que fazer? Vê se o velho não escondia o dinheiro no cacete. Mete a mão na mala do velho e vê se naquela toca num tem coelho. Se não tiver lá tu vai atrás de um vereador. Você lembra do vereador que distribuía caixão para pobre, num lembra? E vai dando licença que eu...

Dunga (abusado, cortando Isaac, lhe dando as costas): Que filho de uma puta! Nem um morto o homem consegue ajudar...

FOTOGRAFIA 39- A MORTE DE BIANOR⁹⁷



⁹⁷ Presente em: < <https://www.youtube.com/watch?v=g5Wwqr5Z6aI>>. Acessado em: 12 fev. 2018, às 15:11h.

Outra cena que retrata a morte será a da ex-meretriz, Aurora, que convivia sempre com a falta de ar e tratava isso como uma punição dada por Deus devido ao seu passado sexualizado e de pecado, carrega uma carga entremeada por comicidade e tragédia ao mesmo tempo.

Aurora: Sinto muito, Bianor. Consigo descer não. Eu penso que o mundo, ele todinho, foi feito de mim, e eu nunca vou morrer. Eu que não vou ficar olhando o morto, mesmo que seja o Bianor. Mas Bianor era bom. Eu não... Hoje estou melhorzinha, mas não sou boa, boa... sou mais ou menos. Já fui ruim, mas hoje sou mais ou menos. (silêncio) Eu fico pensando como esse mundo só tem fantasma vivo.

*FOTOGRAFIA 40 - A MORTE DE AURORA NO BAIXO CORPORAL*⁹⁸



10.6 SEXUALIDADE E ADULTÉRIO

Em termos de carnavalização, a maior reviravolta ocorre quando Lúcia, motivada pelo amor platônico que Dunga nutre pelo marido dela, sendo que é ele quem redige a carta escrita em anonimato que ela recebe, com informações sobre o local onde se daria o encontro com a amante.

Sabendo agora que Wellington traia-a, e somando a isto o fato de que Dunga trai a amiga Dayse, pois foi com um telefonema dela que se soube do encontro amoroso dos amantes, o qual ela pretendia romper com Wellington. Nessa sequência fílmica várias reviravoltas na linearidade surgem nos personagens que vão revelar o seu pior ou demonstrarão aquilo que estavam contendo dentro de si há muito tempo.

⁹⁸ Presente em: < <https://www.youtube.com/watch?v=g5Wwqr5Z6aI>>. Acessado em :12 fev. 2018, às 17:43h.

A reação de Lúcia é a realidade do grotesco estudado por Bakhtin em sua forma explosiva. A esposa, com no olhar um misto de ódio e prazer, vai determinada ao local do encontro do marido e da amante e aproxima-se dos dois, que parecem animais copulando em pleno cio. Nem percebem sua aproximação. Ela, que já está obnubilada pelo ódio, ataca os dois que estavam atracados no sexo selvagem, de pé em frente a um cais, e afastando Wellington, agarra a oponente e puxando fortemente os cabelos, morde-lhe a orelha, arrancando-a com a boca, fazendo com que Dayse caia ao chão gritando de dor.

Com a cabeça cheia de sangue, Dayse tem o medo no olhar e debate-se de dor. Lúcia, sentindo-se vitoriosa, vai se afastando do local, e ainda cuspirá um pedaço da orelha que ainda tem o brinco preso. Ainda cuspirá na oponente. Joga areia na cara de Wellington, que ao tentar reagir sofrerá um doloroso chute no saco escrotal. Lúcia, empoderada, pega sua bolsa e sai do local com o casal de amantes se debatendo no chão. Uma lágrima vai rolar pelo rosto da esposa, porém, ela agora chora de felicidade, pois sorri, feliz, muito feliz.

FOTOGRAFIA 41 - LÚCIA ARRANCA A ORELHA DE DAYSE COM MORDIDA⁹⁹



Existe uma passagem que se apresenta no filme Lúcia demonstra uma mudança brusca ao cortar e pintar seus cabelos que eram pretos, caracterizando a transformação da personagem perante os infortúnios aos quais foi submetida e nas quais esta se coloca por vontade própria. A antiga crente fervorosa representa em maior grau as mudanças radicais de

⁹⁹ Presente em: <<https://www.youtube.com/watch?v=g5Wwqr5Z6aI>>. Acessado em: 12 fev. 2018, às 17:49h.

conceitos e práticas, incorporando o sentido do amarelo manga que exteriorizará o seu novo eu.

Lúcia (com mais determinação): Uma coisa meio amarela.

Cabeleireiro (encarando ela no espelho): Uma coisa meio barro? Laranja?

Lúcia (sorrindo para ele pelo espelho): Não. Uma coisa mais manga. Amarelo Manga!

10.7 PASSIONALIDADE EXACERBADA

Quanto às cenas apaixonadas, estas, em maior número, são representadas por Isaac, o necrófilo, e vistas como complemento, em virtude deste apresentar, em sua primeira grande emoção, no tiro dado por ele em um corpo morto e entregue a ele por seu cúmplice Rabecão. A forma como se desfrutou do morto, vendo no sabor da morte a origem de um tamanho contentamento, possuiria nas mãos o contentamento, pois segurando um defunto no braço, lamberia a ponta dos dedos saboreando o sabor da morte presente no cadáver. Isaac levantar-se-á e pegando uma pistola da cintura, atira no corpo morto, com repleto prazer, denunciando mais uma face do grotesco evidenciado por Bakhtin em seus estudos.

O mesmo Isaac demonstra uma desordem mental quando tenta segurar forçosamente Lygia, por quem nutre imensa paixão, mas este só consegue imaginar a imagem da vagina dela, que fora mostrada a ele quando ele questionou a ela se todos os cabelos dela eram loiros. A resposta veio sem pudor nenhum, bem ao estilo do corpo grotesco bakhtiniano, quando a dona do bar sobe na mesa e levanta sua saia. Quando Isaac tenta beijá-la, sem consentimento da mesma, é duramente rejeitado e atirado na rua

Lígia: E nunca mais me apareça aqui, tá ouvindo? Nunca mais.

Isaac, ainda cambaleante, se levanta e fica olhando para Lígia, que agora está ladeada pelo velho boêmio, que se diverte muito com toda a cena.

Isaac (com ira): Mas todos os seus cabelos são ideias. Puro barro. Pura ideia.

FOTOGRAFIA 42 - ISAAC AGARRA LYGIA A FORÇA¹⁰⁰

Quando fez a comparação imprevista sobre a tonalidade dos cabelos de Lygia, Isaac vai dar demonstração do rebaixamento grotesco que visa regenerar e compor a cosmovisão carnavalesca. Isaac é um personagem que dá muita vida ao conceito do grotesco, por ele ser uma personificação do que é avesso, proibido, em possibilidades inimagináveis. Sodré e Paiva (2002), em recorrência a Freud, tecem uma exemplificação bem argumentada do que explicaria a forma de ser de Isaac

Grotesco [...] é quase sempre também uma certa visibilidade disso que Freud chamou de “pulsão de morte”, em especial quando surge a abolição da diferença (fundacional) entre humano e não humano. Com efeito, mostra-se aí algo correspondente ao trabalho psíquico de dessubjetivação, desinvestimento dos valores simbólico e caos. A hierarquia e as diferenças são desqualificadas, instalando-se um campo de determinações, mas sem filiação nem dívida simbólicas. A racionalidade e a coerência das instituições são solapadas pelo caos e pela dissociação – funções complementares da pulsão de morte –, características do grotesco (SODRE & PAIVA, 2002, p. 60).

Depois que pegou em flagrante o esposo com a amante e retirou uma parte da orelha dela, Lúcia anda pelas ruas perambulando com se estivesse sob hipnose com sangue pelo corpo e sorrindo ironicamente. Neste instante, por ali, perambulava Isaac, em um táxi de cor amarela, que estava tentando recuperar sua carteira que ficou no bar de Lygia quando quis pegá-la à força, sendo colocado para fora de lá. Sem seus documentos, que esperava recuperar, terminou atirando a esmo no local e revoltado, evadiu-se. Tanto Lúcia quanto Isaac estavam sem rumo e ela se sentindo mortificada interiormente, deparando-se com ele

¹⁰⁰ Presente em: <<https://www.youtube.com/watch?v=g5Wwqr5Z6aI>>. Acessado em: 12 fev. 2018, às 18:01h.

perdido, e sem direção, os dois, juntos na cena, vão promover o que poderia ser o encontro dos desesperados na alma. Esse encontro vai culminar no rebaixamento do corpo, em que ela, sem nenhuma forma de pudor, convida-o para um sexo, despudoradamente, no motel mais próximo. Os corpos apenas agora vão realizar as suas funções biológicas, sem pensamentos, sem análises, somente o coito puro e animalizado, conforme retratou Bakhtin em sua tese de doutoramento.

FOTOGRAFIA 43 - LÚCIA E ISAAC SE ENCONTRAM NA DESORDEM DOS SEUS SENTIMENTOS¹⁰¹



10.8 O DIA APÓS O CARNAVAL

Lygia, em sua última fala, remete ao reencontro, tal como no começo do filme, sobre uma vida que está sempre em transformação:

Lígia: Às vezes fico imaginando de que forma as coisas acontecem. Primeiro vem um dia, e tudo acontece naquele dia até chegar a noite, que é a melhor parte. Mas logo depois vem o dia outra vez... e vai, vai, vai... é sem parar.

O filme analisado nesta parte da tese representa um apanhado dum mundo caótico, onde todos estão incompletos. Indivíduos em momentos extremos, com todos fazendo o seu melhor ou pior. Sem se desculparem e nem sentirem pavor ou arrependimento. Os personagens, pela simples condição de serem o que são, se excedem muito. Assim absorvem o grotesco e o fazem a maior expressão da sua vida carnalizada. Silenciamentos, gritos animalizados, dores incontrolláveis e fúrias incalculáveis. Aquilo que Bakhtin conseguiu

¹⁰¹ Presente em: < <https://www.youtube.com/watch?v=g5Wwqr5Z6aI>>. Acessado em: 12 fev. 2018, às 20:43h.

prever com seus estudos, a ficção fílmica dessa obra nacional conseguir realizar, tal como muito exemplificou Stam, sobre o grande valor da carnavalização no cinema nacional.

Tudo continua sem terminar e nem acabar, permanecendo a desordem. Devido a vivência de forma reversa no espaço de tempo fílmico, os que falecem não dizem adeus à vida e os que estão vivos, às vezes, parecem mortos internamente, tal como afirmou Lúcia na cena com Isaac. São muitas dicotomias existentes nas diversas cenas. Esta será a cor das personagens, confusas e que vai colorir as teorias presentes nesta parte da tese, e em especial a bakhtiniana. Se para este autor russo há uma cor para a carnavalização por ele estudada, será esta a amarela. Não de uma forma opaca, mas com tons intensos, vivos, tais como os cabelos pedidos por Lúcia ao fim do filme, amarelos como a fruta título do filme.

O cinema nacional tem muito ainda a ser compreendido e estudado dentro das teorias bakhtinianas, como fizemos em capítulo anterior e aqui demonstramos em parte com a carnavalização, que completaremos mais adiante com outros conceitos. Robert Stam (2003) estava muito certo ao colocar o nosso cinema como um dos mais ricos e analisáveis do mundo.

FOTOGRAFIA 44 - LÚCIA PEDE A MUDANÇA DA COR DOS CABELOS. MUDANÇA NO CORPO COMO MUDANÇA DE VIDA¹⁰²



¹⁰² Presente em: <<https://www.youtube.com/watch?v=g5Wwqr5Z6aI>>. Acessado em: 12 fev. 2018, às 20:36h.

CAPÍTULO 11 – A CARNAVALIZAÇÃO E O CINEMA DE ANIMAÇÃO

Os contos de fada e os filmes de animação são dois gêneros do discurso que se caracterizam por narrações de histórias infantis, geralmente despidas de conteúdos ideológicos profundos. Contudo, hoje o filme de animação constitui um espaço de significação onde relacionados com as linguagens verbais e visuais, constroem-se dentro do enredo muitos traços de identidade ligados ao corpo masculino e feminino. Ao se analisar a linguagem desses filmes, características relacionadas à identidade são geradas e podem ser claramente percebidas.

Quando unimos a forma clássica do cinema às tecnologias computadorizadas temos o que se denomina de animação digital. Esta relação que deu origem a uma nova linguagem propiciou um avanço nestas duas categorias, tanto na linguagem dos filmes como na tecnologia. As novas criações dos vanguardistas e suas descobertas contribuem para o avanço destas tecnologias computadorizadas. A viabilização de novas perspectivas consolidando, assim, seu caráter de comercialização. Os personagens 3D foram uma importante conquista, após o empenho para sua criação, proporcionam a diminuição do tempo despendido para projetos, com aumento da qualidade final.

Historicamente, a Disney e a Pix Animation em parceria lançam, após algum tempo, o que seria o primeiro filme de animação infantil, “*Toy Story*” (John Lasseter. EUA. 1995, 1h 17min), ganhador do Oscar por melhor animação e originando uma nova perspectiva na produção de filmes. Esta categoria 3D nos remete aos anos de 1950, onde se destacava a Disney, só que desta vez repaginada, mas com a mesma receita infalível, ao contrário de uma estética realista esperada por muitos. A Disney e a Pixar tem obtido grande êxito em suas animações com uma nova forma de entreter, somando tecnologias inovadoras em computação gráfica capazes de simular o real, o que só era possível com altos custos na forma tradicionalmente realizada.

Oferecemos entendimento de análise neste capítulo o filme de animação chamado “*Valente*” (Mark Andrews, Brenda Chapman mais. *Brave*, EUA. 2012, 1h 35min) e nele pode ser percebido um conjunto de enredos infantis tradicionais unidos a filmes de animação que vieram antes dele. Contudo, esta obra fílmica marca-se pela ressignificação de determinados elementos que constituem os contos de fada e daquelas primeiras obras do cinema de animação, sobretudo em razão de muitos elementos carnavalescos que o enriquecem e compõem, tal como a mostra de um mundo pelo avesso, a criação de uma paródia

carnavalizada de certos filmes tradicionais e a relação entre a visualidade de uma personagem em particular e o conceito bakhtiniano de corpo grotesco.

Pretendemos com que o leitor deste capítulo em si entenda que esta análise do filme “*Valente*” estará baseada na categoria da carnavalização trabalhada por Bakhtin em duas grandes obras de seu pensamento (2010, 2013) e também amparada em outro de seus conceitos, o de signo ideológico presente em seu escrito conjunto com Volochinov (2006). Assim, pretendemos aprofundar nas ideias relativas à carnavalização presente, sobre signo e ideologia presentes no filme.

FOTOGRAFIA 45 - A FAMÍLIA REAL DA ANIMAÇÃO. DISTORÇÃO JÁ VISÍVEL ENTRE MÃE E FILHA.¹⁰³



De acordo com o estudioso de Bakhtin, José Luiz Fiorin¹⁰⁴ “A carnavalização é a transposição do espírito carnavalesco para a arte (FIORIN, 2006, p. 89),”. Devemos então ter a mente aberta para compreender as possibilidades de aplicação da carnavalização no filme, pois este não é um conceito centrado nos estudos literários sendo também usado nas análises de outras formas de arte que compõem mais de uma semiose, como por exemplo, uma obra fílmica, que é constituída pela ocorrência dos planos semióticos verbal e visual. Aqui vamos elencar e pensar sobre a paródia medieval, o sistema das obras carnavalizadas e suas

¹⁰³ Imagens extraídas do filme: Disponível em:

<<https://www.netflix.com/watch/70213513?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C5a81317e2c1df254bb346c85882609ce8b4295f2%3A26e51aa317eaa2da89152039bd437426921d1db8%2C%2C>>. Acesso em: 11 nov.2018.

¹⁰⁴ FIORIN, J. L. O dialogismo. In: FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006. p. 18-59.

características, ou seja, a relação com o grotesco, com o ritual de coroação e de destronamento dos reis, sendo esta ideia uma das mais marcantes ações da carnavalização. Ela marca os ritos e festejos do povo e formas específicas dessa carnavalização que vamos demonstrar no trabalho com exemplos vários.

O filme “*Shrek 2*” (Andrew Adamson, Kelly Asbury mais. EUA. 2004, 1h 30min), em um exercício de demonstração, apresenta várias paródias e destacaremos apenas poucos exemplos em virtude da brevidade deste trabalho tratar-se mais do filme “*Valente*”. Quando Pinóquio tenta salvar Shrek, que está aprisionado em um calabouço, vestido com trajes íntimos femininos, pode-se captar vários momentos caracterizados pelo humor que comanda a cena em “*Shrek 2*”. Há também outra cena onde Fiona faz sua barba junto de seu amor Shrek ou a paródia em relação ao filme do “*Homem Aranha*” (Sam Raimi. EUA. 2002, 121 min) onde Fiona beija Shrek que se encontra em uma árvore de cabeça para baixo, apenas com metade do rosto de fora.

FOTOGRAFIA 46 - A CENA DE RELAÇÃO DIALÓGICA ENTRE “*SHREK 2*” E O FILME “*HOMEM ARANHA*”¹⁰⁵



Segundo Propp (1992), para que seja possível a criação da comédia, o espectador, em primeiro lugar, deve atender as expectativas quanto ao reconhecimento do que é moralmente aceito pela sociedade, como noções de justiça, além da contradição encontrada por este

¹⁰⁵ Imagens extraídas do filme: Disponível em:

<<https://www.netflix.com/watch/60034572?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C1cb92bf20161b0304d99d0226dc0090e8bc8891b%3A5d618dcadcc0f88cb2c61cde1420f9c5aa55732a%2C%2C>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

espectador em relação ao que considera como correto internamente, ou seja, encontra a imperfeição do mundo. “A contradição entre esses dois princípios é a condição fundamental, o alicerce para o nascimento da comicidade e do riso que dela se produz” (PROPP, 1992, p. 174). Assim, o autor russo destaca que rimos ao nos encontrarmos diante do inesperado, tendo graça a piada somente pela forma que termina inesperadamente e de forma espirituosa. Para Bakhtin (2010), quando mostramos a nossa risada coletiva contrária a seriedade, de forma solene e repressora das noções estabilizadas pelos culturais padrões e do domínio clerical, percebe-se a relevância do riso no carnaval ou em situações carnavalescas, mas este riso não está limitado na negatividade ou destruição, mas demonstra que: “o povo que ri em liberdade fecunda e regeneradora como a própria natureza”. (SOERENSEN, 2011, p. 322).

O mesmo ocorre quando o espectador, ao se deparar com o inesperado, surgirá, conseqüentemente, um sentido diferente. Na cena onde o personagem Encantado, na tentativa de beijar a princesa, termina se encontrando com um lobo mau que usa roupas da vovó e lê um livro de sua própria história, é exemplo claro disto. Propp ressalta que “a comicidade encontrasse na correlação entre natureza física e espiritual, sendo que a primeira põe à mostra os defeitos do segundo, logo o corpo humano pode se tornar ridículo, constituindo o objeto risível (PROPP, 1992, p. 46)”. Observam-se muitos fatores apresentados grotescamente na ruptura da perspectiva, pois não é convencional o príncipe que busca por sua amada encontrar um Lobo mau. Esta felicidade carnavalesca é exposta por Bakhtin (2010) em seus estudos, sendo neste instante que se dá o riso pelo inesperado, que justifica a cena.

Dentro do pensamento de Bakhtin, de acordo com Faraco, a carnavalização será “todo um modo de apreender o mundo (FARACO, 2009, p. 80)” e vai se relacionar com a criação de uma vida nova, uma segunda vida para o povo (carnavalizada) que ao ser comparado com a sua vida habitual (extracarnavalizada) vai corresponder a uma “vida às avessas” e a representação de um “mundo invertido” (BAKHTIN, 2010, p. 140) onde tudo o que fosse ditado por força de desigualdade entre as pessoas seria cancelado, revogado e tornar-se-ia diluído pelas forças poderosas do riso.

Bakhtin (2013) trabalha com a ideia de que essa vida carnavalizada não oficializada vai se constituir como uma paródia da vida cotidiana, a oficial e traz observações pertinentes sobre a diferenciação da paródia medieval e a moderna. De acordo com o mestre russo (2010), a paródia moderna traz em si um caráter marcadamente negativo e não tem a ambivalência regeneradora que é a síntese característica da paródia carnavalizada.

Em contraponto, “a paródia carnavalesca está muito distante da paródia moderna puramente negativa e formal; com efeito, mesmo negando aquela ressuscita e renova ao

mesmo tempo. A negação pura e simples é quase sempre alheia à cultura popular” (BAKHTIN, 2013, p. 10). Esta paródia carnalizada se constituirá em duas formações: de uma parte por ressuscitação e de outra parte por renovação do conteúdo que foi parodiado, tendo assim, uma dimensão de criação e caráter ambivalentes amplamente positivos. Outro ponto crucial da carnalização é a estatutária grotesca. Em seu trabalho de doutoramento sobre Rabelais e sobre as relações dos escritos desse autor com suas bases e fontes populares, Bakhtin (2013) percebe que as imagens criadas por Rabelais são uma herança de um tipo de imagens bastante peculiar e de uma concepção estética que ele chama “realismo grotesco”, que se dá no “sistema de imagens da cultura cômica popular”. (BAKHTIN, 2013, p. 17).

O desenvolvimento de imagens grotescas por Bakhtin (2013, p.22) se dá por imagens do corpo em comparação com as criações desenvolvidas pela estética clássica. Estes corpos estão sempre prontos, finalizados, proporcionalmente desenvolvidos, estabilizados e buscam a perfeição. No pensamento de Fiorin (2006, p. 95) “o que a estatutária clássica retrata são corpos jovens, em toda a sua beleza, com proporções perfeitas, sem orifícios abertos (olhos, nariz e ânus)”. Em contrapartida, os corpos grotescos “são imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética clássica” (BAKHTIN, 2013, p. 22). É por força da análise tendo como base os parâmetros modernos que os corpos grotescos serão considerados inacabados, disformes, sem demarcações com o mundo exterior, horripilantes, monstros considerados e fadados à imperfeição.

Nos estudos de Discini (2010, p. 63) se percebe que “diante de tais cânones, nada resta à imagem grotesca senão ser interpretada como monstruosa”. Assim sendo, ao que se pode relacionar entre imagens clássicas e grotescas, Bakhtin fará uma ressalva explicando que “O cânão grotesco deve ser julgado dentro de seu próprio sistema (BAKHTIN, 2013, p. 26)”. No universo das ações carnalizadas Bakhtin (2010) dá ênfase ao ritual de coroação bufa e de destronamento do rei do carnaval. Essas duas são ações inseparáveis e biunívocas onde, de acordo com o mestre russo, “reside o próprio núcleo da cosmovisão carnavalesca: a *ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação*” (BAKHTIN, 2010, p. 142, itálico do autor). Vai se relacionar com a coroação do “antípoda do verdadeiro rei” (idem, p. 142), ou também do escravo ou do bobo culminando com o destronamento das figuras oficiais da vida oficializada. Esse ritual vai propiciar a consolidação da ideia de mundo invertido, caracterizado por uma lógica de trocas onde os aspectos considerados elevados e valorizados positivamente na vida extracarnalizada seriam imediatamente rebaixados na vida carnalizada.

Dessa forma, podemos entender que o conceito de carnavalização habita em um lugar entre o oficial, o superestruturado e o não oficial, ou infraestruturado. O carnaval é o cerne da mudança e da renovação e vai ligar-se a formar uma vida deliberadamente não oficial, subversiva em paródia a certas práticas e com a presença de imagens grotescas, culminando com a coroação e o destronamento em ritual. A partir desse momento procuraremos entender como se dão estes conceitos bakhtinianos no cinema de animação e em uma das personagens femininas do filme “*Valente*”.

Dentro do que analisamos até o momento, procuraremos na obra fílmica de animação “*Valente*” a personagem rainha Elinor. Para o conhecimento maior do leitor, apresentaremos breve síntese da obra fílmica para situar a leitura com a análise pretendida em relação a sua narrativa. Após, uma descrição visual da personagem oferecemos para embasamento da teoria e também como alguns enunciados proferidos pela personagem vão compor um mosaico em que se poderá estabelecer claras relações entre determinados aspectos visuais e o corpo grotesco de Bakhtin presente tanto nas personagens como em vestimentas e objetos.

O filme de animação é ambientado em um reino da Escócia medieval e traz a narrativa da personagem Mérida, a filha mais velha do clã Dun Broch, do rei Fergus e da rainha Elinor. A protagonista da animação é personagem dissonante das imagens tradicionais de princesa que nossas memórias discursivas possuem. Se temos Cinderela em mente, Mérida é diametralmente oposta a ela. Ao sentir uma concepção geral, as personagens Mérida e Elinor também são diametralmente opostas em relação ao que significa de fato ser uma princesa e uma concepção de ser mulher. Essa diferença clara de opiniões vai se manifestar muito problemática quando a rainha e mãe afirma para a princesa que ela vai precisar se casar com um dos outros filhos primogênitos de três clãs diferentes para criar uma aliança entre eles e prevenir guerras futuras.

FOTOGRAFIA 47 - A RAINHA ELINOR SEMPRE TENTA COLOCAR A PRINCESA MÉRIDA NA FORMA ESTABILIZADA¹⁰⁶



Como personagem excessivamente determinada que é, Mérida se recusa a fazê-lo e dentro do interior da narrativa vai encontrar acidentalmente uma bruxa, inicialmente identificada como carpinteira de origem humilde, a quem vai solicitar um feitiço que possa mudar o pensamento de sua mãe, fazendo uma mudança radical no destino de ambas. Contudo, o feitiço vai acontecer de uma maneira imprevista e após comer um doce feito pela bruxa, Elinor vai se tornar um urso e a mudança física da Rainha vai obrigar a mãe e filha a conviver em algum tempo vivendo juntas em um vale.

Nesse período de convivência pode-se perceber uma nítida aproximação entre as personagens e, enquanto isso, a rainha Elinor passará por mudanças em um sentido ideológico, revisitando os seus pontos de vista em relação ao que é socialmente esperado da filha por ela ser uma princesa e também por ser mulher. No final da obra fílmica ela volta à sua forma humana e fica concordado que Mérida não vai precisar se casar com nenhum dos outros membros de clãs que recebem ao anúncio. Com certo contentamento e até alívio,

¹⁰⁶ Imagens extraídas do filme: Disponível em:

<<https://www.netflix.com/watch/70213513?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C5a81317e2c1df254bb346c85882609ce8b4295f2%3A26e51aa317eaa2da89152039bd437426921d1db8%2C%2C>>. Acesso em: 11 nov.2018.

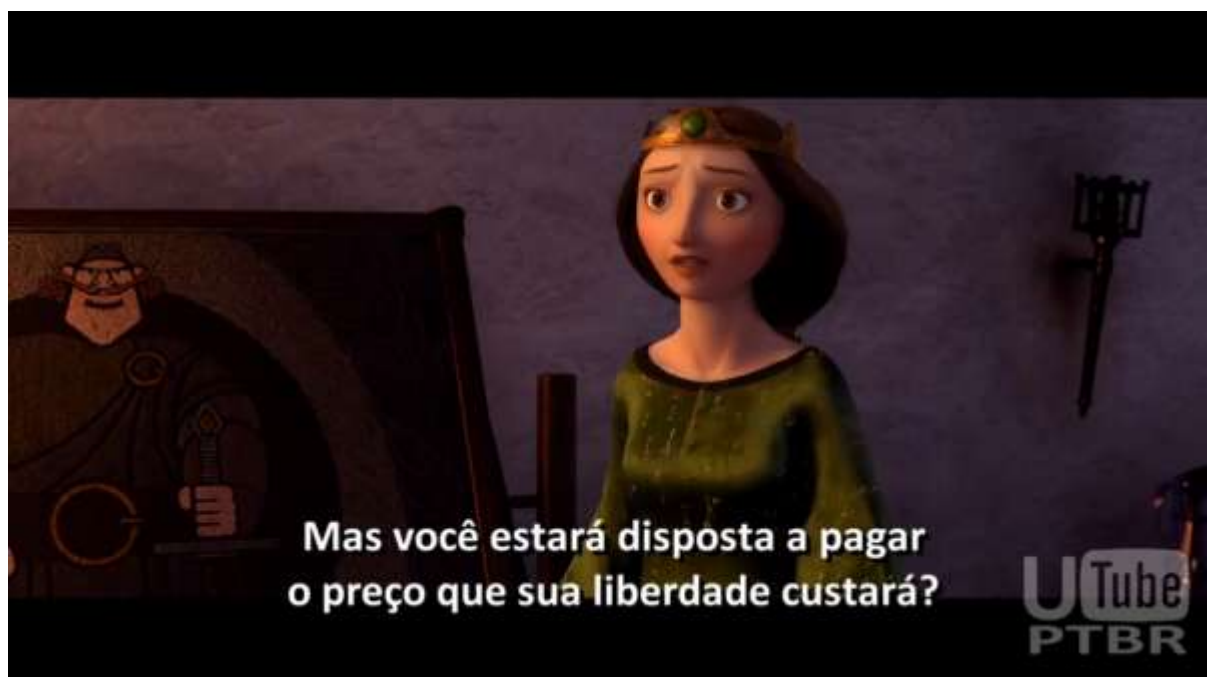
porque a princesa não se decidiu por nenhum dos rapazes dali para seu marido e também eles não haviam gostado dela para se tornar sua esposa.

Para observar a composição visual da rainha Elinor em sua forma humana, a mesma possui cabelos castanhos marcados por alguns grisalhos, olhos castanhos e pele branca. Seu cabelo sempre está preso na forma de duas longas tranças e a personagem usa uma coroa dourada com pedra preciosa verde no centro bem como um vestido verde com detalhes dourados.

Dentro do filme de animação ela é a principal figura de autoridade e sempre busca moldar a filha de acordo com as normas e valores da oficialidade, com o propósito de fazer a mesma se comportar como uma princesa e, por conseguinte, uma dama da corte. A rainha Elinor representa o traço da estabilidade, do respeito ao que é tradicional, da manutenção das normas e dos valores e da hierarquia, consolidando-se como uma porta-voz do discurso oficial vigente no seu reino.

Em determinada sequência do filme a Rainha reproduzirá para a filha uma espécie de manual de como é ser e se portar como uma princesa. Eis o que ela afirma: “Uma princesa deve mostrar conhecimento sobre seu reino. Uma princesa não gargalha! Não enche a boca. Levanta cedo. É misericordiosa, paciente, cautelosa, limpa. E, acima de tudo, uma princesa se esforça para... bem... a perfeição.” Esses enunciados demonstram bem a tomada de posição axiológica da personagem da rainha em relação ao que ela valoriza como características e atitudes que funcionam como legitimação identitária de uma princesa. Dessa maneira, os conhecimentos e os valores da seriedade e do bom comportamento estão relacionados a uma vida oficial, extracarnavalizada, na concepção de Mikhail Bakhtin. Eles estão inseridos no enunciado da rainha dentro do signo verbal “princesa”.

FOTOGRAFIA 48 - A FIGURA HUMANA DA RAINHA ELINOR E SUA IDEOLOGIA EM DISCURSO
PROFERIDO¹⁰⁷



Recuperando discursos anteriores, a ideia de que uma princesa deve se esforçar para atingir graus de perfeição estabelecerá rígidos controles de sentido com protagonistas de filmes anteriores de animação clássicas da produtora Disney que tinha por grande característica apresentar personagens femininas detentoras de padrões ideais de beleza e marcadas principalmente pela docilidade, educação clássica e obediência severa. Assim percebendo, os discursos da rainha recuperam essa busca de idealização da mulher nas quais a princesa deveria se esforçar para se tornar, buscando ser além de princesa, uma dama completa. Outro ponto a ser percebido sobre a rainha refere-se a sua transformação em urso. Assim que assume uma forma corporal animalesca e de proporções descomunais, coberta por uma pelagem castanha, a rainha perde seu referencial anterior e ainda que se esforce demais para ser compreendida, utilizando gestos e expressões faciais diversas, só consegue mesmo é se expressar por meio de bramidos animalescos e sons indecifráveis que apenas a tornam mais grotesca e mais animalizada.

A forma humanizada na rainha aproxima-se do que Bakhtin (2010, 2013) considerou como a estatuária clássica, sendo isso traduzido como um corpo pequeno, bonito, de formas muito harmoniosas e movimentos sempre suaves e contidos e havendo do outro lado a forma

¹⁰⁷ Imagens extraídas do filme: Disponível em:

<<https://www.netflix.com/watch/70213513?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C5a81317e2c1df254bb346c85882609ce8b4295f2%3A26e51aa317eaa2da89152039bd437426921d1db8%2C%2C>>. Acesso em: 11 nov.2018.

animalesca que quando comparada à perfeição canônica será considerada monstruosa, horrenda e definitivamente imperfeita. Bakhtin, quando faz observações das imagens e suas características, presentes nos escritos de Rabelais, revela que “são imagens exageradas e hipertrofiadas (BAKHTIN, 2013, p. 16)”. O corpo do urso no filme marcado pelo tamanho exagerado que o leva sempre a se mover de forma atabalhoada e sempre colidindo com vários objetos. Se compararmos com o corpo canônico da forma humana da Rainha, o corpo do urso consiste em um corpo grotesco, no sentido em que foi estudado por Mikhail Bakhtin. E se aprofundarmos mais nos estudos do mestre russo pode-se considerar esta parte do filme como claramente associada ao ritual de coroação e destronamento típico das obras em que a carnavalização está presente.

FOTOGRAFIA 49 - A RAINHA EM FORMA DE URSO, CORPO GROTESCO, DESTRONADA, CARNAVALIZADA¹⁰⁸



De acordo com o autor russo, “O cerimonial de destronamento se opõe ao rito da coroação; o destronado é despojado de suas vestes reais, da coroa e de outros símbolos de poder, ridicularizado e surrado (BAKHTIN, 2010, p. 43)” Quando foi despojada das suas vestes reais e transformada em animal, a rainha Elinor vai se tornar um urso coroadado, pois mesmo que o corpo, devido ao seu tamanho exagerado não comporte um vestido formal e

¹⁰⁸ Imagens extraídas do filme: Disponível em:

<<https://www.netflix.com/watch/70213513?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C5a81317e2c1df254bb346c85882609ce8b4295f2%3A26e51aa317eaa2da89152039bd437426921d1db8%2C%2C>>. Acesso em: 11 nov.2018.

oficial que aquela personagem deveria estar usando, a sua coroa é o objeto que se mantém presente da antiga Elinor na sua forma animalesca. No que aprendemos com Bakhtin e a ideologia presente nos símbolos ou objetos, certos itens de vestuários são objetos grávidos de significação e podemos afirmar que estas vestimentas recebem contornos axiológicos e ideológicos no filme de animação.

Assim sendo, ao seguirmos a forma do urso e seu corpo grotesco animalizado percebemos que a coroa vai se tornar um objeto prenhe de tonalidades de afeto, ainda que representasse a realeza ainda presente naquele corpo onde a rainha se encontra. O objeto vai representar o elo com a tradição e a oficialidade da posição real de Elinor, mas sem esquecermos que ela agora está destronada em um corpo grotesco no ritual carnavalesco da coroação e destronamento.

FOTOGRAFIA 50 - A COROA É O ELO ENTRE A HUMANA ELINOR E A ANIMALIZADA RAINHA¹⁰⁹



Mesmo estando presa em uma forma corporal completamente diversa da que está acostumada, a rainha vai precisar de um elemento simbólico que a fará se recordar de que apesar das transformações ocorridas, algo da sua oficialidade ainda estava presente. A coroa

¹⁰⁹ Imagens extraídas do filme: Disponível em:

<<https://www.netflix.com/watch/70213513?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C5a81317e2c1df254bb346c85882609ce8b4295f2%3A26e51aa317eaa2da89152039bd437426921d1db8%2C%2C>>. Acesso em: 11 nov.2018.

vai consistir então em um signo ideológico visual e representativo da relação de hierarquia, respeito e tradicionalismo da vida oficial que a rainha estava acostumada.

O filme de animação “*Valente*” vai se relacionar com outros contos de fada e animações dos estúdios da Disney e até recuperar alguns elementos, tais como figuras masculinas e femininas que antigamente protagonizavam essas narrativas, contudo agora acentua as diferenças entre esses personagens fazendo uma subversão carnavalesca. O filme pode ser enquadrado no gênero do discurso conto de fadas e filme de animação, de forma a promover uma ressurreição e renovação, não tendo assim o propósito de negar essas relações anteriormente estabelecidas. Dessa forma, o filme vai se aproximar então de uma paródia carnalizada dos gêneros discursos anteriormente citados apresentando um caráter positivo do que foi revitalizado e uma dimensão criadora nova e dos conteúdos de carnalização estudados por Mikhail Bakhtin.

Dentro do que se analisou neste trabalho até o momento, em suas imensas e poderosas conexões entre os conceitos de Mikhail Bakhtin e a linguagem cinematográfica, podemos apontar que “*Valente*” é mais uma das produções que correspondem plenamente aos estudos do mestre russo, em especial no que tange ao conceito de carnalização. Os aspectos ideológicos e valorativos que se ligam diretamente ao gênero do discurso conto de fadas foram carnalizadamente subvertidos pelo filme de animação para resultar em um processo criativo que ilustrou claramente os conceitos estudados por Bakhtin na arte literária.

No filme “*Valente*” a representação da personagem Rainha Elinor foi marcadamente carnalizada e sua transformação física nos permite a relacionar a imagem da forma animalizada da personagem como a do corpo grotesco, principalmente quando comparada a sua forma anterior humana. Além de percebermos a carnalização estabelecida na personagem, podemos compreender as mudanças ideológicas que a personagem sofreu e que fizeram com que ela compreendesse a filha e estabelecesse um convívio mais humano com ela. Nisto podemos ressaltar as palavras de Bakhtin que afirmava que a ocorrência de “relações novas, verdadeiramente humanas, com seus semelhantes (BAKHTIN, 2013, p. 19)” eram o resultado das ações carnavalescas nas pessoas.

A rainha Elinor vive numa relação de tensão provocada pela tradição a ser seguida e a transgressão apresentada pela filha. Em sua forma humanizada, ela insiste em um senso de estabilização, firmeza, seriedade a todo custo, valorização de posições de respeito a hierarquia e às tradições estabelecidas e tudo isso orienta a sua vida e não permite que ela possa vislumbrar o diferente. Quando magicamente toma uma versão animalizada, a sua vida passa

a ser ditada pelos sentidos da inversão, imperfeições, metamorfoses amplas, subversões de todo tipo e principalmente, convive com o grotesco

FOTOGRAFIA 51 - A UNIÃO ENTRE MÃE E FILHA, IDEOLOGICAMENTE ALINHADAS PELA CARNAVALIZAÇÃO¹¹⁰



Em todo este trabalho afirmamos que os filmes são narrativas ideologicamente engajadas e nunca são neutros. Eles são espaços e que as visões de mundo dos enunciadores se materializam diante de nós e trazem as suas escolhas linguísticas e ideológicas. Ou seja, dentro dos signos verbais e visuais que constroem as animações, o pensamento de Mikhail Bakhtin, que vai considerar que todo enunciado e todo discurso é ideologicamente constituído, o cinema vai mostrar-se uma ferramenta analítica produtiva e interessante dentro do que pretendemos aqui com a carnavalização ou outros conceitos bakhtinianos já analisados.

Dessa forma, entendendo que os estudos linguísticos se relacionam intimamente com as questões sociais, históricas, culturais e ideológicas, fica muito interessante perceber que para realizar uma análise produtiva de materiais multissemióticos devemos sempre buscar por aquilo que Ponzio¹¹¹ (2008, p. 159) tratou como “uma ciência essencialmente humana, uma ciência social”. Essa é a forma como entendemos a ciência e o pensamento de humanidade, alteridade e sociedade de Mikhail Bakhtin.

¹¹⁰ Imagens extraídas do filme: Disponível em:

<<https://www.netflix.com/watch/70213513?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C5a81317e2c1df254bb346c85882609ce8b4295f2%3A26e51aa317eaa2da89152039bd437426921d1db8%2C%2C>>. Acesso em: 11 nov.2018.

¹¹¹ PONZIO. **A Revolução Bakhtiniana**: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

CADA SENTIDO TERÁ SUA FESTA DE RENOVAÇÃO¹¹² (ou a conclusão)

Mikhail Mikhailoviçh Bakhtin foi um dos pioneiros no estudo da linguagem que se debruçou sobre a natureza dialógica desta. Em sua obra coescrita com Volochinov, “*Marxismo e filosofia da linguagem*” ele apresenta suas considerações intelectuais sobre o tema e reitera que a palavra é um signo ideológico por excelência e que admite significados diferentes, haja vista que é produto da mais fina e sensível interação social.

O texto, assim como o discurso, não pode ser visto então como algo isolado no mundo. Bakhtin demonstrou isso claramente. Ele deve ser relacionado a outros textos que dele se aproximam e, entendendo o objetivo desta tese, podemos dizer que a literatura e o cinema devem e frequentemente fazem inter-relações a todo momento. E que se frise que cada sistema sígnico mantém sua independência e pode ser analisado isoladamente. Contudo, como em Bakhtin, tudo é duo, mesmo que seja em um só, tal como ele exemplificou com Jano, as relações dialógicas imperam e o cinema passa a dialogar com outras artes, ideias, ideais, concepções de mundo e de formas de se ver as coisas.

Há que se entender que distanciamentos entre o texto verbal e o imagético podem ocorrer, dada a independência previamente dita entre estes tipos organizados de forma distinta. Um filme não é um livro da mesma forma que nunca o cinema será uma forma de literatura, como fizemos questão de frisar em um capítulo sobre o seu poder revitalizador de gênero. A palavra, instrumento da literatura e a imagem, instrumento do cinema interagem-se e relacionam-se sem que isso signifique superioridade sobre a outra e indica que ambas trabalham e encantam quando em consonância. Eis o poder revitalizador do cinema. Aliar mais formas de expressão em si mesmo.

Quando um autor se comunica com seus leitores por meio das palavras, expressões e inúmeras figuras de linguagem, gerando páginas escritas que ao final darão a luz a um livro, diretores, produtores, atores e inúmeros outros profissionais produzem em intrínseca e afinada relação um filme e o realizam por meio de imagens em movimento, apaixonadamente editadas e interligadas a sons, músicas, falas, e inúmeros outros elementos que organizados juntos são transmitidos em diversos suportes para o espectador final.

O encontro da vida e da arte permite essa percepção de que uma complementa a outra o tempo todo e foi isto que pretendemos com esta tese. Assim como gêneros primários e secundários ou como o próprio sujeito que vai se constituir na relação com o outro e tão

¹¹² BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. 2003, p. 410.

somente assim, é dessa forma que procuramos ver o cinema neste trabalho. Na relação que se dá entre os conceitos bakhtinianos e a sua exemplificação dentro da sétima arte.

O diálogo e o aspecto inacabado do sujeito e do discurso são pensamentos muito pertinentes ao círculo bakhtiniano e foram pensados por muita gente ali, de maneira que procuravam provocar o ato responsivo de reconhecer as particularidades da forma composicional de cada enunciado, discurso ou texto, seja na arte ou na vida. Então, não somente o cinema, mas muitas outras formas de expressão devem ser pensados tanto por suas relações dialógicas estabelecidas quanto por suas singularidades e considerando sempre que uma pesquisa como esta nunca esgotará a miríade de relações dialógicas de um enunciado, contudo fará crescer exponencialmente as novas formas de recriar, reformular e repensar um objeto de análise.

Dentro dos estudos bakhtinianos os gêneros são considerados como relativamente estáveis e este é o máximo a que podem ser, porque estão em processo de acabamento, porém nunca haverá palavra primeira ou derradeira sobre um assunto. Dentro de um filme haverá inúmeras outras formas de se ver a mesma cena, o mesmo diálogo, mesmo que a relativa estabilidade possa fazê-lo parecer que não há outra forma. Como disse Bakhtin em escrito que procuramos homenagear com o título desde capítulo finalizador da tese, sempre um sentido terá o seu festival de renovação. Novas vozes a ele vão se juntar e poderemos dialogar sempre mais e diferente.

Não podemos ser ingênuos e esquecer que o cinema é uma atividade intimamente relacionada com o capital, e dessa forma, muitos dos discursos por ele veiculados podem conter o objetivo de cristalizar uma verdade elitizada para a maioria incauta. Contudo, o cotidiano sempre vem expor a sua força de resistência e fazer surgir as realidades populares, que têm sua voz vez ou outra evidenciada e que ganha corpo, promovendo o repensar, a substituição de intenções, a desfragmentação de um discurso capitalista que apenas visa ao lucro e não à inteireza do homem em sua dignidade plena. Quando o cinema de ativismo, muitas vezes explicitado nesta tese mostra a voz popular contra o interesse capitalista, uma tomada de consciência se eleva em busca de um signo essencialmente valorativo na busca da igualdade de direitos.

O cinema e sua linguagem não podem ser visto apenas como um Leviatã que serve ao discurso hegemônico para a dominação das massas, haja vista que a mesma arte que pode servir ao capital, em filmes como “Valente”, em último explicitado nesta tese, pode servir ao discurso de voz popular e do cotidiano em filmes como “A vida dos outros”, do cinema alemão, que visa denunciar os horrores de uma ditadura ou o cinema da América Latina

citados, como “Cidade de Deus”, do Brasil, que mostra a falta de oportunidades de vida melhor nas favelas brasileiras em uma luta constante contra a violência e a corrupção estatal. Podemos entender de Bakhtin nisto o conceito ensinado da contrapalavra, que é a reação à voz do outro e que não se aplica a uma estabilização de sentidos. Mesmo que a voz do capital surja em alguns textos fílmicos, a contrapalavra vai existir reagindo a ela e do cinema estará presente o conceito da heteroglossia, que mostramos dentro do trabalho, onde sentidos vão se entrelaçar e se chocar. Nisto temos o pensamento de Geraldi que nos auxilia a entender como o cinema tanto pode servir ao capital que o financia quanto combatê-lo, evidenciando o diferente e confrontando a hegemonia quando subverte a intenção primária do capital

O poder não sobrevive ao riso, à desordem, à variação. Ele se exerce pela ordem. Em termos de língua, pelo “empoderamento” de um dos modos de dizer – aquele da elite de plantão – como o único correto a fim de produzir os silenciamentos não só dos outros modos de dizer, mas também de dizeres de outros (GERALDI, 2010, p. 21)

Nisto temos que entender que estamos cheios de palavras dos outros. Estas por muitas vezes tentam nos trazer a voz da elite de plantão, impondo a homogeneidade discursiva, mesmo estando nós em um mundo cada vez mais dialógico. Aliás, dialógico ele sempre foi. Por isso que este trabalho se filia por completo ao estudo da linguagem cinematográfica pela lente dos escritos de Mikhail Bakhtin e seus estudiosos. Por muito tempo foi moda se considerar bakhtiniano. Contudo, vozes hegemônicas não poderiam permitir uma ciência social voltada para o humano, tal como finalizamos o capítulo anterior com ensinamento de Ponzio. Primeiro tiram-lhe as obras que há muito foram atribuídas. Depois fragmentam-lhe o pensamento em um círculo que tenta mais desorganizar o pensamento de humanidade, dialogia, alteridade e polifonia em uma homogeneidade absurda, como se todos pensassem a mesma coisa ali. Em suma, aplicamos a teoria de Mikhail Bakhtin como se fosse a voz de todos em um para que se perceba que a intenção de uns é limitar sentidos e o que propomos é alargar limites. Nesta tese se tentou ao máximo mostrar como que filmes de diferentes locais do planeta podem trazer em si diálogos tão humanos e conter em si a teoria de um homem que lutou por mais vozes e mais relações de alteridade em tudo o que propôs como estudo e objeto.

Bakhtin propunha uma nova ciência humana que tentamos demonstrar com o cinema. Dialogismo, polifonia, carnavalização, ética, estética, excedente de visão, revitalização de gêneros, gêneros discursivos, vida e arte, memória, transgrediência, cronotopia, exotopia,

corpo grotesco, autoria, singularidade, arquitetônica, alteridade e muitos outros conceitos provindos do diálogo surgido entre Bakhtin e seu círculo são aplicados a um gênero multidisciplinar, heterogêneo, multiforme, plurilíngue. O cinema que pode demonstrar vozes sociais, filosóficas, dialógicas, linguística traz em si o campo ideal de estudos do que estudou Bakhtin na literatura no século XX. O que tentamos nesta tese foi uma palavra a mais na imensidão de palavras que poderão ser ditas sobre o cinema como terreno perfeito para as ideias de Bakhtin. Se a literatura foi seu campo no século XX, até o momento o cinema se oferece para este posto no século XXI.

Quando estudamos pela primeira vez Robert Stam, amplamente citado neste trabalho e compreendemos que ele estudava Bakhtin sempre por partes, a tese nasceu naturalmente em nossa mente. Era preciso, em nosso entendimento, apresentar um trabalho que reunisse grande parte das categorias de estudo bakhtinianas em um único local para demonstrar a força da teoria do mestre russo em uma linguagem abrangente o bastante para com ela dialogar. Para um bakhtiniano, o cinema não vai nunca mostrar a realidade e sim refletir e refratar outras esferas ideológicas apresentando uma realidade ou construindo outra a partir de determinado corte ou pinto de vista. Stam reiterava que “Para os autores da escola de Bakhtin, qualquer fenômeno artístico é simultaneamente determinado desde o interior e o exterior; o limite entre o dentro e o fora é artificial, pois, de fato, o que existe é uma grande permeabilidade entre eles.” (STAM, 2003, p. 68). Por isso que estudar o cinema e sua linguagem com os conceitos e teorias linguísticas de Mikhail Bakhtin sempre nos pareceu natural.

O trabalho aqui apresentado tentou dar conta de expor a nossa palavra sobre o assunto, portanto teve começo, meio e fim neste trabalho acadêmico. Bakhtin, na última página do *“Marxismo e filosofia da linguagem”* (2006) afirmava que normalmente a academia, os produtores de trabalhos, tinham que procurar desenvolver a pergunta que se faz em um trabalho dessa envergadura, compreendendo o estado da arte ali envolvida. Outra afirmação era sobre o que os outros tinham dito a respeito do que se propôs analisar.

Eram muitos os trabalhos repletos de citações que acabavam por silenciar a voz do eu que o produzia em virtude de uma exaltação completa da palavra do outro como forma de validação intelectual dos escritos. Somente a voz do outro, a fala do outro, a palavra do outro era evidenciada, e o oposto disso foi o que pretendemos em nossa tese. Pretendemos dialogar com o outro, torná-lo nosso amigo, nosso amparo, uma voz que se compõe junto a nossa para que cheguemos ao entendimento pretendido. Não deixamos que nossa voz se silenciasse. Nós a colocamos em diálogo para que junto a tanta pesquisa boa que nos amparou, a nossa possa ser mais uma a dizer algo concreto sobre a linguagem cinematográfica, nossa pesquisa.

Levamos adiante a nossa palavra, evidenciando também as palavras dos outros com os quais dialogamos nesta tese.

Robert Stam está dialogando conosco, porque o escolhi para ser o meu outro. Bakhtin é o mote da tese, porque ele foi escolhido para ser a base intelectual do trabalho. Evidenciar, trazer para nós, oferecer uma palavra outra sobre o que foi lido e compreendido. Não desejamos nos esconder atrás das palavras dos outros. Queremos dialogar com elas, pensar sobre elas, fazer com que elas sejam base, mas que a nossa se sobressaia, num diálogo respeitoso e proveitoso ao mesmo tempo com estes intelectuais, entre os muitos, que embasaram nossos pensamentos. É a nossa afirmação responsiva que se buscou atingir com esta tese que ineditamente trouxe Bakhtin para dialogar com uma forma de linguagem até então feita por partes e nunca na procura de um objetivo maior.

Esse encontro da vida e da arte que também é tão natural dentro do cinema nos permite ter a percepção de uma complementar a outra o tempo todo. A relação entre o cinema e seu público foi discutida neste trabalho e finalizamos este trabalho com a sensação muito bakhtiniana do inacabamento. Assim como deixamos nossas vidas momentaneamente de lado para seguir outras em uma tela onde um filme está sendo projetado, deixamos este trabalho para pensar em novas e diferentes formas de como ele poderia ter sido elaborado, abordado, discutido, ressignificado com a teoria de Mikhail Bakhtin em diálogo com a teoria do cinema. Em nosso ato responsivo reconhecemos todas as particularidades da composição de uma obra cinematográfica, até mesmo os que ainda desconhecemos.

Não queremos ser uma Julia Kristeva que tentou apropriar Bakhtin para si e traduzi-lo para o ocidente, conforme nos explicou Bezerra no prefácio de sua tradução de “*Problemas da poética de Dostoievski*”. O cinema para nós é objeto de prazer, de diálogo, de companhia, de fruição e de entendimento. Para nós Bakhtin é um teórico cujos pensamentos nos proporcionam prazer, diálogo, companhia, fruição intelectual e entendimento. Por isso foi tão natural em todas estas páginas fazer dialogar a teoria filosófica linguística de um autor com a linguagem cinematográfica enquanto estética, ou conforme já explicitamos anteriormente com brevidade, como prática social, conforme formulações de Turner (1997).

Não nos debruçamos avidamente em Turner por considerar que sua teoria demanda mais que meras inserções comprobatórias em uma tese e sim, possivelmente, uma nova tese. A vida e a arte se relacionaram aqui, conosco, em uma relação pura e simples de amor pelo trabalho, pelo objeto, pela teoria e pelo autor escolhido. Isso porque, conforme nos ensinou Bakhtin em seu primeiro grande escrito, de 1919 ainda, inacabado como o pensamento proposto e desenvolvido pelo autor, tudo se relaciona em uma relação de amor. Amor pelo que

fazemos, amor pelo cinema, amor por Bakhtin. Simplesmente amor, diria o mais singelo dos poetas.

Somente o amor está em condição de afirmar e consolidar, sem perder e sem desperdiçar, esta diversidade e multiplicidade, sem deixar atrás apenas um esqueleto nu de linhas e momentos de sentido fundamentais. Somente um amor desinteressado segundo o princípio “não o amo porque é bonito, mas é bonito porque o amo”, somente uma atenção amorosamente interessada, pode desenvolver uma força muito intensa para abraçar e manter a diversidade concreta do existir, sem empobrecê-lo e sem esquematizá-lo. (BAKHTIN, 2010, p. 128).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORIM, M. Ato versus objetivação e outras oposições fundamentais no pensamento bakhtiniano. In FARACO, C.A; TEZZA, C; CASTRO, G. (orgs). **Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin**. Vozes; Petrópolis, 2006.

ARISTARCO, G. **História das Teorias do Cinema**. V. 1 - II. Trad.: Maria Helena Sacadura e Júlio Sacadura. Lisboa: Arcádia, 1961.

ARNHEIM, R. **A arte do cinema**. Tradução de Maria da Conceição Lopes da Silva. Lisboa: Edições 70, 1957.

AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2007.

_____. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Claudio Cesar Santoro. Campinas: Papirus, 2002.

_____. et al. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2011.

BAKHTIN, M.; DUVAKIN, V. **Mikhail Bakhtin em diálogo: Conversas em 1973 com Viktor Duvakin**. Trad. Daniela Miotello Mondardo, a partir da edição italiana. São Carlos: Pedro & João Editores, 2008.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michelaud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2006.

BAKHTIN, M.; VOLOSCHINOV, V. N. **Discurso na vida e discurso na arte** (sobre a poética sociológica). Trad. de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza [para fins didáticos]. Versão da língua inglesa de I. R. Titunik a partir do original russo, 1926.

_____. **Estética da Criação Verbal**, São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2003.

_____. **O Freudismo**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. **Para uma filosofia do ato responsável**. Trad. Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

_____. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. **Questões de Literatura e de Estética**. Trad. Aurora Fornonini Bernardini, José Pereira Junior et alii. São Paulo: UNESP, 1988.

_____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.

BARBARO, U. **Elementos de estética cinematográfica**. Tradução de Fátima de Sousa. Rio

de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

BARROS, D. L. P. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana L. Pessoa de & FIORIN, José Luiz (Orgs.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin**. São Paulo, EDUSP, 2003.

BAUMAN, Zigmunt. **Vida líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BERISTÁIN, H. **Diccionario de retórica y poética**, México, Porrúa, 2001.

BERCHMANS, T. **A música do filme**. São Paulo: Escrituras, 2006.

BETTON, G. **Estética do cinema**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BIRMAN, J. Nas bordas da transgressão. In C. A. Plastino (Org.), **Transgressões** (pp. 43-61). Rio de Janeiro: Contra Capa, 2002.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **A Arte do Cinema: Uma Introdução**. São Paulo/Campinas: Edusp e Editora Unicamp, 2013.

BURTON, T. (dir.) (1991), *Edward Mãos de Tesoura*, filme cinematográfico, EUA, Twentieth Century Fox
BRAIT, B. Análise e Teoria do Discurso. In: BRAIT, B. **Bakhtin – Outros Conceitos chave**. São Paulo: Contexto, 2010.

CAMARGO, L. Apresentação. In: PELLEGRINI, T. et. al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora SENAC e Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 9-13.

CLARK, K.; HOLQUIST. Mikhail Bakhtin. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DAYAN, D. O código-matriz do cinema clássico. In: GEADA, E. (org.). **Estéticas do Cinema**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985. p. 97-113.

DELEUZE, G. **Cinema 1: a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Cinema 2: a imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2009.

DI CAMARGO, I. J. **A Memória de Futuro analisada pela Linguagem Cinematográfica: diálogos entre a Teoria do Cinema e Mikhail Bakhtin**. Dissertação (Mestrado em Linguística). São Carlos: UFSCar, 2009.

_____. As Relações Dialógicas e a Alusão no Filme *Edward Mãos de Tesoura*, de Tim Burton. In: Fábio Marques de Souza; José Veranildo Lopes da Costa Junior; Élide Ferreira Lins; Eliete Correia dos Santos. (Org.). **Tecnologias, culturas e linguagens para ensinar e aprender**. 01ed. São Carlos: Pedro e João Editores, 2018, v. 01, p. 15-26.

_____. O Conceito Bakhtiniano de Memória de Futuro no Texto Cinematográfico de Ficção Científica. In: Angela Patricia Felipe Gama; Angélica Maria dos Santos Oliveira; Fábio Marques de Souza; Pricila Gunutzmann [Organizadores. (Org.). **Tecnologias, culturas e linguagens no universo das artes**. 01 ed. São Carlos: Pedro e João Editores, 2016, v. 01, p. 117-134.

DI CAMARGO, I. ; TOLEDO E.L.S. A riqueza polifônica determinando os sentidos de "Jesus de Montreal", de Denys Arcand.. In: TOLEDO E.L.S.; SANT'ANA SPERA, J.M. (Org.). **Linguística Textual: Literatura, Relações Textuais, Ensino**. 1 ed. São Paulo: Editora Arte & Ciência, 2007, v. 01, p. 103-112.

DICINI, N. **Carnavalização**. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

DOSSE, F. **História do Estruturalismo**. Bauru: Universidade do Sagrado Coração – EDUSC, 2007.

ECO, U. **A estrutura ausente**. Trad. P. de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1986.

EISENSTEIN, S. **Reflexões de um cineasta**. Tradução de Gustavo Doria. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

_____. **O sentido do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

_____. **A forma do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FARACO, C. A. **Linguagem e diálogo: As ideias linguísticas do círculo de Bakhtin**. Curitiba, PR: Criar Edições, 2003.

FARACO, C. A. Criação ideológica e dialogismo. In: FARACO, C. **Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin**. Curitiba: Criar Edições, 2009. p. 45-97.

FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

_____. O dialogismo. In: FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006. p. 18-59.

_____. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (Orgs.) **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo, SP: Edusp, 1999.

FOUCAULT, M. **Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)**. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GEADA, E. (org.). **Estéticas do Cinema**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.

GERALDI, J.W. **A aula como acontecimento**. São Carlos. Pedro e João Editores, 2010.

GUBERN, R. **Mensajes icónicos en la cultura de masas**, Barcelona, Lumen, 1998.

JIMÉNEZ, L. F. H. **Estética del discurso audiovisual**. Barcelona: Editorial Mitre, 1986.

KAYSER, W. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura**. Tradução de: J. Guinsburg.

São Paulo: Perspectiva, 2003.

LEBEL, J. P. **Cinema e ideologia**. Tradução de Jorge Nascimento. São Paulo: Mandacaru, 1989

LOTMAN, Y. **Estética e semiótica do cinema**. Tradução de Alberto Carneiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LOWRY, L. **O doador de memórias** [recurso eletrônico] / Lois Lowry [tradução de Maria Luiza Newlands]; São Paulo: Arqueiro, 2014.

MACHADO, A. **O sujeito na Tela: Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. Paulus; São Paulo, 2007.

MACHADO, I. Gêneros discursivos. In: **Bakhtin: conceitos-chave**. Beth Brait, (Org.) 1.ed. São Paulo: Contexto, 2005.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Trad.: Vasco Granja e Lauro Antônio. Lisboa: Prelo, 1971.

METZ, C. “**Les sémiotiques, ou sémies. A propos de travaux de Louis Hjelmslev et d’André Martinet**”. *Communications (Paris)* 7, p. 146-157, 1966.

_____. **Essais sur la signification au cinéma**. 1. Paris: Klincksieck, 1968.

_____. **Langage et cinéma**. Paris: Librairie Larousse, 1971.

_____. **A significação no cinema**. Tradução de Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. **Linguagem e cinema**. Tradução de Marília Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MIOTELLO, V. Ideologia. In.: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2008[2001].

_____. **A construção turbulenta das hegemonias discursivas: Discurso Neoliberal e seus confrontos**. Tese (doutorado) – Unicamp. Campinas, SP, 2001.

_____. Os Discursos Hegemônicos são turbulentos. In: **Quimera e a peculiar atividade de formalizar a mistura do nosso café com o revigorante chá de Bakhtin**. Miotello... [et al.] São Carlos: Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso – GEGE, 2004, p. 63 –73.

_____. A questão dos discursos fundadores com os discursos formadores. In: **Triboluminescência – Gegelianos e Bakhtin ainda à sombra**. Miotello... [et al.]. São Carlos: Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso - GEGE, 2005, p. 271- 282.

_____. De objetos a sujeitos – sentidos para os caminhos do humano do homem. In: **Veredas Bakhtinianas - De objetos A sujeitos**. Miotello...[et al] São Carlos: Pedro & João editores, 2006.

MIOTELLO, V.; DI CAMARGO Jr., I. Em busca das chaves do novo humanismo: Bakhtin, o chaveiro do século XX. **Revista de Letras Norte@mentos**, v. 2, p. 01-09, 2008.

MITRY, J. **Esthétique et psychologie du cinéma**. Les structures (tome I). Paris: Éditions Universitaires, 1963.

OSORIO, E. M. R. (Org.) ; DI CAMARGO Jr., I. (Org.) . **Mikhail Bakhtin**: o lugar da leitura na educação. 01. ed. São Carlos: Pedro e João Editores, 2016. v. 01. 327p.

PONZIO, A. **A revolução bakhtiniana**: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea. Tradução do italiano por Valdemir Miotello. São Paulo: Contexto, 2008.

PONZIO, A. **No círculo com Mikhail Bakhtin**. São Carlos: Pedro & João editores, 2013.

_____. **Encontro de palavras**: o outro no discurso. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.

PROPP, V. **Comichidade e riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RORTY, R. **Contingência, ironia e solidariedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

SALINGER, J. D. **O apanhador no campo de centeio**. Tradução de Álvaro Alencar, Antônio Rocha e Jório Dauster. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 2016.

SOBRAL, A. Filosofias (e Filosofia) em Bakhtin. In BRAIT, B. **Bakhtin; Conceitos-Chave**. Contexto; São Paulo, 2005.

SODRE, M; PAIVA, R. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

STAM, R. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 1992.

_____. **Reflexivity in Film and Literature**: From Don Quixote to Jean-Luc Godard. Columbia University Press, 1992.

_____. Beyond Fidelity: the dialogics of Adaptation. In: Naremore, James. **Film Adaptation**. Rutgers University Press, 2000.

_____. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

_____. **Teoria e prática da adaptação**: da fidelidade à intertextualidade. In: Ilha do Desterro (UFSC), v. 51, p. 283-299, 2006.

_____. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. **O Espetáculo Interrompido**: literatura e cinema de desmistificação. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1981. 198p.

SOUZA, F. M. **“O cinema como mediador na (re)construção de crenças de professores de**

espanhol-língua estrangeira em formação inicial” Tese (Doutorado – Programa de Pós-graduação em Educação. Área de Concentração: Cultura, organização e educação). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2014.

TEZZA, C. **Entre a Prosa e a Poesia: Bakhtin e o formalismo russo**. Ed. Rocco; Rio de Janeiro, 2003.

TOLEDO ; DI CAMARGO Jr., I. O Dialogismo Bakhtiniano em Forrest Gump, de Robert Zemeckis.. **Estudos Lingüísticos** (São Paulo), v. XXXV, p. 776-772, 2005.

TURNER, G. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

VOLOCHINOV, V.; BAKHTIN, M.M. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo. Editora 34, 2017.

XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema : antologia**. 2ª ed. rev. aum. Rio de Janeiro : Edições Graal/Embrafilme, 1991.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

ZAVALA, I. M. **Escuchar a Bajtín**, Barcelona: Ariel, 1996.

_____. **La posmodernidad y Mijail Bajtín**. Madrid, Espasa Calpe, Ariel, 1991.

ZAVALA, L. **Permanencia voluntaria: El cine y su espectador**, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2000.

WHALE, J. (dir.) (1931), **Frankenstein**, filme cinematográfico, EUA, Universal Pictures.

WOLLEN, P. **Signos e Significação no Cinema**. Tradução de Salvato Teles de Menezes. Lisboa: Horizonte, 1984.

INDICE REMISSIVO TEÓRICO

A

autor · 15, 16, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 28, 29, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 80, 82, 85, 92, 93, 94, 99, 118, 119, 120, 124, 127, 129, 131, 133, 134, 135, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 152, 156, 176, 179, 183, 184, 185, 207, 208, 217, 221

C

carnavalização · 24, 61, 62, 63, 69, 183, 205, 207, 208, 209, 213, 215, 216, 219
corpo grotesco · 25, 154, 155, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 205, 209, 213, 214, 215, 220
cronotopia · 24, 77, 154, 156, 172, 219

D

dialogismo · 61, 97, 99, 125, 127, 141, 142, 146, 148, 205, 225

E

exotopia · 24, 70, 76, 77, 88, 163, 219

H

heteroglossia · 65, 125, 143, 219

P

polifonia · 18, 23, 62, 63, 69, 71, 96, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 147, 148, 149, 150, 152, 219

R

relações dialógicas · 22, 26, 57, 58, 59, 60, 61, 65, 85, 113, 115, 117, 124, 125, 155, 158, 182, 217, 218

INDICE REMISSIVO FÍLMICO

A

A lista de Schindler · 177

A origem · 83

A praça da alegria · 61

A vida dos outros · 24, 175, 177, 184, 218

Amarelo Manga · 24, 25, 187, 188, 191, 193, 194, 200, 230, 232

Amores perros · 150

Annie Hall · 78, 79

C

Cantando na chuva · 121

Carandiru · 140, 145, 149

Carnaval Atlântida · 62

Cidade de Deus · 141, 145, 219

D

Drácula · 107, 235

E

Edward Mãos de Tesoura · 105, 106, 110, 111, 224, 235

Entre os muros da escola · 79

F

Frankenstein · 107, 108, 228, 235

G

GATACCA · 161

H

Harry Potter · 60

Homem Aranha · 206

L

La estrategia de Caracol · 150

M

Matrix · 85, 101, 158

Memórias Póstumas de Brás Cubas · 57

O

O anjo exterminador · 64

O artista · 37

O cantor de Jazz · 113

O doador de memórias · 23, 154, 156, 157, 161, 165, 225

O gabinete do Dr. Caligari · 107, 238

O Homem com a Câmera · 34

O quatrilho · 151

Os fantasmas se divertem · 107, 239

Os miseráveis · 113, 114, 115, 116, 121, 123, 125, 128, 129, 132

S

Shrek · 206

Shrek 2 · 206

T

Taxi Driver · 23

The Great Train Robbery · 94

Toy Story · 204

V

Valente · 24, 25, 204, 205, 206, 209, 215, 218

W

Watchmen · 58

FILMOGRAFIA UTILIZADA

A lista de Schindler

Data de lançamento 31 de dezembro de 1993 (3h 15min)
 Direção: Steven Spielberg
 Elenco: Liam Neeson, Ben Kingsley, Ralph Fiennes mais
 Gêneros Histórico, Guerra
 Nacionalidade EUA

A origem

Data de lançamento 6 de agosto de 2010 (2h 28min)
 Direção: Christopher Nolan
 Elenco: Leonardo DiCaprio, Marion Cotillard, Ellen Page mais
 Gêneros Ficção científica, Suspense
 Nacionalidades EUA, Reino Unido

A praça da alegria

Criador(es) Manuel de Nóbrega
 País de origem: Brasil
 Idioma original: Português
 Produção e apresentador: Manuel de Nóbrega
 Exibição: Emissora de televisão original
 Brasil TV Paulista 1957 - 1964
 Brasil TV Record 1964 - 1971
 Brasil Rede Globo 1977 - 1978
 Transmissão original: 1957 – 1979

A vida dos outros

Data de lançamento 30 de novembro de 2007 (2h 17min)
 Direção: Florian Henckel von Donnersmarck
 Elenco: Ulrich Mühe, Sebastian Koch, Martina Gedeck mais
 Gênero Drama
 Nacionalidade Alemanha

Amarelo Manga

Data de lançamento 15 de agosto de 2003 (1h 40min)
 Direção: Cláudio Assis
 Elenco: Chico Diaz, Matheus Nachtergaele, Leona Cavalli mais
 Gênero Drama
 Nacionalidade Brasil

Amores perros (Amores Brutos)

Duração 2h 33min
 Ano: 2000
 Direção: Alejandro González Iñárritu
 Elenco: Goya Toledo, Jorge Salinas, Emilio Echevarria mais
 Gêneros Drama, Suspense
 Nacionalidade México

Annie Hall (Noivo neurótico, noiva nervosa)

Data de lançamento 1977 (1h 33min)

Direção: Woody Allen

Elenco: Woody Allen, Diane Keaton, Tony Roberts mais

Gêneros Comédia dramática, Romance

Nacionalidade EUA

Cantando na chuva (Singin' in the Rain)

Data de lançamento 30 de junho de 1952 (1h 42min)

Direção: Stanley Donen, Gene Kelly

Elenco: Jean Hagen, Gene Kelly, Debbie Reynolds mais

Gêneros Comédia Musical, Comédia

Nacionalidade EUA

Carandiru

Data de lançamento 11 de abril de 2003 (2h 26min)

Direção: Héctor Babenco

Elenco: Luiz Carlos Vasconcelos, Milton Gonçalves, Ivan de Almeida mais

Gênero Drama

Nacionalidade Brasil

Carnaval Atlântida

Data de lançamento: 1952 (1h 32min)

Direção: José Carlos Burle

Elenco: Grande Otelo, José Lewgoy, Oscarito mais

Gêneros Comédia , Comédia Musical

Nacionalidade Brasil

Cidade de Deus

Data de lançamento 30 de agosto de 2002 (2h 10min)

Direção: Fernando Meirelles, Kátia Lund

Elenco: Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino da Hora, Phellipe Haagensen mais

Gênero Drama

Nacionalidade Brasil

Crepúsculo

Crepúsculo (Twilight)

Data de lançamento 19 de dezembro de 2008 (2h 10min)

Direção: Catherine Hardwicke

Elenco: Kristen Stewart, Robert Pattinson, Taylor Lautner mais

Gêneros Fantasia, Romance

Nacionalidade EUA

A Saga Crepúsculo: Lua Nova

Data de lançamento 20 de novembro de 2009 (2h 10min)

Direção: Chris Weitz

Elenco: Kristen Stewart, Robert Pattinson, Taylor Lautner mais

Gêneros Romance, Fantasia, Aventura

Nacionalidade EUA

A Saga Crepúsculo: Eclipse

Data de lançamento 30 de junho de 2010 (2h 04min)

Direção: David Slade

Elenco: Kristen Stewart, Robert Pattinson, Taylor Lautner mais

Gêneros Fantasia, Romance

Nacionalidade EUA

A Saga Crepúsculo: Amanhecer - parte 1

Data de lançamento 18 de novembro de 2011 (1h 57min)

Direção: Bill Condon

Elenco: Robert Pattinson, Kristen Stewart, Taylor Lautner mais

Gêneros Fantasia, Romance

Nacionalidade EUA

A Saga Crepúsculo: Amanhecer - parte 2

Data de lançamento 15 de novembro de 2012 (1h 55min)

Direção: Bill Condon

Elenco: Kristen Stewart, Robert Pattinson, Taylor Lautner mais

Gêneros Fantasia, Romance, Aventura, Drama

Nacionalidade EUA

Drácula

Data de lançamento: 1931 (1h 15min)

Criador(es): Tod Browning

Elenco: Bela Lugosi, Helen Chandler, David Manners mais

Gêneros Fantasia, Terror

Nacionalidade EUA

Edward Mãos de Tesoura

Data de lançamento: 14 de fevereiro de 1991 (1h 45min)

Criador(es): Tim Burton

Elenco: Johnny Depp, Winona Ryder, Dianne Wiest mais

Gêneros Fantasia, Comédia, Romance

Nacionalidade EUA

Entre os muros da escola

Data de lançamento 13 de março de 2009 (2h 08min)

Direção: Laurent Cantet

Elenco: François Bégaudeau, Louise Grinberg, Rabah Naït Oufella

Gênero Drama

Nacionalidade França

Frankenstein

Data de lançamento: 1931 (1h 11min)

Criador(es): James Whale

Elenco: Colin Clive, Mae Clarke, John Boles mais

Gêneros Terror, Ficção científica

Nacionalidade EUA

GATACCA (Experiência Genética)

Data de lançamento 1997 (1h 46min)

Direção: Andrew Niccol
Elenco: Ethan Hawke, Uma Thurman, Jude Law mais
Gênero Ficção científica
Nacionalidade EUA

Harry Potter

Harry Potter e a pedra filosofal

Data de lançamento 23 de novembro de 2001 (2h 32min)

Direção: Chris Columbus

Elenco: Daniel Radcliffe, Rupert Grint, Emma Watson mais

Gêneros Fantasia, Aventura, Família

Nacionalidades EUA, Reino Unido

Harry Potter e a câmara secreta

Data de lançamento 22 de novembro de 2002 (2h 30min)

Direção: Chris Columbus

Elenco: Daniel Radcliffe, Rupert Grint, Emma Watson mais

Gênero Fantasia

Nacionalidades EUA, Reino Unido

Harry Potter e o prisioneiro de azkaban

Data de lançamento 4 de junho de 2004 (2h 20min)

Direção: Alfonso Cuarón

Elenco: Daniel Radcliffe, Rupert Grint, Emma Watson mais

Gêneros Fantasia, Aventura

Nacionalidades EUA, Reino Unido

Harry Potter e o cálice de fogo

Data de lançamento 25 de novembro de 2005 (2h 35min)

Direção: Mike Newell

Elenco: Daniel Radcliffe, Emma Watson, Rupert Grint mais

Gênero Fantasia

Nacionalidades EUA, Reino Unido

Harry Potter e a ordem da fênix

Data de lançamento 11 de julho de 2007 (2h 18min)

Direção: David Yates

Elenco: Daniel Radcliffe, Rupert Grint, Emma Watson mais

Gêneros Fantasia, Aventura, Drama, Família

Nacionalidades EUA, Reino Unido

Harry Potter e o enigma do príncipe

Data de lançamento 15 de julho de 2009 (2h 32min)

Direção: David Yates

Elenco: Daniel Radcliffe, Rupert Grint, Emma Watson mais

Gêneros Fantasia, Aventura

Nacionalidades EUA, Reino Unido

Harry Potter e as relíquias da morte - parte 1

Data de lançamento 19 de novembro de 2010 (2h 25min)

Direção: David Yates
 Elenco: Daniel Radcliffe, Rupert Grint, Emma Watson mais
 Gêneros Fantasia, Aventura
 Nacionalidades EUA, Reino Unido

Harry Potter e as relíquias da morte - parte 2

Data de lançamento 15 de julho de 2011 (2h 10min)
 Direção: David Yates
 Elenco: Will Dunn, Rohan Gotobed, Alfie McIlwain mais
 Gêneros Fantasia, Aventura
 Nacionalidades EUA, Reino Unido

Homem Aranha

Pais: Estados Unidos 2002 (121 min)
 Direção: Sam Raimi
 Produção: Laura Ziskin e Ian Bryce
 Elenco: Tobey Maguire, Willem Dafoe, Kirsten Dunst, James Franco, Cliff Robertson, Rosemary Harris
 Gênero: Aventura, Drama, Ficção científica
 Música: Danny Elfman
 Companhia(s) produtora(s): Sony Pictures Entertainment, Marvel Entertainment, Laura Ziskin Productions
 Distribuição: Columbia Pictures
 Lançamento:
 Estados Unidos 3 de maio de 2002
 Brasil 17 de maio de 2002
 Portugal 21 de junho de 2002
 Idioma: Inglês

La estrategia de Caracol (A estratégia do caracol)

Estreia Mundial: 1993
 105 minutos
 Elenco: Delfina Guido, Fausto Cabrera, Florina Lemaitre, Frank Ramírez, Humberto Dorado
 Direção e produção: Sérgio Cabreira
 Roteirista: Sérgio Humberto Dorado
 Pais: Colômbia
 Vencedor do Festival Internacional de Cinema de Berlim e do Festival de Cinema de Biarritz de Cinema Latino-Americana; e foi homenageado com outros 30 prêmios em diversas competições internacionais.

Matrix

Data de lançamento 21 de maio de 1999 (2h 15min)
 Direção: Lana Wachowski, Lilly Wachowski
 Elenco: Keanu Reeves, Laurence Fishburne, Carrie-Anne Moss mais
 Gêneros Ação, Ficção científica
 Nacionalidades EUA, Austrália

Matrix Reloaded

Data de lançamento 23 de maio de 2003 (2h 18min)
 Direção: Lilly Wachowski, Lana Wachowski

Elenco: Keanu Reeves, Laurence Fishburne, Carrie-Anne Moss mais
 Gêneros Ficção científica, Ação
 Nacionalidades EUA, Austrália

Matrix Revolutions

Data de lançamento 5 de novembro de 2003 (2h 08min)
 Direção: Lilly Wachowski, Lana Wachowski
 Elenco: Keanu Reeves, Laurence Fishburne, Carrie-Anne Moss mais
 Gêneros Ficção científica, Ação
 Nacionalidades EUA, Austrália

Memórias Póstumas de Brás Cubas

Data de lançamento 17 de agosto de 2001 (1h 42min)
 Direção: André Klotzel
 Elenco: Reginaldo Faria, Petrônio Gontijo, Sônia Braga mais
 Gêneros Comédia, Drama
 Nacionalidades Portugal, Brasil

O anjo exterminador (El Ángel exterminador)

Data de lançamento 1963 (1h 35min)
 Direção: Luis Buñuel
 Elenco: Silvia Pinal, Tito Junco, Enrique Rambal mais
 Gêneros Fantasia, Drama
 Nacionalidade México

O artista (The Artist)

Data de lançamento 10 de fevereiro de 2012 (1h 40min)
 Direção: Michel Hazanavicius
 Elenco: Jean Dujardin, Bérénice Bejo, John Goodman mais
 Gêneros Romance, Drama, Comédia
 Nacionalidade França

O cantor de Jazz (The Jazz Singer)

Data de lançamento: 1927 (1h 28min)
 Direção: Alan Crosland
 Elenco: Warner Oland, Al Jolson, May McAvoy mais
 Gêneros Musical, Drama, Romance
 Nacionalidade EUA

O doador de memórias (The Giver)

Data de lançamento 11 de setembro de 2014 (1h 37min)
 Direção: Phillip Noyce
 Elenco: Jeff Bridges, Meryl Streep, Brenton Thwaites mais
 Gêneros Ficção científica, Fantasia, Drama
 Nacionalidade EUA

O gabinete do Dr. Caligari

Data de lançamento: 1919 (1h 17min)
 Criador(es): Robert Wiene
 Elenco: Werner Krauss, Conrad Veidt, Lil Dagover mais

Gêneros Drama, Suspense, Fantasia
 Nacionalidade Alemanha
 (Robert Wiene. Alemanha. 1919, 1h 17min)

O Homem com a Câmera (Tchelovek s kinoapparatom)
 Data de lançamento 28 de setembro de 2005 (1h 08min)
 Direção: Dziga Vertov
 Elenco: atores desconhecidos
 Gênero Documentário
 Nacionalidades URSS, Rússia

O quatrilho
 Data de lançamento 20 de outubro de 1995 (1h 50min)
 Direção: Fabio Barreto
 Elenco: Glória Pires, Patrícia Pillar, Alexandre Paternost mais
 Gênero Comédia dramática
 Nacionalidade Brasil

Os fantasmas se divertem
 Data de lançamento: 16 de junho de 1988 (1h 32min)
 Criador(es): Tim Burton
 Elenco: Michael Keaton, Alec Baldwin, Geena Davis mais
 Gêneros Fantasia, Comédia
 Nacionalidade EUA
 (Tim Burton. EUA.1988, 1h 32min)

Os miseráveis (Les Misérables)
 Data de lançamento 1 de fevereiro de 2013 (2h 30min)
 Direção: Tom Hooper
 Elenco: Hugh Jackman, Russell Crowe, Anne Hathaway mais
 Gêneros Drama, Comédia Musical
 Nacionalidade Reino Unido

Shrek
 Criador: William Steig/DreamWorks Animation
 Trabalho original: Shrek! (1990)
 Filmes:
 Shrek (Andrew Adamson. EUA. 2001, 90min)
 Shrek 2 (2004)
 Shrek the Third (2007)
 Shrek Forever After (2010)
 Séries de televisão: The Adventures of Puss in Boots
 Musicais: Shrek the Musical
 Site oficial: Shrek - DreamWorks Animation

Shrek 2
 Data de lançamento 18 de junho de 2004 (1h 30min)
 Direção: Andrew Adamson, Kelly Asbury mais
 Elenco: Mike Myers, Eddie Murphy, Cameron Diaz mais

Gêneros Animação, Comédia
Nacionalidade EUA

Taxi Driver (Motorista de táxi)

Data de lançamento 22 de março de 1976 (1h 55min)

Direção: Martin Scorsese

Elenco: Robert De Niro, Jodie Foster, Harvey Keitel mais

Gêneros Drama, Policial

Nacionalidade EUA

The Great Train Robbery (O grande roubo do trem)

Data de lançamento: 1903 (0h 11min)

Direção: Edwin S. Porter

Elenco: Gilbert M. Anderson, Frank Hanaway, Marie Murray mais

Gênero Faroeste

Nacionalidade EUA

Toy Story (Um mundo de aventuras)

Data de lançamento 22 de dezembro de 1995 (1h 17min)

Direção: John Lasseter

Elenco: Tim Allen, Don Rickles, Jim Varney mais

Gêneros Animação, Comédia

Nacionalidade EUA

Valente (Brave)

Data de lançamento 20 de julho de 2012 (1h 35min)

Direção: Mark Andrews, Brenda Chapman mais

Elenco: Kelly Macdonald, Billy Connolly, Emma Thompson mais

Gêneros Animação, Aventura, Comédia

Nacionalidade EUA

Watchmen

Data de lançamento 6 de março de 2009 (2h 42min)

Direção: Zack Snyder

Elenco: Jackie Earle Haley, Patrick Wilson, Malin Åkerman mais

Gêneros Ficção científica, Drama, Ação

Nacionalidade EUA