

## IMAGEM, SALA DE AULA E LEITURA: DIÁLOGOS E DESCOBERTAS POSSÍVEIS

Helena Maria Ferreira<sup>1</sup>  
Marco Antonio Villarta-Neder<sup>2</sup>

**RESUMO:** Os desafios do trabalho com linguagens em sala de aula atendem a uma dupla face: de um lado, o conhecimento sobre as linguagens, sua natureza sígnica e suas condições de produção, circulação e recepção. De outro lado, uma reflexão sobre as concepções que embasam as teorias utilizadas, tanto sobre as linguagens, quanto sobre os aspectos envolvidos no processo ensino-aprendizagem. Assentar um trabalho em uma perspectiva interacional, na qual há sujeitos que se (re)constróem constantemente na interação, implica uma linha de trabalho compatível. O objetivo deste artigo é discutir noções e possibilidades de um diálogo do trabalho com a leitura em sala de aula com a análise de textos não verbais de imagens em movimento (filmes), sob a ótica das reflexões sobre filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin. Para isso, utilizamos o filme *Pagador de Promessas*, dirigido por Anselmo Duarte e baseado na peça teatral de Dias Gomes. Pretendemos, a partir da noção bakhtiniana de *diálogo* e de conceitos de teorias sobre cinema e imagem, explorar alguns aspectos relevantes para a análise, dentro dessa perspectiva interacional.

**PALAVRAS-CHAVE:** Círculo de Bakhtin. Leitura. Discurso não-verbal.

**ABSTRACT:** The challenges of working with languages in the classroom address a double face: on the one hand, knowledge about languages, their signic nature and their conditions of production, circulation and reception. On the other hand, a reflection on the conceptions that underlie the theories used, as much on the languages, as on the aspects involved in the teaching-learning process. Placing a work in an interactional perspective, in which there are subjects who are constantly (re) build in the interaction, implies a compatible line of work. The aim of this article is to discuss the notions and possibilities of a dialogue of the work with the reading in the classroom with the analysis of nonverbal texts of moving images (films), from the perspective of the reflections on philosophy of the language of Bakhtin's Circle. For that, we used the film *Pagador de Promessas*, directed by Anselmo Duarte and based on the theater play of Dias Gomes. We intend, from the Bakhtinian notion of *dialogue* and concepts of theories about cinema and image, to bring some relevant aspects to the analysis, according to this interactional perspective.

**KEYWORDS:** Bakhtin's Circle. Reading. Nonverbal discourse

### Introdução

As atividades de leitura na sala de aula revestem-se sempre de uma dupla característica. Por um lado, representam constantemente um desafio; por outro, uma perspectiva de

---

<sup>1</sup> Universidade Federal de Lavras/Departamento de Estudos da Linguagem. E-mail: [helenaferreira@del.ufla.br](mailto:helenaferreira@del.ufla.br).

<sup>2</sup> Professor Associado do Departamento de Estudos da Linguagem na Universidade Federal de Lavras, em Lavras/MG. E-mail: [villarta.marco@del.ufla.br](mailto:villarta.marco@del.ufla.br)

descobertas e de entrada efetiva no mundo do aluno – do ponto de vista dele – e do aluno em um mundo mais amplo: de uma alteridade que a escola pode e deve oferecer em relação a outras pessoas, culturas, tempos e pontos de vista.

O objetivo deste artigo é discutir noções e possibilidades de um diálogo do trabalho com a leitura em sala de aula com a análise de textos não verbais de imagens em movimento (filmes). Pretendemos situar a discussão no contexto das reflexões sobre filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin. Interessa-nos especificamente utilizar do conceito de diálogo para essa tarefa. Para isso, será tomada como contraponto a experiência de discussão e de leitura no Grupo de GEDISC – *Grupo de Estudos Discursivos sobre o Círculo de Bakhtin* – que congrega alunos em iniciação científica do curso de Graduação em Letras, mestrands e doutorands. Desenvolvendo suas atividades desde outubro de 2013, o GEDISC tem sido para todos os seus participantes uma oportunidade de vivência de outros olhares para a leitura de filmes. Desde o segundo semestre de 2014 tem crescido a interação com atividades de um grupo de bolsistas do PIBID/CAPES em Língua Portuguesa da Universidade Federal de Lavras.

No que tange aos estudos realizados no âmbito desses dois grupos, tem-se buscado problematizar a questão do ensino da leitura na escola, de modo mais específico, da leitura de textos multissemióticos, tais como as produções audiovisuais: filmes, videoanimações, gif, etc. Parte-se do pressuposto de que a leitura desses gêneros discursivos demanda habilidades diferenciadas daquelas mobilizadas pelos textos predominantemente verbais. Nesse sentido, Fischer (2009) assevera que ensinar a ler significa “ir além das interpretações, da leitura das entrelinhas, do não-dito”. Esse tipo de leitura poderá ensinar uma “generosidade esquecida, de olhar o que está diante de nós e nos entregarmos ao que aquela peça audiovisual nos oferece” (p. 97), enveredando para as múltiplas semioses.

Esse exercício se configura como uma atividade complexa, pois exige um esforço para superar uma leitura simplista e superficial, para esquivar-se dos apelos imediatos das explicações causais, dos julgamentos apressados, de respostas prontas. Isso abarca dimensões ligadas tanto ao conhecimento sobre o objeto de estudo e o saber fazer, quanto ao conhecimento sobre esse tipo de interação e o saber dizer, ou seja, “de fazer da experiência de ver também um espaço privilegiado de transformação de nós mesmos”. (FISCHER, 2009, p. 97)

Nessa direção, o presente artigo será estruturado na forma de uma fundamentação teórico-epistemológica-fenomenológica das bases de um trabalho com filmes a partir de um referencial bakhtiniano e de algumas exemplificações. Dito de maneira menos técnica, será

construída no artigo uma fundamentação que vai colocar em jogo conceitos, razões de ser desses conceitos e como tudo isso interage com a prática da leitura de um filme.

### **Conceitos basilares: leitura e sujeitos**

O conceito de diálogo no Círculo de Bakhtin é o fio condutor da visão que esse referencial conduz. Há sempre diálogo. Em cada situação de linguagem cada palavra não pode ser vista, do ponto de vista desse referencial, como algo desprovido de uma história, de um compromisso do sujeito que a diz em relação a si mesmo, ao interlocutor para quem se dirige e para com a própria situação em que convive com esse outro-sujeito, que é o interlocutor.

De acordo com Sobral (2009, p. 39), “dialogismo é um conceito que busca dar conta do elemento constitutivo não apenas dos discursos como da própria linguagem e mesmo do ser e do agir humanos” O conceito interessa à discussão aqui realizada, já que se relaciona com as questões mais fundamentais da leitura, seja no aspecto interno, cognitivo desta, seja no aspecto sociocultural. Para Volochinov (2017) já no processo de compreensão há um diálogo:

[...] Toda verdadeira compreensão é ativa e possui um embrião de resposta. Apenas a compreensão é capaz de dominar o tema, pois um processo de formação só pode ser apreendido com a ajuda de outro processo também de formação. Compreender um enunciado alheio significa orientar-se em relação a ele, encontrar para ele um lugar devido no contexto correspondente. Em cada palavra de um enunciado compreendido, acrescentamos como que uma camada de nossas palavras responsivas. [...] *Toda compreensão é dialógica*. A compreensão opõe-se ao enunciado, assim como a réplica opõe-se a outra no diálogo. A compreensão busca uma antipalavra à palavra do falante. (VOLOCHINOV, 2017, p. 232).

Dessa maneira, em qualquer processo de leitura, e em qualquer ato de linguagem, há, em caráter constitutivo, como alicerce da linguagem e dos sujeitos, o diálogo. Quando um sujeito enuncia a palavra *liberdade*, por exemplo, lida com a história de sentidos que essa palavra já teve em sua vida, com os sentidos que ela tem para pessoas com as quais convive proximamente, com os sentidos que ela tem atualmente em sua cultura e com sentidos com os quais tem e teve contato e que vêm de tempos e espaços distantes, de outros povos e outras épocas. Diálogo, portanto. Diálogo interno com cada momento de sua vida em que experimentou sensações, sentimentos, percepções e conceitos a respeito dessa palavra; diálogo com outros que vivenciam/vivenciaram sentidos às vezes próximos, às vezes distantes ou opostos das experiências desse primeiro sujeito.

O mesmo acontece com a visualização de uma praça, com um percurso por uma rua ou a permanência em uma praça. A padaria na esquina próxima de casa é a memória do doce comprado quando o sujeito é uma criança ainda de colo, o lanche atrasadamente comprado com

o dinheiro amassado nas mãos já um pouco maiores da criança que caminha sozinha para a escola, do lanche na chapa pedido com os colegas na adolescência, da alimentação que substitui um almoço no intervalo do serviço quando já adulto, do leite e do pão levado para casa quando já morando no próprio espaço, sozinho ou mais alguém numa convivência de habitação adulta. A visualização das vitrines, o cheiro do pão e do lanche, o colorido dos doces, o entrar e sair do espaço. Todos esses aspectos visuais assumem novos sentidos e dialogam (continuam dialogando) com os sentidos já vivenciados. Não necessariamente como uma memória cumulativa, mas, no mínimo, como um diálogo que estabelece que a identidade de um sujeito hoje é fruto das identidades que já teve antes.

Essa característica múltipla, heterogênea e muitas vezes contraditória, presente em cada ato de linguagem, tem relação com o diálogo de duas maneiras complementares. Em primeiro lugar, porque há sempre um outro. Esse outro pode ser exterior fisicamente ao sujeito enunciador ou pode representar os diversos sujeitos em que se constituiu, no tempo e em diferentes situações. Em segundo lugar, porque é sempre réplica. A percepção de uma imagem vivenciada aqui e agora por um sujeito constitui uma réplica a uma imagem semelhante ou a uma imagem de uma mesma cena. O que torna, obviamente, a cena um processo em movimento, constantemente mutável, já que a mesmo balcão de uma padaria que o adulto vê para escolher um pão hoje é uma réplica à sua memória de criança em relação àquele lugar no qual entrou diversas vezes, mas ocupando no mundo posições, sentimentos, expectativas e percepções diferentes. Assim, uma imagem é mais que uma percepção individual. Ela é a percepção individual que decorre de um compartilhamento do sujeito com outros momentos de sua existência e com outros sujeitos que coexistem e também percebem a cena, o percebem nela e se percebem nela.

Essa característica contraditória e processual, ligada ao diálogo em qualquer ato de linguagem é apontada por Volochinov (2017, p. 140)

Em cada ato discursivo, a vivência subjetiva é eliminada no fato objetivo da palavra-enunciado dita; já a palavra dita, por sua vez, é subjetivada no ato de compreensão responsiva. Como já sabemos, toda palavra é um pequeno palco em que as ênfases sociais multidirecionadas se confrontam e entram em embate. Uma palavra nos lábios de um único indivíduo é um produto da interação viva das forças sociais.

Da mesma forma, há um diálogo mais amplo entre gêneros. Assim, uma conversa cotidiana dialoga com uma peça teatral, com um filme. Um conto dialoga com um poema, com um filme, com uma dança. E por aí se pode perceber diálogos dentro de cada palavra, entre palavras, entre gêneros, entre tempos e espaços, entre sujeitos. Para Di Fanti (2005), é relevante

compreender o princípio dialógico da linguagem para que se possa entender o processo de interação. Para a autora, esse princípio, pautado em uma abordagem social que lhe é própria, relaciona-se a um “compartilhar com o outro” que exclui qualquer possibilidade de abordagem individualista, pois se instaura na língua como um processo interacional, realizado na enunciação. Segundo ela,

[...] tratar do dialogismo é, por um lado, descartar qualquer possibilidade de limitação e redução de sentidos, e, por outro, preservar as ressonâncias de outros ditos, já-ditos e/ou não-ditos na linguagem. Os sentidos, a partir da abordagem dialógica, projetam-se como efeitos, sendo assim, irredutíveis a uma só possibilidade, apesar de em determinados contextos enunciativos haver sentidos predominantes. Com isso, os efeitos de sentidos existem a partir de construções discursivas, das quais o sujeito “não é a fonte de seu dizer”, uma vez que se constitui, de modo dinâmico, com a instituição histórico-social. Em outras palavras, o sujeito e os sentidos constroem-se discursivamente nas interações verbais na relação com o outro, em uma determinada esfera de atividade humana. (p. 98)

Tendo chegado a este ponto da discussão, cabe uma explicitação mais detalhada da noção de sujeito. Não se trata meramente do indivíduo, da pessoa de “carne e osso” (Michel Foucault chama de “singularidade biológica”), mas de entender as funções que uma pessoa ocupa no mundo, o lugar espacial, temporal, cultural, histórico, ideológico em que essa pessoa se situa. O ponto de vista que é constituído por esse lugar. Assim, uma mesma pessoa se constitui como vários sujeitos, em virtude dos vários contextos em que (con)vive. Em alguns casos pode haver contradições entre essas funções e modos de ser. É relativamente comum uma pessoa se tornar irreconhecível em sua maneira de ser, de agir em um contexto para alguém que a conheça de outro. Por exemplo, se se comparar o ambiente profissional com o familiar.

Essa definição mais estrita do conceito é importante, pois mais à frente será importante levar em consideração que a maneira como o espectador de um filme é provocado a ver, a fazer sua leitura é, em primeiro lugar, um processo que o faz ser sujeito. Ou seja, que o induz a se colocar em um ponto de vista que ele não conhecia anteriormente. Em segundo lugar, porque esse ponto de vista é resultado de um trabalho dos autores do filme, que – por exemplo – por meio da maneira que a câmera filma uma cena, induz o espectador a ver essa cena desse ângulo e não de outro. É, portanto, um diálogo entre essa visão dos autores e a do espectador.

Essa consideração pode ser ampliada a partir da citação de Stam (2003, p. 34).

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 dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao “diálogo” de gêneros ou de vozes de classes no interior do filme, ou ao diálogo entre as várias trilhas (entre a música e a imagem, por exemplo). Além disso, poderia referir-se também 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.

O que vem sendo dito até aqui neste artigo poderia ser aplicado à leitura de qualquer linguagem. A leitura de um texto escrito também envolve processos da mesma natureza. No entanto, parece mais operacional demonstrar isso com linguagens não verbais, principalmente as que têm como signos constituintes a imagem. Mesmo com uma câmera embutida do celular, se houver mudança da posição da câmera em relação à cena fotografada, é possível perceber-se rapidamente que a mudança do ponto de vista da tomada da foto alterou os objetos fotografados. Em um *selfie*, por exemplo, o ângulo em que se posiciona a câmera pode determinar se o rosto da pessoa que se autofotografa fica mais nítido ou mais difuso, se dá impressão de a pessoa estar mais magra ou mais gorda, mais alegre ou mais cansada.

Além disso, há um bom motivo para nos determos na análise de linguagens não-verbais. E é uma questão ética. Em um contexto escolar, pode-se perguntar até que ponto nas salas de aula a escola está preparando leitores e cidadãos para lidarem com os sentidos produzidos por essas linguagens. Então, tratar disso não é meramente diversionismo. É contemplar, também, linguagens que são necessárias de serem trabalhadas e analisadas na escola.

Considerados esses aspectos iniciais, a discussão aqui empreendida situa-se em dois eixos: primeiramente, em relação às concepções de linguagem, de leitura e de trabalho com a linguagem na sala de aula, e que se articulará em torno do conceito de diálogo, do Círculo de Bakhtin. O segundo eixo reside em alguns fundamentos da linguagem não verbal que constitui o objeto de análise deste artigo, que é a das imagens em movimento, dentro do contexto de um filme.

Para se analisar uma imagem (estática ou em movimento), há alguns princípios fundamentais. Um deles é o do ponto de vista. A questão do ponto de vista, em relação à imagem, traz, intrinsecamente, a noção de enquadramento. Aumont (1993), em seu livro *A imagem*, discute esses conceitos:

A noção de enquadramento (...) puxa o quadro para o lado da equivalência, proposta pelo dispositivo de imagens, entre o olho do produtor e o olho do espectador. É essa mesma assimilação de um ao outro que, em suas metamorfoses, a noção de ponto de vista considera. (...) O ponto de vista pode designar:

1. um local, real ou imaginário, a partir do qual uma cena é olhada;
2. 'o modo particular como uma questão pode ser considerada';
3. enfim, uma opinião, um sentimento com respeito a um fenômeno ou a um acontecimento.

O primeiro desses sentidos corresponde ao que acabamos de expor, a encarnação de um olhar no enquadramento – em que a questão é saber a quem atribuir esse olhar, essa vista: ao produtor da imagem, ao aparelho, ou, nas formas narrativas da imagem (especialmente no cinema), às vezes a uma construção já imaginária, a uma personagem. Além disso é interessante observar que os dois outros sentidos

correspondem a outros valores, conotativos, do enquadramento: a tudo o que nas imagens narrativas lhe faz traduzir uma visão subjetiva, 'focalizada'; mais amplamente, a tudo o que faz com que um enquadramento traduza um julgamento sobre o que é representado, ao valorizá-lo, ao desvalorizá-lo, ao atrair a atenção para um detalhe no primeiro plano etc. (AUMONT, 1993, p. 156)

Dois trechos dessa citação interessam especialmente à discussão feita neste artigo. O primeiro deles é quando Aumont (1993), falando sobre enquadramento, diz que a imagem do quadro expressa uma equivalência entre o olho do produtor e o olho do espectador, proposta pelo dispositivo de imagens. Em outras palavras, a câmera é um instrumento (dispositivo de imagem) que permite que o olhar do produtor seja o olhar do espectador. A equipe autoral do filme (diretor, diretor de fotografia, roteirista, editor, montador etc.) propõe um ângulo de visão, uma escolha da imagem que vai ser a única possibilidade, naquela cena, de o espectador ver a imagem.

A implicação desse conceito é decisiva: se for levada em consideração esse conceito, analisar um filme deixa de ser interpretar a realidade de uma cena. Muito mais do que isso, consiste em pensar na escolha do ponto de vista para que aquela cena se constituísse da maneira como é mostrada; no propósito da equipe autoral para com o espectador, na maneira de relatar o mundo visualmente, já que construir uma cena pelo enquadramento mediante um ponto de vista determinado é fazer um relato visual sobre o mundo. Ainda: uma cena não mostra uma realidade, mas conta essa realidade a partir de um ponto de vista e impõe ao espectador esse lugar para ver. Desse modo, o filme, ao mesmo tempo em que revela o mundo, possui também uma linguagem que o constitui e o distancia da realidade cotidiana. Assim, o cinema não se constitui como uma mera representação, mas como uma construção, ou seja, como uma manipulação. Para Aumont (2008, p. 74), a função essencial do filme é mostrar os eventos representados e não deixar ver a si mesmo como filme. O autor (apoiando-se em BAZIN, 1972, p. 66-67) cita que

Qualquer que seja o filme, seu objetivo é nos dar a ilusão de assistir a eventos reais, que se desenvolvem diante de nós, como na realidade cotidiana. Essa ilusão esconde, porém, uma fraude essencial, pois a realidade existe em um espaço contínuo, e a tela apresenta-nos de fato uma sucessão de pequenos fragmentos chamados "planos", cuja escolha, cuja ordem e cuja duração constituem precisamente o que se chama "decupagem" de um filme. Se tentarmos, por um esforço de atenção voluntária, perceber as rupturas impostas pela câmera ao desenrolar contínuo do acontecimento representado e compreender bem por que eles nos são naturalmente insensíveis, vemos que os toleramos porque deixam subsistir em nós, de algum modo, a impressão de uma realidade contínua e homogênea.

Se for feita uma ligação com o conceito de diálogo, do círculo de Bakhtin, pode-se dizer que há diálogo entre esse lugar da equipe autoral e o lugar que o espectador. Para se entender isso, basta interrogar se o lugar a partir do qual o espectador vê a cena seria o mesmo da equipe autoral se houvesse escolha possível por parte do espectador. Se o espectador pudesse escolher o enquadramento, a cena poderia ser vista por ele de maneira totalmente diferente. Portanto, o lugar a partir do qual a cena seria vista seria outro, tanto do ponto de vista material, ótico, quanto do ponto de vista subjetivo.

O segundo aspecto da citação que interessa mencionar é sobre o julgamento implicado no enquadramento de uma cena. Julgamento que é da equipe autoral e que dialoga com as formas de ver, com a visão de mundo do espectador. Não é difícil perceber o impacto que essas noções apresentam para um trabalho com leitura na sala de aula. Embora a questão do ponto de vista esteja implicada em qualquer linguagem, nas linguagens visuais há, algumas vezes, a possibilidade mais concreta de, ao se manusear dispositivos de imagem, (des)construir escolhas narrativas criadas pelo ponto de vista do enquadramento.

E aí se pode entrar em outra questão importante da narrativa fílmica, que é a da personagem. Seja a cena a sobreposição entre a visão da equipe autoral, de uma personagem e do espectador, seja uma narrativa sobre personagens, do ponto de vista da equipe autoral e que coincide com a visão do espectador, o modo como a cena se constrói para “dizer algo sobre as personagens e sobre o contexto em que elas se situam no texto do filme”, o ponto de vista da câmera transforma o espectador em personagem, cria uma contradição, um paradoxo ao mantendo-o fora da cena, trazê-lo para o interior dela e da narrativa do filme.

Analisar o “olhar” da câmera é, sem dúvida, analisar estratégias de projetos de dizer<sup>3</sup>, uma vez que as escolhas feitas pelo produtor/editor não são aleatórias. De acordo com Paula (2001, p. 24),

Elemento mais essencial à caracterização do veículo ou da linguagem cinematográfica, a câmera decupa uma gama bastante ampla de ângulos, de espaços, de movimentações, produzindo significações na construção da imagem. A câmera enquadra, isola, amplia ou reduz gestos e expressões, apropria-se da ação etc., a câmera constrói o campo em que o trabalho do ator vai se manifestar, ou em que se dar a evolução dos personagens na ação, dirigindo o foco de atenção do espectador para recortes determinados ou para o corpo interior do ator/personagem. Como tal, a câmera se constitui num dos níveis de construção do discurso fílmico. Objetiva, ela pode omitir-se, deixando exclusivamente ao ator a responsabilidade da produção de sentido em cada tomada. Subjetiva, ela não se limita a simplesmente ver o personagem em ação, mas emite juízos e interfere na narrativa atribuindo valores específicos –

---

<sup>3</sup> Bakhtin usa a expressão *Речевая воля* (rietchieváia vólia) em russo, que tem recebido traduções diferentes: *vontade discursiva*, *intenção discursiva*, *intuito discursivo*, *projeto de dizer*, *vontade de produzir sentido*, *querer-dizer*.

enfatizando detalhes nos closes, destacando expressões e estados interiores etc – aos objetos na cena. É da combinada inter-relação dos trabalhos da câmera e do ator, cada qual como um instrumento peculiar, que se produz, então, um discurso sobre o personagem. É a partir dos movimentos da câmera e do ator que vão revelar, para o espectador, o teor das cenas e as faces dos personagens.

Conforme o exposto, operando, objetiva e subjetivamente, a câmera desnaturaliza os signos, podendo refratar e refletir outras realidades. Assim, elementos verbais (falados, escritos) e elementos não verbais (iluminação, som, edição, câmera etc.) se organizam dialeticamente, carregam força valorativa e intencionam vontades discursivas, que incitam o espectador a assumir determinada posição. Além disso, movimento e posicionamento das figuras, a posição da câmera, a iluminação, o planejamento da cena, o uso do foco de profundidade merecem atenção nesse arranjo de elementos constitutivos da produção fílmica.

Essa atenção demanda capacidades e práticas de compreensão das várias semioses e de seus arranjos para construir a significação. “O falante procura orientar sua palavra – e o horizonte que a determina – no horizonte do outro que a interpreta, e entra em relações dialógicas com elementos deste horizonte.” (BAKHTIN, 2015, p. 55). Desse modo, uma proposta didática que explore diferentes recursos da linguagem como mecanismos de construção de sentidos poderá favorecer a ampliação de habilidades relacionadas às várias práticas sociais que a leitura demanda atualmente.

Complementando o exposto, Ferreira (2012, p. 2) assevera que ler uma produção fílmica

compreende olhares diferenciados, num processo integrado que parte da perspectiva de que é tão importante sua apreciação quanto sua leitura. Tal apreciação e leitura, entretanto, requer um mínimo de informações acerca de aspectos variados sobre a sua linguagem e sobre os meios utilizados para sua análise. Realizar uma leitura fílmica denota desconstruí-lo para reorganizá-lo posteriormente dando-lhe significados antes não percebidos. [...] Uma análise fílmica requer a aproximação de um conjunto de conhecimentos complexos e abrangentes sobre diferentes abordagens analíticas, como também destacam-se as necessidades de conhecimentos prévios sobre a linguagem fílmica, seus gêneros, sua história, técnicas e meios de produção.

Nesse âmbito, o autor pontua que o objetivo da escola “não é formar críticos de cinema com essa proposta, mas desenvolver uma metodologia que facilite, como referido, a apreciação e a leitura de um filme, pois ver um filme de forma significativa é uma atividade como outra qualquer, que se pode apreender e desenvolver.” Enfim, pode-se ensinar a ler uma produção fílmica, pode-se propiciar situações didático-pedagógicas em que o leitor-espectador assuma efetivamente uma posição de compreensão responsiva ativa, tal qual Bakhtin entende que seja constitutivo da interação, ou seja, o que o locutor espera “não é uma compreensão passiva que, por assim dizer, apenas duplicaria seu pensamento no espírito do outro, o que espera é uma

resposta, uma concordância, uma adesão, uma objeção, uma execução, etc. (BAKHTIN, 2007, p. 291)

### Um exemplo

Para contextualizar o que está sendo discutido, serão tomadas como referência três cenas (quadros) do filme *O Pagador de Promessas*, dirigido por Anselmo Duarte, com roteiro de Dias Gomes, a partir da peça teatral escrita pelo próprio Dias Gomes, e lançado em 1962. Este filme participou do Festival Internacional de Cannes, na França e foi o único filme brasileiro até hoje a ganhar a Palma de Ouro, que é o prêmio máximo do festival. O filme narra a história de

Zé do Burro (Leonardo Villar) e sua mulher Rosa (Glória Menezes) vivem em uma pequena propriedade a 42 quilômetros de Salvador. Um dia, o burro de estimação de Zé é atingido por um raio e o agricultor acaba indo a um terreiro de candomblé, onde faz uma promessa a Santa Bárbara para salvar o animal. Com o restabelecimento do bicho, Zé põe-se a cumprir a promessa e doa metade de seu sítio, para depois começar uma caminhada rumo a Salvador, carregando nas costas uma imensa cruz de madeira. Mas a via crucis de Zé ainda se torna mais angustiante ao ver sua mulher se engrajar com o cafetão Bonitão (Geraldo Del Rey) e ao encontrar a resistência ferrenha do padre Olavo (Dionísio Azevedo) a negar-lhe a entrada em sua igreja, pela razão de Zé haver feito sua promessa em um terreiro de macumba. (Adaptado de <http://www.adorocinema.com.br>)

A narrativa do filme inicia-se no momento da promessa, mostrando Zé do Burro no terreiro. Em seguida, é mostrada a caminha dele, com a cruz às costas, juntamente com sua mulher até a cidade de Salvador, na Bahia. O casal chega à noite e se dirige para a escadaria da Igreja de Santa Bárbara, na véspera do dia da festa da santa. Nesse momento do filme, a câmera distancia-se do casal e a cena é panorâmica, mostrando toda a escadaria e a frente da Igreja:

**Figura 1:** Cena Monumentalidade da escadaria



**Fonte:** *O Pagador de Promessas*. Direção: Anselmo Duarte (1962).

O ponto de vista expresso nessa cena destaca a grandiosidade do templo (Igreja de Santa Bárbara), em contraposição à pequenez da personagem Zé do Burro e de sua esposa Rosa. No contexto do filme, essa grandiosidade esmagadora do templo físico expressa (metonimicamente) também o poder da Instituição Igreja Católica em relação ao cidadão simples Zé do Burro. E essa monumentalidade da escadaria e do templo é construída na cena pela distância da câmera, pela perspectiva (centralidade da Igreja de Santa Bárbara e da escadaria no quadro) e pelo aspecto panorâmico (a construção ocupa toda a cena também no plano horizontal).

O conflito entre o que representa simbolicamente o cumprimento da promessa de Zé do Burro e o poder da Igreja Católica e das autoridades civis (polícia, imprensa, autoridades municipais) chega ao clímax com um enfrentamento entre um grupo de capoeiristas – que se solidarizam com Zé do Burro – e as personagens que representam o poder. Excluídos todos (Zé do Burro, os capoeiristas, as baianas paramentadas com roupas que designam sua cultura e sua religiosidade) de entrar no templo, assim como de terem um pertencimento àquela sociedade que os renega.

No enfrentamento entre as partes, Zé do Burro cai morto, atingido por um tiro. A segunda cena selecionada registra o momento em que os capoeiristas colocam Zé do Burro na cruz e o carregam em direção à porta principal do templo.

**Figura 2:** Cena Perda de Parte da Monumentalidade da escadaria



**Fonte:** *O Pagador de Promessas*. Direção: Anselmo Duarte (1962).

Nesta cena há uma retomada da monumentalidade da Igreja de Santa Bárbara, mas já é menor. Começa a ser construída uma outra monumentalidade, que é a da multidão de pessoas excluídas pela Igreja e pela sociedade que detém o poder. O distanciamento da câmera é menor do que na primeira cena analisada, sem contar que o escuro da noite na primeira em oposição à claridade do dia na segunda, incidindo sobre as roupas brancas da maioria das pessoas da multidão, confere à segunda cena uma valorização da multidão que tem o mesmo perfil de Zé do Burro.

A terceira cena que será trazida aqui para a análise representa o momento em que a cruz em que Zé do Burro foi colocado (a cruz de sua promessa) aproxima-se da porta frontal da Igreja de Santa Bárbara. A diferença quanto ao ponto de vista é consequência, mais uma vez, da posição da câmera. Se nas outras cenas a câmera estava atrás da multidão e distante dela, neste quadro a câmera está posicionada no ponto de vista da porta da Igreja e na frente dos homens que carregam a cruz e da própria cruz em que Zé do Burro é carregado. Mais do que isso: se nas cenas anteriores, a câmera estabelece um ponto de vista em que a cena é vista de cima para baixo, nesta cena a cruz é vista de baixo para cima, valorizando a própria cruz e Zé de Burro, deitado nela.

**Figura 3:** Cena Relação metafórica à cruz de Cristo



**Fonte:** *O Pagador de Promessas*. Direção: Anselmo Duarte (1962).

O ângulo em que câmera captura a imagem da cruz se movimentando em direção à porta da Igreja coloca-a quase em posição perpendicular ao espectador, aludindo à cruz de Cristo, fincada no Monte Calvário. Novamente uma metonímia entre a figura de Zé do Burro, homem simples e desprezado pelas autoridades civis e religiosas, e Jesus Cristo, pregador vindo de uma região de homens simples, desprezado pelas autoridades civis e religiosas de seu povo e de sua época.

Finalmente, na quarta cena a ser analisada, a câmera fica em ângulo ainda mais abaixo da cruz, fazendo com que se possa ver a fachada da Igreja de cabeça para baixo. O ponto de vista da câmera inverte, nesse momento do filme, a monumentalidade do templo e do que ele simboliza da Igreja Católica como instituição e do poder civil a ela solidário.

**Figura 4:** Cena Poder da Igreja Católica



**Fonte:** *O Pagador de Promessas*. Direção: Anselmo Duarte (1962)

Do ponto de vista do conceito bakhtiniano, pode-se perceber diálogos entre os elementos das cenas, o ponto de vista da câmera e as visões de mundo que estão simbolizadas e denunciadas na narrativa do filme. Ao aludir à cruz e à morte de Jesus, estabelecendo algumas condições de semelhança entre os contextos de sacrifício, injustiça e exclusão social em ambas as figuras, o olhar da equipe autoral, materializado pelo posicionamento da câmera (entre outros elementos), faz o espectador ver a narrativa de um lugar para onde a imagem, por meio do enquadramento, o transporta.

As instâncias dialógicas são várias. A monumentalidade da escadaria é um signo arquitetural, que, junto à condição do templo de estar no alto, constitui uma vontade discursiva da Igreja de mostrar seu poder, seu domínio. Ao construir a cena utilizando um plano bastante aberto, colocando Zé do Burro e sua cruz dissolvidos na grandiosidade da escadaria, a equipe autoral dialoga com essa vontade discursiva da construção física e do papel social que Igreja se atribui. O diálogo se dá, portanto, em uma primeira instância entre os sentidos de poder, presentes no cotidiano das pessoas, na vivência social e os sentidos produzidos na narrativa fílmica.

A partir desse diálogo com o exterior do texto fílmico, instaura-se um diálogo interno. Há a construção de um continuum, uma gradação que vai refratando esses sentidos produzidos a partir da dureza das pedras, do cimento, dos elementos da construção física do templo como marca do poder espiritual e político da Igreja. A escadaria, na sequência, passa a ser mostrada como um espaço repleto de pessoas, que a preenchem enquanto espaço. Nesse momento do filme, ainda o espectador se depara com a monumentalidade, mas o ponto de fuga da perspectiva da cena é construída pela multidão, pelo elemento *humano*. Há, portanto, um

diálogo com a monumentalidade do vazio da escadaria. Além disso, outro contraste é com luz. Na primeira cena analisada (figura 1), é noite, e a escadaria e o templo são visualizados *escuros*, com a iluminação dos postes. Já a cena da figura 2 apresenta iluminação diurna, destacada pelas roupas brancas das pessoas da multidão.

Após a morte de Zé do Burro, a instância de diálogo intensifica esse *continuum*. As pessoas colocam Zé do Burro sobre a cruz e a carregam (figura 3), forçando a entrada na Igreja. O dialógico se constrói na própria narrativa, com um diálogo entre o domínio espiritual e político e a mobilização das pessoas como um enfrentamento. Há um reconhecimento e uma identificação das pessoas com os sentidos da tentativa de Zé do Burro pagar sua promessa. O gesto de colocá-lo sobre a cruz e entrar no templo estabelece um diálogo entre a aceitação passiva da autoridade eclesiástica e civil (articuladas como poderes) e uma tomada de posição, um ato (postupok) que se responsabiliza e enfrenta o poder estabelecido.

Se nas duas primeiras cenas aqui citadas, o espectador está distante e atrás, mas acompanhando Zé do Burro com o olhar, nas duas últimas, o olhar da câmera – que traz o espectador para a porta da Igreja - faz confrontar a cruz com Zé do Burro forçando passagem para entrar no templo, juntamente com os capoeiristas e com as baianas com roupas do candomblé. É desse lugar, na última cena que se estabelece um diálogo com a monumentalidade inicial da fachada do templo. Zé do Burro morto, carregado na cruz de sua promessa – de seu sacrifício, tanto inicial quanto final – pelos companheiros de exclusão, faz o olhar o espectador (re)ver a monumentalidade e a importância que a fachada majestosa do templo simbolizam, faz o espectador vê-la de cabeça para baixo, sendo ultrapassada, sobreposta pela cruz, pela imagem sombreada e em penumbra da cruz.

Analisar as cenas, a partir de uma perspectiva dialógica, pode favorecer a adoção de metodologias de ensino voltadas para a formação de leitores que efetivamente interagem com o texto. Recortar algumas cenas do filme e analisar seus processos de organização pode contribuir para a educação do olhar, em uma perspectiva interacionista, ou seja, que considera as condições de produção, o projeto de dizer, a relação entre interlocutores. Nessa perspectiva, o trabalho com texto não verbal, empreendido em uma perspectiva dialógica, pode favorecer o deslocamento do aluno de uma posição de espectador para uma posição de sujeito ativo.

A criação de situações didáticas que mobilizem para a indagação dos sentidos, para a exploração das semioses, para a escuta das várias vozes que polifonicamente são tecidas no filme pode ressignificar metodologias de ensino voltadas para uma perspectiva de que a leitura é produção e não reconhecimento de sentido, é um ato dialógico que requer a compreensão dos

diferentes recursos semióticos indiciadores de sentidos e comporta uma reação ao que o autor/produtor enuncia, implicando, então, uma resposta.

### **Considerações Finais**

O objetivo desse artigo foi apresentar algumas possibilidades de se conceber o trabalho com leitura de imagens em sala de aula como uma atividade necessária e importante para o aprofundamento da discussão sobre leitura, leitura de imagens, colocando a perspectiva de análise sob o ponto de vista do conceito de diálogo, do Círculo de Bakhtin.

Pôde-se ver que a posição ocupada pelo sujeito enunciador interfere no lugar a ser ocupado pelo sujeito-leitor em uma situação concreta de leitura. Mais do que isso, espera-se que se tenha mostrado não somente algumas especificidades da linguagem visual de filmes, mas a importância dos filmes dentro de um trabalho que dê conta dos múltiplos aspectos da leitura.

Pode parecer banal discutir a mudança de posição da câmera, a iluminação de uma cena, o tamanho de uma personagem em uma tomada, dentro de um filme. Para além das necessidades de conhecimento de uma linguagem intensamente presente no cotidiano das nossas sociedades há mais de um século, cabe, como um último apontamento, destacar que o olhar de cada pessoa para as cenas de um filme é (re)composto continuamente pelas vozes em diálogo das sociedades, das culturas e das visões de mundo que formam o espaço dentro do qual o sujeito vai (re)criando sua identidade. Para Di Fanti (2005), a língua se materializa em vozes sociais que se cruzam de diferentes modos. “Há linguagens de momentos, de lugares transitórios, que possuem estrutura e finalidades próprias a determinados contextos. A linguagem, assim, está em movimento, ou seja, há uma orquestração discursiva que a constitui” (p. 103).

Pensar cada ato de leitura como uma réplica do sujeito a esses outros olhares (seus mesmos, em outros momentos e também de outros sujeitos) é empreender uma trajetória de fortalecimento de um trabalho mais amplo e mais eticamente responsável – enquanto trabalho também com o lugar do cidadão – na sala de aula.

### **Referências**

AUMONT, J. *A imagem*. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

\_\_\_\_\_. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. 8 ed. São Paulo: Papyrus, 2008.

BAKHTIN, M. M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2015.

DI FANTI, M. G. C. A linguagem em Bakhtin: pontos e pespontos. *Veredas, Revista de Estudos Linguísticos*, vol.7, n.1 e 2, Juiz de Fora, UFJF, 2005.

FERREIRA, C. *O cinema e a sala: apreciação e leitura fílmica*. 2012. Disponível em: <http://artenaescola.org.br/sala-de-leitura/artigos/artigo.php?id=69352>. Acesso em 06 de maio de 2018.

FISCHER, R. M. B. Docência, cinema e televisão: questões sobre formação ética e estética. *Revista Brasileira de Educação*, v. 14, n. 40, jan/abr. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v14n40/v14n40a08.pdf>> Acesso em maio 2018.

PAULA, N. *Vôo cego do ator no cinema brasileiro: experiências e in experiências especializadas*. São Paulo: Annablume: FUMEC, 2001.

*O PAGADOR DE PROMESSAS*. Ficha Técnica. Disponível em <http://adorocinema.com.br>. Acesso em 21 de maio de 2015.

\_\_\_\_\_. Direção: Anselmo Duarte. Produção: Cinedistri. Intérpretes: Leonardo Villar; Glória Menezes; Dionísio Azevedo; Geraldo del Rey e outros. Autor da obra original: Dias Gomes. Dialoguista: Dias Gomes. Roteirista: Anselmo Duarte. Embrafilme, 1962. DVD (97 min), son., color.

SOBRAL, A. *Do dialogismo ao gênero: as bases do pensamento do círculo de Bakhtin*. Campinas: Mercado de Letras, 2009.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

\_\_\_\_\_. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992 (Série Temas, Vol. 20).

VOLOCHINOV, V. N. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Trad. do russo: Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.