

DISCURSO E IMAGEM: LEITURA DO TEXTO CINEMATOGRAFICO

Celso Jorge MARTINS¹

RESUMO

O discurso de um texto imagético está pautado em códigos convencionados socialmente, no entanto esta relação não é automática, produzindo efeitos de sentido diversos, de acordo com as filiações culturais e ideológicas de cada sujeito. Considerando que a imagem no cinema, geralmente, exerce a função de linguagem ativa e que também desempenha a função de cenário ou ilustração, é importante, para o sujeito-leitor, que este desenvolva possibilidades de entender os elementos visuais como operadores de discurso. Neste sentido, por meio deste trabalho de investigação científica, buscou-se a aplicação de algumas perspectivas voltadas ao estudo da leitura da imagem, mais especificamente do texto fílmico, em sua materialidade, considerando o discurso verbo-imagético inerente às estratégias enunciativas do cinema, bem como às filiações sociais de cada sujeito-leitor. Como suporte teórico, foram utilizados pressupostos da Análise do Discurso (escola francesa) e aportes específicos da leitura do texto cinematográfico. Assim, objetivou-se uma análise e interpretação deste gênero textual, abordando recursos e estratégias do texto fílmico, modos de significação da imagem, e o efeito de sentido produzido diante deste tipo de leitura.

Palavras-chave: Discurso Imagético; Texto Cinematográfico; Leitura e Cinema.

ABSTRACT

The discourse by imagetic text is socially based on conventional codes. However this relationship is not automatic, producing effects of meaning, according to the cultural and ideological affiliations of each person. Whereas the image on cinema screen usually performs the function of active language, and it also plays a role in setting or illustration it is important for subject-reader, and that person develops opportunities to understand the visual elements such as discourse makers. Therefore, through this work of scientific research, sought the application of some perspective geared to the study of the reading of the image, more specifically the cinematic text, in its materiality, considering the verb-imagetic discourse which is inherent in the enunciation strategies from movie, as well as the social affiliations of each subject-reader. As theoretical support, the assumptions were used Analysis of Discourse (from French school) and specific contributions from the film text. Thus, it aimed at an analysis and interpretation of this textual genre, addressing resources and strategies of the cinematic text, modes of meaning of the image, and the effect of produced meaning before this type of reading.

Keywords: Imagetic Discourse ; Cinematic Text ; Reading and Cinema.

¹ Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Maringá, graduado em Língua Portuguesa, atua como professor da Rede Pública estadual de ensino do Paraná, em Universidades particulares e em Cursos de Pós-graduação.

1. SET DE FILMAGEM

Uma das maiores preocupações da prática educacional escolar é a efetivação de uma significativa leitura, pelos educandos, das diversas tipologias textuais, de forma que possam construir e desenvolver um processo intermitente de leitura autônoma e crítica, tanto do texto verbal como do não-verbal.

Pensando no texto não-verbal, em específico, no texto imagético produzido pela arte cinematográfica, o objetivo principal deste trabalho é o desenvolvimento de perspectivas voltadas ao estudo do texto cinematográfico, em seus aspectos culturais e ideológicos, e as possibilidades de leitura que este gênero textual proporciona na produção de efeito de sentido.

Concordamos com Duarte quando argumenta sobre a necessidade de se pensar sobre a presença do cinema na escola. Segundo esta autora, *“pensar o cinema como uma importante instância pedagógica, nos leva a querer entender melhor o papel que ele desempenha junto àqueles com os quais nós também lidamos, só que em ambientes escolares acadêmicos.”* (DUARTE, 2002, p. 81).

Reconhecemos, nos filmes, uma vocação pedagógica, ou seja, para ensinar seu espectador, pois relaciona este com uma diversidade sócio-cultural que, apesar de ser inerente a sociedade, penso que não poderia ser tão bem conhecida e por tantas pessoas sem a arte do cinema, propiciando a produção de saberes, identidades e crenças. Duarte argumenta que:

Parece ser desse modo que determinadas experiências culturais, associadas a uma certa maneira de ver filmes, acabam interagindo na produção de saberes, identidades, crenças e visões de mundo de um grande contingente de atores sociais. Esse é o maior interesse que o cinema tem para o campo educacional — sua natureza eminentemente pedagógica. (DUARTE, 2002, p. 19)

Utilizado como mais um recurso audiovisual voltado à produção de conhecimentos, a comunicação por meio da imagem em movimento do cinema se diferencia, quanto a sua natureza, das formas tradicionalmente presentes e trabalhadas nos ambientes escolares. Por assim ser, faz-se necessário dominar os códigos que compõem a linguagem audiovisual do texto cinematográfico, pois isso resulta da aquisição de uma competência comunicativa, e é função dos

meios educacionais oferecer os recursos adequados para a aquisição desse domínio e para a ampliação da competência para ver, da mesma forma como já se objetiva fazer com a competência para ler e escrever.

Levar em consideração as especificidades própria do texto cinematográfico, quanto a sua natureza e seus recursos expressivos, implica em ampliar as possibilidades de leitura do sujeito leitor, uma vez que os elementos visuais funcionam como operadores de discurso. Considerando que o texto cinematográfico é um veículo que detém em sua essência modos específicos de comunicação, o processo pedagógico envolvendo o cinema é determinado por suas singularidades enquanto meio, através do qual o homem produz, transmite, significa conhecimentos.

O cinema se constitui em um texto, cuja principal característica é a imagem em movimento, e por também fazer uso dos recursos verbais, é considerado um discurso verbo-imagético, que utiliza meios de expressão particulares, próprios da arte cinematográfica. E como texto, sustenta-se em discursos, que produzem efeitos de sentido tanto no sujeito leitor como no sujeito autor, comunicando-se por meio de posicionamentos, pelo interdiscurso, pela formação ideológica e pela formação discursiva dos sujeitos, numa relação de interlocução na construção de sentidos.

2. PRÉ-ESTRÉIA

O discurso imagético não apresenta uma única significação, mas sim modos de significação, indicando que existe um trabalho de interpretação da imagem, tornando-se necessário o entendimento de como ela se constitui em discurso, dentro de suas especificidades como texto não-verbal.

Convém explicitarmos que nossa visão de discurso sustenta-se em Pêcheux ao afirmar que *“o termo discurso, que implica que não se trata necessariamente de uma transmissão de informação entre A e B, mas, de modo mais geral, de um ‘efeito de sentidos’ entre os pontos A e B.”* (PÊCHEUX, 1997, p. 82), sendo os pontos A e B designativos de “lugares” em uma estrutura social e não indivíduos propriamente ditos.

Diante dos preceitos da Análise do Discurso (AD), salientamos que o discurso é visto como uma dispersão, formado por elementos sem nenhum princípio de unidade, resultantes das formações ideológicas e discursivas e cada sujeito, não sendo produzido pela unidade do sujeito, mas pela sua dispersão. Por ser um jogo estratégico e polêmico, o discurso precisa ser analisado, sobretudo como jogo de ação e reação, como “luta”, pois articula saber e poder e materializa-se num efeito de sentido.

Segundo Barbosa (2000), *“decorre desse conceito de discurso a noção de sujeito como função social a ser preenchida pelos indivíduos, sendo que o modo como cada um deve se comportar ao ocupar seu lugar na sociedade já está previamente estabelecido pelos próprios indivíduos”* (BARBOSA, 2000, p. 138)

Pelos fundamentos da AD, por ser interpelado pela ideologia, o sujeito é assujeitado, não sendo autônomo, só se completando na interação com o outro. Como o discurso é produzido a partir de um determinado lugar e um determinado tempo, o sujeito é histórico e é ideológico também, e o seu discurso se situa em relação ao discurso do outro. O discurso é sempre atravessado pelo discurso do outro, portanto o sujeito é constituído pelo outro.

Estamos diante de um sujeito dividido, clivado, fragmentado, cindido, que não é homogêneo; constitui-se pelo “eu”, pelo outro e pelo inconsciente; é marcado pela incompletude. É um sujeito descentrado, mas que mantém a ilusão do “eu” centralizado, completo. O sujeito é efeito de linguagem --- constitui-se pela ordem do discurso (forma de enunciar) na qual ele tem sido aculturado.

Nesta visão, o texto cinematográfico é tido como uma produção de sentido que não é propriedade exclusiva nem do autor e nem do leitor, sendo um efeito da troca da linguagem verbo-imagética, constituindo-se nos efeitos de sentido produzidos entre os sujeitos da enunciação, negando-se a idéia de uma mensagem encerrada em si e a imanência do sentido.

O texto cinematográfico, visto como unidade de produção de sentido, constitui-se em um gênero discursivo, no qual, como já vimos, dentre seus recursos e estratégias de estrutura e funcionamento, a imagem ocupa lugar de destaque.

Em se tratando do texto imagético, este pode ser entendido, de forma abrangente, como um conjunto de estruturas produtivas, que envolve elementos

de uma “gramática” iconográfica, tais como: a expressão visual, figuras geométricas, ângulos de câmera, figuras iconográficas, montagem, tipos de enquadre, narrativa/cronologia temporal, níveis intertextuais, dentre outros.

O funcionamento desta “gramática” iconográfica se operacionaliza por meio da memória discursiva de cada sujeito, ou seja, pelos acontecimentos exteriores e anteriores ao texto e pela interdiscursividade, refletindo materialidades que intervêm na construção do significado do discurso imagético.

Ler um texto cinematográfico, sustentando-se no reconhecimento dos recursos próprios da linguagem do cinema, certamente produzirá sentidos mais fluentes ao sujeito leitor, daí nossa ênfase nas questões mais pertinentes a leitura do texto não-verbal, em específico do texto fílmico. Na afirmativa de Souza,

A interpretação do texto não-verbal se efetiva, então, por um efeito de sentidos que se institui entre o olhar, a imagem e a possibilidade do recorte (e não exclusivamente do segmento), a partir das formações sociais em que se inscrevem tanto o sujeito-autor do texto não-verbal, quanto o sujeito-espectador. (SOUZA, 2001, p. 41)

A leitura da imagem, portanto, é diferente da leitura da palavra, pois a imagem produz seus efeitos de significado pela imagem que é, não se valendo necessariamente de estruturas verbais para produzir significado. A imagem significa, geralmente, por meio de outras imagens, ou seja, produz o resgate de uma memória discursiva imagética.

A imagem, compreendida como uma forma de discurso, carrega em si um sentido do ponto de vista sócio-cultural e ideológico, e não pode ser lida como um mero ato de descrição dos seus elementos visuais, mas usa esses elementos para produzir sentidos em seu processo de leitura.

Considerando a imagem do cinema em seus traços específicos, tais como mobilidade e imobilidade, extensão e distância, profundidade, verticalidade, estabilidade, ilimitabilidade, cor, sombra, textura, dentre outros, uma leitura, em nível mais profundo, deste gênero textual, só se efetiva pela exploração destes recursos e estratégias. Isso sustenta a afirmativa de que o texto não-verbal possui uma gramática própria, diferente da gramática do texto verbal.

Desta forma, a materialização da imagem pode se dar pelo efeito de sentido causado pelo ícone (imagem), pelo implícito (apagamento da imagem), e

pela ausência (silenciamento da imagem), sendo esses elementos próprios do texto fílmico.

Ao se entender o não-verbal por meio do verbal, limita-se o conceito de linguagem em verbal e não-verbal, numa acepção de que uma completa a outra, não se reconhecendo a distinção e livre existência da palavra e da imagem. A palavra pode falar da imagem, descrevê-la e traduzi-la (paráfrase), mas jamais revela a sua matéria visual. *“A palavra não pode ser a moeda de troca das imagens. É a visibilidade que permite a existência, a forma material da imagem e não a sua co-relação com o verbal.”* (SOUZA, 2001, p. 42)

O cinema explora a imagem como forma de linguagem, valendo-se de recursos diversos, tais como o jogo de cores, de luzes, seus recortes, montagens, avanços, recuos, o distanciamento, a profundidade; recursos esses construtores de uma densidade imagética, propiciando a imagem que signifique sem vir ancorada no verbal, não atuando como mero cenário ou ilustração, pois a imagem, no cinema, é componente intrínseco da textualidade que compõe o texto fílmico.

Num filme, o espectador sabe que está vendo um filme, sabe que entre o representado e sua representação existe uma mediação, um ponto de vista. E que tem mais liberdade para interpretar e produzir outras imagens, outros pontos de vista, instalando-se no intervalo entre o representado e a representação.

É do lugar desse intervalo que surge o conceito de policromia (SOUZA, 2001): lugar que permite ao interpretar a imagem projetar outras imagens, cuja materialidade, não é da ordem da visibilidade, mas da ordem do simbólico e do ideológico: da ordem do discurso.

A policromia se sustenta em elementos da imagem que sugerem a construção --- pelo espectador --- de outras imagens. Esses elementos, implícitos no texto cinematográfico, desempenham a função de índices, contribuindo para a formação do enredo e o desenvolver do discurso imagético. A policromia, como “muitas imagens” suscitadas pela imagem enunciada, é, geralmente, sugestionada pelo ângulo e movimento da câmara, quase sempre associado à sonoridade (música, ruído, ou à própria interrupção do som), ou pelo jogo de cores, luzes, dentre outros.

Considerando a linguagem cinematográfica, alguns aspectos são importantes para a leitura aqui proposta.

Bernadet (1981) aponta dois elementos básicos do texto cinematográfico: a “tomada” e o “plano”, e discorre o seguinte:

1) a seleção de imagens na filmagem; chama-se tomada ou a imagem captada pela câmera entre duas interrupções; 2) a organização das imagens numa seqüência temporal na montagem; chama-se plano uma imagem entre dois cortes. Essas indicações deixam claro que a linguagem cinematográfica é uma sucessão de seleções, de escolhas: escolhe-se filmar o ator de perto ou de longe, em movimento ou não, deste ou daquele ângulo; na montagem descarta-se determinados planos, outros são escolhidos e colocados numa determinada ordem. Portanto, um processo de manipulação que vale não só para a ficção como também para o documentário, e que torna ingênua qualquer interpretação do cinema como reprodução do real. (BERNADET, 1981, p. 37)

No cinema, seja na ficção ou no documentário, há o registro de uma realidade, que é sempre fragmentada em tomadas e planos, uma vez que o tratamento do todo não é possível por meio do registro de uma câmera.

Numa filmagem, a tomada possui uma duração e uma visualização, sendo escolhido, dentro de um determinado tempo, o que e como será mostrado.

Já o plano, produto de uma tomada, corresponde a cada célula de um filme. Para Xavier (1984):

O plano corresponde a cada tomada de cena, ou seja, à extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo da imagem. O fato de que o plano corresponde a um determinado ponto de vista em relação ao objeto filmado (...) sugere um segundo sentido para este termo que passa a designar a posição particular da câmera (distância e ângulo) em relação ao objeto. (XAVIER, 1984, p. 19)

Existe uma classificação para os planos (MARTIN, 2003: XAVIER, 1984: BERNADET, 1980), que indica os usos expressivos do enquadramento (distância entre a câmera e o objeto focalizado) e a duração da cena, sendo basicamente: o plano geral, o plano médio, o plano americano, o primeiro plano e o plano de detalhe.

- plano geral: é a apresentação de espaços amplos onde os personagens não são identificados;

- plano médio, ou de conjunto: mostra um conjunto de elementos envolvidos na ação, podendo ser tido também como plano geral, sendo sua distinção arbitrária, correspondendo apenas ao fato de que o último abrange um campo maior de visão;
- plano americano: mostra o ser humano em corte na altura da cintura ou da coxa;
- primeiro plano ou *close-up*: mostra o rosto humano;
- plano de detalhe: apresenta um detalhe do corpo que não o rosto, ou um objeto qualquer.

Num plano, a imagem de cinema é apresentada em um determinado ângulo de filmagem que também assume funções expressivas precisas na comunicação cinematográfica. Para Martin (2003), o uso desses ângulos podem materializar aos olhos dos espectadores uma impressão ou uma inquietação ou um desequilíbrio mental sentidos por um personagem, bem como uma tensão ou um estado de euforia presentes num ambiente, dentre outras possibilidades.

Obviamente há outros elementos, próprios do texto cinematográfico, que trabalham na construção de significados, nos efeitos de sentidos que provocam. O próprio movimento da imagem, que já é um recurso, combinado com os movimentos da câmera e os recursos de montagem, possibilitam ao sujeito-autor deste tipo de texto optar entre diversas formas de produção do texto fílmico.

As tomadas, os tipos de plano, movimentos de câmera, ângulos de filmagem e a montagem são elementos básicos da expressão através da imagem em movimento do cinema, mas também outros elementos do cinema compõem o conjunto do que usualmente é chamada de “gramática” cinematográfica.

Elementos como o espaço e o tempo são de relevante importância para a compreensão da lógica da imagem do cinema. O som, a música, a elipse (não-dito) são recursos decisivos na leitura do texto fílmico, incluindo também, neste arcabouço de elementos, a iluminação, o vestuário, o cenário, a cor e o desempenho dos atores, que também significam diante de um sujeito-autor e de um sujeito-leitor.

3. ASSISTINDO À EXIBIÇÃO

No cotidiano da vida social contemporânea, a presença do cinema é algo comum, seja pela frequência dos espectadores em salas próprias para a exibição de filmes (cinemas), seja pela exibição por meio de TV (aparelhos televisores). Assim, cremos que a habilidade de assistir a um filme não necessariamente precisa ser ensinada, visto que a imagem em movimento parece ser inteligível em si mesma. Isso a diferencia do texto verbal, cuja compreensão pressupõe domínio de códigos e estruturas gramáticas convencionados, deixando a linguagem cinematográfica mais acessível ao alcance de todos, sobretudo das sociedades audiovisuais.

A leitura do texto fílmico mostra-se inerente à competência visual do sujeito, e para uma leitura superficial, de passível decodificação, o é. Mas, conhecer a chamada “gramática cinematográfica” faz-se necessário, conforme argumenta Duarte:

(...) A maior parte de nós aprende a ver filmes pela experiência (...) e conversando como outros espectadores. (...) Mas isso não significa que devamos deixar o conhecimento da gramática cinematográfica para os especialistas. Ao contrário, conhecer os sistemas de significados de que o cinema utiliza para dar sentido às suas narrativas aprimora nossa competência para ver e nos permite usufruir melhor e mais prazerosamente a experiência com filmes. (Duarte, 2002, p. 38)

Desenvolver uma competência apropriada para a leitura do cinema implica na compreensão do funcionamento de seu discurso. E, para que o uso do cinema, como instrumento pedagógico, seja efetivamente reflexivo, deve-se aprofundar a análise e interpretação do texto cinematográfico, buscando uma melhor compreensão dos elementos que compõem o discurso fílmico.

É importante ter consciência de que ao se realizar a leitura de um texto cinematográfico, sua interpretação reflexiva e crítica está vinculada ao entendimento do conjunto de formas expressivas próprias da arte cinematográfica, ou seja, de sua “gramática”.

Propomos uma análise e interpretação do discurso fílmico, tratando o filme como um texto, no qual, em suas imagens, diferentes códigos estão inscritos,

implícitos ou apagados (silenciados), e estes produzem efeitos de sentido em seu leitor (espectador) num trabalho ou processo de significação.

3.1. Sessão das Nove: Paradise Now

O filme “Paradise Now” (2005) do diretor Hany Abu-Assad (palestino com passaporte israelita) mostra a história de dois amigos de infância, os palestinos Khaled (Ali Suliman) e Said (Kais Nashif), moradores da cidade de Nablus, na Cisjordânia, que são recrutados para realizar um atentado suicida em Tel Aviv.

Depois de passar com suas famílias, o que teoricamente seria a última noite de suas vidas, sem poder revelar a sua missão, eles são levados à fronteira com Israel. A operação não ocorre como o planejado e eles acabam se separando ao terem que retornar, rapidamente, para Nablus e vêm-se de novo em casa.

Distantes um do outro, com bombas escondidas em seus corpos, Khaled e Said refletem sobre seus destinos, debatendo-se com a decisão de levar ou não para frente aquela missão, mas a coragem parece não se manter inabalável perante um pensamento mais profundo.

3.2. Leitura, cultura e ideologia

O filme Paradise Now traz aspectos próprios do mundo árabe, mais especificamente de regiões em conflito territoriais com Israel. A Palestina é hoje um país (região) autônomo, que disputa territórios fronteiriços com Israel, e isso deixa toda esta região do oriente médio à mercê de constantes ataques bélicos por ambos os países.

Mesmo sendo pró-palestino, o filme Paradise Now não faz apologia ao terrorismo. Paradise Now mostra um contexto humano para ações desumanas, e o faz por meio do entrelaçar da cultura árabe/muçulmana com a cultura cristã.

Entendendo que leitura é produção de sentido e que também é concepção, vemos que leitura está ligada à noção de ideologia, numa forma de visão de mundo, relacionando sentido com concepção.

Encontramos diversas cenas, no filme, que busca uma interação entre o leitor e o texto, recorrendo à memória discursiva do sujeito-leitor, num nítido funcionamento da cultura e ideologia, que resgata acontecimento exteriores e anteriores ao texto. A interdiscursividade age, assim, na construção de significado do discurso imagético por meio da gramática iconográfica.

A idéia de morrer por uma causa, de se martirizar para salvar outras pessoas, de dar significado mítico a morte é posta no filme e facilmente resgatada pelo sujeito-leitor. Cenas próprias da cultura cristã, mas de abrangência a todas culturas, são reproduzidas no contexto abordado. As figuras de Jesus, de Maria, mãe de Jesus, de um suposto Judas (traidor) estão presentes na discursividade do filme.

Uma cena a ser destacada, que ilustra esse aspecto, ocorre quando Said e Khaled são preparados para o ataque. Eles são banhados, barbeados, têm o cabelo raspado, recebem roupas especiais (ternos e gravatas) e participam de uma última refeição.



A cena da última refeição reproduz o evento da última ceia de Cristo juntamente com seus doze apóstolos. Em pinturas da renascença e da contemporaneidade, a “Santa Ceia” de Cristo é representada por uma grande mesa disposta horizontalmente, sobre um tapete, Jesus sentado na cadeira do

centro, tendo seis discípulos a sua direita e seis a sua esquerda, e todos se servem basicamente de pão e uma bebida.

Em *Paradise Now*, a mesma cena é reproduzida, com a mesa disposta horizontalmente, tapetes, Said sentado na cadeira do centro, ladeado por seis companheiros a sua direita e seis a sua esquerda, e todos se servem, basicamente, de pão e uma bebida.

Tanto Jesus como Said, aquele que deve morrer para salvar/libertar os outros, sentam-se ao centro da mesa e participam de uma última refeição com seus pares.

Neste momento do filme acreditamos que Said e Khaled participarão do atentado e que ambos morrerão pela causa palestina, mas esta cena antecipa o final do filme, pois somente Said leva esta decisão até o fim.

Outras cenas evocam a cultura cristã, como uma recorrente idéia de que alguém, dentre aqueles que participaram da última refeição, poderá trair o grupo, numa alusão a existência de um Judas dentre eles.

A figura mítica de Maria, mãe de Jesus, como uma personagem cheia de preocupações e angustiada, é reproduzida pela mãe de Said.



A personagem, com um lenço sobre a cabeça e demonstrando traços de sofrimento na expressão facial, denota uma submissão e imobilidade diante da situação. Suas roupas em tons avermelhados antecipam a idéia de sangue/morte.

Outra cena recorrente à cultura cristã aparece quando, na primeira tentativa de ir a Tel Aviv, os dois terroristas, ao ultrapassarem a fronteira com Israel, são vistos por guardas israelenses, e fogem, retornando ao território palestino. Said perde-se de Khaled e num cenário montanhoso, repleto de oliveiras, vive momentos de angústias e hesitação.



A cena reportada remete-nos à angústia vivida por Cristo no Jardim das Oliveiras, quando se aproximava a hora de sua já sabida morte. Mais uma vez é antecipado que somente Said morrerá, pois somente ele é posto no cenário das oliveiras sob tensão e angústia.

Essas três cenas trabalham com uma interdiscursividade, mostrando que tanto Cristo como Said viveram momentos de angústias, tensões e hesitações, e que, na visão dos membros da resistência palestina, morrer pelos seus ideais e suas convicções é tão importante quanto a ação de Cristo ao morrer para salvar seus seguidores.

Uma memória discursiva imagética é resgatado pelas cenas descritas, que tanto produz sentidos na cultura muçulmana como na cultura cristã. A ideologia, assumidamente antijudaica, da maioria dos palestinos reportados no filme, produz sentido por meio de signos judaico-cristãos, que transcendem as fronteiras religiosas para significar e justificar as ações da contemporaneidade.

3.3. Leitura, significação e efeitos produzidos

Um texto, considerando sua estrutura e seus recursos de constituição, provoca ações que desencadeiam a produção de sentidos. Vários fatores contribuem para essa produção de sentido, sendo eles da instância do próprio texto, do leitor e da historicidade de ambos. Numa leitura não há a polarização do entendimento no texto ou no leitor. O leitor reinscreve o texto em uma outra historicidade, diferente daquela de sua produção, e reinscreve-se em uma outra historicidade diferente da sua.

Orlandi (1999) expande o espaço da significação do texto, e além das já citadas historicidades do texto e do leitor, acrescenta outras variáveis, sendo: a) as relações que o texto estabelece com outros textos, acionando a formação dos sentidos provenientes da leitura; b) a compreensão dos códigos utilizados na construção do texto (tanto do texto escrito como também do imagético); c) o saber enciclopédico do sujeito-leitor. Assim, o processo de leitura vai além da interação entre um leitor e um texto, uma vez que o texto é um meio.

Paradise Now provoca efeitos em seu leitor pelo uso recorrente de imagens metafóricas. Para mostrar a inferioridade da resistência palestina, as imagens recorrem ao contexto da cidade de Nablus, região fronteiriça destruída pelos conflitos com Israel. As cenas mostram prédios em ruínas e bairros e ruas com precária urbanização e saneamento. Os próprios “quartéis” da resistência funcionam em instalações arruinadas, desprovidas de quaisquer conforto ou itens de funcionabilidade agradável.

Neste mesmo contexto da linguagem cinematográfica, Tel Aviv, cidade de Israel, é mostrada por meio da luxuosidade de suas ruas e prédios, praias agradáveis, excelente urbanização. O contraste entre as duas cidades deixa transparecer a superioridade do exército israelense sobre os palestinos. As imagens o dizem, resgatando outras imagens no leitor. Imagens estas de decadência e precariedade, em relação a Nablus, e de suntuosidade e bem estar, em relação a Tel Aviv.



Os modos de significação escolhidos na produção do filme, mediante os recursos da arte cinematográfica, e os efeitos de sentido que esse texto produzirá não são totalmente controlados pelo sujeito-autor e nem pelo sujeito-leitor, materializando-se pelo jogo de ação e reação entre os sujeitos e a interdiscursividade.

No caso do texto cinematográfico, a leitura significa pela apreensão de um conjunto de estruturas produtivas, perpassando pela expressão visual, elementos de expressão, iconografia, som, cor, montagem, dentre outros. O discurso imagético prediz uma coerência discursiva com relação à imagem e pressupõe uma dimensão cognitiva, na qual a questão da interpretação resulta de um contrato enunciativo no processo da comunicação.

3.4. Leitura e imagens: policromia

Desprezando as diversas variáveis já vistas, que contribuem para o significado de um texto, numa perspectiva ampla, Orlandi (1999) define leitura como atribuição de sentidos, referindo-se tanto à produção escrita, oral, imagética, a qualquer tipo de linguagem e sob qualquer forma que se apresente.

No caso do texto cinematográfico, essa atribuição de sentido se dá, não por se ancorar no texto verbal, mas sim pela construção de outras imagens.

Desta forma, ao assistirmos à exibição de um filme, considerando os recursos próprios do texto imagético em movimento, entendemos que a atribuição de sentidos é construída por meio de outras imagens suscitadas pelas imagens explicitadas, sugeridas ou apagadas.

Em três cenas diferentes, o filme traz Said e Khaled juntos, sentados na grama, sobre pedras e em pé. A cena é a mesma, mas os recursos

cinematográficos utilizados, diferentes em cada cena, trabalham para a produção de significas distintos. As roupas, postura do corpo, desalinho do cabelo, “narguilé”, na primeira cena, gera imagens de descontração e descompromisso diante da vida.

Já na segunda cena, minutos antes da primeira tentativa de ir, com bombas amarradas em seus corpos, para Tel Aviv, o alinhamento das roupas e do cabelo, a posição das pernas, das mãos, da cabeça, o cigarro de papel, o semblante compenetrado são indicativos da mudança da situação inicial. Agora, feitos homens-bomba, produzem no leitor imagens de pessoas responsáveis por uma grande destruição, por mortes.

Numa terceira cena, Said e Khaled, já em Tel Aviv, na segunda e bem sucedida tentativa de ingressar no território israelense, deparam-se com uma dúvida entre prosseguir com o plano suicida ou desistir. Por influência de Khaled, Said, aparentemente, também desiste da ação. Ambos telefonam para um contato, desistindo do plano. Neste momento, em meio ao requintado espaço de Tel Aviv, demonstram um contentamento, um alívio. A catarse dos dois últimos dias estampa-se na face de Khaled.



Neste aspecto, a expressão iconográfica de uma cena, associada ao som, à cor, à iluminação, ao ângulo e movimento da câmera, bem como a outros recursos cinematográficos, evidenciam o conceito de policromia, ou seja, a construção de imagens para interpretar a imagem, permitindo assim a análise do discurso não-verbal sem se ancorar no discurso verbal.

Quando se tem a possibilidade de interpretar uma imagem por meio de outra imagem, há uma melhor percepção dos movimentos no plano do sinestésico, e também dos diferentes sentidos no plano discursivo-ideológico.

A cena de Said, angustiado, retornando para sua casa ao final do dia, após a frustrada tentativa de ir a Tel Aviv, mostra o personagem do lado de fora de sua casa e sua mãe no interior. Ambos estão separados por uma grossa parede e por uma janela envidraçada. Na seqüência, Said foge sem entrar em sua casa.

Sem falas ou diálogos, essa cena ilustra sobremaneira a policromia, pois o sujeito-leitor do filme visualiza dois espaços distintos. Said evoca imagens da angústia, da dúvida, do distanciamento da sua família, da iminente inacessibilidade a este mundo. O distanciamento está posto pela grossa parede de pedra. Sua mãe, que desconhece seus planos, vê o mundo pela transparência do vidro, um mundo mais próximo, acessível.



As imagens suscitadas por esta cena, por certo, perpassam pela historicidade de cada leitor, que, para compreendê-la, partilha tanto das angústias de Said como da desconfiança da mãe dele. A imagem da enunciação produz significado pelas imagens construídas em cada leitor.

Para Souza (2001), a policromia mostra a imagem em sua natureza heterogênea, como conjunto de heterogeneidades que, ao possuírem uma correlação entre si, emprestam à imagem a sua identidade. Esse processo se efetiva por meio de operadores discursivos não-verbais (som, cor, ângulo etc), produzindo a textualidade da imagem, bem como outros textos, todos não-verbais.

O processo policrômico, na leitura do texto imagético, é constitutivo dos efeitos de sentido que o texto produz no seu leitor, não necessitando, necessariamente, de construções verbais.

3.4. Leitura e materialização: imagem, implícito e silêncio

Souza (2001), ao definir policromia como rede de elementos visuais, implícitos ou silenciados, mostra que a materialização da leitura pode ter sentido pela própria imagem (explícito), pela imagem apagada (implícito) ou pela ausência da imagem (silêncio), sendo que esses elementos possibilitarão as diferentes interpretações do texto não-verbal.

No texto cinematográfico, as imagens não são aquelas visíveis, mas sim aquelas que se tornam visíveis a partir da condição de cada sujeito-leitor em projetar as imagens possíveis de acordo com sua leitura.

O sujeito-leitor, no universo da policromia, direciona e constrói o próprio olhar por meio de gestos de interpretação, revelando os efeitos metafóricos e deslizamentos de sentido produzidos em sua leitura.

Num filme, há imagens que não estão visíveis, porém sugeridas, implícitas, a partir de um jogo de imagens previamente oferecidas.



No final do filme, Said aparece dentro de um ônibus repleto de soldados israelenses. O Plano inicial da resistência palestina volta ao seu curso premeditado. As cenas que seguem utilizam-se, apenas, do recurso de enquadramento e close. A câmera vai aproximando-se de Said, focando em seu rosto e por fim demora insistentemente em seus olhos, e encerra-se o filme.

A realização da ação terrorista palestina fica implícita. Não há a necessidade da explosão, nem de corpos dilacerados, nem de sangue, nem de fogo ou fumaça. O implícito está claro: a ação teve sucesso.

O apagamento da imagem evidencia o implícito, no entanto, outras imagens são silenciadas (ORLANDI, 2002), dando lugar a um caminho aberto à significação, à interpretação do texto não-verbal.

Segundo Souza (2001), o silêncio, no âmbito da imagem, num filme, pressupõe a ausência total de qualquer elemento visual que leve à inferência de qualquer fato. Isso deixa o enredo, em termos de estrutura discursivo-visual, em aberto, sem desfecho.

Concomitante com a cena em que Said está dentro do ônibus, o filme também mostra uma rápida seqüência de cenas (closes) sem nenhuma verbalização: Suha (amiga de Said e filha de Abu Azzam, morto pelo exército de Israel, que será vingado no atentado suicida) com uma foto de Said (de barba e cabelos crescidos e com roupas simples e informais ___ retrato de um mundo que fora deixado para trás); Jamal (um dos líderes da resistência palestina e recrutador de Said e Khaled); Abu Karem (o grande líder da resistência); a mãe de Said (pensativa); Khaled (chorando dentro de um táxi); e por fim, Said dentro do ônibus prestes a concluir sua missão.

Com exceção da cena de Said, onde fica implícita a explosão da bomba, as demais cenas silenciam seus significados, deixando o texto em aberto, com um desfecho não presumível. O que ocorreu com as pessoas que constituíam o mundo de Said não se mostra como fator de relevância, portanto, foi silenciado.

Assim, vemos que o estudo da imagem, como discurso produzido pelo não-verbal, abre perspectivas comumente não abordadas nas análises mais recorrentes, não se sustentando no verbal, mas sim, nas múltiplas possibilidades de produção de sentido por meio de outras imagens.

4. *THE END*

A escola, ao inserir o cinema em suas práticas, propicia um diálogo entre formas de comunicação distintas, que precisam ser pensadas do ponto de vista de suas articulações, para se compreender as formas de interação que elas promovem.

Considerar o texto cinematográfico como linguagem é atribuir-lhe um *status* ascendente nos estudos lingüísticos. Isso requer um olhar mais apreensivo e didático à imagem em movimento, voltado para as especificidades e características próprias da sua constituição.

O trabalho de compreensão do leitor passa, assim, pela inferência deste com as imagens postas, sugeridas ou silenciadas, movimento que imprime também ao texto fílmico o caráter de sua heterogeneidade (policromia), isto é, aquele espaço constitutivo de todo e qualquer texto no qual se inscrevem as marcas do outro.

É importante ressaltar, então, que o cinema, para constituir-se, desenvolveu um sistema de produção de sentidos e significação que funciona como uma linguagem. A importância desta distinção reside no fato de entendermos que é por intermédio da linguagem que uma sociedade produz e reproduz padrões culturais e ideológicos.

A linguagem ajusta e combina elementos na sua tarefa de comunicar; e é por seu intermédio que construímos a nossa realidade, adquirimos os nossos padrões culturais e nossas identidades. Esse sistema de códigos é que produz sentido na leitura do texto cinematográfico.

5. CRÉDITOS FINAIS

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 5. ed.. Campinas, SP: Papyrus, 2001.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. **Heterogeneidade(s) Enunciativa(s)**. Cadernos de Estudos Lingüísticos. Campinas, SP, n. 19, p. 25-42, jul./dez. 1990.

BARBOSA, Pedro Luís Navarro. **Produção de texto e subjetividade**: o jogo de imagens. In: Maria do Rosário Valencise Gregolin. (Org.). Filigranas do discurso: as vozes da história. Araraquara, SP: Cultura Acadêmica, 2000, v. 3, p. 137-152.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema**. São Paulo: Brasiliense: 1981.

DUARTE, Rosália. **Cinema e educação**. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b.

GADET, Françoise & HAK, Tony. (orgs.) **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 3. ed. Reimp. 2001. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 1997.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 5. ed. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 2002.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Discurso e leitura**. São Paulo: Cortez, 1999.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Efeitos do verbal sobre o não-verbal**. Revista Rua. Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da Unicamp – NUDECRI. Campinas, SP, n. 1, março 1995, p. 35-47.

SOUZA, Tânia C. Clemente de. **A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação**. Revista Rua. Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da Unicamp – NUDECRI. Campinas, SP, n. 7, março 2001.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro & LOPES, José de Souza Miguel. **A escola vai ao cinema**. 2. ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2003.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.