



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES – CCHLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA – PROLING

JOSÉ LUCIANO MARCULINO LEAL

**DISCURSO NA VIDA E NA ARTE:
LEITURAS DIALÓGICAS DO DISCURSO RELIGIOSO CRISTÃO
NO FILME RESSURREIÇÃO**



JOÃO PESSOA

2023

JOSÉ LUCIANO MARCULINO LEAL

**DISCURSO NA VIDA E NA ARTE:
LEITURAS DIALÓGICAS DO DISCURSO RELIGIOSO CRISTÃO
EM RESSURREIÇÃO**

Texto para Exame de Qualificação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Linguística, situada na Área de Concentração **Linguística e Práticas Sociais** e vinculada à Linha de Pesquisa **Discurso e Sociedade**, como requisito institucional para obtenção do Título de Doutor e Linguística.

Orientadora:

Profa. Dra. Maria de Fátima Almeida

JOÃO PESSOA

2023

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

L435d Leal, José Luciano Marculino.

Discurso na vida e na arte : leituras dialógicas do
discurso religioso cristão no filme ressurreição /
José Luciano Marculino Leal. - João Pessoa, 2023.
257 f. : il.

Orientação: Maria de Fátima Almeida.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Discurso religioso - Filme cristão. 2.
Singularidade - Texto fílmico. 3. Relações dialógicas e
axiológicas. 4. Discurso - Vida - Arte. 5. Ressurreição
- Cristo. I. Almeida, Maria de Fátima. II. Título.

UFPB/BC

CDU 81'322.5:791-2(043)

JOSÉ LUCIANO MARCULINO LEAL

**DISCURSO NA VIDA E NA ARTE:
LEITURAS DIALÓGICAS DO DISCURSO RELIGIOSO CRISTÃO
NO FILME RESSURREIÇÃO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística, situada na Área de Concentração **Linguística e Práticas Sociais** e vinculada à Linha de Pesquisa **Discurso e Sociedade**, como requisito institucional para obtenção do Título de **Doutor em Linguística**.

João Pessoa, 28 de fevereiro de 2023.

BANCA EXAMINADORA



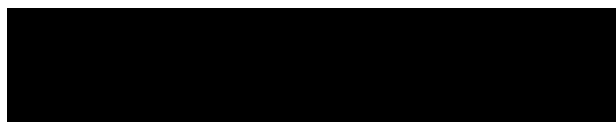
Profa. Dra. Maria de Fátima Almeida
Universidade Federal da Paraíba – UFPB
Orientadora



Prof. Dr. Pedro Farias Francelino
Universidade Federal da Paraíba – UFPB



Profa. Dra. Marianne Carvalho Bezerra Cavalcante
Universidade Estadual da Paraíba – UFPB



Profa. Dra. Eliete Correia dos Santos
Universidade Estadual da Paraíba – UEPB



Profa. Dra. Marluce Pereira da Silva
Universidade Federal da Paraíba – UFPB

A **Jesus**, o **Ressurreto**, toda honra e toda glória para sempre, amém!

AGRADECIMENTOS

Esta tese de doutorado é o fruto do investimento de muitas árduas horas de estudo embebido, visceralmente da GRAÇA de Deus, e revestido da dedicação e esforço, o que torna fundante para nós exprimirmos os mais sinceros agradecimentos às pessoas que foram fulcrais nesta caminhada dialógica, posto que, segundo Bakhtin (2012) elucida, não somos construtores de nossas vidas sozinhos, mas nos constituímos, dialogicamente, pela interação social, o que implica, como postula Spinoza (2008) sermos seres constantemente apaixonados, concebidos de algo que é externo a nós, produzidos pela interação, fato este que nos constitui a partir do afeto de um encontro aleatório.

Dentre esses seres, muitos que cooperaram na constituição do meu existir, tornando-se, para mim, pessoas, muito especiais, cada uma ao seu acento: profissional, acadêmico, pessoal e afetivo; e, assim, ajudaram-me de forma crucial nesses tempos de conquistas e de renúncias. Desta feita, me sinto-me lisonjeado de agradecê-los.

Agradeço...

Nesse sentido, primeiramente, a Deus, meu Senhor e Salvador, Autor de minha Existência e Justificador da minha Vida Eterna.

Aos meus pais e todos meus familiares, que sempre confiaram no meu potencial e me ajudaram a chegar até esta etapa final. Obrigado por tudo!

De um modo bem especial e carinhoso, a minha esposa, Glaucya, meu profundo agradecimento por estar, incondicionalmente, o tempo todo ao meu lado, mesmo que, em alguns momentos à distância. Muito obrigado pelo incentivo, força, amizade, amor e carinho que partilhamos durante nosso caminhar de décadas, sobretudo, nos momentos mais difíceis, que não foram raros neste último ano, sempre me fazendo acreditar que chegaria ao final desta difícil, porém gratificante, etapa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal da Paraíba (PROLING): à coordenação, professores Jan Edson Leite (atual coordenador) e José Ferrari Neto (coordenador do início do doutorado) e

Márcio Martins Leitão, e aos secretários, Ronil Ferraro e Valberto Cardoso, – muito grato pelo apoio e pela presteza constantes.

Agradeço a professora Maria de Fátima Almeida, minha orientadora, por ter me ensinado, com um acento leve e descontraído, tantas coisas essenciais e por ter direcionado os passos assertivos para a construção desse trabalho, muitooo obrigadooouooo!!!

Aos professores Pedro Francelino, Maria Ester Vieira de Sousa, Maria de Fátima Almeida, Marianne Cavalcante: profissionais com quem tive o privilégio de cursar disciplinas e construir conhecimentos significativos sobre linguagem durante o doutorado.

Agradeço aos professores, amigos e integrantes do grupo GPLEI, do qual faço parte, que me receberam tão bem e me acompanharam no trilhar acadêmico de minha carreira. Agradeço imensamente pela oportunidade dialógica de partilhar e construir saberes e vivências.

À banca da Qualificação, pelas interlocuções no texto, que qualificou a Tese, na pessoa do professor Pedro Francelino e da professora Roseane Nicolau.

À banca examinadora da Defesa Final desta Tese: professores Maria de Fátima Almeida (orientadora), Marianne Carvalho e Bezerra Cavalcante e Pedro Farias Francelino (examinadores internos) e Eliete Correia dos Santos, Marluce Pereira da Silva (examinadoras externas, Universidade Estadual da Paraíba, Universidade Federal da Paraíba, respectivamente) – pelas contribuições relevantes e imprescindíveis ao aprimoramento deste trabalho. Sem palavras para expressar tamanha gratidão pelas leituras responsáveis e responsivas.

Por fim, aos meus diretores, supervisores e coordenadores (UNINASSAU, Colégio Panorama, Colégio Motiva, Colégio Alice Coutinho) pela compreensão por minhas ausências nos entrelaces do enredamento dessa tese. Agradeço-lhes imensamente!

De uma forma especial, aos meus AMIGOS e AMIGAS pessoas escolhidas por Deus para me abençoarem.

A **arte** [em essência **dialógica**] é eminentemente **social**, o meio extra-artístico a influencia desde o exterior e encontra nela uma resposta imediata e interna.
Não lhe sobra nenhum trabalho imanente.
(VOLÓCHINOV, 2013, p. 74 [grifos e acréscimos nossos])

O **cinema** [**filme**] é encarnado no **social**.
(STAM, 2013, p. 213 [grifos e acréscimos nossos])

RESUMO

A presente tese de doutorado, ancorada nos pressupostos da Teoria Dialógica da Linguagem, promulgados pelo Círculo de Bakhtin, consiste em refletir acerca da leitura do discurso religioso cristão, concretizado pelo texto fílmico concebido como um gênero dialógico-discursivo, emoldurado no sentido de construir um projeto de dizer enunciativo que apregoa Cristo como o Messias Salvador do mundo, à luz de um, até então, incrédulo – soldado do império romano Clavius. O trabalho defende a tese de que uma abordagem dialógico-discursiva do gênero fílmico possibilita compreender os enunciados em uma perspectiva que acentua a relação indissociável entre discurso na vida e discurso na arte, como encontrada nos escritos do Círculo de Bakhtin. Dessa forma, a questão-problema que norteou a pesquisa foi: De que modo o discurso na vida e o discurso na arte se estabelecem na narrativa fílmica Ressurreição, revelando aspectos relacionados à singularidade do texto fílmico em apreço, às relações dialógicas nele estabelecidas e às movências valorativas de nomeações à figura de Cristo por parte do personagem Clavius? Para responder a esse questionamento, seus objetivos foram elencados em: Geral – analisar, dialogicamente, a relação entre o discurso na vida e na arte na narrativa sobre a morte e a ressurreição de Cristo no texto fílmico Ressurreição; e Específicos – defender a singularidade na angulação discursiva da narrativa fílmica de Reynolds (2016); investigar relações dialógicas emaranhadas nos fios discursivos entre o texto bíblico e o texto fílmico Ressurreição; e analisar as movências valorativas sobre Jesus Cristo acentuadas, cronotopicamente, pelo soldado Clavius. No que concerne ao aspecto metodológico, a ambiência analítica foi orquestrada a partir do método sociológico, promulgado pelo Círculo de Bakhtin, e, como *corpus* da pesquisa, foi eleito o filme Ressurreição lançado no ano 2016, em escala mundial, pelo diretor norteamericano Kevin Reynolds. Em se tratando dos resultados da pesquisa, a análise oportunizou a compreensão de que ler o discurso fílmico, sob a ótica do método sociológico, corresponde ao entrecruzamento da materialidade linguística e o conteúdo imagético, considerando a vida verboideológica e concreta dos enunciados. Assim, salienta-se a percepção de que Ressurreição se configura como uma narrativa que se caracteriza por ter um discurso fílmico de caráter singular, prenhe de acentos únicos, ao convocar, mediante dialogicidades emaranhadas no fio discursivo do texto bíblico, atos semióticos amalgamados de aspectos sociais que, de forma dialógico-discursiva, emolduram o cenário artístico do filme de Reynolds (2016). Nesse cenário, o movimento analítico elucidou o discurso fílmico como uma atividade enunciativa, de natureza dialógica, embebida de axiológicas e pontos de vista únicos. Esse entendimento possibilitou conceber as estratégias dialógicas, de natureza imagético-discursiva, como enunciados concretos cronotopicamente situados, banhados, visceralmente, na arte e na vida social.

Palavras-chave: Discurso na vida e na arte. Singularidade. Relações dialógicas e axiológicas. Discurso religioso cristão. Ressurreição. Filme.

ABSTRACT

The present doctoral thesis, which is anchored in the conceptions of the Dialogical Theory of Language, promulgated by the Bakhtin Circle, consists of reflecting on the reading of the Christian religious discourse, materialized by the filmic text regarded as a dialogic-discursive genre, bordered in the sense of building a project of enunciative saying that proclaims Christ as the Messiah Savior of the world, in the light of a, until then, unbeliever - soldier of the Roman empire Clavius. The work defends the thesis that a dialogic-discursive approach to the film genre makes it possible to understand the statements in a perspective that emphasizes the inseparable relationship between discourse in life and discourse in art, as found in the writings of the Bakhtin Circle. In this way, the question-problem that conducted the research was: How the discourse in life and the discourse in art are established in the filmic narrative *Resurrection*, revealing aspects related to the uniqueness of the filmic text in question, to the dialogic relations established in it and to the evaluative movements of nominations to the figure of Christ by the character Clavius? To answer this question, its objectives were listed in: General – to analyze, dialogically, the relationship between the discourse in life and in art in the narrative about the death and resurrection of Christ in the filmic text *Resurrection*; and Specific – defending the singularity in the discursive angle of Reynolds' film narrative (2016); to investigate dialogical relationships entangled in the discursive threads between the biblical text and the filmic text *Resurrection*; and to analyze the evaluative movements about Jesus Christ accentuated, chronotopically, by the soldier Clavius. With regard to the methodological aspect, the analytical ambience was orchestrated from the sociological method, promulgated by the Bakhtin Circle, and, as the corpus of the research, the film *Resurrection* released in 2016, on a worldwide scale, by the North American director Kevin Reynolds was chosen. . Regarding the results of the research, the analysis provided an opportunity to understand that reading the filmic discourse, from the perspective of the sociological method, corresponds to the intersection of linguistic materiality and imagery content, considering the verbo-ideological and concrete life of the utterances. Thus, the perception that *Resurrection* is configured as a narrative that is characterized by having a filmic discourse of a singular character, pregnant with unique accents, is highlighted by summoning, through dialogicities entangled in the discursive thread of the biblical text, semiotic acts amalgamated with aspects that, in a dialogical-discursive way, frame the artistic scenario of Reynolds' film (2016). In this scenario, the analytical movement clarified the filmic discourse as an enunciative activity, dialogic in nature, steeped in unique axiologies and points of view. This understanding made it possible to comprehend dialogical strategies, of an imagery-discursive nature, as concrete statements chronotopically situated, viscerally bathed in art and social life.

Keywords: Discourse in life and art. Singularity. Dialogical and axiological relations. Christian religious speech. *Resurrection*. Film.

RÉSUMÉ

La présente thèse de doctorat, ancrée dans les exigences de la Théorie dialogique du langage, promulguée par le Cercle Bakhtine, consiste à réfléchir sur la lecture du discours religieux chrétien, matérialisé par le texte filmique conçu comme un genre dialogique-discursif, encadré dans le sens de construire un projet de dire énonciatif qui proclame le Christ comme le Messie Sauveur du monde, à la lumière d'un, jusque-là, incroyant - soldat de l'empire romain Clavius. L'ouvrage défend la thèse selon laquelle une approche dialogique-discursive du genre physique permet d'appréhender les énoncés dans une perspective qui met l'accent sur le rapport inséparable entre discours dans la vie et discours dans l'art, tel qu'on le retrouve dans les écrits du Cercle Bakhtine. Ainsi, la question-problème qui a guidé la recherche était : Comment le discours dans la vie et le discours dans l'art sont-ils établis dans le récit filmique en termes de valeurs de nominations à la figure du Christ par le personnage Clavius ? Pour répondre à cette question, ses objectifs ont été listés dans Général – analyser, de manière dialogique, la relation entre le discours dans la vie et dans l'art dans le récit sur la mort et la résurrection du Christ dans le texte filmique *Resurreiçao* ; et Spécifique – défendre la singularité dans l'angle discursif du récit cinématographique de Reynolds (2016) ; enquêter sur les relations dialogiques enchevêtrées dans les fils discursifs entre le texte biblique et le texte filmique *Résurrection* ; et d'analyser les mouvements évaluatifs sur Jésus-Christ accentués, chronotopiquement, par le soldat Clavius. En ce qui concerne l'aspect méthodologique, l'ambiance analytique a été orchestrée à partir de la méthode sociologique, promulguée par le Cercle Bakhtine, et, comme corpus de la recherche, le film *Résurrection* sorti en 2016, à l'échelle mondiale, du réalisateur nord-américain Kevin Reynolds a été choisi. . En ce qui concerne les résultats de la recherche, l'analyse a permis de comprendre que la lecture du discours filmique, du point de vue de la méthode sociologique, correspond à l'intersection de la matérialité linguistique et du contenu imagé, compte tenu de la vie verbo-idéologique et concrète des énoncés. . Ainsi, la perception que *Ressurreiçao* est configurée comme un récit qui se caractérise par un discours filmique d'un caractère singulier, riche d'accents uniques, est mise en évidence en convoquant, à travers des dialogicités enchevêtrées dans le fil discursif du texte biblique, des actes sémiotiques amalgamés avec aspects qui, de manière dialogique-discursive, encadrent le scénario artistique du film de Reynolds (2016). Dans ce scénario, le mouvement analytique a précisé le discours filmique comme une activité énonciative, de nature dialogique, imprégnée d'axiologies et de points de vue singuliers. Cette compréhension a permis de concevoir des stratégies dialogiques, de nature imagerie-discursive, comme des énoncés concrets situés chronologiquement, baignés viscéralement dans l'art et la vie sociale.

Mots-clés: Discours de la vie et de l'art. Singularité. Relations dialogiques et axiologiques. Discours religieux chrétien. Résurrection. Film.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Principais representantes do Círculo de Bakhtin.....	26
Figura 02 – Câmara Escura (1554).....	90
Figura 03 – Diorama (1822).....	91
Figura 04 – Fuzil Fotográfico.....	92
Figura 05 – Cinetoscópio (1881-1889).....	93
Figura 06 – Cinematógrafo (1895).....	94
Figura 07 – <i>Sortie de L’usine Lumière à Lyon</i> (1885).....	95
Figura 08 – Viagem à lua (1902).....	98
Figura 09 – “O Cangaceiro” (1953).....	103
Figura 11 – O Nascimento de Jesus.....	128
Figura 12 – A morte de cruz de Jesus.....	140
Figura 13 – A ascensão de Jesus.....	150
Figura 14 – O enunciado concreto em perspectiva dialógica	160
Figura 15 – Pôster do filme Ressureição.....	167
Figura 16 – Jesus de Nazaré (1977) e Paixão de Cristo (2004).....	189
Figura 17 – O encontro entre Clavius e Jesus.....	232
Figura 18 – Clavius e Tomé: ver para crer.....	235

LISTA DE *FRAMES*

Frame 01 – A taverna.....	178
Frame 02 – As lanças.....	182
Frame 03 – A crucificação.....	188
Frame 04 – A lança.....	195
Frame 05 – A Putrefação.....	200
Frame 06 – A perseguição ao corpo.....	204
Frame 07 – A consumação.....	214
Frame 08 – O diálogo investigatório.....	217
Frame 09 – O Pai nosso.....	222
Frame 10 – As movências.....	238

ROTEIRO

1 PRÓLOGO.....	14
2 A TEORIA DIALÓGICA DA LINGUAGEM EM CENA:	
CONCEITOS BASILARES.....	23
2.1 O Círculo de Bakhtin e o método sociológico.....	23
2.2 As contribuições do Círculo de Bakhtin para os estudos da linguagem.....	29
2.3 O enunciado concreto	47
2.4 A valoração	64
3 O GÊNERO FÍLMICO EM CENA:	
A SÉTIMA ARTE EM PERSPECTIVA DIALÓGICO-DISCURSIVA	76
3.1 Os gêneros do discurso	74
3.2 A história e o conceito do cinema.....	87
3.3 Nas tramas dialógicas entre arte e vida: o filme enquanto gênero discursivo.....	104
4 O CRISTIANISMO EM CENA:	
DAS ORIGENS AO CLÍMAX DA NARRATIVA CRISTÃ – MORTE E RESSURREIÇÃO DE JESUS	123
4. O Cristianismo: das origens ao nascimento de Jesus	123
4.2 Morte e Ressurreição na perspectiva do Cristianismo	132
5 ASPECTOS METODOLÓGICOS EM CENA:	
O DISCURSO RELIGIOSO CRISTÃO NA OBRA FÍLMICA RESSURREIÇÃO.....	153
5.2 As Ciências Humanas nos estudos dialógicos da linguagem.....	153
5.3 As categorias analíticas.....	170
6 ASPECTOS ANALÍTICOS EM CENA:	
LEITURAS DIALÓGICAS DO DISCURSO RELIGIOSO CRISTÃO NO GÊNERO FÍLMICO RESSURREIÇÃO	174
6.1 A singularidade da narrativa fílmica em Ressurreição.....	177
6.2 Os fios dialógicos e as movências valorativas em Ressurreição.....	221
7 EPÍLOGO.....	252
CAST	260

O PRÓLOGO

Refletir sobre a linguagem, sob a perspectiva dialógica do pensamento do Círculo de Bakhtin, significa debruçar-se em um terreno de intensas formulações sobre o discurso e a ideologia, devido à abordagem teórico-analítica utilizada para subsidiar as pesquisas, tais como a incidência sobre o princípio da concretude constitutiva dos enunciados. Na ótica dos integrantes do Círculo, os sentidos múltiplos, na construção do enunciado, são materializados sócio-historicamente e envoltos a fios discursivos emaranhados, visceralmente, na vida social.

No campo da comunicação discursiva da religião cristã não é diferente, pois ela é, por essência, caracterizada por tonalidades dialógicas revestidas de uma complexa rede de posicionamentos axiológicos de sujeitos que se filiam a contextos e práticas sociais específicas da comunicação social.

Dessa forma, esta pesquisa se orienta pelas contribuições da Teoria Dialógica da Linguagem e se debruça sobre a concepção de que a linguagem humana, compreendida como atividade social, é um meio pelo qual os indivíduos interagem uns com os outros, já que “os signos só podem aparecer em um terreno interindividual” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 78).

Assim, o homem constitui-se, portanto, como sujeito na e pela linguagem, pois esta é a condição fundamental para o processo de comunicação que tem como material privilegiado a palavra, isto é, o enunciado concreto ou “a língua em sua integridade concreta e viva, e não a língua como objeto específico da linguística, obtido por meio de uma abstração absolutamente legítima e necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso” (BAKHTIN, 2010b, p. 207).

É sobre essa perspectiva de linguagem e de sua relação com o social que trataremos, nesta tese, o filme e sua em confluência com o discurso religioso cristão. Sobre o filme, enfatizamos que o mesmo promove uma fecunda articulação da linguagem com o mundo da cultura, uma vertente que embora seja, por natureza, banhada de singularidades, se constitui como um ponto de confluência de diversas linguagens, para além do nicho verbal-escrito,

o que convoca a necessidade de se conhecer cada um destes registros da comunicação – a visualidade, a sonorização, a oralidade, a cenografia, a arquitetura, dentre outros aspectos visuais e sonoros –, bem como os acréscimos estéticos próprios da linguagem cinematográfica percebidos ao longo da história, tais como: mudança de planos, angulações, enquadramentos, iluminação, movimentos de câmera, dentre outros.

Portanto, lemos o filme, como um dispositivo essencialmente dialógico, que convoca no seu dizer filiações ideológicas, axiologias, bem como atitudes responsivas, seja por parte dos seus produtores/personagens, seja por parte dos apreciadores da sétima arte. Ainda, destacamos a relação que o texto fílmico estabelece com a vida social. Em outras palavras, cremos que há na linguagem cinematográfica um entremeio dialógico-discursivo entre vida e arte.

Nesse sentido, salientamos a compreensão do filme enquanto um gênero discursivo por reunir as três dimensões elucidadas pelo pensamento bakhtiniano¹: composição, tema e estilo; assim como por se inscrever, na circulação de discursos vários, em campos da atividade humana, banhados por movimentos valorativos na concretude de seu enunciado.

Em se tratando do discurso religioso cristão, o compreendemos como um campo da comunicação discursiva, densamente dialógico, que congrega, em um viés de complexa heterogeneidade, vetores ideológicos na sua própria constituição em interface com a espiritualidade. Nas palavras de Bakhtin (2011, p. 51), “[...] o cristianismo se afigura como complexo e heterogêneo.”.

Assim, lemos o discurso religioso cristão sustentado pelo plano espiritual, em meio a um processo de eventização única do sujeito (sua singularidade) e do(s) outro(s), sujeitos interlocutores, que é/são único(s) no sentido de promulgar a voz de Deus, isto é, para Orlandi (1987, p. 218) esse discurso pode ser sintetizado como “aquele que fala a voz de Deus”.

¹ Vale ressaltar que “embora a influência de Bakhtin tenha-se feito sentir amplamente em estudos culturais, em disciplinas que vão da crítica literária à antropologia e à linguística, essa influência ainda precisa revelar sua fecundidade potencial na área dos estudos do gênero filme. [...] a relevância das categorias conceituais de Bakhtin para a teoria e análise do cinema, reimaginando o discurso fílmico *através* de Bakhtin. Isto é, um diálogo imaginário com Bakhtin, a respeito de um tópico sobre o qual ele nunca se pronunciou: o cinema. (STAM, 2013, p. 58-59 [itálicos do autor]).”.

Cabe ressaltarmos que, embora Bakhtin² não tenha investido, de forma específica, em estudos sobre o texto bíblico, “podemos inferir que os textos do Novo Testamento faziam parte da reflexão teórica de Bakhtin, sobretudo no que toca aos gêneros romanescos” (LEITE, 2017, p. 23). Nesse sentido, na vida verboideológica da língua, a presente pesquisa almeja difundir as relações dialógicas entre o filme e a religião, estudadas sob a perspectiva da Teoria Dialógica da Linguagem.

Desse modo, nossa investigação visa promover, em linhas gerais, pela dialogicidade, uma tese que traz à cena da discussão a relevância dos conceitos mobilizados pelo Círculo de Bakhtin para a análise do gênero fílmico, tendo como tema o discurso religioso cristão circulado, axiologicamente, pela obra cinematográfica *Ressurreição*, dirigida, em 2016, por Kevin Reynolds.

A tese que defendemos neste empreendimento acadêmico é a de que uma abordagem dialógico-discursiva do gênero fílmico possibilita compreender os enunciados em uma perspectiva que acentua a relação indissociável entre discurso na vida e discurso na arte, como encontrada nos escritos do Círculo de Bakhtin.

Nesses termos, a tese por nós defendida, então, pode ser reconhecida a partir do método sociológico³ em que o exercício de compreender e de responder aos enunciados presentes em narrativas fílmicas, no caso desta pesquisa, são desvelados quando mergulhados em uma esfera de associação verboideológica entre a narratividade cinematográfica (discurso na arte) e as circunstâncias que marcam e demarcam a vida social (discurso na vida), isto é, a linguagem em seu contexto habitual de práticas discursivas, em seus vivenciamentos ideologicamente situados.

² Com base em Leite (2017, p. 16), “Bakhtin fora envolvido com círculos religiosos radicais no período em que era universitário”, além de participar “das sociedades filosófico-religiosas, como a Sociedade Filosófica Religiosa de São Petersburgo, a Volfila”, e de lecionar cursos pastorais na Irmandade de São Serafim, chegando até a ser exilado devido sua postura de cristão declarado. Contudo, apesar de religioso por convicção, devido à pressão do governo monoculturalista imposta por Stalin, Bakhtin e o Círculo não se dedicaram, especificamente, à reflexão sobre as tonalidades dialógicas do discurso bíblico.

³ Trataremos do método sociológico no Capítulo 2.

Portanto, a tese presente nesta investigação consiste em defender a leitura do discurso religioso cristão – concretizado pelo texto fílmico concebido como um gênero dialógico-discursivo –, orquestrado no sentido de construir um projeto de dizer enunciativo que apregoa Cristo como o Messias Salvador do mundo, à luz de um, até então, incrédulo – soldado Clavius. Dessa forma, as estratégias dialógico-discursivas presentes na narrativa fílmica Ressurreição situam a divindade de Jesus Cristo a partir da ótica de seus próprios algozes, isto é, o Império Romano; para além de esboçar as características vivenciadas pela sociedade no contexto histórico do evento da crucificação.

Sob essa ótica, a questão-problema que norteou a pesquisa pode ser assim elencada: De que modo o discurso na vida e o discurso na arte se estabelecem na narrativa fílmica Ressurreição, revelando aspectos relacionados à **singularidade** do texto fílmico em apreço, às **relações dialógicas** nele estabelecidas e às **movências valorativas** de nomeações à figura de Cristo por parte do personagem Clavius?

No que se refere aos objetivos assumidos na pesquisa, a partir do método sociológico do Círculo de Bakhtin que apregoa, incisivamente, a relação entre em arte e vida, destacamos:

GERAL – Analisar, dialogicamente, a relação entre o discurso na vida e na arte na narrativa sobre a morte e a ressurreição de Cristo no texto fílmico Ressurreição, de Reynolds (2016).

ESPECÍFICOS – a) defender a singularidade na angulação discursiva da narrativa fílmica de Reynolds (2016); b) investigar relações dialógicas emaranhadas nos fios discursivos entre o texto bíblico e o texto fílmico Ressurreição; e c) analisar as movências valorativas sobre Jesus Cristo acentuadas, cronotopicamente, pelo soldado Clavius.

A escolha desse objeto de estudo se justifica pela necessidade de alargar o lastro de pesquisas sobre o discurso religioso cristão em perspectiva dialógico-discursiva. É possível encontrar trabalhos voltados para esse tipo de enunciado, mas em perspectivas teóricas discursivas com outros enfoques ou até mesmo em outras áreas da Linguística, como a Linguística Textual. Contudo, a partir do nosso levantamento, pudemos perceber que, de

fato, não é comum encontrarmos, no cenário nacional, produções que privilegiem os pressupostos do Círculo de Bakhtin no estudo, dialógico-discursivo, do texto religioso cristão, sobretudo, materializado no gênero fílmico.

Portanto, destacamos que nossa investigação nasceu por entendermos, de certa forma, uma lacuna de um estudo de natureza enunciativo-discursiva que descrevesse o processo de construção do enunciado religioso cristão – de sua circulação na sociedade e de sua recepção por outros sujeitos – numa relação dialógica com o gênero fílmico, ou seja, uma percepção que contemplasse os movimentos dialógicos e axiológicos emaranhados nos fios discursivos do cinema, embebido no discurso religioso cristão.

Um outro aspecto motivador que pomos em relevo é a questão de natureza pessoal. Assim, consideramo-nos entusiastas da sétima arte, além de cinéfilo e estudioso do cinema. Também destacamos que trabalhamos por um longo período em uma locadora de vídeo na cidade de Campina Grande – PB. Para além disso, somos assíduos frequentadores de salas de cinema, colecionamos obras dos mais variados gêneros e participamos de um grupo de cinema que promove discussões sobre temáticas difundidas por clássicos e lançamentos, adaptações, autores, diretores, atores, trilhas sonoras, tecnologias da “engenharia cinematográfica”, dentre outras.

Ainda salientamos que a escolha pelo discurso religioso vincula-se, dialogicamente, com a nossa relação enquanto cristão e investigador de estudos teológicos provenientes de referências nacionais e internacionais aderentes à linha reformada⁴ da concepção cristocêntrica.

⁴ Do ponto de vista geral, imerso na concepção cristocêntrica, o pensamento reformado pode ser compreendido como o viés teológico que adere a uma das grandes confissões da igreja produzidas logo após a Reforma Protestante no século XVI que preconiza os cinco pilares defendidos pelos reformadores: *Sola Scriptura* (Só a Escritura), *Sola Gratia* (só a Graça), *Sola Fides* (só a Fé), *Solus Christus* (só a Cristo) e *Soli Deo Gloria* (só a Deus a Glória) e aos chamados “Cinco Pontos do Calvinismo,” resumidos no acrônimo *Total depravity, Unconditional election, Limited atonement, Irresistible grace, and Perseverance of the saints* (TULIP), traduzindo, livremente, para a Língua Portuguesa, temos: Depravação total, Eleição incondicional, Expição limitada, Graça irresistível e Perseverança final. Dito em outras palavras, a linha reformada pode ser lida como o apego irrestrito ao Deus da Bíblia que instrui e capacita seus adeptos a viverem para a Sua Glória (MARCARTHUR, 2017).

Dessa maneira, de ponto de vista geral, o estudo em destaque, de certa forma, dá continuidade ao nosso trilhar acadêmico⁵ encorajado pelo reconhecimento da relevância de pesquisas envoltas às singularidades dialógico-discursivas convocadas pelo gênero filme.

Do ponto de vista metodológico, nosso empreendimento acadêmico é norteado pelo paradigma da pesquisa qualitativa, levando em consideração o seu enfoque interpretativista, por meio de um olhar dialógico-discursivo para a obra fílmica em análise. Assim, no que se refere ao tratamento, analítico, dos dados da nossa pesquisa, elencamos o método sociológico, proposto pelo Círculo de Bakhtin, no sentido de analisarmos a linguagem em seu contexto habitual uso, vinculado aos seus cenários históricos e culturais de vivenciamentos sociais.

Nesse tracejo metodológico, acentuamos que o olhar analítico do estudioso do discurso, ancorado nos pressupostos da Teoria Dialógica da Linguagem, não deve, apenas, se deter, estruturalmente, nas disposições das unidades da língua, mas, sobretudo, nas nuances que prestam existência concreta ao enunciado, como assevera Bakhtin (2013, p. 23): “as formas gramaticais não podem ser estudadas sem que se leve em conta seu significado estilístico. Quando isolada dos aspectos semânticos e estilísticos da língua, a gramática inevitavelmente degenera em escolasticismo”.

Nesse cenário, vale ressaltarmos que, como já apontamos anteriormente, entendemos o filme como um gênero discursivo, justamente por congrega as três dimensões estudadas por Bakhtin (2010a): composição, tema e estilo (dentre outros aspectos da Teoria Dialógica da linguagem, tais como: a noção de enunciado concreto, excedente de visão, axiologia, noções de cronotopia e exotopia, dentre outros).

É dentro de uma reflexão que articule estas dimensões que a metodologia desta pesquisa se concretiza: a partir de uma compreensão que

⁵ Enfatizamos que desenvolvemos desde a graduação trabalhos tendo o filme como escopo de investigação, desde a sua interface com o viés de ensino e aprendizagem de Língua Inglesa, à perspectiva de formação de professores, bem como a pesquisas de natureza discursiva sobre o gênero filme.

entenda o texto fílmico sob um projeto enunciativo, um material estético semiótico que requer de quem o analisa uma visão excedente, uma visão que busque ir ao encontro de redes dialógicas de sentidos, como um espaço de axiologias, de valorações embebidas na vida social em contextos situados da interação discursiva, no escopo espaço-temporal, isto é, no cronotopo.

Assim, compreendemos, à luz de Stam (2013), que a análise, envolta ao gênero fílmico suscita uma concepção que a concebe como encenação de situações discursivas. Isto é, o texto fílmico é resultado de uma abordagem translinguística que atrai para si uma relação mais que necessária entre o discurso do cotidiano e o discurso da arte. Eis o método sociológico, difundido pelo Círculo que analisa os textos artísticos, dentre eles o cinema, a partir de relações dialógicas entre vida e arte, entre ético e estético.

No que concerne à literatura científica que subsidiou a fundamentação teórica desta pesquisa, sinalizamos as contribuições advindas dos: i) estudos da Teoria Dialógica da Linguagem, Bakhtin (2017; 2016; 2015; 2013; 2010a; 2010b), Medviédov (2012), Volóchinov (2019; 2017; 2013a; 2013b;), bem como os comentadores/estudiosos da Teoria do Círculo, como; Faraco (2010; 2009), Brait (2012; 2016) Ponzio (2012 e 2010), Sobral (2012; 2009), dentre outros que nos ajudaram a difundir uma concepção de linguagem dialógica, social e a vinculada a redes de sentidos ideologicamente situadas; ii) estudos sobre cinema, como podemos destacar Di Carmargo (2020a; 2020b), Souza (2020), Stam (2013; 1992), Nóvoa (2009), dentre outros que nos auxiliaram a compreensão das singularidades da linguagem fílmica, bem como seu entrelace com os postulados da Teoria Dialógica da Linguagem; e estudos sobre o discurso religioso cristão fundamentados em Geisler (2011), Leite (2017), Mcdowell (2013), Nicodemus (2019; 2017), Orlandi (1987), dentre outros que nos forneceram reflexões a respeito desse fecundo campo da comunicação discursiva.

Em se tratando da organização geral desta tese, a mesma contempla, além deste Prólogo, três capítulos teóricos, um metodológico, um analítico e as considerações finais, concebidas como Epílogo. No primeiro capítulo teórico – **A Teoria Dialógica da Linguagem em cena: conceitos basilares** –,

abordamos conceitos fulcrais que situam o patrimônio teórico-metodológico postulado pelo Círculo de Bakhtin. Dentre os conceitos abordados, sinalizamos: i) a contextualização dos projetos fundantes do Círculo e a concepção do método sociológico; ii) a concepção de linguagem para o Círculo; e iii) os conceitos de língua, interação discursiva, uso e orientação social da palavra, dialogismo, enunciado concreto e valoração, dentre outros.

Sobre o segundo capítulo teórico – **O gênero fílmico em cena: a sétima arte em perspectiva dialógico-discursiva** –, apresentamos os princípios basilares dos gêneros discursivos, à luz do pensamento bakhtiniano, como também o entendimento do filme como um gênero do discurso, destacando, para tanto: i) o conceito de gêneros de discurso, sua função social, sua tipologia, dimensões (tema, composição e estilo), bem como a leitura do gênero discursivo como vetor de cultura; ii) um olhar histórico sobre a gênese, o conceito e as singularidades da linguagem fílmica; iii) a compreensão do filme como forma de propagação de ideologias e o entrelace entre o discurso na vida e o discurso na arte a partir do texto fílmico; iv) o filme e a literatura à luz da Teoria Dialógica da Linguagem; e v) o filme enquanto gênero discursivo e artefato dialógico de significação e prática sociocultural.

No que tange ao terceiro capítulo teórico – **O cristianismo em cena: das origens ao clímax da narrativa cristã - morte e ressurreição de Jesus** –, acentuamos um breve painel acerca do cristianismo, destacando, nesses termos, sua contextualização sócio-histórica e principais características, no sentido de fundamentar nossas discussões sobre os fulcrais eventos da fé cristã: a morte e ressurreição de Cristo, que norteiam nosso movimento analítico. Dessa forma, são tópicos do capítulo: i) O cristianismo: das origens ao nascimento de Jesus; e ii) Morte e ressurreição na perspectiva do cristianismo.

No que concerne ao capítulo metodológico – **Aspectos metodológicos em cena: o discurso religioso cristão na obra fílmica Ressurreição** –, situamos os aspectos propostos pela Teoria Dialógica da Linguagem mobilizados nesta tese, a partir de: i) uma reflexão acerca da linguagem no âmbito das Ciências Humanas; ii) a natureza, o objeto e do *corpus* da

pesquisa; e iii) os procedimentos para a geração dos dados; e iv) as categorias convocadas na abordagem analítica dos dados.

Com relação ao capítulo de análise – **Aspectos analíticos em cena: leituras dialógicas do discurso religioso cristão no gênero fílmico Ressurreição** –, evidenciamos que o mesmo é organizado por meio de duas categorias analíticas intituladas, respectivamente, de: i) A singularidade da narrativa fílmica em Ressurreição; e ii) Os fios dialógicos e as movências valorativas em Ressurreição. O capítulo ainda conta com uma síntese analítica.

Das considerações finais – **O Epílogo** –, sinalizamos o retorno às questões de pesquisa, bem como aos objetivos assumidos, salientando a relevância da tese para a área de estudos da linguística, especificamente, da relação com as práticas sociais e dos estudos dialógicos da linguagem (Círculo de Bakhtin) e para a formação do pesquisador.

A seguir, chamamos o capítulo que trata da Teoria Dialógica da Linguagem.

2 A TEORIA DIALÓGICA DA LINGUAGEM EM CENA : CONCEITOS BASILARES

O capítulo em destaque tem como viés norteador refletir acerca dos conceitos fundantes que norteiam a base da Teoria Dialógica da Linguagem, que subsidia o lastro teórico desse empreendimento acadêmico, proporcionando, assim, discussões em torno das tessituras propostas pelo Círculo de Bakhtin.

Para tanto, nos deteremos nesta tese aos conceitos-chave do constructo teórico-filosófico dos estudos dialógicos que subsidiaram as análises propostas nos capítulos analíticos, tais como: as contribuições do Círculo de Bakhtin, método sociológico, linguagem, interação discursiva, orientação social da palavra, dialogismo, enunciado concreto, signo ideológico, valoração, gêneros do discurso, dentre outros.

Vale destacar que os tópicos aqui elencados não esgotam as proposituras das obras do Círculo, no que tange à concepção filosófica da linguagem. Trata-se, portanto, de um recorte de conceitos substanciais para a nossa pesquisa.

Dessa forma, os conceitos presentes nesse capítulo objetivam situar, sob o ângulo dos estudos postulados pelo Círculo, uma abordagem filosófica da linguagem, concebida como uma prática social, que contempla as condições sócio-históricas situadas, imbuídas em aspectos do social, organizadas, axiologicamente, na concretude da enunciação ideológica.

Para tanto, o capítulo está organizado nos seguintes tópicos: o **2.1 O Círculo de Bakhtin e o método sociológico**; **2.2 As contribuições do Círculo de Bakhtin para os estudos da linguagem**; **2.3 O enunciado concreto**; e **2.4 A valoração**. Nesse momento, chamamos o primeiro tópico.

2.1 O Círculo de Bakhtin e o método sociológico

A Teoria Dialógica da Linguagem tem sua gênese a partir dos estudos de um conjunto de intelectuais russos, sobretudo, nas cidades de Nevel, Viebsk

e São Petesburgo, no recorte temporal de 1919 a 1929, visando, em linhas gerais, compreender “o papel da linguagem em cada acontecimento da existência humana, na vida cotidiana, na arte, na ciência, na religião [...]” (SOUZA, 1999, p.15).

Em outras palavras, esse grupo de estudiosos russos – Círculo de Bakhtin – visava discutir a filosofia da linguagem a partir de uma concepção estético-ideológica, bem como propor a criação da *prima filosofia*⁶, para além, de estabelecerem, dialogicamente, um método sociológico com base no diálogo com outros filósofos.

Estes pesquisadores modificaram sensivelmente os estudos da filosofia da linguagem, estudos de teoria literária, ofereceram uma nova visão para os pensamentos de gêneros do discurso e ofereceram conceitos até hoje basilares para os estudos linguísticos e humanos [...]. (DI CAMARGO; SOUZA, 2019, p. 17).

Vale ressaltar, com base nas pesquisas de Faraco (2009), que a denominação, corrente nos estudos linguísticos, de **Círculo de Bakhtin**, foi atribuída a *posteriori* por estudiosos da área, uma vez que os próprios pensadores russos, do grupo, não a empregavam. Ainda salientamos que “a escolha do nome de Bakhtin, neste caso, é plenamente justificável, tendo-se em conta que de todos foi ele quem produziu, sem dúvida, a obra de maior envergadura” (p. 23).

Dessa forma, acentuamos, alumiados por Faraco (2009, p. 13), que o grupo era constituído, de forma multidisciplinar e dialógica, por intelectuais, com diversas formações e interesses de pesquisa, “[...] incluindo, entre vários outros, o filósofo Matvei I. Kagan, o biólogo Ivan I Kanaev, a pianista Maria V. Yudina, o professor e estudioso de literatura Lev V. Pumpianski” e, sobretudo, os três estudiosos em que nos ancoramos para as discussões postuladas

⁶ Com base em Fiorin (2016), destacamos que o projeto sociológico da *prima filosofia* está debruçado para unicidade do ser e do evento, levando em consideração as relações dialógicas do mundo da vida e da arte, bem como conteúdo e forma, para além de conceber a língua como unidade dialógica dos enunciados concretos – as unidades reais da comunicação. No tópico X, enfatizaremos essa vertente como maior riqueza de aprofundamento.

nesse estudo; o filósofo Mikhail Mikhailovich **Bakhtin**⁷ (1895-1975), o professor de história da música e de estudos linguísticos Valentin Nikolaevich **Volóchinov**⁸ (1895 -1936) e o advogado, historiador e teórico da literatura Pável Nikoláievitch **Medviédov**⁹ (1891- 1938).

A figura, a seguir, ilustra os três principais representantes do Círculo de estudos dialógicos que ancoram o ferramental teórico-metodológico desta tese.

⁷ Graduado em estudos literários, foi condenado, em 1929, ao exílio – não se sabe ao certo razão cabal dessa condenação, alguns estudiosos afirmam que, possivelmente, ela se deu devido a sua relação com a Igreja Ortodoxa – no Cazaquistão. Russo natural de Oreo (pequena cidade ao sul de Moscou), teve uma vivência envolta a poliglossia, ou seja, possuía um domínio sobre uma variedade de línguas, fato este que influencia, de certo modo, a sua obra. Posteriormente a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), tornou-se professor no Instituto Pedagógico de Saransk (para além de, *a posteriori*, chefiar o departamento de Estudos Literários) e recebeu o título de doutor, defendendo a tese - Rabelais e a cultura popular. Por fim, aposentou-se em 1969 e faleceu, na cidade de Moscou, vítima de inúmeras complicações de saúde, sobretudo, uma inflamação aguda nos ossos (FIORIN, 2016). Destacamos que, Bakhtin produziu obras, revolucionárias e impactantes, modificando, de fato, a concepção da filosofia da linguagem, a partir da perspectiva da interação dialógica: Arte e responsabilidade; Gêneros do discurso (1952-1953); Questões de literatura e de estética: a teoria do romance (1923-1976); Problemas da poética de Dostoiévsky (1929); Para uma Filosofia do Ato (1920-1924); Estética da Criação Verbal (1919-1974), dentre outros. Ainda ressaltamos que, com base nos estudos de Renfrew (2017, p. 39), “o processo de publicação e – posteriormente de tradução – de alguns dos mais importantes textos de Bakhtin foi fragmentado e desordenado pelas circunstâncias político-culturais únicas do ambiente soviético.”.

⁸ nascido na cidade de São Petersburgo, teve formação em estudos linguísticos (1927), se debruçando, academicamente, sobre os estudos pós-graduados no nicho, em destaque. No recorte temporal de 1924 a 1932, integrou o Instituto da História Comparada das Literaturas e Línguas do Ocidente e Oriente (*ILIAZV - Institut Sravnitelnoi Istórii literatúr i iazykóv Západa i Vostóka*), fato este, que contribuiu para seu conhecimento acerca do contexto ideológico, bem como das ideias das orientações marxistas. Ainda jovem, falece aos 41 anos de idade, vítima de tuberculose. (VOLÓCHINOV, 2017).

⁹ formado em Direito, dedicou seus estudos nas áreas da educação e do jornalismo cultural. Foi professor de literatura Instituto Pedagógico Herzen, em Leningrado. Em meados de 1920, “na Universidade de Petrogrado ou São Petesburgo (onde Bakhtin estudava no Departamento de Letras Clássicas)” encontrou Bakhtin e Volóchinov, durante o desenvolvimento de estudos sobre poética (SOUZA, 1999, p. 19). Assim, propôs uma teoria da literatura, em contrapartida ao método formal dos estudos literários, tendo como viés norteado a criação de um projeto de poética sociológica para os estudos literários. Veio a falecer, por meio de um fuzilamento, em um local, até então, desconhecido.

Figura 1 – Principais representantes do Círculo de Bakhtin



Fonte: Produzido pelo pesquisador¹⁰

Nesse cenário, no que se refere aos dois grandes projetos promulgados pelo Círculo de Bakhtin – a prima filosofia e concepção de linguagem, a partir da ótica da criação ideológica¹¹ –, que rompiam com os paradigmas¹², até então, estabelecidos, destacamos que o diálogo é o subsídio fundante de toda a filosofia da linguagem do Círculo, “eles consideravam a linguagem como um ser vivo em mutação constante” (DI CAMARGO; SOUZA, 2019, p. 19).

Com base no diálogo da filosofia com vida, no que se refere à construção do projeto de reflexão filosófica, a prima filosofia – perspectiva mais voltada aos interesses de Bakhtin – podemos perceber que, trata-se, em linhas

¹⁰ Destacamos que as imagens dos membros do Círculo foram retiradas do site: <<https://www.simandan.com/mikhail-bakhtins-theories/>> Acesso em 23/03/2019.

¹¹ A luz de Medviédev (2012), a criação ideológica pode ser compreendida como um processo interior que é manifestado exteriormente, isto é, “não se situa dentro de nós, mas entre nós”, disponíveis “na palavra, no som, no gesto na combinação das massas, das linhas, das cores, dos corpos vivos [...]” (p.49- 50).

¹² As vertentes linguísticas, vigentes na época, se encontravam envoltas ao método formal, no que se refere à abordagem da linguagem – concebida em seus aspectos estruturais –, dentre elas, destacamos o objetivismo abstrato (supremacia da língua enquanto sistema) e subjetivismo individualista (a valorização do pensamento cognitivo como autônomo). Esses aspectos serão explicitados no próximo tópico.

gerais, com base em Faraco (2009), do pensamento que discute a linguagem, levando em consideração aspectos essenciais, a saber: à questão da unicidade e eventicidade do Ser, da contraposição, temática, entre o eu e o outro, bem como do componente, intrinsecamente, axiológico, do existir humano.

Em se tratando do segundo projeto – reflexão realizada, mais especificamente, pelas contribuições de Volóchinov e Medviédev –, postulamos, à luz de Fiorin (2016, p. 20), que este empreendimento teórico, assumiu como norte a constituição, em uma dimensão inovadora, de uma teoria marxista, estabelecida por meio da criação ideológica, a partir da concepção de linguagem – compreendida como centro na composição da superestrutura –, constituída do processo social, político e espiritual da vida.

Vale destacar que, nessa investida, eles criticaram a concepção vulgar do marxismo que pretendia compreender, em completude, as ideologias (bem como outros aspectos) por meio de uma lógica mecanicista, em outras palavras, determinista.

Ainda é relevante acentuarmos que, tendo por base os pressupostos empreendidos pelo Círculo, o método formal¹³ não daria conta da compreensão da linguagem em sua abrangência, bem como, não contemplaria seu caráter dialógico. Dessa forma, propuseram o método sociológico dos estudos da linguagem, tendo por base a concepção da filosofia da linguagem. Portanto, do ponto de vista geral, o método sociológico tinha como norte os estudos do texto poético.

Este método surge com o propósito de estudar a literatura em relação com o meio social, sob um posicionamento de que o estudo da poética só se constitui como legítimo quando assume a complexidade do fator ideológico e se desenvolve inserida em contextos de realidade social.

¹³ De acordo com Medviédev (2012), o método formal, propagado pelos formalistas russos, consistia, em linhas gerais, em um olhar puramente estruturalista para o texto, não considerando, assim, as influências extralinguísticas. Ainda, esses estudiosos se opunham ao subjetivismo, isto é, tratavam a obra (sobretudo a poética) como autônoma e isolada, não creditando, assim, o contexto envolto à obra, bem como o propósito, o viés social e a criação ideológica desses escritos.

Nas palavras destes estudiosos, vendo a literatura como um fenômeno social, fica-nos claro que o método sociológico, aplicado ao nicho literário, torna-se um método histórico-sociológico, podendo, assim, “estudar com êxito a interação causal como meio social extra-artístico circundante.” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 110-11).

Como vemos na citação ora apresentada, o objetivo do método sociológico é promover relações dialógicas entre texto literário/arte¹⁴ e história. Dentro deste cenário, o mundo da vida, circundante, do cotidiano, precisa estar presente nas reflexões sobre a arte. Este posicionamento reforça a crítica que Volóchinov (2019, p. 111) tece ao método formal dos estudos linguísticos e literários: para comprovar este fato, basta “observar qualquer trabalho atual sobre a poética [...] Não encontraremos nesses trabalhos nenhum vestígio de uma abordagem por meio de categoria sociológica [...]”.

De modo visionário, os pesquisadores russos lançaram mão de um inovador método sociológico de compreensão da linguagem por meio do diálogo com outros filósofos e estudiosos, no sentido de criar um projeto enunciativo que contemplasse o extralinguístico – historicidade, as axiologias e ideologias. Isto é, eles promulgaram uma concepção dialógica da linguagem que dialogasse a filosofia com a vida, o que, de fato, romperia com o pensamento dualista entre o mundo da vida e o mundo da cultura.

Para Medviédev (2012), dentro do escopo do método formal, como vimos *a priori*, a vida social e a criação poética são vertentes separadas, ou seja, a elas não são possíveis o diálogo, entre si, tratam-se, portanto, de mundos distintos. Nesse cerne, de forma contrária, e, de certo modo transgressora, pudemos perceber as inovações convocadas pelo método sociológico: o entendimento de que a palavra emerge do ambiente social, banhada por ideologias e pontos de vistas e aromatizadas por vertentes extraverbais.

¹⁴ Vale ressaltarmos que, nesse empreendimento acadêmico, lemos o texto cinematográfico como texto artístico. Nesse sentido, a expressão literatura surge significativamente para preservar a nomenclatura expressa no texto de Volóchinov (2019). No entanto, reconhecemos literatura e cinema como sistemas semióticos distintos, mas não excludentes.

Portanto, considerando esses aspectos, em se tratando da linguagem, o método proposto pelo Círculo de Bakhtin a concebe como genuinamente vinculada à interação discursiva, enunciada em respostas a demandas sociais situadas.

Nesse sentido, os pesquisadores do Círculo trataram de acentuar o diálogo, o encontro, a interação, não mais em um viés de anulação, mas lendo que nessa relação dialógica se potencializam, se energizam e se transformam os que se relacionam. Nesse cenário, o sujeito é entendido com dialógico, ou seja, é constituído em relação dialógica com o outro.

2.2 As contribuições do Círculo de Bakhtin para os estudos da linguagem

No intuito de compreendermos as bases da Teoria Dialógica da Linguagem, nos faz necessário um olhar, conceitual, bem como metodológico, sobre a concepção de linguagem para os estudiosos do Círculo, uma vez que é por meio da linguagem que as necessidades comunicativas em qualquer campo da organização social são abastecidas.

Para Volóchinov (2013, p. 155) “[...] a linguagem nasce da necessidade de comunicação dos reagrupamentos humanos da primeira idade da pedra.”. Como vimos, o pensamento, em destaque, traduz uma ideia de que pensar em linguagem significa considerar agrupamentos humanos, ou seja, sociais, bem como, defende a linguagem como a condição básica para o pensamento e vivência coletiva de sujeitos em sociedade.

Ainda, nesse fito, destacamos as palavras do professor russo de história da música e de estudos linguísticos, ao enfatizar a relevância da linguagem, entendida enquanto produto social, no desenvolvimento da vida no geral, tanto em perspectiva econômica quanto sócio-política: “Com a ajuda da linguagem se criam e se formam os sistemas ideológicos, a ciência, a arte, a moral, o direito, e ao mesmo tempo a linguagem cria e forma a consciência da cada homem” (VOLÓCHINOV, 2013, p. 155).

Contudo, faremos, *a priori*, um breve, itinerário histórico, a fim de perceber que a concepção de linguagem tem sido compreendida de formas

dísparos ao longo da história da humanidade. Assim, ao olharmos para o histórico de seus estudos, poderemos perceber que os cientistas da linguagem trazem consigo inúmeros modos para sua abordagem, tanto do ponto de vista teórico, quando metodológico, como também para mostrar como o Círculo se posiciona ao propor uma outra forma de conceber a linguagem.

Nesse sentido, é basilar pontuar que ao lançarem luz sobre a linguagem a partir de um viés inovador – que a concebia, sob a égide do diálogo visceral, com a vida, ideologias, práticas e campos da comunicação discursiva¹⁵, ou seja, a linguagem não mais poderia ser estudada dissociada da vida, dos sujeitos, bem com dos campos da comunicação discursiva –, os pensadores do Círculo de Bakhtin destoaram das duas orientações do pensamento filosófico-linguístico apregoadas durante seu contexto de produção, em meados da década de vinte, isto é: o subjetivismo individualista e o objetivismo abstrato.

O subjetivismo individualista, como o próprio nome sugere, debruçava-se sobre o ato discursivo puramente individual, isto é, concebia a língua, como um instrumento de comunicação na esteira da enunciação monológica. Essa tendência linguística tem com principal expoente Humboldt (1769-1859), e seus estudos estavam vinculados ao Romantismo.

Volóchinov (2017, p. 148 [itálicos do autor]) aponta os quatro principais postulados desse pensamento filosófico-linguístico:

1) a língua é a atividade, um processo ininterrupto de criação (ενεργεια), realizado por meio de atos discursivos individuais; 2) as leis da criação linguística são, em sua essência, leis individuais e psicológicas; 3) a criação da língua é uma criação consciente, análoga à criação artística; 4) a língua com um produto pronto (εργων), como um sistema linguístico estável (dotado de vocabulário, gramática, fonética), representa uma espécie de sedimentação.

¹⁵ De acordo com Bakhtin (2011) a noção de campos discursivos, em linhas gerais, trata-se de domínios específicos da atividade social e da comunicação verbal em que os sujeitos concretizam, dialogicamente, suas práticas e discursos, atuando, assim, como instâncias provedoras de parâmetros e referências para a produção discursiva, realizada por meio da interação em um dado repertório de gêneros discursivos.

Conforme o exposto, podemos perceber que o norte da primeira tendência – o subjetivismo individualista – está vinculado no ato de fala, compreendido como a capacidade criativa do falante, como o fundamento da língua. Logo, nessa perspectiva, entender a linguagem é minimizá-la a um ato consciente, individual e de criação contínua.

Ainda extraímos dessa compreensão subjetivista que a língua, à luz dessa concepção, é vista a-historicamente, fruto de um psiquismo individual, é um ato de criação individual; portanto, a psique individual é a origem do signo¹⁶; o sujeito, a origem do discurso e dos sentidos.

No que se refere à segunda tendência da ciência da linguagem, tendo Saussure (1857-1913) como principal representante, o objetivismo abstrato prescreve o entendimento da língua – ainda sob o caráter da criação essencialmente individual – como expressão do pensamento, envolta a um conjunto único de regras imutáveis no qual os elementos idênticos (fonéticos, lexicais, morfológicos e sintáticos), em caráter normativo, constituem a unicidade da língua, sem serem consideradas, nesse sentido, as intenções, ideologias e situações concretas da enunciação (aspectos, estes, defendidos, *a posteriori*, pelo Círculo).

Volóchinov (2017, p. 162 [itálicos do autor]), destaca que os principais fundamentos defendidos pela segunda tendência podem ser compilados em:

1) *A língua é um sistema estável e imutável de formas linguísticas normativas e idênticas, encontrando previamente pela consciência e indiscutível para ela.* 2) *As leis da língua são leis específicas de conexão entre os sinas linguísticos dentro de um sistema fechado.* Essas leis são objetivas em relação a qualquer consciência subjetiva. 3) *As leis linguísticas específicas não possuem nada em comum com os valores ideológicos (artísticos, cognitivos e outros). Nenhum motivo ideológico é capaz de fundamentar o fenômeno da língua.* Entre a palavra e a sua significação não existe uma conexão, seja ela natural e compreensível para a consciência, seja

¹⁶ À luz de Volóchinov (2017), destacamos, em linhas gerais, que o signo, na perspectiva dialógica da linguagem, é a forma material da realidade social, por natureza ideológica, a qual se concretiza, em forma de palavra, diferentes formas/modos de compreender e apreender a realidade social. Adiante, trataremos de maneira mais profunda as nuances acerca do signo.

artística. 4) Os atos individuais da fala são, do ponto de vista da língua, apenas refrações e variações ocasionais ou simplesmente distorções das formas idênticas [...] Entre o sistema da língua e sua história não existe nem conexão nem motivos em comum. Eles são alheios entre si.

Depreendemos que essa compreensão do sistema linguístico está restritamente vinculada a um sistema estável de formas da língua. Nesse cerne, intuímos, com base em Volóchinov (2017), que a essência da língua, para essa concepção, é como um sistema de formas idênticas a si mesmas.

Logo, essa concepção destitui a língua de sua historicidade, bem como de suas significações ideológicas. Como vimos, à luz do objetivismo abstrato, a língua é constituída como um sistema fechado de regras, puramente, internas, isto é, ela já se encontra pronta na consciência individual, não havendo, pois, nenhuma motivação ideológica na base desse fenômeno.

Afinal, o que é língua? Para o Círculo, bem como defendemos nessa tese, língua trata-se de um arcabouço mais abrangente do que unicamente um sistema abstrato de regras gramaticais. Define-se, portanto, pela sua relação com o ideológico, com o historicamente situado em um emaranhado de relações dialógicas.

De forma geral, percebemos que para o subjetivismo individualista, a língua é integrada de atos de fala incessantes; já no que se refere à segunda, é constituída como imanente, como um sistema estruturado que obedecem a leis específicas; sendo imóvel, incumbindo, assim, ao falante aceitá-la como tal.

Nesse sentido, Volóchinov (2017), elucida que as duas orientações vigentes em sua época, apresentadas anteriormente, eram insuficientes no entendimento do fenômeno real da linguagem, uma vez que o autor russo, bem como os integrantes do Círculo defendiam que apenas uma compreensão da linguagem enquanto sistema ideológico, orientada pelo social, fundamentalmente dialógica, a partir da concepção dos aspectos da língua viva, daria conta da realidade fundamental da língua.

Portanto, os estudiosos russos propuseram uma concepção de linguagem compreendida como um fenômeno, essencialmente, social fruto da interação humana, opondo-se, assim, às duas tendências linguístico-filosóficas

de sua época. Logo, nesse novo horizonte de compreensão, a interação discursiva é contemplada levando em consideração que esta prática é situada, histórica e socialmente, em consonância com a atualização dos enunciados.

Assim sendo, em contraposição à noção enunciativa monológica, os pensadores russos defendem que o que, de fato, orchestra a enunciação discursiva – os atos de fala dos sujeitos – não é o caráter interior subjetivo (consciência individual – como vimos, na tendência defendida pelo subjetivismo individualista) nem tão pouco os aspectos internos do sistema linguístico (postura defendida pelo objetivismo abstrato), mas, em contrapartida, os estudiosos propõem o esteio exterior, o social, como causa fundante da enunciação: “[...] a situação social sempre determina qual será a imagem, a metáfora e a forma de enunciar [...]” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 210).

Com base no exposto, até então, convocamos o Quadro 1, extraído de Xavier (2020, p. 33-34), que elenca, de modo sintético, as principais características das duas tendências do pensamento filosófico-linguístico.

Quadro 01 – Duas tendências do pensamento filosófico-linguístico

SUBJETIVISMO INDIVIDUALISTA	OBJETIVISMO ABSTRATO
A língua é atividade, processo ininterrupto de criação (do grego, <i>ενέργεια</i> – <i>enérgeia</i> – atividade, produção) realizado através de atos discursivos individuais.	A língua é um sistema estável e imutável de formas linguísticas.
As leis da criação linguística são individuais e psicológicas.	As leis da língua são leis linguísticas específicas/fechadas de conexão entre os sinais linguísticos. São objetivas em relação a qualquer consciência subjetiva.
A criação da língua é consciente, análoga à criação artística.	As leis linguísticas não possuem relação com os valores ideológicos. Entre a palavra e a sua significação não há conexão.
A língua como um produto pronto (do grego, <i>ἐργον</i> – <i>érgon</i> – obra, produto), como um sistema linguístico estável, imóvel, lava petrificada de criação linguística.	Os atos individuais são, apenas, refrações ocasionais. Entre o sistema e a história não existem conexões nem motivos em comum, são alheios entre si.

Fonte: Xavier (2020, p. 33-34)

Logo, intuímos, em síntese, que todo pensamento é orientado socialmente, eis uma das principais contribuições do Círculo para os estudos linguísticos discursivos. “Não existe um pensamento fora da orientação para uma expressão possível e, por conseguinte, fora da orientação social dessa expressão e do próprio pensamento.” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 211).

Esse entendimento recruta a noção que propõe que a evolução da língua acontece a partir da interação social, “a interação discursiva é a realidade fundamental da língua” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 219).

Diante do apresentado a noção de interação discursiva é muito cara aos estudos dialógicos da linguagem, uma vez que, para além de ser dialógica por natureza, é marcada pelas ressonâncias de outros ditos na linguagem – já-ditos e/ou não ditos.

Nesses termos, circunscrevendo Volóchinov (2017), a palavra, no discurso, se *banha* de significados revestidos de entornos, acentos e ideologias e projeta-se para um interlocutor, estabelecendo-se uma relação social explícita com o sujeito enunciador.

Cabe ressaltarmos que a ideia de interação discursiva, nas palavras de Medviédev (2012, p. 53 [grifos nossos]), trata-se do:

[...] auditório de um poeta, o público leitor de um romance, o auditório de uma sala de concerto, tudo isso corresponde a um tipo especial de organização coletiva, sociologicamente peculiar e extraordinariamente essencial. Fora dessas formas peculiares de comunicação social não há poema, nem ode, nem romance, nem sinfonia. *Determinadas formas de comunicação social* são constitutivas do significado das próprias obras de arte.

Portanto, a interação discursiva pode ser compreendida como uma instancia comunicacional singular, permeada visceralmente, por vieses ideológicos sócio-historicamente situados. Logo, a realidade efetiva da linguagem humana está sempre atrelada a auditórios socialmente estabelecidos que organizam a comunicação em diferentes campos, isto é, a linguagem se efetiva, discursivamente, por meio do ato, real e concreto, na

interação discursiva. “Desse modo, a interação discursiva é a realidade fundamental da língua” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 219).

Ainda, é basilar atentarmos que a interação discursiva, à luz de Bakhtin (2010a), só é possível entre duas consciências socialmente organizadas, dois centros de valores – que valoram o meio em que vivem de forma individual, única e responsiva –, uma vez que o pensador russo ratifica a linguagem como interação social. Nesses termos, convocamos o mencionado por Ponzio (2012) quando afirma que o pensamento bakhtiniano instaura a filosofia do encontro, isto é, somente no encontro de consciências que nasce o sentido. Somente no encontro, nas relações estabelecidas socialmente, que os sentidos podem ser construídos.

Dessa forma, interagir não consiste apenas entrar em contato; interagir não é o passar uma informação ou receber uma informação. Contudo, interagir, para a Teoria Dialógica da Linguagem, implica, necessariamente, em sair transformado de um encontro, que é sempre único e irrepetível com um outro.

Nesse cerne, os pensadores russos destoam da compreensão de a enunciação ser um ato, puramente, individual, já que, como vimos, ela é, de fato, também social. Isto é, no instante que o sujeito – locutor – fala, não apenas age, mas interage socialmente.

Portanto, a enunciação é sempre orquestrada em direção a alguém, que pode ser outra pessoa ou um conjunto amplo de indivíduos. Assim, a palavra é sempre dirigida a uma outra palavra, um indivíduo sempre se dirige a outro(s) indivíduo(s), que não é/são passivo(s), mas responsivo(s) e constitutivo(s) do ato de enunciação de outrem.

Assim sendo, lemos enunciação, alumiados pelos pressupostos do Círculo de Bakhtin, como o reflexo da interação, ou seja, trata-se do resultado de situações comunicativas proporcionando a construção dialógica de sentidos a partir de eventos específicos de comunicação. Nessas condições, a enunciação pode ser compreendida como a centelha discursiva que aciona os sentidos em sujeitos organizados por meio da orientação social dos enunciados.

Nesse fito, como postulamos, *a priori*, o dialogismo pode ser compreendido como um princípio da linguagem que pressupõe que todo discurso é concebido por outros discursos, mesmo que direcione sentidos distintos. Logo, depreendemos que não existe enunciado isolado, ele sempre está em plena ligação dialógica com outros enunciados, ou seja, é na interação discursiva com o outro, a partir de diálogos já concretizados anteriormente, que as mudanças de pensamento são convocadas.

Desse modo, concordamos com o pensamento bakhtiniano quando pontua que todo discurso existente sobre um dado objeto está perpassado, dialogicamente, pelo discurso de outrem sobre esse mesmo objeto ou tema.

[...] todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado sempre, por assim dizer, já desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por ideias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando-se com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico. (BAKHTIN, 2002, p. 86).

Com base no exposto, extraímos dessas palavras que o enunciado é carregado de outros enunciados, de fios dialógicos já existentes e, por mais monológico que se exponha, trata-se, de certa forma, de uma resposta a um *já dito* sobre determinado tópico: eis um fenômeno comum a todo discurso. Como esclarece Bakhtin (2002, p. 88), “em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa”.

Sob esse viés, podemos afirmar que a gênese do discurso é a sua réplica viva. Embora, de certo modo, o discurso não se limite, apenas, ao objeto que se encontra o discurso de outrem, ele se constitui por meio do outro.

A esse respeito, diz Bakhtin (2002, p. 89 [grifos nossos]) que, “ao se constituir na atmosfera do já dito, o discurso é orientado ao mesmo tempo para o *discurso-resposta* que ainda não foi dito, discurso, porém, que foi solicitado a surgir e que já era esperado”.

Assim sendo, todo discurso é direcionado, dialogicamente, em função de uma resposta futura. Ele recebe, então, a influência do discurso da resposta antecipada, “assim é todo o diálogo vivo” (BAKHTIN, 2002, p. 89).

A partir da visão de que o discurso, vivo e corrente, está intrinsecamente determinado pelo discurso-resposta futuro, concordamos com Sobral (2010, p. 106 [aspas do autor]), ao afirmar que a produção discursiva “advém de “diálogos” retrospectivos e prospectivos com outros enunciados/discursos.” Dessa feita, a compreensão do discurso resulta da construção consciente ou inconsciente dos diálogos e é, inevitavelmente, afetada pela carga ideológica do sujeito que está interpretando a nomeação, conforme esclarece Bakhtin (2002, p. 89 [grifo do autor]):

O discurso vivo e corrente está imediata e diretamente determinado pelo discurso resposta futuro: ele provoca esta resposta, presenteia-a e baseia-se nela [...] a resposta compreensível é a força essencial que participa da formação do discurso e, principalmente, da compreensão *ativa*, percebendo o discurso como oposição ou reforço e enriquecendo-o.

Vemos, nessa citação, que o autor concebe a noção de discurso com base na relação dialógica marcada pelas ressonâncias de outros ditos na linguagem – já-ditos e/ou não ditos. Assim, a palavra, produto da relação entre sujeito falante e ouvinte, comporta *duas faces* – tanto se dirige *para* alguém como provém *de* alguém. Ela constitui o produto da interação do locutor e do ouvinte (VOLÓCHINOV, 2017).

Ainda sobre essa ótica, segundo Bakhtin (2002, p. 30), a linguagem “é viva e significativa do ponto de vista cognitivo, social, político, econômico e religioso num mundo também vivo e significativo”.

Dentro desse contexto, a linguagem é concebida sob um ponto de vista histórico-cultural, social e ideológico que inclui: a comunicação efetiva e os sujeitos, bem como os discursos nela envolvidos em uma dada situação de enunciação por meio de elementos linguísticos inseparáveis da realidade circundante (circunstâncias temporais e espaciais – cronotópicas) que permeiam a história da humanidade. Assim sendo, não há, de fato, significado fora da relação social do homem.

Portanto, as considerações tecidas até o momento nos permitem compreender, holisticamente, que a linguagem é, por constituição, dialógica e que a língua¹⁷ não é ideologicamente neutra, e sim complexa, pois nela se imprimem, historicamente, por meio de discursos, relações dialógicas.

Nessa linha de pensamento, a linguagem é prenhe de discursos de outrem e, simultaneamente, é concretizada e absorvida para os outros e por outros, ou seja, está sempre recoberta de uma complexa dialogicidade, tanto de quem o produziu como de quem está interpretando a enunciação, como podemos confirmar nas letras de Bakhtin (2002, p. 139):

em todos os domínios da vida e da criação ideológica, nossa fala contém em abundância palavras de outrem, transmitidas, com todos os graus variáveis de precisão e imparcialidade. [...] fala-se no cotidiano sobretudo a respeito daquilo que os outros dizem – transmitem-se, evocam-se, ponderam-se, ou julgam-se as palavras dos outros, as opiniões, as declarações, as informações, indigna-se ou concorda-se com elas, discorda-se delas, refere-se a elas, etc..

Dessa maneira, a linguagem constrói-se a partir de enunciados e cada enunciado é repleto de outros que comparecem, necessariamente, no processo de comunicação discursiva. Isto posto, nos leva a compreender que a linguagem possui uma natureza dialógica enraizada. Nas palavras do autor russo, a linguagem “[...] nasce no diálogo como sua réplica viva, forma-se na mútua-orientação dialógica do discurso de outrem no interior do objeto. A concepção que o discurso tem de seu objeto é dialógica” (BAKHTIN, 2009, p. 88-89).

¹⁷ Cabe ressaltarmos que, de acordo com Bakhtin (2002), a língua não é vista apenas como um sistema de normas, mas possui uma natureza social e evolutiva, decorrente das interações (dialógicas) verbais dos interlocutores.

Nas palavras de Volóchinov (2017, p. 218), “a realidade efetiva da linguagem não é o sistema abstrato de formas linguísticas nem o enunciado monológico isolado, mas o acontecimento da interação discursiva que ocorre por meio de um ou de outros enunciados.” Esses postulados fundamentam o princípio da interação discursiva que, nesse sentido, conduziram os estudiosos do Círculo a refletirem o conceito de dialogismo: conceito basilar para a constituição da linguagem.

Vale ressaltarmos que os estudiosos russos leem o conceito de língua como um fenômeno da linguagem embebido no intercâmbio da vida social. Dessa forma, a língua, entendida como uma forma de linguagem, é concebida, de modo distinto da linguística tradicional, como um elemento indissolúvel da própria vida, a qual é, de fato, moldada de modo irrepetível e caráter responsivo pelo fluxo histórico e contínuo dos indivíduos em contextos situados da interação discursiva. Nas palavras de Volóchinov (2013, p. 157, grifos do autor),

Antes de tudo, devemos recordar que a língua não é algo imóvel, dada de uma vez para sempre e rigidamente fixada em “regras” e “exceções” gramaticais. A língua não é de modo algum um produto morto, petrificado, da vida social: ela se move continuamente e seu desenvolvimento segue aquele da vida social. Este movimento progressivo da língua se realiza no processo de relação entre homem e homem, uma relação não só produtiva, mas também *verbal*. Na comunicação verbal, que é um dos aspectos do mais amplo intercâmbio comunicativo – o social –, elaboram-se os mais diversos tipos de intercâmbio comunicativo social.

Como vemos, no entendimento do Círculo, a concepção de língua como sistema estável e autônomo de formas, bem como um produto sem vida, petrificado e estanque é uma ideia, cientificamente, escassa e incoerente. Nesse cerne, para a Teoria Dialógica da Linguagem, as vertentes da evolução linguística são leis sociológicas, banhadas, estruturalmente, na enunciação de caráter social.

À luz dessa perspectiva, a linguagem, sob a ótica do Círculo de Bakhtin, vai para além das particularidades de um instrumento de comunicação

codificado, isto é, de um sistema, ou até mesmo sinônimo de língua. Com base em Xavier (2019, p. 25), olhar para linguagem, com as lentes do Círculo, é, genuinamente, se expor a uma rede de entrecruzamento de materiais simbólicos (língua, gestos, tons) que convocam a produção de sentidos. Deste modo,

a linguagem não pode ser entendida, unicamente, como sinônimo de língua, uma vez que sua compreensão, seu significado, abarca modos distintos de produzir processos de comunicação, isto é, possui diferentes possibilidades de comunicar: a própria língua, o gesto da mão, do olhar, o silêncio. Tais possibilidades gerenciam, num movimento portador de significados, o exercício dialógico de compreender e de responder em espaços específicos de comunicação social.

Assim, do ponto de vista do uso social da palavra, o grupo de estudiosos russos pontua que o sujeito individual e isolado não cria ideologia. A criação ideológica e sua compreensão somente se realizam no processo de comunicação¹⁸ social. Por isso, torna-se, pelas lentes do Círculo, inviável estudar aspectos linguísticos¹⁹ fora do processo social, “todos os produtos da criação ideológica [...] são objetos materiais e partes da realidade que circundam o homem.” (MEDVIÉDEV, 2012, p. 48). Portanto, podemos perceber com base na perspectiva do Círculo, que a linguagem, orquestrada socialmente, é compreendida como interação discursiva.

Diante do exposto, anunciamos que o sujeito, de fato, se constitui socialmente, de forma singular e responsiva, por meio do diálogo e se mostra, discursivamente, na e pela linguagem. Em outras palavras, é, intrinsecamente, por meio da interação discursiva que a linguagem efetiva-se e orienta-se para o outro, “[...] tanto o falante quanto o ouvinte são participantes conscientes do

¹⁸ “[...] meio pelo qual um fenômeno ideológico adquire, pela primeira vez, sua existência específica, seu significado ideológico, seu caráter de signo”. (MEDVIÉDEV, 2012, p. 50).

¹⁹ Vale ressaltar que Bakhtin propõe debruçar-se sobre a linguagem fora da linguística propriamente dita, mas “não a descarta nem recusa sua relevância [...] a linguística é claramente apresentada como necessária (como um conhecimento que se deve recorrer), embora não suficiente (a língua no mundo da vida tem dimensões constitutivas que escapam da razão teórica da linguagem)”. (FARACO, 2009, p. 25).

acontecimento da enunciação e ocupam nele posições interdependentes” (VOLÓCHINOV, 2013, p. 156).

Portanto, à luz dos postulados dos estudiosos russos, concebemos, a linguagem em sua natureza, fundamentalmente, dialógica. Isto é, refletir sobre a linguagem humana, para o Círculo de Bakhtin, implica em pensar, dialogicamente, sobre as condições sócio-históricas situadas que organizam a concretude dessa enunciação ideológica entranhada de universos concretos, reais, de horizontes verboideológicos.

Face ao exposto, visto que o ser se mostra pela e na linguagem – ao experienciar, dialogicamente, a interação discursiva com outro(s) –, para compreender as nuances do sujeito se faz necessário contemplar sua historicidade, ou seja, o ser, no seu acontecer, na singularidade do evento. “Em síntese, a língua possui sua história” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 159).

Dessa forma, para a Teoria Dialógica, a linguagem é concebida sob o prisma de práticas sociais, embebidas de ideologias e pontos de vista, dos quais usos situam interações entre indivíduos que se envolvem em processos de significações discursivas, promovendo, assim, o exercício dialógico da vida verbal em vivências enunciativas.

Com base nos fundamentos metodológicos até então discutidos, constatamos que para nos debruçarmos, analiticamente, sobre a linguagem – concebida como um fenômeno social – e, por conseguinte, a língua, torna-se crucial lançá-la no tempo e no espaço²⁰, o que convoca a reflexão dialógica entre linguagem, sociedade e história, como veremos nos tópicos a seguir.

Sob o prisma dos estudos do Círculo de Bakhtin, a linguagem é compreendida como social, ideológica e histórica, como uma forma de interação entre sujeitos. Por assim ser, esse aspecto ressignifica, de forma transgressora, o modelo comunicativo de linguagem concebido pelos linguistas tradicionais, a saber: subjetivismo individualista e objetivismo abstrato (abordagens discutidas anteriormente).

²⁰ O Círculo de Bakhtin considera tempo e de espaço vinculado à noção de cronotopia. Conceito este que será apresentado nessa tese, sobretudo, no capítulo analítico.

Portanto, podemos perceber, à luz da Teoria Dialógica da Linguagem, que a comunicação discursiva não se trata de um aspecto mecanicista, isto é, linear, mas, pelo contrário, ela, nesse cenário se constitui dialogicamente, e é concebida como algo que extrapola a estrutura da língua, uma vez que é orientada para as relações práticas e sociais.

Nesse momento, convocamos um conceito fulcral dos estudos dialógicos da linguagem, a saber: o dialogismo. De tal modo, tendo por base os escritos do Círculo, acentuamos que tal conceito é, visceralmente, ligado ao de interação. É assim que se constitui a base de processo de produção dos discursos, percebidos como redes de relações dialógicas estabelecidas e assumidas por um sujeito e expressas pela linguagem por meio de um ponto de vista: condição necessária para se construírem sentidos sobre enunciados concretos – eis um dos fundamentos teórico-metodológicos da Teoria Dialógica da Linguagem.

Assim, torna-se necessário o entendimento de que a interação discursiva entre os sujeitos é constituída por relações dialógicas, ideológicas de sentidos, em um dado contexto sócio-histórico específico.

À vista disso, a realidade da linguagem não está situada em uma abstração do sistema linguístico, nem em atos, puramente, psíquicos da realização da fala, mas, em contrapartida, à luz do dialogismo proposto pelo Círculo, ela está no acontecimento social dessa interação que se concretiza por meio de um ou mais enunciados. Nas palavras de Volóchinov (2017, p. 219), “na interação discursiva é a realidade fundamental da língua”.

À luz dos estudos de Leal, Santana e Francelino (2020), observamos que Bakhtin constitui o conceito de relações dialógicas ao ponto que reflete sobre o conceito de língua, não entendida, apenas, em sua dimensão *stricto sensu*, tal como pensada nos moldes da linguística proposta por Saussure, mas a língua compreendida como discurso, isto é, como “[...] fenômeno integral concreto.” (BAKHTIN, 2005, p. 209).

Nessas condições, a língua, a partir dos postulados teóricos em destaque, é dinâmica e seu sentido só pode ser construído no discurso vivo, a depender de aspectos ideológicos, históricos, sociais e culturais que lhe são

constitutivos, apresentando-se como uma ação responsiva e responsável, ou seja, como a relação entre os discursos dialogicamente situados e os enunciados concretos veiculados por ideologias.

Por outro lado, todo discurso aponta para uma resposta, interage com o interlocutor, esperando dele uma réplica, em geral, previsível. Dessa forma, a compreensão dos discursos ocorre a partir da construção de uma temática específica da língua, considerando o propósito discursivo dos interlocutores e os aspectos extraverbais que lhe são próprios.

Nesse cerne, segundo Bakhtin (2005), as relações dialógicas são, por natureza, extralinguísticas, ou seja, elas se estabelecem numa dimensão que, sem obliterar o linguístico, o extrapolam, não se detendo apenas às particularidades sintáticas e léxico-semânticas que o constituem.

Não se trata, conforme o filósofo russo, de relações lógico-semânticas, apesar que, de certa forma, estas sejam inerentes às relações dialógicas, mas sim de um processo de interação entre pontos de vista de falantes. No sentido de enfatizar, convocamos as palavras de Bakhtin (2005, p. 209):

As relações dialógicas são irredutíveis às relações lógicas ou concreto-semânticas, que por si mesmas carecem de momento dialógico. Devem personificar-se na linguagem, tornar-se enunciados, converter-se em posições de diferentes sujeitos expressas na linguagem para que entre eles possam surgir relações dialógicas.

Dessa forma, destacamos, nesse momento, o conceito de dialogismo como um dos vieses norteadores da Teoria Dialógica da Linguagem: eis a especificidade das relações dialógicas, propostas por Bakhtin, em sentido oposto ao entendimento vigente – as relações lógicas, concreto-semânticas.

Assim, em consonância com o princípio dialógico defendido pelo Círculo, o homem não se constitui como um ser individual, mas, em contrapartida, é considerado como um ser moldado por constantes relações dialógicas, como afirma Bakhtin (2015, p. 292-293 [grifos do autor]): “somente na comunicação, na interação do homem com o homem revela-se o “homem no homem” para os

outros ou para si mesmo [...] ser significa comunicar-se pelo diálogo”. Portanto, “duas vozes são o mínimo de vida, o mínimo da existência”.

As nuances discutidas, até então, nos convocam a refletir sobre o fato de a noção do dialogismo estar vivificada, na existência do homem, de forma onipresente, entretecida um tecido dialógico de sentidos em torno de cada ato desse sujeito. Nesses termos, o pensador russo argumenta que:

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. 348).

Sob essa perspectiva, o dialogismo constrói a imagem do sujeito num processo de comunicação interativa, no qual o eu é visto e reconhecido por meio do outro, na imagem que o outro faz deste eu. Nesse sentido, o outro se projeta em mim e eu me projeto no outro, nossa comunicação dialógica requer que nossos reflexos projetem-se um no outro, e que afirmemos um para o outro a existência de multiplicidades do eu.

Dessa feita, o princípio dialógico da linguagem torna-se fundamental para a ocorrência da interdiscursividade entre concepções ideológicas, ou os discursos em constante atravessamento, os quais são adornados nas cadências de linguagem através de fios condutores. O dialogismo, portanto, promove a compreensão responsiva ativa de textos e discursos (LEAL; FRANCELENO; SANTANA, 2019).

Bakhtin (2005), debruçado sobre o cerne dessa discussão, elucida ainda que as relações dialógicas são intrínsecas a qualquer dimensão da comunicação humana, isto é, “Toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.) está impregnada de relações dialógicas.” (BAKHTIN, 2005, p. 209).

Deste modo, o dialogismo é a pré-disposição da existência da humana, dialogar é estar em presença e por meio da presença entrar em relação, isto é, viver. Logo, intuimos que as relações sociais que envolvem o homem são

relações dialógicas — “[...] as relações dialógicas [...] são um fenômeno universal, que penetra [...] tudo o que tem sentido e importância” (BAKHTIN, 2002, p. 42).

Nesse sentido, trazemos à baila da discussão as palavras de Ponzio (2012, p. 49), ao tratar da dialogicidade como aspecto fulcral da constituição do ser humano: “[...] o diálogo não é uma iniciativa ou uma concessão, mas uma modalidade constitutiva do eu [...] ‘eu sou pelo diálogo’.”. Assim sendo, podemos perceber que a constituição do eu está, intrinsecamente, no fato de estar em relação com os outros.

Ainda como discutido nesse tópico, os pesquisadores do Círculo concebem as relações dialógicas como uma forma de comunicação verbal. Nesse cenário, o discurso enunciado pelo sujeito convoca sentidos para além do próprio objeto de seu discurso no processo de comunicação, como: o modo como enuncia, as escolhas lexicais atribuídas, o espaço e o tempo do evento, relativamente, emoldurados em campos discursivos da linguagem. Isto é, convoca relações dialógicas.

Dessa forma, a produção do discurso implica na mobilização de redes de relações dialógicas, expressas pela linguagem, atraídas por meio de um ponto de vista “que passa a refratar e refletir outra realidade” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 92).

Tendo em vista as discussões, até então realizadas nesse tópico, em meio ao princípio de dialogismo, destacamos que a noção de discurso está para além da noção de réplicas, ou seja, o discurso não se trata de uma resposta mecânica e/ou abstrata.

Na verdade, com base nas contribuições do Círculo, os discursos são compreendidos como tramas enredadas de relações dialógicas constituídas e convocadas por um sujeito e expressadas, pela linguagem social, por meio de axiologia, ponto de vista. Ou seja, cada discurso mobilizado, do ponto de vista dialógico, está, visceralmente, em conexão na rede, já organizada de outros discursos, como veremos, com mais propriedade, no tópico 2.4 A valoração.

Esse entendimento nos revela que, de fato, não existe o discurso primeiro, as palavras inaugurais, uma vez que

[...] só o Adão mítico, que chegou com sua palavra primeira ao mundo virginal ainda não pré-condicionado, o Adão solitário conseguiu evitar efetivamente até o fim essa orientação dialógica mútua com a palavra do outro no objeto. (BAKHTIN, 2015, p. 51).

Logo, com base nos postulados do Círculo, o dizer dos sujeitos nunca é puramente original, mas, por outro lado, qualquer palavra enunciada remete-se, dialogicamente, a qualificações já postas, envolta por uma densa e tensa atmosfera/camada social de discursos.

Nesse cerne, cabe destacarmos que esses entrecruzamentos dialógicos “não coincidem de modo algum, é claro, com relação entre réplicas do diálogo concreto”, trata-se de relações mais variadas, amplas e complexas (FARACO, 2009, p. 61).

Então, o filósofo russo afirma:

Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). 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 irão mudar (renovando-se) no processo do desenvolvimento subsequente, futuro do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e 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. (BAKHTIN, 2010, p. 410, [grifos do autor]).

Isso posto, podemos afirmar que os sujeitos se movimentam socialmente em uma dimensão saturada de discursos/enunciados, o que implica que o dito sempre faz menção a um já dito. Contudo, na interação discursiva, quando nos apropriamos de um já dito, mobilizamos, simultaneamente, ideologias, valorações e pontos de vista particulares.

Ou seja, o discurso, em perspectiva dialógica, compreende vozes que são mobilizadas por sujeitos responsáveis, os quais recorrem a outros

discursos existentes para corroborar os seus, em sua maioria por situações do cotidiano.

Dessa forma, mobilizamos, assim, outra expressividade discursiva, o que traz à cena novos sentidos. Logo, o discurso é sempre enunciado de modo único e irrepetível (BAKHTIN, 2011). Nesse cenário, o dialogismo é requerido como um princípio da linguagem que pressupõe que todo discurso é concebido por outros, mesmo que desencadeie sentidos distintos. Em linhas gerais, depreendemos que, para a Teoria Dialógica da Linguagem, a noção de dialogismo consiste na capacidade de o discurso dialogar com o já dito e se reportar ao que ainda será dito.

Portanto, pensar em linguagem para o Círculo de Bakhtin é compreendê-la para além do sistema linguístico, orientando-a para o social. Nesse cenário, a concepção dialógica amplia as reflexões sobre a língua – orientada pelo social – para além da estrutura, debruçando-se sobre o discurso no seu contexto situado: no vivenciamento de sujeitos expostos a enunciados concretos, como veremos a seguir.

2.3 O enunciado concreto

Nesse tópico, trataremos da noção de enunciado concreto: conceito significativo para a compreensão da linguagem à luz dos estudos do Círculo de Bakhtin. Assim sendo, pudemos perceber que ao nos debruçarmos sobre a linguagem somos convocados a refletir, no que concerne ao conceito bem como ao viés constitutivo dos enunciados, compreendendo que sua constituição se dá sobre um terreno de intensas formulações sobre o discurso e a ideologia, dentre outros aspectos, tais como: sentidos múltiplos, pontos de vista, sobretudo, acerca de sua materialização sócio-histórica e seu contexto extraverbal.

Dito isso, ler o enunciado concreto na perspectiva do Círculo de Bakhtin é considerar questões de exterioridade da língua, questões voltadas para o fator contextual expresso nas vivências múltiplas em sujeitos organizados a partir de campos da comunicação discursiva diversa, portanto, ideologicamente situados.

Nesse cerne, do ponto de vista geral, à luz dos estudos bakhtinianos os enunciados podem ser compreendidos como unidades reais da comunicação discursiva e elos da cadeia complexa de outros enunciados, materializados em campos discursivos situados, por meio de elementos verbais, bem como por gestos e expressões, isto é, composto também por elementos não verbais.

Vale ressaltar que para que o enunciado se concretize, seja constituído, torna-se necessária a presença de um locutor e de um interlocutor (ouvinte ou leitor). Portanto, a orientação social do enunciado será sempre em caráter de dialogicidade, do sujeito falante para o outro. Nesse processo, a linguagem está sempre em um constante devir, seguindo o cerne da evolução da vida dos sujeitos, orquestrado socialmente, no sentido de elaborar os seus tipos de enunciado para cada diferente tipo de comunicação social.

Nesses termos os enunciados, ininterruptamente, possuem relações com os enunciados que os precederam e com os que lhe sucedem, para além de serem voltados para o outro. Isto é, nos enunciados deságuam os discursivos e uma abrangência de vozes que constituem cada eu apoiado, dialogicamente, sobre o nós (VOLÓCHINOV, 2017).

De início, cabe destacarmos alumiados pelo Círculo de Bakhtin, que não se deve confundir o enunciado concreto com a noção linguística de frase ou de oração. Esses dois últimos elementos compreendem categorias trabalhadas na perspectiva do sistema linguístico, especialmente a sintaxe. A noção de enunciado, em contrapartida, não se reduz a aspectos estruturais e sintáticos. Enunciado concreto é, nesses termos, um novo olhar para as manifestações de linguagem. É a própria natureza viva da linguagem.

Nesse sentido, os estudos do Círculo nos convocam a refletir sobre a necessidade de distinção entre unidade da língua e o enunciado concreto. Para Bakhtin, a unidade da língua (palavra e orações) corresponde a um elemento estrutural carente de emoção e de juízo de valor. Enquanto que “só o enunciado tem relação *imediata* com a realidade e com a pessoa viva do falante (o sujeito)” (BAKHTIN, 2011, p. 328 [grifos do autor]).

Dito de outra forma, o enunciado concreto é prenhe de elementos expressivos e banhado por sentidos e ideologias, bem como possui uma

relação axiológica quando expresso pelo sujeito. Logo, embasados pelo pensamento bakhtiniano, é fulcral estabelecer a distinção do enunciado concreto – unidade da comunicação discursiva – da oração, de caráter puramente linguístico. Nas palavras do pensador russo a oração é concebida como uma unidade da língua dentro da enunciação:

é um pensamento relativamente acabado, imediatamente correlacionado com outros pensamentos do mesmo falante no conjunto do seu enunciado; ao término da oração, o falante faz uma pausa para passar em seguida ao seu pensamento subsequente, que dá continuidade, completa e fundamenta o primeiro (BAKHTIN, 2011, p. 277).

Dessa forma, [a noção] a oração é não é ideologicamente situada. Ela não se interliga a um contexto extraverbal da realidade – a situação e ambiente –, nem tão pouco às enunciações de outros falantes. Apenas a dimensão do enunciado reconhece esse caráter extraverbal da realidade.

A oração enquanto unidade da língua, carece de todas essas propriedades: não é delimitada de ambos os lados pela alternância dos sujeitos do discurso, não tem contato imediato com a realidade (com a situação extraverbal) nem relação direta com os enunciados alheios, não dispõe de plenitude semântica nem capacidade de determinar imediatamente a posição responsiva do *outro* falante, isto é, de suscitar resposta.(BAKHTIN, 2011, p. 278 [grifos do autor]).

Com base na citação em destaque, pudemos intuir que de forma distinta do enunciado tal qual dos gêneros do discurso, a oração estabelecida como unidade significativa da língua é, de fato, carente de direcionamento, de endereçamento, pois, assim sendo, não pertence a ninguém e a ninguém se refere. Ainda, Bakhtin (2011) elucida que se a oração está endereçada, já não é mais oração e sim um enunciado acabado. E, assim sendo, esse endereçamento já não pertence a ela como unidade da língua, mas ao enunciado, em sua concretude em contexto extraverbal.

É relevante acentuarmos que ao tratar da constituição do enunciado concreto, devemos, também, perceber a relação entre enunciado - autor - interlocutores. Isto é, o enunciado estabelece uma relação com o seu autor e

com os outros participantes da interação verbal. Nesse sentido, consideramos que esses elementos constitutivos estão em constante relação e, por conseguinte, nenhum deles se constitui numa atividade à parte, seus elementos são interdependentes e amalgamados. Nas palavras de Volóchinov (2017, p. 205 [grifos do autor]):

A importância da orientação da palavra para o interlocutor é extremamente grande. Em sua essência, a palavra é um ato bilateral. Ela é determinada tanto por aquele *de quem* ela procede quanto por aquele *para quem* se dirige. Enquanto palavra, é justamente o *produto das inter-relações do falante com o ouvinte*. [...] A palavra é a ponte que liga o eu ao outro. Ela apoia uma das extremidades em mim e a outra no interlocutor. A palavra é o território comum entre o falante e o interlocutor

Nesse ínterim, os estudiosos do Círculo postulam duas faces do enunciado: a primeira é a que determina as particularidades de estilo e de composição; a segunda, corresponde à necessidade de expressividade do locutor ante o objeto de seu enunciado.

Seguindo essa linha de raciocínio, ao tratar da palavra no contexto do enunciado, o pensador russo nos confirma que o sentido da palavra advém não apenas do fato de pertencer à língua e, portanto, admitir uma significação lexical, mas, sobretudo, do fato de dialogar com os vários enunciados da realidade concreta.

Isso significa dizer que, alumiados por Bakhtin (2011), quando elegemos uma palavra, durante o processo de elaboração de um enunciado, nem sempre a tiramos, pelo contrário, do sistema da língua, da neutralidade lexicográfica. Mas em contrapartida, habituamos tirá-la de outros enunciados, e, acima de tudo, de enunciados que são aparentados ao nosso pelo gênero, isto é, pelo tema, composição e estilo – selecionamos as palavras segundo as especificidades de um gênero.

Logo, na visão do autor, a palavra do enunciado adquire diversos sentidos a partir do contato que estabelece com os enunciados alheios a mobilidade da comunicação verbal e com o contexto da interação. No sentido

de enfatizar, convocamos as palavras de Bakhtin (2011, p. 294 [grifos do autor]):

Os significados lexicográficos neutros de palavras da língua asseguram para ela a identidade e a compreensão mútua de todos os seus falantes, contudo o emprego das palavras na comunicação discursiva viva sempre é de índole individual-contextual. Por isso pode-se dizer que qualquer palavra existe para o falante em três aspectos: como palavra da língua neutra e não pertencente a ninguém; como palavra *alheia* dos outros, cheia de ecos de outros enunciados; e, por último, como a *minha* palavra, porque, uma vez que eu opero com ela em uma situação determinada, com uma intenção discursiva determinada, ela já está compenetrada da minha expressão.

A partir do exposto, nos convém asseverar que os postulados bakhtinianos não abortam, ou relegam a papel coadjuvante, o nível semântico da língua. Mas, em contrapartida, para o ilustre filósofo da linguagem, existe a significação da palavra, que ele chama de palavra neutra, ou seja, o que permite sua utilização e seu acesso por todos os falantes da língua para que haja comunicação.

No entanto, o que se destaca em seus argumentos é o princípio de que as nossas palavras apresentem o eco das palavras do outro, “quando escolhemos as palavras no processo de construção de um enunciado [...] costumamos tirá-la de outros enunciados [...]” (BAKHTIN 2011 p. 292), o que evidencia-se, como uma das multifaces do dialogismo.

Sob esse ponto de vista, é relevante acentuarmos que os aspectos da dinamicidade que a palavra carrega, isto é, o fato de ao mesmo tempo em que as palavras não são de ninguém, elas são dos outros – uma vez que estão à disposição de todos os usuários da língua com as mais diversas expressões valorativas – tal qual são minhas – pois eu as impregno com a minha individualidade dependendo da situação comunicativa. Destarte, pudemos intuir que é como se as palavras girassem dentro de um grande elo circular, sendo saturadas, impregnadas, marcadas por seus usuários, deixando-se expressar os mais diversos sentidos. Ainda sobre essa questão, Bakhtin elucida (2011, p. 294-295 [grifos do autor]) que:

Eis porque a experiência individual de qualquer pessoa se forma e se desenvolve em uma interação constante e contínua com os enunciados individuais dos outros. Em certo sentido, essa experiência pode ser caracterizada como processo de *assimilação* – mais ou menos criador – das palavras do *outro* (e não das palavras da língua). No discursivo, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras citadas) é pleno de palavras dos outros, de um grau vário de alteridade de assimilabilidade, de um grau vário de aperceptibilidade e de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos, e reacentuamos.

Depreendemos dessas palavras que, em contrapartida ao viés monológico da comunicação verbal – defendido pelo formalismo, como mencionado no tópico 2.2 deste capítulo –, os discursos, de fato, se encontram atravessados por enunciados alheios. Dessa forma, podemos afirmar que estes não têm sentido único, mas sentidos múltiplos que se concretizam através da heterodiscursividade – capacidade que os enunciados têm de se interligarem, por meio de um processo de interpenetração.

No que se refere ao conceito de heterodiscursividade, à luz dos postulados de Bakhtin (no texto “O discurso no romance”) acentuamos que se refere, de certa forma, à própria noção do dialogismo que existe no texto, isto é, trata-se de um ambiente onde se entrelaçam uma série de outros diálogos e textos; as multivariadas vozes da diversidade social que se inter cruzam, de modo que o resultado da produção humana é uma reunião de vários tecidos sociais e linguísticos. Em outras palavras, heterodiscursividade corresponde ao fenômeno dialógico segundo o qual um discurso não se constrói sobre si mesmo, porém pressupõe sempre outro(s) discurso(s), ou, como Bakhtin (2015, p. 103) esclarece: é “o discurso do outro na linguagem do outro”. Ainda destacamos que, segundo Bakhtin (2002), nessa dinâmica de orientação da heterodiscursividade, é possível distinguir na materialidade linguística a inserção de diferentes vozes – dissimuladas, forma aberta, motivada objetivamente, construções híbridas –, dentre outras.

Nesses termos, a palavra alheia é o eixo organizador do dialogismo, uma vez que a palavra do outro está, visceralmente, presente na constituição dos enunciados e frases que proferimos. À sombra desse movimento discursivo, Bakhtin (2010b, p. 233) assevera que:

O nosso discurso da vida prática está cheio de palavras de outros. Com algumas delas fundimos inteiramente a nossa voz, esquecendo-nos de quem são; com outras reforçamos as nossas próprias palavras, aceitando aquelas como autorizadas para nós; por último revestimos terceiras de nossas próprias intenções, que são estranhas e hostis a elas.

Pelo exposto, podemos perceber que a visão de linguagem de Bakhtin confunde-se com o próprio entendimento da noção de vida, de mundo e de homem. O sujeito, nesse cerne, é concebido emaranhado numa rede de inter-relações, cujos enunciados são produzidos em resposta a outros enunciados.

Nesse cenário, intuímos que, de fato, é o estudo da natureza dos enunciados – emoldurados concretamente em gêneros discursivos relativamente estáveis – que supera as concepções simplificadas da vida do discurso, das acepções puramente linguísticas das ocorrências de linguagens, etc. Nas palavras de Bakhtin (2011, p. 269 [grifos do autor]), “[...] o estudo do enunciado como *unidade real da comunicação discursiva* permitirá compreender de modo mais correto também a natureza das unidades da língua (enquanto sistema) – as palavras e orações”.

Dentro desse contexto, a partir dos postulados do Círculo de Bakhtin, os enunciados – orais e escritos –, mobilizados por sujeitos integrantes de um campo da atividade humana, são concretos e únicos. Logo, esse aspecto nos direciona para o fato da singularidade do enunciado como acontecimento não repetível na existência.

Portanto, os elementos linguísticos de um evento de linguagem podem se repetir, mas o enunciado concreto, em sua natureza viva, não se repete. Isso ocorre porque o enunciado envolve aspectos extraverbais, axiológicos, ideológicos, valorativos, ligados aos campos da comunicação discursiva.

Nessa sentido, os enunciados estão sempre dialogando com outros, e, assim sendo, não devem ser analisados isoladamente, mas na relação que mantêm com outros em um contexto social mais amplo: “uma análise produtiva das formas das totalidades dos enunciados como unidades reais do fluxo discursivo só é possível ao reconhecer cada um dos enunciados como um fenômeno puramente sociológico” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 233).

Nesse fito, o discurso enunciado pelo sujeito convoca sentidos para além do próprio objeto de seu discurso no processo de comunicação, como: o modo como enuncia, as escolhas lexicais atribuídas, o espaço e cronologia do evento, relativamente emoldurados em campos discursivos da linguagem.

Para o pensamento bakhtiniano os enunciados refletem as condições específicas e os escopos de cada campo, direcionado por seu conteúdo temático, bem como, pelo estilo e seleção dos recursos da linguagem, para além de construção composicional, que molda o delineamento do ato de enunciação.

Assim, as atividades humanas – nos mais variados campos discursivos de uso da linguagem – orquestram as formas de enunciados, escritos e/ou orais, de forma mais ou menos estável, dando origem aos gêneros do discurso, como menciona Bakhtin (2016, p. 12 [grifos do autor]): “[...] cada campo da utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros discursivos*”.

Nessa linha de pensamento, os gêneros do discurso²¹, materializados em forma de enunciados concretos, refletem e refratam as especificidades e os objetivos do campo discursivo aos quais são filiados, “não só por seu *conteúdo* (temático) e pelo *estilo* de linguagem [...] mas, acima de tudo, por sua *construção composicional*” (BAKHTIN, 2016, p. 11-12, [grifos nossos]). Eis os três elementos fundamentais que caracterizam as dimensões do gênero –

²¹ Cabe ressaltarmos que no próximo capítulo trataremos de forma mais detalhada acerca do conceito de gêneros discursivos, a menção, aqui, por hora convocada, fora realizada no sentido didático da compreensão do conceito de enunciado, uma vez que esses dois princípios são, intrinsecamente, relacionados e muito caros para os postulados do Círculo de Bakhtin.

conteúdo, estilo e composição – que permitem reconhecer um enunciado e identificar o campo discursivo a que ele pertence.

É conveniente lembrarmos que os campos da comunicação discursiva determinam, do ponto de vista interno, a forma como o sujeito enuncia o discurso, isto é, cada campo propõe modos de uso específicos da linguagem. Ainda, cada campo da comunicação, tendo em vista a sua discursividade – regularidade de uso, forma, estilo dentre outros aspectos –, é passível de possuir vários gêneros.

Dessa forma, os enunciados se materializam, em campos discursivos situados, por meio de elementos verbais – orais e escritos –, bem como por gestos e expressões. Nesse fito, à luz dos pensadores do Círculo, podemos afirmar que, em linhas gerais, o enunciado pode ser definido como a unidade real da comunicação discursiva. Nas palavras de Bakhtin (2011, p. 289),

a fala só existe, na realidade, na forma concreta dos enunciados de um indivíduo: do sujeito de um discurso-fala. O discurso se molda sempre à forma do enunciado que pertence a um sujeito falante e não pode existir fora dessa forma. Quaisquer que sejam o volume, o conteúdo, a composição, os enunciados sempre possuem, como unidades da comunicação verbal, características estruturais que lhes são comuns e, acima de tudo, fronteiras claramente delimitadas. [...] As fronteiras do enunciado compreendido como uma unidade da comunicação verbal são determinadas pela alternância de sujeitos falantes ou de interlocutores.

A partir disso, podemos afirmar que o enunciado mobiliza a interação discursiva entre dois ou mais sujeitos, isto é, o enunciado concreto, por natureza, tem sua gênese na comunicação quando o sujeito se apropria de um discurso, já vivido, e o profere, de forma valorativa, sob seu ponto de vista.

Cabe ressaltarmos que outro aspecto constitutivo do enunciado está relacionado ao reconhecimento do sujeito como instância constitutiva. Esse aspecto potencializa os estudos em sentido dialógico-discursivos assim como pesquisas que se norteiam pela interação, (re)acentuando os dizeres de Volóchinov (2017, p. 249), ao afirmar que o discurso alheio é “o discurso dentro do discurso, o enunciado dentro do enunciado, mas ao mesmo tempo é

também o discurso sobre o discurso, o enunciado sobre o enunciado”. Dito isso, podemos intuir dessas palavras que não é possível a existência de um enunciado sem que haja atravessamentos dialógicos em sua instância viva.

Nesse panorama, no que se refere à noção desse outro do discurso, que é convocado com suas múltiplas vozes, concordamos com o pensador russo ao pontuar que [...] cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade do campo de comunicação discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma *resposta* aos enunciados precedentes [...]. (BAKHTIN, 2011, p. 297 [grifos do autor]).

Com base no exposto, bem como nossas discussões anteriores, destacamos que não é aceitável a existência de um enunciado eremítico. Entretanto, o enunciado continuamente está em ligação com outros já existentes: eis uma das principais características que o definem como *dialógico*, como esclarece Bakhtin (2006, p. 371): “Não pode haver enunciado isolado. Ele sempre pressupõe enunciados que o antecedem e o sucedem. Nenhum enunciado pode ser o primeiro ou o último. Ele é apenas o elo na cadeia e fora dessa cadeia não pode ser estudado”.

Portanto, os enunciados estão entrelaçados numa grande rede e estabelecem entre si as mais diversas relações, muitas vezes opostas. É por esse motivo que Bakhtin (2006) postula que cada enunciado pressupõe, necessariamente, outro no processo de sua produção, circulação, recepção e assimilação. Imersos nessas ideias, asseveramos que, pensar acerca da compreensão da linguagem é refleti-la como fenômeno humano eminentemente dialógico.

Dessa forma, no intuito de compreendermos a constituição de enunciado, é relevante acentuarmos que toda a enunciação dialógica é sempre orientada – à luz de uma inclinação social – em direção ao outro, em direção ao ouvinte, ou seja, o enunciado é, sempre, orientado socialmente, como elucida Volóchinov (2017, p. 204): “Efetivamente, o enunciado se forma entre dois indivíduos socialmente organizados [...]”. Assim sendo, “não importa qual

enunciado consideramos [...] concluímos que sua *orientação é inteiramente social*” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 206 [grifos nossos]).

Portanto, defendemos que, para refletirmos sobre o enunciado, é fundante nos debruçarmos acerca de sua orientação social, uma vez que, segundo Volóchinov (2017), o evento social, concretizado em um ou mais enunciados, é o âmago da linguagem na interação discursiva. Nesses termos, toda e qualquer situação comunicativa possui um auditório social situado que admite uma organização bem definida, uma orientação.

Nesse cenário, com base nos postulados do Círculo de Bakhtin, toda palavra, todo enunciado se dirige a um interlocutor, isto é, um ouvinte. Logo, é nessa orientação social do enunciado que se encontra o auditório do enunciado. Em outras palavras, o mundo interior, a reflexão e os posicionamentos de cada indivíduo “possuem seu *auditório social* estável, e nesse ambiente se forma os seus argumentos interiores, motivos interiores, avaliações etc.”. (VOLÓCHINOV, 2017, p. 205 [grifos do autor]).

Assim sendo, entendemos a noção de auditório social como o lugar onde o discurso, situacionalmente, concretiza determinada formação, um dos tipos de comunicação verbal, ou seja, trata-se de “da coletividade social, na qual se realiza a interação discursiva das pessoas que vivem a vida social.”. (VOLÓCHINOV, 2019, p.268).

Com isso, toda e qualquer interação discursiva só pode se desenvolver em um auditório social, que reflete, diretamente, sua orientação social, daí depreendermos que os tipos de enunciados refletem o modo de vida da sociedade onde surgem. Ainda, destacamos que a modificação do auditório social e as relações de trabalho e de hierarquia definem a orientação social do enunciado.

Em consonância com as contribuições de Volóchinov (2017), uma vez que a vida é dialógica por natureza, os enunciados, produzidos em contextos particulares da comunicação, possuem, para além de filiações ideológicas, vinculações com outros campos da atividade discursiva e se desenvolvem em cadeias dialógicas em consonância com as necessidades específicas da comunicação humana. Dessa forma, podemos acentuar que os enunciados são

frutos de seleções ideológicas e, intrinsecamente, orientados pelo social, pelo extraverbal.

Nesse cenário, convocamos, nesse momento, outra característica do enunciado – sua relação direta com o contexto social da interação discursiva, isto é, com a realidade extraverbal dentro de um campo específico da atividade e da comunicação humana. Nesses termos, Volóchinov (2017) pontua alguns elementos que fazem parte desse extraverbal. Assim sendo, para o pesquisador russo, três aspectos concretizam, dialogicamente, a dimensão extraverbal do enunciado, ei-las: o espaço e temporalidade do evento, o objeto ou conteúdo temático do enunciado – aquilo do que se fala – e a posição dos interlocutores diante do fato – a posição avaliativa.

Em outras palavras, os aspectos envolvidos a situação extraverbal compreendem “[...] o espaço e o tempo em que ocorre a enunciação – o ‘onde’ e o ‘quando’; o objeto ou tema de que trata a enunciação – ‘aquilo de que’ se fala; e a atitude dos falantes face ao que ocorre – ‘a valoração’” (VOLÓCHINOV, 2013, p. 172 [grifos do autor]). Dessa forma, a situação enunciativa consiste nos moldes em que esses três aspectos dialogam.

Convém destacar que Volóchinov (2013) defende que a palavra tomada isoladamente, como fenômeno puramente linguístico, não pode ser verdadeira, nem falsa. É, de fato, o contexto extraverbal que dá vida ao fenômeno linguístico. Contudo, os pensadores do Círculo não excluem os elementos da língua, quais sejam, as palavras, combinações de palavras, orações etc. Nesse panorama, Bakhtin (2011, p. 278) afirma que “[...] o enunciado pode ser construído a partir de uma oração, de uma palavra, por assim dizer, de uma unidade do discurso”.

Nessas condições, todo enunciado, para ser compreendido, deve ser percebido à luz da (inter)relação desses elementos a fim de que possa produzir sentidos. No sentido de enfatizarmos esses aspectos, convocamos as palavras do estudioso russo, em destaque:

Sem o liame que a situação cria entre os locutores, sem uma proximidade do evento que lhes é comum, e sem a posição de cada um face a este evento, as palavras pronunciadas por um

seriam ininteligíveis para o outro, destituídas de sentidos, desprezáveis. É unicamente porque existe alguma coisa de “subentendida” que a comunicação e a interação verbal se tornam possíveis. (VOLÓCHINOV, 2005 [1930], p. 10 [grifos do autor])

De forma mais profunda, em consonância com a visão de Volóchinov (2013, p. 78 [grifos do autor]), esse contexto extraverbal da enunciação dialógica discursiva constitui-se, especificamente, em três pontos: “1) *um horizonte espacial compartilhado* por ambos os falantes [...]; 2) *conhecimento e a compreensão comum da situação*, igualmente compartilhados pelos dois, e, finalmente, 3) *a valoração compartilhada pelos dois, desta situação*”.

Com base nas ideias supracitadas, intuímos que o enunciado convoca, necessariamente, para sua existência, uma situação, isto é, um conjunto formado pelo espaço (onde aconteceu) e pelo tempo (quando aconteceu) do evento, do objeto ou do tema do enunciado (aquilo de que se fala), a posição dos interlocutores sobre o fato, sua avaliação comum da situação.

Assim sendo, chamamos as palavras de Bakhtin (2010, p. 209) quando advoga que as relações dialógicas são extralinguísticas, mas, ao mesmo tempo, “[...] não podem ser separadas do campo do *discurso*, ou seja, da língua como fenômeno integral concreto”. Ainda nesse tom, sinalizamos os postulados de Volóchinov (2013, p. 174) ao destacar que “[...] fora de uma expressão material, não existe enunciação, assim como também não existe a sensação”.

Dentro desse contexto, outra característica do enunciado concreto, para além da situação extraverbal, é a sua realidade sócio-histórica. Nesse sentido, é conveniente lembrarmos que caso isolemos um enunciado de sua realidade sócio-histórica e tentemos compreendê-lo segregado de seus reflexos ideológicos (MEDVIÉDEV, 2016), interpretando apenas seus aspectos morfossintáticos ou técnicos, estaremos diante de um objeto-coisa morto (BAKHTIN, 2006).

No intento de enfatizar, recrutamos as palavras de Medviédev (2016, p. 56-57):

O meio ideológico é o meio da consciência. Somente por meio dele e com seu auxílio à consciência humana abre caminho para o conhecimento e para o caminho da existência socioeconômica e natural. O meio ideológico é sempre dado no seu vir a ser dialético vivo [...].

Nessa linha de pensamento, os enunciados concretos – dialogicamente emoldurados em auditórios sociais – são embebidos de ideologias e valorações situadas, elencadas em função do propósito comunicativo do sujeito.

Na visão de Volóchinov (2017), a palavra, como vimos anteriormente, é compreendida como um fenômeno puramente ideológico e, assim sendo, uma vez que transita por todos os campos discursivos da linguagem, é preta de significados revestidos de aromas valorativos, pontos de vista situados, valores culturais e ideológicos, os quais convocam inúmeros sentidos, divergentes opiniões e contradições sociais. Logo, pensar na palavra, sob a ótica dialógica, é pensar em palco de conflitos, em uma luta de classes.

Logo, intuimos que longe de ser a expressão unívoca do pensamento do seu autor, o enunciado, concebido pela subjetividade e alteridade convocada no discurso, é visceralmente dialógico, interiormente habitado tanto pela voz do sujeito quanto por outras vozes e outros discursos presentes no fluxo (inter)discursivo.

Bakhtin (2016) elucida que, de certo modo, a produção e compreensão dos enunciados são realizadas levando em consideração a existência de enunciados precedentes, funcionando, portanto, como respostas a estes. Desta feita, segundo o filósofo russo, a constituição do enunciado é vinculada, em caráter de dependência, a outros enunciados.

Nesses termos, os enunciados não bastam em si mesmos, mas surgem em função dos reconhecimentos que uns mantêm, mutualmente com outros em contexto de comunicações discursivas, sendo, assim, entendidos como respostas, desde o ponto de vista de concordância, como refutação e ampliação dentre outras possibilidades de entendimento. Desta feita, intuimos que o enunciado é o resultado do conjunto de tipos relativamente estáveis de enunciado.

A alternância de sujeitos é um outro fator que determina a existência do enunciado concreto. Essa alternância corresponde ao fato de todo enunciado, em um dado momento histórico e cronológico, apresentar um fim relativo que promove o surgimento de respostas ativas, isto é, réplicas sobre o que foi proferido. Nas palavras de Bakhtin (2011, p. 275), “o falante termina o seu enunciado para passar a palavra ao outro ou dar lugar à sua compreensão ativamente responsiva.”.

Assim, o sujeito ao enunciar, de certa forma, inscreve seu dizer, com o compartilhamento da palavra para o outro por meio de um sinal, por mais simples que o seja, o “dixi” quando percebido pelo ouvinte, dar início a uma tomada avaliativa frente ao que foi enunciado, promovendo, portanto, as alternâncias enunciativas de sujeito (BAKHTIN, 2011).

Outro fator a ser considerado acerca da singularidade do enunciado, embebido na ideia de responsividade discursiva, é a noção da conclusibilidade. Nesses termos, Bakhtin (2011) elucida que é necessário existir alguma conclusão no enunciado do autor do discurso para que o interlocutor possa, assim, elaborar sua réplica.

Portanto, a conclusibilidade trata-se, nas palavras de Bakhtin (2011, p. 280), da “inteireza acabada do enunciado, que assegura a possibilidade de resposta (ou de compreensão responsiva)”. Eis uma característica peculiar da alternância dos sujeitos dos discursos, ou seja, o falante diz ou escreve tudo o que deseja falar/escrever em um determinado momento ou sob dada condições. Esta totalidade (aparente) do acabamento é resultante de três fatores essenciais e inter-relacionados, a saber: “1) a exauribilidade do objeto do sentido; 2) o projeto de discurso ou vontade de discurso do falante; 3) as formas típicas composicionais e de gênero do acabamento.”. (BAKHTIN, 2011, p. 281).

Uma outra peculiaridade do enunciado é o princípio da expressividade, que, em consonância com os escritos de Bakhtin (2003), trata-se da não existência de neutralidade enunciativa, ou seja, não existe enunciado neutro e, nessas condições, o elemento expressivo continuamente irá atravessar a enunciação, e esse atravessamento terá níveis e significados vários nos

diferentes campos da comunicação discursiva. Nas palavras do filósofo da linguagem, a expressividade é atribuída à “relação emocionalmente valorativa do falante com o conteúdo do objeto e do sentido do seu enunciado” (BAKHTIN, 2011, p. 289).

Vale destacarmos que o princípio da expressividade é desenvolvido no âmbito da terceira peculiaridade do enunciado, que é a relação do enunciado com o falante e com os outros parceiros da comunicação discursiva.

Ademais, é essa relação, emocionalmente valorativa²², do sujeito falante com o objeto do discurso e com o sentido (situacionalmente atribuído) do enunciado que irá estabelecer o estilo da enunciação, que irá orientar as escolhas léxico-gramaticais e composicionais, assim como a disposição desses elementos na constituição do enunciado.

Nesse cenário, Bakhtin (2011) assevera que, apesar de a língua proporcionar recursos sintáticos, morfológicos e lexicais para a expressão de uma posição valorativa, as unidades do sistema são neutras em relação a qualquer expressão axiológica. Ainda, embora que, de certo modo, em determinados contextos da situação discursiva, percebamos que dadas palavras expressam pontos de vista, isto é, que as palavras carregam posições avaliativas, o aspecto expressivo é possível unicamente no enunciado concreto: “a emoção, o juízo de valor, a expressão, são estranhos à palavra da língua e surgem unicamente no processo do seu emprego vivo em um enunciado concreto” (BAKHTIN, 2011, p. 292).

Logo, podemos compreender que a expressividade da palavra é o elemento basilar no que se refere ao índice valorativo. Dito de outra forma, é por meio da expressividade que a palavra recebe um determinado valor na situação de interação da qual participa, bem como convoca sentidos outros. Nas palavras de Volóchinov (2017 p. 111), “[...] somente aquilo que adquiriu um valor social poderá entrar no mundo da ideologia, tomar forma e nele consolidar-se”.

²² Ainda, nessa tese, iremos abordar as noções de valoração e de estilo, tema e composição dos gêneros do discurso.

A partir desse entendimento, depreendemos que a enunciação é sempre direcionada para o outro: princípio da natureza social da linguagem. Nesse contexto, convocamos as palavras de Volóchinov (2017, p. 204 [grifos do autor]) ao defender que:

[...] *A palavra é orientada para o interlocutor*, ou seja, é orientada para *quem* é esse interlocutor: se ele é integrante ou não do mesmo grupo social, se ele se encontra em uma posição superior ou inferior em relação ao interlocutor [...]

Em síntese, considerando as tessituras dialógicas convocadas nesse tópico, ancorados teoricamente nos estudos do Círculo de Bakhtin, depreendemos que as principais características do enunciado são: ter contato direto com a realidade (situação extraverbal – interação), bem como estabelecer a relação com outros enunciados já existentes, constituir-se por elementos expressivos e axiológicos, convocar uma atitude responsiva por parte do *outro* e ser delimitado pela alternância dos sujeitos do discurso.

Considerando os aspectos, até então, mencionados acerca do enunciado, lemos que a palavra, concebida em sua concretude em situações de interação específica, constitui-se e funciona sob a totalidade da enunciação, isto é, levando em consideração todas vertentes vinculadas ao enunciado concreto, engendrando-se à alternância do discurso, à conclusibilidade e admitindo uma coloração axiológica, um valor, um ponto de vista, dialogicamente, convocado determinado pelas condições sociais da interação e pelos participantes.

Dessa forma, é conveniente ressaltar, que, do ponto de vista geral os enunciados apenas se constroem embebidos na corrente, historicamente situada, do tempo e, por assim serem, são práticas sociais realizadas na interação entre falantes no curso da vida, logo, concretos. Portanto, o enunciado é o resultado de uma prática social, e essa prática é a enunciação, cuja estrutura é determinada pela situação discursiva mais imediata e o meio social mais amplo a partir do seu próprio interior.

Portanto, as principais características do enunciado, de acordo com os postulados do Círculo, são: ter contato direto com a realidade, assim como relação com outros enunciados; propiciar uma atitude responsiva por parte do outro e ser delimitado pela alternância dos seres sociais no discurso.

Isto é, pensar no enunciado é considerar as relações dialógicas estabelecidas nas mais variadas possibilidades de interação discursiva. Logo, interações concretamente vivenciadas entre sujeitos sociais banhados por ideologias, por pontos de vista, por valorações – discussões que abordaremos no tópico a seguir.

2.4 A valoração

No tópico anterior, nos debruçamos sobre a constituição do enunciado concreto, sua estrutura (verbal e não verbal), sua orientação (real/viva) social, bem como auditório, também social, de atuação discursiva e suas principais características. A partir desse momento, trataremos de outro princípio fundante dos estudos dialógicos da linguagem, a saber: a valoração.

Contudo, vale destacarmos, em consonância com os norteamentos do Círculo de Bakhtin, que o conceito de valoração – tais quais os demais princípios dialógicos discursivos – não pode ser compreendido de forma isolada, isto é, sem um encadeamento com outros conceitos desenvolvidos pela Teoria Dialógica da Linguagem.

Bakhtin (2011), ao tratar da noção de enunciado – especificamente em o problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas – o confere como “posição semântica”, defendendo a tese de que este apenas pode ser compreendido como enunciado concreto, isto é, não apenas como uma unidade – morta – do sistema estrutural da língua, se ponderarmos que ele, ao entrar na vida, possui, essencialmente, um autor que valora seu objeto e os enunciados alheios, dialogicamente mobilizados, sobre o mesmo objeto. Nas palavras do autor,

Todo enunciado pretende a justiça, a veracidade, a beleza e a verdade (o enunciado figurado), etc. Esses valores dos enunciados também não são determinados por sua relação com a língua (como sistema puramente linguístico) mas por diferentes formas de relação com a realidade, com o sujeito falante e com outros (alheios) enunciados (particularmente com aqueles que são avaliados como verdadeiros, belos, etc.). (BAKHTIN, 2011, p. 329-330).

Nesse íterim, podemos perceber que sujeito ao tomar a palavra o faz espelhado em enunciados alheios, porém, convém destacar que esses enunciados (como vimos no tópico anterior) são sempre (res)significados, possuem, ininterruptamente, o tom valorativo específico do seu interlocutor em uma dada situação específica.

Portanto, destacamos que o sujeito, nesse sentido, está preso à eventicidade, e por assim ser, não lhe cabe a permissão de reduplicação de sentidos, isto é, as palavras podem até serem as mesmas, mas a enunciação é sempre única. Logo, dentro da experiência discursiva, o sujeito ao banhar-se no discurso alheio, não o faz de forma mecânica. Em contrapartida, se ocupa, em relação a ele, a partir de uma ativa posição responsiva, isto é, (re)adaptando-o, (re)constituindo-o e (re)acentuando-o.

Nesses moldes, os enunciados dos outros – alheios – não, simplesmente, adentram aos nossos enunciados através de uma ingênua mobilização intertextual. Antes, recebem, em meio à situação discursiva, um acento e uma tonalidade valorativa específica, ou seja, ganham uma nova aromatização axiológica, considerando, para isso, as intenções do sujeito.

Ainda nesse contexto, à luz dos estudos de Faraco (2009), destacamos que nossas respostas ativas responsivas, no diálogo social, nascem com base na multidão de vozes interiorizadas, isto é, surgem na diversidade de vozes que constituem a nossa consciência individual. Portanto, as palavras de outrem, que estão em nosso repertório discursivo, são bivocalizadas na concretude dos enunciados, uma vez que estes expressam, simultaneamente, a palavra de outrem e o viés com que ela convoca. Logo, as vozes alheias são, nesse sentido, subjugadas aos posicionamentos valorativos do autor, em consonância com sua intenção discursiva.

Nesse fito, a opção de uma palavra, em vivência dialógica, constitui-se como uma apreciação valorativa que, cunhada linguisticamente a partir de filiações discursivas, se propõe a convocar determinados efeitos de sentidos no outro, nos mais variados campos discursivos da linguagem, uma vez que, ao selecionarmos uma oração para análise, não se averiguarão, unicamente, questões morfossintáticas, mas pontos de vista, um rito axiológico, os sentidos a partir da retomada de outros (consciências alheias).

Considerando as relações dialógicas, o pensamento bakhtiniano situa a importância que a palavra possui nessa conjuntura. Para o Círculo, a palavra viva, concreta, expressa bem mais que um objeto – um código –, nos traz à cena do discurso uma posição valorativa e axiológica aberta à responsividade interpretativa do outro-interlocutor.

A palavra, nesse cerne, é constituída, intrinsecamente, bem como valorada, por funções sociais, filiadas ideologicamente a partir da interação discursiva amalgamada, essencialmente, pela dimensão cultural. Ou seja, a materialidade da palavra, concebida como expressão da comunicação social, se dá na enunciação discursiva encarnada como signo ideológico:

Fora da enunciação, a palavra só existe no dicionário, mas nesse é uma palavra morta, não é senão um conjunto de linhas retas ou semicirculares [...] A palavra torna-se palavra somente no intercâmbio comunicativo social vivo, na enunciação real, que pode ser compreendida e avaliada não somente pelo falante mas também pelo seu auditório, seja este potencial ou realmente existente. (VOLÓCHINOV, 2013, p. 195-196 [grifos do autor]).

Dessa feita, para os estudos do Círculo, a palavra é concebida como signo ideológico, isto é, a partir dessa noção, todas as manifestações da criação ideológica, concretizadas em signos – verbais e não verbais – banham-se nos discursos e não podem ser isolados deles. Como afirmar Volóchinov (2017, p. 333):

Todos os produtos e manifestações da criação ideológica são banhados pelo universo do discurso, imersos nele e não

podem ser efetivamente separados e isolados dele. Qualquer refração ideológica da existência em formação em qualquer material significativo é acompanhada por uma refração ideológica na palavra, atingindo justamente nela sua maior pureza e essência.

A palavra, embora individual, quando entra no campo discursivo, torna-se preta de ideologias de caráter social.

Somente aquilo que adquiriu um valor social poderá entrar no mundo da ideologia, tomar forma e nele consolidar-se. É por isso que todas as ênfases ideológicas, embora feitas por uma voz individual (por exemplo, na palavra), ou por qualquer organismo individual, são ênfases sociais, que pretendem o reconhecimento social, e apenas em prol desse reconhecimento são realizadas no exterior, no material ideológico. (VOLÓCHINOV, 2017, p. 111)

Dessa forma, o autor em destaque elucida que toda e qualquer forma de compreensão da realidade social se dá por meio de signos, considerando as diferentes situações de interação discursiva. Assim, o signo, independentemente de sua materialidade (verbo-voco-visual), é sempre ideológico, na medida em que, para Volóchinov (2017), a ideologia só se realiza por meio de signos “[...] *tudo o que é ideológico possui significação sêmica.*” (p. 93 [grifos do autor]) e vice versa, sem signo sem ideologia “[...] *onde não há signo não há ideologia*” (p. 91 [grifos do autor]).

Portanto, pudemos perceber que o material de realização concreta do signo ideológico, segundo os pesquisadores do Círculo, é a palavra, que não apenas dá forma ao signo como, dada a gênese ideológica deste, satura-se de modos plurais de produção e efeitos de sentidos. No intuito de enfatizarmos o exposto, convocamos as palavras de Medviédov (2012, p. 185) ao afirmar que

A palavra torna-se um material do enunciado apenas como expressão da avaliação social. Por isso, a palavra entra no enunciado não a partir do dicionário, mas a partir da vida, passando de um enunciado a outros. Ela entra no enunciado como uma palavra de enunciação, saturada de tarefas concretas [...].

Nesse cenário, podemos depreender que, de fato, toda palavra, é, por natureza ideológica e que, para além disso, reflete e refrata realidades existentes, “[...] qualquer signo ideológico, sendo produto da história humana, não só reflete, mas inevitavelmente *refrata* todos os fenômenos da vida social (VOLÓCHINOV, 2013, p. 195-196 [grifos do autor]).”

Destarte, os estudiosos do Círculo postulam que a vida se constitui em uma grande e inacabada teia dialógica, na qual os sujeitos se encontram interligados em uma dimensão, cronotopicamente, orquestrada a partir de um evento historicamente situado. Desta feita, o discurso é por natureza incompleto, bem como são incompletos os sujeitos e os sentidos por ele atravessados.

Ante o exposto, intuímos que a palavra, em meio à vida verboideológica, está sempre, dirigida a um auditório social, o qual é responsável e avaliativo. Ou seja, a palavra é sempre amalgamada por duas faces categóricas, uma de caráter dialógico e outra de orientação social: de um sujeito de onde procede e do outro, a quem se dirige. É ela, nesse sentido, o produto desse jogo de interação entre locutores (VOLÓCHINOV, 2017). Logo, é possível afirmarmos que a linguagem está sempre ligada ao tempo, ao espaço e à posição do sujeito no mundo.

Qualquer palavra, dita ou pensada, exprime um ponto de vista a respeito de vários acontecimentos da realidade objetiva, e *não apenas isso, mas*, [...] a palavra dita ou pensada não é somente um ponto de vista, mas um ponto de vista avaliativo. (VOLÓCHINOV, 2013, p. 196 [acréscimos nossos]).

A partir disso, no sentido de enfatizarmos noção de pluralidade semântica valorativa da palavra, convocamos as contribuições de Almeida (2013b, p. 51):

[...] as palavras não equivalem a uma noção única e não há uma relação palavra / coisa, como previam os filósofos antigos. Uma mesma expressão pode ser interpretada de diferentes modos de acordo com os gêneros de recepção. Uma palavra vai significar conforme o gênero e as condições de enunciação. Ocorre um fato que permite múltiplas escolhas das

palavras e as várias possibilidades de leituras, podendo-se, inclusive, estabelecer as diversas relações do texto com outros textos já lidos.

Contudo, salientamos, com base na Teoria Dialógica da Linguagem, que torna-se indispensável afirmar que a enunciação²³ entre esses interlocutores não só se dá, exclusivamente, por meio da palavra, mas, para além dela, por meio do gestual, da entonação, da modalização da voz, da expressão facial ou de outros aspectos extralinguísticos.

Nesse ínterim, a palavra, no contexto do Círculo, está, ininterruptamente, carregada de valores dos sujeitos e situações que a colocam em circulação e nela se enunciam. Portanto, compreendemos que uma mesma palavra pode estar saturada de valores diferentes, isto é, ela pode convocar, embora sendo a mesma, determinados sentidos, levando em consideração a especificidade do sujeito ou do modo que as enunciam em diferentes situações no intercâmbio sóciodiscursivo – “uma mesma palavra nos lábios de pessoas de classes distintas reflete também pontos de vista distintos (VOLÓCHINOV, 2013, p. 197).”

Portanto, os estudiosos do Círculo, ao engendram sujeitos situados, social e historicamente, com seus pontos de vista, tons axiológicos, circunscrevem reflexões, em linguística, mais complexas, pois não se utilizam apenas de elementos inerentes ao sistema da língua, mas, sobretudo, por signos extraverbais, ou seja, reconhecem a exterioridade constitutiva da língua.

Nesse panorama, nos convém ressaltar que toda consciência individual está saturada de signos, e estes só confluem enquanto sujeitos vivos na relação dialógica, interação entre os sujeitos. Dessa forma, a consciência também é social. “A própria consciência pode se realizar e se tornar um fato efetivo apenas encarnada em um material sígnico” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 95).

Nessas condições, podemos afirmar que o signo, de fato, é produto da interação entre duas consciências individuais. Daí, depreendemos que o

²³ Compreendemos a enunciação como o exercício dialógico de responder a enunciados concretos, isto é, compreende todo o sabor axiológico presentes nas interações dialógicas.

sujeito, diferente do indivíduo, é inacabado²⁴, na medida em que o sujeito é, embora constituído coletivamente, um ser único e sócio-historicamente situado.

Assim, ainda que as palavras que os sujeitos enunciam já tenham sido habitadas por outras vozes e já estejam carregadas de múltiplos sentidos, ideologias, axiologias de outros, quando mobilizadas, linguisticamente, em um contexto sócio-histórico específico, convocam uma forma estilística própria.

Portanto, alumiados por Faraco (2003), podemos perceber que o viés analítico, a partir dos postulados da Teoria dialógica da Linguagem, não está apenas na realidade imediata de um texto (ou palavra), mas sobretudo, na interrelação entre *o que* e *o como* o texto diz.

Ainda, podemos perceber nesse tópico, com base nos estudos do Círculo de Bakhtin, que toda palavra, – concebida como a materialidade do signo ideológico – é, enunciativamente, determinada, tanto pelo fato de que procede de alguém, como se dirige para alguém, e convoca, a partir de sua enunciação, pontos de vista avaliativos e discursos de outros.

Por esse ângulo, os sujeitos e seus enunciados não apenas refletem o mundo, mas refratam-no a partir de posições axiológicas. Dessa forma, segundo Medviédev (2012), em face ao método sociológico, a comunicação social é produzida pela linguagem apenas por meio da compreensão do processo de interação discursiva, tornando-se possível compreender as peculiaridades da língua viva – encarnada, ideologicamente, em signos. E compreender, nesses termos, significa valorar, significa produzir axiologias.

Diante do apresentado, nesse momento da discussão, elegeremos outro conceito difundido pelo Círculo de Bakhtin, mais especificamente pelo próprio Bakhtin, a saber: a valoração como um ato de compreensão responsável e responsiva. Nesse fito, Bakhtin, em **Para uma Filosofia do Ato Responsável**, circunscreve o ato como sendo, de acordo com Ponzio (2010, p. 09-10 [grifos do autor]) “um passo, uma iniciativa, movimento, ação arriscada, tomada de posição.”.

²⁴ Cabe ressaltarmos, com base em Volóchinov (2019), a arte, isto é, o estético, possui acabamento, mas a vida bem como a ciência, em contrapartida, é, de fato, inacabada.

Uma vez que discutimos sobre a eventicidade e a expressividade do enunciado, sua intrínseca relação, dialógico-constitutiva, com outros enunciados/discurso, bem como alguns postulados gerais, dialogamos, nesse momento, no sentido de aprofundar ainda mais a discussão acerca da noção de ato como valoração defendida, sobretudo, por Bakhtin na sua prima filosofia.

Nesse cenário, podemos postular, alumiados pelos estudos do Círculo, que a compreensão da enunciação do outro é sempre uma reação (um ato) ao que o outro disse, provocando uma resposta adequada no contexto correspondente. Em outras palavras, em conformidade com Bakhtin (2010a), não existe álbi na interação verbal, somos sempre convocados a responder ativamente, ou seja, não existe neutralidade no discurso.

Em outras palavras cada dia tem seu acento, tem seu tom valorativo, possui sua emoção singularmente adequada aquele determinado contexto de interações discursivas. Dessa maneira, a valoração dependerá da emoção ou do sabor aromático do dia, isto é, do evento. Sob a ótica de Bakhtin (2015, p. 66), “cada dia tem sua conjuntura socioideológica, semântica, seu vocabulário, seu sistema de acento, seus lemas, seu desaforo e seu elogio”.

Dessa forma, o ato é, fundamentalmente, um ponto de vista único e singular sobre o mundo, logo, responsável e responsivo, tanto do falante que enuncia, quanto para o ouvinte na interação discursiva. Nesse sentido, vale destacar que, à luz da Teoria Dialógica da Linguagem, a compreensão da enunciação, também, é de caráter responsivo, como elucida o filósofo russo: “toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva [...] toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gerar obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante” (BAKHTIN, 2016, p. 25).

Ainda, nos convém ressaltar que essa responsividade convocada no discurso é uma particularidade da vivacidade do ato, isto é, a posição responsiva do falante só é convocada por meio do enunciado, compreendido, como discutido anteriormente, como elemento da vida, em contrapartida com a oração carente dessa vivacidade, nas palavras de Bakhtin (2011, p. 287): “a oração enquanto unidade da língua é desprovida da capacidade de

determinar imediata e ativamente a posição ativa do falante. Só depois de tornar-se um enunciado pleno, uma oração particular, adquire essa capacidade.”

Dito isto, o ato enquanto um movimento valorativo é, essencialmente, um ponto de vista único e singular sobre o mundo, um ato responsável e responsivo, tanto do falante que enuncia, quanto para o ouvinte na interação verbal. Logo, é responsável, pois se vincula à singularidade do sujeito social, é uma tomada de posição. É responsivo, pois se configura como um gesto emotivo-volitivo de expansão de sentidos, é uma resposta. Ainda, vale ressaltarmos que o ato, nesses termos, é dialógico, visto que confronta enunciados.

Em outras palavras, em conformidade com o pensamento bakhtiniano, não existe álibi na interação discursiva, somos sempre convocados a responder ativamente, ou seja, não existe neutralidade no discurso.

Nesse sentido, o filósofo russo elucida que

toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva [...] toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gerar obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante (BAKHTIN, 2016, p. 25).

Os apontamentos convocados por Bakhtin vão ao encontro, portanto, do fato de compreender o evento único (irrepetível) do ser no seu ato executado, por meio dos pilares da singularidade, da responsabilidade e da alteridade; e, para tanto, afirma a relevância de uma filosofia primeira, uma filosofia moral – ética –, que observe a auto-atividade do dever-ser na participação única do ser.

Nesse fito, convocamos as contribuições da obra **Para uma filosofia do Ato Responsável** (2010a) em que Bakhtin busca construir a criação de uma filosofia moral por meio de um novo olhar para a constituição do sujeito, e o outro passa a ser o centro de valor axiológico da singularidade do ato no mundo concreto. Assim, ao colocar o outro como centro das discussões, concerne a Bakhtin um valor contributivo para os estudos da linguagem.

Nessa linha de pensamento, nossos atos responsáveis e responsivos nos tornam únicos, singulares em relação ao outro, inseridos em contextos

históricos e sociais específicos. Essa responsabilidade pessoal se evidencia nas relações dialógicas de cada ser humano em sua singularidade, com suas virtudes e fraquezas, assumidas no contexto real do existir-evento. Portanto, em cada ato há uma identidade humana, uma assinatura, sem a possibilidade de haver álbi (BAKHTIN, 2010a). Portanto, em cada ato há valorações que convocam posicionamentos axiologicamente situados.

Dessa feita, a concepção de sujeito, defendida por Bakhtin (2011), apresenta não apenas o ser social, formado das relações dialógicas vividas em sociedade, mas, também, o ser com toda sua singularidade e unicidade, sempre em relação ao outro, contrapondo ao ser universal. Trata-se, então, do ser inserido em eventos irrepetíveis, o que é comum encontrarmos, por exemplo, em **Para uma Filosofia de Ato Responsável**, a expressão Ser-evento. Logo, pensar em Ser-evento é se debruçar em um acontecimento enunciativo concreto, único e irrepetível.

Em outras palavras, cada ser humano é considerado um centro axiológico de valores que age sempre em relação ao outro, constituindo-o e sendo constituído por ele.

Sob essa perspectiva, Sobral (2009, p. 54 [grifos nossos]), no que tange ao processo de constituição do ser, postula que o sujeito “*é essencialmente um agente responsável pelo que faz*, agente que, em suas relações sociais e históricas com outros sujeitos igualmente responsáveis (inclusive apesar de si mesmos), constitui a própria sociedade sem a qual ele mesmo não existe”. Logo, o sujeito se constitui como um agente mediador entre os sentidos socialmente possíveis e os discursos produzidos em situações concretas.

Eu posso cumprir um ato político e um rito religioso na qualidade de representante, mas se trata já de uma ação especial que pressupõe que eu tenha a autorização para realizá-la; mas nem neste caso eu abduco definitivamente da minha responsabilidade pessoal; ao contrário, o meu papel representativo, o poder pelo qual fui autorizado, levam-no em conta. (BAKHTIN, 2012, p. 112).

Nesse íterim, essa responsabilidade pessoal de que nos fala Bakhtin é constituída de nossas relações dialógicas, de cada ser humano, em sua singularidade, com suas virtudes e fraquezas assumidas no contexto real do existir-evento. O ato singular, único e irrepetível registra a responsabilidade do sujeito no mundo concreto.

No ponto singular em que me encontro agora, ninguém mais se encontra no tempo singular e no espaço singular [...] O que pode ser feito por mim não poderá jamais ser feito por um outro. A singularidade do ser presente é obrigação *necessitante*. (BRAIT, 2016, p. 34 [grifo da autora])

Assim, pudemos perceber que a contribuição inovadora do Círculo de Bakhtin, dentre outros aspectos, a partir da compreensão da linguagem relacionada com a vida embebida na criação ideológica, se dá na unidade da resposta ativa, ou seja, trata-se de respostas que se fundem, isto é, que não se anulam umas às outras – como a tendência vigente, a dialética, assim apregoava.

Dessa maneira, uma vez que o sujeito se apresenta no mundo por meio da linguagem – como vimos no tópico 2.2 deste capítulo – ao experienciar, dialogicamente, interações discursivas com outro(s), os estudiosos russos postulam que para compreender o ser por meio da linguagem, por natureza valorativa, se faz necessário contemplar sua historicidade, isto é, o ser, no seu acontecer, na singularidade do evento, levando em consideração as ideologias do ambiente social.

Nesse fito, o diálogo é, estritamente, ligado ao inevitável e fecundo, envolvimento com o outro e, para além disso, convoca, nas palavras de Ponzio (2012, p. 50), uma responsividade singular de resposta a esse outro: “o diálogo no sentido bakhtiniano é a responsabilidade e um responder do outro. O diálogo comporta uma responsabilidade sem álibi, sem o re-envio a uma outra cena. Álibi significa isso: poder está em outro lugar.”

Em síntese, como pudemos perceber, a valoração pode ser lida a partir de três grandes movimentos tomados nesta tese como referência: o enunciado como uma instância de valor, a natureza ideológica do signo e o ato como o

resultado de compreensões responsáveis e responsivas, como respostas a enunciados concretos. Isto é, refletir sobre o discurso, aos moldes do pensamento dos estudos dialógicos, é emaranhar-se em sabores axiológicos que vivificam as práticas sociais de linguagem.

O conjunto desses enunciados concretos, relativamente estáveis, sinaliza a produção social de gêneros do discursivo em diferentes campos da comunicação discursiva, empreendimento conceitual que desenvolveremos no capítulo a seguir.

3 O GÊNERO FÍLMICO EM CENA:

A SÉTIMA ARTE EM PERSPECTIVA DIALÓGICO-DISCURSIVA

3.1 Os gêneros do discurso

A Teoria Dialógica do Círculo de Bakhtin defende, em seus estudos, que o homem faz uso da linguagem nos mais diferentes campos discursivos da comunicação. E, nesse contexto (como discutido anteriormente nesta tese), os enunciados que refletem as condições e as finalidades de um campo não o fazem apenas no que se refere ao conteúdo e ao estilo de linguagem (recursos linguísticos e gramaticais da língua), mas, também, na construção composicional, isto é, realizado, sobretudo, a partir de “determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis” (BAKHTIN, 2011, p. 266) - dos gêneros discursivos (impregnados nas práticas reais da interação discursiva).

Nesse cerne, em se tratando de gêneros do discurso²⁵, caro conceito para a Teoria Dialógica da Linguagem, partimos da própria definição cunhada por Bakhtin (2016, 11-12 [itálicos do autor]), para quem

Todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem. Compreende-se perfeitamente que o caráter e as formas desse uso sejam tão multiformes quanto os campos da atividade humana, o que, é claro, não contradiz a unidade nacional de uma língua. O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e 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. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissoluvelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada

²⁵ Vale salientarmos que embora o capítulo anterior trate, em caráter específico, da Teoria Dialógica da Linguagem, reservamos o conceito de gênero de discurso para esse capítulo por admitirmos a sua produtividade, aqui, em função da defesa do filme enquanto um gênero do discurso.

enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*.

Nesse cenário, os estudos bakhtinianos definem o gênero como formas relativamente estáveis de relações dialógicas entre as atividades humanas, vinculadas a um determinado campo da comunicação discursiva. Dessa forma, os gêneros estão ligados às situações sociais da interação verbal. E porquanto são ilimitadas e inesgotáveis as possibilidades das atividades humanas, de tal modo é infinito o repertório de gênero do discurso, que cresce e se diferencia à medida que um determinado campo se desenvolve e se complexifica.

Nesse fito, o filósofo da linguagem destaca a fecunda amplitude de variações dos gêneros do discurso, com base no fato de serem infinitas as possibilidades das ações humanas em todos os campos da comunicação discursiva, ou seja, estando os campos em constante desenvolvimento, e, portanto, tornando-se mais complexos, a depender da intenção e contexto do sujeito na interação discursiva.

Portanto, os gêneros discursivos surgem de acordo com os campos das atividades humanas e, assim sendo, devido às atividades de comunicação serem bastante diversificadas, tornam-no infinito. Assim, o gênero está em constante mudança: dependendo do campo em que se situa, é alterado cada vez que é empregado no meio social. Muitas vezes, um determinado gênero transforma-se em outro, devido às diversas mudanças e adaptações discursivas para o uso da linguagem.

O gênero possui sua lógica orgânica, que em certo sentido pode ser entendida e criativamente dominada a partir de poucos protótipos ou até fragmentos de gênero. Mas a lógica do gênero não é uma lógica abstrata. Cada variedade nova, cada nova obra de um gênero sempre a generaliza de algum modo, contribui para o aperfeiçoamento da linguagem do gênero. (SOBRAL, 2009, p. 117)

Os gêneros estão ligados às situações sociais da interação: qualquer mudança nessa interação gerará mudanças no gênero. Os estudos

bakhtinianos enfatizam a relativa estabilização dos gêneros e a sua ligação com a atividade humana. Nesses moldes, os gêneros estão vinculados à situação social de interação.

Por isso, como os enunciados individuais são constituídos de duas partes inextricáveis, a sua dimensão linguístico-textual e a sua dimensão social, cada gênero está vinculado a uma situação social de interação típica, dentro de um campo, que tem, por natureza, sua finalidade discursiva, sua própria concepção de locutor e de interlocutor. Então, qualquer alteração nesses papéis pode acarretar mudanças no gênero.

Assim sendo, “jamais se deve minimizar a extrema heterogeneidade dos gêneros discursivos e a dificuldade daí advinda de definir a natureza geral do enunciado” (BAKHTIN, 2016, p. 15). Logo, o autor sugere duas classificações, gerais, de gêneros do discurso, a saber: os gêneros primários e secundários. Ainda, o estudioso russo aponta a relevância de compreender a natureza dos gêneros do discurso (primários e secundários), para além de asseverar que essa distinção não é apenas de caráter funcional, mas em contrapartida, é relacionada, embrionariamente, com os campos da atividade discursiva e as ideologias embarcadas no contexto situado onde elas emergem.

No que se refere aos gêneros primários, a partir dos estudos de Bakhtin (2016), trata-se como enunciados espontâneos, constituídos da vida cotidiana, produzidos face a face nas relações ordinárias do dia-a-dia, seja na modalidade oral ou escrita, como, por exemplo, nas ordens, pedidos, cumprimentos, conversas com amigos ou parentes, bilhetes, certas cartas, interações via aplicativos digitais e *posts* em certos tipos de suporte virtual.

Já no que se refere aos secundários possuem uma natureza constitucional mais complexa. Por conseguinte, esses gêneros possuem finalidades das mais variadas em diversos campos discursivos da atividade humana e da comunicação, e, sobretudo, devido à sua complexidade, tais como; artigos, teses, dissertações, relatórios, atas, formulários, notícias, anúncios, romances, noticiários televisivos ou radiofônicos, entre outros.

Ou seja, os gêneros secundários são aqueles produzidos em situações de troca de valores culturais das sociedades como um todo, constituídos,

geralmente, na materialidade escrita, desenvolvidos nos campos artístico, científico e sociopolítico.

Assim, os gêneros secundários, como vimos, surgem em meio a um convívio cultural mais complexo, isto é, mais elaborado. Dessa forma, Bakhtin (2011, p. 263) aponta que, “[...] no processo de formação, incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata”.

Vale ressaltarmos que a noção de gêneros discursivos trata-se de um alicerce para a Teoria Dialógica da Linguagem no sentido de compreender o discurso amalgamado em campos da comunicação discursiva, orquestrado em práticas sociais situadas. Nesse cerne, pudemos perceber a partir das palavras de Bakhtin (2016, p. 20), que é apenas por meio dos enunciados concretos e dos seus tipos, os gêneros do discurso, entendidos como “[...] correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem”, moldados pela relação social e pela organização que esses gêneros convocam aos contextos comunicativos, que pudemos ler a vida verbal.

Dessa maneira, a partir das discussões acerca das duas classificações gerais dos gêneros, aqui elencadas – primários e secundários –, ratificamos a relativa estabilidade existencial do gênero, bem como sua grande variedade e heterogeneidade e suas possibilidades de utilização nos mais diversos campos da atividade humana.

Logo, intuímos que os gêneros discursivos estão, visceralmente, imersos nas práticas cotidianas concretas, aos escopos comunicativos dos falantes e a temas (semânticos-objetais), tipicamente, próprios à comunicação discursiva e, assim sendo, situados a pontos de contato característicos entre as significações da palavra e a realidade concreta, ou seja, na vida viva da interação, no discurso.

Ainda nos convém asseverar, alumiados por Bakhtin (2016), que os gêneros discursivos, em certa medida, são requeridos pelos sujeitos como aos moldes à aquisição da língua materna, já que, de forma espontânea, a depender da situação comunicativa, os falantes usa-os, de maneira criativa, a partir de adaptações e particulares escolhas lexicais.

Assim, a dinamicidade e a criatividade da comunicação na mobilização discursiva dos gêneros não ocorrem por estudos formais da gramática ou por dicionários, mas através de “[...] enunciados concretos que nós ouvimos e nós mesmos reproduzimos na comunicação discursiva viva com as pessoas que nos rodeiam [...]” (BAKHTIN, 2016, p. 38).

Nesse tom, o renomado pensador russo afirma que orquestramos nossa vida, ou seja, organizamos nosso discurso por meio dos gêneros, “nós aprendemos a moldar o nosso discurso em formas de gênero e, quando ouvimos o discurso alheio, já adivinhamos o seu gênero pelas primeiras palavras e [...] prevemos o fim”. (BAKHTIN, 2016, p. 39). Logo, depreendemos que, de fato, são os gêneros que organizam o discurso do sujeito falante.

O domínio do gênero, como afirma Bakhtin (2016), faz com que o interlocutor, ao interagir, discursivamente, com o outro, já perceba esse gênero utilizado desde as primeiras palavras, e, concomitantemente, sobre ele, sua extensão ou volume, construção composicional, e, além disso, até o seu relativo desfecho.

Contudo, cabe salientarmos que, ao postularmos que o domínio de um gênero durante o processo de interação discursiva permite que o projeto discursivo do falante seja compreendido pelo outro – embora esse grau de compreensão possa variar – não anulamos o papel do outro como sujeito ativo e responsivo no processo de comunicação discursiva (como vimos no tópico anterior). Tomar esse posicionamento equivale a torná-lo “extremamente enfraquecido” (BAKHTIN, 2011, p. 273). Nessas condições, é conceber o processo interacional apenas como abstrato, ficcional, sem vida, alheio à concretude, real, plena e vívida das enunciações discursivas.

Dessa maneira, os gêneros se concretizam em textos – interligados no todo do enunciado – por meio do discurso, e sua concretização se dá a partir da escolha de três elementos, interligados e determinados pela especificidade da comunicação discursiva, a saber: do **tema** (que acena ao conjunto de temáticas emergidas em situados campos da atividade discursiva, que trazem em si suas particularidades socioculturais e sócio-históricas), da **composição** (forma como o enunciado se organiza, de maneira que possamos reconhecê-lo

como um gênero, isto é, a forma como se estrutura internamente) e do **estilo** (que é determinado pelo conjunto das escolhas dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua). Nas palavras de Bakhtin (2011, p. 261-262),

todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional – estão indissoluvelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. 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.

Em se tratando do **tema** refere-se ao sentido gerado nas relações/interações dialógicas da linguagem humana, sentidos extraídos das relações sociais dos sujeitos. Assim, de acordo com Bakhtin (2006) o conjunto de temáticas que envolvem o gênero do discurso é enformado pelo enunciador em determinado material, ou seja, em um gênero. Portanto, depreendemos que a temática de um gênero é o tema do todo do enunciado, o querer-dizer do enunciador, o que ele quer comunicar e é, nesses termos, inseparável da situação e dos elementos linguísticos.

Tema é um termo de grande riqueza sugestiva que não se confunde com “assunto”: pode-se falar de um dado assunto e ter outro tema; a forma de composição (ou composicional), vinculada com a forma arquitetônica que é determinada pelo projeto enunciativo do locutor, não se confunde com um artefato, ou forma rígida, porque pode se alterar de acordo com as alterações dos projetos enunciativos [...] (SOBRAL, 2009, p. 118 [grifos do autor]).

O gênero do discurso, portanto, não é uma forma da língua, mas uma forma do enunciado que, como tal, recebe do gênero uma expressividade determinada, típica, própria do gênero dado. Os gêneros correspondem a circunstâncias e a temas típicos da comunicação verbal e, por conseguinte, a certos pontos de contato típicos entre as significações da palavra e a realidade concreta, isto é, o discurso. Nesses termos,

discurso é uma unidade de produção de sentido que é a parte das práticas simbólicas de sujeitos concretos, articulada dialogicamente às suas condições de produção, bem como vinculada constitutivamente com outros discursos. Mobilizando as formas da língua e as formas típicas de enunciados em suas condições sociohistóricas de produção, o discurso constitui seus sujeitos e inscreve em sua superfície sua própria existência e legitimidade social e histórica. (SOBRAL, 2009, p. 101)

Nesse contexto, fica claro que o tema, ou conteúdo temático, não pode ser compreendido apenas pelas formas da língua que fazem parte da composição dos enunciados (palavras, formas morfológicas e sintáticas, sons, entonações), mas também pelos elementos não verbais envolvidos na situação comunicativa. Desta feita, o tema é concretizado em meio a uma historicidade de evento situado.

Pensando na relação entre gênero e enunciação, destacamos que esta também apresenta a significação em seu interior, concebida pelos elementos que são reiteráveis e idênticos no momento que são mobilizados no ato de enunciar. Dessa maneira, o tema pode ser compreendido, nas palavras de Volóchinov (2017, p. 229 [grifos do autor]), como um emaranhado “*complexo sistema dinâmico de signos que se tenta adequar ao momento concreto da formação. O tema é uma reação da consciência em constituição para a formação da existência. A significação é um artefato técnico de realização do tema.*”.

Depreendemos dessas palavras que, de fato, é impossível, tendo em vista sua embrionária relação – a (inter)relação do tema e da significação – tratar esses aspectos de forma mecânica, já que se torna inviável atribuir significação a uma palavra de maneira solitária, isto é, isolada, descontextualizada do tema, fora da enunciação. Nesse cerne, convocamos as palavras de estudioso e músico russo, ao esclarecer que

o tema pertence somente à totalidade do enunciado [...] O tema é o limite superior, real, do significar linguístico; em essência, apenas o tema designa algo determinado. A significação é o limite inferior do significar linguístico. Na realidade, a significação nada significa, mas possui apenas uma potência,

uma possibilidade de significação dentro de um tema concreto” (VOLÓCHINOV, 2017, p.230-231[grifos do autor]).

Portanto, com base no exposto, concordamos com o pesquisador Sobral (2009) ao postular que a noção de tema é melhor entendida quando compreendida como “unidade temática”, uma vez que essa noção estabelece uma distinção entre tema e assunto, definindo-o como conjunto de elementos únicos responsáveis pela enunciação concreta que geram sentido por meio de seu contexto e sua situação de produção.

Dessa maneira, nos convém (re)acentuar que é somente a interação social, por meio do contato concreto entre os sujeitos na comunicação, responsável por gerar os sentidos que origina o princípio do tema.

Em meio a essa discussão, podemos afirmar que, do ponto de vista geral, o conteúdo temático está para além de uma simples descrição de um assunto. Todavia, aponta para as relações dialógicas que o constituem. Isso implica intuirmos que quando um autor/sujeito constitui um enunciado concreto, o faz a partir de um ato responsável e responsivo, que de fato, é marcado axiologicamente, já que pensamentos, vivências e palavras se configuram como elementos que compõem a sua tensão ao assumir responsabilidade sobre seu dizer. Daí, a não existência de álibi nesse momento único da sua enunciação, uma vez que, necessariamente essa enunciação é emaranhada de sua assinatura banhada de valorações.

Quanto à **composição**, trata-se dos tracejos constitutivos da estrutura organizacional que podem ser encontrados em um conjunto de textos pertencentes ao mesmo gênero. Contudo, de acordo com Sobral (2009), a composição do gênero, em certo modo, é flexível, tal qual o tema e o estilo, pois cada autor possui um modo particular de enunciar as informações do texto, processo que pode suscitar pequenas mudanças na estrutura do gênero, sem que isso o descaracterize.

Além disso, à luz de Sobral (2009), vale ratificarmos que é, exatamente, essa flexibilidade relativamente estável da composição, que constitui a forma arquitetônica, uma vez que o falante ao enunciar pode alterá-la parcialmente (a

partir de suas intenções axiológicas e do contexto da interação), embora o campo da interação discursiva convoque uma estrutura modular para o gênero.

Portanto no que se refere à composição, com base nos estudos do Círculo, pudemos destacar que existem duas formas: a composicional, que diz respeito às formas da língua, elementos estruturais do texto, e a arquitetônica, que determina a forma da composição, a organização do conteúdo expresso pela língua.

Assim, destacamos, com base nas obras do Círculo, sobretudo em **Questões de literatura e estética** e **O método formal nos estudos literários**, que a composição está ligada à forma arquitetônica e à forma composicional do gênero do discurso.

Nesses termos, a ideia de construção composicional aparece primeiramente desenvolvida por meio da noção de forma arquitetônica e depois por meio dos elementos constitutivos do gênero. A fim de enfatizarmos esse aspecto, convocamos as palavras de Sobral (2009, p. 68 [grifos nossos]), quando o pesquisador faz, enviesado pelos estudos do Círculo, uma distinção entre as formas composicional e arquitetônica:

[...] a primeira se refere à *materialidade do texto* - é a forma composicional - e, a segunda se refere à *superfície discursiva*, à organização do conteúdo, expresso por meio da matéria verbal, em termos da relação entre o autor, o tópico e o ouvinte- esta é a forma arquitetônica.

Sob essa perspectiva, a forma arquitetônica é mais extensa e envolve, assim, os valores, a natureza estética do homem. De outro lado, escabece-se a forma composicional vinculada ao estilo e ao conteúdo temático. Logo, o aspecto arquitetônico é responsável por criar o objeto estético por ser da ordem do discurso, enquanto que o aspecto composicional é do plano da língua, da materialidade da obra.

Neste cerne, Bakhtin (2002), debruçado analiticamente sobre o gênero romance, elucida que as formas arquitetônicas estão envoltas aos valores morais e físicos do homem estético, as formas do acontecimento em seu aspecto de vida particular, social e histórico. Portanto, esses aspectos incidem

em formas de existência estética na singularidade de uma obra. Em assim sendo, a forma arquitetônica, então, escolhe uma forma composicional.

Ainda, reconhecemos a possível relação entre o conceito de significação encontrado em Volóchinov (2017) e o de construção composicional: “[...] entendemos a significação como aqueles aspectos do enunciado que são *repetíveis e idênticos a si mesmos* em todas as ocorrências. [...] A significação é um *artefato técnico de realização do tema*.” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 228-229, [grifos do autor]). Assim sendo, pensar a noção de significação é estar envolto à concretude linguística, relativamente repetível, da estrutura composicional do gênero.

Já a noção de **estilo**, com base nos estudos do Círculo, resulta das relações entre o autor e o seu grupo social, também refletindo a forma do conteúdo, a organização, não dando ênfase à norma, nem ao seu uso: o estilo linguístico é determinado pelas (inter)relações do evento descrito e do seu agente – sujeito – e pode ser alterado de acordo com a orientação social do enunciado, em outras palavras, podemos afirmar que o conceito de estilo envolve, assim, os valores, a natureza estética do homem, isto é, o projeto do dizer.

O estilo é determinado pela expressão da individualidade do próprio falante e de sua relação valorativa, o estilo do próprio objeto – o gênero discursivo –, com as escolhas léxico-semânticas do enunciador e as entonações e pelo enunciado de outros. Dessa forma, chamamos as palavras de Almeida (2019, p. 214):

O estilo é concebido como a instância que abarca as escolhas linguísticas do sujeito concedendo importância constitutiva ao interlocutor presumido e à situação mais ampla e imediata da constituição do enunciado. É a partir dessas relações axiológicas que se constroem os tons do enunciado, permitindo a compreensão da expressividade e representatividade enunciativa. A expressividade é considerada um dos elementos que está ligado ao estilo e à composição do enunciado. [...] Eis a importância do estudo do estilo como um dos componentes do gênero.

Nesse plano, Bakhtin (2016, p. 17) destaca a intrínseca relação do estilo com o gênero do discurso: “todo estilo está indissoluvelmente ligado ao enunciado e às formas típicas de enunciados, ou seja, aos gêneros do discurso”. Logo, depreendemos que as eleições estilísticas possuem um forte vínculo com o gênero, no âmbito do qual o enunciado receberá um acabamento em uma forma composicional.

[...] quanto ao estilo, trata-se do aspecto do gênero que indica fortemente sua mutabilidade: ele é um só tempo expressão da comunicação discursiva específica do gênero e expressão pessoal, mas não subjetiva, do autor ao criar uma nova obra no âmbito de um gênero. (SOBRAL, 2009, p. 118)

Portanto, a noção de estilo está vinculada a especificidades dos campos da comunicação discursiva, que, a depender de uma situação específica, urgem um gênero, o qual demanda um estilo apropriado. Nesse ínterim, Bakhtin (2011, p. 266), destaca que “[...] os estilos de linguagem ou funcionais não são outra coisa senão estilos de gênero de determinadas esferas da atividade humana e da comunicação.”.

Sob esse ponto de vista, o pesquisador russo em destaque esclarece que o estilo é indissociável de aspectos germinais do gênero, a saber: das unidades temáticas e composicionais, dos tipos de construção do enunciado, do acabamento, da relação com o falante e daqueles que participam da comunicação, bem como dos ouvintes, leitores, parceiros discursivos de outrem, entre outros.

Nas palavras de Bakhtin (2011, p. 266), “o estilo integra a unidade de gênero do enunciado como seu elemento”. Ou seja, o estilo, à luz do Círculo, é um elemento do gênero do discurso que possui uma indissociável relação constitutiva em sua construção composicional e do seu conteúdo temático. Nesse contexto, o pensador russo elucida que o estilo deve ser percebido, do ponto de vista analítico, sob dois vieses: acerca do ponto de vista do conteúdo, fazendo sua avaliação ideológica, e em relação ao material, à realização técnica desse julgamento, levando em consideração sua arquitetônica e sua construção composicional.

Cabe ressaltarmos que Bakhtin (2006) sugere que o campo da atividade discursiva deve ser a gênese classificatória de qualquer gênero do discurso. Logo, a (in)dissociabilidade do gênero discursivo do seu meio social, do contexto social do campo da atividade em que ele surge expõe a encarnação da língua, uma língua que possui um caráter, totalmente, plurilíngue, aspecto que representa a base da noção bakhtiniana de estilo. A esse respeito, Bakhtin (2011, p. 266) esclarece que em cada campo específico da atividade discursiva existe e

são empregados gêneros que correspondem às condições específicas de cada campo; é a esses gêneros que correspondem determinados estilos. Uma determinada função (científica, técnica, publicística, oficial, cotidiana) e determinadas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo, geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis.

Conforme o exposto, podemos intuir que os gêneros de determinadas funções de cada campo discursivo da atividade humana constituirão um estilo e uma forma composicional no sentido de conceber ao leitor a identificação específica, isto é, como um gênero do campo literário, religioso, científico, dentre outros. Ainda, cabe acentuarmos que a mudança do estilo de um gênero para outro pode extinguir ou (re)novar esse gênero.

Sob esse prisma, o estilo, para além de ser marcado pelos elementos lexicais e gramaticais, também assume um caráter social e individual, uma vez que, ao mesmo tempo, em que é determinado pelo gênero discursivo, também é determinado pela relação valorativa que o sujeito mantém com o objeto do discurso. Logo, ao se constituir, necessariamente, a partir de duas (ou mais) pessoas, o estilo é, de fato dialógico.

Portanto, o estilo carece da relação entre o sujeito falante e os interlocutores da interação discursiva, necessitando, assim, da orientação social do enunciado. Nessas condições, o estilo não é monológico, mas dialógico, pois parte da relação entre duas pessoas ou representante do seu grupo social. Dessa maneira, uma estilística monológica, estritamente

linguística, é um viés abortado pelo Círculo, considerando, sobretudo, que a construção do estilo de um enunciado, na concepção dialógica, é de natureza, especificamente, sócio discursiva.

Ainda convém salientarmos que, para além dos aspectos abordados, até então, a imagem que o enunciador possui do seu interlocutor – destinatário presumido – também estabelece o estilo, que dentro de sua concretude enunciativa, também comporta a relação do sujeito falante com o discurso de outrem. No sentido de enfatizar esse aspecto, convocamos as palavras de Bakthin (2002, p. 92):

O estilo compreende organicamente em si as indicações externas, a correlação de seus elementos próprios com aqueles do contexto de outrem. A política interna do estilo (combinação de elementos) determina sua política exterior (em relação ao discurso de outrem). O discurso como que vive na fronteira do seu próprio contexto e daquele de outrem.

Desse modo, os sujeitos sociais, ao mobilizarem gêneros para construção de sentido, utilizam estratégias enunciativas e discursivas, estabelecendo, assim, relações dialógicas com outros discursos já-ditos e até mesmo outros campos da atividade humana, considerando, para tanto, o estilo a que o gêneros se prestam no âmbito das mais variadas interações discursivas.

Nesse sentido, como pudemos perceber no tópico em destaque, refletida e refratada em consonância com as especificidades dos campos discursivos, a realidade histórico-social interliga-se, portanto, a elementos verbais e extraverbais, em caráter indissolúvel, o que constitui o gênero, a saber: o conteúdo temático, o estilo – escolha de recursos lexicais, fraseológicos e linguísticos – e a construção composicional, atuando, por conseguinte, sobre o seu acabamento e sobre a relação que ele mantém com o seu sujeito e com os outros parceiros da interação discursiva.

A seguir, apresentaremos uma discussão teórica a respeito da gênese e dos fundamentos que constituem a Sétima Arte.

3.2 A história e o conceito do cinema

Olhar para a história do cinema demanda, de certo modo, se debruçar sobre um viés complexo, longo e diversificado. Dessa forma, sua produção/compreensão denota estudos sistemáticos diversos, desenvolvidos a partir de um referencial teórico-metodológico específico – em consonância com sua particular abordagem ou fenômeno estético – e aprofundado, conforme Aumont *et al* (2012).

Nesse escopo, o tópico em destaque não tem a aspiração de apresentar essa história em completude, mas tecer relevantes considerações acerca dos momentos e movimentos considerados significativos para o percurso trilhado na constituição dessa – inovadora, estética e semiótica – forma de arte, para, a *posteriori*, apontarmos, dialogicamente, seu entrelace com o discurso religioso, bem como com os postulados da Teoria Dialógica da Linguagem.

Assim, em se tratando da gênese do texto fílmico, somos convocados a refletir sobre os primórdios da humanidade. Nesse sentido, destacamos que, de certa forma, percebemos, com base nos postulados de Leal (2017), que desde os primórdios, o homem possui a necessidade de registrar sua história por meio de pinturas e desenhos em paredes, bem como de propor o aprendizado através dos relatos das vivências passadas e dos contos, como no oriente onde há sete mil anos os chineses já projetavam sombras de diferentes figuras recortadas e manipuladas sobre a parede em um jogo de sombras, além de fazer representações da realidade, objetivando conhecer, interpretar e intervir no mundo que se vivia.

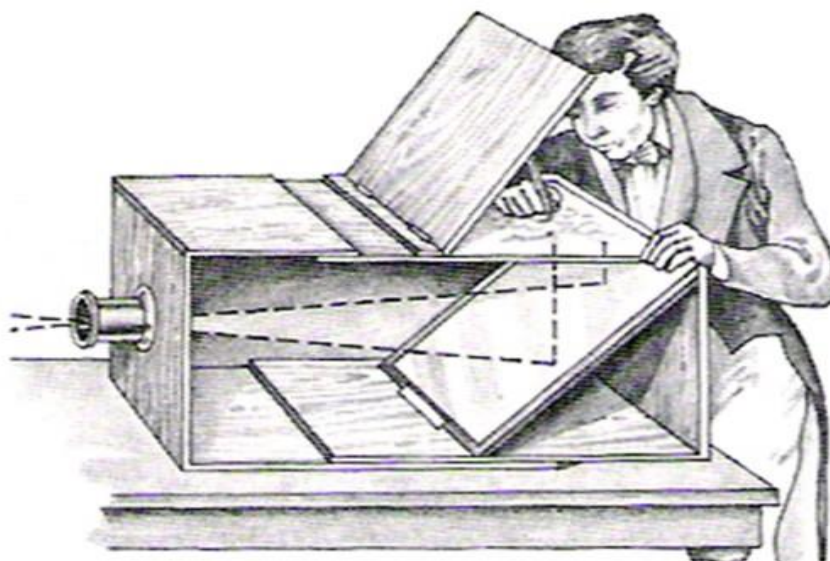
Desde a Antiguidade, o homem se debruça sobre o viés da descrição de sua história e, nesse sentido, promove representações da realidade de acordo com a sua leitura de mundo por meio das mais variadas formas de artes, como: poesia, pintura, narrativas orais, literatura e, a partir, aproximadamente, dos últimos cento e vinte anos, o cinema (CIPOLINI, 2008).

Traçando um breve itinerário cronológico acerca do nascimento do cinema, pudemos perceber que há muito para ser contado, desde o surgimento dos primeiros registros em movimento até a projeção efetiva de

um filme, isto é, muitas técnicas, processos de aperfeiçoamento e invenções foram estabelecidas ao longo da história, no sentido de possibilitar a criação do cinema que, de fato, revolucionaria o mundo das artes. Ainda vale ressaltar que, a rigor, à luz dos estudos de Sabadin (2020, p. 13), “não é possível determinar um dia exato, nem mesmo uma única paternidade para essa invenção.”.

Isto posto, nesse momento, elencamos relevantes momentos que denotam a pré-história da narrativa cinematográfica. Em um primeiro momento, durante o final do século XV, atendendo à ânsia de compilar e relatar os movimentos memoráveis, sobretudo os cristãos, o renomado artista renascentista Leonardo da Vinci criou em 1554, a Câmara Escura, um artefato em formato de uma caixa fechada, possuindo um orifício com uma lente, local destinado à passagem da luz produzida pelos objetos externos, com a qual ele realizou vários trabalhos, utilizando a projeção da luz na superfície. Com isso, imagens eram refletidas no interior desta caixa, criando uma sensação ótica de inversão do que se via na realidade (NÓVOA, 2009). A Figura 02 traz como imagem a Câmara Escura de Leonardo da Vinci.

Figura 02 – Câmara Escura (1554)

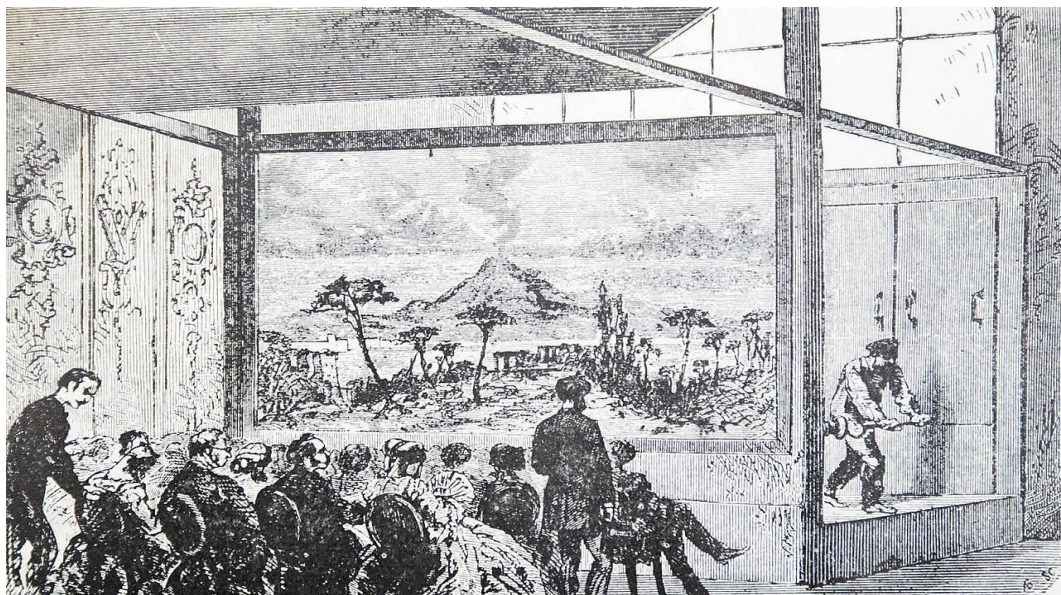


Fonte: <<https://digartdigmedia.wordpress.com/2017/12/09/camara-escura-do-realismo-pictorico-a-fotografia/>> Acesso em 24/09/2020.

Uma outra vertente, na busca pelo registro das imagens em movimento, foram as experiências envoltas às milenares Lanternas Mágicas chinesas. Caixas à prova de luz que rememoram uma espécie de projetor de slides, com uma vela acesso dentro dela, que projeta sombras, silhuetas e pequenos desenhos. Tempos depois, o belga Étienne Robertson criou a Fantasmagoria. Uma performance desenvolvida em um teatro decorado como uma igreja gótica onde eram projetadas imagens por meio de lanternas sobre um carrinho em movimento por trás do cenário (SABADIN, 2020).

Em 1822, o Diorama, criado pelo francês Louis Jacques Mandé Daguerre – considerado como um dos pais da fotografia –, foi desenvolvido em grandes cenários formados de partes opacas e translúcidas bombardeados por profusões de jogos de luzes. Portanto, com base em Carrière (2015), o Diorama era uma pintura de grandes dimensões e abundância de detalhes que parecia real, embora não fosse circular. A inovação desta técnica estava nos efeitos causados pela mudança na origem da iluminação, que causava impressões variadas, fosse de anoitecer ou amanhecer, ou mesmo de movimento de personagens, como podemos visualizar na figura que segue.

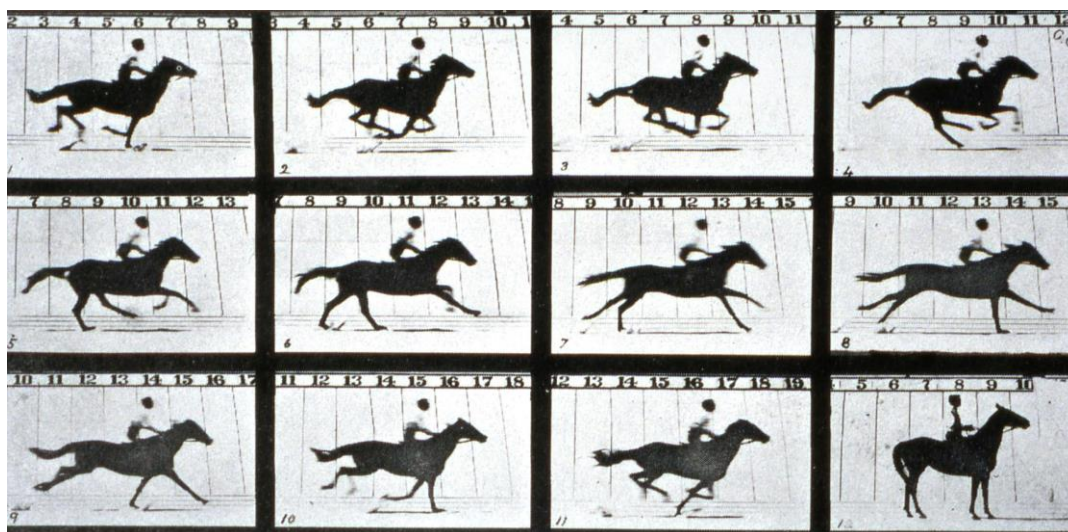
Figura 03 – Diorama (1822)



Fonte: <<https://www.lomography.com/magazine/319995-daguerre-s-diorama-a-precursor-to-the-daguerreotype>> Acesso em 14/02/2020.

Após esse invento, em 1833, surge o Fenacistoscópio – aperfeiçoado a partir das pesquisas de Joseh Plateu e Simon Stamfer – construído em forma de um disco rotativo onde eram postos desenhos representando a sequência de uma mesma ação, como se fossem os fotogramas de uma animação. Aperfeiçoado em 1880, por Muybdrige e Étienne-Julies Marey, com base em disparos automáticos de câmeras fotográficas, surgia então uma grande inovação na captura de movimentos, o Fuzil Fotográfico, como podemos verificar na próxima figura.

Figura 04 – Fuzil Fotográfico (1880)



Fonte:

<https://filmschoolrejects.com/experience-horse-motion-inside-zoopraxiscope/>

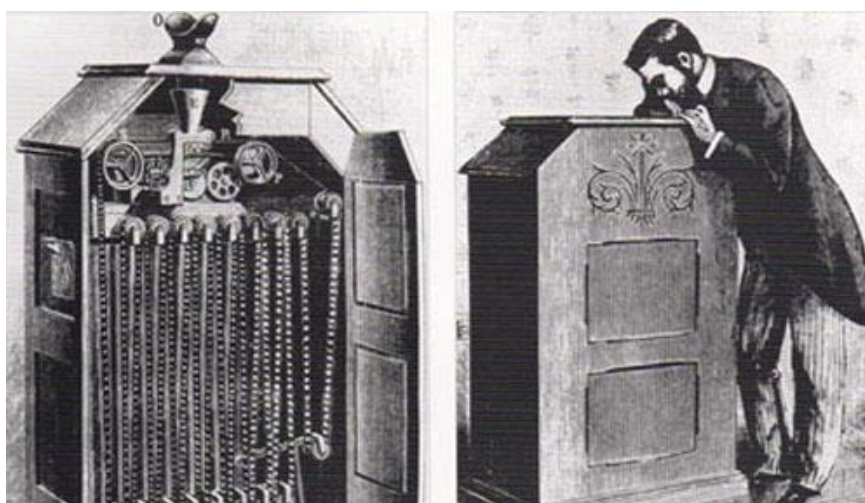
Acesso em 16/11/2020.

Esse fuzil semiótico tratava-se de um aparato em formato de espingarda que disparava 12 fotos por segundo em um disco rotativo, constituído em um formato de sucessão de fotografias acionadas em grande velocidade. Para o estudioso Sabadin (2020, p. 19), considerando a relevância dessa inovação, “é lícito afirmar ser Muybdrige e Étienne-Julies Marey os pais do cinema [...]”.

De acordo com Pfromm Netto (2011), posteriormente, nos Estados Unidos, entre os anos 1881 e 1889, Thomas Edson e Willian K. L. Dickson, inspirados em outros aparelhos refratários, seguindo os princípios utilizados por Da Vinci, como a invenção de Marey, desenvolveram o Cinetoscópio,

equipamento constituído por uma caixa de madeira com 123 centímetros de altura, dotado de uma manivela que, por sua vez, era acoplada a um fonógrafo contendo cerca de 750 fotografias sucessivas em uma película de 35 milímetros, que tinha como inovação a nitidez da imagem advinda dos quatro pares de perfurações que aperfeiçoavam a tração da película, tornando possível a sua comercialização, embora as imagens só fossem apreciadas individualmente. A seguir apresentamos a Figura 05 que ilustra o Cinetoscópio de Edson.

Figura 05 – Cinetoscópio (1881-1889)



Fonte: <<https://mariaeusebio12av1.wordpress.com/historia/brinquedos-opticos/cinetoscopio/>> Acesso em 21/10/2020.

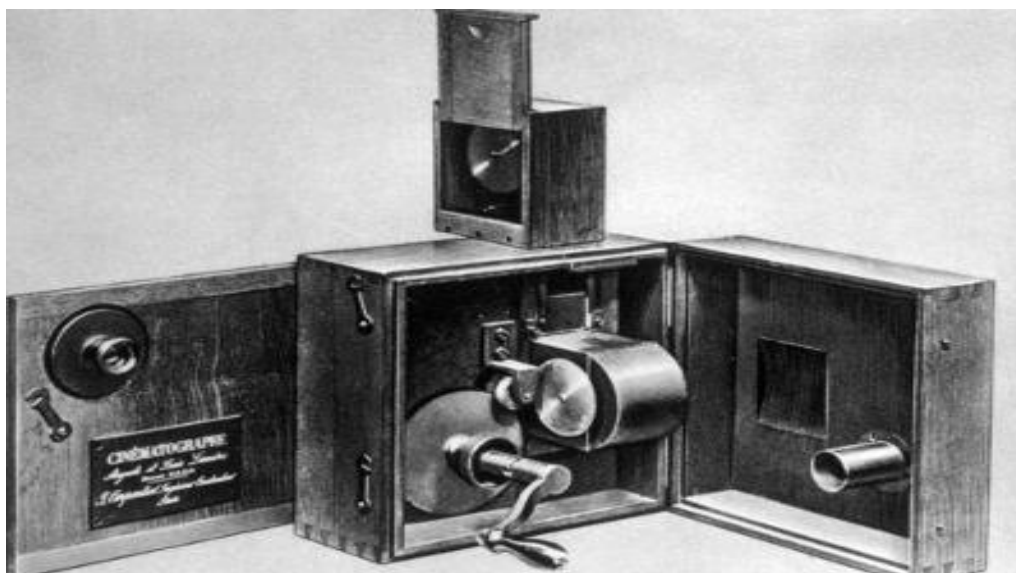
Assim, uma série de pequenas películas chamadas, na época, de filmes perfurados começou a ser produzida no *Black Maria*, estúdio de Thomas Edson, o primeiro da história do cinema. Estes filmes não eram projetados em uma tela, mas no interior de uma máquina, o Cinetoscópio – também inventado por ele um ano depois. No entanto, as imagens ainda só poderiam ser vistas por um espectador de cada vez. Em consonância com os postulados Pfromm Netto (2011), em função do Cinetoscópio o Thomas Edson, para os americanos, seria o inventor do cinema.

Conforme Fressato (2009), em consonância com o desenvolvimento da indústria e da tecnologia do final do século XIX e início do século XX, foram

criados diversos aparelhos mais avançados, tecnologicamente falando, que os anteriores, dentre eles o Cinematógrafo, desenvolvido a partir do aperfeiçoamento do Cinetoscópio: aparelho que, de fato, marca a invenção do cinema, criado, em 1895, pelos irmãos Auguste e Louis Lumière. Invento este que proporcionou um avanço das técnicas de reprodução audiovisuais, ao capturar, de uma só vez, imagens do real (sendo elas ficcionais ou não) e a sua projeção, ganhando, assim, uma dimensão mais completa com um único dispositivo.

O Cinematógrafo, considerado como uma espécie de ancestral da filmadora, movido à manivela, utilizava negativos perfurados, substituindo a ação de várias máquinas fotográficas no registro do movimento. Seu funcionamento consistia em exibir uma série de imagens fixas, compreendidas em uma sequência de movimentos alocadas em um encadeamento de fotogramas fixados a uma haste, o que proporcionava uma percepção, sensação, de animação à ótica humana, quando refletidos em uma tela (MICHAUD, 2014). Vejamos a Figura 06.

Figura 06 – Cinematógrafo (1895)



Fonte: <<https://revistainspirec.com.br/a-origem-do-cinema/>>
Acesso em 02/05/2020.

Nesses termos, o invento dos irmãos Auguste e Louis Lumière tornou possível, pela primeira vez, a projeção das imagens, em movimento, para o público, o que marca esse evento em 1895 na Europa, pela maioria dos pesquisadores, como “o ano zero da história do cinema, visto que essa data marca não apenas o histórico evento dos Lumière, como também outras projeções pioneiras.” (SABADIN, 2020, p. 22).

Assim, em 28 de dezembro de 1895 – no salão indiano, subsolo do Le Grand Café, no Boulevard des Capucines, no centro de Paris –, a primeira projeção pública paga marca “oficialmente o nascimento do cinema” (SABADIN, 2020). Para tanto, um conjunto de curtas metragens produzido pelos criadores do cinematógrafo – os irmãos Lumière – foi exibido, ao preço de um franco por ingresso, sendo a *avant-première*, “*Sortie de L’usine Lumière à Lyon*” (1885), com 45 segundos de duração, cujo enredo narrava operários deixando a Fábrica Lumière, em Lyon, na França, despertando emoção e curiosidade na plateia, formada por centenas de pessoas. A Figura 6 expoe um frame dessa primeira projeção dos Lumière.

Figura 07 – *Sortie de L’usine Lumière à Lyon* (1885)



Fonte: <<https://www.cinefrance.com.br/filmes/a-saida-dos-operarios-da-fabrica-1895>>
Acesso em 10/05/2020.

Dessa forma, desde as primeiras filmagens realizadas por Louis e Auguste Lumière, em 1895 – os operários saindo de sua fábrica, figura em destaque –, pudemos perceber, a partir dos postulados de Nóvoa (2009, p. 128), que “o cinema se casa indissolivelmente com a história e a vivência social”, ou seja, como espelho do cotidiano, embebido de relações dialógicas, em contextos situados repletos de ideologias, de pontos de vista e discursos outros.

Eis, aqui, um dos pontos por nós defendidos nesta tese: o discurso cinematográfico enquanto como um espelhamento da realidade social, isto é, mais do que uma forma de entretenimento, um espaço de problematização e de reflexão crítica sobre vários aspectos da sociedade. Contudo, cabe ressaltarmos alumiados pelas ideias de Di Camargo (2020, p. 65), que o texto fílmico não se constitui em uma representação real do social, “mas pode ser o real apresentado na tela. O que faz com que a imagem fílmica possa ser reconhecida pelos códigos culturais de leitura do mundo da experiência.”. Portanto, trata-se de uma construção da realidade, de uma axiologia com pontos de vista historicamente situado.

Tal compreensão assevera que a narrativa fílmica possui uma potência interpretativa na compreensão da dinâmica social, da difusão de conhecimentos, da formação de hábitos e comportamentos, da constituição de memórias sociais (ao mobilizar lembranças e vivências) contribuindo, assim, para o diálogo com outros discursos, pontos de vista, condutas, ideologias e afetos presentes no escopo social.

Dessa maneira, o cinema possui seu nascimento oficial vinculado ao viés documental em formato de curtas – propagados para outros lugares na Europa e a *posteriori* para o mundo em sistema de concessões, isto é, os lucros das exibições eram divididos pela metade com os concessionários – com ilustrações da realidade, do cotidiano, como podemos confirmar nas palavras de Leal (2017, p. 24 [grifos do autor]):

os registros dos irmãos Lumière, conhecidos como cinema documental, eram compostos de cenas reais, capturadas nas

ruas e nas indústrias. Embora os curtas tenham alcançado popularidade, eles não quiseram comercializar o aparelho. No entanto, enviavam operadores para distintas cidades do mundo, a fim de recolher e exibir “retratos das cidades”, provocando curiosidade e encantamento nos espectadores que ficavam interessados em conhecer os lugares apresentados.

Nesse contexto, do ponto de vista geral, o cinema nasceria como uma extensão do escopo imagético estático – fotografia, escultura, pintura, desenho – para uma disposição deste em movimento, ou seja, em uma perspectiva semiótica: eis a origem etimológica da palavra cinema – do grego *κίνημα* - *kinema*, que quer dizer movimento. Logo, o cinema²⁶ é considerado como a Sétima Arte, pois se reveste das demais expressões artísticas em sua essência. Como postula Bergan (2010, p. 07), “o cinema é a síntese de todas as artes”.

Todavia, vale ressaltarmos, com base em Michaud (2014), que o cinema não é um prolongamento de outras artes, como a fotografia, já que, para além das suas características semióticas e variações técnicas específicas, difere das demais por sua essência polissêmica, na qual inúmeras linguagens interligadas são projetadas sob uma encenação teatral em um palco ilusionista, a tela, retroprojetado em uma sala escura envolta de cadeiras enfileiradas.

Ademais, em contrapartida ao realismo cinematográfico dos Lumière, com base em Bergan (2011), o famoso mágico ilusionista, escultor, pintor e mecânico Georges Méliès propõe o afastamento do cinema real ao descobrir a técnica da montagem, por meio de truques de fotografias, sobreposição de luzes, exposição múltiplas (*fades*), fundos pintados e outras técnicas, dando, em meados de 1896, vida ao ilusionismo no cinema.

Nessa ótica, Méliès amplia as técnicas de construção das narrativas cinematográficas, explorando o registro de ficção em detrimento do registro do verdadeiro, como faziam os irmãos franceses, assim tornando as

²⁶ Ainda em se tratando da origem etimológica do termo cinema, destacamos, à luz dos estudos de Carrière (2015), um outro ponto de vista acerca dessa etimologia, que trata-se da raiz linguística de origem grega “ilusão de movimento”, termo também cunhado a outras palavras como cinética, cinesiologia relacionadas com o movimento imagético.

possibilidades de criação infinitas, oportunizando a autonomia da imagem em relação à realidade. Com pioneirismo, criou personagens, desenvolveu cenários, figurinos, trabalhou a iluminação artificial e criou seus próprios efeitos visuais.

Anos mais tarde, o longa “Viagem à lua” (1902) era criado pelo ilusionista francês supracitado e se tornaria o primeiro filme de ficção científica da história, exibindo seres lunares sendo exterminados por terráqueos em nuvens de fumaça, foguetes e viagens interplanetárias, usando técnicas de efeitos especiais mobilizadas, cinematograficamente, até hoje: o *stop-motion* – a filmagem quadro-a-quadro que dá movimento a objetos inanimados. A cômica cena do rosto da lua, presente no filme em destaque, sendo atingida por uma cápsula espacial, tornou-se uma das cenas mais clássicas na história do cinema, como podemos ver na Figura 08.

Figura 08 – Viagem à lua (1902)



Fonte: <<https://cinemascope.com.br/colunas/viagem-a-lua/>>
Acesso em 25/06/2021.

Nesse fito, com o advento dos avanços tecnológicos e adaptações do Cinematógrafo, a narrativa fílmica ganhou evidência no século XX na Europa, tornando-se rotineira a filmagem de grandes peças teatrais, repletas de efeitos visuais e interpretações de grandes artistas da época. Nesse contexto, a partir

de 1920, o cinema foi se popularizando, chamando a atenção dos líderes políticos e do próprio Estado que perceberam, assim, “a extraordinária potencialidade do cinema ser usado para veicular ideologias, concepções políticas, valores sociais e culturais, etc.” (FRESSATO, 2009, p. 87).

Destarte, diversos debates foram promulgados acerca dessa, até então, nova forma de arte, que podia manipular e construir a realidade social, o que poderia influenciar diretamente o posicionamento dos telespectadores. Assim, o cinema acessível à cultura tornar-se-ia, à luz de Fressato (2009), um poderoso instrumento para elites urbanas manipularem a categoria trabalhadora, desempregados e classe média, projetando a ordem simbólica de seus imaginários com um desejo de padronização de hábitos, consumo e de comportamento. Dentro desta perspectiva, o cinema funciona como “alienador por meio da diversão” (FRESSATO, 2009, p. 89).

Após o final da Primeira Guerra Mundial, com base nos estudos de Michaud (2014), a indústria europeia de cinema foi arrasada e, desse modo, os Estados Unidos começaram a ganhar notoriedade no mundo do cinema, produzindo e importando obras cinematográficas diversas. Com isto, inúmeros produtores independentes emigraram de *New York* à costa oeste para um pequeno povoado chamado *Hollywood* (LEAL, 2017).

Nesse local, os produtores perceberam que esse ambiente possuía condições ideais para as filmagens: dias ensolarados quase todo ano, diferentes paisagens que poderiam servir como locações, além de possuir uma população de quase todas as etnias como negros, brancos, latinos, indianos, indígenas etc.. Pouco tempo depois, *Hollywood* se transformou no mais importante centro da indústria cinematográfica do planeta, acreditamos que até os dias atuais possui esse destaque, a “Meca do Cinema” (LOURO, 2000).

Nesse cenário, com base em Louro (2000), em *Hollywood* foram fundados os mais importantes estúdios de cinema, a saber: *Fox*, *Universal*, *Paramount*, posteriormente a *20th Century Fox* e *Metro Goldwyn Meyer*, que passaram a competir entre si. Neste âmbito, os estúdios começaram a buscar diretores e atores por todo o mundo, levando-os para o contexto hollywoodiano, movimento este que ficou conhecido como *star system* e consistia em um

sistema de promoção de artistas para o estrelado mundial, apregoando à plateia, a reboque, ideologias e pensamentos hollywoodianos que passaram a influenciar o mundo moderno.

Já nos chamados anos dourados, final da década de quarenta, após o período da Depressão²⁷ nos Estados Unidos, tiveram início as superproduções hollywoodianas, que logo passariam a dominar a indústria do cinema mundial com sucessos como: “E o vento Levou” (1939), “O Morro dos Ventos Uivantes” (1939), “Casablanca” (1942). Ainda destacamos deste contexto histórico o filme “Cidadão Kane” (1941), do famoso diretor Orson Welles, obra esta que revolucionou a estética do cinema (LEAL, 2017).

Logo, os efeitos especiais começaram a ser implementados na grande tela. Em 1977, o diretor americano George Lucas inovou a indústria do cinema com o primeiro filme de uma das séries fílmicas mais aclamadas até a atualidade: “*Star Wars*” (1977). Neste filme, por meio de efeitos computadorizados, foram criados os famosos sabres de luz, tiros com armas de raio laser, *blaster* e espaçonaves voando por galáxias distantes, antes desconhecidas pelo público (BERGAN, 2010).

Acreditamos que seja relevante pontuarmos que o termo cinema pode ser compreendido sob várias nuances semânticas ligadas à cinematografia. Assim, o cinema, como discutimos *a priori*, nesse tópico, pode ser compreendido como o registro e a exibição de imagens em movimento na tela, uma arte, espelhada na vida, sob a orquestração ferramental de técnicas – de montagem e edição – e características cinematográficas. Também se chama cinema a um conjunto de filmes. Dessa forma, se alguém falar sobre cinema italiano, por exemplo, estará se referindo aos filmes originados na Itália. Por sua vez, o cinema de Steven Spielberg – famoso diretor de cinema norte-americano – é o conjunto de filmes que esse cineasta dirigiu e/ou produziu.

²⁷ O período da Depressão é conhecido como a mais grave crise econômica mundial do século 20, que teve início com o colapso da economia, culminando em um grande desequilíbrio no mercado de ações norte americanas e, posteriormente, em grande parte do mundo. Um fato marcante neste período de crise financeira foi, em outubro de 1929, a queda da Bolsa de Valores de New York. (Disponível em <<http://www.infoescola.com/historia/crise-de-1929-grande-depressao/>> Acesso em 05/12/2016).

Para além, o cinema pode ser compreendido como o nome do espaço físico equipado com uma tela grande e som de alta qualidade, repleto de assentos para que os espectadores possam se acomodar, onde os filmes são projetados. Ainda, destacamos que o cinema pode ser considerado como gênero discursivo, como apresentaremos no próximo tópico.

No que se refere ao contexto brasileiro, de acordo com Napolitano (2009), o cinema entra em cena sete meses depois da histórica apresentação dos irmãos Lumière, mais precisamente em 08 de julho de 1896, com uma apresentação pública no Rio de Janeiro. A temática dessas obras exibia reconstituições de crimes famosos e atraía a população que lotava as salas de exibição.

Dentro desse contexto, a partir da década de vinte do século passado, o hábito de ir à cineteatros passou a ser uma nova rotina cultural entre os jovens urbanos que se mobilizavam para assistirem as imagens projetadas em tela grande.

Em várias sociedades, incluindo a brasileira, o cinema passou a ser, desde as primeiras décadas do século XX, uma das formas culturais mais significativas. Surgindo como uma modalidade nova de lazer, rapidamente conquistou novos adeptos, provocando novas práticas urbanas. (LOURO, 2003, p. 423).

Sob essa ótica, os filmes passaram a expressar uma nova configuração social preocupada com discursos religiosos, modernização e ciência. Alinhado a sua crescente e influente popularidade, o cinema passou a ser posto em evidência por críticos das mais variadas áreas, que passaram a refletir sobre aspectos que traziam à cena da discussão perspectivas marxistas, pré-conceitualistas, estruturalistas, até a estética dos longas e suas condições de produção.

Contudo, ancorados em Bergan (2011), o grande ponto discutido sobre a propagação do cinema no Brasil foi à crítica à influência da cultura norte americana e seus valores socioculturais advindos do acesso aos filmes hollywoodianos na sociedade brasileira. Considerado como um veículo de grande propagação e amplitude social, política e cultural, no início da década

de trinta, os governantes brasileiros contestaram a imposição massiva do modelo estadunidense de vivência, a saber: o *American Way of Life*²⁸. Concebido como efeito ameaçador, este aspecto passou a ser discutido no bojo das influências negativas incitadas pelo cinema, como pudemos perceber nas palavras de Di Camargo (2020, p. 74):

O cinema então conforme demonstrou Stam a partir da leitura de Bakhtin, transformou-se no meio disseminador de uma cultura dominante e que, até os nossos dias, mantém-se no poder, vendendo a nós uma imagem de nós mesmo, ou a nossa própria, ditando regras e dando normas.

Com base em Fabris (2005), postulamos que a popularidade do cinema no Brasil foi estabelecida em meados da década de 30, a partir do surgimento do estúdio da Vera Cruz, em São Bernardo do Campo – São Paulo, com o sucesso dos filmes do Mazzaropi. Ainda ancorados no autor, em destaque, salientamos que outro ponto fulcral para a popularização da Sétima Arte em terras brasileiras foi à produção do filme “O cangaceiro” (1953), dirigido e produzido por Lima Barreto. Essa obra marca a afirmação da identidade nacional na Sétima Arte brasileira, com o movimento do Cinema Novo²⁹, encabeçado pelo diretor Glauber Rocha, o qual se propunha a fazer uma revolução social por meio da mídia fílmica, ao denunciar os problemas reais enfrentados pelo povo brasileiro e repugnar os padrões e influências estrangeiros sociocultural e política.

²⁸ De acordo com Tota (2000), a expressão designa a forma de como os Estados Unidos influenciaram, culturalmente, outras nações de modo a substituir costumes e modelos de comportamentos de uma cultura específica pelos da cultura norte americana.

²⁹ Segundo Fabris (2005), neste movimento, os cineastas passaram a se voltar para o Nordeste como fonte temática, abordando graves problemas que afetavam o sertão, refletindo nas telas o real contexto brasileiro, por meio de uma linguagem despojada e adequada à realidade social deste recorte temporal, marcado pela dificuldade e subdesenvolvimento. Neste cenário, são lançadas as produções, como “Vidas Secas” (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964), de Glauber Rocha. Obras que ganharam uma grande aceitação por parte da imprensa europeia e, mesmo sem ganhar prêmios oficiais, se transformaram na sensação do Festival de Cannes, de 1964, garantindo uma projeção mundial do movimento cinematográfico brasileiro.

A seguir, apresentamos o pôster do clássico e inovador filme brasileiro “O cangaceiro”: obra de Lima Barreto datada de 1953.

Figura 09 – “O Cangaceiro” (1953)



Fonte: <<https://oglobo.globo.com/cultura/pilar-do-nordestern-faroeste-cangaceiro>>

Acesso em 18/03/2021.

Considerando a discussão empreendida nesse capítulo, trazemos, nesse momento, à baila fatores determinantes para a difusão da narrativa fílmica, sendo que, desta feita, em outros formatos de acesso: i) a viabilização da comercialização dos televisores³⁰, criando novas possibilidades de produção e apresentação da imagem; e ii) posteriormente, a chegada do sistema doméstico de vídeo, o *Video Home System* (VHS): padrão de gravação analógica em fitas magnéticas de videotape, desenvolvido pela indústria japonesa em meados da década de setenta do século XX.

³⁰ No Brasil, os aparelhos televisores foram apresentados ao público, em 1939, na Feira Internacional de Amostras, uma exposição de tecnologias ocorrida no Rio de Janeiro. Porém, apenas 10 anos depois, durante o governo de Juscelino Kubitschek, os equipamentos tornaram-se acessíveis à população brasileira em geral, que passou a ter esta tecnologia em suas residências. Cabe destacarmos, neste panorama, a inauguração da primeira emissora do país, a extinta TV Tupi, em 1951, e a criação da Embrafilme, órgão estatal que, em 1969, financiava, coproduzia e distribuía filmes, criando condições para que a produção nacional se multiplicasse, chegando ao auge da indústria cinematográfica no Brasil na década de oitenta, produzindo, para tanto, inúmeros títulos anualmente. Disponível em <<http://www.infoescola.com/curiosidades/invencao-da-televisao/>> Acesso em 06/12/2016.

Diante disto, os filmes passaram a ser vivenciados nas próprias poltronas dos espectadores, que passaram a transferir a magia do cinema para sala de suas casas. Isto demarcou o momento em que a recepção do público frente ao consumo da narrativa cinematográfica não ficou restrita, apenas, à ida ao espaço físico do cinema, mas a recepção se expandiu, fazendo com que o apreciador da Sétima Arte, por meio da televisão e, posteriormente, das videolocadoras, tivesse acesso aos produtos fílmicos em suas próprias residências, de acordo com a conveniência de suas agendas.

Nesse cenário, em consonância com propagação do nicho tecnológico, as produções cinematográficas começaram, cada vez mais, a tomarem espaço na vida cotidiana da população e, logo, surgiram os estabelecimentos culturais próprios de comercialização dos filmes, as videolocadoras. Com inúmeras prateleiras de filmes e séries “com funcionários treinados para auxiliarem e direcionarem consumidores, permitindo, assim, que os interessados no entretenimento audiovisual alugassem ou comprassem estas produções em formatos de fitas VHS” (LEAL, 2017, p. 29) e, em seguida, em discos compactos de *Digital Video Disc* (DVD) e mídia óptica, *Blu-ray Disc*, sendo essa última capaz de armazenar filmes com alta qualidade de definição, 1080p *Full HD*, enfatizando, assim, a diversa possibilidade e inovação de suportes de exibição das narrativas fílmicas.

No entanto, na atualidade, sobretudo com a grande disponibilidade de TV por assinatura e a internet banda larga se tornando cada vez mais acessível, as locadoras começaram a perder, gradualmente, o espaço e a plataforma digital se apresentou como um produtivo recurso de consumo do mercado do entretenimento. Assim, a praticidade e o custo-benefício da TV a cabo, aliados aos meios *online* de consumo audiovisual, começaram a extinguir esta prática cultural de ir até a locadora de filmes, fazendo com que, conseqüentemente, sua obsolescência levasse muitos estabelecimentos a fecharem.

Destacamos que, nos dias atuais, especialmente no contexto pandêmico³¹, o formato *streaming* tornou-se o meio de acesso digital que domina o mercado cinematográfico. Em linhas gerais, *streaming* é o nome dado à tecnologia que é capaz de transmitir dados através da internet sem a necessidade de baixar o conteúdo em um dispositivo, tais como: *Smart TV*, celulares, *tablets* e computadores.

Isto é, essa inovação possibilita transmitir e acessar conteúdos pela internet em dispositivos digitais com conexão em tempo real sem a necessidade de *download*, por meio de uma conta, que pode ser gratuita ou paga, dependendo da plataforma, o usuário tem acesso a um vasto acervo, atualizado, de filmes, séries, novelas, músicas e outros conteúdos.

Assim, um dos diferenciais dos *streamings* é o fato de romperem com barreira cronológica das programações dos canais de televisão, visto que o usuário pode acessar ao conteúdo desejado onde e na hora que quiser. Hoje, os serviços de *streamings* mais populares são: a *Netflix*, o *YouTube* o *Amazon Prime Video*, o *Disney+*, o *Apple TV+* e o *HBO Max*, *Globo Play*, dentre outros. Logo, o número de usuários que utilizam esse serviço já ultrapassa a marca de milhões, apenas no Brasil, e a perspectiva de crescimento é ampla.

Traçado esse breve roteiro acerca da constituição e de conceitos da Sétima Arte, pudemos concluir que alinhada ao anseio milenar do homem de contar sua própria história ou fazer representações de suas aspirações, a

³¹ De acordo com a Organização Mundial da Saúde (OMS), desde meados de março de 2020, o mundo vivencia uma pandemia, isto é, uma disseminação mundial de uma nova doença, surto que afeta uma região, se espalha por diferentes continentes com transmissão sustentada de pessoa para pessoa. Portanto, no contexto atual, a doença que assola o planeta foi denominada pelos cientistas de Covid-19, infecção respiratória aguda causada pelo coronavírus SARS-CoV-2, potencialmente grave, de elevada transmissibilidade e de distribuição global. Nesses termos, com base no Ministério da Saúde brasileiro, o transmissor da Covid-19 é o SARS-CoV-2, um betacoronavírus descoberto em amostras de lavado bronco alveolar obtidas de pacientes com pneumonia de causa desconhecida na cidade de Wuhan, província de Hubei, China, em dezembro de 2019. Pertence ao subgênero Sarbecovírus da família *Coronaviridae* e é o sétimo coronavírus conhecido a infectar seres humanos. Destacamos que ainda, até meados do ano de 2021, embora já tenhamos disponíveis modalidades de vacinas contra esse vírus mortal, o mundo sobrevive sob rígidos critérios de distanciamento social. Disponível em <<https://www.gov.br/saude/pt-br/coronavirus/o-que-e-o-coronavirus/>> Acesso em 10/10/2021.

película fílmica inicia sua jornada de narrar grandes histórias através dos tempos com o objetivo de divertir, informar ou produzir deleite estético, abordando objetos reais e/ou fictícios sob diversos ângulos e pontos de vista, tanto em um viés documental como surreal.

Portanto, pudemos perceber que a gênese cinematográfica possui inúmeros conceitos e pontos de vista acerca da sua criação. De forma geral, intuímos que o cinema foi estabelecido, em meados do século XIX e início do século XX, a partir da técnica de projeção, por meio de inovações tecnológicas de imagens estáticas, em forma contínua em alta velocidade, ao ponto de parecerem imagens em movimento.

Assim, o cinema, ao propor essa concentração de movimentos na superfície de uma grande tela, lança luz de uma forma de arte em que as possibilidades de criação são infinitas, pois “tudo na tela é possível” (MICHAUD, 2014, p. 157) e, dessa forma, até os dias atuais encanta espectadores do mundo todo, demonstrando o casamento perfeito entre imagem, som e texto.

Nesses termos, asseveramos que o cinema instrumentaliza, semioticamente, a reprodução dos comportamentos culturais dentro de um conjunto de valores sociais, históricos e linguísticos, atuando como um artefato cultural de ordem simbólica que contribui para a consolidação do imaginário contemporâneo, bem como reflexo de posicionamentos axiológicos. Logo, como discutimos, os filmes são meios socioculturais de extensos alcances, caracterizados por estenderem o olhar do espectador para realidade ou para pensamentos fantásticos.

Assim, entendemos o discurso fílmico como um fenômeno cultural constituído por um sistema de signos ideológicos emoldurados em contextos extraverbais, banhados no social, orquestrados em uma tela semiótica a partir de encadeamentos cronotópicos, destinados à comunicação cultural, em consonância dialógica, em caráter permanente, com os discursos da sociedade. Logo, lemos o cinema, à luz de Di Carmago (2020, p. 85), “como um meio sócio-histórico de transmissão de ideologias e sentidos, um meio de conduzir um relato e de veicular ideias”.

Ainda destacamos que, na nossa ótica, as obras fílmicas são detentoras de discursos socialmente localizados que traduzem intenções ideológicas específicas e pontos de vista axiológicos por meio de sua linguagem própria,

[...] o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real [...]. O filme constitui um *ponto de vista* sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 2002, p. 56 [grifos do autor].

Por conseguinte, com base no exposto, compreendemos que o filme nos releva relações dialógicas existentes entre ficção e sociedade, isto é, o entrelace entre o discursivo da vida e o da arte.

Nesse contexto, após a discussão das origens da Sétima Arte, sobretudo, as transformações que esta recebeu ao longo dos tempos até chegar ao formato atual no Brasil, apresentaremos, a seguir, reflexões sobre o filme como um gênero discursivo em consonância com os postulados bakhtinianos.

3.3 Nas tramas dialógicas entre arte e vida: o filme enquanto gênero discursivo

Como discutido nos tópicos anteriores, a Teoria Dialógica da Linguagem, de fato, possui uma enorme contribuição teórico-metodológica para os estudos da linguagem, da literatura, da linguística e das artes no geral, sobretudo, estabelecendo um olhar transgressor, ao considerar a linguagem para além da estrutura, mas como construção de sentidos dialógicos. Isto é, considerando a linguagem banhada no social, possuindo, assim, um caráter vivo, ativo e responsivo, tendo sua constituição sempre em interação dialógica com o outro.

Assim, nesse momento da tese intuímos defender o filme como um gênero discursivo, justamente por congrega as três dimensões difundidas por Bakhtin (2010a), já mencionadas no tópico 3.1: composição, tema e estilo, bem como podemos ainda acrescentar a circulação de discursos vários em campos da atividade humana também vários, para além de agregamos, dialogicamente,

outros postulados do Círculo de Bakhtin para concepção e entendimento do texto fílmico, tais como, a noção de enunciado concreto, valoração, excedente de visão, dentre outros.

O filme introduz no mundo da cultura uma linguagem nova, dotada de singularidades e também um ponto de confluência de diversas outras linguagens, para além da linguagem verbal-escrita, o que implica tanto na necessidade de se conhecer cada um destes registros da comunicação – a visualidade, a sonorização, a oralidade, a cenografia, a arquitetura, dentre outros aspectos visuais e sonoros –, bem como os acréscimos estéticos próprios desse gênero percebidos ao longo da história, tais como: mudança de planos, angulações, enquadramentos, iluminação, movimentos de câmera, dentre outros.

Entendemos que o filme por si só é dialógico, uma vez que tem, em sua própria linguagem semiótica, uma íntima relação com as outras artes: música, artes plásticas, teatro, literatura, dança e fotografia. Com base no exposto, concordamos com Di Camargo (2020, p. 15), ao defender que o filme “pode ser considerado a mais dialógica e semiótica de todas as artes modernas [...] encenando por si só todas as outras manifestações artísticas.”.

Vale ressaltar que a noção do dialogismo (pré)existe no discurso cinematográfico antes mesmo da concretização do gênero fílmico, isto é, o aspecto dialógico do filme está, em princípio, relacionado à existência de várias consciências formadoras da ideologia do filme: desde a constituição do roteiro e adaptação cênica às escolhas fotográficas, à relação entre os atores e diretores, ao olho da câmera (ponto de vista do *cameraman*), aos encarregados da pesquisa estética, histórica, geográfica, entre outros. Portanto, o filme propaga dialogicidade no sentido de “cada fato, réplica, imagem ou som conduz a um fim específico: a ideologia proposta por produtores e diretores e que, certamente, está de acordo com as normas impostas pelo mercado da sétima arte, visando agradar a um público espectador.” (DI CAMARGO, 2020, p. 97).

Ainda, no tocante a esse caráter, essencialmente, dialógico do cinema, convocamos as palavras de Stam (2013, p. 34 [grifos do autor]) quando

acentua que o texto fílmico, longe de esgotar-se em si mesmo, é seguidamente ressignificado em inúmeros níveis e possibilidades:

Se aplicado a um fenômeno cultural como um filme, por exemplo, [o conceito de dialogismo] 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 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 também ao diálogo que conforma o processo de produção específico (entre produtor e diretor, produtor e ator), assim como às maneiras como o discurso fílmico é conformado pelo público, cujas reações potenciais são levadas em conta.

Cabe ressaltarmos que embora o Círculo de Bakhtin não tenha se debruçado, especificamente, sobre o cinema, entendemos que, ao concebermos o texto fílmico como um discurso da arte, um gênero discursivo, constituído em face as suas especificidades estilísticas, temáticas e composicionais, imerso no social, nos direcionamos à gênese do método sociológico, propagado, de forma transgressora, em contrapartida ao método formal. Com isso, concordamos com Di Camargo (2020, p. 190) quando elucida que embora Bakhtin não tenha “se pronunciado sobre o cinema, é inegável que no decorrer da obra bakhtiniana há indícios suficientes para falarmos de uma linguagem cinematográfica, ou relações com a imagem e o não-verbal.”

Desta forma, no sentido de iniciarmos a discussão em torno das possibilidades da contribuição do pensamento de Bakhtin para os estudos do campo do cinema, acreditamos ser necessário fazermos um breve esclarecimento sobre estreita relação, muitas vezes discutida nos entreames acadêmicos, entre o cinema e a literatura, como podemos perceber nas palavras de Costa (2003, p. 27), para quem “O cinema é uma linguagem com suas regras e suas convenções. É uma linguagem que tem parentesco com a literatura, possuindo em comum o uso da palavra das personagens e a finalidade de contar histórias”.

Ainda nesse cenário, convocamos as palavras de Scorsi (2006, p. 76), quando destaca a relação mútua entre essas duas vertentes enquanto produto humano:

Se o cinema está impregnado da literatura, a literatura moderna sorve os ritmos e modos do fazer cinematográfico. Linguagens convergentes, cinema e literatura são linguagens do nosso viver urbano, contemporâneo, que se fixam em nossa memória, discursos e nos moldam cotidianamente.

De antemão, asseveramos, com base em Lucas (2008), que a narrativa fílmica, como os textos literários, não se restringe, apenas, a uma única interpretação, visto que “o filme é uma obra aberta” (p. 20), passível de diálogo entre o espectador e suas próprias ideias, pontos de vista e assimilação de um conhecimento, para além da imagem projetada. Diante disto, amplia visões, sugere dialogicidades e desperta o senso crítico dos telespectadores.

Contudo, apesar de seus entrelaçamentos, ainda que seja nítida a aproximação entre as duas artes em nossa contemporaneidade, se observarmos desde a questão cronológica do surgimento, a literatura precede o cinema em milênios, cada uma dessas formas artísticas possui especificidades estéticas, de estilo e de narrativa.

Outro aspecto díspar pode ser percebido no que se refere à constituição base do texto fílmico: enquanto o filme se constrói da estética da imagem – e som – em movimento, a literatura não se utiliza desta técnica, mas se estabelece a partir do discurso, estilisticamente marcado, em textos escritos.

Nesse viés, entendemos que numa perceptiva quantitativa, o texto literário, geralmente, tem um volume maior em relação à imagem cinematográfica que possui, por sua vez, duração média de duas horas. Logo, no romance, a linguagem verbal torna-se mais extensa, prolixa e analítica em relação à narrativa fílmica.

Outro ponto que destacamos é a referida questão envolta à adaptação cinematográfica do texto literário. Assim, entendemos que é possível que tal prática configura-se como uma tradução cultural e mantém uma relação de representatividade detalhada, conforme explica Diniz (2003, p. 15-16):

[...] aquela que incide sobre as unidades significativas, inseparáveis da transmissão do tema [...] As técnicas usadas pelos cineastas seguem, evidentemente, o estilo pessoal de cada um, incorporando a respectiva visão de mundo. Não deixam, ademais, de acompanhar as tendências de cada época.

Nesses moldes, pudemos perceber que são comuns os questionamentos e as análises a respeito da fidelidade ou da infidelidade de filmes adaptados de textos literários. Leitores de obras literárias assistem a adaptações cinematográficas com expectativas particulares, como a legitimidade representativa de determinada época ou sociedade e a originalidade da linguagem da obra em apreço.

Além disso, acreditamos que as limitações e certas particularidades de cada linguagem devem ser respeitadas. Enquanto um filme tem um tempo médio de exibição de duas horas, um romance pode ser lido durante dias ou meses, o que impossibilita qualquer adaptação literal de uma obra literária. A literatura também tem limitações quando comparada com o cinema, como esclarece Corseuil, tendo como base os estudos de Chatman:

Um escrito literário não dispõe de trilha sonora, ou de simultaneidade de leitura, proporcionada pelas imagens projetadas em uma tela, o que possibilita uma leitura não linear da história narrada. A construção do espaço narrativo no cinema, com uma plenitude de detalhes visuais, constitui um espaço físico literal e figurativo diferente daquele apresentado no texto literário. (CHATMAN, 1992 *apud* CORSEUIL, 2005, p. 102)

De acordo com a citação anterior, a comparação entre essas distintas formas de linguagem pode ser mais produtiva, se levadas em consideração suas características específicas, as limitações e as similaridades das narrativas adaptadas. Portanto, uma forma significativa proposta que acreditamos para esta reflexão é a observação dos efeitos que a adaptação consegue ou não criar e, assim sendo, perceber as características da narrativa em apreciação.

Neste fito, concordamos com Stam (2013, p. 49) ao destacar que o filme está, intrinsecamente, vinculado a outras artes. Entretanto, com suas

especificidades constitutivas e estéticas, “o filme é escultura, mas em movimento, é pintura, porém em movimento, ou música, porém não com notas e sim de luzes. O denominador comum é que o filme é uma arte.”.

Em outras palavras, o filme possui uma linguagem com características próprias e diversas, vinculadas a outras formas artísticas, o que evidencia o seu caráter dialógico. Próprias quando consideramos uma característica em especial que a distingue de qualquer outra: a imagem em movimento embebida em uma narrativa repleta de dialogia. Diversas, pois tem a capacidade de unir muitas outras formas artísticas e culturais em uma única tela, como por exemplo, o som – ou até mesmo a ausência dele - a fotografia, a escrita, a pintura, dentre outras.

Dessa forma, o filme é capaz de criar infinitos diálogos e, com isso, uma comunicação, dialogicamente marcada, seja entre os personagens do filme, seja com discursos outros, adaptações, outras artes ou com seus espectadores.

Acreditamos, ainda, que o filme, para além de um meio de comunicação, torna-se um **artefato dialógico de significação sociocultural, atuando, discursivamente, como representação de ideologias e percepções sociais e convocações múltiplas de sentidos**, o que enfatiza a relação entre o discurso na vida e na arte discutida pelo Círculo de Bakhtin. “Compreender um filme não é essencialmente uma prática estética, é uma prática social que mobiliza toda uma gama de sistemas no âmbito da cultura”. (TURNER, 1997, p.169).

Nessa perspectiva, alinhados a Godawa (2004), compreendemos que a partir de um relato de uma história fílmica somos capazes de entender realidades transcendentais, que não seríamos capazes de perceber de outra maneira, com uma mera abstração racional. Ainda comungamos com Godawa (2004, p. 11) quando elucida que o texto cinematográfico – relacionado, dialogicamente, com o texto religioso cristão – impacta, muitas vezes, mais que sermões bíblicos ou relatos orais e escritos, pois “coloca ‘carne’ no ‘esqueleto’ das ideias abstratas sobre como a vida deveria ou não deveria ser vivida”.

Nestes termos, advogamos que o filme funciona como um espelho vivo do cotidiano, onde a influência social é (re)significada na tela.

Em suma, defendemos uma concepção de filme **enquanto prática social e discursiva** que difunde discursos, causa excedentes de visão, provoca sentidos, resgata memórias, sendo esta prática significadora. “O cinema não é um sistema discreto de significação [...] pois incorpora as tecnologias, fotografia, discursos distintos da câmera, iluminação, edição, montagem do cenário e som – tudo contribuindo para o significado” (TURNER, 1997, p. 56).

Nesse fito, entendemos que o filme **se constitui em um potente dispositivo social de comunicação dialógica**, com capacidade sêmica de influenciar, tomar posições, formar opiniões, convocar sentidos e coparticipar da construção da memória popular, como acentua Costa (2003, p. 29) “O filme é aquilo que se decide que ele seja numa sociedade, num determinado período histórico, num certo estágio de seu desenvolvimento, numa determinada conjuntura político-cultural ou num determinado grupo social”.

Portanto, o filme torna-se uma prática social efetiva que promove (re)leituras e discussões, sob uma perspectiva semiótica, de textos clássicos e/ou contemporâneos que refletem e refratam o mundo, convocando os sujeitos a práticas específicas.

Estabelecido, em linhas gerais, os entrelaçamentos dialógicos do texto fílmico, bem como sua vertente social, voltemos a um dos nortes desse tópico, a narrativa fílmica como um gênero discursivo, levando em consideração que o filme, como gênero, possui as características arquitetônicas atribuídas pelo conceito bakhtiniano de gênero.

Desse modo, entendemos o filme como gênero discursivo por ele congrega as características arquitetônicas promulgadas por Bakhtin, ao tratar dos elementos que constituem o gênero do discurso, como abordamos anteriormente nesta tese, a saber: tema, composição e estilo.

Em se tratando da composição, destacamos as formas relativamente estabilizadas dos gêneros que se vinculam à linguagem cinematográfica, em suas particularidades composicionais da narrativa fílmica – enredo, fotografia,

roteiro, som, trilha sonora, efeitos visuais, mixagem, atuação, dentre outras – que se aproximam do elemento estrutura composicional difundido pelo pensamento bakhtiniano de gênero dos discursos.

Já acerca do tema, acentuamos a convocação dialógica das forças sociais que oportunizam a roteirização de conteúdos vividos da sociedade, trazidos à baila da discussão a partir da linguagem cinematográfica. Nesses termos, o tema é convocado quando, por exemplo, as circunstâncias sociais suscitam enredos, isto é, convidam as temáticas específicas que podem ser discutidas à luz de obras fílmicas, o que estimula a relação dialógica entre o discurso da vida e o discurso da arte.

No que se refere ao estilo, destacamos que a seleção de recursos da linguagem cinematográfica não corresponde a uma escolha aleatória na narrativa fílmica. Todavia, uma seleção axiologicamente situada a partir do estilo do enunciador em consonância com sua intenção do dizer. Nessa ótica, para Oliveira e Colombo (2014, p.49) “De fato, o filme é uma linguagem da arte, e ela nunca aparecerá por si só, mas estará vinculada em todos os sentidos a outros sistemas de significações, que são culturais, sociais, perceptivos, estilísticos”.

Assim sendo, o estilo da enunciação no gênero fílmico orquestrará as escolhas léxico-gramaticais e composicionais, assim como guiará a disposição desses elementos na constituição do enunciado, no sentido de expressar a individualidade desse texto (fílmico) e sua relação valorativa.

A partir do exposto, esses três elementos – tema, composição e estilo – estão intimamente atrelados a uma abordagem sobre o filme imersa em uma perspectiva dialógico discursiva. Assim sendo, lemos o filme como terreno fértil em produção de enunciados concretos que oportunizam as significações sociais por meio de uma linguagem saturada, visceralmente, de acentos apreciativos imersos em um jogo verbo-voco-visual e tátil³² estratégica e discursivamente não aleatórios, mas provocadores de relações dialógicas.

³² Entendemos o filme abarcando a dimensão tátil a partir das inovadoras tecnologias que provocam a imersão do espectador face à narrativa do filme, como, por exemplo, permite tal espectador experienciar – em salas de cinemas modernas – movimentos táteis: trata-se da

Como discutimos, *a priori*, o gênero do discurso, para além da intenção discursiva, das especificidades arquitetônicas e da construção composicional, está em constante vínculo com campos da atividade discursiva situados, “o enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal [...] mas também e, sobretudo, por sua construção composicional”. (BAKHTIN, 2011, p. 219).

Em consonância com as ideias de Stam (2013), os diversos modelos cinematográficos geram vários gêneros³³, escrituras e narrativas que influenciam e são influenciados por um contexto interacional, ou seja, uma enunciação que está relacionada ao momento da produção, à conjuntura sócio-histórica da obra, assim como aos responsáveis por ela, seja quem a está produzindo ou o próprio espectador. “O gênero cinematográfico, da mesma maneira como antes dele o gênero literário, também é permeável às tensões históricas e sociais” (STAM, 2013, p. 29).

Dessa forma, o gênero cinematográfico é considerada como uma das possibilidades de representação da realidade, de manifestação das noções de universo, das maneiras de enxergar o mundo e, portanto, uma forma de interação entre indivíduos, um gênero de representação e de construção de sentidos dialógicos.

Segundo Bakhtin (2011), os gêneros surgem a partir de novas necessidades comunicativas da sociedade, o que faz com que estejam,

projeção 4d, que adiciona movimento às cadeiras fazendo com elas se movimentem de acordo com o filme, o caso mais comum é o uso uma plataforma impulsionada por motores controlados por computador, isto é, durante uma cenas de ação, cadeiras da sala de cinema podem mover-se, causando o sentido de uma imersão corporal na narrativa fílmica. Ainda destacamos a sensação de imersão ótica, onde os efeitos especiais ganham vida, fazendo com que objetos parem bem na frente dos telespectadores. Para criar esse efeito, o cinema 3d usa óculos tridimensionais para criar efeitos que “saltam” da tela, criando a ilusão de volume e profundidade.

³³ Essa perspectiva de gênero difundida por Stam (2013) refere-se às diferentes modalidades específicas envolvidas ao viés cinematográfico, em detrimento às particularidades da natureza das histórias imersas na narrativa, em diferentes contextos, como por exemplo: drama, comédia, suspense, terror, ficção científica, dentre outros.

visceralmente, ligados a um contexto sócio-histórico e cultural. Isso implica-nos afirmar que o gênero, de fato, está inserido na cultura, em relação ao qual se “manifesta como ‘memória criativa’ onde estão depositadas não só as grandes conquistas sociais, como também as descobertas significativas sobre os homens e suas ações no tempo e no espaço.” (MACHADO, 2005, p. 159).

Nesse cenário, os gêneros possuem um significado particularmente importante ao relacionar-se com a vida social. De acordo com Bakhtin (2017), os gêneros atualizam-se no grande tempo social, na cultura de uma época, alicerçando modos de interação da sociedade culturalmente situada. Em outras palavras, o que o filósofo russo nos ensina é a constatação de que pensar em gêneros é, por conseguinte, pensar em cultura. Logo, os gêneros constituem-se como vetores de cultura: e é sob essa ótica que lemos o filme enquanto um gênero do discurso.

Em alinhamento aos vieses bakhtinianos acerca da noção de gênero, pudemos perceber que é oportuno considerar o filme como um tipo de discurso, em que diferentes gêneros se relacionam, isto é, podemos considerá-lo um gênero complexo ou secundário, também formado pela relação de gêneros primários “[...] que transformam-se e adquirem uma característica particular: perdem sua relação imediata com a realidade existente e com a realidade dos enunciados alheios” (BAKHTIN, 2011, p. 281).

Dessa feita, uma vez que sabemos que na produção de um filme são necessárias especificidades de diferentes campos artísticos – na construção de uma breve cena cinematográfica são utilizados recursos diversos; como a fotografia, o teatro (a atuação), a escolha do figurino, a movimentação da câmera, a trilha sonora, etc. –, o estudo de qualquer enunciado concreto carece de olhares atentos para as particularidades de cada gênero, “porque todo trabalho de investigação de um material linguístico concreto [...] opera inevitavelmente com enunciados concretos (escritos e orais) relacionados a diferentes campos da atividade humana e da comunicação.” (BAKHTIN, 2011, p. 264). Assim sendo, o estudo de um gênero secundário, como o cinema, reflete acerca da incorporação de outros gêneros em seu cerne, de maneira intergenérica, como seus elementos constitutivos intrínsecos.

Stam (2013) defende a linguagem cinematográfica como o agrupamento das mensagens cujo material de expressão é composto por cinco canais: a imagem fotográfica em movimento, os sons fonéticos, os ruídos, o som musical gravado e a escrita. O autor vê o filme como “[...] uma linguagem, [...] um conjunto de mensagens formuladas com base em um determinado material de expressão, e ainda como uma linguagem artística, um discurso ou prática significativa caracterizado por codificações e procedimentos ordenatórios específicos” (STAM, 2013, p. 132).

Dentro desse contexto, levando em consideração o direcionamento bakhtiniano acerca da inesgotável variedade virtual da atividade discursiva e a consequente diversidade de gêneros do discurso, podemos considerar o filme como um gênero discursivo, por crermos que se ele emoldura-se nos diversos requisitos necessários para tal, como ser uma ferramenta importante na relação entre linguagem e sociedade, por meio das representações do cotidiano e, com isso, das interações sociais. Logo, intuímos que o filme se afirma a cada dia como uma linguagem única, pois vem desenvolvendo, ao longo de sua existência e evolução, códigos próprios, assim como estilos que caracterizam o discurso cinematográfico, sempre banhados de aspectos sóciodiscursivos.

Também podemos afirmar que o texto fílmico está imerso em campos da atividade discursiva, mais precisamente em campos de natureza artística. Como visto anteriormente, o filme pode ser compreendido como um enunciado relativamente estável – com suas vozes e conflitos – que apresenta uma mistura de som, imagem em movimento, textos, etc., que gera respostas e, assim, interação social.

Considerando o exposto, entendemos o filme como um gênero discursivo socialmente construído, ligado a um processo histórico, com características únicas – mas não estáticas – e que funcionam como um instrumento de interação social, possibilitando a compreensão da imagem de vários discursos outros, evidenciando, assim, a presença de vários fenômenos enunciativos. Desse modo, o discurso cinematográfico faz parte da riqueza e

diversidade de gêneros que, por sua vez, faz parte da multifacetada atividade humana.

Os gêneros discursivos, conforme discutidos pelos autores do Círculo, são reconhecidos ao se aceitar que os diversos campos da atividade humana (arte, política, ciência etc.) têm conexão com a linguagem, ou seja, cada esfera de atividade, na sua singularidade, necessita da linguagem e essa linguagem será modificada conforme cada discurso e cada gênero específico.

Sob esse raciocínio, salientamos que, de certa forma, a discussão empreendida por Bakhtin (2016) promove entre os gêneros primários e secundários o encontro dialógico com a discussão também feita por Volóchinov (2019) acerca da vida e da arte, uma vez que, assim como é preciso o estudo da fala cotidiana (da vida) para compreender o enunciado poético (da arte), a compreensão do gênero primário se faz necessária para o estudo do secundário.

Nesses termos, o gênero secundário pode surgir do primário, da mesma maneira que a arte pode surgir e se encontrar na vida. Na narrativa de um romance, podem-se encontrar, por exemplo, trechos com linguagem e características do cotidiano. Assim, ao mesmo tempo em que se consegue reconhecer a vida na criação de um gênero complexo, como o romance, torna-se visível a relação dialógica entre a arte e o social. Logo, intuímos, a partir das ideias de Ponzio (2010, p.143), que “as potencialidades da forma artística são postas no enunciado da vida cotidiana.”.

Portanto, as enunciações do cotidiano (que podem ser consideradas, *a priori*, gêneros primários) são dinâmicas e bombeiam vida para a criação da arte (gênero secundário). Vida e arte, gênero primário e secundário, encontram-se ligados, um em processo de geração do outro (seja de maneira derivada seja em contraposição), em constante relação dialógica (de embate - concordância ou discordância).

No texto de Volóchinov (2019) **A palavra na vida e a palavra na poesia**, encontra-se a discussão de que, para a compreensão do enunciado poético, torna-se necessário o estudo do enunciado também fora de seu contexto artístico. Nesses termos, o músico russo afirma que, para analisar o

discurso na arte, “teremos que analisar mais detalhadamente alguns aspectos do enunciado verbal fora da arte: no discurso cotidiano comum, pois nele já se encontram os fundamentos, as potências (as possibilidades) da futura forma literária.” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 117).

Ao afirmar que nas ações cotidianas emergem as potencialidades da forma artística, o autor reflete sobre tal relação a partir e por meio do conceito de gênero, pois vida e arte coexistem e se expressam por meio de gêneros, sejam eles primários ou secundários, sempre em relação intrínseca. Assim sendo, ao refletirmos sobre a ligação imprescindível existente entre arte e vida em consonância com os estudos do Círculo, podemos intuir que o fazer artístico está em diálogo permanente com o social, de onde ele surge. Nesse cenário, asseveramos que a arte e a vida seguem em constante conexão, pois a arte, também é imanentemente social e o meio social extra-artístico encontra-se em resposta, responsiva, direta e intrínseca dentro dela (VOLÓCHINOV, 2019).

Nesse cenário, entendemos o filme, com base nos postulados de Volóchinov, ao tratar sobre o discurso na vida e na arte, como um dispositivo dialógico propagador de discursos, banhado em filiações ideológicas saturadas de posicionamentos valorativos imersos no social. Nessas condições, a linguagem cinematográfica, de natureza verbo-voco-visual e tátil, tem a capacidade dialógica de congregar sentidos do cotidiano emoldurados por discursos artísticos que refletem e refratam a vida em sociedade.

Ademais, enfatizamos que, para além de entendermos o filme enquanto um dispositivo, essencialmente, dialógico, bem como um gênero discursivo, salientamos que o texto fílmico pode ser lido como uma teia de enunciados concretos que convocam atitudes responsivas ativas, gerando, portanto, respostas de espectadores que constroem, discursivamente, sentidos.

Um outro conceito dos estudos do Círculo de Bakhtin que acreditamos estar vivenciado no texto fílmico é o princípio dialógico de excedente de visão. Portanto, lemos que o conceito de excedente de visão se faz presente no cinema, uma vez que o sentido almejado pelo autor envolve um contexto bem maior do que as imagens que passam na tela. Assim, são convocados, por

exemplo, os sentidos diversos dos espectadores em meio a contextos sócio-historicamente situados.

Ainda em se tratando da dialogia entre os postulados do Círculo e a Sétima Arte, encontramos nessa linguagem, em consonância com o pressuposto bakhtiniano de caráter da interação autor – personagens, contido em **Estética da Criação Verbal** (BAKHTIN, 2011), a concepção de que todos os envolvidos na produção cinematográfica (iluminação, direção, atuação e o estilo visual) são contadores do verdadeiro protagonista cinematográfico, a história, captada na narrativa fílmica.

Outro aspecto dos estudos dialógicos da linguagem que não podemos deixar de considerar é a valoração. Nesse cerne, para Silva (2004), o filme é um olhar sob o meio social imbuído de pressupostos e pontos de vista ligados, intrinsecamente, àqueles que o criaram, a partir de intenções específicas. Ainda, a autora esclarece que decerto a imagem e a narrativa que nascem com o advento do filme não são possuidoras de neutralidade, mas em contrapartida convocam posicionamentos axiológicos que são apresentados, de maneira geral, em perspectivas explícitas ou implícitas, carregados de relações dialógicas com vida social e com a história da sociedade. Nas palavras da autora,

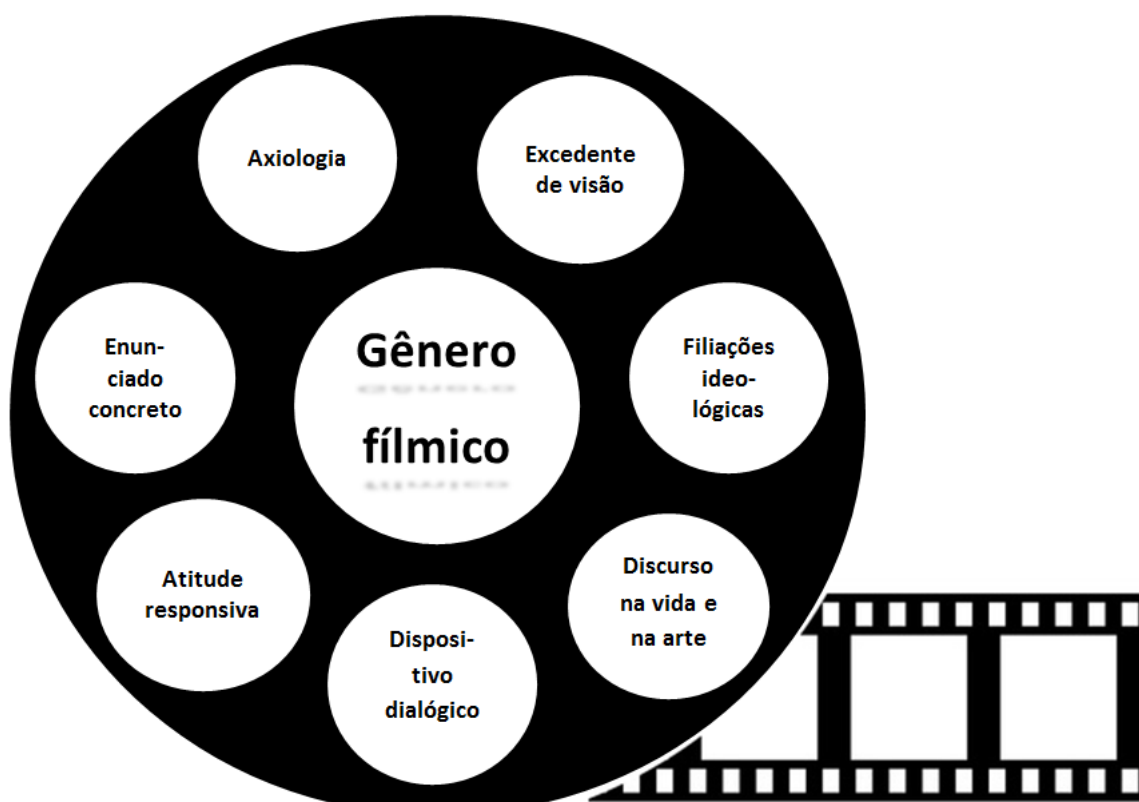
o cinema, então, mostra-se como poderoso instrumento de difusão ideológica [...] que está sempre em uma espécie de construção polifônica, onde cantam inevitavelmente todas as vozes sociais, não apenas as que invadem a cena através dos seus discursos como também as que nela penetram através da imagem, impregnadas com estratégias políticas e interesses sociais específicos. (SILVA, 2004, p. 14 -15).

Desta feita, à luz da Teoria Dialógica da Linguagem, entendemos o filme como um elo, uma pequena parte de uma complexa teia de enunciados constituída socialmente em que se cruzam, incessantemente, sentidos; para além de refletirem e refratarem realidades, face a um jogo dialógico, no efeito de construir pontos de vista, de provocar respostas axiológicas. Isto é, o filme, em suas dialogicidades constitutivas, se banha no mar da vida para estruturar-

se enquanto gênero, o que denota a compreensão do discurso da vida e da arte tão acentuada pelo método sociológico do Círculo de Bakhtin.

No sentido de sintetizar os movimentos dialógicos presentes nas narrativas fílmicas, chamamos a **Figura 10**:

Figura 10 – O gênero fílmico em perspectiva dialógica



Fonte: Produzida pelo pesquisador

Conforme a ilustração acima, depreendemos os movimentos dialógicos convocados pelo gênero fílmico. Assim lemos o gênero fílmico, como já mencionado anteriormente nesse tópico, como um dispositivo essencialmente dialógico, que convoca no seu dizer filiações ideológicas, axiologias, bem como atitudes responsivas, seja por parte dos seus produtores/personagens, seja por parte dos apreciadores da Sétima Arte. Ainda, destacamos a relação que o filme estabelece com a vida social. Em outras palavras, há no gênero fílmico um entremeio dialógico-discursivo entre vida e arte.

Portanto, a partir do exposto, pudemos intuir que o texto fílmico apresenta-se como um gênero dialógico-discursivo orquestrado no objetivo de postular um projeto para agir na e sobre a sociedade: eis a tese que defendemos nesta investigação científica de doutoramento.

4 O CRISTIANISMO EM CENA:

DAS ORIGENS AO CLÍMAX DA NARRATIVA CRISTÃ – MORTE E RESSURREIÇÃO DE JESUS

Nesse tópico, nos propomos apresentar um breve **panorama acerca do Cristianismo**, esboçando, assim, sua contextualização sócio-histórica, principais implicações e características, como forma de situar nossas considerações posteriores acerca dos eventos cristãos fulcrais - **Morte e Ressureição de Cristo** - que emolduram o nosso *corpus* analítico.

Vale destacarmos, considerando o grande lastro do cristianismo, que não é nossa pretensão (re)construir todo percurso histórico dessa densa temática, apesar de interessante trabalho, tal investida demandaria um estudo bem mais amplo e de caráter mais específico. O próprio Bakhtin (2011) postula que debruçar-se sob o Cristianismo é pisar em um terreno de extensa e complexa densidade dialógica, “[...] o cristianismo se afigura como sendo complexo e heterogêneo.” (2011 p. 51). Portanto, em vista dessa amplitude, realizamos um recorte a fim de que possamos situar o leitor acerca dos eventos **Morte e Ressureição de Jesus**, que constituem o mote analítico de nosso empreendimento acadêmico.

4.1 O Cristianismo: das origens ao nascimento de Jesus

A partir dos escritos de McDowell (2013), o Cristianismo tem sua gênese na Palestina (área localizada na Ásia, mais precisamente no Oriente Médio, território que abrange a Faixa de Gaza e áreas nos limites da Cisjordânia, entre o Rio Jordão e o Mar Mediterrâneo, lugar de muita especulação comercial e, assim sendo, de disputas territoriais), região que vivia sob o rígido domínio romano desde 64 a.C., em meados do Século I.

A região em destaque, considerada como o berço do Cristianismo, foi marcada por influência das crenças e hábitos dos povos babilônicos, helênicos, dentre outros. Com essa breve exposição, é importante ressaltar, à luz dos estudos de Geisler (2011), que, nesse recorte cronotrópico, diferentes

processos de dominação foram promulgados pela religião judaica na Palestina, no sentido de (re)afirmar a crença no fim dos tempos e a espera de um Salvador, que regeneraria seu povo e os levaria para uma vida eterna.

Assim, do ponto de vista histórico, a partir das contribuições de Mcdowell (2013), podemos perceber que o Cristianismo tem sua origem na tradição judaica que preconizava a vinda de um Messias, o Redentor, o Salvador, o Filho de Deus, cuja vinda seria uma redenção (conceito profético impetrado pelos judeus nos séculos IV e III a.C.) para todos aqueles que acreditassem Nele.

De modo geral, o Cristianismo pode ser compreendido como uma doutrina religiosa de caráter monoteísta que há cerca de dois mil anos, durante o Império Romano, se derivou do judaísmo e da cultura helenística na região do Oriente Médio, e que possui como figura central Jesus (heb. ישוע/עֵשׂוּעַ ; transl.: *Yeshua*); gr: Ἰησοῦς; transl.: *Iesous*), crido por seus adeptos como sendo o Filho de Deus, a encarnação humana da própria Divindade.

Vale destacar que o caráter monoteísta do Cristianismo se distingue de outras vertentes religiosas também monoteístas, pelo fato de ser defendido que a essência existencialista de Deus é trina. Para o Cristianismo, Deus não é uma substância autocentrada, mas, antes, uma Família Tríade, uma eterna comunhão interpessoal. Assim, ao mesmo tempo que é um ente uno (pois de outro modo se trataria de politeísmo), Deus subsiste em três diferentes Pessoas: o Pai, o Filho e o Espírito Santo.

De acordo com a pesquisadora Sayers (2016), a noção essencial ao entendimento da trindade (em caráter monoteísta) é que o Pai é a perfeita invisibilidade do Divino, o Filho (Jesus) é a perfeita manifestação do Divino e o Espírito Santo é a perfeita atuação do Divino no mundo e nos seres humanos. Nas palavras da autora

Mais que uma doutrina entre outras, a afirmação de que a Divindade é triuna subjaz a todas as crenças cristãs e determina seus contornos. Por exemplo, a doutrina cristã sobre a origem do universo embute a especificação de que no Pai está a ideia criadora, no Filho a atividade concretizadora e no Espírito a comunicação vivificadora, todas igualmente

imprescindíveis para que a realidade se sustente. (SAYERS, 2016, p. 39).

Na contramão da crença monoteísta, sobretudo no que se refere ao recorte temporal do Século I, havia uma grande incidência do viés politeísta – perspectiva dominante no contexto de Roma. Nesse ínterim, a religião professada pelos romanos era de caráter politeísta, ou seja, possuía vários deuses e era muito influenciada pela cultura grega. À luz dos escritos de Gonzáles (2011), o imponente Império Romano dominou extensos territórios que se estendiam pela Europa, Ásia e Norte da África. Nessas regiões, viviam povos das mais diferentes origens que acabaram conquistados pelos romanos.

Com base nos escritos de Leal, Santana e Francelino (2020), o auditório social³⁴ circundante no princípio do Cristianismo, ou seja, o contexto histórico no qual Jesus nasceu, é composto por dois campos sociais: político e religioso. Do ponto vista político, o povo palestino almejava, mediante promessa do Antigo Testamento, o surgimento de um líder (Messias) que promovesse uma reforma política e que enfrentasse, militarmente, os líderes do governo romano (césares) a fim de libertá-los de seu domínio estatal, para além de aspirarem melhorias financeiras.

Em se tratando do contexto religioso, destacamos que o povo israelita, há mais de 400 anos sem comunicação direta com Deus, por meio de profetas, encontrava-se sob a égide do Antigo Testamento, aguardando a chegada do prometido Messias.

³⁴ No que concerne ao pano de fundo religioso – conjunto de crenças e valores da época, era formado por distintos ramos religiosos que coexistiam em quatro grupos, a saber: fariseus, saduceus, essênios e zelóticos. Os fariseus consistiam em um grupo legalista/tradicionalista que defendia, detalhadamente, os mandamentos, normas e práticas sociais proferidos na Lei de Moisés, obedecendo a eles e acrescentando-os, ainda, inúmeros direcionamentos. Já os saduceus, em contrapartida, eram, do ponto de vista de uso e costumes da época, liberalistas/imediatistas e ignoravam as normas estabelecidas e, até mesmo, alguns aspectos da lei mosaica, como o milagre, a existência da alma, a vida após a morte e a ressurreição. Os essênios, que compunham o terceiro grupo, apregoavam que a religião funcionava como uma separação total dos aspectos sociais e, assim, viviam em grupos isolados em lugares longínquos da sociedade, aspirando obter santificação a partir da distância do convívio social. Por fim, os zelotes podiam ser considerados os ativistas sociais da época. Para essa comunidade religiosa, participar de uma religião era ter uma postura militar revolucionária, nacionalista e, de certa forma, radical.

Nesse cerne, Deus teria enviado Seu Único Filho à terra³⁵ para ser o Messias, o Salvador³⁶ dos homens. Isto é, Jesus Cristo seria o encarregado de difundir o amor e a palavra de Deus. Dessa forma, o norte do Cristianismo pode ser compreendido como a pessoa de Jesus (o então, prometido Messias), que se (auto) professa ser o Filho de Deus, a encarnação humana da própria Divindade, cuja missão redentora fulcral, dentre outros aspectos, é conceder a salvação eterna dos seus seguidores.

No sentido de enfatizar esse aspecto, convocamos as palavras de Marcarthur (2017, p. 206), quando afirma: “Na qualidade de Messias prometido, Jesus é tema central das Escrituras. O Antigo Testamento olhava para ele no futuro; o Novo Testamento olhar para trás para, ao vê-lo em sua primeira vinda, e para frente em sua segunda vinda.”.

Nesse contexto, o marco angular da origem do Cristianismo refere-se ao nascimento de Jesus Cristo. Se em sua base cristocêntrica está a fé trinitária, como destacamos, em seu centro – como no centro da Trindade – está a Pessoa de Cristo, o Filho de Deus. Daí que o signo “Cristo” determinar o nome desta religião – Cristianismo (doutrina fundamentada na fé em Jesus Cristo, concebido como filho de Deus, o Ungido, o Messias Salvador).

Nesse fito, dentro do contexto da Trindade, professada pelo Cristianismo, Jesus é a perfeita manifestação do Divino – tanto em caráter espiritual, como no aspecto humano –, e que é apenas por meio dele que os

³⁵ Porque Deus tanto amou o mundo que **deu o seu Filho Unigênito**, para que **todo o que nele crer não pereça, mas tenha a vida eterna**. Pois Deus enviou o seu Filho ao mundo, não para condenar o mundo, mas para que este **fosse salvo por meio dele**. Quem nele crê não é condenado, mas quem não crê já está condenado, por não crer no nome do **Filho Unigênito de Deus**. (JOÃO, Capítulo 3, versículos 16-18 [grifos nossos]).

³⁶ JOÃO (capítulo 10, versículos 29-38 [grifos nossos]): Meu Pai, que me deu tudo, é maior que todos e ninguém pode arrebatá-lo da mão do Pai. **Eu e o Pai somos um** [...] Jesus lhes respondeu: "Não está escrito em vossa Lei: *Eu disse: Sois deuses?* Se ela chama de deuses aqueles aos quais a palavra de Deus foi dirigida — e a Escritura não pode ser anulada — àquele que o Pai consagrou e enviou ao mundo dizeis: 'Blasfemas!', porque disse: '**Sou Filho de Deus!**' Se não faço as obras de meu Pai, não acrediteis em mim; mas, se as faço, mesmo que não acrediteis em mim, crede nas obras, a fim de conhecerdes e conhecerdes sempre mais que o **Pai está em mim e eu no Pai**."

cristãos, habilitados pelo Espírito Santo, podem ver o Pai (que é, afinal, a perfeita invisibilidade do Divino), bem como alcançar a graça salvífica.

De forma breve, pudemos compreender o nascimento de Jesus a partir dos relatos do texto bíblico, narrados pelos evangelhos que integram o Novo Testamento (sobretudo, o Evangelho de Lucas e Mateus), sob dois vieses, à luz do contexto sócio-histórico, bem como a partir da natureza miraculosa e profética de sua origem.

Em se tratando do primeiro viés, o pano de fundo histórico do nascimento de Cristo é marcado pelo domínio do poderoso Império Romano, que dominava quase todas as províncias da Palestina. Todavia, próximo ao nascimento de Jesus, o Império passava por diversos problemas sociais, principalmente devido ao surgimento de uma nova classe social, 'os proletários'. Essas pessoas eram famintas, moravam nas ruas e realizavam diversas manifestações contra o governo (ZONDERVAN, 2009).

Nesse ínterim, pudemos destacar que, às vésperas do nascimento de Jesus, um edito do Imperador César Augusto, obrigava todas as famílias, que viviam sob a égide do Império Romano, a realizarem um recenseamento, em suas respectivas terras natais. Fato este que imputou a Maria e José, pais de Jesus, a saírem de Nazaré, na Galileia para Judeia, mais precisamente em Belém, província romana. Contudo, durante essa longa viagem, aproximadamente 05 dias, Maria entra em trabalho de parto e uma vez que todas as hotelarias, na região, estavam lotadas, se abriga em um estábulo e lá, em meio aos animais, Jesus Cristo nasce, como podemos contemplar na **Figura 11** – O Nascimento de Jesus, a tela pintada pelo renascentista espanhol Bartolomé Esteban Murillo, em 1645.

Figura 11 – O Nascimento de Jesus



Fonte: < <https://virusdaarte.net/murillo-adoracao-dos-pastores/> >
Acesso em 14/08/2022

No que se refere ao segundo viés profético e espiritual de Jesus, destacamos que, desde muito tempo, o Antigo Testamento já anunciava, profeticamente, o nascimento de um Messias Salvador que seria o Redentor da sociedade, que vivia sob árduo regime imperial.

Como apontamos *a priori*, em decorrência do censo romano, José e Maria viajaram para Belém (cidade natal de José) no sentido de realizarem o alistamento. Esse fato dialoga com a profecia do Profeta Miqueias, que já havia anunciado (no Antigo Testamento) que o Messias haveria de nascer na cidade

de Belém, a cidade de Davi, conforme consta no livro de Miquéias³⁷. Sob esse prisma, postulamos a concepção virginal de Jesus, também (pré) dita, miraculosamente, no Antigo Testamento quando o profeta Isaías³⁸ profetiza que uma jovem pura, isto é, virgem, daria à luz o Filho de Deus.

Por conseguinte, à luz do Novo Testamento, vemos que a jovem Maria recebe a visita do anjo Gabriel que lhe anunciou que ela haveria de ter um filho, mesmo que ela e seu, então noivo, não tivessem relações sexuais, pois sua gravidez³⁹ era procedente do Espírito Santo, e o Filho que haveria de sair de seu ventre seria Aquele que salvaria o seu povo.

É relevante acentuarmos, com base em McDowell (2013), que, meados de dois anos, após a notícia do nascimento virginal de Jesus, tal qual o cumprimento de profecias escritas no Antigo Testamento que foram promulgadas pela Palestina, o Rei Herodes, o então recém-empossado Governador da Judeia, ficou preocupado com essa possível ameaça a seu poder tirano.

Foi então que Herodes ordenou que seus guardas matassem todos os bebês do sexo masculino com menos de dois anos que encontrassem na cidade de Belém e nos seus arredores, na tentativa de assassinar Jesus e, assim sendo, se livrar de uma possível ameaça a seu governo. Contudo, os pais de Jesus já havia o levado para o Egito, com base em uma revelação sobrenatural em sonho⁴⁰.

³⁷ Miquéias (capítulo 5, versículo 2): Mas tu, Belém-Efrata, embora sejas pequena entre os clãs de Judá, de ti virá para mim aquele que será o governante sobre Israel. Suas origens estão no passado distante, em tempos antigos.

³⁸ Portanto, o mesmo Senhor vos dará um sinal: Eis que a virgem conceberá e dará à luz um filho e chamará o seu nome Emanuel. (ISAÍAS, capítulo 7, versículo 14)

³⁹ “Foi assim o nascimento de Jesus Cristo: Maria, sua mãe, estava prometida em casamento a José, mas, antes que se unissem, achou-se grávida pelo Espírito Santo” (MATEUS, capítulo 1, versículo 18)

O Espírito Santo virá sobre você, e o poder do Altíssimo a cobrirá com a sua sombra. Assim, aquele que há de nascer será chamado Santo, Filho de Deus.” (LUCAS, capítulo 1, versículos 34-35).

⁴⁰ Depois que partiram, um anjo do Senhor apareceu a José em sonho e lhe disse: “Levante-se, tome o menino e sua mãe, e fuja para o Egito. Fique lá até que eu lhe diga, pois Herodes vai procurar o menino para matá-lo”.

Salientamos que um dos pilares do Cristianismo é a Bíblia, considerada com texto sacro-religioso⁴¹, inspirado⁴² de “forma inerrante” pelo próprio Deus (NICODEMUS, 2013), sob o qual (co)existem todos os direcionamentos necessários para o cristão viver, socialmente, na terra, bem como especular a perspectiva vindoura de Jesus, tal qual sua salvação eterna. Isto é, para os adeptos do Cristianismo, “a Palavra infalível de Deus (a Bíblia), é a única regra de fé e prática [...] em cada detalhe, a escritura é inspirada, soprada por Deus.” (MARCARTHUR, 2017, p. 21).

Vale ressaltar, à luz dos escritos de Macarthur (2017), que a Bíblia fora “soprada” por Deus. Contudo, o pesquisador defende que os escritos são inspirados, não os autores. Em seu argumento ele aponta que os escritores eram impelidos pelo Espírito Santo⁴³ enquanto escreviam. Ou seja, trata-se, então, da revelação de Deus comunicada para seus seguidores, por meio dos escritores em seus específicos contextos de produção, sendo que, desta feita, orquestrada de forma sobrenatural pelo próprio Deus, no sentido de estabelecer sua Verdade. Portanto, na Bíblia está, além de preceitos espirituais e leis Divinas, um amplo conjunto de ensinamentos práticos, conceitos, códigos de conduta, valores para a vida em sociedade, bem como tradições e aspectos culturais.

Com base em Linnemann (2009), no que se refere ao espectro estrutural da Bíblia (termo etimologicamente advindo do grego βιβλίον - *bíblion*, que significa “conjunto de livros ou pergaminhos”), trata-se de um compêndio de

Então ele se levantou, tomou o menino e sua mãe durante a noite, e partiu para o Egito, onde ficou até a morte de Herodes. E assim se cumpriu o que o Senhor tinha dito pelo profeta: “Do Egito chamei o meu filho” (MATEUS, capítulo 2, versículos13-23).

⁴¹ Cada palavra de Deus é comprovadamente pura; ele é escudo para quem nele se refugia (PROVÉRBIOS, capítulo 30, versículo 5).

⁴² “**Toda** a escritura é dada por meio da **inspiração de Deus** e útil para instruir, para refutar, para corrigir, para educar na justiça, 17a fim de que o homem de Deus seja perfeito, qualificado para toda boa obra.”. (2 TIMÓTIO, capítulo 3, versículos16-17 [grifos nossos]).

⁴³ Como apontado anteriormente, o Espírito Santo é parte integrante do Deus trino – Pai, Filho e Espírito Santo.

66⁴⁴ livros, subdivididos em duas grandes partes; 39 pertencem ao Antigo Testamento (ou Antiga Aliança), escritos, originalmente, em hebraico e aramaico, enquanto os demais 27, cunhados em um dialeto grego antigo, chamado *coiné*, são do Novo Testamento (ou Nova Aliança), escritos por cerca de 40 homens⁴⁵ desde 1.500 a.C. (o primeiro livro – Gêneses) até 90 d.C. (o último livro – Apocalipse). Nesse fito, cronotopicamente, nas palavras de Zuck (2016, p. 16-17),

Os cinco primeiros livros do Antigo Testamento foram escritos por Moisés em 1400 a.C., aproximadamente. Apocalipse último livro da Bíblia - foi escrito pelo apóstolo João por volta de 90 d.C. Portanto, alguns dos livros foram escritos há mais ou menos 3 400 anos, sendo que o último deles há cerca de 1 900 anos.

Ainda, em se tratando do aspecto estruturante do texto sagrado, as duas grandes divisões da Bíblia podem ser, entendidas, do ponto de vista geral da seguinte forma: no Antigo Testamento, encontramos relatos sobre a história da criação do mundo, o início da existência humana, o embate do pecado original, o surgimento de nações e povos, as constantes guerras e o exílio.

Já no Novo Testamento, a Bíblia apresenta a história da vida de Jesus Cristo, juntamente com a realização de seus milagres, sua crucificação, morte e ressurreição, bem como as cartas que os apóstolos enviavam aos cristãos, mantendo os fiéis na luta pela fé e informando sobre a doutrina do Cristianismo e, por fim, mostra simbolicamente os planos divinos a respeito dos tempos finais – o apocalipse.

A partir do exposto, intuímos que a Bíblia pode ser compreendida não apenas como livro de fé e base do Cristianismo, mas, enquanto frondoso compilado de ordens religiosas e legislativas, sendo até os dias atuais, o livro mais vendido e traduzido (mais de 2.500 traduções) no mundo (SANTANA, 2021).

⁴⁴ Salientamos que há, no contexto do Cristianismo, sobretudo, a partir da visão da Igreja Católica Apostólica Romana, a existência de outros livros sagrados, os chamados Apócrifos.

⁴⁵ Vale destacar, como pontuamos *a priori*, embora a Bíblia tenha sido escrita pela pena humana, acredita-se, dentro do contexto do Cristianismo, que sua inspiração é divina, isto é, os homens escreventes foram alumiados pelo próprio Deus.

Nesses termos, tendo como referência o exposto até então, pudemos perceber que a Bíblia é entendida por muitos, para além de seu teor sacro-religioso, em seu caráter histórico (GONZÁLEZ, 2011) e historiográfico (JOSEFO, 2016; BAUCKHAM, 2011), sob o qual é dita, literariamente, a narrativa da criação e redenção humana, envolta a inúmeros acontecimentos sócio-políticos e culturais situados cronotopicamente.

Destacamos que a versão bíblica que se adotou como suporte e referência para a composição deste trabalho trata-se da **Bíblia de Jerusalém** (*Nova Edição Revista e Ampliada*), cuja tradução foi realizada diretamente dos textos originais (hebraico e grego), justificada pela seriedade nas traduções, bem como pela recepção positiva que teve entre exegetas e hermeneutas, assim como, por acadêmicos do Brasil.

Além disso, o manuscrito com o qual trabalhamos, a Bíblia de Jerusalém, constitui-se como modelo das traduções ecumênicas, devido à sua composição interconfessional de seus colaboradores, além das cuidadosas adaptações realizadas no âmbito da linguagem. Tanto o Antigo quanto o Novo Testamentos foram traduzidos e revisados, rigorosamente, para além de essa versão possuir notas esclarecedoras, conjuntamente à referências de textos paralelos.

Nessa finalidade, a citada tradução, além de ter passado por um longo processo de revisão entre as décadas de 70 e 90 do século XX, foi alvo de pesquisas intensas e revisões rigorosas, primeiro do Novo Testamento, e depois do Antigo Testamento o que nos aponta o esmero linguístico que houve em todo o procedimento de reenumeração nesta edição.

Nesse momento, apresentaremos uma discussão sobre dois eventos fulcrais dentro da perspectiva cristã: a Morte a Ressurreição de Jesus.

5.2 Morte e Ressurreição na perspectiva do Cristianismo

Uma vez que, brevemente, discutimos acerca do Cristianismo em seu lastro histórico e social, bem como iniciamos as discussões de seus aspectos fundantes – viés monoteísta envolta a essencialidade do Deus trino (Pai, Filho

e Espírito Santo), a Bíblia como uma espécie de manual teórico e metodológico de conduta, de caráter sacro e histórico, dos cristãos; o nascimento de Cristo e sua revolução e relevância – nesse momento, abordaremos o “clímax” (NICODEMUS, 2011) do Cristianismo, “o ponto central da história [...]” (STOTT, 2006, p. 45), a morte e a ressurreição de Cristo, sendo este último (a ressurreição) considerado como profissão de fé e testemunho dos cristãos, “[...] e se Cristo não ressuscitou, a nossa pregação é **sem fundamento, e sem fundamento também é nossa fé.**” (1CORÍNTIOS, capítulo 15, versículo 14 [grifos nossos]).

Convém destacarmos, alicerçados no fio discursivo do texto bíblico, que a Morte de Jesus (o então Messias) fora, profeticamente anunciada, em detalhes (deste a imputação de seu crime até sua condenação brutal) no Antigo Testamento, bem como predita, pelo próprio Cristo, no Novo Testamento. O que nos apontam as inúmeras relações dialógicas, por nós percebidas, amalgamadas entre os dois grandes blocos testamentários da Bíblia, como veremos, com mais detalhes no capítulo analítico.

Em se tratando do espectro político da morte de Jesus, é relevante considerarmos alguns aspectos envoltos à sociedade que vivia na Palestina do Século I. Conforme Macdowell (2013), os romanos exerciam um domínio soberano e opressor sobre a economia, sobre a política e também, mesmo respeitando alguns aspectos da religião judaica, sobre a religião dos judeus na Palestina.

O taxativo pagamento dos impostos, junto com outras taxas, atingia mais da metade da produção dos agricultores que viviam quase um regime escravocrata. Além dessa opressão político-econômica, a população tinha de enfrentar o peso da exclusão por causa do sistema de pureza que inviabilizava a salvação para os pobres, os marginalizados, que não podiam cumprir todas as exigências da lei.

É nesse ambiente de dominação romana, carregado de expectativas apocalípticas e messiânicas, tempo em que os judeus – cansados de tanto

sofrimento – ansiavam por uma mudança impactante, que Jesus⁴⁶ (aos 30 anos de idade) entra no cenário social da Palestina, propagando seus ideais inovadores e revolucionários.

Nesse cenário, Jesus aparece com uma interpretação messiânica singular, avessa ao contexto religioso romano, o que lhe valeu a antipatia de muitas autoridades tanto religiosas como civis. Assim, mesmo antes de entrar em conflito com as autoridades de Jerusalém, Jesus enfrentou dura oposição dos fariseus e herodianos, recorte social que representavam a mentalidade judaica de união entre os poderes político e religioso (NICODEMUS, 2011).

Desse modo, com base nos estudos de Linnemann (2009), a figura de Jesus como pregador popular no ambiente turbulento, opressor e dividido da Palestina só causaria problemas às autoridades do povo que temia, pela sua influência, a modificação da situação política reinante da Palestina.

Dentro da esfera político-social, à luz de Gonzáles (2011), como o Imperador Romano era postulado chefe legislador maior, bem como assumia também a figura religiosa máxima do Império, quaisquer ideias ou seitas contrárias, surgidas em contraversão, eram prejudiciais ao seu poder absoluto.

Assim, com sua inovadora mensagem messiânica e redentora, Jesus, transgredi e/ou ultrapassa os limites impostos pelo poder dominante de sua época, causando escândalo como blasfemo e agitador político, “[...] suas ideias de expiação e redenção divina expõem uma autêntica revolução a partir do escopo religioso de então.” (GONZÁLES, 2011, p. 58).

Nesse fito, a propagação da mensagem de Jesus em meio ao povo da Palestina desestabilizou os sistemas político, social e religioso predominantes entre os judeus, levando as autoridades a declararem que era inimigo de Roma, agitador, blasfemo e, como tal, deveria ser morto. Salientamos, com base em Stott (2006), que a acusação de agitador político era indispensável, no

⁴⁶ Convém pontuar, circunscrevendo MacArthur (2018), que com ressalva os relatos sobre o nascimento, o aprendizado da profissão de carpinteiro (advinda de seu pai José, na adolescência) e um incidente aos 12 anos de idade (episódio descrito no evangelho de LUCAS, capítulo 2, versículos 41-52) não se tem informações historicizadas sobre a vivência de Jesus, antes do início de suas peregrinações ministeriais – aos 30 anos de idade.

contexto da época, para obter-se a condenação por parte do poder romano; e esta foi oficialmente a causa de sua condenação à morte.

Logo, Jesus é acusado de sublevador do povo e desrespeitador da autoridade romana. A própria Bíblia⁴⁷, por meio do Evangelho de Lucas, anuncia o discurso acusatório da assembleia popular, perante o Governador Pilatos: “Encontramos este homem alvoroçando nosso povo, proibindo pagar tributos a César e dizendo que ele é o Messias rei [...] subleva o povo com seus ensinamentos por toda a Judeia, desde a Galileia, onde começou, até aqui” (LUCAS, capítulo 23, versículos 2 e 5).

Alinhados aos postulados do estudioso Geisler (2011), especificamente, fora atribuído a Jesus o cometimento de várias infrações, tais como: alegar ser o Messias, ameaçar a destruição do Templo, falar com grande autoridade, perdoar pecados, realizar orações e curas extraordinárias, proclamar ser diferente de todos os que surgiam, ultrajar a lei a respeito do sábado; fazer críticas ao Templo colocando-o em risco; se auto intitular profeta bem como arrogar ser o Filho de Deus.

Em se tratando do contorno religioso da época, em destaque, entram em cena as autoridades religiosas do povo judeu, constituídas pelo Sinédrio – considerado o concílio maior dos Judeus –, que procuram caracterizar as atenções no crime de blasfêmia, acusando Jesus de ter-se igualado a Deus e, principalmente, de ter ameaçado destruir o Templo santo de Jerusalém. A soma destas duas razões diante do Pretório e diante do Sinédrio levam Jesus à morte. Dessa forma, para o sinédrio, a blasfêmia de Jesus era por três motivos: porque se dizia Filho de Deus; porque era capaz de destruir o lugar santo de Deus; e porque dizia ser capaz de mudar a Lei Mosaica.

Já acerca do ponto de vista do Cristianismo, à luz do texto bíblico, a morte de Jesus é concebida como o cumprimento do plano redentor, de caráter

⁴⁷ Ressaltamos que, em várias passagens do texto bíblico são pontadas acusações a Jesus, baseadas em argumentos políticos, como também, fruto de tensões econômicas, sociais e religiosas (MATEUS, capítulo 26, versículo 63; JOÃO, capítulo 19, versículos 12-16; ATOS, capítulo 10, versículos 34-43; MARCOS 2, versículos 1-36; MARCOS, capítulo 7, versículos 1-23 e capítulo 11, versículos 1-12 e 44).

expiatório, orquestrado, desde a fundação do mundo, pelo próprio Deus criador, anunciado, discursivamente, por meio das profecias messiânicas, enunciadas no Antigo Testamento: “Cristo morreu uma única vez pelos pecados dos injustos para conduzi-los a Deus em cumprimento a profecia de Izaías 53⁴⁸ [...] justificando-os de forma substitutiva.” (STOTT, 2006, p. 37).

Nessa linha de pensamento, a morte de Jesus concebe de forma graciosa, sem méritos, aos crentes a reconciliação com Deus (antes separada devido ao pecado, agora pago por Jesus em Seu Sacrifício) e o alcance da vida eterna, perspectiva vindoura, vivenciada após a morte no céu celestial.

Tendo sido, pois, justificados pela fé, temos paz com Deus, por nosso Senhor Jesus Cristo. Pelo qual também temos entrada pela fé a esta graça, na qual estamos firmes, e nos gloriamos na esperança da glória de Deus. [...] Mas Deus prova o seu amor para conosco, em que Cristo morreu por nós, sendo nós ainda pecadores. Logo muito mais agora, tendo sido justificados pelo seu sangue, seremos por ele salvos [...] fomos reconciliados com Deus pela morte de seu Filho, muito mais, tendo sido já reconciliados, seremos salvos pela sua vida. (ROMANOS, capítulo 5, versículo 10).

Sob o prisma cristão, fundamentados na Bíblia, podemos perceber que o evento da morte sacrificial de Jesus está envolto ao processo redentor dos servos de Deus, a partir do envio de Seu Próprio Filho, Jesus Cristo, ao mundo para morrer, em sacrifício vivo, por pecadores, no sentido de que eles pudessem obter esta salvação, a qual, de outra forma, seria inalcançável. Jesus, assim, por determinação e desígnio de Deus, morreu na cruz como sacrifício completo, único e eficaz pelos pecados. Depreendemos, assim, que a

⁴⁸ “[...] Verdadeiramente ele tomou sobre si as nossas enfermidades, e as nossas dores levou sobre si; e nós o reputávamos por aflito, **ferido de Deus, e oprimido**. Mas ele foi ferido por causa das nossas transgressões, e **moído** por causa das nossas iniquidades; o castigo que nos traz a paz estava sobre ele, e pelas suas pisaduras fomos sarados. [...] Ele foi oprimido e afligido, mas não abriu a sua boca [...] Todavia, **ao Senhor agradou moê-lo, fazendo-o enfermar; quando a sua alma se puser por expiação do pecado** [...]; porquanto derramou a sua alma na morte, e foi contado com os transgressores; mas **ele levou sobre si o pecado de muitos, e intercedeu pelos transgressores**.” (ISAÍAS, capítulo 53, versículos 1-12 [grifos nossos]).

morte de Cristo na cruz do calvário é um fato de extremo apreço e devoção para o Cristianismo.

Em se tratando, especificamente, dos moldes cruéis e vexatórios a que Cristo foi submetido, lançaremos mãos de uma exposição, de forma mais detalhada, de seus últimos momentos, uma vez que, nesse ínterim, estão impregnados tons valorativos que convergem com o ponto nevralgico de todo o tato discursivo da obra fílmica em estudo no capítulo analítico a ser apresentado posteriormente.

Considerando esses aspectos, com base em Marcarthur (2018), Jesus após ter participado da tradicional Ceia da Páscoa com seus discípulos, na madrugada da sexta-feira, enquanto orava em um jardim, é preso e, sem seguida, julgado e execrado por blasfêmia pelo Sinédrio. Na manhã seguinte, é levado – agora sob o crime de sedição, revolução política –, para a autoridade governamental (no Pretório), representada pelo governador da província romana na Judeia, Pôncio Pilatos, que, por meio de uma assembleia popular, o condena à morte de cruz em meio a salteadores, sob aclamação da sociedade⁴⁹, apontando que, ele enquanto líder romano, não teria qualquer responsabilidade pela execução.

Nas palavras de Marcarthur (2018, p. 72 [grifos nosso]),

No capítulo 23 do Evangelho de Lucas, o texto diz que "começaram a acusá-lo, dizendo: havemos achado este pervertendo a nação, proibindo dar o tributo a César, e dizendo que ele mesmo é Cristo, o rei". Segundo a Bíblia, portanto, são duas as acusações contra Jesus, e ambas de cunho político.

Convém destacarmos que no Pretório, como era de costume com os presos, Jesus fora submetido a uma brutal seção de acoites - o instrumento de tortura, usado pelos romanos, possuía um pequeno cabo de madeira no qual era preso um chicote feito com um combinado multirretorcido de tiras de couro,

⁴⁹ Em conformidade com os estudos de Gonzáles (2011), segundo a narrativa bíblica, por conta do período da Páscoa, a tradição mandava absolver um dos condenados e, nesse contexto, quem decidia era o povo, por aclamação. Nesse prisma, Jesus é posto em julgamento popular junto a um criminoso, sendo condenando (absorvendo, assim, o criminoso Barrabás da pena capital).

e em suas pontas, eram colocados pedaços de ossos cortantes e ganchos de metal⁵⁰.

Ainda, após os açoites, e inúmeros sarcasmos, os soldados puseram um velho manto de púrpura, uma coroa de espinhos na cabeça de Jesus e deram-lhe um caniço como cetro, no sentido de zombar daquele que se intitulava o Rei dos judeus, os saudando: “Salve, rei dos judeus!” (MATEUS, capítulo 27, versículo 29).

Posteriormente, Jesus, extremamente ferido e esgotado fisicamente, foi conduzido para a crucificação realizada fora da cidade, em consonância com a lei vigente. Nesse prisma, o condenado à crucificação era obrigado a carregar seu próprio instrumento de execução, isto é, a cruz – “E, levando ele às costas a sua cruz, saiu para o lugar chamado Caveira, que em hebraico se chama Gólgota” (JOÃO, capítulo 19, versículo 17). Contudo, muito debilitado àquela altura, Jesus não conseguiu carregá-la por muito tempo. Chegando à exaustão física, os legionários obrigaram um homem chamado Simão de Cirene a carregar sua cruz pelo caminho restante.

Com base nos escritos de Marcarthur (2018), por volta das nove horas da manhã, chegando ao Gólgota, Jesus foi crucificado entre dois criminosos, um à sua direita e o outro à esquerda. Foi colocada em cima da cabeça de Jesus na cruz uma placa que dizia em alusão ao crime por ele praticado contra o Império: “Este é Jesus, o Rei dos Judeus.” (MATEUS, capítulo 27, versículo 37).

Durante a crucificação⁵¹, os soldados zombavam de Cristo na cruz – “Salva-te a ti mesmo, e desce da cruz [...]” (MARCOS, capítulo 15, versículo

⁵⁰ Stott (2006) aponta que esse castigo era tão pesado, que era comum os presos morrerem em decorrência dos ferimentos causados pelos açoites. Segundo o autor, nessas brutais secções de tortura a vítima ficava despida e encurvada, enquanto dois soldados romanos, um de cada lado, aplicavam os açoites. Estimasse que Jesus sofreu, em média 39 açoites, ressaltando que, na prática, era como se fossem 117 chibatadas, já que esses chicotes possuíam três grandes pontas feitas de osso de carneiro funcionavam como objetos perfurocortantes.

⁵¹ É conveniente postularmos que a punição de cruz é confirmada, do ponto de vista histórico, por meio de vários documentos romanos, nos quais estão detalhados os procedimentos dessa brutal condenação. Portanto, no sentido de suplantar esses aspectos, detalhando esse árduo processo punitivo, convocamos os postulados de Gonzáles (2011a, p. 203-204), “os

30) –, bem como oferecem-lhe vinho com fel, ou mais precisamente, vinho com mirra – mistura que possuía um efeito anestésico, no sentido de que entorpecia a vítima e prolongava a sua permanência com vida na cruz – e também uma esponja embebida com vinagre, contudo, Jesus não aceita as ofertas.

Seis horas depois de crucificado, em meados das três horas da tarde, Jesus morre⁵², após um brado agonizante dor – “E, à hora nona, Jesus exclamou com grande voz, dizendo: *Eloí, Eloí, lamá sabactâni?* que, traduzido, é: Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste? [...] mas, Jesus, dando um grande brado, expirou.” (MARCOS, capítulo 15, versículos 35 e 37).

No sentido de comprovar sua morte, um soldado romano transpassa um lança em seu peito. Os judeus, baseados na tradição da época, não queriam que nenhum corpo estivesse na cruz durante o sábado. Então, eles pediram que as pernas dos homens crucificados, ao lado de Cristo, fossem quebradas, mesmo ainda eles estando vivos.

Nesse sentido, convocamos a **Figura 12** – A morte de cruz de Jesus, ilustrada pelo pintor barroco Peter Paul Rubens, em 1620, que demonstra, artisticamente, a crucificação de Jesus, sobretudo, o momento que fora transpassada uma lança em seu peito.

condenados eram amarrados ou pregados no patíbulo com os braços estendidos e erguidos no mastro vertical já fixado. Os pés eram amarrados ou pregados, por outro lado, ao poste vertical, sobre o qual uma espécie de assento de apoio se projetava na altura das nádegas. A morte era lenta, e acompanhada por um sofrimento terrível. A vítima, levantada do solo a não mais de meio metro, estava completamente nua e podia ficar pendurada por horas, senão dias, sacudida por espasmos de dor, náuseas e a impossibilidade de respirar corretamente, já que o sangue nem sequer podia fluir para os membros que estavam tensos a ponto de exaustão. O que é um entendimento quase unânime entre os pesquisadores é que as cravas eram pregadas nos pulsos, e não nas palmas das mãos - por conta da compleição óssea, as mãos "se rasgariam" com o peso do corpo. A estrutura das mãos e a ausência de ossos importantes impediriam o suporte de um peso tão grande e a carne das mãos seria dilacerada.”

⁵² Vale ressaltarmos que a morte de Jesus, nesse espaço de tempo, após seis horas crucificado, foi um acontecimento inusitado, pois era comum, naquele contexto, que os crucificados ficassem agonizando, ainda vivos, na cruz por dias (GONZÁLES, 2011b).

Figura 12 – A morte de cruz de Jesus



Fonte: < <http://obompastordiocesebraqa.blogspot.com/2009/03/chaga-do-lado.html> >

Acesso em 25/07/2022

Em seguida, após sua morte, o corpo de Jesus foi retirado da cruz, lavado, com especiarias, mirras e aloés, e enrolado em panos limpos, em preparação para o sepultamento, por Nicodemos (membro do Sinédrio), José de Arimateia (rico seguidor de Cristo) e algumas mulheres (como Maria Madalena e Maria, mãe de Tiago e José).

É importante pontuarmos que José de Arimateia solicitou, corajosamente, aos soldados romanos, para ficar com o corpo de Jesus, a fim de propiciá-lo um sepultamento em um lugar digno. Portanto, se ele não o tivesse feito essa intervenção, o corpo de Jesus teria sido lançado à vala comum onde eram amontoados os corpos dos criminosos executados (STOTT, 2006).

Após o embalsamento, levaram o corpo de Jesus para uma tumba, ainda não usada, que ficava num horto, não distante do Calvário, que pertencia a José de Arimatéia. Com base em Zordevan (2009), em decorrência da proximidade do sábado, o sabá judeu, o sepultamento tinha de ser feito apressadamente e, assim sendo, a porta do sepulcro foi fechada e uma grande pedra foi rolada contra ela.

No dia seguinte do sepultamento, sacerdotes e fariseus foram até o governador Pilatos, pedindo-o que enviasse, em caráter de urgência, soldados para vigiarem o sepulcro de Jesus, uma vez que, em suas pregações, Ele professava que ressuscitaria ao terceiro dia. Assim sendo, seus discípulos poderiam roubar o corpo e anunciar a ressurreição do Messias, o que culminaria com uma revolução popular, sem precedentes. Logo, Pilatos envia soldados que, ao chegarem, fortemente armados, afixam o selo romano na pedra que fechava o sepulcro.

Do ponto de vista cristão, os acontecimentos envoltos ao processo da condenação e crucificação de Jesus foram antecipados, profeticamente, no Antigo Testamento, por meio das profecias messiânicas que defendiam a necessidade dessa punição – “Cristo nos resgatou da maldição da lei, fazendo-se ele próprio maldição em nosso lugar, porque está escrito: Maldito aquele que for pendurado em madeiro” (GÁLATAS, capítulo 3, versículo 13) – para a redenção dos pecados – “carregando ele mesmo em seu corpo, sobre o madeiro, os nossos pecados” (1PEDRO, capítulo 2, versículo 24) – e o acesso à vida eterna do povo de Deus.

Assim, no texto do Velho Testamento é anunciado, em tom profético, até mesmo, detalhes do processo de martírio de Jesus, como podemos perceber, em alguns momentos da crucificação, tais como: no oferecimento do vinagre pelos soldados – “[...] Na minha sede me deram vinagre para beber.” (SALMOS, capítulo 69, versículo 21) –, no fato de apenas terem sido quebradas as pernas dos ladrões ao lado de Jesus, e não as dele – “[...] nenhum osso lhe será quebrado. (SALMOS, capítulo 34, versículo 20)” –, bem como na lança transpassada em seu peito – “[...] olharão para aquele que traspassaram [...]” (ZACARIAS, capítulo 10, versículo 12). Então, a partir dos

relatos bíblicos, na cruz, Jesus cumpriu os desígnios de Seu Pai. Esse aspecto, em destaque, será aprofundado, sob a égide das relações dialógicas, no capítulo analítico.

Logo, podemos perceber, do ponto de vista sócio-político, que o mote que levou Jesus à crucificação está relacionado à possível ameaça ao sistema de dominação legitimado pelo poder dominante da época, o Império Romano, isto é, o estilo de Jesus, suas enunciações atreladas de forma profética ao Antigo Testamento, bem como suas intercorrências sociais eram confrontadas com as práticas e teologias vigentes e, assim sendo, foram suficientes para admitir que ele despertasse inimizades e oposições contra si, causando choques inevitáveis, levando-o a ser considerado blasfemo, passível de condenação.

Em se tratando do viés cristão, as narrativas evangélicas definem o sentido e a finalidade divina da morte de Cristo a Sua missão messiânica em função do apelo e da salvação expiatória dos pecadores, orquestrada pelo próprio Deus, desde a criação. Desta feita, chamamos as palavras de Stott (2006, p. 32) ao sumarizar a morte de Jesus: “[...] ele foi crucificado através da instrumentalidade de homens perversos, embora também pelo propósito redentor de Deus, segundo as Escrituras.”.

Desta feita, a condenação de Jesus à morte, e morte de cruz, foi fruto das tramas político-sociais, historicamente situadas, provenientes do confronto de determinadas práticas em contrapartida aos designíios do Império Romano, da qual também participavam dirigentes do povo judeu, bem como foi fruto da prática messiânica de Jesus, seguida por seus discípulos e, posteriormente, por seus seguidores, movidos pela fé redentora do Deus Vivo.

Em se tratando da Ressureição de Jesus, pré-anunciada por Ele mesmo – (MATEUS, capítulo 16, versículo 21) – é considerada um dos eventos mais impactantes dentro do viés religioso, sobretudo, cristão, pois aponta para o poder de Deus (vivificado⁵³ na pessoa de Jesus) sobre a morte. Sendo esse, o

⁵³ Os evangelhos de Mateus (capítulo 27, versículo 63) e Marcos (capítulo 14, versículo 28) mostram que, embora o poder para a ressurreição sempre emane de Deus, esse poder também pertence ao Filho, que é uno com o Pai. (MCDOWELL, 2013).

alicerce da esperança e pregação cristã, em outras palavras, a morte não é mais concebida como fim, mas um novo começo, na verdade um (re)começo em um viés celestial, Deus está, de fato, no controle de todas as coisas, inclusive, da morte.

Do ponto de vista histórico, à luz Nicodemus (2018), a compreensão e a especulação futura da vida após a morte no Judaísmo Antigo era um aspecto inexistente. A morte representava o fim definitivo. Contudo, esse entendimento começa a sofrer alterações significativas a partir da Ressurreição de Jesus.

Assim, ao considerarem que Jesus havia se levantado dos mortos, de forma definitiva, os judeus cristãos do primeiro século também diziam que o Reino de Deus havia chegado. Nesse sentido, a associação dos sinais escatológicos à Morte e Ressurreição de Jesus sugere que algo novo estaria para começar e que, assim sendo, o universo experimentaria uma transformação total. Jesus comprova, com esse evento miraculoso, que além de humano era também plenamente Deus.

Em outros termos, Jesus revela sua identidade divina ao ressuscitar no terceiro dia, tal qual confirma que as Três Pessoas da Trindade estiveram envolvidas nesse processo (JOÃO, capítulo 10, versículos 17-18; ATOS capítulo 13, versículos 31-35 e ROMANOS capítulo 1, versículo 4), o que inaugura, assim, um novo (transformado) tempo para humanidade. A esse respeito diz SAYERS (2016, p. 89): “[...] com a morte e ressurreição de Jesus, começa a instauração, de fato, do Reino de Deus.”

Com base no historiador Gonzáles (2011b), vale destacarmos que antes da Ressurreição de Jesus, com base nos relatos bíblicos, outras pessoas já tinham ressuscitado. No Antigo Testamento isso aconteceu durante os ministérios de Elias e Eliseu. O próprio Jesus, durante seu ministério, ressuscitou três pessoas: o filho da viúva de Naim (LUCAS, capítulo 7, versículos 11-16); a filha de Jairo (MATEUS, capítulo 9, versículos 18-26; MARCOS capítulo 5, versículos 21-43; LUCAS, capítulo 8, versículos 40-56); e Lázaro (LUCAS capítulo 16, versículos 19-31).

Contudo, essas pessoas voltaram a morrer novamente depois de alguns anos. Porém, dentro do espectro do Cristianismo, Jesus ressuscitou para

nunca mais morrer, mas, para viver e conceder a eternidade, mediante seu sacrifício justificador de Seu povo (ATOS, capítulo 5, versículos 30-31; ROMANOS, capítulo 5, versículo 9 e capítulo 8, versículo 34). Nesse entendimento, Ele não está morto, mas, encontra-se exaltado no céu, à destra do Pai. Logo, depreendemos que essa compreensão é a esperança de vida eterna dos cristãos, eis o diferencial glorioso e escatológico da Ressurreição de Cristo. Para o Cristianismo, Jesus ressuscitado garante que aqueles que creem Nele também ressuscitarão para viverem eternamente⁵⁴.

Isto implica afirmamos que a Sua Ressurreição — a prova tangível de Seu poder de vencer a morte física — tornou-se para Seus seguidores a certeza de que Ele tinha poder para vencer a morte espiritual. Ainda que as promessas que Ele deixou em Seus ensinamentos — o perdão dos pecados, mediante justificação, paz na terra, vida eterna no reino do Pai — tornaram-se reais; e a fé que eles tinham possui um embasamento factual.

De acordo com Geisler (2011), a fé na Ressurreição é base e fundamento da fé cristã. Sem ela, a fé cristã seria uma doutrina de frágeis argumentos. Mas, em contrapartida, tendo em vista as pesquisas do autor em destaque, a Ressurreição responde aos anseios existenciais das pessoas; às suas dúvidas a respeito do sentido da vida, às dúvidas diante da indagação sobre a vivência única na terra e abre, definitivamente, a perspectiva futura, da vida pós-morte.

O próprio texto bíblico retifica esse aspecto, sob a pena do apóstolo Paulo quando postula que o fato de Ele ter ressuscitado testifica a esperança eterna, por intermédio da expiação de Cristo em consonância à fé de Seus seguidores. Nas palavras do apóstolo,

Se Cristo não ressuscitou, é inútil nossa pregação, como também é inútil a fé que vocês têm [...] Neste caso, também os que dormiram em Cristo estão perdidos. [...] Mas de fato

⁵⁴ Entendimento auspicioso apresentado no texto bíblico em: 1 CORÍNTIOS, capítulo 6, versículo 14 e capítulo 15, versículo 20; 2 CORÍNTIOS, capítulo 4, versículo 14; ROMANOS, capítulo 6, versículo 4 e capítulo 8, versículo 11.

Cristo ressuscitou dentre os mortos, sendo as primícias dentre aqueles que dormiram. (1 CORÍNTIOS, capítulo 15, versículos 14, 18 e 20).

Convém destacarmos que a Ressurreição de Jesus, à luz do pensamento de Stott (2006), não estabelece relação com a ideia de reencarnação de pessoas, isto é, os cristãos ao morrerem não ressuscitariam e voltariam à vida terrena. Segundo o pensador, em estudo, em vez disso, a Ressurreição deve ser compreendida como transformação plena e total da maneira de ser de uma pessoa, em um viés espiritual, em uma vida futura, de caráter celestial, e não no cotidiano terreno.

No que se refere ao aspecto miraculoso do evento Ressurreição, embasados pelos estudos de Stott (2006), destacamos que existem sinais extraordinários presentes no relato bíblico⁵⁵ que atestam essa intervenção divina, tais como: **um estranho terremoto, a aparição de um anjo, o arrolamento da sólida pedra do sepulcro**, o rompimento do selo romano (imposto à pedra) e **a fuga assustada dos guardas romanos**.

Dito de forma detalhada, de acordo com as pesquisas do teólogo britânico em destaque, a terra sofreu um forte tremor sísmico durante a madrugada do domingo pascal, o que acarretou na remoção⁵⁶ da pedra maciça, bem como do lacre romano (que selava a entrada do túmulo), permitindo que o sepulcro fosse aberto após esse evento. Em seguida, descera um anjo com um intenso brilho do céu, o que causa um grande espanto aos soldados que já estavam assombrados com o grande terremoto.

⁵⁵ Vale destacarmos, que a Bíblia não narra, em seus escritos, nenhum testemunho ocular desse miraculoso evento. No entanto, as evidências da Ressurreição são promulgadas nos encontros de Jesus (Ressurreto) com Seus discípulos e seguidores. Dito de outra forma, as aparições de Jesus aos indivíduos e aos pequenos grupos convergem para a aparição a toda a comunidade, representada pelas pessoas que O encontraram, ou seja, pelas mulheres, pelos Onze e por outros seguidores.

⁵⁶ Ressaltamos que, como afirmado anteriormente, o fato de não ter havido um espectador ocular desse evento e, assim sendo, a descrição exata nas linhas bíblicas, existe outra vertente teológica acerca da remoção da grande pedra que fechava o sepulcro de Jesus: “e eis que houve um grande terremoto: pois o **Anjo do Senhor**, descendo do céu e aproximando-se, **removeu a pedra e sentou-se sobre ela** [...]” (ZORDEVAN, 2009, p. 349 [grifos nossos]).

Logo, os militares romanos paralisados, dada à cena que presenciaram, caíram por terra e quando se recuperaram do susto, pelo menos de forma parcial, fugiram aterrorizados. Nem mesmo o rigor da disciplina romana, que decretava morte sumária para o soldado que desertasse do posto, foi capaz de detê-los.

No início da manhã, duas mulheres, Maria Madalena e a “outra” Maria (mãe de Tiago e José), foram ao sepulcro, a fim de ungirem o corpo de Jesus com perfumes, ervas e aromas. Ao chegarem, perceberam o sepulcro aberto, bem como se depararam com um anjo, dentro do sepulcro, que as indagou, mostrando-as que o local onde o corpo Jesus estava encontrava-se vazio: “[...] Por que buscais entre os mortos ao que vive? Ele **não está aqui**, mas **ressuscitou** [...]” (LUCAS, capítulo 24, versículos 5 - 6 [grifos nossos]).

Ainda, o anjo pede as mulheres para irem até os discípulos, especialmente, ao apóstolo Pedro, no sentido de narrarem o que presenciaram, bem como de (re)afirmarem o acordo professado por Jesus (*a priori*) de encontrá-los, brevemente, na Galileia.

Contudo, por um espaço de tempo, as mulheres, meio que em estado de choque dado o evento miraculoso que acabaram de presenciar, não conseguiram realizar o que o anjo solicitou. Pouco tempo depois, o próprio Jesus Ressurreto apareceu⁵⁷ às mulheres e as mandou contar aos discípulos sobre a Ressurreição e o encontro na Galileia.

De início, ao ouvirem o relato das mulheres, os discípulos não acreditaram e foram (os apóstolos Pedro e João) para o túmulo, no sentido de testificarem o fato. Chegando ao lugar onde Cristo havia sido sepultado, viram

⁵⁷ Com base em McDowell (2013), em se tratando das aparições de Jesus Ressurreto, estes eventos podem ser – cronotopicamente, bem como em caráter de pessoalidade –, vislumbrados no relato bíblico. Eis, o compilado, das aparições de Cristo Ressurreto, apresentado pelo autor em relevo: Jesus ressuscitado apareceu a Madalena (JOÃO, capítulo 20, versículos 19-23); aos discípulos de Emaús (LUCAS, capítulo 24, versículos 13-25), aos apóstolos no Cenáculo, com Tomé ausente (JOÃO, capítulo 20, versículos 19-23); e depois, com Tomé presente (JOÃO 20, versículos 24-29); no Lago de Genezaré (JOÃO, capítulo 21, versículos 1-24); no Monte na Galileia (MATEUS, capítulo 28,16-20). Segundo São Paulo, “apareceu a mais de 500 pessoas” (1 CORÍNTIOS, capítulo 15, versículo 6) e a Tiago (1 CORÍNTIOS, capítulo 15, versículo 7).

que o sepulcro estava vazio (JOÃO, capítulo 20, versículos 6-8), apenas restavam os lençóis de linho que tinham sido usados para envolver o corpo de Jesus (LUCAS, capítulo 24, versículo 12). Mais tarde, ainda nesse dia, os dois discípulos encontraram o próprio Jesus Ressurreto na estrada, em um lugar chamado Emaús, onde Jesus (Ressurreto) conversou com eles e lhes explicou a razão da crucificação.

Em se tratando do aparecimento de Jesus aos demais apóstolos (no cenáculo), pudemos perceber, com base no Evangelho de Lucas (capítulo 24, versículo 36-48), que essa experiência fora, extremamente, marcante e definitiva acerca da Ressurreição de Jesus:

[...] Jesus apresentou-se entre eles e lhes disse: 'A paz esteja convosco!'. Contudo, tomados de espanto e temor, os Seus principais seguidores imaginavam ver um espírito. Em seguida Jesus insiste em atestar sua ressurreição: [...] 'Por que estais perturbados e por que surgem tais dúvidas em vossos corações? Vede minhas mãos e meus pés: sou eu! Apalpai-me e entendei que um espírito não tem carne nem ossos, como estais vendo que eu tenho'. Dizendo isto, mostrou-lhes as mãos e os pés. E, como, por causa da alegria, não podiam acreditar ainda e permaneciam surpresos, disse-lhes: 'Tendes o que comer?' Apresentaram-lhe um pedaço de peixe assado. Tomou-o então e comeu-o diante deles [...] 'você são testemunhas [...]'].

Assim, Jesus apareceu várias vezes aos apóstolos e mostrou-lhes que estava, de fato, vivo, deixando-os tocar em seu corpo (no intento de confirmarem que Ele era de carne e osso, isto é, que ali não era um fantasma), como também se alimentando com eles. Nesse cenário, pudemos perceber que o testemunho dos discípulos não se baseava no evento em que Jesus foi ressuscitado, o qual ninguém viu, mas, sim, nos seus encontros com o Ressuscitado (MARQUES, 2017).

Após essas aparições públicas de Jesus, pós-morte, os chefes dos judeus tomaram consciência da real ameaça ao poderio totalitário do império romano e resolveram tentar dissipar a notícia de que Jesus havia ressuscitado, por meio do suborno aos guardas romanos, que estavam de sentinelas no

sepulcro, no sentido deles inventarem uma narrativa ficcional anulando, assim, o evento miraculoso da Ressurreição de Jesus:

Quando os chefes dos sacerdotes se reuniram com os líderes religiosos, **elaboraram um plano**. Deram aos soldados uma vultosa quantia de dinheiro, recomendando: ‘**Dizei que os seus discípulos vieram de noite, enquanto dormíeis, e roubaram o cadáver de Jesus**. Se isso chegar aos ouvidos do Governador, nós o convenceremos, e vos deixaremos sem complicação’. Eles tomaram o dinheiro e agiram de acordo com as instruções recebidas. E espalhou-se esta história entre os judeus até o dia de hoje. (MATEUS, capítulo 28, versículos 12-15 [grifos nossos]).

Contudo, ao longo de 40 dias depois de Sua morte, Jesus apareceu várias vezes vivo (ressurreto) e ensinou Seus discípulos. Mais de 500 pessoas viram Jesus depois que ressuscitou: “Aos quais também, depois de haver padecido, se apresentou vivo, com muitas provas infalíveis, aparecendo-lhes por espaço de quarenta dias, e lhes falando das coisas concernentes ao reino de Deus.” (ATOS, capítulo 1, versículo 3).

Sob esse ponto de vista, Linnemann (2009, p. 116) assevera que esses eventos atestam que “[...] a ressurreição de Jesus não foi apenas uma visão espiritual, mas é substanciado o fato de que ele ressuscitou fisicamente de uma maneira sobrenatural.” Com isso, em perspectiva dialógica, Jesus cumpre as profecias do Antigo Testamento e, portanto, também a esperança de Israel. O apóstolo Lucas se refere constantemente às antigas Escrituras para evidenciar que Deus conduz a história da salvação.

Nessas condições, entendemos que a Ressurreição se coloca como ápice e vértice da história messiânica de Jesus – além da história das palavras e das ações salvíficas de Deus no povo de Israel – e ponto prospectivo de força e de vida para o futuro das comunidades cristãs.

Na ótica do Cristianismo, desde a visão do sepulcro vazio, a Ressurreição de Jesus Cristo proporciona esperança para Seus seguidores, pois é compreendido que Sua Ressurreição pré-anuncia a própria ressurreição vindoura e redentiva dos cristãos: “[seremos] compensados, por meio do *sacrifício salvífico da cruz*, de todas as [nossas] perdas e pecados e *viveremos*

em *comunhão eterna* junto ao nosso Pai Celestial, para Sua Própria Glória” (MARCARTHUR, 2018, p. 38 [grifos do autor]).

Nessa linha de pensamento, depois que Jesus ressuscitou da sepultura, apareceu e caminhou com Seus seguidores, foi elevado⁵⁸ ao Céu – nas proximidades de Betânia, em um monte chamado das Oliveiras, no quadragésimo dia da Ressurreição – com seu corpo físico, na presença de onze de Seus Apóstolos.

Desse modo, segundo o Evangelho de Lucas (capítulo 24), após Jesus dar Suas últimas instruções aos seus discípulos, os conduziu para fora da cidade, em lugar perto do povoado de Betânia. Naquele lugar, Jesus levantou Suas mãos e abençoou Seus discípulos. Enquanto estava abençoando-os, o texto bíblico diz que Jesus se afastou deles e foi levado ao Céu, conforme Lucas (capítulo 24, versículos 48-53):

Vocês são testemunhas destas coisas. ‘Eu lhes envio a promessa de meu Pai; mas fiquem na cidade até serem revestidos do poder do alto’. Tendo-os levado até as proximidades de Betânia, Jesus levantou as mãos e os abençoou. Estando ainda a abençoá-los, ele os deixou e foi elevado ao céu. Então eles o adoraram e voltaram para Jerusalém com grande alegria. E permaneciam constantemente no templo, louvando a Deus.

Vale ressaltar que o mesmo escritor bíblico registra, no livro de Atos dos Apóstolos (capítulo 1, versículo 9) que no momento da ascensão de Jesus uma nuvem o cobriu, de modo que os discípulos não puderam mais vê-lo. Então, na sequência, enquanto eles ainda olhavam fixamente para o céu, dois homens vestidos de branco apareceram perto deles e lhes anunciaram que da mesma maneira que Jesus havia sido levado para o Céu, Ele também haveria de voltar (LUCAS, capítulo 1, versículo 11).

⁵⁸ Salientamos que, durante Seu ministério terreno, por várias vezes Jesus Cristo predisse o evento de sua ascensão. De acordo com Jesus, à luz do texto bíblico, esse evento significaria o Seu retorno para junto do Pai: João (capítulo, 6, versículo 62; capítulo, 14, versículos 2-12; capítulo 16, versículos 5-28; capítulo 20, versículo 17).

Nesse cenário, chamamos a **Figura 13** – A ascensão de Jesus, que apresenta a obra “Transfiguração⁵⁹”, do renomado artista italiano da Alta Renascença, Rafael Sanzio da Urbino, na qual é burilado o momento de ascensão de Jesus aos céus, perante Seus apóstolos.

Figura 13 – A ascensão de Jesus



Fonte: < <http://medicineisart.blogspot.com/2010/08//> >
Acesso em 01/09/2022

⁵⁹ Atualmente, essa obra de arte pode ser vislumbrada na pinacoteca do Vaticano, na Cidade do Vaticano.

Ainda, em consonância com Mcdowell (2013), o texto bíblico pronuncia que os discípulos de Jesus o adoraram e, posteriormente, regressaram à cidade de Jerusalém alegres e maravilhados, bem como continuaram mantendo uma vida de louvor a Deus (LUCAS, capítulo 24, versículo 52) e de mensageiros das boas novas promulgadas pelo Cristo (ATOS, capítulo 1, versículo 8).

É relevante postular que, no próprio momento de Sua Ressurreição, a partir do relato de João (capítulo 20, versículo 17 [grifos do autor]) – “Subo⁶⁰ para meu Pai e vosso *Pai*, e para meu Deus e vosso Deus” –, Jesus salienta para o visceral vínculo relacional, de caráter pessoal, dos Seus seguidores com o próprio Deus Pai, sendo entendido aqui como figura paternal divina e redentora de Jesus e dos cristãos.

Dessa forma, compreendemos a relacional proximidade de Deus e a humanidade, isto é, Deus e o humano não são completamente diferentes entre si, pois tanto Jesus (o Messias Salvador) como os cristãos (humanos) possuem o mesmo Pai.

Com esse entendimento, depreendemos, com base em Marcarthur (2017), que a Ressurreição de Jesus possui um viés escatológico. O autor de Mateus tenta confirmar o ensinamento de Jesus sobre Deus e o Seu Reino culminando na missão dada aos seguidores para o ensinamento cristocêntrico para todas as nações (MATEUS, capítulo 28, versículos 16-20). Nesse fito, os 11 apóstolos são enviados aos povos e nações para fazer discípulos, por meio do batismo e do ensino das mensagens de Jesus.

Após a discussão desse tópico, torna-se latente, na nossa ótica, que a Ressurreição de Jesus é um fundamento basilar da mensagem proclamada pelo Cristianismo, sendo o testemunho dos apóstolos e profetas a respeito de Jesus Cristo – Ele **morreu**, foi sepultado, **ressuscitou** no terceiro dia e

⁶⁰ Evidenciamos, dentro da perspectiva do Cristianismo, que o fato de Jesus subir aos céus, não implica na ausência ou abandono Dele a Seus seguidores, mas, em contrapartida, Suas palavras finais, relatadas no Evangelho Mateus (capítulo 28, versículo 20), (re)afirmam sua Presença eterna: “Eis que estou convosco todos os dias até a consumação dos séculos.”

ascendeu ao Céu – e o vértice divinal que converge para a essência messiânica e redentora de Jesus, o Cristo.

Tendo como referência as discussões sobre o Cristianismo apresentadas neste capítulo, bem como as reflexões da Teoria Dialógica da Linguagem (Círculo de Bakhtin) verificadas no Capítulo 2 e as discussões sobre o filme, entendido como gênero discursivo, encontradas no Capítulo 3, convocamos, nesse instante, o movimento metodológico desta tese sobre a narrativa fílmica Ressurreição, de Reynolds (2016).

5 ASPECTOS METODOLÓGICOS EM CENA:

O DISCURSO RELIGIOSO CRISTÃO NA OBRA FÍLMICA RESSURREIÇÃO

Do ponto de vista geral, destacamos que nossa pesquisa comunga com os postulados teórico-metodológicos do Círculo de Bakhtin, considerando o modo e a natureza da pesquisa no âmbito das Ciências Humanas. Isto posto, o capítulo em destaque intui situar as questões metodológicas que gerenciaram a construção dialógico-discursiva dos dados analíticos desta tese, a saber; o texto fílmico **Ressurreição** (2016).

De forma geral, acentuamos que o eixo norteador da nossa pesquisa circunscreve as relações dialógicas do discurso religioso cristão mobilizadas, discursivamente, no gênero fílmico. Portanto, sua relevância insere-se no sentido de apresentar uma pesquisa qualitativa de natureza explicativa/interpretativa como uma tipologia de direcionamento científico que responde aos interesses de investigações nas áreas, por exemplo, da Linguística, das Ciências da Religião e dos estudos cinematográficos.

Assim sendo, o capítulo está organizado em quatro tópicos: no primeiro, apresentamos uma abordagem dialógica sobre a linguagem no âmbito das Ciências Humanas, bem como a vinculação desta tese à tipologia de pesquisa descritiva interpretativista, de natureza qualitativa; no segundo, situamos uma discussão acerca do discurso religioso cristão como campo da comunicação discursiva; em se tratando do terceiro, destacamos a geração dos dados da pesquisa, onde caracterizamos nosso *corpus*, a obra fílmica **Ressurreição** (2016). No que se refere ao quarto tópico, sinalizamos as categorias dialógico-discursivas que fundamentaram a análise desta tese.

5.1 As Ciências Humanas nos estudos dialógicos da linguagem

Baseamo-nos no princípio dialógico de que, em Ciências Humanas, o objetivo das investigações é o homem face a diferentes situações de interação. Dito isso, é pensando, especificamente, na relação entre o homem e a linguagem, que desenvolveremos nossa discussão a partir desse momento.

Para tanto, definimos essa relação como, intrinsicamente, complexa e heterogênea por excelência, uma vez que pensar sobre homem, sociedade e linguagem corresponde a pensar em vida (no nosso caso, à luz da arte): elemento que, por sua natureza heterogênea, esquiva-se da certeza, da precisão numérica, não conseguindo, assim, oferecer à ciência resultados precisos.

Vale ressaltar, a partir do exposto, com base nas ideias de Gerhard e Silveira (2009) que, no que se refere à natureza de pesquisa envolta à problemáticas concernentes entre homem, linguagem e sociedade, configura-se como uma abordagem qualitativa (como trataremos mais detalhadamente ainda nesse tópico), pois revela uma relação dinâmica entre a realidade e o sujeito inserido nela, não focalizando, assim, em uma representatividade numérica, mas a interpretação de fenômenos e a atribuição de significados. Isto é, pensar nessa abordagem é voltar-se, especialmente, para a produção, o aprofundamento e a compreensão de tais fenômenos sociais.

Dessa forma, pudemos intuir que esta abordagem é passível de corroborar significados diversos devido à sua complexidade. Ademais, ela não pode produzir resultados operacionalizados por variáveis, com caráter de exatidão. Nesse fito, chamamos os postulados de Volóchinov (2019, p. 113 [grifos do autor]) ao destacar a complexidade analítica presente nas abordagens das Ciências Humanas: “todas elas são *inteiramente* sociológicas, embora sua estrutura, imprecisa e complexa, apresente grandes obstáculos à análise precisa”.

No que concerne ao olhar metodológico, no escopo dos estudos dialógicos da linguagem, no contexto das Ciências Humanas, destacamos que o viés norteador assumido é a reflexão multifacetada sobre o homem, concebido pelos postulados bakhtinianos como um ser expressivo e falante, por natureza. Portanto, nas palavras do pensador russo o objeto das humanidades é, de fato,

o *ser expressivo e falante*. Esse ser nunca coincide consigo mesmo e por isso é inesgotável em seu sentido e significado. [...] por isso o conhecimento aqui não nos pode dar nada nem garantir, por exemplo, a imortalidade como fato estabelecido

com precisão e dotado de importância prática para a nossa vida. (BAKHTIN, 2017, p. 59, [grifos do autor]).

Dessa forma, considerando esse princípio metodológico, pensar nessa expressividade humana é refletir sobre dialogismo, uma vez que essa expressão se constitui, de forma situada, em diferentes situações de interação: interação do homem com o homem, com o cronotopo (tempo e espaço), com a natureza, com a arte, com a língua(gem).

Essa natureza do objeto está relacionada à postura que o pesquisador assume diante do objeto pesquisado. Na nossa tese, por exemplo, compreender o discurso religioso cristão no filme **Ressurreição** (2016) é entrar em relação dialógica com esse gênero fílmico, com as várias vozes dinâmicas que constroem esse objeto, com os pontos de vista acerca do processo de constituição dessa obra, com as movenças axiológicas dos personagens da narrativa, dentre outros aspectos.

Nesse cenário, destacamos que a pesquisa em Ciências Humanas – como é o caso da nossa investigação – entende o papel fundamental que o discurso exerce, pois é ele que, verdadeiramente, constitui e permeia as relações humanas. Conforme a perspectiva do Círculo de Bakhtin, o humano é encontrado nos textos, nos discursos, pois é o ser que se expressa, que fala, que (des)vele (em textos diversos). Mas isso não implica considerar o texto/enunciado em si e por si, pois ele só tem vida em interação com outro texto/enunciado, em meio a um contexto situado da interação discursiva.

Nesse cenário, esse viés proposto pelo Círculo – como vimos anteriormente, a partir dos postulados de Volóchinov (2017), todo discurso é dialógico, orientado em direção a alguém que é capaz de compreendê-lo e dar-lhe uma resposta, real ou virtual, em consonância a um contexto situado – convoca, ao estudioso do discurso, um olhar para a linguagem voltado para a interação com seu interlocutor, para o uso em relação com as estruturas que organizam a vida em sociedade. Para tanto, leva em consideração a questão do contexto na abordagem linguística e na construção de um pensamento cada vez mais valorativo sobre os enunciados concretos.

Portanto, o direcionamento do analista não está imerso apenas no que o texto diz, mas, sobretudo, na inter-relação entre o que e o como o texto diz. Portanto, a concepção dialógica amplia as reflexões sobre a língua para além da estrutura, debruçando-se sobre o discurso no seu contexto situado.

Destarte, nossa fundamentação teórico-metodológica insere-se na linha da Teoria Dialógica da Linguagem, fundamentada no pensamento do Círculo de Bakhtin. Logo, comungamos as ideias de Brait (2006), quando destaca os direcionamentos do traço metodológico, postulado pelo Círculo. Assim, nas palavras da autora, a mobilização discursivo-analítica consiste em:

[...] esmiuçar campos semânticos, descrever e analisar micro e macro-organizações sintáticas, reconhecer, recuperar e interpretar marcas e articulações enunciativas que caracterizam o(s) discurso(s) e indicam sua heterogeneidade constitutiva, assim como a dos sujeitos aí instalados. E mais ainda: ultrapassando a necessária análise dessa “materialidade linguística”, reconhecer o gênero a que pertencem os textos e os gêneros que nele se articulam, descobrir a tradição das atividades em que esses discursos se inserem e, a partir desse diálogo com o objeto de análise, chegar ao inusitado de sua forma de ser discursivamente, à sua maneira de participar ativamente de esferas de produção, circulação e recepção, encontrando sua identidade nas relações dialógicas estabelecidas com outros discursos, com outros sujeitos. Não há categorias a priori aplicáveis de forma mecânica a textos e discursos, com a finalidade de compreender formas de produção de sentido num dado discurso, numa dada obra, num dado texto [...]. As diferentes formas de conceber “enfretamento dialógico da linguagem” constituem, por sua vez, movimentos teóricos e metodológicos que se desenvolvem em diferentes direções. (BRAIT, 2006, p. 13-14 [grifos da autora]).

Em consonância com o exposto, o nosso olhar metodológico/analítico sobre os dados da nossa pesquisa adota o método sociológico proposto pelo Círculo, que utiliza alguns passos basilares para se construir uma análise dialógica da língua(gem), iniciando com as formas e os tipos de interação discursiva; depois pelos enunciados e seus gêneros e por fim pelo exame

das formas da língua, em viés linguístico. Nas palavras de Volóchinov (2017, p. 220):

Disso decorre que a ordem metodologicamente fundamentada para o estudo da língua deve ser a seguinte: 1) formas e tipos de interação discursiva em sua relação com as condições concretas; 2) formas dos enunciados ou discursos verbais singulares em relação estreita com a interação da qual são parte, isto é, os gêneros dos discursos verbais determinados pela interação discursiva na vida e na criação ideológica; 3) partindo disso, revisão das formas da língua em sua concepção linguística habitual.

Assim, em outras palavras, entendemos esse posicionamento metodológico para o estudo da língua, como sendo: i) as formas e os tipos de interação verbal em ligação com as condições concretas em que se realizam; ii) as formas das distintas enunciações em ligação estreita com a interação de que constituem os elementos na vida e na criação ideológica que determinam; e iii) o exame das formas da língua na sua interpretação linguística habitual.

Ainda, acentuamos, no sentido de promover os fundamentos metodológicos da Teoria Dialógica da Linguagem, sobretudo, para o estudo do signo ideológico, os seguintes tracejos analíticos fundamentais, propostos por Volóchinov (2017, p. 110 [grifos do autor]):

- 1) *Não se pode isolar a ideologia da realidade material do signo* (ao inseri-la na “consciência” ou em outros campos instáveis e imprecisos).
- 2) *Não se pode isolar o signo das formas concretas da comunicação social* (pois o signo é uma parte da comunicação organizada e não existe, como tal, fora dela, pois se tornaria um simples objeto físico).
- 3) *Não se pode isolar a comunicação e suas formas da base material.*

O autor ainda acrescenta:

- 1) A língua como um sistema estável de formas normativas idênticas é somente uma abstração científica, produtiva apenas diante de determinados objetivos práticos e teóricos. Essa abstração não é adequada à realidade concreta da língua.
- 2) A língua é um processo ininterrupto de formação, realizado por meio da interação sociodiscursiva dos falantes.
- 3) As leis da

formação da língua não são de modo algum individuais e psicológicas, tampouco podem ser isoladas da atividade dos indivíduos falantes. As leis da formação da língua são leis sociológicas em sua essência. 4) A criação da língua não coincide com a criação artística ou com qualquer outra criação especificamente ideológica. No entanto, ao mesmo tempo, a criação linguística não pode ser compreendida sem considerar os sentidos e os valores ideológicos que a constituem. A formação da língua, como qualquer formação histórica, pode ser percebida como uma necessidade mecânica cega, porém também pode ser uma "necessidade livre" ao se tornar consciente e voluntária. 5) A estrutura do enunciado é uma estrutura puramente social. O enunciado, como tal, existe entre os falantes. O ato discursivo individual (no sentido estrito da palavra *individual*) é um *contradictio in adjecto*. (VOLÓCHINOV, p. 224-225 [grifos do autor]).

A partir do exposto, podemos perceber que o olhar analítico, à luz da Teoria Dialógica da Linguagem, deve, de fato, ultrapassar a materialidade linguística, reconhecendo-se o gênero a que pertence o texto e os gêneros que nele se articulam, em campos situados da atividade discursiva. Assim sendo, entendemos que a postura dialógica faz, verdadeiramente, do objeto de pesquisa um sujeito histórico. Logo, do diálogo com o objeto surge a compreensão, a inserção em contexto específico da interação discursiva. Ainda, desse diálogo nascem as relações dialógicas com outros discursos, com os outros sujeitos.

Dessa forma, as palavras proferidas no parágrafo anterior esclarecem que, para se estudar e analisar a língua em uso, na perspectiva do enunciado concreto, se faz necessário estudar o enunciado em sua totalidade, considerando a esfera da atividade humana em que ele é produzido, seu contexto de produção e as diferentes possibilidades de enunciação, porque cada uma é singular, única. E como o sentido, as ideologias e os movimentos axiológicos se constroem nas relações dialógicas, como discutido *a priori*, o enunciado só pode ser compreendido em uma situação concreta de uso na interação discursiva, em um contexto situado.

Para demonstrar a constituição do enunciado em uma dimensão concreta, como defendida pelo Círculo de Bakhtin, sinalizamos a **Figura 14**, que contempla, sob um olhar tripartite, o enunciado revestido de uma base

material do sistema linguístico, envolto a formas concretas da comunicação social, bem como, possuidor de uma vida verboideológica da linguagem.

Figura 14 - O enunciado concreto em perspectiva dialógica



Fonte: Produzida pelo pesquisador

Em se tratando, especificamente do movimento analítico envolto ao gênero, ainda em consonância com os postulados de Vólochinov (2017), Sobral (2009) sugere que a análise de gênero deve advir sob princípios macrogenéricos e princípios microgenéricos, sendo que os primeiros estão vinculados, mais propriamente, à esfera de atividade; e, os segundos, à materialidade textual.

Dessa feita, no que se refere ao macronível de análise, destacamos os seguintes elementos, à luz da sumarização proposta por Araújo (2017 p. 24):

1. Determinar em que esfera(s) de atividade se situa o gênero que mobiliza o texto a ser analisado, a fim de situá-lo num dado

momento histórico;

2. Desvendar o que confere, no âmbito da esfera, certas características ao gênero, reconhecendo que gênero e esfera se constituem mutuamente;

3. Examinar as discursividades que se manifestam e as textualidades mais ou menos características do gênero em análise;

4. Partir ao mesmo tempo do particular (a inserção do texto num dado contexto) para o geral (o contexto em sentido amplo).

Já em se tratando do micronível de análise, elencamos os seguintes elementos, ainda com base na autora supracitada:

1. Analisar quantitativamente elementos que permitam caracterizar os textos como membros de um gênero, em termos de produção, circulação e recepção;

2. Analisar as estratégias de inter-auto-formação dos textos a partir do gênero;

3. Analisar os modos específicos de esse gênero criar interação(ões) locutor-interlocutor;

4. Analisar os modos específicos de o locutor convencer seu interlocutor no seu projeto enunciativo. (ARAÚJO, 2017 p. 24).

Portanto, podemos depreender que o olhar analítico, à luz da Teoria Dialógica da Linguagem, envolve a língua e a enunciação e, assim sendo, deve apoiar-se no seguinte delineamento: a) descrever o objeto concreto em termos de sua materialidade linguística e/ou seminótica de suas características enunciativas; b) analisar as relações estabelecidas entre esses dois planos, o da língua (nível micro) e o da enunciação (nível macro); e, por fim, c) interpretar que sentidos cria a junção contextual da materialidade e do ato enunciativo.

Nesse fito, com base no exposto, intuimos que a analista, a partir dos postulados da Teoria Dialógica da Linguagem, examina, discursivamente, a materialidade do objeto tomando como referência duas faces – a língua e a enunciação –, considerando, ainda, a intencionalidade do locutor diante de seu(s) interlocutor(es) e os possíveis sentidos, pontos de vista, axiologias criados nessa relação dialógica.

O que nos mostra o fator da interação discursiva concorrendo com os processos de produção e circulação de sentidos: um movimento discursivo que, portanto, promove, para além de uma abordagem unicamente formal, a propagação de valores axiologicamente e historicamente situados.

Por conseguinte, não nos limitamos à mera descrição dos nossos dados que, sem dúvida, é uma etapa importante, mas procuramos, sobretudo, entendê-los, explicá-los, apontando, dialogicamente, o que significam e como (re)significam sentidos, valores. Assim, nos mobilizaremos, analiticamente, nessa tese, sob a trilogia metodológica promulgada pelo Círculo, a saber: descrever, analisar e interpretar os dados.

Nessa perspectiva, analisar, de maneira geral, os usos da língua, concebida como uma prática discursiva à luz da Teoria Dialógica da Linguagem, significa debruçar-se em um terreno de heterogênea densidade dialógica e ideológica, principalmente quando relacionado à exterioridade constitutiva historicamente materializada na construção do enunciado.

No que concerne ao tratamento oferecido aos dados desta pesquisa, assumimos uma abordagem qualitativa, caracterizada, à luz de Oliveira (2010), como uma possibilidade de explicar, com profundidade, os significados obtidos/gerados por meio dos procedimentos metodológicos, propositando descrever a complexidade de problemas na busca por sua compreensão, considerando, para tanto, os contextos e as suas subjetividades.

No que tange ao paradigma qualitativo que norteou este empreendimento acadêmico, o entendemos como uma prática válida e importante para construção de estudos de base descritivo-interpretativista sobre a vida social e, neste sentido, de acordo com Chizzotti (2006), os pesquisadores qualitativos reconhecem que a experiência humana não pode ser lida por meio de um olhar aplicacionista por excelência.

Assim sendo, concordamos com Xavier (2020), quando depreende que a abordagem qualitativa pode ser concebida como uma prática metodológica válida e importante à construção de estudos interpretativos sobre a vida social e, nesse sentido, os pesquisadores qualitativos reconhecem que a experiência humana não pode ser confinada a métodos puramente aplicacionistas de

técnicas de análise e de descrição.

Nesses termos, é o contexto específico de cada investigação que condicionará o enfoque aos procedimentos de ordem metodológico-analítica dos dados a serem observados que, certamente, serão influenciados pelos objetivos particulares da pesquisa e pelas experiências de mundo vivenciadas pelos participantes dela.

O caminho metodológico de uma pesquisa qualitativa tenta atender às seguintes prerrogativas, conforme Bogdar (1994): a) a fonte direta de dados é o ambiente natural de intervenção, b) a discussão se dá de forma descritiva/analítica, interessando-se mais pelo processo do que simplesmente por resultados ou produtos e c) a indução é a marca preponderante de reflexão, ou seja, não observa os dados no interesse de confirmar hipóteses construídas previamente.

Assim, o método utilizado para analisar o discurso da narrativa do filme **Ressurreição** será o sociológico, comparando os textos no tempo e nas respostas que uns dão aos outros e apresentando como os enunciados se concretizam, ocupam o lugar valorativo na interação social e suscitam respostas, uma vez que os textos não podem ser analisados sem considerá-los como os enunciados respostas.

Do ponto de vista do objeto de estudo dessa pesquisa, compreendemos que seus esforços reúnem a busca pela interface entre estudos da linguagem, religião e filme. A defesa de nossa tese consiste em agregar reflexões sobre o discurso religioso cristão difundido, axiologicamente, pelo gênero fílmico a partir da noção do método sociológico, sobretudo, no que se refere ao entrelace proposto por Volóchinov (2019) no texto **A palavra na vida e a palavra na poesia**.

Esse método surge com o propósito de estudar a literatura em relação com o meio social, sob o posicionamento de que o estudo da poética só se constitui como legítimo quando assume a complexidade do fator ideológico e se desenvolve inserida em contextos de realidade social. De acordo com Volóchinov (2019), o referido propósito vai de encontro às bases primeiras do método marxista fundamentalmente marcado pelo monismo e que traz como

consequência a separação entre conteúdo, teoria e história. Nas palavras deste estudioso,

vendo a literatura como fenômeno social, nós inevitavelmente chegaremos à questão do seu condicionamento causal. Para nós, isso é um assunto de causalidade sociológica. Apenas agora o historiador da literatura obtém o direito de assumir a posição de um sociólogo e apresentar os seus ‘porquês’ como propósito de incluir os fatos literários no processo geral da vida social do período em questão, e assim definir o seu lugar no movimento histórico como um todo. É aí que entra em vigor o método sociológico que, ao ser aplicado à história da literatura, torna-se histórico-sociológico. (VOLÓCHINOV, 2019 p. 111).

Como vemos na citação ora apresentada, o objetivo do método sociológico é promover relações dialógicas entre texto literário/arte⁶¹ e história/vida. Dentro deste cenário, o mundo da vida, circundante, do cotidiano, precisa estar presente nas reflexões sobre a arte. Tal posicionamento reforça a crítica que Volóchinov (2019, p. 111-112 [grifos do autor]) tece ao método formal dos estudos linguísticos e literários:

para comprovar este fato basta examinar qualquer trabalho atual sobre a arte [...] Não encontraremos nesses trabalhos nenhum vestígio de uma abordagem sociológica. A arte é interpretada como se sua “natureza” fosse tão estranha à sociologia quanto à estrutura física ou química do corpo não sociológica. [...] com base nisso delimitam de modo persistente os estudos da arte como uma ciência específica sem quaisquer abordagens sociológicas.

Chamar as questões sociais para a abordagem dos textos artísticos verbais e não verbais sinaliza a própria concepção de linguagem cunhada pela pelos postulados do Círculo. Uma concepção que traz para o centro da discussão a natureza social e interativa da linguagem e, sob essa perspectiva,

⁶¹ Neste estudo, entendemos o texto fílmico como texto artístico. A expressão literatura surge significativamente para preservar a nomenclatura expressa no texto de Volóchinov (2019). No entanto, reconhecemos literatura e filme como sistemas semióticos distintos – como discutido no capítulo anterior –, mas não excludentes. Isto é, tratamos, aqui, o filme como texto artístico no sentido de compreendê-lo como arte, embebido na relação do homem em sociedade.

a arte é compreendida como um fenômeno puramente social. Portanto, podemos depreender que, de fato, o meio social, extra-artístico, afeta, convoca sentidos, dialoga com a produção artística.

Nesse cenário, acentuamos as palavras de Volóchinov (2019, p. 113 [grifos do autor]) quando ele defende que a arte é imamente social: “o meio social extra-artístico, ao influenciá-la de fora, encontra nela uma imediata resposta interior [...] o *estético* e o *cognitivo* são apenas diferentes espécies do social e, por conseguinte a teoria da arte pode ser apenas uma *sociologia da arte*.”.

Nesse sentido, lendo a arte como um campo de comunicação discursiva, o método sociológico procura integrar a obra artística a uma situação extraverbal ideológica e susceptível a valorações, a pontos de vista. A Teoria Dialógica da Linguagem nos mostra que são as avaliações sociais que desenham as tonalidades dialógicas dos textos de arte, verbais e não verbais, sonoros e imagéticos. Essas avaliações funcionam como entoação, como julgamentos básicos. Quando entoadas e/ou gesticuladas imprimem posicionamentos, tomadas de decisões.

“Quando cortamos o enunciado do solo real que o nutre, perdemos a chave tanto de sua forma quanto de seu conteúdo” (VOLÓCHINOV, 2019, p.?). E é nesse pressuposto que o método sociológico se baseia para compreender os discursos presentes nos textos artísticos, se baseia, justamente, na busca pelas significações sociais.

É a partir dessa discussão sobre o método sociológico que destacamos o texto cinematográfico como um gênero discursivo que promove, por meio de composição, tema e estilo, a circulação de discursos vários em campos da atividade humana também vários.

Trata-se, então, de um terreno fértil em produção de enunciados concretos que oportunizam as significações sociais através de uma linguagem embebida, por essência, de acentos apreciativos imersos em um jogo verbo-voco-visual e tátil estrategicamente e discursivamente não arbitrário, mas provocador de relações dialógicas. Sob esse pensamento analisaremos,

através das marcas linguísticas e extralinguísticas, o discurso religioso cristão na narrativa do filme **Ressurreição** (2016).

Entendemos, portanto, o discurso como a vida verbal e não verbal em movimento ou a prática de linguagem designando um conjunto de enunciados que se relacionam entre si e que possuem sentidos construídos socialmente articulados a campos de atividade humana, como o jurídico, o pedagógico, o midiático, o religioso, dentre outros. Por esse entendimento, não podemos conceber o fato linguístico como sendo uma realidade apenas estrutural, pois partimos da noção de que seria necessário incluí-lo num campo social ou numa comunicação discursiva para constituir-se um fato de linguagem.

Desse modo, o discurso religioso cristão é orientado para o campo específico das diferentes religiões, é ideológico e corresponde a práticas sociais. Ele é aquele em que há uma relação espontânea com o Sagrado. Logo, as práticas religiosas nele empreendidas convocam discursos que põem em funcionamento preceitos, valores. Isto é, o discurso religioso se pauta nas significações sociais que fundamentam as ideologias conceptuais dos princípios que determinam as doutrinas.

É um espaço de investigação efetivo de eventos concretos produtores de textos que se vinculam a gêneros do discurso e que organizam a vida social das atividades religiosas. Nesses termos, esse campo influencia alguns comportamentos e rege o uso da linguagem em “padrões” singulares. Eis um espaço para se estudarem os diálogos existentes, as ressignificações, a dialogicidade.

Nessa perspectiva, alinhados a Godawa (2004), compreendemos que a partir de um relato de uma história fílmica somos capazes de entender realidades transcendentais, que não seríamos capazes de perceber de outra maneira, com uma abstração racional. Fato este que nos permite a dialogia como o modo adotado pelo próprio revolucionário do cristianismo, Jesus de Nazaré, ao utilizar de parábolas e histórias para ilustrar suas lições e explicar a natureza inexplicável do Reino de Deus a seus seguidores.

Portanto, nosso objeto de estudo – o discurso religioso cristão na narrativa do filme **Ressurreição** –, apoiando-se no método sociológico,

pretende cumprir o papel analítico de compreender a “história que está por trás da história” (GODAWA, 2004, p. 19).

Dessa maneira, o gênero fílmico torna-se um relevante *corpus* analítico à compreensão de diferentes campos da comunicação discursiva, dentre eles o religioso, posto sob um ângulo que rompe, a partir de adaptações próprias da linguagem semiótica, fronteiras do discurso bíblico sobre o evento da crucificação de Cristo, isto é, assumindo um posicionamento enunciativo inovador, eis uma das particularidades da obra fílmica em destaque no nosso *corpus*, que trataremos em detalhes, a seguir.

5.2 Ressurreição: o *corpus* de análise

O *corpus* desta pesquisa é constituído pelo filme **Ressurreição**⁶² (*Risen* – no original) narra, como seu título elucida, à luz do olhar de um incrédulo, os dois principais eventos da história cristã: a morte e a ressurreição de Cristo.

Nesse sentido, dirigido e co-roteirizado por Kevin Reynolds (junto com o roteirista Paul Aiello), em 2016, com um tímido orçamento – para os padrões de grandes produções hollywoodianas – de 20 milhões de dólares e produzido pela Sony Pictures em locações na Espanha e na Ilha de Malta, o longa, com 108 minutos de duração, mostra a visão romana sobre a morte e a ressurreição de Jesus, uma visão que vai além do tradicional relato bíblico acerca desses eventos cristãos, encontrado nos evangelhos sinóticos, trazendo, assim, à tona uma reflexão sobre a veracidade da ressurreição de Jesus, o que justifica o interesse desta investigação na análise dialógico-discursiva do filme em apreço, conforme mencionado no Prólogo desse trabalho.

Em seguida, apresentamos o pôster publicitário da obra.

⁶² Atualmente, o longa encontra-se disponível no catálogo da plataforma de *streaming* NETFLIX.

Figura 15 – Pôster do filme Ressurreição



Fonte: <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-230703/>>

Acesso em 24/04/2021

Em linhas gerais, a trama do texto cinematográfico em destaque⁶³ se passa no ano de 33 d.C., debruçando-se sobre o cético soldado Clavius,

⁶³ Vale destacarmos que, de acordo com o site Ultimato <<https://www.ultimato.com.br/conteudo/ressurreicao-o-filme>>, em uma resenha crítica, assinada pelo Prof. Dr. Carlos Ribeiro Caldas Filho, da PUC-Minas, intitulada Ressurreição: o filme, publicada em 31/03/2016, a obra cinematográfica **Ressurreição**, de Kevin Reynolds, pode manter relações dialógicas com o filme italiano **A investigação**, de Damiano Damiani, lançado no ano de 1986.

atuante há 25 anos no exército romano. Clavius, centurião e tribuno de Pilatos, comandante das tropas romanas, interpretado pelo renomado ator Joseph Fienes, em atendimento ao imperador Pôncio Pilatos, assume a missão de encontrar o corpo do Nazareno, desaparecido do sepulcro três dias após Sua crucificação. Destacamos que essa investigação acerca do corpo de Cristo é promovida em resposta à pressão sofrida por Pilatos acerca das ameaças ao império advindas dos rumores que propiciariam a mitificação do homem, Jesus, em um contexto sob o qual era aguardado um Messias⁶⁴, segundo profecia sobrenatural que voltara ao mundo dos vivos.

Considerando os apontamentos delineados, a jornada investigativa do cético soldado romano, enviado pelo rei Pilatos (Peter Firth), inicia a inquirição policial acerca do desaparecimento do corpo de Jesus Cristo após ter sido crucificado. Assim, guiado pelo ceticismo, reforçado com o poderio político-bélico romano, Clavius e o seu assistente em batalhas, o soldado Lucius (Tom Felton), assumem a missão de desmentir o fato de Jesus ter ressuscitado, e para tanto, orquestram uma milícia para a averiguação em Jerusalém na tentativa de descobrir o paradeiro do corpo desaparecido, mobilizando, inquisidoramente, sobretudo, os discípulos do Nazareno, recentemente crucificado. Logo, Tribuno e seus comandados começam uma incessante série de questionamentos com os discípulos de Jesus de Nazaré (Cliff Curtis), com o objetivo de descobrir se eles roubaram o cadáver de Cristo.

Um outro aspecto a ser considerado nessa então incrédula investigação é o fato de o próprio protagonista, orquestrador da punição de Jesus, não apenas participar do processo de crucificação, mas de certificar-se do lacre amarrado no sepulcro com cera e uma pedra de grande porte. Todavia, à medida que a inquirição evolui, dúvidas passam a ser suscitadas acerca do desaparecimento do corpo de Cristo. Na verdade, os romanos começam a descobrir evidências que, por mais estranhas e irracionais que pareçam,

⁶⁴ No capítulo analítico trataremos com mais detalhes acerca da perspectiva profética presente no texto bíblico acerca da espera de um Messias Salvador, bem como trataremos do contexto histórico-político envolto a esse evento.

sugerem que, talvez, alguma coisa absolutamente incomum tenha acontecido, uma possível ressurreição.

Vale ressaltar que não existem relatos históricos e/ou texto bíblico acerca dessa investigação romana: enredo do filme em destaque. Fato este que não anula a possibilidade de tal acontecimento, uma vez que este evento – a ressurreição – possui um caráter de ineditismo. Ainda destacamos que a narrativa fílmica aborda um viés apologético inusitado do ponto de vista histórico, religioso, social e cultural; o crédito testemunhal de um grupo de judeus de classe pobre na Judeia, então província romana do primeiro século, e o relato desvelador do ocorrido sobrenatural evidenciado por uma mulher em um contexto em que o testemunho feminino não tinha valor social e moral: o relato da personagem bíblica de má reputação, Maria Madalena, sob a qual reside o rótulo de promiscuidade.

Nesse cenário, Clavius, em busca de relatos sobre a localização do corpo do crucificado, interroga Maria Madalena e tem suas perguntas respondidas de maneira surpreendente. Ela lhe diz que presenciou acontecimentos que não podem ser compreendidos. Madalena tenta explicar ao Tribuno que ele está procurando de maneira errada, mas o romano, simplesmente, não entende o que ela lhe diz. Clavius decide, então, procurar os seguidores de Yeshua sozinho, abandonando, assim o norteamento do imperador. Em seguida, com base no sumiço de Clavius, seu assistente, o soldado Lucius assume o comando da investigação romana, e em diálogo com Pilatos, relata-o que, talvez, os boatos acerca da ressurreição sejam verdadeiros. Nesse ínterim, Pilatos, como era de se esperar, não concorda e não acredita.

Por fim, após a evolução nas investigações e a separação da milícia romana, Clavius, envolvido por questionamentos, passa a ter contato direto com os discípulos do Nazareno, fato este que proporciona mais uma experiência intrigante na narrativa: o incrédulo soldado se depara com o Cristo ressurreto, desembocando um novo rumo à narrativa que provocará a movência de concepções e axiologias de tribuno a Cristo, como veremos nas categorias analíticas eleitas nesta investigação científica.

5.4 As categorias analíticas

Em consonância com o ferramental da Teoria Dialógica da Linguagem, bem como à luz do traço metodológico difundido pelo Círculo de Bakhtin, a saber: o método sociológico, acentuamos, nesse tópico, a sistematização das categorias que serão desenvolvidas no capítulo analítico deste empreendimento acadêmico.

Assim, no sentido de contemplar os objetivos assumidos nesta tese, os dados, da nossa pesquisa serão orquestrados, sistematicamente, nas seguintes categorias analíticas: **1) A singularidade da narrativa fílmica em Ressurreição**; e **2) Os fios dialógicos e as movências valorativas em Ressurreição**.

Em se tratando da primeira categoria – **A singularidade da narrativa fílmica em Ressurreição** –, apresentaremos as particularidades que constituem a narrativa desse texto fílmico. Portanto, ao olharmos para essa narratividade semiótica, percebemos marcas que inscrevem o texto fílmico Ressurreição com um viés inovador e transgressor, desde o fato de lermos a figura de Jesus como coadjuvante e não como protagonista do longa, bem como a descrição do evento crucificação sob um ângulo axiológico, até então, não explorado: o olhar de quem participou ativamente desse sangrento e doloroso evento punitivo, isto é, a crucificação ótica dos algozes.

Nesse cenário, podemos destacar outros aspectos que singularizam o gênero fílmico em apreço, como, por exemplo, o acabamento estético no processo de angulação fotográfica do evento crucificação: observamos que o foco angular dessa cena não está no corpo do crucificado, mas nas faces dos algozes romanos, durante o momento da punição de Jesus no Monte Gólgota; um outro viés estético inovador do longa de Reynolds (2016) é a apresentação dos corpos dilacerados dos crucificados, bem como a exposição dos corpos, já mortos, visceralmente despojados, após o evento da cruz.

Ainda acerca dessa categoria, podemos acentuar que a cronologia da trama de **Ressurreição** é orquestrada a partir do recurso fílmico *flashback*⁶⁵, uma vez que o longa é narrado do ponto de vista do seu protagonista, o tribuno romano Clavius, a partir de um diálogo estabelecido com um morador da Judéia, isto é, os eventos são narrados à luz de suas lembranças. Dessa forma, percebemos uma estratégia cinematográfica outra, não trivial: eis alguns dos aspectos singulares da obra fílmica de Reynolds.

Ao tratar da singularidade, *Ressurreição* mostra que em sua narrativa artística o diretor, com veemência, dialoga com a vida, fruto da tese que ora defendemos. Dito em outras palavras, acentuamos que nesse ambiente densamente dialógico de interação discursiva é possível delinear associações verboideológicas entre a narrativa fílmica e as circunstâncias que marcam e demarcam a vida social, o discurso na arte e na vida: eis um dos fundamentos defendidos pelo método sociológico do Círculo de Bakhtin.

No que se refere à segunda categoria analítica – **Os fios dialógicos e as movências valorativas em *Ressurreição*** –, acentuaremos as relações dialógicas do discurso religioso cristão mobilizadas na obra fílmica em análise. Assim, destacaremos que o longa está, do ponto de vista de sua trama norteadora, embebido no texto bíblico.

Nesse sentido, o conteúdo temático do longa traz enunciações, convocadas com finalidades discursivas determinadas, que remetem o interlocutor ao contexto sócio-histórico situado, relativamente estável e preñado de sentidos dialógicos do discurso religioso cristão, sobretudo, no que concerne ao escopo do evento da morte e da ressurreição de Cristo.

A partir dessa categoria, analisaremos sequências fílmicas que convocam em sua narrativa dialogicidades com o compêndio bíblico, como, por exemplo, desde o contexto no qual o evento crucificação é ambientado, o pano

⁶⁵ Destacamos que o procedimento narrativo *flashback* trata-se de um recurso presente em produções audiovisuais – filmes, séries e novelas, dentre outras – em que uma cena do presente é sucedida por outra do passado, isto é, refere-se a uma quebra cronológica da narrativa no sentido de apontar eventos já vivenciados, por meio de um movimento não linear. (DAMASCENO, 2012).

de fundo da narrativa do filme – a espera messiânica, mediante promessa promulgada no Antigo Testamento (eis, inclusive, o mote que desperta no império romano a necessidade da perseguição policial acerca do corpo de Cristo, uma vez que Roma pretendia afastar essa possibilidade); o filme ainda apresenta outros exemplos das relações dialógicas com o texto bíblico, como os milagres narrados à luz das manifestações milagrosas (sobrenaturais) de Jesus e os diálogos entre o Cristo Ressurreto e seus discípulos registrados no Novo Testamento.

Ainda na segunda categoria, destacaremos as mudanças na nomeação valorativa a Jesus pelo tribuno romano Clavius ao ser exposto, discursivamente, à vivência de eventos singulares, na relação tempo-espço, durante a perseguição policial em busca do corpo, até então, desaparecido do Nazareno, recentemente crucificado por se intitular Rei dos Judeus em terras de domínio romano.

Isto é, pudemos perceber que é nesse movimento discursivo, a partir dos encontros dialógicos entre o protagonista tribuno, os seguidores de Jesus e os envolvidos no evento crucificação, que se promove a desconstrução valorativa da figura de Cristo pelo soldado Clavius, fazendo-o acentuar, axiologicamente, o crucificado com um posicionamento valorativo distinto de seu acento inicial, cronotopicamente, marcado no início da narrativa fílmica.

Nesses termos, asseveramos que embora o longa possua um viés inovador e ficcional, – como destacamos na categoria anterior – característico do gênero fílmico, vale ressaltarmos que, na nossa ótica, o filme assume uma postura que, ainda assim, apregoa a mensagem do cristianismo e, com isso, promove dialogicidades diretas e indiretas com o texto bíblico. Portanto, entendemos que o fio dessa singular e ficcional trama policial está emaranhado, sobretudo, no que se refere ao evento crucificação, nas sequências dos fatos narrados nos quatro evangelhos sinóticos do compêndio bíblico, isto é, os fatos, em relevo no filme, orquestrados a serviço da trama policial, possuem uma base bíblica e histórica.

Em ambas as categorias, nosso movimento analítico inclinou-se em defender a tese de que é possível encontrar em Ressurreição marcas

discursivas que inter-relacionam o discurso da vida e o discurso na arte, tão apregoadas por Bakhtin e o Círculo. Dessa forma, ao longo da nossa análise apresentaremos o contexto histórico-bíblico, a sociedade no espaço temporal de 33 d.C., o poder do Império Romano e seus vieses políticos, bélicos e suas divindades religiosas, bem como os anseios proféticos dos adeptos da tradição judaica embasados pela lei mosaica (Antigo Testamento), sobretudo, no que se refere à espera messiânica de um Salvador.

Dessa feita, destacamos que a partir dos encontros dialógico-discursivos ao longo da narrativa, percebemos que o teor valorativo da linguagem gerenciou as intencionalidades dialógicas do soldado Clavius na narrativa cinematográfica em destaque. Assim, Ressurreição se constitui como uma obra fílmica fecunda no sentido de refletirmos acerca da compreensão de como o tempo, o espaço da narrativa e sua relação dialógica envolta a eventos/encontros situados são propiciadores de oscilações discursivas que materializam nomeações, valorações, pontos de vista.

A seguir, convocamos o capítulo analítico desta tese.

6 A CENA ANALÍTICA EM FOCO:

LEITURAS DIALÓGICAS DO DISCURSO RELIGIOSO CRISTÃO NO GÊNERO FÍLMICO RESSURREIÇÃO

Inicialmente, no presente capítulo analítico, destacamos que as singularidades do enunciado, tanto na vida como na arte, nos convocam a ponderação de que as formas de expressão discursivas devem ser refletidas e refratadas em suas relações dialógicas. Nesse esteio, o norte que assumimos, com esse movimento analítico, leva em consideração o fato de que nenhuma pesquisa consumirá a miríade das relações dialógicas de um enunciado. Contudo, o fará crescer, exponencialmente, em novas formas de (re)formular e (re)pensar um objeto de análise.

Assim, considerando a relevância do contexto de produção para os estudos da língua(gem) em uso pelo prisma da Teoria Dialógica da Linguagem, temos como foco inicial de análise situar o contexto de produção, a partir de três elementos, a saber: o auditório social, o campo social religioso e os sujeitos da enunciação da narrativa empreendida na morte e ressurreição de Jesus Cristo. Esse movimento contextual⁶⁶ subsidiou a produção das duas categorias analíticas apresentadas nesse capítulo.

Dessa forma, entendendo, com base nos escritos de Brait (2010, p. 63), a necessidade de conceber o enunciado como “[...] uma unidade de comunicação, como unidade de significação, necessariamente contextualizado”, é relevante destacarmos o contexto histórico, do ponto de vista do auditório social, no sentido de atentarmos para o grande poder e força militar do Império Romano sobre o seu território, que ocupava três grandes regiões: o norte da África, a Europa e parte do Oriente Médio.

Assim, para administrar todas as regiões, com povos distintos e culturas diversas, os romanos apregoavam as leis e sua administração de forma muito rigorosa para manter a população local sob controle. Desse modo, as leis eram

⁶⁶ Realçamos que a intenção das palavras introdutórias desse capítulo indicia o contexto sócio-histórico-cultural que inscreve a narrativa do filme Ressurreição e que servirá de base para o movimento analítico reivindicado nas categorias empreendidas nesta tese.

absolutas e quem atentasse contra elas pagaria um alto preço. Neste cenário de controle social, a região da Judeia, no extremo Oriente do Império, mostrou-se uma das principais áreas de revoltas que precisavam ser contidas pelos imperadores.

Ainda, face ao auditório social da narrativa fílmica, pudemos perceber, no tópico que discutimos sobre o Cristianismo, a influência que o Messias⁶⁷ passou a gerar na sociedade, criando, assim, uma grande instabilidade social, tanto para o governo romano, sob o comando de Pôncio Pilatos, como também para os patriarcas do judaísmo, que passaram a perder seguidores a partir da revelação de Jesus.

Frente a isso, após a morte do Messias e o boato de Sua ressurreição, tornou-se urgente para os governantes da Judeia que o corpo de Jesus fosse achado, pois, isso posto, provaria que Ele não era um Deus, mas, apenas um mortal. Nesse fito, o enredo do longa-metragem se desenvolve na busca pelo corpo de Jesus, no sentido de atenuar o clima sócio-político na região e evitar conflitos e levantes na província romana.

Já no que concerne à ambiência do campo social religioso, destacamos duas vertentes: os deuses romanos e o Cristianismo. O viés politeísta predominava dentro do espectro romano, sob o qual era preconizada a crença em várias divindades, influenciados pela cultura grega, onde cada entidade divina representava as forças da natureza ou os sentimentos humanos, como o deus Marte – atribuído à guerra – e Baco – atribuído a vinho e festas – (GONZÁLES, 2011).

O Cristianismo, por sua vez, como vimos no Capítulo 4, trata-se da religião monoteísta que possui o viés norteador atrelado ao fato da fé em que Deus se revelou em Jesus de Nazaré e que, por meio deste, a humanidade é presenteada com a possibilidade de viver em plena comunhão consigo mesma, com o mundo e com Deus, isto é, Jesus, nesse cerne, se constitui O Messias Redentor da eternidade, a própria encarnação de Deus na terra.

⁶⁷ No tópico 4.1, abordamos em detalhes o aspecto, baseado nas Escrituras Sagradas, da espera messiânica por parte da comunidade israelita.

Em se tratando dos sujeitos implicados na narrativa Ressurreição, nessa pesquisa, consideramos o soldado Clavius e Jesus como os sujeitos da enunciação, pois se estabelecem como os autores dos diálogos que norteiam o movimento analítico desse estudo, envolto, sobretudo, aos eventos da morte e da ressurreição de Cristo. Contudo, cabe acentuarmos a existência de outros sujeitos enunciativos que (co)participam da construção discursiva.

Clavius é um poderoso e impiedoso tribuno militar (tribuno era uma patente militar superior ao centurião) que é designado pelo Governador da Judeia, Pilatos, para investigar e descobrir o que houve com o corpo de Jesus Cristo (desaparecido três dias depois de Sua morte de cruz). Dessa forma, Clavius⁶⁸ (Joseph Fiennes) e seu assistente, Lucius (Tom Felton), têm a tarefa de solucionar o mistério do desaparecimento do corpo de Jesus nas semanas seguintes à crucificação, a fim de refutar os rumores de um Messias ressuscitado e evitar, como consequência, uma revolta, um levante em Jerusalém.

Jesus (Cliff Curtis), nessa narrativa fílmica, é concebido como o nazareno condenado à morte brutal de cruz em decorrência do cometimento de várias infrações, face ao governo romano, tais como: alegar ser o Messias, ameaçar a destruição do Templo, falar com grande autoridade, perdoar pecados, realizar orações e curas extraordinárias, ultrajar a lei a respeito do sábado; fazer críticas ao Templo colocando-o em risco; se autointitular profeta bem como arrogar ser o Filho de Deus.

Considerando essa breve contextualização sobre o corpus analítico, dessa tese, convocamos a primeira categoria que trata, especificamente, da singularidade enunciativa do texto fílmico Ressurreição.

⁶⁸ O próprio protagonista presenciou não apenas a crucificação de Jesus, mas também se certificou de que o corpo fosse colocado numa caverna fechada com uma pedra pesada amarrada e selada com lacre.

6.1 A singularidade da narrativa fílmica em Ressurreição

Partindo da concepção da concretude única e irrepetível do enunciado, proposta pelo Círculo de Bakhtin, buscamos, com esta categoria analítica, perceber os movimentos singulares que inscrevem, discursivamente, a narrativa fílmica de Ressurreição, de Kevin Reynolds (2016).

Como apontamos, brevemente, no capítulo anterior, o texto semiótico do cineasta Reynolds (2016), lançado em 2016, assume um viés revolucionário e transgressor, ao mobilizar, discursivamente, uma narrativa fílmica que conta a história da morte e da ressurreição de Jesus Cristo pelas lentes de um incrédulo soldado romano, Clavius, inicialmente devoto de Marte, o deus romano da guerra⁶⁹.

Dessa forma, o filme nos é apresentado, principalmente, nos dois primeiros atos, pela ótica do cruel tribuno romano Clavius. Eis uma das principais singularidades desse empreendimento cinematográfico: lançar luz sobre o processo de morte e ressurreição de Cristo pelas lentes de um algoz incrédulo, para além de não seguir linearmente a narrativa da Bíblia – os evangelhos sinóticos –, rompendo, assim, os limites narrativos da construção enunciativa clássica.

Logo, esse aspecto dialoga com o pressuposto defendido por Bakhtin e o Círculo que preconizam que todo ato discursivo é irrepetível e possui características próprias, que, por meio da unicidade (dos enunciados), modifica a situação de vida em discurso, com determinado posicionamento ou acabamento, irrepetivelmente, situado.

Ainda, esse aspecto transgressor do filme Ressurreição conversa com o entendimento postulado pelo Círculo acerca dos gêneros discursivos: modos de atuação social constituídos de forma relativamente estáveis, como também possuidoras da necessidade de se considerar tanto a sua relativa estabilidade quanto a possibilidade de completa ruptura.

⁶⁹ Na categoria analítica que discute mais especificamente os aspectos percebidos na relação entre o discurso na vida e na arte, destacaremos, em detalhes, a crença inicial de Clavius.

Vale ressaltarmos que, embora o filme tenha o tom narrativo expresso pelos olhos incrédulos de um soldado romano, a narrativa não desconsidera os eventos (bem como seus entornos) descritos no Texto Sagrado, isto é, entendemos que os fatos apresentados na obra fílmica possuem uma base histórica, sobretudo, atrelada ao viés bíblico. Entretanto, a forma e o tom discursivo, como nos são apresentados esses eventos, possuem uma perspectiva singular e transgrediente, como podemos ver no **Frame**⁷⁰ 01:

Frame 01 – A taverna



Fonte: Ressurreição (2016) | 02min48seg – 03min01seg |

⁷⁰ Destacamos que o termo inglês *frame* (quadro), advindo da expressão *frame rate* (ou “taxa de quadros por segundo”), é um dos principais elementos dentro do cinema, pois é, a partir dele, que a imagem dos filmes é constituída semioticamente (MICHAUD, 2014). Nessa tese, o termo foi mobilizado no sentido de apontar, em linhas gerais, para um recorte, como um quadro imagético, uma captura de imagem do filme a ser analisada em detalhes.

A partir de um enquadramento cinematográfico de amplitude, que contempla um extenso e árido campo, com uma paleta de cores⁷¹ acinzentada e uma trilha sonora orquestral⁷² em meio a sons de trovão e ventania, a narrativa fílmica inicia-se com o protagonista romano Clavius desarmado, caminhando sozinho e maltrapilho em uma região desértica na Judeia, rumo a Jerusalém, até deparar-se com uma espécie de taverna. Ao entrar no recinto, inicia um diálogo com o atendente, como vislumbramos no **Frame 01**.

Com base na cena em análise, lemos que, de modo imediato, chama a atenção do interlocutor de Clavius, dentro da taverna, o fato de ele estar usando um anel de Tribuno Cesário⁷³, e então o indaga a fim de confirmar a percepção: “é um anel de Tribuno?”.

Em seguida, Clavius, ao responder, positivamente, a indagação “É”, narra, em tom dialógico-discursivo – tanto para seu interlocutor, como, concomitantemente, para o público –, os eventos envoltos ao uso oficial do enlace romano, apontando, assim, para as vivências que moldaram sua constituição pessoal, bem como a história da humanidade, sobretudo, atreladas aos eventos da morte e ressurreição de Jesus: eis a essência dessa narrativa artística – a partir desse diálogo, através do recurso cinematográfico de *flashback* estrutural⁷⁴, a narrativa fílmica é construída, isto é, o enredo nos é apresentado em face das memórias vivenciais, os rastros de sentidos, de Clavius expostas, dialogicamente, na conversa realizada na taverna.

⁷¹ As paletas de cores são mobilizadas, cinematograficamente, no sentido de acentuar a emoção transmitida pelo filme, ajudar na percepção de clima e tempo, representar o estado de ânimo dos personagens e influenciar no entendimento do público para o conceito da cena. Isto é, a paleta de cores é um elemento do filme, ilustrando as fases e emoções dos personagens. Nesse sentido, as cores podem ter significados diferentes dependendo do gênero fílmico. Na cena em destaque são utilizados tons frios de cinza, que convocam a ideia de solidão, o perigo e também o isolamento do personagem, o que na narrativa Ressurreição transmite o sentimento de Clavius naquele momento solitário de peregrinação.

⁷² Trilha sonora composta por orquestras sinfônicas com notas de emoções épicas compostas no sentido de convocar a ideia do herói, bem como remeter a tempos antigos.

⁷³ Adorno que inscrevia, alegoricamente, o líder oficial das tropas romanas perante à sociedade da época. Era concebido como um objeto de respeito e autoridade.

⁷⁴ Termo apresentado, detalhadamente, logo em seguida.

Logo, fica em evidência, no nosso ponto de vista, que é por meio dos encontros dialógicos com os outros (Jesus, os discípulos, os cristãos, dentre outros) em eventos singulares – imersos em atos únicos e irrepetíveis –, que Clavius se constitui enquanto ser, como defende o pensamento bakhtiniano: o sujeito é constituído a partir do(s) outro(s).

Nesse fito, tendo como norte a tomada da taverna, fragmento em destaque, intuímos que, de fato, essa é uma percepção de grande estranheza para qualquer indivíduo naquele contexto, se deparar com um homem usando um anel da alta patente do Império dominante da época, sem as vestes romanas tradicionais, sozinho, sujo em meio a uma região inóspita e sem exército de apoio.

Nos chama a atenção o aspecto compenetrado e consternado da feição de Clavius logo após a pergunta sobre o anel, – sequência fílmica apresentada com enquadramento semiótico de *close*⁷⁵ na face do romano – o que nos leva a depreender que a experiência vivida com esse adereço militar possui, ainda, grande relevância de sentidos dialógicos na memória afetiva do romano, que ao ser perguntado sobre ele, desperta um gatilho de memórias que servirão de mote para o fio narrativo da trama Ressureição.

Nesses termos, a partir desse diálogo introdutório, o protagonista Clavius inicia seu relato ao interagir, discursivamente, com o outro personagem – o atendente da taverna, uma espécie de comércio de alimentos e utilidades locais –, por meio do recurso cinematográfico do *flashback* estrutural (STAM, 2013).

Como já apontamos em nosso tópico sobre o gênero fílmico, o *flashback* trata-se de uma maneira de apresentar eventos que aconteceram antes da ação atual. No caso de Ressureição, o diretor Reynolds (2016) mobilizou uma vertente do *flashback* chamada de “*flashback* estrutural” (ou a expressão

75 A expressão inglesa *close* (ou *close up* – trancar ou fechar) trata-se de um recurso cinematográfico caracterizado por um plano onde a câmera está muito perto da pessoa ou objeto em questão, possibilitando uma visão próxima e detalhada, isto é, um tipo de plano marcado pelo seu enquadramento fechado, mostrando apenas uma parte do objeto ou assunto filmado - em geral, o rosto de uma pessoa. Ainda destacamos que costumeiramente é mobilizado para transmitir as emoções envolvidas a determinadas cenas dos filmes (CARRIÈRE, 2015).

italiana *racconto*), que consiste em uma narrativa não linear, que possui sua montagem alternada trabalhando a subjetividade do personagem (STAM, 2013). Percebemos que esse dado nos releva traços de singularidades no discurso fílmico presente no texto de Reynolds (2016), uma vez que ele transgride a linearidade convencional de narrativas tradicionais.

Com esse recurso é mobilizada uma retrospectiva prolongada que permite contar o enredo do longa de maneira detalhada. A montagem fílmica, no caso, intercala diferentes momentos de um longo *flashback* que se inicia com a narração do protagonista e segue com ela, (re)significando, a partir dessa estratégia discursiva, o encadeamento cronológico dos eventos, como vimos em *Ressurreição*, a partir do relato vivencial de Clavius.

Nesses moldes, Clavius ao interagir discursivamente, na taverna (fragmento em destaque) inicia, concomitantemente, a narração do longa – a partir do recurso narrador incluso ou participante, aquele que se apresenta como personagem na narrativa, descrevendo, ativamente, na primeira pessoa os eventos os quais vivenciou –, descrevendo, assim, como era o contexto histórico da época, seu auditório social, bem como as suas árduas e impiedosas funções militares desempenhadas sob as ordens do imponente crivo do Império Romano, como veremos no fragmento a seguir:

“[...]”

Clavius: – Há trinta anos, o Império de Tibérios César, governa a aridez da Judeia e seu povo. Como tribuno do governado Pôncio Pilatos, meu dever é manter a ordem numa cidade rebelde. Os Judeus oram a seu único Deus, Yavé, pela chegada dos Messias, enquanto o Sinédrio com seus líderes religiosos, mantém uma paz incômoda. Mas a cada dia surgem mais fanáticos que desafiam o poder de Roma e pregam liberdade. E nós, invés disso, lhes damos morte”

Fonte: *Ressurreição* (2016) | 03min28seg – 04min03seg |

Outro aspecto que, do ponto de vista geral, nos chama a atenção na cenografia de *Ressurreição* é o nível da linguagem cinematográfica. Nesse

texto fílmico, o nível de apresentação das imagens é orquestrado pelo efeito cênico da Câmera Subjetiva, na qual o movimento angular da câmera assume um dos personagens (comumente o protagonista) e passa a comportar-se segundo seu ponto de vista e movimentos (AUMONT, 2012).

Isto é, a câmera simula o olhar de um personagem em cena. Dito em outras palavras, é como se nossa visão enquanto espectador fosse vinculada, visceralmente, pelo ponto de vista do personagem⁷⁶. Assim, enquanto espectadores, acompanhamos a narrativa a partir do tom imagético e sensorial desse personagem, como pudemos perceber no **Frame 02**, a seguir.

Frame 02 – As lanças



Fonte: Ressurreição (2016) | 04mim10seg – 04min56seg |

⁷⁶ Vale destacarmos que umas das características do nível de linguagem cinematográfica da câmera subjetiva é o método da narração participante.

Nesse *frame*, subdivido em 03 cenas – o carregamento das lanças, a preparação para o disparo e a lanças afligindo os inimigos –, Clavius descreve a rotina de suas inescrupulosas atribuições. Dessa forma, em se tratando da primeira cena, visualizamos Clavius – destaca-se o foco da cena no olhar concentrado do Tribuno romano – ordenar que seus soldados prepararem suas lanças de guerra para o breve e mortal disparo, *a posteriori*, em seus inimigos que se encontram logo mais à frente, em uma espécie de barricada de pedras muito comum nos conflitos armados no contexto israelita em destaque.

Em seguida, no que se refere à segunda cena, observamos as lanças empunhadas sob o olhar do próprio Clavius, em meio à linha de frente de seu exército. Nesse sentido, é possível percebemos no plano debaixo desse recorte as lanças empunhadas a partir da visão de Clavius naquele momento da batalha.

Já na terceira cena, contemplamos, pelas lentes de Clavius, através do recurso da câmera subjetiva, as lanças atingirem seus inimigos. Atentamos que o enquadramento da cena é constituído sob o olhar, debaixo para cima da barricada de pedras, do Tribuno romano que, por sua vez, se aproxima dos oponentes para averiguar o sucesso do arremesso das lanças, bem como empunhar sua espada e desferir golpes para os inimigos remanescentes.

Nesse contexto, enquanto espectadores, acompanhamos desde a preparação do lançar até o ferimento inimigo das lanças sob o olhar do tribuno, ou seja, do mesmo modo que Clavius vivenciou na batalha, dialogicamente, também a vivenciamos. De forma detalhada, observamos a sequência de eventos militares, desde sua preparação ao desfecho final sob o ponto de vista subjetivo do protagonista Clavius, o que aproxima o público para o tom narrativo do longa, sob um viés de quem não apenas narra os eventos, mas os vivenciou e, assim sendo, nos transmitiu, dialogicamente, os seus rastros de memórias experienciadas, o que torna a narrativa fílmica *Ressurreição* um discurso singular, irrepetível, único, frente a outras narrativas com a mesma temática.

Ainda, depreendemos, sob a perspectiva cinematográfica, à luz de Carrière (2015), que a mobilização da câmera subjetiva, portanto, faz coincidir

no mesmo eixo que os atravessa os olhares do personagem e do espectador em um olhar remissivo, endereçado, coincidente, um olhar em primeira pessoa. Logo, esse nível fílmico estabelece entre o longa e espectador um modo de imersão, pela percepção simultânea do corpo-câmera profílmico e da consciência-câmera do espectador.

Ao sistematizar a câmera subjetiva em grande parte do filme, o diretor Kevin Reynolds (2016) insere o espectador em uma experiência sensorial e perceptiva que o inscreve, vivificamente, no tempo e no espaço situado da narrativa do processo da morte e ressurreição – bem como o seu entorno – de Jesus por meio das lentes do soldado romano Clavius.

Nas palavras de Aumont (2012, p. 183 [acréscimos nossos]), “[...] a câmera passa a funcionar como se estivesse “dentro da cabeça” do personagem [Clavius] e observasse o mundo [todo o processo e os desdobramentos envolto a morte e ressurreição de Jesus] com seus olhos”. Tal movimento subjetivo singulariza o modo de perceber, semioticamente, os eventos entorno da morte e ressurreição de Jesus, vistas, aqui, visceralmente, a partir do tom ocular de seu algoz, Clavius.

Como discutido, até o momento, em *Ressurreição*, verificamos que o nível da narrativa fílmica desde os momentos iniciais assume o tom subjetivo de Clavius, ou seja, os olhares de Clavius coincidem com os da câmera/espectador que passam a guiar a narrativa como vetores da mesma direção, aumentando, assim, a integralidade do olhar do personagem com o do espectador, convocando, assim, o tom narrativo assumido pelo filme: o viés singular dos algozes.

Quando a narração é entremeada por planos de câmera subjetiva, ao invés de apresentar apenas uma visão externa dos fatos narrados, ela é supostamente corroborada a partir do fito de exhibir, de forma direta, a experiência de quem vive a cena. Para o cinema, em que a credibilidade da narração é fundamental, a câmera subjetiva se torna um dos recursos mais importantes à disposição dos realizadores.

Assim, a visão da câmera coincide com a visão de Clavius, que narra os eventos para o seu interlocutor, na taverna (**Frame 01**), bem como para o

espectador. É importante destacarmos que por meio das escolhas posicionais da câmera e de recursos como o foco que o contemplador do filme é possível concluir a singularidade dessa narrativa.

Do ponto de vista discursivo, percebemos que a escolha dessa estratégia narrativa acentua o objetivo do autor de apresentar os eventos cristocêntricos de maior evidência no espectro bíblico, sob um viés semiótico singular até então não convocado: a angulação semiótico-discursiva apresentada, dialogicamente, sob o viés dos algozes.

Desta forma, a arquetônica fílmica se compõe por meio dessas marcas, como um gênero com linguagens e construções de enunciados singulares, uma vez que a própria câmera pode atuar com papel essencial para a produção do significado de cada cena em particular.

Diante disso, entendemos que essas escolhas fílmicas na construção de Ressurreição denotam, dialogicamente, uma eventicidade ou arquetônica de narrativa única, como aponta Carrière (2015, p. 37-38 [grifos do autor]) “[...] o ponto de vista escolhido pela direção de um longa metragem determina não só os eixos emocionais da narrativa, mas também, de forma particular, **toda a sua linha dramática e foco de enredo.**”

A noção de eventicidade ou arquetônica de narrativa única presente em Ressurreição dialoga também com os postulados do Círculo de Bakhtin que compreende a produção de enunciados a partir dessa perspectiva unívoca de acontecimentos enunciativos historicamente situados.

Contudo, cabe ressaltarmos que o olho da câmera, sob o ponto de vista do autor, leva o espectador à percepção das imagens, sugerindo interpretações. Embora haja um sujeito pressuposto no processo de criação do filme, esse sujeito não é passivo, ele, pela sua singularidade e historicidade, interpreta a sucessão de imagens de modo único em sua existência humana, dando seu acabamento em relação à obra.

Nas palavras de Bakhtin (2011 p. 366 [itálicos do autor]),

no campo da cultura, a distância é alavanca mais poderosa da compreensão. A cultura do outro só se revela com plenitude e profundidade [...] aos olhos de *outra* cultura. Um sentido só

revela as suas profundidades encontrando-se e contactando com o outro, com o sentido do outro: entre eles começa uma espécie de diálogo que supera o fechamento e a unilateralidade desses sentidos, dessas culturas.

Seguir nossos olhos com a câmera não é, portanto, ter um mesmo ponto de vista do objeto que nos orienta, mas, a partir dessa imagem que nos é oferecida, sermos capazes de interpretar as condições (não)estabelecidas, os subentendidos, os ditos e não ditos, o dado e não dado; enfim, as minúcias enunciativas que compõem o todo da obra. Nas palavras do pensador russo, [...] a percepção efetiva de um todo concreto pressupõe o lugar plenamente definido do contemplador, sua singularidade e possibilidade de encarnação (BAKHTIN, 2011, p. 22).

Portanto, percebemos que o diretor dá acabamento à obra, fazendo-a ser compatível com seu projeto de dizer, mas quando a obra é lançada ela chega ao público, que ao contemplá-la, lhe adiciona novas interpretações e, por consequência, novas significações, já que, alinhados aos pressupostos do Círculo, um enunciado é sempre elo na cadeia discursiva.

Segundo Bakhtin (2011, p. 22), “a contemplação estética e o ato ético não podem abstrair a singularidade concreta do lugar que o sujeito desse ato e da contemplação artística ocupa na existência”. Desse modo, o espectador de Ressurreição pode assumir sua singularidade responsiva ao contemplar obra, uma vez que suas ideologias, historicidade e pontos de vista situados estarão em um diálogo vivo (com as enunciações axiológicas do filme) durante a exibição do longa, o que torna essa vivência única, irrepetível, logo, singular.

Nessa ótica bakhtiniana, podemos afirmar que a singularidade do *eu* se pode se estabelecer em uma relação com a singularidade do outro, isto é, as singularidades estabelecidas por cada sujeito podem se constituir em contato e em contraponto com outros sujeitos. Em se tratando do texto fílmico, essa relação possivelmente se estabelece a partir da relação do diretor (o *eu*) em face dialógica discursiva com o espectador (o *outro*). Nas palavras do filósofo russo, “[...] qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua

posição fora e diante de mim, não pode ver [...] em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele.” (BAKHTIN, 2011 p. 21).

Outra singularidade percebida em *Ressurreição* é o fato de Jesus não assumir o protagonismo do filme, mas ser convocado, dialogicamente, de forma coadjuvante. O Tribuno romano Clavius é quem ocupa a centralidade da trama, assumindo desde a narrativa vivencial dos eventos e angulação subjetiva das cenas (como apontamos *a priori*) até o fato de ser o ponto central do enredo, aquele que seus objetivos e ações (e seus desdobramentos) são a base dramática e o fio condutor da história e dos embates dialógicos da película.

Ainda sob o tom da singularidade desse protagonista, entendemos como relevante apontar que, sob o ponto de vista das relações dialógicas com o discurso cristão, o protagonismo dessa obra se opõe ao Salvador Jesus, mas, de forma contrária, figura com seu algoz. Esse fato é de extrema importância para narrativa, pois a conversão do protagonista Clavius para o cristianismo é um dos ápices do filme.

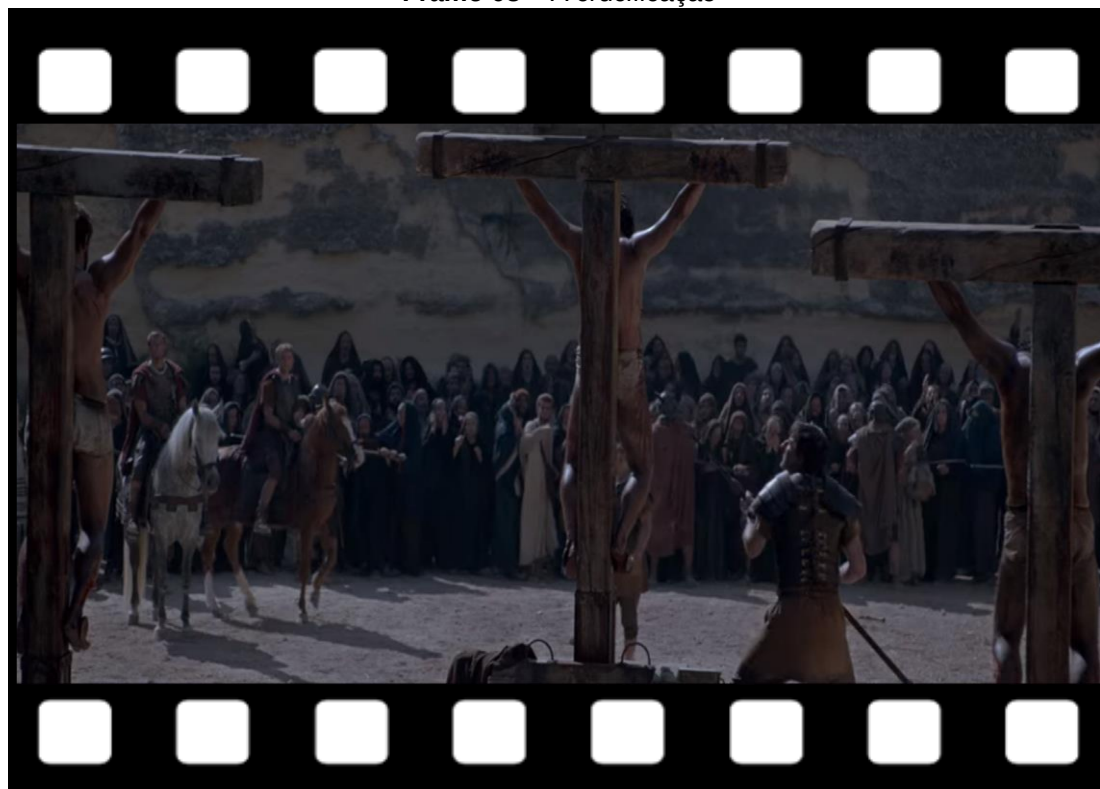
Em se tratando especificamente do coadjuvante Jesus, eis outra singularidade percebida em *Ressurreição*: a escolha de um ator negro e nativo neozelandês (Maori - povo nativo descendente dos colonizadores polinésios, ocupantes originários da Nova Zelândia). Essa escolha insere a obra em questão nas discussões contemporâneas sobre a pauta de inclusão étnico-racial⁷⁷.

Dando prosseguimento ao movimento analítico, enviesados sob a singularidade enunciativa de *Ressurreição*, apresentamos o **Frame 03** que traz enunciações estéticas (não verbais) que remetem o interlocutor ao contexto sócio-histórico situado, *relativamente estável* e preñado de sentidos dialógicos, convocados com finalidades discursivas singulares, a saber: a narrativa da

⁷⁷ Na tese não aprofundaremos de questões étnico-raciais, apenas enfatizamos esse dado, que a nosso ver singulariza, ainda mais *Ressurreição* (2016). Eis uma das possibilidades de pesquisas futuras.

crucificação de Jesus contemplada sob égide dos incrédulos algozes em uma angulação inversa e inédita, como veremos a seguir.

Frame 03 – A crucificação

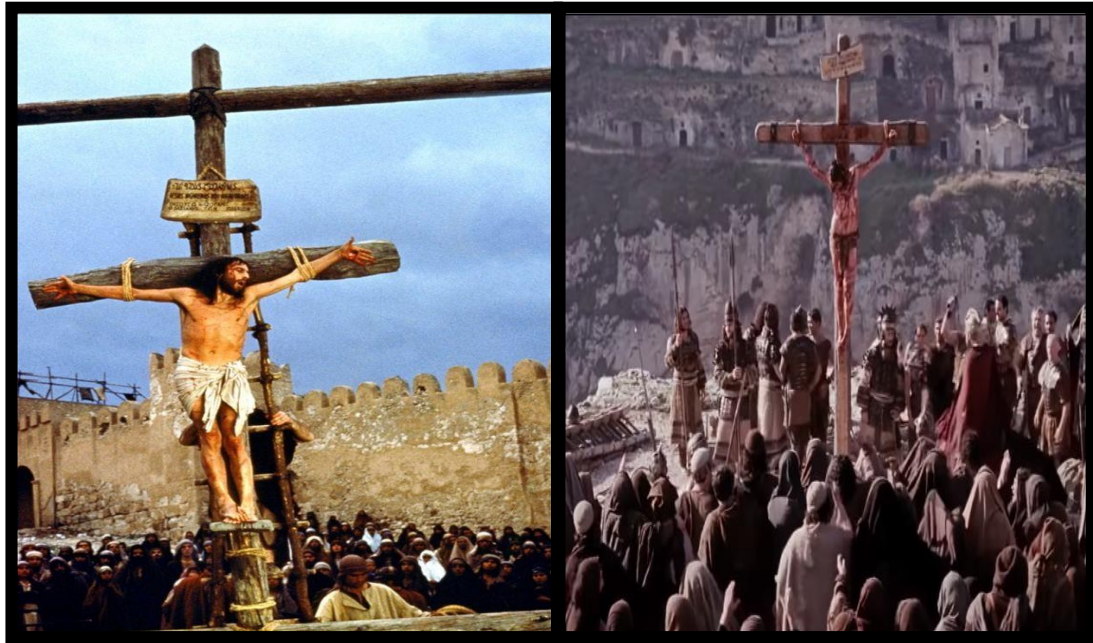


Fonte: Ressurreição (2016) | 12min20seg – 12min22seg |

Depreendemos, a partir deste *frame*, do ponto de vista do plano expansivo imagético dessa cena, que a fotografia estética da crucificação de Jesus angulada, axiologicamente, sob um foco inovador, foi orquestrada, singularmente, de modo que se distancia da narrativa convencional ou comumente abordada da descrição do evento crucificação: o *close* frontal expresso sobre Cristo.

Dentro desse contexto a **Figura 16**, sinaliza a angulação que, de forma geral, é encontrada nas narrativas fílmicas que tratam da crucificação de Cristo em peças cinematográficas, a saber.

Figura 16 – Jesus de Nazaré (1977) e Paixão de Cristo (2004)



Fontes: <<https://cinemaemfoco.com/filme-jesus-de-nazaré-de-franco-zeffirelli-1977/>> e
<<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-47326/>>
Acesso em 21/11/2022

A imagem em destaque representa semioticamente a crucificação de Jesus nos filmes Jesus de Nazaré e Paixão de Cristo. Nesse sentido, a série fílmica (com mais de seis horas de duração) Jesus de Nazaré (1977), dirigida por Franco Zeffirelli, narra, de forma detalhada, desde o nascimento em Belém até a crucificação e ressurreição de Cristo. Na série, é apresentado o comovente retrato da vida e a morte de Jesus de Nazaré (interpretado por Robert Powell), aqui apresentado desde o seu nascimento, passando pelas suas peregrinações ainda enquanto criança e o seu batismo por João Batista. Relatando inúmeros milagres durante o seu percurso, a narrativa fílmica culmina com a crucificação e ressurreição, num dos mais fiéis e impressionantes relatos da vida de Cristo, espelhado no texto bíblico, bem como em documentos vaticanos.

Em se tratando da Paixão de Cristo (2004), destacamos que ela trata de um polêmico sucesso de bilheteria em todo o mundo (arrecadou mais de 600 milhões de dólares) dirigido e roteirizado por Mel Gibson. A obra cinematográfica empenha-se, semioticamente, em relatar, com o máximo de veracidade, as últimas doze horas de vida na terra de Jesus Cristo: sua prisão,

condenação, flagelação e violenta morte de cruz. No filme, Jesus é interpretado pelo ator Jim Caviezel. Ainda, vale destacarmos que um dos aspectos verosímeis que enaltecem essa obra fílmica, para além do detalhamento da violência física, é o fato de o filme ser falado nas línguas hebraica e aramaica, remontando o contexto discursivo da época da vivência de Jesus Cristo.

Ressaltamos que nosso objetivo, com esse movimento analítico do **Frame 03** e da **Figura 16**, não é focar em uma análise comparativa, mas sim, de pudermos, a partir do vislumbre dos dois filmes, sucesso de público e crítica especializada – Jesus de Nazaré (1977) e A Paixão de Cristo (2004) – perceber a singularidade atenuada na concretude do enunciado estético da cena da crucificação em Ressurreição. Até porque, nas palavras de Stam (1992, p. 33-34 [grifos nossos]), “o conceito multidimensional e interdisciplinar do dialogismo, se aplicado a um fenômeno cultural, como um filme, referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao **diálogo do filme com filmes anteriores** [...]”.

Vale destacarmos, que a questão da singularidade do enunciado fílmico Ressurreição pode ser também encontrada no site cinematográfico IMDB (*Internet Movie Database* - um dos mais respeitados *sites*⁷⁸ de crítica popular de filmes e séries do mundo) quando este, ao comparar Ressurreição, de Reynolds, com outras obras fílmicas que tratam da mesma temática, o especifica em função de suas escolhas narrativas e fotográficas serem focalizadas nos algozes romanos até ao fato do protagonismo do longa ser conferido ao tribuno romano Clavius e não a Jesus Cristo: “[...] a trama em nenhum momento foca em Jesus ou seus discípulos, mas, sim, no homem responsável por caçá-lo, desde o início ao fim da película o tom dado é o romano”.

Voltando para a análise do **Frame 03**, a partir da relação dialógica com a **Figura 16**, observamos que o inédito enquadramento de Reynolds (2016) nos mostra que o autor do filme optou, não aleatoriamente, por uma construção

⁷⁸ Disponível em <https://www.imdb.com/title/tt3231054/?ref=nm_sr_srsq0>. Acesso em 29 de junho de 2022.

discursiva sobre a morte de Jesus sob uma perspectiva transgrediente, inversa, desautomatizada do que comumente é padronizada, como vislumbramos nos clássicos filmes apontados na figura em relevo.

Com isso, o texto de Ressurreição se torna singular por construir sentidos valorativos, particularmente situados e prenhe de sentidos dialógicos. Nesse texto fílmico, esse aspecto é tão singular que quando olhamos para outras obras – por exemplo, os filmes Jesus de Nazaré (1977) e Paixão de Cristo (2004) –, percebemos que a unicidade estética empreendida por Reynolds (2016) inscreve seu posicionamento ideológico e denuncia seu lugar único dentro do contexto sócio-histórico-cultural em que vive, apontando para a constituição de um ponto de vista, axiologicamente, estabelecido. Nas palavras de Bakhtin (2011, p. 118), “[...] no acontecimento singular e único da existência, é impossível ser neutro”.

Nesse cenário, depreendemos em Ressurreição uma estratégia fílmica outra, não trivial: eis a singularidade enunciativa promulgada por Reynolds. Contudo, vale ressaltar que, na nossa leitura do filme, o longa possui o cristianismo envolto a sua temática norteadora. Na verdade, intuímos que se trata de um escopo cristão, de uma semiose bíblica, de uma defesa da mensagem cristocêntrica constituída a partir das vistas da incredulidade.

O *frame*, em destaque, denuncia-nos que o acabamento estético no processo de angulação fotográfica do evento crucificação tem seu foco angular não no corpo do crucificado, mas nas faces dos algozes romanos, durante o momento da punição de Jesus no Monte Gólgota.

Eis uma das características mais marcantes (singular) no estilo discursivo percebido nesse texto fílmico: a descrição semiótica convocada, ideologicamente, pela ótica incrédula e opressora dos romanos, de modo que remete os espectadores ao campo semântico de punição.

Assim, ao percebemos que o diretor traz imagens e situações relevantes da cultura cristã constituída singularmente, revela sua individualidade como autor tanto no estilo quanto em sua visão de mundo. Essa marca de individualidade “é o que cria princípios interiores específicos que a separam de

outras obras a ela vinculadas no processo de comunicação discursiva de um dado campo cultural” (BAKHTIN, 2011, p. 279).

Ainda, podemos dialogar com o que propõe Medviédev (2012) sobre o método sociológico, a saber:

Assim, a literatura reflete, em seu conteúdo, um horizonte ideológico, isto é, as outras formações ideológicas não artísticas (éticas, cognitivas, etc.). Mas, ao refletir esses outros signos, a própria literatura cria novas formas e novos signos de comunicação ideológica. E esses signos, que são as obras literárias, tornam-se elementos efetivos da realidade social do homem. Ao refletir algo que se encontra fora delas, as obras literárias aparecem, ao mesmo tempo, como valores em si mesmas, e como fenômenos singulares do meio ideológico. Sua realidade não se reduz a um único papel técnico e auxiliar para refletir outros ideogramas. Elas têm seu próprio papel ideológico autônomo e seu tipo de refração da existência socioeconômica. (MEDVIÉDEV, 2012, p. 61. [grifos nossos]).

Na cena, em análise, vemos que o protagonismo estético está sob a punição dos agressores, focalizado, em primeiro plano, em um soldado com uma lança nas mãos, momentos antes desferi-la no peito de Jesus, bem como nos outros algozes romanos, vislumbrados em segundo plano, inclusive Clavius – montado em um cavalo à esquerda do enquadramento.

Chama-nos a atenção o fato de o diretor mobilizar, esteticamente, uma referência de caráter, extremamente, clássica e tradicional do cristianismo, sob um viés de unicidade que convoca sentidos singulares, até então não percebidos, o que denota a grande inovação desse empreendimento cinematográfico: a crucificação de Jesus (e dos outros dois ladrões ao seu lado) ilustrada, semioticamente, pelas costas do crucificado, eis uma angulação estética, ainda, não constituída em gênero fílmico dessa temática.

Do ponto de vista discursivo, essa angulação singular mostra um impacto discursivo nas intenções do dizer do diretor Reynolds (2016) sobre a crucificação de Cristo, a partir de um discurso que sai da curva tradicional enunciativa, podendo enredar o espectador no sentido de causar um impacto na construção de valorações que subvertem o tecido fílmico convencional sobre essa temática, causando, assim, novas possibilidades axiológicas de construção de sentidos sobre o texto fílmico.

Essa escolha singular de Reynolds (2016) organiza e potencializa os discursos que o atravessam, dando seu olhar e assumindo a sua responsabilidade do dizer sobre a crucificação de Cristo por meio de uma narrativa fílmica que, de certa forma, põe em evidência fatos como: a aspereza do sistema governamental romano à época, a angulação estética que enaltece o grotesco (o que impacta, definitivamente, a narrativa, a particularizando dentre as demais), uma perseguição policial acerca do desaparecimento do corpo de Jesus três dias após morte de cruz e outros. Essa opção discursiva de narrativa fílmica denota o não álibi da existência, uma vez que, com tal opção, o diretor se inscreve no discurso, marca o ponto de vista que definiu como trânsito a seguir para narrar a crucificação.

Dessa forma, vemos que ao narrar o processo de crucificação, o diretor Reynolds (2016) se banha no contexto sócio-histórico da época de Jesus, salientando a cultura punitiva da época, promulgada pelo Império Romano, no enredo do filme em análise, corroborando, assim, a relação entre o discurso na vida e na arte.

Segundo os postulados do Círculo, o sujeito não possui álibi. Em contrapartida, é responsável por todas as suas ações, pois ocupa um lugar único, tendo um ponto de vista único, carregando, portanto, de obrigação ética de agir e a impossibilidade de agir de outro lugar que não aquele, único, ocupado, singularmente, por cada um. “Cada um de meus pensamentos, com o seu conteúdo, é um ato singular responsável meu [...]”. (BAKHTIN, 2009, p. 40).

Ainda sobre o **Frame 03**, vemos, nesse movimento analítico, uma outra singularidade em Ressurreição: a escolha das paletas de cores frias que emolduram essa cena, carregadas de tons sombrios e conotações de suspense e pesar que convocam o sentido de punição, de castigo. À luz dos estudos de Stam (1992), destacamos que as cores de um filme são muito importantes para estabelecer uma comunicação emocional subjetiva com a audiência.

Destacamos que a tonalidade associada a uma narrativa semiótica, através da escolha axiológica de paleta de cores, funciona como um signo

ideológico, pois seu entendimento depende do horizonte social, ou seja, da criação ideológica e da época em que o indivíduo se encontra, propiciando uma interação entre indivíduos e criando a mediação, seguindo a ideia de Bakhtin sobre o produto ideológico que terá sempre seu significado situado fora de si mesmo.

Por conseguinte, podemos pensar essas paletas de cores como signos e como constituintes da narrativa audiovisual na qual adquirem funções expressivas relevantes, tanto do ponto de vista estético quanto do ponto de vista de compreensão da construção de personagens. “Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, massa física, **como cor**, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 73 [grifos nossos]).

Dessa maneira, a cor embebida esteticamente no gênero fílmico, em paletas, constitui-se como elemento narrativo a partir de sua concretude como signo ideológico, construído por meio das relações sociais que se caracterizam, no signo ideológico, pelo constante movimento de reflexo e refração (VOLÓCHINOV, 2017) que, por sua vez, caracteriza a construção ideológica e a própria experiência estética do homem como ser social.

No **Frame 03**, pudemos perceber uma peculiar escolha fotográfica da emolduração fílmica a partir de uma paleta de cores fria com toques de cinza e um espectro de envelhecimento. Com isso, vemos que, dialogicamente, é convocada a estética da dor, do sofrimento, o que dialoga com o intuito do dizer axiológico do diretor: transmitir a brutalidade da crucificação de Jesus sob a visão dos executores romanos, em seus maiores e perversos requintes de crueldade.

Dessa forma, acreditamos que a paleta de cores que enquadra essa tomada fora construída, valorativamente, no sentido de adicionar uma ambiência melancólica – a partir das cores frias – que dialoga e potencializa, discursivamente, a crueldade do evento que está sendo mostrado na tela, aumentando, assim, o tom emotivo-volitivo presente, singularmente, em Ressurreição.

Ainda, no que se refere ao conteúdo verbo-voco-visual da cena da crucificação, importa-nos destacar a nomeação sarcástica e, do ponto de vista não verbal, o semblante do soldado romano no momento em que cravava uma lança no peito de Jesus na cruz, como podemos vislumbrar no *frame* a seguir:

Frame 04 – A lança



Fonte: Ressurreição (2016) | 12mim13seg – 12min19seg |

No *frame* em destaque, subdivido em três recortes, observamos o soldado romano desferir, brutalmente, uma grande lança contra o peito de Jesus já morto, sob as ordens do tribuno Clavius que, além de comandar o processo de crucificação, contempla o evento no Gólgota em seu cavalo de batalha, orquestrando todo o rito da punição de cruz.

Com base nos estudos de Marcarthur (2018), era comum, durante a punição de cruz, que os soldados romanos quebrassem as pernas do crucificado⁷⁹, no sentido de apressar a morte e dispersar a multidão que contemplava o mortal evento. Contudo, na narrativa fílmica, após quebrar as pernas dos crucificados ao lado de Jesus, o soldado é interrompido por Clavius que o ordena a usar em Jesus outro método punitivo: o cravejar da lança no peito do crucificado (enunciação mobilizada a partir da encenação gestual contida no **Frame 04**).

Tendo por base a teoria bakhtiniana, compreendemos essa ação singular atribuída ao soldado romano, por Clavius, como um ato responsável, no sentido de dar um passo, de realizar, axiologicamente, uma tomada de posição ou, ainda, como acentua Ponzio (2010b, p. 10):

um ato, de pensamento, de sentimento, de desejo, de fala, de ação, que é intencional, e que caracteriza a singularidade, a peculiaridade, o monograma de cada um, em sua unicidade, em sua impossibilidade de ser substituído, em seu dever responder, responsavelmente, a partir do lugar que ocupa, sem álbi e sem exceção.

Do ponto de vista do soldado, a narrativa fílmica releva, pelo conhecimento sócio-histórico atribuído ao militarismo romano, a função executora de um comandado que, ao exercer sua função, mobiliza atos de cumprimento ordinário em subserviência ao seu superior, o que denota, na singularidade da obra fílmica, a estratégia de Reynolds (2016) de convocar

⁷⁹ A prática de quebrar as pernas do crucificado pode ser lida na seguinte passagem do texto bíblico encontrada em João (capítulo 19, versículos 32-34): “³²Os soldados foram e quebraram as pernas de um e depois do outro que foram crucificados com Jesus. ³³Ao se aproximarem de Jesus, e vendo que já estava morto, não lhe quebraram as pernas; ³⁴mas um soldado abriu-lhe o lado com uma lança, e logo saiu sangue e água”.

esse conhecimento da vida na arte sobre a função de um soldado, emoldurando, assim, o discurso que destaca o sentimento do algoz – particularidade saliente em Ressurreição.

Percebemos, no *frame* em análise, um tom de sarcasmo na face do executor romano ao empunhar a lança e olhar para Jesus. Dessa forma, entendemos que o soldado mobiliza, axiologicamente, esse recurso estilístico com o intuito de oferecer maior expressividade do discurso enunciado “sortudo” convocando, assim, uma subversão da ordem e da realidade, relacionando-se, ao universo da inversão, do deslocamento e da contradição.

Como pudemos discutir no nosso capítulo teórico acerca das contribuições do Círculo, o discurso, constituído pela língua(gem), não é neutro, mas marcado por posicionamentos, de tal forma que em um mesmo sistema de linguagens há a presença de mobilização de discursos, ideologicamente, opostos, como podemos perceber na palavra “sortudo” usada pelo soldado; sendo, aqui, convocada, discursivamente, não no sentido de pessoa que tem sorte, boa inclinação ao acaso positivo, todavia, em contrapartida, com marcas ideológicas que denotam uma valoração sarcástica – no caso em destaque, o soldado enuncia esse discurso, satiricamente, durante o momento fatal da violenta morte de Jesus na cruz.

Com base nesse dado discursivo de Ressurreição intuímos, à luz dos escritos do Círculo de Bakhtin, que a língua(gem) é complexa e viva, nutrida de uma dialética interna em que se atraem e, ao mesmo tempo, se rejeitam elementos julgados inconciliáveis ou de caráter puramente dicionarizado.

Dessa forma, depreendemos com base no enunciado do soldado romano que a singularidade do ato discursivo é proveniente, visceralmente, das experiências vivenciadas a partir da concretude do dizer. Logo, a enunciação é que transfigura a situação da vida para o discurso verbal, momento em que o ato singular ocorre, trazendo o caráter único de cada discurso: “A singularidade única não pode ser pensada, mas somente vivida de modo participativo” (BAKHTIN, 2010, p. 58).

Nesses moldes, entendemos que a escolha da nomeação discursiva realizada pelo soldado romano não deve somente ser atribuída a questões

relevantes num dado contexto (a brutalidade do trato proferido de forma mordaz e sarcástica pelo militarismo romano da época), mas a um projeto discursivo maior que dialoga com questões do contexto da motivação enunciativa em questão, no sentido dialógico de colocá-los em pauta, evidenciando a ideologia que permeia por todo o enunciado: Jesus foi preso pelas autoridades romanas por se intitular rei dos judeus em terras que viviam sob o domínio Cesário.

Assim, essa opção enunciativa em caráter sarcástico pode ser lida em contraponto ao fato histórico de um rei possuir privilégios, comumente atribuídos por ocasião de nascer em uma família real ou casar com alguém da realeza, logo, ser uma pessoa de sorte. Ainda, durante o contexto da sociedade da época do longa, a imagem do rei ia além de uma representação unicamente política, administrativa e militar, seu poder era considerado divino, unindo essas esferas, isto é, apontando valorativamente para um sujeito de abundante domínio e prestígio (ZORDEVAN, 2009).

Dessa forma, vemos que o uso da palavra “sortudo” contribuiu para promover uma atmosfera de polêmica em torno da punição vexatória de Jesus, visto que os efeitos conotativos atribuídos pelos sujeitos envolvidos a esse evento convocam diversos discursos outros que, assim sendo, reverberam em posicionamentos axiológicos únicos.

Dito de outra forma, esse gesto discursivo de vozear o enunciado “sortudo” traduz um efeito de sentido, considerando o auditório social deste evento, bem como o contexto histórico dos supostos crimes de Jesus, cuja finalidade ocorre em função de potencializar a humilhação, em tons de escárnio, daquele que se declarou ser um Messias, Rei, o próprio Filho de Deus.

A presença do tom de escárnio no acento expressivo da palavra “sortudo” aponta a postura valorativa, tal qual o tom emotivo-volitivo, presente no discurso do soldado, denunciando, assim, seu posicionamento ideológico em consonância com o evento singular do existir – a crucificação, o que convoca, dialogicamente, o viés de total descrença do romano face ao discurso messiânico e divinal de Jesus. Com isso, depreendemos que, com base nos

postulados do Círculo, aquilo que o falante enuncia diz respeito a sua experiência, ao seu ato de pensar e de existir no mundo.

O discurso, nessa compreensão, pode ser entendido como tramas de relações dialógicas⁸⁰ constituídas e avocadas pelo soldado expressas pela linguagem a partir de um ponto de vista, axiologicamente, situado. Como aponta Bakhtin (2011), enunciado, concreto e singular, congrega os movimentos de interpretação, os pontos de vista e a expressividade do sujeito que enuncia.

Outrossim, após o desferir da lança, o soldado novamente, em tom sarcástico, mobiliza o enunciado “sortudo”; neste segundo momento, acrescido de outros elementos linguísticos: “**Ora, se não é um sortudo!**”, Nesse cerne, o algoz romano recruta esse enunciado de posse de uma lança de aço pontiaguda, momento após cravá-la, brutalmente, no peito do crucificado já morto, o que reitera e incrementa o tom de escárnio e requinte de crueldade da enunciação romana. Essa entonação valorativa que constitui e singulariza o enunciado concreto, “**Ora, se não é um sortudo!**”, sob a ambiência discursiva da zombaria, potencializa o escárnio promovido na crucificação de Cristo pela narrativa do filme Ressurreição.

Em se tratando da relação do discurso na vida e na arte, essa potencialização valorativa denuncia o *modus operandi* do eixo militar romano que, historicamente, se pautava em práticas de punição brutal e burlesca, isto é, o discurso do soldado representa, artisticamente, uma voz ideológica da vida, que além de punir, zomba, chacota e humilha a vítima.

Um outro viés estético inovador e singular do longa de Reynolds (2016) é a apresentação visceral dos corpos dilacerados dos crucificados, bem como a exposição dos corpos já mortos, cruelmente, despojados após o evento da cruz, como podemos ver no **Frame 05**.

⁸⁰ A noção de relações dialógicas, nesta análise, será reivindicada, com mais propriedade, na próxima categoria.

Frame 05 – A putrefação



Fonte: Ressurreição (2016) | 13min49seg – 14min01seg | (Cenas 1-2)
| 32min55seg – 33min20seg | (Cenas 3-4)

O *frame*, em relevo, remonta, visceralmente, os momentos após a crucificação, mostrando, de forma inédita, o descarte dos corpos putrefatos

depois de toda a brutalidade punitiva vivenciada antes e durante o evento da cruz. Eis aqui uma das principais singularidades que inscrevem Ressurreição como um longa que transgride as narrativas fílmicas triviais sobre temática, assim como ilustra aspectos não contemplados em seu texto base e que servem de motivação para o enredo do filme – a Bíblia⁸¹.

Dessa forma, o tom de realismo burlesco da representação do corpo apresentado a partir da imagem de mortos amontoados em estado de decomposição nos convoca a ideia atribuída por Bakhtin (2002) ao grotesco – um tipo diferente de humanismo, um rebaixamento chocante. Assim, podemos intuir que essa prática de amontoamento dos corpos segue essa vertente burlesca tão normalizada e vivenciada pelo exército romano, que acumula tais corpos embebidos com sangue, saturando todo o entorno da fenda. Isto é, esse rito é tão banalizado que se tornou rotineiro. Os corpos são, “naturalmente”, lá deixados e esquecidos.

Chama-nos atenção a sensação de fedentina que o recinto espelha-nos ao mostrar, semioticamente, os soldados com panos nos narizes e expressando muito incômodo pelo odor, apesar da proteção nasal. No que se refere especificamente à segunda cena, observamos o soldado romano jogar o corpo na vala, o descartando e, logo em seguida, saindo correndo de perto do lugar, com as mãos no nariz e na boca, demonstrando uma impressão de ânsia de vômito e enojamento, ao contemplar, tanto o recém morto, como os corpos já dispostos no local, apodrecendo.

Na cena fílmica, é possível vermos uma grande quantidade de insetos voadores, moscas e besouros. No *frame*, em análise, essa visualização não é otimizada, dado ao rápido movimento desses animais. Contudo, no filme esse aspecto é de fácil percepção, o que denota um realismo grotesco (BAKHTIN, 2002) que nos comunica o tom impactante de mordaz crueldade inescrupulosa do militarismo romano daquele contexto. Lemos, então, que esses sórdidos

⁸¹ Com base em nossos estudos, não pudemos identificar nenhuma contextualização bíblica que exemplifique o descarte visceral dos corpos dilacerados e em estado de decomposição pós o evento da cruz.

detalhes nos colocam, enquanto interlocutores, na ambiência desse lugar de desumanidade.

Em se tratando da paleta de cores dessa sequência fílmica, observamos uma mudança radical no acabamento estético, uma quebra da gradação fotográfica usada nos momentos do evento da cruz (tons tristes e acinzentados). Ao observamos, detalhadamente, as cenas 3 e 4 desse *frame*, vemos nelas um tom vívido alaranjado, orquestrado, dessa maneira, no sentido de detalhar o exposto, isto é, transmitir, com nitidez, detalhes imagéticos o que está sendo mostrado na tela: a dilaceração dos corpos.

A partir da eleição singular dessa paleta de cores, pudemos perceber o tom de realismo grotesco na axiologia fotográfica de Reynolds, ao expor, de forma particularizada, os corpos mutilados depois da cruz, em estado de putrefação. A imagem em destaque é orquestrada filmicamente de maneira fulgente, clara, ensolarada, sem embaçamentos ou filtros para amenizar o impacto visceral da cena, ou seja, a potência burlesca do descarte dos corpos humanos é enfatizada nesse movimento cênico, simbolizando carnavalescamente, o corpo inferior da impureza e da desproporção (BAKHTIN, 2002).

Ainda, sob o espectro imagético do **Frame 05**, salientamos o tom quente e vívido da fotografia, das cenas 3 e 4, atrelados à nuança fétida convocada pelas expressões dos soldados (como discutimos *a priori*) e acrescida a uma enorme quantidade de mosquitos que emolduram a cena, tanto do ponto de vista imagético quanto sonoro, o que convoca uma sensação de incômodo no interlocutor.

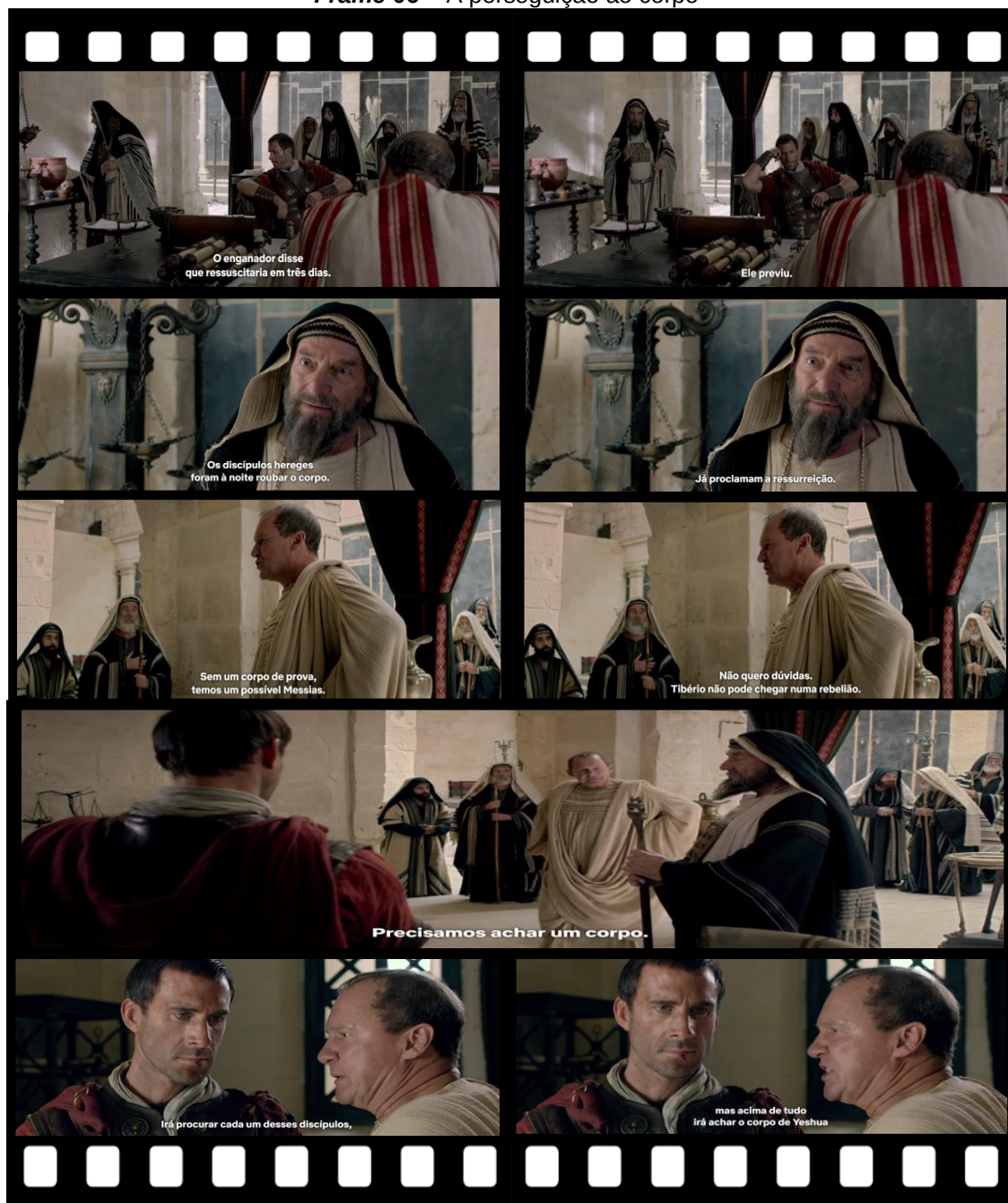
Outra vertente na obra que convoca o sentido de realismo grotesco, com toques carnavalescos, é o fato dos ambientes fílmicos estarem sórdidos, sujos, abjetos. Como vislumbramos na ambiência dos *frames* analisados até então, os soldados, em cena, estão sempre com seus trajes manchados com sangue e marcas de batalha, para além de suas faces e braços esbanjarem hematomas, feridas sanguinolentas, suor, muita sujeira e a presença, quase que em tom coadjuvante, de insetos, aceirando as ambiências cinematográficas de Ressurreição.

Na cena 4, observamos que o tom vermelho do sangue dos crucificados é posto em diálogo cênico com as vestes dos oficiais romanos, denunciando a relação entre o sangue, que, naquele momento da narrativa fílmica, simboliza morte, com as vestimentas padrões de quem promoveu a morte dos implicados, a saber: Jesus, os dois ladroes e outros demais que sofreram mortes de cruz. Dito isso, fica-nos implícito, dialogicamente, a ideia de que os soldados romanos carregam, nesses moldes, em seus corpos o acento da morte.

Nesse cenário, em conformidade com o postulado bakhtiniano sobre a paródia carnavalesca, o texto fílmico de Reynolds (2016) também se debruça sobre outros textos – os compêndios bíblicos, onde é descrito o processo de crucificação –, dialogando com eles, criticamente, e instituindo-lhes novos sentidos. Isto é, percebemos inúmeros tons carnavalescos mobilizados pelo diretor de Ressurreição ao transgredir, singularmente, a narrativa bíblica convencional, alumando na tela o trato escarnecedor e putrefato com a morte.

Dando continuidade ao movimento analítico, ainda debruçados sob o viés da categoria que discute a singularidade de Ressurreição, passemos, agora, ao **Frame 06**, cuja inscrição, nessa análise, aponta para um dos mais atenuantes movimentos particulares lidos nesse longa: a perseguição investigativa, sob tons fictícios, acerca do desaparecimento, supostamente milagroso, do corpo de Jesus três dias após sua morte.

Frame 06 – A perseguição ao corpo



Fonte: Ressurreição (2016) | 26mim28seg – 27min32seg |

No *frame* em destaque, podemos vislumbrar (a partir do enquadramento sequencial de várias cenas, subdividas em seis cortes, dispostas cronologicamente mediante esse evento fílmico) o mote e o direcionamento ordinário da investigação policial depreendida pelo império romano. Eis o norte

que enreda, discursivamente, os atos narrados, de forma singular, em Ressurreição.

Tendo em vista a possibilidade do desaparecimento do corpo de Jesus desembocar uma grande revolução social, sobretudo, às margens cronotópicas da chegada do Governador romano, Tibério César, o Sinédrio⁸², junto ao chefe da guarda romana, tribuno Clavius, orquestrou uma grande estratégia policial a fim de encontrar o corpo de Jesus.

A partir da primeira cena do **Frame 06**, observamos Caifás⁸³, ao dialogar com Pilatos e Clavius, alertá-los sobre o fato de Jesus ter anunciado ao povo israelita, ainda em vida, que seria a própria encarnação do Messias, o Filho de Deus que morreria e ressuscitaria ao terceiro dia para salvar, definitivamente, os seus seguidores.

Nesse sentido, como apontamos no Capítulo 5 desta tese, é percebido um entrelace de relações dialógicas com o texto bíblico – Antigo e Novo Testamento – que emoldura a relação entre o discurso na vida e o discurso na arte que atrelado à criação fictícia de um empreendimento investigativo singulariza de forma valorativa o longa de Reynolds.

Depreendemos, assim, de forma detalhada, alicerçados no fio discursivo do texto bíblico, que a Morte de Jesus (o então Messias) fora, profeticamente noticiada, em detalhes (deste a imputação de sua condenação brutal até sua ressuscitação extraordinária) no Antigo Testamento, bem como predita, pelo próprio Cristo, no Novo Testamento, a partir do discurso profético do antigo compêndio.

De maneira profética, Isaías (capítulo 53, versículos 3-12 [grifos nossos]) descreve – em meados de 740 a.C – a partir da narrativa do Antigo Testamento a essência dos acontecimentos que marcariam aquele que seria o messias aguardado, sobretudo, em relação ao grande sofrimento agonizado

⁸² O Sinédrio representava corte suprema, a instância de maior autoridade entre os judeus.

⁸³ Caifás figurava o Sumo Sacerdote (traduzido do hebraico como o grande sacerdote), posto que possuía um alto poder hierárquico dentro do Sinédrio, isto é, era o líder de todos os sacerdotes responsáveis por toda a orquestração religiosa da época, a pessoa responsável por interpretar a vontade Divina (GONZÁLES, 2011b).

pelo Servo de Deus durante seus últimos momentos antes de sua morte justificatória:

³[...] era desprezado e abandonado pelos homens, um homem sujeito à dor, familiarizado com a enfermidade, como uma pessoa de quem todos escondem o rosto; desprezado, não fazíamos caso nenhum dele. ⁴E no entanto, eram as nossas enfermidades que ele levava sobre si, as nossas dores que ele carregava. Mas nós o tínhamos como vítima do castigo, ferido por Deus e humilhado. ⁵Mas **ele foi trespassado por causa das nossas transgressões**, esmagado em virtude das nossas iniquidades. **O castigo que havia de trazer-nos a paz, caiu sobre ele**, sim, por suas feridas fomos curados. ⁶Todos nós como ovelhas, andávamos errantes, seguindo cada um o seu próprio caminho, mas lahweh fez cair sobre ele a iniquidade de todos nós. ⁷**Foi maltratado**, mas livremente humilhou-se e não abriu a boca, como um cordeiro conduzido ao matadouro; como uma ovelha que permanece muda na presença dos seus tosquiadores ele não abriu a boca [...].¹²Eis por que lhe darei um quinhão entre as multidões; com os fortes repartirá os despojos, **visto que entregou a sua alma à morte** e foi contado com os transgressores, **mas na verdade levou sobre si o pecado de muitos e pelos transgressores fez intercessão**.

Assim, lemos, no texto do profeta, na ótica do cristianismo, o prenúncio do Salvador dos povos sendo descrito quase oito séculos antes de Sua chegada. Nesse interim, é relatado, antecipadamente, em caráter de detalhes, o processo de Sua morte justificatória, orquestrada pelo próprio Pai, o Deus lahweh no sentido de conceder o perdão redentor dos pecados dos homens, isto é, Seu filho, o Messias, seria morto de forma brutal e vexatória, humilhado perante os homens, mas de forma voluntária estaria atendendo a Seus desígnios em favor dos Seus.

Já no Novo Testamento, a partir da pena de Mateus (capítulo 16, versículo 21 [grifos nossos]), pudemos observar o próprio Jesus reportando Sua morte em última viagem antes dos eventos de Sua prisão e cruz do calvário: “²¹Desde então começou Jesus a mostrar aos seus discípulos que convinha ir a Jerusalém, e **padeecer muitas coisas** dos anciãos, e dos principais dos sacerdotes, e dos escribas, e **ser morto**, e **ressuscitar** ao terceiro dia.”

Eis, aqui, um viés que testifica, a partir do compêndio bíblico, o plano eterno da salvação a partir da morte de Cristo: a missão expiatória de Jesus é materializada em sua morte, no sentido de ser o episódio angular que reconcilia, eternamente, os Seus seguidores com o Pai Celestial.

Diante do que vimos discutindo, é possível perceber que esses movimentos (apontados no Velho e no Novo Testamento) prenunciaram a morte de Jesus como um ato singular, único, concreto e irrepetível, ao registrar a responsabilidade do sujeito no mundo concreto, como ocorreu com Jesus no cumprimento da missão designada por Seu Pai Celestial, Deus.

Essa responsabilidade pessoal de que nos fala Bakhtin é constituída de nossas relações dialógicas, de cada ser humano, em sua singularidade, assumidas no contexto real do existir-evento. Logo, o sujeito constitui como um agente mediador entre os sentidos socialmente possíveis e os discursos produzidos em situações concretas. Nas palavras de Bakhtin (2012, p. 112):

Eu posso cumprir um ato político e um rito religioso na qualidade de representante, mas se trata já de uma ação especial que pressupõe que eu tenha a autorização para realizá-la; mas nem neste caso eu abduco definitivamente da minha responsabilidade pessoal; ao contrário, o meu papel representativo, o poder pelo qual fui autorizado, levam-no em conta.

Nessa linha de pensamento, é fundante destacar que Jesus arroga para si o fator de ser o Messias Salvador, por ter sido, anteriormente, autorizado por Deus. Essa legitimação divina torna Cristo habilitado a assumir, na terra, o ato responsável e responsivo de ser o Filho – “[...] assim como o **Pai** tem vida em si mesmo, assim também deu ele **ao Filho** ter vida em si mesmo. Ele lhe deu autoridade para julgar, porque é filho do homem.” (JOÃO, capítulo 05 versículos 26-27 [grifos nossos]) – e, concomitantemente, o próprio Deus encarnado – “Eu [Jesus] e o Pai somos um” (JOÃO capítulo 10, versículo 30 [acréscimo nosso]) e “[...] para que conheçais e acrediteis que o Pai está em mim e eu nele” (JOÃO, capítulo 10, versículo 38).

Dando prosseguimento ao movimento analítico, do ponto de vista discursivo, chama-nos a atenção da escolha valorativa da palavra “enganador” mobilizado por Caifás – “o **enganador** disse que ressuscitaria em três dias” – ao se referir a Jesus, já morto, ilustrado na cena 2, do *frame* em estudo.

Com essa nomeação, que funciona como um enunciado concreto por estar encharcada de valor axiológico, o Sumo Sacerdote atribui a Jesus, em diálogo persuasivo com Clavius e com o governador Pilatos, a ideia do sujeito que engana, trapaceia, é asqueroso, induz o outro ao erro. Vale salientar que esse termo é empregado, dialogicamente, em várias passagens no texto bíblico com o viés difamador e, até mesmo, demoníaco: “mas o Espírito expressamente diz que nos últimos tempos apostatarão alguns da fé, dando ouvidos a espíritos enganadores, mentirosos e a doutrinas de demônios”(1 TIMÓTEO, capítulo 2, versículo 4) e “[...] os homens maus e enganadores irão de mal para pior, enganando e sendo enganados” (2 TIMÓTEO, capítulo 3, versículo 13).

Ainda sobre a cena 2, no **Frame 06**, observamos que o sumo sacerdote Caifás, após falar em tons burlescos da promessa vindoura da ressurreição de Jesus, mobiliza a enunciação “ele previu”. Com essa enunciação, lemos que o intento era convocar, valorativamente de forma pejorativa, os discursos salvíficos⁸⁴ de Jesus, mobilizados em meio a seus discípulos e seguidores, bem como estabelecer relações dialógicas com os textos messiânicos inscritos de forma profética no Antigo Testamento, como discutimos, *a priori*.

Na segunda cena, o acento de herege – “os discípulos hereges foram à noite roubar o corpo” – denota, discursivamente, outra postergação transgrediente, face ao relato bíblico, que singulariza Ressurreição como uma narrativa única. Na cena, Caifás nomeia os discípulos de Jesus, convocando,

⁸⁴ “É necessário que o Filho do homem padeça muitas coisas, que seja rejeitado pelos anciãos, pelos principais sacerdotes e escribas, que seja morto, e que ao terceiro dia ressuscite” (LUCAS, capítulo 09, versículo 22).

“Eis que subimos a Jerusalém, e o Filho do homem será entregue aos principais sacerdotes e aos escribas, e eles o condenarão à morte, e o entregarão aos gentios para que dele escaqueçam, e o açoitem e crucifiquem; e ao terceiro dia ressuscitará.” (MATEUS, capítulo 20, versículo 18-19).

“Dizendo: Importa que o Filho do homem seja entregue nas mãos de homens pecadores, e seja crucificado, e ao terceiro dia ressurgirá.” (LUCAS, capítulo 24, versículo 07).

assim, o tom axiológico daqueles que estão à parte do divino, que são profanadores.

Com base nos escritos de Zuck (2016), a figura herética, atribuída aquele contexto situado, se apresentava como negação da verdade original ou como a pregação de um evangelho diferente daquele que era divulgado pelas verdades bíblicas, ou seja, aquele que não concorda com suas ideias e regras estabelecidas e que, assim sendo, questiona as crenças postuladas pela fé, de modo a vivenciar outras práticas, consideradas irreligiosas, profanadoras e blasfema.

Com a enunciação discursiva, “já proclamam a ressurreição”, depreendemos, mais uma vez, o movimento singular do diretor Reynolds (2016) face ao texto bíblico, uma vez que, como afirmamos anteriormente, esse aspecto fazia parte da profecia expiatória do Messias: ressuscitar ao terceiro dia, apontando, assim, ser, de fato, o Filho de Deus.

À luz da inspiração bíblica, a partir da terceira cena em diante, percebemos o diretor de Ressurreição acentuar seu discurso fílmico de maneira inovadora e singular, ao desenvolver, semioticamente, uma implacável investigação policial – que compreende boa parte do longa – que transgride e, assim sendo, convoca posicionamentos axiológicos únicos, ao sugerir, tendo em vista o árduo e impiedoso espectro romano, que fora depreendido uma busca policial por toda a Jerusalém acerca do desaparecimento do corpo do Nazareno.

Os cortes fílmicos da cena quatro atenuam a preocupação do Sinédrio romano, ao passo de que o desaparecimento do corpo de Jesus ocorreu às vésperas da visita do Imperador Romano. Soma-se a esse fato, a problemática, apresentada no capítulo quatro dessa tese, da existência de inúmeras revoluções populares face aos maus tratos, altos tributos, escravidão e, nessas condições, esperança messiânica da chegada de um Salvador, personificado em Jesus. Dessa forma, o desaparecimento misterioso do Seu corpo confirmaria a profecia, o que potencializou o receio dos governantes reais.

Nesse cerne, Pilatos em tom altivo e furioso esbraveja, dentro do Sinédrio perante os oficiais e sacerdotes – “precisamos achar um corpo”. Em

seguida, o governador da província da Judeia urge ao tribuno Clavius a tarefa de orquestrar uma espécie de força tarefa, no sentido de encontrar o corpo de Jesus, tendo como foco inicial uma varredura acerca dos discípulos e dos seguidores do autointitulado, Messias – “irá procurar cada um desses discípulos” e “mas acima de tudo irá achar o corpo de Yeshua”.

Nessa jornada investigativa, em cumprimento da ordem de Pilatos, o céptico soldado romano, inicia a investigação acerca do desaparecimento do corpo de Jesus Cristo após ter sido crucificado. Assim, motivado pelo ceticismo e com a missão de desmentir o fato de Jesus ter ressuscitado. Assim, Clavius e o soldado Lucius lideraram uma milícia para a averiguação em Jerusalém na tentativa de descobrir discípulos e seguidores do Nazareno, recentemente crucificado. Para isso, tribuno e seus comandados começaram uma incessante série de questionamentos com os discípulos de Jesus de Nazaré no fito de descobrir se eles roubaram o cadáver de Cristo.

Inicialmente, a empreitada policial de Clavius e seus comandados se debruça sobre a inquisição dos soldados romanos que estavam de guarda no momento do desaparecimento misterioso do corpo de Cristo. De forma concomitante, a milícia do tribuno inicia inúmeras prisões, em vários locais na Judeia, de pessoas que professavam publicamente que Jesus não mais estava morto, mas, em contrapartida, tinha ressuscitado.

Em seguida, o tribuno e Lucius começam a averiguar, em loco, os corpos dos crucificados (já em estado de decomposição), a fim de encontrar, porventura, um corpo qualquer morto de cruz, com um ferimento de lança no peito, para servir, assim sendo, de bode expiatório e assumir, falsamente, a persona de Jesus. Contudo, a investida é sem sucesso e os inúmeros corpos vasculhados e exumados não continham esse detalhe que espalharia, assim, uma possível veracidade de ser o Nazareno.

Nessa sequência fílmica, chama-nos a atenção o toque burlesco evidenciado, em muitos momentos, pela fedentina e quantidade de insetos envoltos à ambiência fílmica que, em nenhum momento, incomodou Clavius, o que demonstra, em nossa ótica, que esse aspecto fétido, grotesco e asqueroso faz parte de seu lidar diário, isto é, convoca o sentido de impiedade e

brutalidade assumidas pelo militarismo romano: eis um ato de praxe. Em um diálogo com o soldado Lucius, esse aspecto fica explicitado quando tribuno afirma, discursivamente, em resposta ao militar que o questionava sobre a fetidez em suas vestes: “cheire chicória, o estômago se acostuma”.

Nesses termos, entendemos que esse movimento impiedoso, e até mesmo cruel, do militarismo romano da época, apresentado no filme, convoca o *modus operandi* da sociedade romana, caracterizado pela prática áspera de sua abordagem: maus tratos, punições severas e vexatórias. Isso faz Reynolds, em sua narrativa fílmica, estabelecer a relação da arte com a vida, ou seja, pela narrativa artística do filme é possível conhecer aspectos da sociedade, o que singulariza, ainda mais, a obra Ressurreição.

Após esses momentos, Clavius dá início a árdua perseguição a pessoas que afirmaram ter visto Jesus, bem como Seus discípulos. Assim, de posse desses sujeitos, o tribuno começa os interrogatórios, iniciando-os com: 1) alguns seguidores de Jesus – um deles, inclusive, devolve a tribuno a cruz de espinhos que fora posta na cabeça do Nazareno –; 2) algumas mulheres que afirmaram terem o ouvido e o visto, como a cega Mirian que, supostamente, teria ouvido a voz de Jesus próximo a ela, e Maria Madalena; e 3) os discípulos.

Logo após, em meio a uma brutal perseguição pela cidade, Clavius retoma sua investigação, agora com um discípulo de Jesus, Bartolomeu - que fala para o tribuno que a ressurreição de Jesus implica na vida eterna para os humanos –. Em seguida, tribuno interroga outro guarda que estava de vigia no sepulcro e, por fim, após muitas investigações, chega a uma casa onde estão reunidos, à mesa, vários discípulos (inclusive Bartolomeu e Maria Madalena) e o próprio Jesus, ressuscitado: eis o *plot twist*⁸⁵ da narrativa fílmica.

⁸⁵ De acordo com Carrière (2015), *plot twist* (do inglês ponto de virada) é um recurso usado no texto fílmico que diz respeito a uma reviravolta na trama, mudando completamente o andamento dos acontecimentos ali narrados, isto é, trata-se de uma remodelação inesperada no enredo de um filme ou série que muda completamente o resultado final de uma história ficcional.

A partir desse encontro miraculoso, o incrédulo soldado prepara uma carta⁸⁶, de próprio punho e assinatura oficial, para o Sinédrio romano, afirmando que iria se afastar de suas atividades, no sentido de seguir junto com os discípulos em busca de Jesus, uma vez que estava consternado por procurar uma pessoa morta que, inexplicavelmente, estaria viva.

Dito em outras palavras, o encontro com o ressurreto desembocou um novo rumo à narrativa que provocará a movência de concepções e axiologias de tribuno a Cristo, como veremos na próxima categoria analítica.

Dessa forma, do ponto de vista analítico, podemos perceber que essa estratégia axiológica de incrementar uma investigação policial na narrativa fílmica, mobilizada pelo cineasta, de fato, a singulariza, isto é, coloca-a, de forma transgrediente, sob um novo ponto de vista acerca dos eventos descritos no texto bíblico.

Vale destacar, no que concerne à perspectiva macro da narrativa fílmica, que essa “trama policial” assume o fio discursivo que liga a sequência dos fatos narrados nos quatro evangelhos, bem como embebe a movência valorativa de Clavius perante a presença ocular de experiências espirituais únicas que, de fato, mudaram sua postura face o cristianismo: estamos diante do ápice do filme (este aspecto será discutido em detalhe na próxima categoria analítica).

Contudo, vale destacar que, embora esse movimento investigativo tenha o caráter dialógico com o cânone bíblico, esse relato policial não está inscrito nos textos sagrados, o que, de modo enfático, ainda mais, singulariza a narrativa discursiva construída por Reynolds (2016) em sua obra cinematográfica *Ressurreição*.

6.2 Os fios dialógicos e as movências valorativas em *Ressurreição*

Com base no entendimento defendido pelo Círculo de Bakhtin, a vida – representada, discursivamente, pela língua(gem) – é, em sua essência,

⁸⁶ Na carta lida para Pilatos, pelo soldado Lucius, Clavius afirma: “não me procurem, não me sigam ou se questionem, não castiguem ninguém em meu nome. Vi duas coisas que são irreconciliáveis: um homem morto sem dúvida, e o mesmo vivo outra vez. Eu o persigo, o nazareno, para extrair a verdade. Assinado, Clavius Aquila Valerius Niger”.

dialógica, embebida de sabores axiológicos, que prenes de sentidos, convocam diferentes pontos de vista, a partir das vivências situadas, cronotopicamente, no existir evento. Portanto, lemos que, para a Teoria Dialógica, a língua(gem), em seu âmago de dialogicidades, é vista sob o prisma de práticas sociais, cujos usos situam interações entre indivíduos que se envolvem em processos de significações, promovendo, assim, o exercício dialógico da vida.

Nesse contexto, dando seguimento ao movimento analítico de nossa tese, a partir dessa categoria, analisaremos os discursos fílmicos que convocam em sua narrativa relações dialógicas com o texto bíblico. Nesse sentido, acentuamos que, em nossa leitura, embora o filme de Reynolds (2016) possua de forma singular um viés ficcional com acentos inovadores, como percebemos na categoria anterior, o longa apregoa, discursivamente, a mensagem cristocêntrica e, com base nesse espectro, promove dialogicidades diretas e indiretas com o compêndio bíblico.

Ainda nessa categoria analítica, investigamos as movências na nomeação a Jesus Cristo acentuadas pelo tribuno romano Clavius ao ser exposto, discursivamente, à vivência de eventos singulares, na relação tempo-espaço, durante a perseguição policial em busca do corpo, até então, desaparecido do Nazareno, como discutimos na primeira categoria deste capítulo, após morte de cruz.

Dessa feita, destacamos que, nessa análise, a partir dos encontros dialógico-discursivos ao longo da narrativa de Ressurreição, apreendemos dialogicidades entre o texto fílmico e o bíblico que acentuaram o teor valorativo que gerenciou as intencionalidades dialógicas do soldado Clavius, bem como, em muitos momentos, evidenciou a relação entre o discurso na vida e na arte nesse empreendimento fílmico.

No fito, chamamos o **Frame 07** que emoldura a relação percebida entre os aspectos singulares da película com o texto bíblico, a partir da nomeação de um soldado romano, durante os momentos finais da crucificação de Jesus.

Frame 07 – A consumação



Fonte: Ressurreição (2016) | 11mim12seg – 11min13seg |

No *frame*, observamos o soldado romano – em resposta à pergunta do tribuno Clavius – proferir as palavras que, supostamente, ele teria ouvido de Jesus antes de morrer e de acontecer um grande tremor de terra: “Disse: “Está consumado.””. Chama-nos a atenção que o soldado mobiliza essa nomeação em estado de choque emocional face aos acontecimentos extraordinários vivenciados nesse singular evento de cruz. A partir dessa nomeação, percebemos dialogicidade enunciativa emaranhada com o texto bíblico.

Essa relação dialógica, em relevo, aproxima-nos da compreensão bakhtiniana de ecos de ressonâncias de enunciados dialógicos, uma vez que esse enunciado – “Está consumado!” – convoca sentidos historicamente já proferidos por Jesus⁸⁷, sendo que, desta feita, adquirindo “um sentido e valor a partir do lugar único do singular, do seu reconhecimento, na base do seu “não-álibi no existir”” (PONZIO, 2010, p. 20).

⁸⁷ ³⁰ Tendo-o provado, Jesus disse: “**Está consumado!**” Com isso, curvou a cabeça e entregou o espírito.” (JOÃO, capítulo 19, versículo 30 [grifos nossos])

Isto é, esse enunciado, fora (re)elaborado, (re)valorado e (re)acentuado, discursivamente, de acordo o tom emotivo-volitivo do algoz romano, sob um singular ponto de vista, nesse novo lugar espaço-temporal situado, após presenciar a morte de Jesus.

Do ponto de vista do cristianismo, à luz dos escritos de Stott (2016), a última expressão proferida por Jesus na cruz – “Está consumado!” (JOÃO, capítulo 19, versículo 30) – trata-se de uma tradução da palavra grega *tetelestai*, termo contábil que significa pago integralmente. Dessa forma, Jesus, ao mobilizar, enunciativamente, esse termo, declara que a dívida do homem com o criador (Deus pai) pelo pecado de Adão (e, conseqüentemente, de todos⁸⁸) está, definitivamente, paga por Ele na cruz, em caráter justificatório. Isto é, com essa palavra, Jesus postula que completou sua missão redentora: “o preço para a salvação foi completamente liquidado Nele” (STOTT, 2016, p. 102).

Ainda no espectro bíblico, Jesus, ao entoar “**Está consumado!**”, apregoa que não apenas Ele tira o pecado do homem, mas, a partir deste ato, o remove integralmente. Com isso, Jesus cumpre com o plano da salvação, orquestrado pelo próprio Deus, completando, assim, todas as profecias⁸⁹, símbolos e prenúncios do Antigo Testamento sobre Si mesmo.

Nesse cenário, na visão de Bakhtin, os enunciados concretos – relativamente emoldurados no social em auditórios dialógicos – são embebidos de ideologias e valorações situadas, elencadas em função do propósito comunicativo do sujeito, refletindo, assim, a noção de eventicidade do enunciado no discurso – o caráter único e singular de toda e qualquer interação

88 De acordo com Nicodemus (2017), a transgressão de Adão é perpassada para todos: “¹²Quando Adão pecou, o pecado transmitiu-se a toda a raça humana e trouxe, como consequência, a morte a todos; e todos foram contados como pecadores” (ROMANOS, capítulo 5, versículo 12). Dessa forma, a humanidade, nesse viés, é concebida como pecadora e carente do perdão divino e redentor, “²³Porque todos pecaram e destituídos estão da glória de Deus” (ROMANOS, capítulo 3, versículo 23). Eis a necessidade de um Salvador para expiação dos pecados.

89 Com base em Stott (2016), existem, desde o início de Gênesis até o final de Malaquias, cerca de 300 profecias detalhadas que apontam para Jesus em Seu ato salvífico.

discursiva, “o enunciado (ou parte do enunciado) [...], mesmo a de uma só palavra, jamais pode repetir-se: é sempre um novo enunciado [...]” (BAKHTIN, 2011, p. 313).

Dessa forma, essa atualização do enunciado da consumação (JOÃO, capítulo 19, versículo 30) corrobora o pensamento bakhtiniano de que o enunciado está sempre em ligação com outros já existentes: eis uma das principais características que o definem como dialógico, como esclarece Bakhtin (2011, p. 371 [grifos nossos]): “**Não pode haver enunciado isolado.** Ele sempre pressupõe enunciados que **o antecedem e o sucedem**. Nenhum enunciado pode ser o primeiro ou o último. Ele é apenas o elo na cadeia e fora dessa cadeia não pode ser estudado.”

Considerando os aspectos envoltos na enunciação da consumação da morte de Jesus, lemos uma visceral ligação à própria noção de dialogismo defendida por Bakhtin, ou seja, uma relação discursiva que não se exclui mutuamente; pelo contrário, se complementa, salvaguardando seus tons estilísticos, fortalecendo, assim, as suas ideologias carregadas de posições axiológicas embebidas de discursos outros.

Ainda, a partir dessa relação dialógica dentro do contexto bíblico, podemos perceber o fato, discutido no **Capítulo 2** desta tese, de que o enunciado concreto tem sua gênese na comunicação, quando o sujeito se apropria de um discurso já vivido e o profere, de forma valorativa, sob seu ponto de vista. Nesse direcionamento, Bakhtin (2006, p. 297) pontua que “[...] cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade do campo de comunicação discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta aos enunciados precedentes [...]”.

Depreendemos dessas palavras que não é possível a existência de um enunciado sem que haja atravessamentos interdiscursivos em sua instância viva. Os enunciados sempre estão em ligação com outros já existentes: eis uma das principais características que o definem como dialógico. Ele sempre pressupõe enunciados que o antecedem e o sucedem. Nenhum enunciado

pode ser o primeiro ou o último. Ele é apenas o elo na cadeia e fora dessa cadeia não pode ser estudado.

Portanto, considerando o que postula Bakhtin (2010b), essa nomeação mobilizada pelo militar romano assume uma postura de singularizar a finalização do processo da crucificação, valorando seu momento final como uma conclusão de um cumprimento, um acabamento de um ato, orquestrado de maneira singular e transgrediente (do ponto de vista bíblico) a partir do ponto de vista do algoz de Jesus, garantindo, desse modo, a singularidade desse evento, dentro do espaço narrativo saturado pelos discursos de outrem.

No sentido de enfatizar este aspecto, parafraseando as palavras de Faraco (2003), acentuamos que o sujeito tem, dessa maneira, a possibilidade de singularizar-se por meio da atualização, em caráter de alteridade, na interação viva com as vozes sociais.

Dando prosseguimento a análise, convocamos o **Frame 08**.

Frame 08 – O diálogo investigatório



Fonte: Ressurreição (2016) | 48min52seg – 48min54seg |

No **Frame 08**, vislumbramos o apóstolo Bartolomeu em diálogo investigatório com Clavius, sobre o paradeiro do corpo do recém-crucificado.

Nesse ínterim, o romano o inquirir acerca das reais pretensões dos discípulos e seguidores de Jesus. Em resposta, Bartolomeu o argumenta, questionando sobre o porquê que Roma teme tanto Cristo, uma vez que Ele não tinha nenhum interesse acerca do poderio do Império Romano, mas, ao contrário, professava que Seu Reino era de caráter espiritual.

Assim, o discípulo mobiliza, enfaticamente, a enunciação – “Dê a César o que é de César” –, em face dialógica ao enunciado por Jesus, anteriormente, em uma de Suas parábolas, registradas nos evangelhos sinóticos: Mateus (capítulo 22, versículo 21); Marcos (capítulo 12, versículos 13-17); e Lucas (capítulo 20, versículos 20-26).

Com essa enunciação de Bartolomeu, percebemos uma rede de dialogicidades, uma vez que ela faz menção ao discurso de Jesus, registrado nos sinóticos, em face dialógica as leis de coleta de impostos que eram realizadas, naquele contexto situado, pelo Império Romano, em decorrência dos territórios subjugados a Roma.

É fulcral destacarmos que, no contexto das pregações de Jesus, o Imperador Tibério determinou, impositivamente, que os cidadãos da Judeia, que ocupavam algum território dominado por Roma, pagassem, a pena de severa punição, impostos⁹⁰ a Cesar. Nesse evento, ao convocar aspectos sociais de um contexto histórico situado para fundamentar um argumento – “Dê a César o que de César” –, vislumbramos um entrelace dialógico entre o discurso da vida e na arte, no sentido de ser acentuada uma prática social fundida em um evento narrado no filme.

Nesse sentido, lemos que esse episódio fílmico é carregado dessa relação que coloca no entremeio dialógico-discursivo aspectos da vida de uma sociedade específica, alvo da narrativa fílmica Ressurreição, com aspectos da arte inerentes à filmografia narrados pela condução da narrativa fílmica. Isto é, o que apresenta, cada vez mais, a tese defendida nesse trabalho de acentuar

⁹⁰ Cabe destacarmos que devido a essa cobrança de impostos e demais imposições romanas, era comum, nesse recorte temporal, a promoção de revoltas dos populares judeus em decorrência dessas abusivas taxações atreladas a maus tratos e trabalho escravocrata, promulgado pelos romanos.

que a trajetória discursiva mobilizada por Reynolds (2016) funciona como ponto de intersecção sobre vida e arte.

Assim sendo, o discurso e evento extraverbal formam uma esfera de relação dialógica interligada uma vez que “o discurso verbal envolve diretamente um evento na vida, e funde-se com este evento, formando uma unidade indissolúvel.” (VOLOCHINOV, 2019, p. 5). A linguagem surge para (e no) social, por isso o discurso forma uma unidade com cada evento no qual (e para o qual) ele foi gerado.

O enunciado e a situação (extraverbal) também constituem uma relação inseparável de diálogo, pois “a situação se integra ao enunciado como uma parte constitutiva essencial da estrutura de sua significação.” (PONZIO, 2012, p. 38). Assim, o discurso está ligado a um evento e o enunciado conectado a uma situação. Juntas, dialogam, por meio do discurso, vida e arte.

Essas três categorias, para os pensamentos do Círculo, nunca caminham separadas, já que todo enunciado está ligado à vida e é a partir e por meio dela que, ao refigurá-la, segundo Ponzio (2012, p. 10), que o sujeito efetua a criação artística. “A vida, portanto, não afeta um enunciado de fora; ela penetra e exerce influência num enunciado de dentro”. Daí, pensarmos o discurso da vida e da arte em Ressureição sob a perspectiva que entrelaça-se naquilo que é da ordem do interno (aspectos do sistema linguístico) e do externo (vivências embebidas no histórico, no acontecimento, naquilo que corresponde ao eventivo).

Nesse cenário, Jesus, logo após apregoar uma de suas parábolas, é inquerido, maliciosamente, pelos fariseus e um grupo de pessoas acerca da licitude do pagamento de impostos a Cesar: “¹⁶[...] Mestre, bem sabemos que és verdadeiro, e ensinas o caminho de Deus segundo a verdade, e de ninguém se te dá, porque não olhas a aparência dos homens.¹⁷ **Dize-nos, pois, que te parece? É lícito pagar o tributo a César, ou não?** (MATEUS, capítulo 22, versículos 15-17 [grifos nossos]).

Intuímos, com base no contexto situado em relevo, que essa interrogação farisaica possuía um tom de estratagema, no sentido de que se Jesus respondesse simplesmente que o pagamento era lícito, Ele ficaria numa

posição complicada diante do povo que não estava satisfeito com o domínio estrangeiro e impositivo sobre a Judeia.

Além disso, como o imperador romano reivindicava honras e títulos divinos, os fariseus teriam um bom motivo para acusar Jesus de aprovar um comportamento blasfemo. Por outro lado, se Jesus dissesse que o pagamento do imposto não era lícito, Ele poderia ser acusado pelos fariseus de traição contra o Império.

Contudo, Jesus, prontamente, percebeu a intenção⁹¹ perversa daqueles homens que queriam prová-lo e denunciou sua hipocrisia, pedindo-lhes que mostrassem a moeda⁹² do imposto:

¹⁸[...] conhecendo a sua malícia, disse: Por que me experimentais, hipócritas? ¹⁹Mostrai-me a moeda do tributo. E eles lhe apresentaram um dinheiro. ²⁰E ele diz-lhes: De quem é esta efígie e esta inscrição? ²¹Dizem-lhe eles: De César. Então ele lhes disse: **Dai pois a César o que é de César, e a Deus o que é de Deus.** ²²E eles, ouvindo isto, maravilharam-se, e, deixando-o, se retiraram. (MATEUS, capítulo 22, versículos 18-22 [grifos nossos]).

Com base nesse argumento, alumiados pelos escritos de Nicodemus (2017), entendemos que Jesus comunica a mensagem de que honrar a Deus não significava desonrar o imperador ao se recusar a pagar ao governo pelos direitos prestados aos cidadãos, tais como: uma sociedade organizada, proteção policial, infraestrutura, dentre outros aspectos. Nesse fito, ao imperador era lícito pagar os impostos cobrados por direito, todavia a honra divina deveria ser dada, exclusivamente, a Deus. Ou seja, Sua resposta ao

⁹¹ Como discutimos no Capítulo 4 dessa tese, soma-se a esse contexto, o fato dos fariseus esperarem que Jesus fosse um messias libertador político. Eles queriam que ele liderasse uma revolução, uma espécie de guerra que expulsasse os romanos. Contudo, como pudemos ver na passagem sinótica, Jesus, porém, vinha ensinando que a única coisa capaz de libertar, verdadeiramente, o homem da opressão seria uma mudança interior atrelada ao amor divino.

⁹² A moeda era o Denário romano – uma moeda de prata equivalente à dracma grega, muito comum naquela época usada como referência para o salário padrão por um dia trabalhado. Ainda, a moeda do Denário trazia a imagem do imperador cunhada nela junto de uma inscrição que lhe atribuía um título divino.

mesmo tempo em que não incitava a sonegação do imposto⁹³, como também não deixava de atribuir a glória devida somente a Deus.

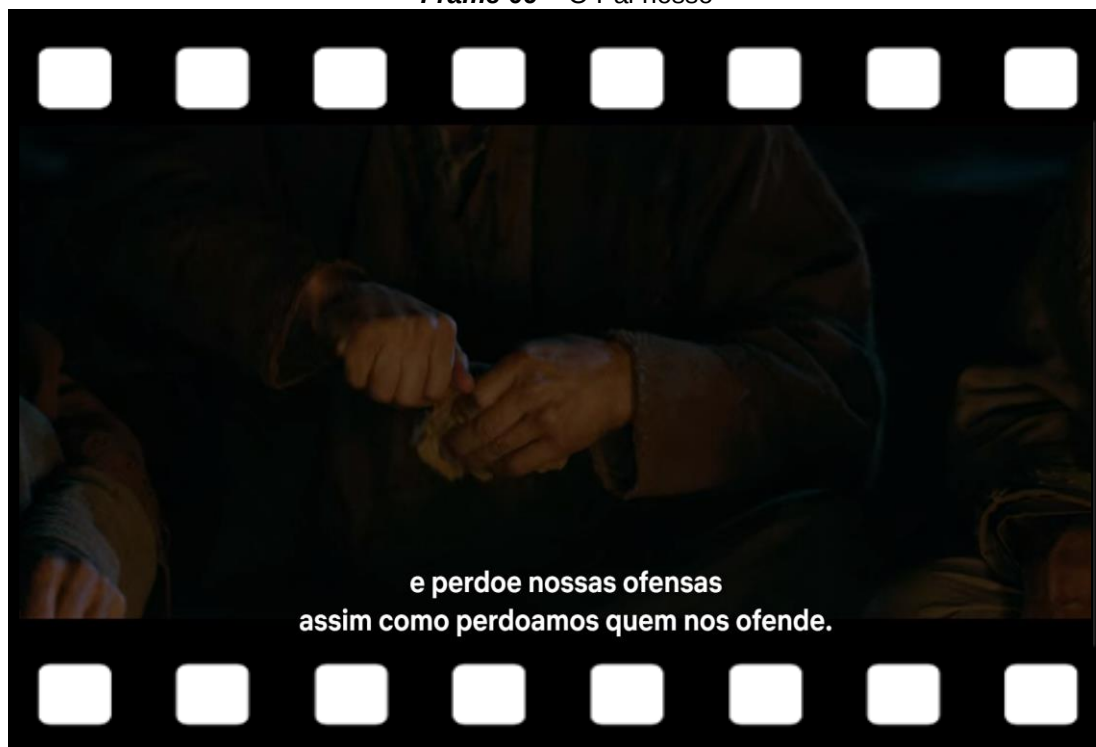
Dessa forma, entendemos que quando Bartolomeu, durante a empreitada policial de Ressurreição, argui com Clavius – retomando dialogicamente o discurso de Cristo – o faz no sentido de enfatizar para o tribuno romano a ideia de que o reino que Jesus professava ser Rei Soberano tratava-se, na verdade, de um reinado de caráter espiritual, não atrelado, assim sendo, a vieses políticos ou militares.

Logo, com base no discurso fílmico, banhado de dialogicidades bíblicas do discípulo, não haveria motivo para o império se preocupar com a suposta ressurreição de Jesus, uma vez que Ele estava empenhado em aspectos salvíficos, redentores, eternos.

Assim, com base nesse dado, fica evidenciado o viés postulado pelo Círculo no tocante à réplica dialógico-discursiva, abordado por nós no Capítulo 2. Nesse sentido, entendemos que a réplica de Bartolomeu em interação com Clavius pode ser lida como a materialização das subjetividades do sujeito que enuncia, ou seja, tudo que lhe é peculiar (suas emoções, crenças, ideologias, culturas, interesses etc.) se concretiza na resposta ao outro. Logo, a réplica é fruto das relações dialógicas que os sujeitos estabelecem entre si. Sem sujeito, sem relação dialógica, não existe réplica, portanto, não existe resposta.

Dando continuidade ao nosso movimento analítico, entoados sob a égide das relações dialógicas, presentes nas tramas discursivas do texto fílmico de Ressurreição e da narrativa bíblica, convocamos o próximo *frame* a ser analisado.

⁹³ Vale salientar: a Bíblia defende que os governos são legítimos e, logo, exercem uma autoridade conferida pelo próprio Deus. Nesse sentido, eles servem como instrumentos na mão de Deus para regular a sociedade humana e, que assim sendo, devem ser respeitados, bem como devem ser cumpridos seus direcionamentos: Romanos (capítulo 13, versículos 1-7).



Fonte: Ressurreição (2016) | 72mim39seg – 72min42seg |

O *frame*, em relevo, apresenta a sequência fílmica na qual os discípulos de Jesus se reúnem, após um longo dia de caminhada⁹⁴, para cearem comunitariamente, dividindo entre eles o alimento (pão) e, concomitantemente, orarem a Deus a oração do Pai nosso ensinada pelo próprio Jesus. É relevante acentuarmos que o soldado Clavius acompanhava, de perto, esse momento, inclusive, se alimentando junto aos apóstolos. Na cena, a oração, bem como a divisão do pão, é orquestra pelo discípulo Pedro.

Do ponto de vista do contexto bíblico, a narrativa do Pai nosso está inserida nas Sagradas Escrituras durante o famoso Sermão da Montanha, reportado nos evangelhos de Mateus (capítulo 6, versículos 9-13) e Lucas (capítulo 11, versículos 1-4). É importante salientarmos que Jesus a ensinou aos seus discípulos quando lhes falava sobre esmolas, oração e jejum,

⁹⁴ Importante ressaltarmos que os discípulos, após terem um encontro com Jesus ressurreto, partiram em fuga da perseguição policial imposta pelo Império Romano rumo ao deserto. Outro aspecto que intuimos ser relevante ponderar é o fato de que Clavius acompanhou a peregrinação dos apóstolos no sentido de encontrar respostas para o evento que ele acabara de testemunhar: a presença física, em caráter sobrenatural, de uma pessoa que ele tinha visto ser morta de forma brutal na cruz do calvário.

atendendo a um pedido dos próprios discípulos que O inquiriu acerca de como deveriam orar:

⁹Portanto, orai vós deste modo: Pai nosso que estás nos céus, santificado seja o teu nome; ¹⁰venha o teu reino, seja feita a tua vontade, assim na terra como no céu; ¹¹o pão nosso de cada dia nos dá hoje; ¹²e perdoa-nos as nossas dívidas, assim como nós também temos perdoado aos nossos devedores; ¹³e não nos deixes entrar em tentação; mas livra-nos do mal. [Porque teu é o reino e o poder, e a glória, para sempre, Amém.] (MATEUS, capítulo 6, versículos 9-13 [grifos do autor]).

No prisma do cristianismo, essa importante oração explica e convoca sentidos acerca do relacionamento do cristão com Deus: como honrá-Lo, pedir por Sua vontade e respeitar Sua soberania, no intuito de ser estabelecida uma vida de retidão, perdão, respeito e amor ao próximo, consoante a Seus preceitos. Isto é, a partir dessa oração o fiel é convidado a obedecer a seus mandamentos e desenvolver um caráter que glorifique Seu reino.

Nesse ambiente, entendemos que o diretor Reynolds (2016) mobiliza, filmicamente, a oração do Pai nosso em face dialógica com o postulado no texto bíblico, como uma estratégia discursiva para apresentar ao soldado Clavius os fundamentos da mensagem cristocêntrica e, assim sendo, modificar, definitivamente, sua vivência.

Na cena, em análise, quando o apóstolo Pedro enuncia “e **perdoe** as nossas ofensas, assim como **perdoamos** a quem nos ofende”, em dialogicidade ao discurso de Jesus inscrito no texto bíblico, convoca o sentido de destacar a necessidade de demonstrar arrependimento de forma constante, como o próprio Cristo o fez ao morrer de forma justificatória na cruz.

Ainda, com essa trama dialógica discursiva, lemos que o discípulo apregoa a mensagem de que se deve pedir perdão a Deus diariamente, como também é dever do cristão perdoar rotineiramente os outros sujeitos, embora essa relação social esteja envolta a mágoas ou discordâncias ideológicas. Nessa esfera, chama-nos a atenção que estes sentidos postos em relevo, na oração, dialogam com os embates valorativos vivenciados por Clavius, fazendo-o refletir acerca de suas convicções e atos.

Esses aspectos reiteram a concepção bakhtiniana que assevera que a língua(gem) só pode ser analisada segundo sua devida complexidade, ou seja, através dos fenômenos socioideológicos apreendidos dialogicamente no fluxo da história. Destarte, Bakhtin (2010) estabelece que a posição enunciativa é estabelecida ao conceber as enunciações proferidas (e vividas) pelos seres humanos como fruto dos vínculos existentes da linguagem com a vida e com a história.

O estudioso do texto bíblico Nicodemus (2017) pontua que Jesus ensinou a oração do Pai Nosso e a deixou como um modelo particularmente para os discípulos e em geral para todos os cristãos. Contudo, o pesquisador ressalta que, embora essa oração seja fulcral dentro do cristianismo, não a vemos na Bíblia em nenhuma outra ocasião. Apesar de no Novo Testamento encontrarmos, várias vezes, Jesus orando com os discípulos, não os descreve usando a oração do Pai nosso.

Vale salientarmos que antes do evento discursivo, em destaque no **Frame 09**, percebemos mais um entrelace dialógico entre Ressurreição e o texto bíblico: momentos antes dos apóstolos se reunirem para cearem à noite, o apóstolo Pedro vai levar um pouco de água para a hidratação de Clavius – que acompanhava o traslado de os discípulos em caráter de observação – após a árdua peregrinação no deserto da Judeia. Nesse sentido, Pedro, no intuito de expressar auxílio, se aproxima do romano que, sem perceber que se tratava de um discípulo, desferi, abruptamente, sua espada na perna do apóstolo.

Intuímos que esse incidente narrado no texto fílmico estabelece relações dialógicas com um relato bíblico presente nos evangelhos sinóticos⁹⁵. A Bíblia narra que na noite em que foi traído por Judas, Jesus foi ao jardim Getsêmani com seus discípulos no intuito de orar ao Seu Pai Celestial. Certa altura da noite, ali mesmo no jardim, durante as orações, vieram, fortemente armados, muitos oficiais da guarda romana a serviço do

⁹⁵ Mateus (capítulo 26, versículo 51); Marcos (capítulo 14, versículo 47); e Lucas (capítulo 22, versículos 49-51).

Sumo Sacerdote Caifás no intento de capturar Jesus. Uma dessas pessoas que estavam com esses oficiais era Malco, um servo de Caifás.

Nesse cenário, ao perceber que os homens que foram prender Jesus se aproximaram Dele, o apóstolo Pedro reagiu rapidamente desembainhando e desferindo sua espada fatalmente contra a orelha direita de Malco, decepando-a: “¹⁰Simão Pedro, que trazia uma espada, tirou-a e feriu o servo do sumo sacerdote, decepando-lhe a orelha direita [...]” (JOÃO, capítulo 18, versículo 10).

Em seguida, Jesus repreende a Pedro e lhe diz que bastava. Aproxima-se a Malco e toca-lhe a orelha, curando-a: eis o último milagre que o Cristo realizou antes da cruz. Logo após, Jesus enfatiza para Pedro e os demais apóstolos que aquele que fere pela espada também sofreria por ela e que, se quisesse, pediria a Seu Pai ajuda para sair daquela situação de perigo. Ainda, afirma Jesus que os fatos derradeiros que viriam a acontecer seriam necessários para o cumprimento profético do Antigo Testamento.

Em outras palavras, após cortar a orelha de Malco, Pedro imediatamente foi repreendido por Jesus que o advertiu dizendo que todos aqueles que lançam mão da espada, à espada morrerão. Em segundo lugar, Jesus lhe disse que se fosse para alguém defendê-lo, Ele teria orado ao Pai para que Ele enviasse mais de doze legiões de anjos. Em terceiro lugar, Jesus deixou claro que era da vontade do Pai que Ele sofresse, conforme havia sido revelado nas Escrituras (MATEUS, capítulo 26, versículos 52-54).

Do ponto de vista social, com base nos escritos de Zordevan (2019), observamos que era comum o porte e armas pelos discípulos e seguidores cristãos no sentido de demonstrar uma tendência existente em Israel, naquele recorte cronotrópico: a esperança em um Messias que realizasse a batalha final contra os inimigos, que se personificavam nos romanos que ocupavam a Palestina.

Contudo, imersos no texto bíblico, intuímos que, ao curar a orelha do servo do Sumo Sacerdote, Jesus, com esse ato miraculoso, promulga que seu combate messiânico é outro, não a guerra tradicional, mas, em contrapartida, trata-se de uma luta espiritual.

Ainda, nesse cerne, Jesus professa com esse milagre, bem como com a repreensão ao apóstolo, o sentido da não violência, propaga a obediências às ordens celestiais (cumprimento das profecias) e difunde a importância do diálogo e a necessidade de respeitarmos o outro, embora que esse outro esteja com ideias e posicionamentos axiológicos dissonantes (MARCARTHUR, 2017).

Percebemos nesse trecho da narrativa um resgate dos costumes sociais da época de Cristo, ao descrever a postura comum a esse recorte sócio-histórico do manejo rotineiro de armas pelo povo, como, por exemplo, o uso de espadas. Dessa forma, Reynolds (2016), para construir seu enredo, bebe em fatos sociais que circundavam a cultura do povo da Palestina, o que enfatiza na obra em análise o teor da arte erguendo-se em sintonia do teor da vida.

A partir desse emaranhado de sentidos dialógicos percebidos no texto bíblico, depreendemos que, no filme, o diretor, ao usar o personagem Pedro recebendo um ferimento de espada por parte de um romano, o faz em relação de dialogicidade com o fato bíblico do Getsêmani, no sentido de promover a mensagem cristocêntrica de que o reino de Jesus é espiritual e, assim sendo, não se trata de um viés militar.

Isto é, Reynolds (2016) mobiliza uma sequência fílmica inspirado, dialogicamente, em um evento descrito no texto bíblico, sendo que, desta feita, de caráter singular, pois, no longa, o personagem Pedro é quem assume o papel do agredido e não do violento (vivenciado por Clavius): eis um arquétipo do que Bakhtin e o Círculo defendem como a festa da renovação discursiva, que se estabelece em outra enunciação, em um novo modo de dizer, em um projeto que evidencia uma estratégia do autor em, na sua obra, narrar o episódio da história da morte e da ressurreição de Cristo com requinte de singularidade, como apresentado em maior evidência na primeira categoria analítica deste capítulo.

Então, intuímos que, embora esse evento esteja banhado na festa da renovação discursiva o acento percebido nessa relação dialógica – textos bíblico (Pedro e o decepamento da espada da orelha de Malco) e fílmico (Clavius e o corte de espada na perna de Pedro) – continua uníssono: a mensagem de Jesus é anunciar a paz em contrapartida à violência.

Nesse fito, o aspecto em destaque nos rememora o postulado bakhtiniano que defende o enunciado como resultante de uma “memória discursiva” acondicionada de enunciados que já foram proferidos em outras épocas, em outras situações interacionais, nas quais o locutor, (in)conscientemente, toma como base para realizar a enunciação do momento, para formular seu discurso (BAKHTIN, 2010).

Vale destacarmos que pensar no texto bíblico nos coloca na condição de refletir que a interpretação bíblica tem seus signos situados e axiologicamente mobilizados, ou seja, não é um sistema isolado, mas sim um sistema complexo de intercâmbios sociais. Por isso, “só ocorrem semioticamente mediadas... vivemos, de fato, num mundo de linguagens, signos e significações.” (FARACO, 2017, p. 49).

Nessa linha de pensamento, para Bakhtin, não existem relações humanas diretas, por isso mediadas, o real nunca nos coloca de forma direta e clara, “o dado puro não pode ser realmente experienciado” (FARACO, 2017, p. 48). Para ele, os discursos encontram o objeto a que ele se refere já recoberto de qualificações, envolto em uma atmosfera social de discursos.

Nesse sentido, não existem palavras puras e diretas, mas elas se estabelecem sempre de forma oblíqua, penetrando nas camadas de discursos sociais. Com isso, os signos não apenas refretem o mundo (não são apenas um decalque do mundo); os signos refratam o mundo.

Dito em outras palavras, as enunciações vêm cheias de significados e refletem as suas relações sociais que, por sua vez, penetram o seu discurso. Para tanto, os signos refletem e refratam o mundo. Quer dizer: “com os signos podemos apontar para uma realidade que lhes é externa (para a materialidade do mundo), mas sempre fazemos de modo refratado.”

E refratar significa “que com nossos signos nós não somente descrevemos o mundo, mas construímos na dinâmica da história e por decorrência do caráter sempre múltiplo e heterogêneo das experiências concretas dos grupos humanos – diversas interpretações (refrações) desse mundo.” (FARACO, 2017, p. 51).

Com base nos fios discursivos presentes na narrativa criada por Reynolds (2016), é possível traçarmos um perfil de Clavius em relação dialógica com o perfil, comumente, trazido pelo texto bíblico sobre o apóstolo Paulo. Dessa forma, percebemos que alguns aspectos fulcrais da construção do personagem Clavius podem ser lidos em face dialógica às vivências experienciais que constituíram o referido apóstolo, tais como: ser cidadão romano (e, com isso, possuir inúmeros benefícios sociais) e perseguidor de cristãos, ter uma mudança radical em seu modo de vida (após encontro com Jesus) e passar a ser propagador do Evangelho, bem como ser perseguido.

Assim, uma vez que em tópicos anteriores já traçamos, em detalhes, o perfil constitutivo do tribuno romano – tanto no capítulo metodológico, como nesse analítico –, nesse momento, apontamos, de forma breve, aspectos biográficos relevantes acerca de Paulo, com o intuito de, em seguida, acentuarmos as tramas dialógicas percebidas entre as vivências de Clavius e de Paulo.

Com base nos escritos de Connor (2009), Paulo⁹⁶ nasceu em Tarso (ATOS, capítulo 16, versículo 37 e ATOS, capítulo 21, versículo 39), na Cilícia (hoje região da Turquia), no ano quinto da era cristã. Foi educado⁹⁷ em Jerusalém, sob o ensino do renomado Doutor da lei, Gamaliel – Rabino de grande influência e renome.

Paulo conhecia profundamente a cultura grega e hebraica, falava o aramaico, era herdeiro da tradição do farisaísmo, estrito observador da Lei e mais avançado no judaísmo do que seus contemporâneos (GÁLATAS, capítulo 1, versículo 14; FILIPENSES, capítulo 3, versículos 5-6). Como de costume nas sinagogas, desenvolveu um trabalho “útil⁹⁸” – tecelão.

⁹⁶ De acordo com Pitre (2021), o apóstolo romano recebeu, inicialmente, o nome de Saulo (do hebreu), contudo, mais tarde, alterou para Paulo (do latim), depois da sua conversão e batismo cristão.

⁹⁷ O então Saulo se preparava para ser um rabino na mais ortodoxa das seitas judaicas.

⁹⁸ Nesse recorte cronotópico, era costume os homens necessitarem do aprendizado de uma atividade de cunho prático e rentável.

Sua família possuía muitos recursos e, assim sendo, desfrutava de posição proeminente na sociedade, gozando dos inúmeros privilégios da cidade romana. Embora tenha nascido um cidadão romano, Paulo era um judeu da dispersão, um israelita circuncidado da tribo de Benjami e membro zeloso do partido dos fariseus (ROMANOS, capítulo 11, versículo 1; ATOS, capítulo 23, versículo 6).

Considerando esses aspectos, Paulo, bem como o Tribuno Clavius, possuíam cidadania romana, o que lhe garantia direitos, como: o não pagamento da maioria dos tributos exigidos, acesso a benefícios mercantis, possuíam garantia do julgamento perante César – se exigido, nos casos de acusação –, imunidade legal dos açoites antes da condenação, como também não poderiam ser submetido à crucificação: pior forma de pena de morte da época.

Tais aspectos conferem nessa análise traços de relações dialógicas entre o apóstolo Paulo e Clavius, pois entendemos que a origem romana de ambos, bem como os privilégios envoltos a essa cidadania, evidenciam a proximidade constitutiva desses sujeitos, salientando os “tecidos dialógicos” lidos nos textos bíblico e fílmico.

Imersos na trama dialógica emaranhada entre os aspectos paulinos – a partir do texto bíblico – e a vivência do personagem Clavius – acentuada no longa Ressurreição – nos chama a atenção o fato, banhado de dialogicidades, de que em um primeiro momento de suas vidas, ambos possuírem o tom agressivo de perseguidor de cristãos.

Em umas das primeiras sequências de Ressurreição, analisada por nós no **Frame 2**, observamos Clavius em meio a batalhas brutais, coberto de sangue e hematomas. Logo, o vemos orquestrar a própria condenação de Jesus no calvário e, em seguida, comandar a implacável perseguição policial contra os cristãos. No texto bíblico, à luz dos escritos de Pitre (2021), observamos Paulo participar de um apedrejamento público de um propagador⁹⁹

⁹⁹ Com base em Lopes (2014), Paulo não só aprovou esse apedrejamento, como também teve as vestes do apedrejado Estêvão despojadas aos seus pés (ATOS, capítulo 7, versículo 58).

do cristianismo. Em seguida, a narrativa bíblica descreve que ele recebeu autoridade oficial para liderar as perseguições, para além de, na qualidade de membro do concílio do Sinédrio, mobilizar seu voto a favor da morte dos cristãos (ATOS, capítulo 26, versículo 10).

No fito do texto bíblico, o próprio Paulo afirmava que “¹[...] respirava ameaça e morte contra os discípulos do Senhor” (ATOS, capítulo 9, versículo 1). Além de deflagrar a perseguição em Jerusalém, ele ainda solicitou cartas ao sumo sacerdote para as sinagogas em Damasco. Seu objetivo era levar preso para Jerusalém qualquer um que fosse seguidor de Cristo, tanto homem como mulher (ATOS, capítulo 9, versículo 2), para além de perseguir e assolar a Igreja de Deus (GÁLATAS, capítulo 1, versículo 13).

Com base em Lopes (2014), Paulo fazia isso acreditando que estava servindo a Deus e preservando a pureza da Lei Mosaica. Dito em outras palavras, ele até acreditava que, ao perseguir seus seguidores como um animal selvagem, tentando forçá-los a blasfemar contra Jesus, estaria fazendo a vontade de Deus (ATOS, capítulo 26, versículos 9-11; 1 CORÍNTIOS, capítulo 12, versículo 3). Ou seja, Paulo negava, totalmente, a divindade espiritual de Jesus e o tratava como um impostor.

Nesse cenário, percebemos que essa postura paulina é convocada, dialogicamente, pelo diretor Reynolds (2016) no personagem tribuno, sobretudo, a não crença na divindade de Jesus. Clavius, como Paulo, também recebeu ordens do próprio Sinédrio para comandar perseguições contra os cristãos, bem como o fazia à luz da crença que postulava ter, a qual preconizava que o império romano refletia o caráter e os direcionamentos divinais da época. Ainda, percebemos que o fato de Clavius testemunhar a morte de Jesus possui em espelhamento dialógico que refrata o episódio bíblico em que Paulo assiste à brutal morte do primeiro mártir cristão.

Vale destacarmos que, como Paulo, o tribuno romano fazia seus atos algozes com a crença de que estava atendendo a postulados divinos. Dessa

Do ponto de vista do cristianismo, a partir desse trágico e brutal acontecimento, Estêvão é considerado como o primeiro mártir cristão.

forma, lemos que o diretor se banha nesse “mar de dialogicidades” de maneira estratégica, no sentido de, *a posteriori*, ter mais arcabouços discursivos que subsidiem e, assim sendo, impactem a grande mudança no *status quo* axiológico desse personagem: sua conversão ao cristianismo – eis o viés que trataremos nesse momento.

Em consonância com o discurso bíblico, Paulo de Tarso partiu, sob forte ímpeto, em direção a Damasco com a finalidade de destruir a comunidade cristã daquela cidade. Contudo, nesse recorte cronotópico, algo de caráter miraculoso e inesperado aconteceu, causando, assim, uma mudança radical na vivência de Paulo:

³E, indo no caminho, aconteceu que, chegando perto de Damasco, subitamente o cercou um resplendor de luz do céu. ⁴E, caindo em terra, ouviu uma voz que lhe dizia: Saulo, Saulo, por que me persegues? ⁵E ele disse: Quem és, Senhor? E disse o Senhor: Eu sou Jesus, a quem tu persegues. Duro é para ti recalcitrar contra os aguilhões. ⁶E ele, tremendo e atônito, disse: Senhor, que queres que eu faça? E disse-lhe o Senhor: Levanta-te, e entra na cidade, e lá te será dito o que te convém fazer. (ATOS, capítulo 9, versículos 3-6).

O pesquisador Pitre (2021) afirma que o evangelho de Atos dos Apóstolos, escrito sob a pena de Lucas, descreve a conversão de Paulo de Tarso como um ato miraculoso, um momento em que um inimigo declarado de Cristo transformou-se em apóstolo¹⁰⁰ Seu ao se deparar com o próprio Cristo ressurreto e ouvir Suas palavras.

Nesse íterim, o discurso das sagradas escrituras postula que após sua conversão, sua pregação não era outra, senão, anunciar que Jesus é o Filho de Deus (ATOS, capítulo 9, versículo 20). O Paulo duro, rigoroso, ameaçador e violento de outrora, depois de convertido, passou a demonstrar ternura,

¹⁰⁰ De acordo com os estudos de Lopes (2014), vale destacarmos que, considerando que Paulo de Tarso não havia sido um dos discípulos de Jesus, para além de ter perseguido Seus seguidores, existia, dentro dos preceitos bíblicos, a necessidade e importância da revelação pessoal de Cristo para ele. Portanto, esse encontro pessoal foi tão importante para Paulo que a base de sua afirmação sobre a legalidade de seu apostolado está fundamentada nessa experiência (1 CORÍNTIOS, capítulo 9, versículo 1 e capítulo 15, versículos 8-15; GÁLATAS, capítulo 1, versículos 15-17).

sensibilidade, empatia e amor. Essas características ficam evidentes em suas obras.

No gênero fílmico, lemos, em ambiência dialógica discursiva, os entrelaces da conversão de Paulo impregnados na mudança de vida experienciada pelo tribuno romano. No longa, Clavius, imerso a inexorável perseguição policial – durante uma abrupta invasão a uma casa repleta de apóstolos cristãos, no intuito de interrogá-los acerca do desaparecimento do enganador nazareno –, se depara com um ato miraculoso que o faz ficar perplexo: o militar romano testemunha, vivificamente, a presença ressurreta de Jesus, como podemos ver na **Figura 12**, que emoldura a cena fílmica em destaque.

Figura 17 – O encontro entre Clavius e Jesus



Fonte: Ressurreição (2016)

Na figura, em relevo, observamos a sequência fílmica que delineia o encontro impactante de Clavius com Jesus ressurreto em meio aos discípulos e a Maria Madalena, com quem o romano já tinha promulgado um processo interrogatório, juntamente com o discípulo Bartolomeu. Como destacamos, anteriormente, essa cena marca o *plot twist* da narrativa do filme, bem como da grande transformação axiológica na vida de Clavius.

Dessa forma, lemos que esse evento sobrenatural foi, valorativamente, orquestrado pelo diretor do longa em relação dialógica ao episódio miraculoso da conversão do apóstolo Paulo reportado, discursivamente, no texto bíblico. Assim, banhados de dialogicidades, lemos que as conversões de Paulo e do tribuno Clavius estão emaranhadas sob o mesmo fio discursivo: um encontro presencial com Jesus Cristo ressurreto.

Chama-nos a atenção que o extraordinário encontro com Jesus ressurreto, tal qual vivenciado, dialogicamente, por Paulo, transformou completamente o acento da vida de Clavius, ao passo do tribuno romano enviar uma carta a Pilatos desertando da missão real imposta a ele, uma vez que procurava dentre mortos uma pessoa viva. Assim, o tribuno abandona a milícia romana e parte em fuga com os apóstolos de Jesus rumo ao deserto da Judeia.

Importante destacarmos que a perplexidade de Clavius ao vislumbrar Jesus ressurreto ainda marcado com as chagas da cruz foi tão impactante que o tribuno deixou sua espada romana esvair-se sob suas mãos. Postura inaceitável para um chefe da guarda romana dentro do contexto sócio-histórico da época. O ato de apartar-se da espada, objeto que simbolizava o alto poder bélico do império romano, inscreve Clavius sob um novo aroma axiológico de vida¹⁰¹.

Ainda, no que concerne a essa sequência fílmica, acentuamos a percepção de um outro fio dialógico emaranhado entre os discursos de Ressurreição e do texto bíblico: a crença duvidosa do discípulo incrédulo Tomé

¹⁰¹ É relevante pontuarmos que Clavius, após o encontro em destaque, também abandona suas vestes romanas e passa a vestir-se como um apóstolo, aspecto que evidencia, na nossa ótica, ainda mais, sua nova postura de vida.

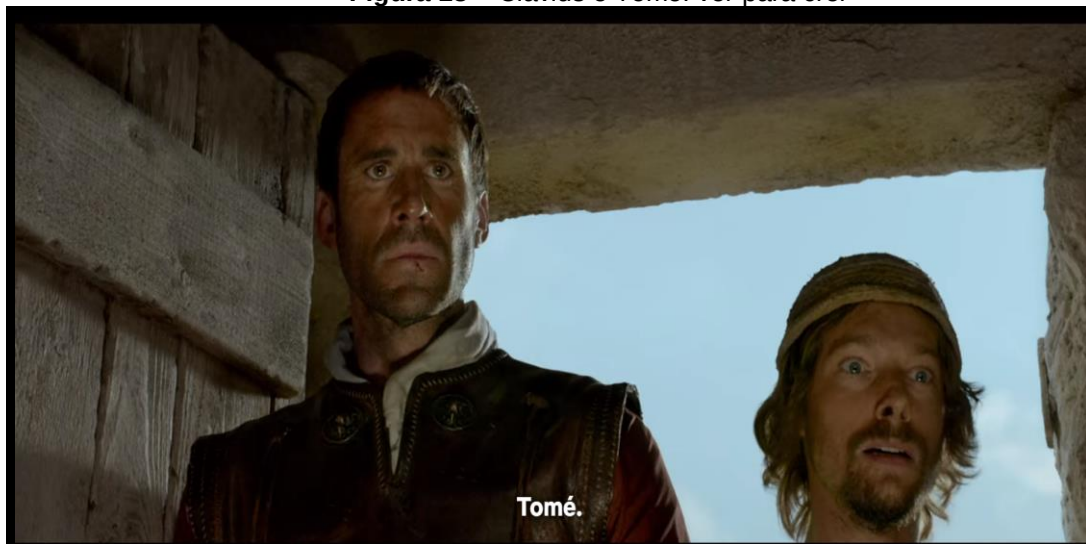
e a postura dúbia de Clavius. De acordo com o texto sagrado, quando os outros apóstolos foram contar para Tomé (ausente nesse primeiro encontro miraculoso) que tinham presenciado Jesus ressurreto face a face, Tomé revelou uma certa incredulidade (JOÃO, capítulo 20, versículos 24-25).

Assim, demonstrando nervosismo, Tomé exigiu provas tangíveis para poder acreditar na ressurreição de seu Mestre. Ele queria ver com seus próprios olhos e tocar com seus dedos as marcas dos cravos nas mãos de Jesus e seu lado que havia sido transpassado por uma lança: “²⁵Os outros discípulos lhe disseram: “vimos o Senhor!” Mas ele disse: “Se eu não vir a marca dos pregos nas mãos de Jesus, se eu não colocar o meu dedo na marca dos pregos, e se eu não colocar a minha mão no lado dele, eu não acreditarei”.” (JOÃO, capítulo 20, versículo 25).

Para Nicodemus (2017), essa atitude de Tomé está consoante com seu caráter um tanto quanto pessimista e incrédulo. Contudo, o pesquisador defende que Tomé estava disposto a acreditar na ressurreição, mas não antes de receber provas concretas. Dessa feita, intuímos que ele precisava se certificar de que Aquele a quem os discípulos estavam dizendo ter visto realmente era seu Mestre, ou seja, ele queria provar o que os outros tinham provado, isto é, ver o Senhor Jesus pessoalmente; e ainda ir mais além, tocar nas terríveis cicatrizes. Com isso, até os dias atuais, seu nome está ligado à expressão popular “ver para crer”, pois ele estava ausente e duvidou da ressurreição de Jesus.

Nesse cenário, depreendemos que o diretor Reynolds (2016) orquestrou dialogicamente a cena em que Clavius vê Jesus ressurreto a partir do acento da incredulidade atribuído a Tomé. Nesse recorte fílmico, fica claro, na nossa leitura, que esse tom de incredulidade é convocado pelo diretor do longa, uma vez que no mesmo momento que Clavius entra no recinto (em que estava Jesus ressuscitado) também adentra Tomé. Do ponto de vista imagético, o enquadramento da cena acentua os olhares fixos dos dois (Clavius e Tomé) perplexos ao avistarem Jesus vivo. Dessa forma, no sentido de enfatizarmos esse viés, convocamos a **Figura 18**.

Figura 18 – Clavius e Tomé: ver para crer



Fonte: Ressurreição (2016)

A partir desse recorte fílmico, observamos o entrelace dialógico entre o discurso fílmico e o bíblico no sentido de salientar o tom valorativo da descrença e da dúvida atribuído a esses dois personagens. No que concerne ao aspecto fílmico, orquestrado a partir da técnica do *close up*, podemos vislumbrar a potencialização do acento da incredulidade sendo posto em evidência no detalhamento da expressão facial dos dois personagens (Clavius à direita, e Tomé à esquerda). Dessa forma, lemos que o Reynolds (2016) banhou-se dialogicamente no caráter incrédulo de Tomé testificado nas linhas bíblicas como ênfase discursiva da postura de Clavius: ambos tiveram que ver para crer que Jesus não morto mais estava.

Voltando a refletir sobre o entrecruzamento de dialogicidades entre o apóstolo Paulo e o tribuno Clavius, acentuamos, por fim, o fato de ambos passarem de perseguidores implacáveis de cristãos para perseguidos e propagadores do evangelho de Jesus.

No discurso bíblico, Paulo, após contemplar Jesus ressurreto e adotar uma mudança radical de postura, começa a pregar o cristianismo na própria cidade de Damasco, ou seja, ele começou a pregar o Evangelho no mesmo lugar em que pretendia prender os seguidores de Cristo (ATOS, capítulo 9, versículos 1-2).

Daí em diante, o recém-apóstolo inicia suas admoestações cristãs por meio de árduas e longínquas viagens missionárias. Vale destacar que, durante suas viagens evangélicas, Paulo foi perseguido, humilhado, açoitado e, muitas vezes, preso, até ser condenado à morte. Nesse fito, Paulo tornou-se um dos maiores propagadores do evangelho de Jesus Cristo, sendo autor de treze¹⁰² epístolas presentes no Novo Testamento.

Em Ressurreição, nessa linha dialógica, vislumbramos que Clavius também passa a ser perseguido logo após o fulcral encontro com Jesus, precisando fugir e esconder-se do império romano. Isto é, o tribuno passou de convocar atos algozes para mobilizar atos fraternais e, assim sendo, ser constituído como vítima perseguida do Império, tal qual lemos na vivência do apóstolo Paulo. No filme, esse aspecto é acentuado, uma vez que Clavius era chefe da guarda romana e exímio conhecedor de estratégias militares. Nesse cerne, o tribuno, movido por seu novo acento de vida, por um acesso de movências valorativas, passa a usar, axiologicamente, seus conhecimentos de combate no sentido de escape e não de ataque.

Ainda sob essa perspectiva, vale acentuarmos que no texto bíblico, observamos que após presenciar e dialogar com Jesus, Paulo foge e tenta juntar-se aos outros discípulos (GÁLATAS, capítulo 2, versículo 20). Contudo, eles, de imediato, resistem receosos, até que tempos depois Barnabé se dispôs a apresentá-lo aos apóstolos cristãos. No filme, de forma dialógica, também vislumbramos que Clavius, após avistar Cristo ressurreto, começa a seguir os discípulos em sua fuga pelo deserto, porém o faz de longe, pois os apóstolos ainda o temem e ficam meio que incomodados com sua presença, até que Pedro converse com eles e convoque Clavius para participar, em conjunto, de uma ceia e da oração do Pai nosso.

No texto fílmico, vemos Clavius, juntamente aos outros apóstolos, receber, momentos antes de ascender miraculosamente para o céu, o

¹⁰² Romanos; I e II Coríntios; Gálatas; Efésios; Filipenses; Colossenses; I e II Tessalonicenses; I e II Timóteo; Tito; e Filémon.

direcionamento de Jesus para proclamarem por todo o mundo a mensagem do evangelho, como observamos no fragmento a seguir:

“[...]”

Jesus: – vão pelo mundo e preguem o evangelho, a todos os povos. Vocês serão minha testemunha em Jerusalém, na Judeia, na Samaria e até os confins da terra.”

Fonte: Ressurreição (2016) | 94mim12seg – 94min25seg |

Dessa forma, Clavius parte em destino missionário como fora feita pelo apóstolo Paulo a partir do texto bíblico, sob a incumbência do próprio Jesus, para proclamar as boas novas a todo o povo de Jerusalém e do mundo. Cabe ressaltarmos que essa missão delegada por Jesus, em Seu último diálogo no filme, está impregnada, visceralmente, no discurso bíblico: “¹⁵E disse-lhes: “vão pelo mundo todo e preguem o evangelho a toda criatura.[...]” ²⁰E eles, tendo partido, pregaram por todas as partes, cooperando com eles o Senhor, e confirmando a palavra com os sinais que se seguiram. Amém.” (MARCOS, capítulo 16, versículo 20).

Dentro desse contexto, com base nessa cena bem como em inúmeras outras sequências fílmicas, já discutidas, que apontam para a mudança de vida de Clavius em relação dialógica com o texto bíblico, depreendemos que, embora Ressurreição tenha um caráter inovador ao mostrar o processo de morte de Jesus de forma visceral sob a ótica dos algozes, lemos que o eixo central desse empreendimento cinematográfico é, de fato, acentuar a mensagem central do cristianismo: a propulsão do amor, da fraternidade e do arrependimento mediante fé em um Deus único, perdoador dos pecados – por meio do sacrifício salvífico e justificador de Jesus, Seu único Filho.

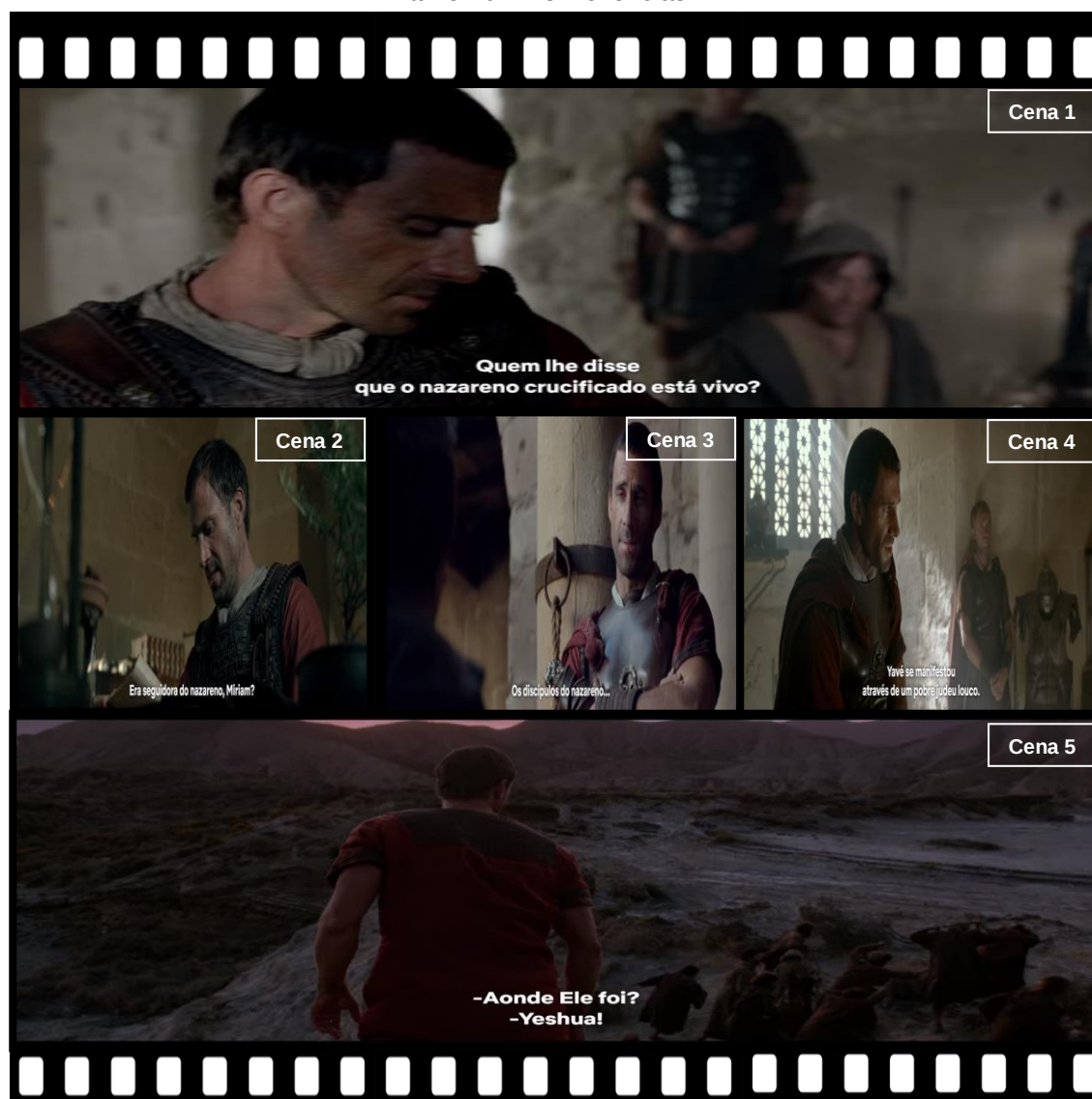
Logo, depreendemos que é uma prática recorrente do diretor de Ressurreição mobilizar aspectos e estereótipos populares da bíblia para enfatizar o caráter discursivo de seus personagens, sobretudo, Clavius.

Após a percepção dos fios dialógicos emaranhados no gênero fílmico Ressurreição, nos deteremos agora, no que se refere às movências valorativas sob a flutuação presente no discurso do personagem Clavius ao se reportar a

peessoa de Jesus com nomeações distintas no decorrer cronotrópico da narrativa fílmica, em estudo.

Nesse esteio, chamamos o **Frame 10**, que apresenta uma singular e inovadora estratégia dialógica, mobilizada pelo diretor Reynolds (2016), ao apresentar, filmicamente, movências refratórias acerca da nomeação, cronotopicamente, promovidas pelo soldado romano Clavius acerca da figura de Jesus no início e no final da narrativa fílmica, fato este que coaduna para o clímax da empreitada cinematográfica, como veremos a seguir.

Frame 10 – As movências



Fonte: Ressurreição (2016) | 38mim38seg – 38min40seg | (Cena 1)
 | 36mim55seg – 36min56seg |; | 46mim30seg – 46min31seg |; | 48mim05seg – 48min10seg |
 (Cenas 2-4)
 | 93mim31seg – 93min32seg | (Cena 5)

A partir desse *frame*, fragmentado em cinco cenas subsequentes da narrativa, pudemos perceber uma mudança valorativa no acento axiológico mobilizado por Clavius, em decorrências de suas experiências ao longo do filme: na primeira cena, vemos o tribuno, em sua perseguição investigativa acerca do corpo do Nazareno, interrogar um seguidor de Jesus.

Isto posto, em se tratando do aspecto cronotópico em que se desenvolveu a primeira cena, o *frame* acentuado trata-se do início da investidura policial – apresentada em detalhes na categoria anterior – orquestrada por Clavius, a fim de encontrar o corpo de Jesus, recentemente crucificado.

Nesse sentido, como vimos anteriormente, o tribuno de César começa uma série de interrogatórios com as pessoas que seguiam, na visão romana, o suposto Messias, com os guardas que vigiavam o sepulcro e com seus apóstolos. Vale ressaltarmos que este evento, imbricado no **Frame 10**, marca a construção linguística sobre a nomeação a Jesus no enredo, construção situada, holisticamente, na segunda metade do filme. Então, nesse recorte fílmico, de posse de uma lista de possíveis envolvidos no rapto do corpo de Jesus, Clavius, em seu gabinete, pergunta ao suspeito: “Quem lhe disse que o **nazareno crucificado** está vivo?”.

Nesse recorte, lemos a nomeação “crucificado”, enunciada por Clavius, ao convocar a pessoa de Jesus. Assim, percebemos que Cristo é apresentado, nesse momento da narrativa, pelo tom apreciativo da negatividade, denunciado, do ponto de vista do discurso, concretamente, pelo acento “crucificado”.

Vale acentuarmos que, como expõe Volóchinov (2017, p.38), “[...] a palavra é o fenômeno ideológico por excelência”. Nesses termos, dentro do nicho sógnico, ela torna-se o modo mais transparente da relação social, uma vez que ela é concentrada pela função de signo, ou seja, a palavra, impregnada de ideologias e axiologias, é o mais relevante roteiro no palco das manifestações ideológicas da língua(gem).

Do ponto de vista do contexto histórico, é fundante ressaltar que a crucificação, para além de ser um espetáculo péfido, era considerada a mais

alta punição existente, direcionada para punir escravos, inimigos do Estado Romano e estrangeiros que tinham cometido crimes atrozes, como: homicídio, roubo grave, traição e rebelião. De acordo com McDowell (2013), esse procedimento vexatório, originário da Pérsia, em 539 a.C., foi amplamente utilizado em Roma até meados de 337 d.C..

A nomeação crucificado, presente na narrativa do filme, convoca em seu dizer o significado de vexame, humilhação, rebaixamento, pois, à época, ser crucificado correspondia a um alto castigo mortal decorrente de uma gravíssima infração cometida por alguém. Tal dado, resgata, na estratégia dialógico-discursiva de Ressurreição, uma relação com os costumes da vida (do povo daquele cronotopo) requerida na sequência do texto fílmico, enfatizando, desse modo, o entrecruzamento do discurso da vida com o discurso da arte, o que denuncia a tendência de uma narrativa artística que vive e que sobrevive a partir de elementos da vida: tese por nós defendida nessa investigação de doutoramento.

Considerando o exposto, o enunciado concreto “crucificado” convoca efeitos de sentidos que ressoam a imagem de indignidade e repulsa. Logo, pudemos perceber que o soldado Clavius, ao escolher, valorativamente, esse enunciado, deixa transparecer, do ponto de vista do discurso, em sua enunciação a figura da incredulidade do possível milagre – a ressurreição do divino – arguido pela sua audiência durante a investigação.

Concomitantemente a essa discussão o soldado nomeia Jesus com o enunciado “nazareno”. Cabe ressaltarmos que, essa nomeação é percebida pelo Tribuno em uma sequência narrativa anterior ao recorte fílmico em destaque, onde Cesar profere o acento “nazareno” ao tratar da pessoa de Jesus, durante a argumentação com o soldado, a fim de explicar os motivos da punição do acusado, para além de abordar a temida repercussão especulada pelo governo romano acerca da morte daquele que se intitulava o próprio filho de Deus, o Messias esperado, ansiosamente por grande parte da população situada naquele contexto histórico.

Nessa linha de pensamento, depreendemos que o sujeito, ao construir sua valoração, leva em consideração, do ponto de vista dialógico, outros

discursos, outras memórias discursivas, no sentido de alcançar seu projeto de dizer, isto é, seu intento ao elaborar enunciações.

Assim, entendemos que Clavius, ao optar, estilisticamente, pelo enunciado “nazareno”, utiliza a estratégia discursiva de aproximação valorativa do quadro social do interlocutor – discípulo de Jesus e militante de Seus preceitos e profecias. Portanto, lemos que o enunciado “nazareno”, de certa forma, modaliza o efeito de sentido negativo atribuído anteriormente pela nomeação crucificado. Nesse plano, concordamos Volóchinov (2017) ao afirmar que os valores sociais determinam a forma do enunciado, inclusive atualizando-os.

Em se tratando da segunda cena, vislumbramos Clavius em diálogo interrogativo com a seguidora de Jesus, Mirian (mulher cega, que afirmava em público ter ouvido, de modo vivífico, a voz de Cristo, após sua morte), sob a mesma orquestração discursiva mobilizada na cena anterior – “nazareno” – em: “Era seguidora do **nazareno** Mirian?”. Nesses termos, observamos que Clavius acentua, valorativamente, Jesus como o Nazareno no intuito de se aproximar de sua interlocutora.

Depreendemos que a estratégia valorativa requerida pelo sujeito romano ao proferir “nazareno” traduz um efeito de sentido, considerando o auditório social desse evento, cuja finalidade ocorre em função de convencimento – Clavius, com esse movimento, queria, a partir do interrogatório desse interlocutor suspeito, descobrir mais nomes de pessoas próximas a Jesus, a fim de localizar o responsável pelo, suposto, sequestro do corpo, bem como encontrar o seu paradeiro.

Assim, intuímos que o efeito de sentido desse enunciado foi atualizado, no fio discursivo dessa enunciação, no intuito de promover a aproximação social entre os sujeitos em destaque nessa situação. Ou seja, ao se aproximar, discursivamente, do horizonte ideológico de vivência do suspeito, Clavius oportunizaria o acesso a mais informações.

Nessas condições, lemos este acento como uma prática discursiva inerente às atividades sociais do interrogatório policiesco. Com isso, comungamos com Fiorin (2015, p. 09), quando elucida que “não se poderiam

resolver todas as questões pela força, era preciso usar a palavra para persuadir os outros a fazer alguma coisa".

Acerca da terceira cena contida no **Frame 10**, observamos Clavius, em meio à investigação policial, em conversação com um seguidor de Jesus no sentido de persuadí-lo, mediante recompensa em moedas, a entregar a localização dos apóstolos de Cristo, bem como, inquirindo-o acerca da liderança deles e da quantidade de armamentos¹⁰³ que os apóstolos supostamente disporiam.

Nesse plano, chama-nos a atenção o escárnio que reveste a face de Clavius ao enunciar “os discípulos do nazareno...”, potencializando, assim, a valoração desprezível que o romano atribuía à figura de Jesus. À luz dessa ótica, depreendemos que, mediante o grande poder que o Império Romano possuía naquele contexto situado, o tribuno trata o pequeno grupo de discípulos com o tom de deboche, no sentido de ser uma presa fácil e que, logo, os capturaria, bem como encontraria o corpo de Jesus, após a morte de cruz.

Sob essa perspectiva, ao assumir essa postura escarnecedora no diálogo, Clavius acentua Jesus distorcendo o caráter divinal atribuído pelo seu seguidor, negligenciando, assim, o respeito atribuído a Cristo pelos discípulos, bem como, deixando claro em seu gesto discursivo a aversão ao entendimento messiânico de Jesus. Na verdade, para o tribuno, o nazareno tratava-se de um impostor que queria propagar uma revolução contra Roma.

Já no que concerne à quarta cena, vemos Clavius interrogando o discípulo Bartolomeu, logo após ter sua localização descoberta pela milícia romana, especificamente através de um seguidor de Jesus. Nesse ínterim, Clavius inicia seus questionamentos perguntando ao discípulo Bartolomeu acerca do que ele ganhava espalhando, publicamente, mentiras ou fantasias.

Em resposta ao tribuno, Bartolomeu afirma que, embora pareça inacreditável, ele caminhou com Jesus (pós-morte) e que Ele seria a personificação do próprio Deus, Seu Pai Eterno. Em seguida desse argumento,

¹⁰³ Vale destacarmos que Clavius possuía uma concepção militar acerca do apostolado e função messiânica de Jesus, como já apontamos anteriormente nessa tese.

Clavius o questiona, de forma irônica: “Então, Yavé se manifestou através de um pobre judeu louco?”.

Ao inquirir, sarcasticamente, Bartolomeu sobre uma possível manifestação de “Yavé” em Jesus, entendemos que Clavius usa, enunciativamente, essa palavra hebraica, do Deus bíblico do antigo Reino de Israel (Antigo Testamento), como discutimos anteriormente, em face da multiplicidade politeísta de deuses existentes, naquele contexto, o que inscreveria Yavé como Deus único, criador de tudo e de todos.

Assim, esse enunciado concreto mobilizado por Clavius, “Yavé”, particulariza a divindade da pergunta romana, bem como vai ao encontro com as crenças professadas pelo discípulo de Jesus. Ou seja, Clavius está questionando Bartolomeu se Jesus – vexatoriamente aqui acentuado como judeu louco – seria a manifestação do Deus de Israel.

Dessa forma, ao mobilizar essa nomeação “judeu louco”, Clavius convoca, dialogicamente, o contexto social, como também o auditório situado da época, o que comunga com o postulado de Volóchinov (2013) que preconiza que entonação ou o som expressivo da palavra evidencia a vinculação entre enunciação, a orientação social e o auditório. Ou seja, a língua(gem), na verdade, é um conjunto de tons valorativos no qual “A situação e o auditório correspondentes determinam precisamente a entonação e, através dela, realizam a seleção das palavras e sua disposição, dando um sentido à enunciação toda” (p. 174).

Nesse cenário, mergulhados na ambiência extralinguística do viés social da situação enunciativa, em destaque, entendemos que o sentido dialógico chamado por Clavius comunga com os discursos messiânicos proferidos por Jesus durante os três anos que Ele promulgou Seu ministério em Israel, sobretudo, se autodeclarando Rei dos Judeus, em terras de domínio do Império Romano, como apontamos no Capítulo 4 dessa tese.

Dessa forma, do ponto de vista romano, intuímos que a pessoa que arroga para si o título de rei, sem ser da realeza de Roma, trata-se, nesse entendimento, de um louco, de uma pessoa que não possui a racionalidade básica do contexto social em que vive.

Depreendemos, então, que o sentido de loucura percebido no acento valorativo de Clavius pode ser compreendido como elemento carnavalesco, no intuito de provocar subversões em relação a uma figura canônica, nesse caso, o Messias Jesus. Nesse fito, essa valoração assevera o tom negativo da irracionalidade, do ilógico, do fora dos padrões sociais. Isto é, essa valoração rebaixa, enfaticamente, a divindade, atrelada à figura do Messias, a um sujeito subversivo, irracional.

Ainda, observamos que o enunciado “louco” convoca a concepção de doença mental, insanidade, pessoa arreda a normalidade. Dessa maneira, a sujeito louco carrega, visceralmente, o estereótipo do homem em seu estado irracional, possuidor de rompantes emocionais, cuja sociedade entrevê como algo negativo e perturbador ao convívio.

Com base nos postulados bakhtinianos a figura do louco está ligada à fuga da linearidade do mundo contemporâneo, ou seja, a ilegalidade e a falta de retidão, bem como se reveste em uma potente ameaça ao discurso da ordem e da quebra de hierarquias. Nas palavras do pensador russo: “[...] loucos são *degradações* grotescas dos diferentes ritos e símbolos religiosos transpostos para o plano material [...]” (BAKHTIN, 2002, p. 64 [grifos do autor]).

Dito isso, pudemos perceber que Clavius concebe a figura de Jesus atrelada, dialogicamente, à divindade messiânica como uma perturbação social, uma ilegalidade, algo nocivo para o convívio e que, assim sendo, precisa ser, de fato, silenciado, sepultado. Daí, a necessidade de encontrar o corpo do nazareno.

Intuímos que esse viés está em consonância com os postulados do Círculo no tocante à assertiva dialógica divulgadora da constituição dos valores de uma dada sociedade ou grupo social como não inventados, nem produtos de construções abstratas, mas, em contrapartida, surgem dos diversos tipos de relações sociais estabelecidas entre os sujeitos no mundo da vida, constituindo-se em matéria prima para a construção dos valores que organizam os sistemas complexos de qualquer campo da comunicação discursiva.

Vale ressaltarmos que Clavius e o soldado Lucius obtiveram a informação acerca do apóstolo Bartolomeu após receberem ajuda de um

seguidor traidor cristão – que vendeu, sorrateiramente, a localização desse discípulo por um punhado de moedas –, o que denota uma dialogicidade discursiva com o ato traidor promulgado por Judas, descrito nas Escrituras Sagradas:

¹⁴Então, **um dos Doze, chamado Judas Iscariotes**, dirigiu-se aos chefes dos sacerdotes¹⁵ e lhes perguntou: "O que me darão **se eu o entregar a vocês?**" E fixaram-lhe o preço: trinta moedas de prata.¹⁶Desse momento em diante **Judas passou a procurar uma oportunidade para entregá-lo.** [...] ²⁰Ao anoitecer, Jesus estava reclinado à mesa com os Doze.²¹E, enquanto estavam comendo, ele disse: "Digo que certamente **um de vocês me trairá**". ²²Eles ficaram muito tristes e começaram a dizer-lhe, um após outro: "Com certeza não sou eu, Senhor!" ²³Afirmou Jesus: "Aquele que comeu comigo do mesmo prato **há de me trair**". ²⁴O Filho do homem vai, como está escrito a seu respeito. Mas ai daquele que trai o Filho do homem! Melhor lhe seria não haver nascido". ²⁵Então, Judas, **que haveria de traí-lo**, disse: "Com certeza não sou eu, Mestre! "Jesus afirmou: "Sim, é você" (MATEUS, capítulo 26, versículos 14-25 [grifos nossos]).

Assim, de acordo com o contexto bíblico, um pouco antes da Páscoa, o discípulo Judas Iscariotes fez um acordo com as autoridades do Templo, de entregar Jesus mediante uma recompensa. Nesse cerne, logo após ter ceado com Jesus – inclusive o beijado a face – e os outros 11 apóstolos, a partir do recebimento ilícito de 30 moedas de prata O entregou aos chefes do Templo de Jerusalém, que ansiavam em prender aquele se proclamava o Rei dos judeus, o Filho de Deus.

Em detalhes, a oportunidade do ato traidor veio depois da última ceia, quando Jesus estava no jardim do Getsêmani com só alguns discípulos. Ali, naquele contexto, Judas conduziu uma multidão hostil até o lugar e beijou Jesus para lhes indicar que ele era a pessoa que deviam prender (MARCOS, capítulo 14, versículos 44-46). Ainda, o texto bíblico preconiza que depois que Jesus foi preso, Judas entendeu que tinha pecado e sentiu grande remorso, se arrependeu¹⁰⁴, devolveu o dinheiro aos líderes religiosos e cometeu suicídio (MATEUS, capítulo 27, versículos 3-5).

¹⁰⁴ Com base nos escritos de Zordevan (2009), embora Judas tenha se arrependido, passou para a história com o rótulo de traidor. Dessa feita, sua conduta traidora é convocada,

Nesses termos, vemos que o diretor Reynolds (2016) mobilizou, estrategicamente, em sua fictícia empreitada policial, o viés da traição de alguém muito próximo ao Messias – no caso da narrativa fílmica, um dos seus seguidores que presenciou, inclusive, um evento miraculoso orquestrado por Jesus – como ocorrido no texto bíblico. Ao promover essa dialogicidade, entendemos que o diretor convoca um acento de maior veracidade, ao comungar sabores axiológicos que estão impregnados na narrativa bíblica.

Acentuamos, ainda sob o tom de emaranhados dialógicos, que o texto do Antigo Testamento já predizia, discursivamente, em viés profético, a traição materializada em Judas, centenas de anos antes de sua efetivação, em várias passagens, tais como: Salmos, capítulo 41, versículo 9; Salmos, capítulo 55, versículos 12-14; Zacarias, capítulo 11, versículo 12; Salmos, capítulo 69, versículo 25; Salmos, capítulo 109, versículo 8).

Eis aqui mais um movimento banhado de dialogicidades dentro, do próprio, compêndio bíblico que, do ponto de vista do cristianismo, trata-se do cumprimento da promessa messiânica de caráter expiatória de Jesus Cristo: “²⁴O Filho do homem vai, **como está escrito a seu respeito**. Mas ai daquele que trai o Filho do homem! Melhor lhe seria não haver nascido” (MATEUS, capítulo 26, versículo 24 [grifos nossos]). Assim, imersos no espectro cristão, lemos que o próprio traído, Jesus, tinha consciência do que haveria de suceder no tocante à traição e processo de morte.

Ainda sobre o acento valorativo, de caráter depreciativo “judeu louco”, podemos perceber nesse diálogo, em relevo – bem como em outros inúmeros momentos da trama fílmica –, que é uma característica estilística de Clavius recrutar nomeações que possuem uma carga de sentido sob o aroma axiológico da descrença atrelada ao deboche burlesco. Aqui está o estilo que emoldura seu discurso em sua rotina.

artisticamente, em outros gêneros, tais como: na literatura (Dante Alighieri, na “Divina Comédia”), na pintura (Leonardo Da Vinci, no quadro “A última ceia”) e na música (Raul Seixas, “Judas”, 1978). Em alguns países, até hoje em dia, bonecos que o simbolizam são queimados publicamente no Sábado de Aleluia, durante os a Semana Santa dos cristãos. Até mesmo na cotidianidade, um beijo com falso afeto é chamado “Beijo de Judas”.

Considerando, portanto, a pluralidade de sentidos da língua(gem), as proposições sobre o estilo depreendidas do pensamento de Bakhtin e o Círculo dizem respeito à individualidade do sujeito que fala ou escreve, e que é constituído a partir de seu(s) outro(s). Dessa maneira, o estilo enunciativo está amalgamado à seleção de recursos linguístico-textuais – semânticos e gramaticais – que são escolhidos não aleatoriamente pelo enunciador/autor/sujeito em um determinado gênero do discurso.

Nessa perspectiva, Volóchinov (2013) situa o estético da língua como uma variedade social e esclarece que todas as enunciações se construirão precisamente com base em sua visão. Assim, suas possíveis opiniões e valorações determinarão a ressonância interna ou externa da voz – a *entonação* – e as *escolhas* das palavras e sua *composição* numa enunciação concreta (VOLÓCHINOV, 2013, p. 166, [grifos do autor]).

Considerando o movimento dialógico de interpretação realizado acerca das cenas anteriores, a última exhibe, de forma geral, as movências valorativas cronotópicas do personagem Clavius acerca da nominação de Jesus. Nessa visão, observamos que o tribuno, em outro cronotopo diferente dos anteriores – a cena final deste *frame*, em análise, ilustra os momentos do desfecho da narrativa de Reynolds (2016) –, enuncia “Yeshua” referindo-se a Jesus. Do ponto de vista linguístico, de acordo com McDowell (2013), esse enunciado possui uma raiz etimológica hebraica/aramaica e significa Jesus, o Salvador.

Essa cena se passa dias após Clavius, em plena perseguição policial, se deparar com Jesus vivo, ressurreto, dentre os discípulos. Como apontamos *a priori*, esse encontro desconstrói, de fato, a concepção inicial de Clavius acerca de Jesus. Diante disso, o romano se vê em uma situação singular, como perseguir um corpo de alguém que não está morto, mas vivo.

Nessa linha de pensamento, ao mobiliar essa escolha lexical – “Yeshua” –, Clavius marca, axiologicamente, seu discurso pelo tom apreciativo da emoção, da crença no divino. Assim, percebemos que a movência de sentidos percebidas nas estratégias valorativas de Clavius foram, visceralmente, definidas pelo cronotopo, isto é, em consonância dos acontecimentos sociais, embebidos de axiologias, vivenciadas no tempo e espaço durante a narrativa.

Para além do aspecto linguístico, esse discurso fílmico convoca, estilisticamente, nessa cena, o sentimento de emoção que transcende o verbo ao apresentar o tribuno de César com as vestes comuns aos que seguiam Jesus, em contrapartida aos trajes oficiais romanos¹⁰⁵, situado em meio ao deserto da Galileia, local onde o Messias apareceu pela última vez antes de sua Ascensão aos céus.

O extraverbal, característico do gênero filme, em conexão relativamente estável com o verbal, sustenta o enunciado, valorado na cena em relevo, conferindo-o sentidos axiológicos. Portanto, percebemos que o arcabouço imagético, amalgamado de teor emocional, corrobora, diretamente, para a produção de sentidos desse diálogo fílmico.

Volóchinov (2017, p. 38 [grifos nossos]) salienta que o “enunciado depende, conseqüentemente, de seu *complemento real, material [...] a situação* se integra ao enunciado como parte constitutiva essencial da estrutura de sua significação”. Dessa forma, entendemos que a dimensão fotográfica da narrativa fílmica constitui-se como situação comunicativa contextual que emoldura, dialogicamente, os enunciados acentuados.

Vale ressaltar que o estilo composicional do gênero fílmico caracterizado por uma linguagem mista – verbal e extraverbal –, atrai elementos que, segundo Bakhtin (2011), se enquadram dentro dos *gêneros secundários*, ou mais complexos, uma vez que apresentam aspectos culturais mais substanciais e, relativamente, mais evoluídos.

Dentro dessa perspectiva, percebemos que as estratégias dialógicas verbo-voco-visuais mobilizadas, imageticamente, nessa sequência da narrativa enfatizam a movência cronotópica do protagonista Clavius, ou seja: acentuam, valorativamente, a passagem da figura de algoz inquisidor – Tribuno oficial de César – para seguidor de Jesus (ressurreto) – assentado em meio ao deserto com discípulos.

Diante das categorias de análise apresentadas nesse capítulo, podemos sintetizá-las sob a seguinte ótica:

¹⁰⁵ Como podemos vislumbrar no **Frame 10**.

De modo geral, ler o discurso fílmico, sob a ótica dos estudos da Teoria Dialógica da Linguagem, corresponde ao entrecruzamento da materialidade linguística e o conteúdo imagético, considerando a vida verboideológica e concreta dos enunciados. Assim sendo, compreendemos o discurso fílmico como uma atividade enunciativa, de natureza dialógica, embebida de axiológicas e pontos de vistas únicos. Nessa visão, perceber o discurso fílmico em Ressurreição nos oportunizou compreender as estratégias dialógicas, de natureza imagético-discursiva, como enunciados concretos cronotopicamente situados, banhados, visceralmente, na arte e na vida social.

Do ponto de vista da primeira categoria analítica presente nessa tese e intitulada de **A singularidade da narrativa fílmica em Ressurreição**, destacamos o que torna a narrativa única revela-se por apresentar uma construção de enredo a partir do recurso fílmico do *flashback* estrutural, com base nos rastros de sentidos de Clavius que, nesse filme, assume a figura central da trama que enreda o longa, bem como da singularidade do plano angular do evento crucificação, orquestrado pelos soldados romanos.

Nesse texto fílmico, a angulação do evento da crucificação de Cristo – sobreposta com uma singular paleta de cores frias e acinzentadas disposta no sentido de aromatizar, discursivamente, o tom melancólico – possui um foco singular ao acentuar, fotograficamente, os algozes, revestidos de escárnio, ao promulgar a brutal morte de Jesus na cruz do calvário.

Mais um aspecto que emoldura a singularidade de Ressurreição pode ser encontrado na amostragem cênica, em detalhes, dos corpos dilacerados, muitos já em estado de putrefação e decomposição, após serem expostos à morte de cruz. Eis um enquadramento transgressor que singulariza a narrativa discursiva da obra de Reynolds (2016). Ainda, vale ressaltarmos a singular proposta da constituição de uma investigação policial acerca do corpo de Jesus, que convoca, na trama de Ressurreição, a unicidade do seu dizer discursivo sobre a morte e a ressurreição de Jesus.

Em se tratando da segunda categoria analítica intitulada de **Fios dialógicos e movências valorativas em Ressurreição**, observamos algumas relações dialógicas emaranhadas no texto bíblico e fílmico, dentre elas

realçamos, nesse momento, a relação dialógica expressa entre o texto fílmico de Ressurreição e a passagem do discurso bíblico João (capítulo 19, versículo 30) que trata da consumação redentora, em caráter justificatório, mobilizada por Cristo durante o sacrifício da cruz do calvário. Vale destacar que esse aspecto também é anunciado no Antigo Testamento.

Outro viés dialógico percebido entre Ressurreição e o texto das Sagradas Escrituras está no entrelaçamento discursivo da coleta oficial de impostos requerida pelo Império Romano e a necessidade cristocêntrica de prestar honraria a Deus, na Bíblia expressa em Mateus (capítulo 22, versículo 21); Marcos (capítulo 12, versículos 13-17); e Lucas (capítulo 20, versículos 20-26) e no filme apresentada no diálogo de Clavius e o apóstolo Bartolomeu – “Dê a César o que é de César”.

Nesse cenário, ainda enfatizamos outra relação dialógica observada no ensinamento da oração do Pai nosso, no texto bíblico enunciada por Jesus, no Sermão da Montanha – reportado no evangelho de Mateus (capítulo 6, versículos 9-13) e Lucas (capítulo 11, versículos 1-4) – e no filme de Reynolds (2016) orquestrada pelo discípulo Pedro junto aos demais apóstolos e Clavius. Também acentuamos o encontro dialógico lido entre o perfil de Clavius e de Paulo, desde suas constituições sociais – ser romano, incrédulo e perseguidor de cristãos – a suas conversões apostólicas e missionárias face ao encontro presencial, em caráter miraculoso, com Jesus ressurreto.

Ainda, nessa categoria lemos as movências valorativas enunciadas pelo tribuno romano acerca de Jesus em decorrência das vivências nos eventos envoltos ao processo de morte e ressurreição de Jesus, corroborando o que o Círculo de Bakhtin defende quando elucida que cada dia tem o seu acento no mar da dialogicidade da vida.

Nesse fito, no espectro geral, tal compreensão nos permitiu perceber os sentidos ideológicos, convocados pelo uso dessas estratégias valorativas no discurso fílmico – de caráter verbal e não verbal/extraverbal – relacionada à noção de tempo e espaço, que denotaram o movimento dialógico da oscilação da nominação de Jesus enunciada pelo soldado Clavius.

Com isso, pudemos perceber que é nesse movimento discursivo, a partir dos encontros dialógicos entre o protagonista tribuno, os seguidores de Jesus e os envolvidos no evento crucificação, que foi promovida a desconstrução valorativa da figura de Cristo pelo soldado Clavius, fazendo-o acentuar, axiologicamente, o crucificado com um posicionamento valorativo distinto de seu acento inicial, cronotopicamente, marcado no início da narrativa fílmica.

Nessa ótica, enfatizamos que, mediante análise de dados, compreendemos o texto fílmico Ressurreição como um dispositivo visceralmente dialógico, que convoca no seu ato enunciativo de dizer filiações embebidas de ideologias, valorações, singularidades bem como responsividade, seja por parte dos seus produtores/personagens, seja por parte dos apreciadores da narrativa fílmica.

Ainda nesse cerne, chamamos a atenção para percepção da constante relação que o texto fílmico estabelece com a vida social. Isto é, cremos que há na linguagem fílmica um entrelaçamento dialógico-discursivo contínuo entre vida e arte, como ratificado pelo método sociológico do Círculo de Bakhtin e por nós defendido nessa tese.

7 Epílogo

Em consonância com o postulado bakhtiniano que preconiza que a pesquisa científica não possui nenhuma pretensão de atingir a plenitude histórica das questões em análise, pontuamos nossas considerações finais – lidas nessa tese como Epílogo – destacando que nosso trabalho não teve, desde o princípio, a pretensão de esgotar a temática aqui abordada, nem de se fazer um único diálogo sobre o assunto. Nosso objetivo era, de forma geral, analisar, dialogicamente, a relação entre o discurso na vida e na arte na narrativa sobre a morte e a ressurreição de Cristo no texto fílmico *Ressurreição*.

Assim, ao refletirmos analiticamente acerca da narrativa da morte e ressurreição de Jesus, a partir dos entrelaces discursivos do texto fílmico de *Ressurreição* em face dialógica com a narrativa bíblica, percebemos que essa narrativa é amalgamada de aspectos sociais que, de forma dialógico-discursiva, emolduram o cenário artístico do filme de Reynolds (2016).

Isto é, lemos que essa narrativa fílmica é prenhe de aromas sociais revestidos do texto das Sagradas Escrituras, denunciando assim as vivências sociais da época, o que evidencia que a arte possui um vínculo fecundo e intimamente vinculado com o social, apontando para a concepção dialógica do discurso na vida e na arte preconizada pelo método sociológico, do Círculo de Bakhtin.

Dessa forma, a partir do discurso artístico do gênero fílmico *Ressurreição*, podemos refletir sobre os valores, a organização da sociedade, os posicionamentos políticos defendidos pelo lastro dominante que regia a sociedade da região da Judeia (atual Palestina), na época em destaque – o Império Romano –, como também, suas formas punitivas direcionadas aqueles que transgrediam as leis impostas ou o surgimento de lideranças que pudessem, de certa forma, ameaçar o absoluto domínio do crivo romano.

Ao refletirmos sobre a ligação imprescindível existente entre arte e vida a partir dos postulados do Círculo, podemos pensar o fazer artístico em diálogo de reflexo e, principalmente, de refração permanente com o social de onde

surge. Dessa maneira, a arte e a vida seguem em constante conexão, pois a arte, como um arcabouço imanentemente social, encontra resposta direta e intrinsecamente amalgamada na vida (VOLÓCHINOV, 2019).

Contudo, percebemos como válido acentuar que por mais que a vida e a arte estejam, visceralmente, (inter)ligadas não podem ser consideradas a mesma, pois, como percebemos na nossa discussão teórica no terceiro capítulo desta tese, a arte é a (re)figuração da vida e, apesar do discurso artístico ser constituído e estar embebido a partir e por meio do social, sua ligação com ele não o torna idêntico, uma vez que o representa através de determinada(s) voz(es), acentos e pontos de vista singulares em contextos situados.

A investigação discursiva e, no caso específico dos principais estudos do Círculo, o artístico revela-se, também, como uma leitura do social, da vida, pois, apesar de não ser a mesma coisa, encontra-se em um vívido diálogo.

Nesses moldes, como abordamos no **Capítulo 2**, a construção discursiva é compreendida com a refiguração do social e o artístico como a refiguração da vida, como comenta Ponzio (2010, p. 142): “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.”

Nesse esteio, percebemos que na produção de um texto fílmico são necessárias especificidades de diferentes campos artísticos, desde recursos diversos, como a fotografia, paleta de cores, o teatro (a atuação), a escolha do figurino, a movimentação e angulação da câmera, a trilha sonora, etc. logo, o estudo de qualquer discurso concreto carece de olhares atentos para as particularidades de cada gênero, “porque todo trabalho de investigação de um material linguístico concreto [...] opera inevitavelmente com enunciados concretos (escritos e orais) relacionados a diferentes campos da atividade humana e da comunicação.” (BAKHTIN, 2011, p.264).

É dessa maneira que o estudo de um gênero artístico, como o filme, reflete e refrata a incorporação das vivências sociais, de maneira intergenérica, com seus elementos artísticos, como a angulação estética e o processo de

roteirização, mencionados anteriormente, refletindo a associação dialógico-discursiva do mundo da vida com o mundo da arte, conforme a narrativa de Ressurreição se apresenta.

Do ponto de vista dos objetivos específicos, nessa tese, nos propomos a i) defender a singularidade na angulação discursiva da narrativa fílmica de Reynolds (2016); ii) investigar relações dialógicas emaranhadas nos fios discursivos entre o texto bíblico e o texto fílmico Ressurreição; e iii) analisar as movências valorativas sobre Jesus Cristo acentuadas, cronotopicamente, pelo soldado Clavius.

No que concerne às singularidades de Ressurreição destacamos que percebemos, ao longo do nosso movimento analítico, marcas discursivas que particularizam a narrativa de Reynolds (2016) com um texto fílmico único, singular, como: a ambiência fotográfica do evento da crucificação de Jesus sob um ângulo, até então não explorado – a partir da ótica dos algozes que participam, ativamente, desse sangrento ato punitivo –; a apresentação dos corpos dilacerados dos crucificados, bem como a exposição dos corpos, já mortos, visceralmente despojados, após o evento da cruz e a empreitada policial orquestrada pelo tribuno Clavius acerca da investigação do corpo de Cristo.

Em se tratando dos emaranhados dialógicos percebidos no fio do discurso entre o texto bíblico e o fílmico Ressurreição, acentuamos que o longa carrega em suas sequências fílmicas o contexto sócio-histórico no qual o evento crucificação é ambientado e traz como pano de fundo da narrativa do filme a espera messiânica, mediante promessa promulgada no Antigo Testamento.

Dessa feita, o filme ainda apresenta outros movimentos dialógicos com o texto bíblico, tal qual os milagres narrados à luz das manifestações milagrosas (sobrenaturais) de Jesus, a constituição do próprio personagem Clavius (em suas movências valorativas de vida) face às vivências do apóstolo Paulo narradas no evangelho cristão e os diálogos entre Jesus ressurreto e seus discípulos registrados no Novo Testamento, dentre outros aspectos.

Já acerca do terceiro objetivo específico, destacamos as mudanças nas nomeações valorativas acentuadas, cronotopicamente, pelo tribuno Clavius, sobre Jesus Cristo. Nesse sentido, lemos que na narrativa fílmica, Clavius promove movências axiológicas ao ser exposto, discursivamente, à vivência de eventos singulares, na relação tempo-espço, durante a perseguição policial em busca do corpo, até então desaparecido de Jesus.

Ou seja, depreendemos, com base nos encontros dialógicos entre o tribuno e os seguidores de Jesus, bem como o próprio Cristo ressurreto, que fora promovida uma (re)valoração da figura de Jesus pelo soldado Clavius, fazendo-o acentuar, axiologicamente, o crucificado com um posicionamento valorativo distinto de seu acento inicial, cronotopicamente, marcado no início da narrativa fílmica.

Nesse cenário, vale pontuarmos, a partir de nosso olhar analítico, o entendimento de que o longa possui um viés inovador e ficcional, peculiar ao gênero fílmico, assumindo um caráter que propaga a mensagem do cristianismo e, com isso, promovendo dialogicidades diretas e indiretas com o texto bíblico, o que emoldura a tese defendida nesse empreendimento acadêmico: a relação entre o discurso na vida e na arte.

Diante, sobretudo, dos objetivos específicos alcançados, compreendemos ter respondido a questão norteadora de pesquisa – De que modo o discurso na vida e o discurso na arte se estabelecem na narrativa fílmica Ressurreição, revelando aspectos relacionados à **singularidade** do texto fílmico em apreço, **às relações dialógicas** nele estabelecidas e **às movências valorativas** de nomeações à figura de Cristo por parte do personagem Clavius? – uma vez, que ao longo da tese, desenvolvemos uma discussão que levou em consideração, alumiados pelos postulados da Teoria Dialógica da Linguagem, a percepção de que Ressurreição se configura como uma narrativa que se caracteriza por ter um discurso fílmico de caráter singular, prenhe de acentos únicos, ao convocar, mediante dialogicidades emaranhadas no texto bíblico, atos semióticos que expandem o texto sagrado.

Nessa linha de pensamento, ao longo de nossa análise, observamos que o longa de Reynolds (2016) está, do ponto de vista de sua trama

norteadora, impregnado, visceralmente, nos fios discursivos do texto bíblico. Assim sendo, vemos que o conteúdo temático de Ressurreição, a partir de inúmeras sequências fílmicas, mobiliza enunciações, convocadas com finalidades axiológicas determinadas, que remetem o interlocutor ao contexto sócio-histórico situado, relativamente estável e preñado de sentidos dialógicos do discurso religioso cristão, principalmente, no que diz respeito ao escopo do evento da morte e da ressurreição de Cristo.

Considerando os objetivos assumidos e a questão gerenciadora dessa pesquisa, nesse momento ressaltamos que **a tese que defendemos neste empreendimento acadêmico é a de que uma abordagem dialógico-discursiva do gênero fílmico possibilita compreender os enunciados em uma perspectiva que acentua a relação indissociável entre discurso na vida e discurso na arte, como encontrada nos escritos do Círculo de Bakhtin.**

Com base nas discussões analíticas a partir das cenas do filme, a análise dialógica do gênero fílmico se configura um campo fértil para se pensar os estudos dos gêneros do discurso, bem como a análise do filme em face dialógica ao discurso religioso cristão. Além disso, entendemos que esta pesquisa também pode contribuir para se pensar a constituição de dado gênero discursivo realizada de maneira dialógica, não apenas entre filme e discurso religioso, mas também entre temas e figuras internas e externas, do mesmo gênero ou de gêneros distintos que, incorporados de determinada maneira, podem ou não revelar peculiaridades intergenéricas, num movimento de entrada e saída simultânea e constante do enunciado selecionado como objeto pesquisado.

Ainda, consideramos que a pesquisa aqui desenvolvida, tanto as discussões teóricas quanto as metodológicas e analíticas, mostrou-se pertinente para os estudos da linguagem, sobretudo, por colocar em relevo as singularidades do enunciado concreto emaranhadas do gênero fílmico em face às especificidades de propósitos enunciativos, bem como apontar as redes dialógicas carregadas no fio do discurso do texto fílmico e bíblico, em Ressurreição, a fim de trazer para a cena enunciativa de nossas reflexões as

aproximações desses campos da comunicação discursiva. Entrelace esse, que vivifica a relação entre o discurso na vida e na arte.

Do ponto de vista teórico, pudemos apreender, de forma geral, nesse empreendimento acadêmico, que Bakhtin e o Círculo, por meio do método sociológico, impetraram a criação de um projeto, a partir da concepção dialógica da linguagem, que tem como cerne o diálogo da filosofia com a vida, isto é a arte na vida, pensando o homem – como um sujeito dialógico constituído pelo outro – em sociedade, ocupando uma posição única e irrepetível por meio da linguagem.

Assim, acreditamos que o Círculo propôs a criação de um método sociológico com o intuito de compreender as ideologias da linguagem, considerando alguns aspectos, tais como: unicidade do ser e do evento, a relação eu/outro, dialogicidades discursivas, dimensão axiológica, dentre outros aspectos.

Nesse movimento analítico, imersos no mar de dialogicidades preconizado pelo método sociológico, percebemos que o texto, assim como o discurso, não podem ser vistos, então, como algo isolado no mundo e que, logo, para ser compreendido devem ser relacionados a outros textos que dele se aproximam e, frequentemente, fazem inter-relações embebidas de tons dialógico-discursivos da vida. Ou seja, entendemos que o discurso é, de fato, preñado de aromas axiológicos dos outros, convocados dialogicamente na ambiência discursiva do enunciar, do ser, do existir.

De modo que a todo o instante, entre a camada de sua singularidade e a camada do social, o sujeito enunciator recupera palavras outras, que constituem as suas. Logo, até mesmo a singularidade só é construída em meio à pluralidade e heterogeneidade do discurso alheio. Portanto, vemos que o discurso é constituído em um espaço densamente dialógico.

Nesse cerne, intuimos que o encontro dialógico da vida e da arte permite a percepção de que uma complementa, essencialmente, a outra o tempo todo, assim como os gêneros primários e secundários ou como a própria constituição de sujeito, que se constitui na relação com o outro, na perspectiva bakhtiniana.

Destarte, o aspecto em acabamento do sujeito e do discurso é uma reflexão aprofundada pelos estudos do Círculo, de maneira a provocar o ato responsivo de reconhecimento das particularidades da composição de cada discurso, na arte ou na vida. Não apenas o filme, mas diversos outros gêneros (contemporâneos ou não) podem ser pensados em suas singularidades e relações, sempre levando em consideração que a pesquisa não esgota a espiral de ligações de cada enunciado, mas a faz crescer e ganhar novas (re)forma-ações únicas, como vivenciamos, analiticamente, ao olhar para o texto fílmico de Ressurreição.

Assim, as análises aqui explicitadas não esgotam as possibilidades de reflexão no interior do *corpus*, mas ilustram, discursivamente, o seu caráter intergenérico, uma vez que para a construção do filme, a cada cena, foram utilizados diversos aspectos e discursos de uma maneira específica que marca o estilo autoral da direção e a forma composicional da arquitetura cinematográfica do gênero fílmico.

Conforme dito, ao longo da tese, nos estudos do Círculo de Bakhtin, os gêneros discursivos são compreendidos como relativamente estáveis, pois se encontram em movimento, ou seja, não existe gênero acabado, fechado, cristalizado, mas em processo de acabamento, com marcas recorrentes e também possibilidades de variação. Da mesma maneira, a análise de Ressurreição não busca finalizar um acabamento para este gênero, mas sim estudar as singularidades desse *corpus*, face ao discurso religioso cristão, em meio a suas relações vivílicas, apontando-nos para o entrelace entre o discurso da vida da arte.

Buscamos, portanto, a partir do nosso horizonte apreciativo, trazer à obra Ressurreição a partir de nossa experiência estética, de nosso acabamento, das nossas vivências, de modo a multiplicar as possíveis compreensões acerca desse gênero fílmico.

Dessa maneira, percebemos que o teor discursivo da linguagem gerenciou as intencionalidades dialógicas do soldado Clavius na narrativa fílmica em destaque. Assim, Ressurreição se constitui como uma obra fílmica fecunda para se compreender como o tempo, o espaço da narrativa e sua

valorações singulares são propiciadores de oscilações discursivas que materializam nominações, valorações, pontos de vista.

Em suma, com essa tese, depreendemos que a vida é (res)significada pela arte, que lhe dá acabamento estético específico a depender da arquitetônica do gênero que a concretiza, no nosso caso, o fílmico, bem como os valores e posicionamentos ideológicos por ele mobilizados. Assim, na arte, o discurso interpreta a vida no dialogar/interagir com o social.

CAST

ALMEIDA, Maria de Fátima. Perspectiva dialógica e ensino de línguas: questões de estilo. In.: BRAIT, Beth; PISTORI, Maria Helena Cruz; FRANCELINO, Pedro Farias. (Orgs.). **Linguagem e conhecimento (Bakhtin, Volóchinov, Medviédev)**. Campinas: Pontes, 2019, p. 207-232.

_____. **O desafio de ler na escola: experiências com formação docente**. João Pessoa: Idea, 2013a.

_____. **Os movimentos discursivos do leitor na construção de sentido do texto em sala de aula**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013b.

ANDRE, Gaudreault *et al.* **A Narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

AUMONT, Jacques *et al.* **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. 9.ed. Campinas-SP: Papyrus, 2012.

BARKER, Margaret. **Introdução à Teologia do Templo**. Tradução Hugo Langone. São Paulo: Espaço Cultural, 2018.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. Notas da edição russa de Serguei Botcharov. São Paulo: 34, 2017.

_____. **Os gêneros do discurso**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2016.
225

_____. **Teoria do romance I: a estilística**. Tradução, posfácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2015.

_____. **Questões de estilística no ensino da língua**. Tradução, posfácio e notas de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: 34, 2013.

_____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **Para uma filosofia do ato responsável**. 2. ed. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João, 2010a.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5. ed. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2010b.

_____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 5. ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes

Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: HUCITEC, 2002.

BERGAN, Ronald. **...Ismos: para entender o cinema**. São Paulo: Globo, 2010.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Nova edição, revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2002

BRAIT, Beth. **Bakhtin: Conceitos-chave**. 5 ed. São Paulo: Contexto, 2012, p. 61-78.

_____. Análise e teoria do discurso. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: Outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006. p. 9-33.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução de Fernando Albagli; Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

CHIZZOTTI, Antônio. A pesquisa qualitativa e seus fundamentos filosóficos. In: _____. **Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais**. Petrópolis: Vozes, 2006, p.33-61.

CHAMPLIN, R. N. **Enciclopédia de Bíblia, Teologia & Filosofia**. 12. ed., vol. 3. São Paulo: Hagnos, 2014.

CIPOLINI, Arlete. **Não é fita, é fato: tensões entre instrumento e objeto – um estudo sobre a utilização do cinema na educação**. Dissertação de Mestrado defendida pelo Programa de Pós- Graduação de Educação da Universidade de São Paulo - USP. São Paulo: 2008.

COSTA, Antônio. **Compreender o cinema**. São Paulo: Globo, 2003.

Disponível em:

<http://elcv.art.br/santoandre/biblioteca/_em_portugues/costa_antonio_compreender_o_cinem_a.pdf> Acesso em 14/02/2019.

DAMASCENO, Alex. Além do Flashback: Estéticas Audiovisuais do Fenômeno da Lembrança. **Revista Novos Olhares** - Vol.2 N.1 2012, p. 55-66.

Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/novosolhares/issue/view/4575>>

Acesso em 02/05/2021.

DI Camargo, Ivo Junior. **Mikhail Bakhtin na linguagem cinematográfica**. São Paulo: Mentis Abertas, 2020a.

_____. **A memória do futuro em tela: diálogos entre o cinema e Bakhtin**. São Paulo, Mentis Abertas, 2020b.

_____.; SOUZA, Fábio Marques de. Percursos de compreensão das ciências humanas com Mikhail Bakhtin. In: SOUZA, Fábio Marques de; DI CAMARGO,

Ivo Junior. (Orgs.). **Círculo de Bakhtin em diálogo**: relatos em pesquisas. São Paulo, Mentis Abertas, 2019, p. 17-30.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & Diálogo**: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola, 2009.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

FRESSATO, Soleni Biscouto. Cinematógrafo: pastor de almas ou o diabo em pessoa? In.: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. (Orgs.). **Cinematógrafo**: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009, p. 85-98.

GERALDI, João Wanderley. Introdução: o mundo não nos é dado, mas construído. In: VOLOCHÍNOV, V. **A construção da enunciação e outros ensaios**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013. p. 7-27.

GEISLER, N; NIX, W. **Introdução Bíblica**: como a bíblia chegou até nós. Tradução de Oswaldo Ramos. São Paulo: Vida, 2011.

GERHARTD, Tatiana Engel; Denise Tolfo, SILVEIRA, D. T (Orgs.). **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GOLIOT-LÉTÉ, A.; VANOYE, F. **Ensaio sobre análise fílmica**. Campinas: Papirus, 2002.

GONZÁLES, Justo L. **História Ilustrada do Cristianismo**: a era dos mártires até a era dos sonhos frustrados. Vol I. São Paulo: Vida Nova, 2011a.

_____. **História Ilustrada do Cristianismo**: a era dos reformadores até a era inconclusa. Vol II. São Paulo: Vida Nova, 2011b.

LEAL, José Luciano Marculino; ANTANA, W. K. F. ; FRANCELINO, Pedro Farias . **O Sermão da Montanha em perspectiva dialógica**. Diálogo das Letras, v. 09, p. 01-20, 2020.

LEITE, F. B. A utilização do método socioideológico para estudos em ciências da religião e em teologia. In: FRANCELINO, P. F.; COSTA, J. C. (org.). **Linguagem, discurso e religião**: diálogos e interfaces. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017. p. 9-31.

_____. **Olhares epistêmicos e(m) relações dialógicas**: o gênero discursivo capa de revista. REVISTA DISSOL - DISCURSO, SOCIEDADE E LINGUAGEM, v. 09, p. 36-49, 2019.

LINNEMANN, Eta. **Crítica histórica da Bíblia**. São Paulo: Cultura Cristã, 2009.

LOPES, Hernandes Dias. **Paulo**: o maior líder do cristianismo. São Paulo: Hagnos, 2014.

MACHADO, I. **Gêneros discursivos**. In: BRAIT, B. (org). *Bakhtin*: Conceitos Chaves. São Paulo; Contexto, 2005, p. 151 – 165.

MARCARTHUR, John. **Por que crer na Bíblia**: a autoridade e a confiabilidade da palavra de Deus. Rio de Janeiro: Thomas Nelson, 2017.

_____. **A morte de Jesus**. Tradução de Sachudeo Persaud. São Paulo: Cultura Cristã, 2018.

MARQUES, Roselane. O significado da Ressurreição de Jesus para a comunidade de Mateus. **DISCERNINDO - Revista Teológica Discente da Metodista** - v.3, n.3., p. 25-50, jan. dez. 2017. Disponível em: < <https://www.metodista.br/revistas/revistas/metodista/index.php/discernindo/article/view/8513/6047> > Acesso em 13/07/2022.

MCDOWELL, J. **Novas evidências que demandam um veredito**: Evidência I e II. Tradução de Carlos Osvaldo Pinto. São Paulo: Agnus, 2013.

MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. **O método formal nos estudos literários**: introdução crítica a uma poética sociológica. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Contexto, 2012.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Filme**: por uma teoria expandida do cinema. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

NICODEMUS, Augustus. **A Bíblia e seus intérpretes**: uma breve história da interpretação. São Paulo: Cultura Cristã, 2013.

_____. **Cristianismo descomplicado**: questões difíceis da vida cristã de um jeito fácil de entender. São Paulo: Mundo Cristão, 2017.

NÓVOA, Jorge. Cinematografo: laboratório da razão poética e do “novo pensamento”. In.: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. (Orgs.). **Cinematógrafo**: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009, p. 159-192.

CONNOR, Jerome Murphy. **Paulo de Tarso**: a história de um apóstolo. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

OLIVEIRA, Maria Marly de. **Como fazer pesquisa qualitativa**. 3. ed. Petrópolis: Vozes. 2010.

ORLANDI, Enir Pulcinelli. **A linguagem e seu funcionamento**: as formas do discurso. 2. ed. Campinas: Pontes, 1987.

PFROMM NETTO, Samuel. **Telas que ensinam mídia e aprendizagem**: do cinema às tecnologias digitais. 3. ed. São Paulo: Alínea, 2011

PONZIO, Augusto. **Dialogando sobre diálogo na perspectiva bakhtiniana**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.

_____. A concepção bakhtiniana do ato como dar um passo. In.: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Para uma filosofia do ato responsável**. 2. ed. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João, 2010, p. 09-38.

PITRE, Brant. A perspectiva Católica Romana sobre Paulo. In.: MCKNIGHT, Scott; OROPEZA, B. Jean. (Orgs.). **Perspectivas sobre Paulo**: cinco pontos de vista. São Paulo: Thomas Nelson, 2021.

SAYERS, Dorothy Leigh. **A mente do Criador**. São Paulo: É Realizações, 2016.

SILVA, Hécia Macedo de Carvalho Diniz e. **Raízes filosóficas da filosofia bakhtiniana da linguagem**. João Pessoa: CCTA, 2017.

SILVA, J.C. O cinema e os vínculos sociais. In: MONZANI, J.; LYRA, B. (Org.) **Olhar Cinema...** São Carlos: Pedro e João Ed./ CECH – UFSCar, 2006. p. 227-235.

SOUZA, Fabio Marques; SOARES, Maxwell Barboza. **Confluências entre cinema e educação**: reflexões mediadas por Darcy Ribeiro, Mikhail Bakhtin e Paulo Freire. São Paulo, Mentis Abertas, 2020.

SOUZA, Geraldo Tadeu. **Introdução à teoria do enunciado do círculo de Bakhtin/Volochinov/ Medvedev**. São Paulo: Humanitas/FFLCH – USP, 1999.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. 5. ed. Campinas-SP: Papirus, 2013.

_____. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 1992.

STOTT, John. **A Cruz de Cristo**. São Paulo: Vida Nova, 2006.

REYNOLDS, K. **Ressurreição** (Rise). Sony Pictures, 2016. 108min. cor. Estados Unidos. Gênero: Drama. Classificação: 12 anos.

TURNER, G. **Cinema como prática social**. Tradução de Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

VOLÓCHINOV, Valentin Nikolaevich. **A palavra na vida e a palavra na poesia**. Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: 34, 2017.

_____. **A construção da enunciação e outros ensaios**. Organização, tradução e notas de João Wanderley Geraldi. São Carlos: Pedro & João, 2013.

_____. Estrutura do enunciado. Tradução de Ana Vaz, para fins didáticos. 1930, com base na tradução francesa de Tzvetan Todorov ("La structure de l'énoncé, 1930). In: TODOROV, T. **Mikhail Bakhtine**: le principe dialogique. Paris: Seuil, 2005 [1930], p. 287-316.

XAVIER, Manassés Morais. **Educomunicação em perspectiva dialógico-discursiva**. São Paulo: Mentis Abertas; Campina Grande: EDUUEFCG, 2020.

ZORDEVAN, Corporation. **A história**: a Bíblia contada como uma só história do começo ao fim. Tradução de Fabiano Morais e Paulus Ediotra. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

ZUCK, Roy B. **Interpretação Bíblica**: meios de descobrir a verdade bíblica. Tradução de Cesar de F. A. Bueno Vieira. São Paulo: Vida Nova, 2016