

Círculo de Bakhtin, linguagem cinematográfica e relações dialógicas: a translinguística do cinema como ferramenta comunicacional

Ivo Di Camargo Jr¹

 <https://orcid.org/0000-0002-4259-4711>

Fábio Marques de Souza²

 <https://orcid.org/0000-0003-4538-3204>

Resumo

Este artigo investiga a linguagem cinematográfica a partir da filosofia da linguagem de Mikhail Bakhtin, evidenciando sua potência dialógica, polifônica e culturalmente situada. Partindo da análise de planos icônicos do cinema global, como o *travelling* em *Paris, Texas* e *Goodfellas*, propõe-se uma leitura translinguística da experiência fílmica, em que sentido e recepção se constituem em contextos históricos e ideológicos específicos. Articulando conceitos como cronotopo, enunciação, exotopia e heteroglossia, a linguagem do cinema é compreendida como prática social viva e ética, onde a alteridade é motor da criação estética e da formação do sujeito.

Palavras-chave: Cinema. Bakhtin. Dialogismo. Enunciação. Translinguística.

Bakhtin circle, cinematographic language and dialogic relations: the translinguistics of cinema as a communicative tool

Abstract

This paper investigates cinematic language through the lens of Mikhail Bakhtin's philosophy of language, highlighting its dialogic, polyphonic, and culturally situated nature. Drawing on the analysis of iconic shots from global cinema, such as the *travelling* scenes in *Paris, Texas* and *Goodfellas*, it proposes a translinguistic reading of the filmic experience, in which meaning and reception are shaped within specific historical and ideological contexts. By articulating concepts such as chronotope, enunciation, exotopy, and heteroglossia, cinematic language is understood as a living and ethical social practice, where alterity drives both aesthetic creation and the formation of subjectivity.

Keywords: Cinema. Bakhtin. Dialogism. Enunciation. Translinguistics.

Considerações iniciais

O cinema estadunidense contemporâneo opera em escala planetária, lançando *blockbusters* simultaneamente em múltiplos territórios, com estratégias de marketing que transformam estreias em eventos globais. Atores cruzam continentes, fãs aguardam em vigílias noturnas diante de cinemas de São Paulo a Tóquio, e redes sociais amplificam expectativas. Essa

¹ Universidade Federal de São Carlos, São Carlos: side_amaral@hotmail.com.

² Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande: fabiohispanista@servidor.uepb.edu.br.

máquina cultural, aparentemente unificadora, esconde uma complexa tessitura de recepções distintas. O fenômeno suscita questões urgentes: quando espectadores em Roma, Sydney ou Mumbai assistem ao mesmo filme em horários sincronizados, estão de fato compartilhando uma experiência idêntica? Ou a linguagem cinematográfica, ao circular por cronotopos culturais diversos, desdobra-se em significados plurais?

A translinguística bakhtiniana oferece ferramentas preciosas para esse desafio. Como demonstra Bakhtin (2003) em seus estudos sobre exotopia, todo ato de recepção cultural é marcado pela posição exterior do observador, o que explica o motivo pelo qual um *travelling*³ em *Goodfellas* (Scorsese, 1990), por exemplo, ressoa diferentemente para espectadores estadunidenses e asiáticos que compartilham a experiência, ou por que o deserto em *Paris, Texas* (Wenders, 1984) adquire significados distintos conforme as bagagens culturais de quem o observa.

Quando empregamos o termo *compartilhar* no contexto da recepção fílmica global, referimo-nos a um paradoxo fundamental: a simultaneidade material da exibição (públicos diversos assistindo tecnicamente o mesmo filme) não garante a comunhão experiencial. Como demonstramos analiticamente ao longo do artigo, esse *compartilhamento* opera em três níveis dialéticos: (1) o protocolo técnico da projeção sincronizada, que cria a ilusão de uniformidade; (2) a performance social dos rituais de exibição (como as vigílias de fãs), que estabelecem conexões imaginárias entre espectadores distantes; e (3) a apropriação semiótica, em que cada espectador, a partir de seu cronotopo cultural (Bakhtin, 2003), reconstrói o texto fílmico através de matrizes interpretativas singulares.

Nesse contexto, importa destacar que a compreensão do cinema ultrapassa os limites da estética e da comunicação instrumental. Como propõe Turner (1997), assistir a um filme é participar de uma prática social que aciona sistemas culturais múltiplos, envolvendo o sujeito em processos de significação mediados por ideologia, memória e identidade coletiva. Tal visão dialoga diretamente com a filosofia bakhtiniana da linguagem, que compreende o enunciado como fenômeno social e ideológico, sempre situado em um cronotopo — uma unidade

³ *Travelling* (ou movimento de câmera) é uma técnica cinematográfica em que a câmera se desloca fisicamente no espaço durante uma tomada, criando efeitos narrativos, emocionais ou simbólicos. Diferente do zoom (que apenas aproxima ou afasta a imagem opticamente), o *travelling* envolve o movimento real da câmera e seu equipamento (sobre trilhos, gruas, *steadicam* ou outros suportes).

inseparável de tempo e espaço socialmente configurados (Bakhtin, 1988). Ao articular essas duas perspectivas, reconhecemos o cinema como um evento discursivo, no qual o sentido é sempre negociado entre vozes, culturas e posições subjetivas, tornando a experiência cinematográfica um campo privilegiado para a análise da linguagem como prática cultural viva.

Este artigo propõe uma compreensão da linguagem cinematográfica à luz do Círculo de Bakhtin, articulando três eixos fundamentais: a análise do movimento de câmera (como o *travelling*) como enunciado visual dialógico; a recepção fílmica como processo translinguístico, em que códigos culturais diversos negociam sentidos; e a polifonia inerente aos textos cinematográficos globais.

Essa abordagem dialógica é sustentada por autores como Stam (1992), que propõe o cinema como prática discursiva polifônica, marcada por conflitos ideológicos e vozes concorrentes. Ao aplicar os conceitos do Círculo de Bakhtin ao campo cinematográfico, Stam (1992) contribui para entender o filme como arena de tensões culturais, em que a significação é sempre provisória, múltipla e negociada, perspectiva esta que norteia as análises desenvolvidas neste artigo.

O diálogo como ideia central

Bakhtin, cujo pensamento ganhou projeção internacional a partir das leituras de Julia Kristeva (2005), influenciou diversas áreas das ciências humanas ao propor uma abordagem dialógica da linguagem, estendendo-se inclusive à análise cinematográfica, como demonstram trabalhos de Di Camargo Jr. (2020a; 2020b). Para Bakhtin (2003), a linguagem é essencialmente comunicação verbal marcada pela troca de vozes — o diálogo — que constitui sua forma mais comum e significativa. Clark e Holquist (1998) destacam que a originalidade de sua filosofia está justamente na recusa às dicotomias rígidas entre sujeito e objeto, língua e fala, individual e social, forma e conteúdo. Em vez de optar por um dos polos, Bakhtin (2003) propõe que essas dimensões se constituem mutuamente na materialidade viva do enunciado, sempre atravessado pela alteridade, pela história e pela expectativa de resposta. Embora o conceito de diálogo em sua obra assumia sentidos amplos e múltiplos, Clark e Holquist (1998) sintetizam sua base na tríade: enunciado, resposta e relação entre interlocutores, que são elementos centrais da concepção dialógica que fundamenta sua teoria da linguagem.

Qualquer enunciado específico mantém uma relação direta com outros enunciados, o que, para Bakhtin (2003), constitui a própria realidade da linguagem. Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Volóchinov/Bakhtin (2017) enfatizam que o enunciado é, antes de tudo, um fenômeno social. Todo enunciado pressupõe a presença de destinatários; mesmo antes de ser proferido, ele é moldado pela expectativa de uma resposta, incorporando-a à sua forma e conteúdo. Trata-se, portanto, de um produto resultante da relação dinâmica e mutável entre locutor e interlocutor.

Nesse processo, Bakhtin (2003) destaca que a compreensão do discurso por parte do ouvinte não é passiva: ao compreender, o interlocutor já ocupa uma posição responsiva ativa, seja ao concordar, discordar, completar, aplicar ou preparar-se para reagir ao enunciado. Toda compreensão genuína implica, portanto, um movimento em direção à resposta, constituindo-se em uma fase preliminar do diálogo que se seguirá.

Nessa mesma relação, complementa-se na obra de Bakhtin (2003, p. 300-301) que

O enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva e não pode ser separado dos elos precedentes que o determinam tanto de fora quanto de dentro, gerando nele atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas. Entretanto, o enunciado não está ligado apenas aos elos precedentes, mas também aos subsequentes da comunicação discursiva. Quando o enunciado é criado por um falante, tais elos ainda não existem. Desde o início, porém, o enunciado se constrói levando em conta as atitudes responsivas, em prol das quais ele, em essência, é criado. O papel dos outros para quem se constrói o enunciado, é excepcionalmente grande [...].

Na obra *Palavra na vida e palavra na poesia: para uma poética sociológica* (1926/2019), Volóchinov e Bakhtin usam o exemplo do enunciado *bem* para trazer todo um contexto extraverbal na comunicação entre duas pessoas. Atualizando, se ouvimos uma mãe gritar para um filho *Já são sete horas!*, isso tem o seu significado muito maior do que uma declaração de horário. Pode representar um atraso do filho para ir à escola, para uma consulta médica, para que ele acorde e não se atrase etc. Assim, os temas dos enunciados estão intimamente atrelados ao contexto extraverbal, que os autores russos detalharam na obra citada. Logo, um enunciado é o produto do locutor e do interlocutor e o seu significado varia, dependendo do relacionamento contínuo entre eles e seu contexto extraverbal mais imediato.

Entonação

O conceito de entonação em Bakhtin (2003) é muito apropriado para abordar a linguagem cinematográfica porque a atuação envolve necessariamente o ato de falar. O filme é originalmente escrito em um roteiro, produzido por um roteirista que cria ou desenvolve os personagens e dá vida às suas falas. Bakhtin (2003, p. 290) considera que “entonação expressiva é um traço constitutivo do enunciado”. Segundo ele, a entonação vai além da simples emissão sonora da voz, envolvendo aspectos como avaliação social, expressividade, corporificação do julgamento de valor e a ligação entre o verbal e o extraverbal. Para Bakhtin (2003), a entonação é um elemento presente em todo processo de interação social, manifestando-se nos enunciados e contribuindo para a produção de sentidos. Destaque-se, ainda, que a entonação é fundamental para a comunicação, pois reflete a relação entre o individual e o social, sendo parte integrante do próprio enunciado.

Essas são as marcas e características que um roteirista terá que considerar ao produzir sua obra e entregá-la ao diretor até o final. Então, nos momentos finais de atuação, caberá ao ator decidir como a personagem é mostrada ao público e como as suas falas serão proferidas. O significado da linguagem no cinema é moldado não apenas pela expressão vocal, mas também pela expressão física e visual. Um artista superior, com talento acima do normal, pode mostrar mais de uma dúzia de significados a partir de frases bem elementares. Precisamos conceber a partir dos conceitos bakhtinianos que o discurso escrito será meramente projeto, um esboço, quando comparado às complexidades do discurso falado, reproduzido por um bom ator ou atriz. Ainda, devemos considerar que

A palavra na vida, com toda evidência, não se centra em si mesma. Surge da situação extraverbal da vida e conserva com ela o vínculo mais estreito. E mais, a vida completa diretamente a palavra, que não pode ser separada da vida sem que perca o sentido (Volóchinov/Bakhtin, 2011, p. 77).

A linguagem cinematográfica, tanto escrita quanto falada, só pode ser analisada do ponto de vista da natureza dinâmica e variável da linguagem. A afirmação sobre a natureza dinâmica da linguagem cinematográfica encontra sólido respaldo na teoria bakhtiniana da enunciação. Como demonstra Bakhtin (2003), toda linguagem é constitutivamente dialógica - princípio que

se aplica integralmente ao cinema. A materialidade fílmica (planos, montagem, sonoridade) não se reduz a códigos estáticos, mas constitui um sistema semiótico em permanente interação com três dimensões: intra-fílmica, que é diálogo entre elementos da obra (ex.: contraponto entre imagem e som); intertextual - relação com outros textos cinematográficos e culturais; receptiva - negociação de sentidos com espectadores situados historicamente.

Prova disso encontramos na análise de Bordwell (2012) sobre o cinema de Ozu, onde se demonstra como convenções culturais orientais e ocidentais produzem leituras distintas dos mesmos significantes fílmicos. O *travelling* em *Primavera Tardia* (1949), celebrado filme japonês, carrega valores distintos para públicos japoneses e ocidentais, comprovando a variabilidade enunciativa. O *travelling* exemplifica a natureza dialógica da linguagem cinematográfica, pois na cronotopia, o movimento da câmera constrói tempos e espaços simbólicos (conceito bakhtiniano). Na polifonia, cada plano em movimento pode carregar múltiplos sentidos, dependendo do contexto cultural do espectador (como no caso de Ozu, mencionado anteriormente). Já na enunciação, a câmera *fala* através de seus movimentos, criando uma relação ativa com o espectador.

Bakhtin reconhece que os sons de fala e a entonação são elementos vitais para decidir o significado da linguagem. Como ambos vêm das emoções do falante, estão intimamente ligadas à consciência dele. Ainda, Bakhtin reconhece a consciência do falante como um fenômeno social e pessoal. Volóchinov/Bakhtin (2017, p. 97-98) afirmam que “a consciência individual é um fato social e ideológico”, e que “palavra é o fenômeno ideológico *par excellence* [...] A palavra é o *medium* mais apurado e sensível da comunicação social”. Aqui, considerando que Bakhtin por muitos anos foi considerado autor da obra em questão, citaremos dessa maneira a obra mais recente lançada em 2017, pois a questão da autoria ainda é objeto de estudos e questionamentos no contexto dos estudos do Círculo de Bakhtin.

Quando dialoga sobre psicologia, a consciência individual, ideologia e o aspecto social, no cerne da consciência dos anunciados, Bakhtin nunca toma partido, porque ele não defende nenhuma das duas formas de pensar: nem o psicologismo nem o antipsicologismo. Bakhtin considera que o enunciado não é um simples produto da psique ou da ideologia, mas o produto de uma síntese dialética constante. O reconhecimento de Bakhtin, da consciência na enunciação, fornece uma chave para realizar a tradução no cinema em termos de como um idioma em um filme, no caso da maioria ocidental, língua inglesa, pode ser traduzida e dublada para uma língua-

alvo, como a sociedade chinesa, por exemplo. Isso demonstra que os filmes podem ser mediados pela tradução e dublagem, o que ocorre porque o significado sempre deriva da síntese dialética, que acontece quando se adquire uma nova compreensão na fronteira entre duas culturas diferentes.

***Travelling*, poética e diálogo: elementos de análise**

No cinema de Wim Wenders, cada movimento de câmera é uma palavra silenciosa que tece narrativas viscerais. Em *Paris, Texas* (1984), o *travelling* horizontal que acompanha Travis no deserto não é simples recurso técnico, mas um gesto cinematográfico carregado de intencionalidade. A câmera, mantendo-se a uma distância quase ritualística, transforma-se em observadora participante - não apenas registra, mas interpreta. Esse acompanhamento paciente, que se recusa a invadir o espaço íntimo do personagem, ecoa o princípio bakhtiniano do diálogo como espaço de alteridade. A imagem do homem perdido na vastidão árida fala em registros diferentes conforme quem a observa: enquanto alguns veem o mito da fronteira americana se desfazendo, outros leem aí uma metáfora da condição humana no mundo contemporâneo.

A genialidade do plano reside no que não mostra. O rosto de Travis permanece oculto durante boa parte da sequência, e esse vazio proposital convida o espectador a preenché-lo com suas próprias histórias. Essa estratégia visual materializa o conceito de exotopia (Bakhtin, 1988), que é a consciência de que só podemos compreender o outro a partir de nossa posição exterior, nunca por completa identificação. A guitarra melancólica de Ry Cooder entra, então, como contraponto musical, não como acompanhamento, mas como voz ativa nessa conversa visual. Os acordes não ilustram, eles questionam; não explicam, mas amplificam o silêncio eloquente das imagens.

O deserto, mais que cenário, torna-se personagem nessa narrativa. O *travelling* lento e persistente transforma a paisagem em cronotopo bakhtiniano (Bakhtin, 1988), pois espaço e tempo carregam em si marcas culturais profundas. O que para alguns pode ser a representação do sonho americano fracassado, para outros torna-se espelho da alienação urbana. A câmera de Wenders, ao se mover com essa cadência quase meditativa, não apenas mostra um homem caminhando, mas constrói um enunciado visual complexo, em que cultura, história e subjetividade se entrelaçam de maneira única a cada nova leitura.

Nesse plano aparentemente simples, todo o potencial da linguagem cinematográfica como sistema dialógico se revela. A imagem não é estática, mas campo de forças em que diferentes vozes culturais ecoam. O *travelling*, longe de ser mero recurso narrativo, mostra-se uma ferramenta privilegiada para explorar a natureza polifônica do cinema - arte que, como bem sabia Bakhtin, nunca fala em monólogo, mas em constante diálogo com seus espectadores e com o mundo que a cerca.

Em *Goodfellas* (Os bons companheiros), Martin Scorsese (1990) emprega um *travelling* icônico que acompanha Henry Hill (Ray Liotta) e sua companheira Karen (Lorraine Bracco), ao adentrarem o clube Copacabana, pelas entranhas do restaurante. Esse movimento de câmera não é mero recurso estético, mas um verdadeiro ato enunciativo que encapsula a essência dialógica do cinema. Enquanto a câmera desliza suavemente pelos corredores apertados da cozinha, abrindo caminho entre funcionários e panelas fumegantes, somos inseridos no universo ambivalente da máfia: por um lado, a exclusividade glamorosa do clube; por outro, a realidade caótica e violenta que sustenta aquela fachada.

A genialidade desse *travelling* reside justamente em sua capacidade de construir um cronotopo bakhtiniano específico: o tempo e o espaço do poder. Cada cumprimento trocado, cada porta que se abre revela camadas de significação cultural. Para um espectador estadunidense dos anos 1990, esse plano poderia evocar o mito do *sonho americano* distorcido; já para um brasileiro contemporâneo, talvez remeta às estruturas de poder paralelas de sua própria realidade. Essa variação interpretativa exemplifica o princípio bakhtiniano da exotopia: a câmera nos coloca em uma posição exterior privilegiada, permitindo que enxerguemos o mundo dos mafiosos, mas nunca como parte integrante dele. Scorsese (1990) ainda intensifica o efeito polifônico através da trilha sonora. "*Then He Kissed Me*", das *The Crystals*, não apenas ambienta a cena, mas atua como mais uma voz nesse diálogo visual. A música, aparentemente inocente, contrasta ironicamente com a violência latente da situação, uma estratégia que Bakhtin (1988) identificaria como hibridismo discursivo. O *travelling*, portanto, não apenas mostra, mas enuncia: cada movimento da câmera é uma palavra nessa linguagem cinematográfica que, como bem sabemos, nunca é unívoca.

Ao contrário do plano de *Paris, Texas*, que isolava o personagem no vazio do deserto, aqui a câmera nos arrasta para dentro da narrativa, tornando-nos cúmplices do ponto de vista de Henry. Essa escolha revela como o mesmo recurso técnico pode servir a propósitos dialógicos

radicalmente diferentes. Enquanto Wenders nos mantém a distância para reflexão, Scorsese nos coloca no olho do furacão. São duas abordagens que demonstram a incrível plasticidade da linguagem cinematográfica, quando analisada através das lentes da translinguística.

A potência da linguagem cinematográfica como prática ético-estética também é mobilizada de forma simbólica no filme *Matrix Reloaded* (Wachowski; Wachowski, 2003), em que surge a figura do *Keymaker* — o chaveiro que possui acesso a diferentes realidades. Souza, Miotello e Di Camargo Jr. (2023), ao proporem a metáfora de Bakhtin como esse chaveiro do século XXI, ampliam o horizonte interpretativo da linguagem: não se trata apenas de abrir portas narrativas ou filosóficas, mas de criar possibilidades de constituição do humano pela alteridade e pelo *excedente de visão*. O cinema, nesse sentido, torna-se mais do que arte — transforma-se em chave para a reconfiguração subjetiva dos espectadores, cuja interpretação enunciativa é atravessada por vozes, culturas e ideologias em disputa.

Tal leitura é compatível com a ideia de que “a contribuição de Bakhtin para um novo humanismo é latente. Seus pensamentos nos ajudam a formular um ser humano mais igual e diferente ao mesmo tempo” (Souza; Miotello; Di Camargo Jr., 2023, p. 288). O cinema, ao mobilizar signos visuais e sonoros de maneira dialógica, compartilha, com a filosofia bakhtiniana, essa capacidade de reimaginar o humano, não como essência fixa, mas como evento discursivo permanentemente incompleto.

Um livro como diálogo escrito

Bakhtin (2017) reconhece o livro como uma espécie de diálogo, quando é considerado uma performance verbal impressa. Um livro cumpre sua função quando é lido, o que significa que existe uma espécie de comunicação ou interação verbal entre o livro e o leitor.

O estudioso russo também reconhece que o leitor estabelece interações não apenas com o texto imediato, mas com outros livros do mesmo autor e com obras semelhantes de diferentes autores. Essas conexões configuram o que podemos compreender como relações dialógicas, conceito que Júlia Kristeva (2005) posteriormente desenvolveu sob a noção de intertextualidade. Nesse sentido, Volóchinov/Bakhtin (2017) observam que todo discurso verbal impresso está inevitavelmente orientado por discursos anteriores, tanto do próprio autor quanto de outros, e se insere em uma determinada tradição científica, estilística ou ideológica. O enunciado,

portanto, participa de uma discussão mais ampla: responde, contesta, confirma, antecipa objeções e críticas possíveis, buscando apoio argumentativo em uma rede de vozes que o precedem e o atravessam.

Nessa situação, podemos considerar que não haveria diferença ou perda de sentido se a palavra *livro* fosse substituída pela palavra *filme*. Este é o ponto em que Di Camargo Jr. (2020a) tratou em seu trabalho de doutoramento e posterior livro, considerando que muitos filmes ou são provenientes de livros ou dialogam de perto com eles. Ainda em sua obra, Di Camargo Jr. (2020a) explica que a única referência do Círculo de Bakhtin à palavra cinema ou filme ocorre em uma obra de entrevista que Bakhtin concede para o renomado intelectual soviético Duvakin. Essa obra foi publicada no Brasil no ano de 2008.

Inicialmente temos de destacar que Bakhtin raramente cita o cinema em qualquer trabalho seu. Na série de conversas de Bakhtin com o teórico da literatura Vitor Duvakin, publicada no Brasil pela Pedro e João Editores (2008), o filósofo da linguagem russo faz a única, por nós conhecida, referência à palavra cinema, quando fala sobre um literato local (Di Camargo Jr., 2020a, p. 16).

Dentre muitas teorias que poderiam ser aplicadas à linguagem cinematográfica, a do Círculo de Bakhtin parece a mais apropriada para analisar a linguagem do cinema porque o filme consiste inerentemente em diálogo. As obras fílmicas começam com diálogos e terminam com diálogos durante todo o processo de produção cinematográfica. Sobre Bakhtin e a linguagem cinematográfica, Di Camargo Jr. (2020a, p. 104) explica que “temos diferentes qualidades e isso significa que cada um de nós representa uma integridade única que o outro participante do diálogo tem de aprender a aceitar como um todo (esquecendo a si mesmo para aceitar o outro totalmente”. A escrita de roteiros, por exemplo, é um trabalho de diálogo, mesmo quando o autor não tem coautores. Não se trata de um trabalho solitário, direto e pouco comunicativo, pois como afirmou Bakhtin (2016, p. 82), exprimir a si mesmo significa fazer de si mesmo objeto para o outro e para si mesmo: a “realidade da consciência”. Isso acontece porque

Toda voz autenticamente criadora sempre pode ser apenas uma segunda voz no discurso. Só a segunda voz — a relação pura — pode ser desprovida de objeto até o fim, sem abandonar a sombra substancial figurada. O escritor é aquele que sabe trabalhar na língua estando fora dela, aquele que tem o dom do falar indireto (Bakhtin, 2016, p. 81-82).

Nos estudos da linguagem do círculo de Bakhtin, um monólogo é reconhecido como um diálogo entre as duas consciências diferentes dentro de uma pessoa. Isso acontece todos os dias quando você decide o que vai tomar de café, que roupas usar etc. A decisão é feita tanto subjetiva quanto objetivamente: a sua voz/consciência subjetiva insiste em usar uma camisa de cor preta e sua voz/consciência objetiva pode recomendar uma camisa branca. Em uma ocasião, sua voz/consciência subjetiva pode estar dominante, e em outra, sua voz/consciência objetiva domina. As decisões são sempre mutáveis, percebidas por meio de abordagem dialógica do processo dentro de si. Volóchinov/Bakhtin (2017) argumentam que um ser humano não pode existir somente por si, mas deve sempre estar em diálogo com duas consciências. Isso ocorre porque ele insistiu que a realidade concreta da linguagem/fala é o evento social da interação verbal implementado por um enunciado ou enunciados.

Relações dialógicas com o público

Conforme bem explicitou Di Camargo Jr. (2020a), uma obra cinematográfica muda, dependendo do seu público, e as relações de tempo e espaço determinam a receptividade de uma obra. Isso pode ser encaixado no conceito do bakhtiniano de cronotopo.

À Interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos cronotopo (que significa tempo-espço). Esse termo é empregado nas ciências matemáticas e foi introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade (Einstein). Não é importante para nós esse sentido específico que ele tem na teoria da relatividade, assim o transportaremos daqui para a crítica literária quase como uma metáfora (quase, mas não totalmente); nele é importante a expressão de indissolubilidade do espaço e de tempo (tempo como a quarta dimensão do espaço). Entendemos o cronotopo como uma categoria conteudístico-formal da literatura (aqui não relacionamos o cronotopo com outras esferas da cultura). No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história [...]. Esse cruzamento de séries e fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (Bakhtin, 1988, p. 211).

É preciso considerar que certas obras fílmicas são feitas para o seu tempo e que têm um objetivo específico naquele momento. As diversas correntes cinematográficas estão muito relacionadas com o seu espaço tempo, mas algumas conseguem sair dessa relação e se tornarem

atemporais. Vejamos alguns casos bem emblemáticos. Inicialmente, presos ao seu tempo, estão os documentários *Olympia* (I e II), da cineasta Leni Riefenstahl (1938). Superficialmente, parece ser um filme esportivo muito bem-feito, retratando realizações atléticas notáveis de muitos indivíduos e equipes de todo o mundo. Contudo, à medida que as intenções da Alemanha se tornaram mais claras no período anterior à Segunda Guerra Mundial, os críticos ficaram cada vez mais desconfiados de que o verdadeiro motivo para a produção de *Olympia* era a promoção política: a propaganda nazifascista. Assim, esse é um exemplo de um filme preso a seu tempo, sendo utilizado na atualidade apenas para um público obter noções históricas de como funcionava a propaganda do regime de Hitler. Não se vislumbra uma audiência pública dessa obra como lazer ou apenas a fruição estética. A obra fílmica aqui citada está presa à audiência didática e à apreensão do contexto histórico daquele período.

Por outro lado, um filme produzido em 1976 tornou-se atemporal e pode ser visto como fruição estética e de lazer a qualquer momento desde seu lançamento. *Rocky* é um filme dos Estados Unidos de 1976, roteirizado e estrelado por Sylvester Stallone, tendo sido dirigido por John G. Avildsen. O filme ganhou três Óscares dos dez a que foi indicado. *Rocky*, que ganhou o Oscar de Melhor Filme, é considerado um dos melhores filmes de todos os tempos. Conta a história de Rocky Balboa (um jovem Sylvester Stallone), boxeador azarão da Filadélfia que sobe na classificação para conseguir uma chance pelo título contra o campeão dos pesos pesados Apollo Creed (Carl Weathers).

Embora *Rocky* seja sem dúvida um filme de boxe, também há uma história de amor. Rocky apaixona-se por Adrian, uma mulher tímida que administra um petshop local. Ela mora com seu irmão, Paulie, que trabalha em um frigorífico. Ainda existe uma relação de amor e ódio entre Rocky e seu treinador, Mickey. À medida que o filme avança, Rocky percebe que provavelmente não tem chance contra Apollo, mas só quer ir longe contra ele, e embora as cenas de boxe não sejam exatamente realistas, elas dão um bom filme. *Rocky* lançou Stallone ao estrelato e inspirou várias sequências. Os mais recentes da franquia são os filmes *Creed*, que têm sido sucesso de bilheteria. Contudo, a primeira parte da série é um filme que vai além do espaço-tempo em que foi produzido, pois é um drama humano que se conecta com qualquer época que seja apreciado por um público. Aliás, o filme é considerado um sucesso mundial.

Nesse ponto, é fundamental considerar a perspectiva de Turner (1997), que propõe compreender o cinema não apenas como expressão artística, mas como prática social complexa

e culturalmente situada. Para o autor, entender um filme é, antes de tudo, participar de uma prática social que aciona uma ampla rede de sistemas culturais. O cinema, nesse sentido, ultrapassa a estética: é lugar de disputa simbólica, de circulação ideológica e de reapropriação histórica por parte dos sujeitos. Turner (1997) salienta que essa compreensão, hoje mais aceita do que há décadas, nos convida a perceber a experiência cinematográfica como atravessada por múltiplos vetores — indústria, mercado, produção, roteiro, recepção, interpretação — que se entrelaçam no cotidiano dos espectadores. Assim, ao assistir a um filme, o sujeito não apenas consome uma narrativa, mas se reinscreve historicamente, sendo convocado a intervir e a reelaborar sua própria visão de mundo.

A concepção de Turner (1997), ao entender o cinema como prática social e cultural, pode ser diretamente associada à filosofia da linguagem de Bakhtin/Volóchinov (2017), especialmente no que tange à noção de dialogismo e cronotopo. Se para Turner (1997), compreender um filme é participar de um sistema cultural complexo, para Bakhtin (1988, 2003), todo ato de linguagem — inclusive o cinematográfico — é um enunciado situado, inseparável de suas condições de produção e recepção. Assim, o que Turner define como *mobilização de sistemas culturais* encontra ressonância no conceito bakhtiniano de cronotopo social, pois cada obra fílmica se constitui como um cruzamento entre tempo, espaço, ideologia e subjetividade. A experiência cinematográfica, nesse sentido, é um acontecimento discursivo que se insere em um campo polifônico de vozes sociais e ideológicas, cuja interpretação ocorre na alteridade — entre o eu que assiste e o outro que fala pela imagem.

Décadas antes da formulação da teoria da recepção e da teoria da resposta do leitor, Bakhtin recusara a abordagem tradicional baseada na noção de que um texto pertence ao seu autor e que seu significado é condicionado a estar centrado nele. Ao invés disso, o filósofo da linguagem russo concentrou sua atenção no leitor. Bakhtin (2015) reconhece a existência de um autor no texto. Aprofundando, ele considera que, “neste sentido, todo enunciado tem uma espécie de autor, que no próprio enunciado escutamos como o seu criador” (Bakhtin, 2015, p. 210). Porém, ao estudar a palavra em seu sentido artístico, Bakhtin (2003) compreende isso como um momento de encontro com a palavra linguística, sendo linguagem acontecendo em toda a concretude viva que essa palavra contém, acontecendo como manifestação de um ser que se expressa, comunica, fala.

Esse ser nunca coincide consigo mesmo e por isso é inesgotável em seu sentido e significado. A máscara, a ribalta, o palco, o espaço ideal etc. como formas reais de expressão da representatividade do ser (e não da singularidade e da materialidade), e da relação desinteressada com ele (Bakhtin, 2003, p. 395).

Utilizando os atributos provindos da arte como máscara ou ribalta, explica que o cinema tem a sua manifestação na realidade vital. Nos estudos do Círculo de Bakhtin, mesmo com toda ambiguidade e complexidade da formulação de uma noção de ser, há uma esfera na qual esse ser sempre deve se manifestar por meio da palavra. As personalidades do ser humano são um ponto conectivo entre o seria vida e o que motiva a mudança do ser em evento do ser, pois afirma Bakhtin (2017, p. 99-100) que

Afirmar o fato da própria singularidade e participação insubstituível no existir significa entrar no existir exatamente lá onde ele não é igual a si mesmo, entrar no evento do existir [sobytiie bytiia]. Tudo o que se refere ao conteúdo-sentido - o existir como alguma coisa de determinado conteudisticamente, o valor como válido em si, o verdadeiro [istina], o bem, o bonito, etc. - tudo isso não são mais que uma junção de possibilidades, que podem tornar-se realidade somente no ato fundado sobre o reconhecimento da minha participação singular.

Muitas vezes, Bakhtin (2003) usa o conceito de palavra podendo ser entendido como enunciado ou texto. Para ele, o texto é um tipo de enunciado que consiste em pilhas dinâmicas de palavras. O que é interessante em seu reconhecimento é que ele considera autor, leitor e texto como três interlocutores em relação dialógica. Ele enfatiza a possibilidade interacional entre autor e leitor, leitor e texto e autor e texto. Existe a possibilidade interacional tripartida entre os três, o que significa que o significado de um texto vem dessa interação que acontece no momento da leitura. Dessa forma, Volóchinov/Bakhtin (2017) ampliam o significado centrifugamente em todas as direções possíveis, mas sugere uma partida para além dos limites do que já é compreendido.

Essa compreensão da palavra gera conceitos variáveis e efêmeros na significação, o que nos permite explicar como filmes vistos por comunidades diferentes podem ter aceitação diferente, bem como relegar um filme à prisão de seu espaço e seu tempo, e tornar outros atemporais. Com Bakhtin e seus estudos, podemos ter interpretações com maior multiplicidade

de vozes e diferença de significados em relação a públicos, ainda que estejam dentro da mesma sociedade.

O Círculo de Bakhtin e a linguagem cinematográfica

O filme é um tipo específico de meio totalmente baseado na comunicação. Nenhum de seus elementos é disposto aleatoriamente diante da câmera. Cada componente, seja visual, sonoro ou narrativo tem a função de transmitir uma mensagem específica. Até mesmo os pensamentos ou conflitos internos das personagens são frequentemente externalizados para que se tornem compreensíveis ao espectador. Sem essa dinâmica comunicativa, o cinema perderia sua essência.

Bakhtin, ao longo de sua obra, concentrou-se na linguagem viva em contextos concretos, ou seja, na fala situada em relações reais. O Círculo de Bakhtin enfatizou a natureza dialógica do discurso, estabelecendo uma distinção fundamental entre monologismo e dialogismo. O primeiro, marcado por uma voz única e centralizadora, é rebaixado em favor do segundo, entendido como princípio constitutivo da comunicação humana e literária — um movimento entre vozes que se respondem e se transformam mutuamente.

A partir dessa perspectiva, é possível aplicar os fundamentos da teoria bakhtiniana à linguagem cinematográfica. O cinema, como forma de enunciação complexa, busca estabelecer comunicação com seus destinatários por meio de múltiplos recursos expressivos. Nesse ponto do artigo, são mobilizadas contribuições de Di Camargo Jr. (2020a, 2020b), que interpretam o cinema como prática discursiva dialógica, permitindo sua análise à luz dos conceitos do Círculo de Bakhtin.

Nesse contexto, é pertinente considerar a reflexão desenvolvida por Di Camargo Jr., Souza e Silva (2020), ao apresentarem Bakhtin e o Círculo como pensadores fundamentais das ciências humanas. Para os autores, a força do pensamento bakhtiniano reside precisamente em sua capacidade de dialogar com diferentes áreas do saber, como a teoria literária, a filosofia da linguagem e os estudos culturais. Essa perspectiva interdisciplinar revela-se particularmente frutífera para a análise da linguagem cinematográfica, pois permite compreendê-la como uma forma de discurso dialógico em constante negociação de sentidos. O cinema, como linguagem viva, oferece, assim como a literatura, uma arena em que a alteridade, a polifonia e a ideologia

se manifestam, sendo analisáveis sob a perspectiva de uma filosofia da linguagem centrada no outro.

Tal como a literatura, o cinema é um meio baseado em grande parte no diálogo, conforme já exposto. A definição de diálogo, aqui, não é equívoca, uma vez que pode ser entendida de diversas maneiras. Em primeiro lugar, pode aplicar-se às declarações dos personagens de um filme, que podem ser ainda divididas em diálogos (conversas) e monólogos, que podem ser ouvidos e respondidos por outros personagens da obra de arte do filme em particular. Tudo isso estabelece uma situação comunicativa entre os personagens da tela.

Outra manifestação de diálogo é o contato mantido entre os personagens e o destinatário, desta vez um espectador/público, como especificamos anteriormente. Novamente, pode ser dividido em diálogos na tela, a partir dos quais o público infere a informação que o diretor do filme deseja transmitir; em solilóquios ou monólogos internos, que geralmente são direcionados aos espectadores e não a outros personagens do filme; e na chamada narração ou narração, que vem de fora do filme. Essa narração é frequentemente adicionada para esclarecer certas complexidades do enredo que não são bastante compreensíveis a partir dos próprios diálogos e imagens.

Ainda, outra situação comunicativa é estabelecida em termos não verbais, ou seja, com a utilização de elementos visuais e auditivos, como imagens, música, efeitos sonoros, um determinado cenário e figurinos. Tudo isso é definido, na teoria do cinema, como componentes da *mise-en-scene*, ou seja, literalmente, *pôr em cena*: é um termo que descreve a ação, a iluminação, a decoração e outros elementos dentro da própria cena, como oposto aos efeitos criados pelo corte de edição. O que se vê ou ouve na tela costuma ser suficiente para manter certa comunicação com o espectador. Imagens, sons ou até mesmo o silêncio, às vezes, são capazes de falar muito. Assim, “pode-se afirmar então que o filme é fruto uma multiautoria na qual cada um dos envolvidos empresta sua visão e voz para construir a obra” (Di Camargo Jr., 2020a, p. 108).

Essa compreensão multiestratificada do cinema encontra sólido respaldo nos estudos de Robert Stam, que ao dialogar diretamente com a filosofia bakhtiniana, enfatiza o caráter polifônico e ideologicamente tensionado dos textos fílmicos. Para Stam (1992), o cinema é um espaço privilegiado de interseção entre vozes sociais, linguagens estéticas e discursos culturais em disputa. Ele amplia a noção de dialogismo para além das trocas verbais, aplicando-a à

montagem, à estrutura narrativa, à presença de múltiplas linguagens visuais e à heteroglossia cultural que atravessa as obras audiovisuais. O cinema, portanto, longe de ser expressão unívoca de um autor, constitui-se como um palimpsesto discursivo, em que múltiplos sujeitos — roteiristas, diretores, atores, público — interagem em relações de autoridade e contestação, à semelhança dos romances polifônicos de Dostoiévski analisados por Bakhtin.

Essa abordagem é especialmente produtiva para pensar o cinema global contemporâneo, pois permite reconhecer que cada plano, cada sequência, carrega camadas de sentido que dialogam com diferentes horizontes culturais e ideológicos. O filme torna-se, assim, uma arena de negociação simbólica, em que o espectador, como já propunha Bakhtin, participa ativamente do processo de construção de sentidos.

A linguagem cinematográfica oferece múltiplas possibilidades de análise, ao colocar o espectador em contato com narrativas que dialogam diretamente com sua experiência subjetiva. Assim como sonhos, filmes mobilizam desejos, temores e ambições humanas, funcionando como expressões simbólicas que despertam sentidos diversos. Nesse processo, o cinema aproxima-se das formas pelas quais atribuímos significados ao mundo, operando tanto no plano emocional quanto no linguístico e cultural (Silva *et al.*, 2023).

Essa compreensão da linguagem como meio de construção ética e estética do sujeito dialoga diretamente com a proposta de um *novo humanismo* bakhtiniano, conforme elaborada por Souza, Miotello e Di Camargo Jr. (2023, p. 288), que propõem Bakhtin como um *chaveiro do século XXI*, capaz de abrir caminhos de alteridade e de visão excedente sobre o outro: “se a linguagem nos une, Bakhtin utilizou-se disso para propor um novo ser humano, numa relação na qual as diferenças é que são constituidoras e as semelhanças e as desigualdades é que são deformadoras”. Tal perspectiva reforça a ideia de que a linguagem cinematográfica, como forma de enunciação, também é uma prática formadora de subjetividades e mundos.

Os principais pressupostos dessa teoria eram que a linguagem é de natureza polifônica e dotada de significados heteroglóssicos. O Círculo de Bakhtin também assumiu que o significado nunca se fixa e se esgota em uma única interpretação, e que poderia ser revivido devido à intertextualidade, dialogicidade e a uma tradição literária. Citações e referências também são constituintes importantes do significado. Bakhtin (1988) colocou a literatura em um contexto social e afirmou que um texto é uma intervenção em um sistema cultural.

O filme também é congruente com essas estipulações. Muitas vezes ele não tem apenas um significado fixo, mas está aberto à interpretação para os espectadores. Cada destinatário tira conclusões diferentes e percebe variados elementos que considera de extrema importância. Ao contrário da literatura, que é composta apenas de palavras, o cinema é uma combinação de vários estímulos, como imagem, som, música e palavras. Isso torna sua compreensão muito mais complexa. Tal complexidade oferece possibilidades quase ilimitadas no campo da interpretação.

Os filmes, assim como a literatura, estão repletos de alusões e referências intertextuais. Além disso, cada filme é construído de acordo com convenções de gênero específicas e muitas vezes enraizado em um contexto cultural, social e histórico específico. Fazer um filme desprovido de contexto é praticamente improvável. Além do seu estrato verbal, que teoricamente pode ser bastante neutro, tem que ser filmado em um local determinado, e não há lugar no mundo onde não haja qualquer tipo de história. Cada edifício, árvore, praça da cidade tem seu próprio passado e pode ser colocado em algum tipo de contexto. Certamente, o diretor cinematográfico pode optar por filmar dentro de um estúdio de cinema com cenário modelado artificialmente, mas novamente, sempre se assemelhará, até certo ponto, a lugares genuínos do mundo real. Como afirmaram Volóchinov/Bakhtin (2019), para a investigação aprofundada de qualquer enunciado vivo que seja, é basilar que se recupere todo o seu contexto extraverbal que o engendrou, para assim ser possível propor e entender o diálogo existente em qualquer obra. Para Volóchinov/Bakhtin (2019, p. 118), “a palavra entra em contato direto com o acontecimento cotidiano, fundindo-se com ele em uma unidade indivisível”.

[...] é composto por três aspectos: 1) O horizonte espacial comum dos falantes (a unidade do visível: o quarto, a janela etc.); 2) o conhecimento e compreensão da situação comum aos dois; e finalmente 3) a avaliação comum dessa situação (...). É sobre tudo isso que o enunciado se apoia diretamente – o “visto por ambos” (flocos de neve vistos pela janela), o “conhecido por ambos” (o mês de maio) e o “avaliado em concordância” (o inverno que já cansou, a primavera desejada) –, tudo isso está incluído no seu sentido vivo e é absorvido por ele, permanecendo, no entanto, sem marcação e expressão verbal. (Volóchinov/Bakhtin, 2019, p. 118-119).

Além disso, o próprio diretor foi criado em alguma tradição literária e cultural que inevitavelmente imprime certas impressões na sua imaginação e percepção do mundo. Por muitas vezes, os filmes são baseados em livros. Adaptar um romance exige não apenas manter

certa fidelidade ao texto original e transferir o conjunto de significados, contextos, etc., mas também a aplicação de muita imaginação e criatividade para apresentar a obra literária de forma convincente. É papel do diretor transmitir a mensagem inerente à história e o papel do espectador é compreender essa mensagem. A comunicação está estabelecida.

A concepção de linguagem de Bakhtin era profundamente dialética e relacional, longe de se limitar a uma simples correspondência com o mundo físico. Seus estudos exploravam a dinâmica entre locutor e interlocutor, partindo do princípio que todo enunciado constitui uma resposta ao que já foi dito e um convite ao que ainda será respondido. Bakhtin dedicou-se a compreender a natureza fluida da linguagem, desenvolvendo os conceitos de dialogismo em oposição ao monologismo. O dialogismo, em sua perspectiva, transcende as conversações cotidianas - toda forma de discurso, oral ou escrito, carrega em si essa essência dialógica. Para o pensador russo, a linguagem não apenas acompanha a existência humana, mas a constitui: viver significa engajar-se em um diálogo permanente. Em sua teoria, o *eu* não existe isoladamente, mas emerge dessa teia de relações dialógicas com os outros.

A única forma adequada de expressão verbal da autêntica vida do homem é o diálogo inconcluso. A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal (Bakhtin, 2003, p. 348).

O monologismo, como exposto pelos estudos do Círculo, nega a existência fora de si de outra consciência que tenha direitos e responsabilidades iguais. O monólogo é finalizado e surdo às respostas de outras pessoas e, portanto, nenhuma resposta é esperada ou reconhecida. Além disso, o discurso monológico suprime a voz do outro. Os filmes operam, na maioria das vezes, em relações dialógicas. A comunicação é essencial para a existência do filme. É o espectador quem decodifica a mensagem contida na obra, pois nem tudo é dito diretamente na tela. É necessária uma consciência humana ativa para ter acesso a toda a complexidade de uma obra de arte cinematográfica. O que precisamos mencionar é a questão da resposta e da antecipação exigidas nas relações dialógicas. Superficialmente, parece que uma obra de arte cinematográfica não exige qualquer tipo de resposta do público, pois seu papel é apenas apresentar uma história específica.

No entanto, especialmente quando se pensa nos filmes que estão fortemente carregados de compromisso social ou político, objetiva-se, definitivamente, exercer certa influência sobre os destinatários. *A Lista de Schindler*, de Steven Spielberg (1993), pode ser um ótimo exemplo. À primeira vista, parece ser uma reconstrução de acontecimentos históricos ocorridos nos anos 1940. No entanto, desvia nossa atenção dos fatos áridos para uma tragédia humana por detrás deles. Ainda que seja a representação de uma história real, as vítimas anônimas tornam-se individualidades e ganham identidade, família e história própria. Certamente, algumas histórias são provavelmente criadas para o propósito do filme, mas seu papel é cumprido – os espectadores são tocados pela enormidade e crueldade da tragédia do holocausto, e o crime não é esquecido. Definitivamente, o objetivo do diretor não era incutir no público o ódio aos alemães nazistas, mas simplesmente fazer-nos lembrar do que aconteceu décadas atrás. Diferentemente do exemplo citado anteriormente, do documentário (Riefenstahl, 1938), esse filme retrata o mesmo período histórico, mas se torna atemporal pela sua marca humanizada e sensibilidade estética.

O filme, enquanto evento polifônico, pela sua própria natureza, faz mais do que retratar eventos simultâneos e montar enredos múltiplos. Ele alcança a verdadeira polifonia cinematográfica ao retratar simultaneidade sem unidade, multiplicidade sem completude. Essa definição enfatiza a complexidade do termo e mostra que ele se aplica a mais conceitos do que à mera polifonia de vozes. O conceito foi definitivamente retomado da teoria do romance polifônico de Bakhtin (2010). No que diz respeito à importância do autor e a sua relação com os personagens, muitas vezes depende da personalidade do diretor, que se afirma o autor principal de um filme. A questão da autoria, em relação à linguagem cinematográfica, pode ser definida como uma teoria do cinema, em que o diretor é visto como a principal força criativa em um filme. O diretor, que supervisiona todos os elementos audiovisuais do filme, deve ser considerado mais o *autor* do filme do que o escritor do roteiro. O diretor é uma força dominante no processo de criação do filme. Assim, entende-se essa relação como

Eu tomo consciência de mim e me torno eu mesmo unicamente me revelando para o outro, através do outro e com o auxílio do outro. [...] Não se trata do que ocorre dentro, mas na fronteira entre a minha consciência e a consciência do outro, no limiar (Bakhtin, 2003, p. 341).

Mais um conceito que precisa ser discutido para efeitos da análise neste trabalho é a heteroglossia, desenvolvido por Bakhtin em *O discurso no romance* (1988). O termo pode ser definido como a inscrição de múltiplos significados que dialogam dentro do texto. Evita-se a ênfase em consensos estritamente definidos e celebra-se a diversidade de vozes produzidas por diferentes indivíduos. Além disso, resulta da luta de duas forças opostas, nomeadamente a centrípeta, ou seja, para consolidar coisas diferentes, homogeneizar valores e pessoas diferentes, e centrífuga, isto é, para desestabilizar e dispersar todos os impulsos e para encontrar valores hierárquicos de autoridade. Várias vozes unidas em um romance representam um mundo de ricas inter-relações entre tipos de discurso e tipos de pessoas. O termo de Bakhtin para esta riqueza verbal e social é traduzido como heteroglossia. É possível de ser aplicado ao cinema e à televisão, pois eles também podem conter uma infinidade de vozes e estilos visuais.

De acordo com os pressupostos da heteroglossia, a linguagem é dotada de significados heteroglotas que reagem entre si. Essas descobertas definitivamente têm sua aplicação no processo de criação de filmes. A multiplicidade de vozes, significados e ferramentas utilizadas para criá-los constitui a essência de um filme. Quanto mais complexa é a sua aplicação, mais *status cult* o filme alcança.

Considerações finais

Ao longo desta análise, compreendemos que a linguagem cinematográfica, ao ser atravessada pelas lentes da teoria bakhtiniana, revela-se um campo fértil de relações dialógicas e alteritárias, nas quais sentidos são constantemente produzidos, disputados e renovados. Bakhtin não responderia à pergunta sobre a estabilidade do significado com uma negativa absoluta, mas indicaria que o processo de compreensão está sempre em movimento. É nesse dinamismo que reside a força de suas categorias conceituais.

O cinema, tal como a literatura, constitui uma forma de enunciação ideológica: não há neutralidade nas imagens, sons ou palavras colocadas em cena. Como já discutido por Di Camargo Jr. (2020a), os filmes são manifestações discursivas que carregam escolhas intencionais: visões de mundo, valores culturais e perspectivas éticas. São, portanto, produções estéticas que não se esgotam no ato de sua criação, nem tampouco no momento de sua exibição original. Cada obra fílmica, seja ela de origem hollywoodiana ou de tradição japonesa, carrega em si a potência

do reencontro com sentidos novos a cada projeção, a cada olhar, a cada contexto sociocultural que a reinscreve.

Os conceitos do Círculo de Bakhtin, como dialogismo, enunciação, cronotopo, exotopia e polifonia, permitem compreender o cinema não apenas como técnica narrativa, mas como espaço ético-estético de interlocução entre sujeitos. O *travelling*, o silêncio, a entonação dos atores, os planos de câmera — todos esses elementos funcionam como partes de enunciados vivos que se dirigem a um outro situado, histórico, crítico. Trata-se de uma linguagem em constante negociação de sentidos, marcada pela multiplicidade de vozes e pela inevitável alteridade do interlocutor.

Nesse sentido, é pertinente retomar a concepção de Turner (1997), para quem compreender um filme não é essencialmente uma prática estética, mas uma prática social que mobiliza todo um sistema cultural. Sua abordagem permite reforçar, em convergência com Bakhtin, que a linguagem cinematográfica não é apenas um meio expressivo, mas acontecimento dialógico, em que cada recepção envolve um reposicionamento histórico do sujeito. A ideia de cinema como prática social, proposta por Turner (1997), alinha-se ao cronotopo bakhtiniano como categoria analítica capaz de dar conta dessa fusão entre tempo, espaço e ideologia.

Essa compreensão insere-se na noção de Grande Tempo dialógico de Bakhtin (2003), segundo a qual os sentidos jamais se encerram em si mesmos, mas permanecem vivos e disponíveis à renovação. A linguagem cinematográfica, seja no *travelling* de *Goodfellas*, que atravessa culturas; nos silêncios de *Paris, Texas*, que ecoam diferentemente em cada espectador; ou nos gestos cotidianos de *Primavera Tardia*, comprova que nenhuma obra fílmica se encerra em si mesma. O que chamamos de *compartilhamento global* de filmes revela-se, à luz dessa perspectiva, como um momento particular no fluxo contínuo de ressignificações.

Assim, o cinema confirma sua vocação mais profunda: arte da incompletude, que só existe na medida em que é continuamente recriada por olhos sempre novos, em tempos sempre outros — e em diálogo permanente com o mundo.

Referências

A LISTA de Schindler. Direção: Steven Spielberg. Estados Unidos: Universal Pictures, 1993. 1 DVD (195 min.), son., pb. Legendado.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini et al. 6 ed. São Paulo: Hucitec, 1988.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2010.

BAKHTIN, M; Volóchinov, *Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011. 184p.

BAKHTIN, M. O discurso em Dostoiévski. In: BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução do russo notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015, p. 207-234.

BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso*. Organização, tradução posfácio e notas Paulo de Bezerra; notas da edição russa Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2016.

BAKHTIN, M. *Para uma filosofia do Ato Responsável*. [Tradução aos cuidados de Valdemir Miotello & Carlos Alberto Faraco]. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017, 160 p.

BORDWELL, D. *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 2012.

CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DI CAMARGO Jr., I. *Mikhail Bakhtin na linguagem cinematográfica*. 1. ed. São Paulo: Mentis Abertas, 2020a.

DI CAMARGO Jr., I. *A memória do futuro em tela: diálogos entre cinema e Bakhtin*. São Paulo, Mentis Abertas, 2020b.

DI CAMARGO Jr., I.; SOUZA, F. M.; SILVA, V. A. Possible paths for understanding human sciences with Mikhail Bakhtin. *Open Minds International Journal, [S. l.]*, v. 1, n. 1, p. 1–7, 2020. DOI: 10.47180/omij.v1i1.13. Disponível em: <https://openminds.emnuvens.com.br/openminds/article/view/13>. Acesso em: 10 jun. 2025.

GOODFELLAS. Direção: Martin Scorsese. Estados Unidos: Warner Bros., 1990. 1 DVD (146 min.), son., color. Legendado.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MATRIX Reloaded. Direção: Lana Wachowski; Lilly Wachowski. Estados Unidos: Warner Bros., 2003. 1 DVD (138 min.), son., color. Legendado.

OLYMPIA 1. Teil - Fest der völker. Direção: Leni Riefenstahl. Alemanha: Olympia Film, 1938. 1 DVD (121 min.), son., pb. Documentário. Legendado.

OLYMPIA 2. Teil - Fest der schönheit. Direção: Leni Riefenstahl. Alemanha: Olympia Film, 1938. 1 DVD (96 min.), son., pb. Documentário. Legendado.

PARIS, Texas. Direção: Wim Wenders. Alemanha Ocidental/França: Road Movies Filmproduktion, 1984. 1 Blu-ray (147 min.), son., color. Legendado.

PRIMAVERA Tardia (晩春 - Banshun). Direção: Yasujirō Ozu. Japão: Shochiku, 1949. 1 DVD (108 min.), son., pb. Legendado.

ROCKY. Direção: John G. Avildsen. Estados Unidos: United Artists, 1976. 1 DVD (119 min.), son., color. Legendado.

SOUZA, F. M.; MIOTELLO, V.; DI CAMARGO JUNIOR, I. di. In search of the keys of new humanism: Bakhtin, the keymaker of the 21.st century. *Saberes: Revista interdisciplinar de Filosofia e Educação, [S. l.]*, v. 23, n. 1, p. 288–300, 2023. DOI: 10.21680/1984-3879.2023v23n1ID31166. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/saberes/article/view/31166>. Acesso em: 10 jun. 2025.

STAM, R. *Bakhtin, o dialogismo e o cinema*. Tradução de Mariarosaria Fabris. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TURNER, G. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

VOLÓCHINOV, V. N. A palavra na vida e a palavra na poesia: para uma poética sociológica (1926). In: VOLÓCHINOV, V. N. *A palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas*. Organização, tradução, ensaio introdutório e notas de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019. 400p.

Submetido: 11.06.2025.

Aprovado: 17.10.2025.