

6

A elaboração do significado nas imagens em movimento

Análise dos dados - I

*How do I know what I think
Till I see what I say?*⁸⁶

E. M. Forster

Apresento nesse capítulo e no capítulo 7 a análise dos dados da pesquisa, discutindo as perguntas que orientam esse estudo apresentadas no capítulo 1- introdução (cf. p. 21).

- Quais significados são elaborados nas imagens em movimento selecionadas para a pesquisa?
- Como é abordada a multimodalidade nas atividades pedagógicas propostas pelo LD para a unidade de DVD?

Para responder às perguntas referentes à construção do significado nas imagens em movimento, confeccionei a análise de maneira a poder:

■ investigar a **distância** e a **posição** através das quais os participantes são mostrados no espaço visual do enquadre. Para isso, contei com o suporte da *análise sociosemiótica multimodal* (Kress, 2010) cujas discussões abrangem os pressupostos metodológicos para análise de imagens sugeridos pela *Gramática do Design Visual* (Kress e van Leeuwen, 1996, 2006). Os pontos enfocados na análise permitem a apreensão de significados referentes à **dimensão social** e à **informação** que orientam o observador.

⁸⁶ Nota: Tradução livre – “Como posso saber o que penso, até que eu veja o que digo?” E. M. Forster.

■ analisar os enquadres dados aos eventos, destacando os modos acionados pelos participantes para se comunicarem. Apoiei-me no arcabouço metodológico sugerido pela *análise multimodal interacional* (Norris, 2004) através do qual é possível configurar as **ações**, entendidas aqui como uma unidade de análise com início e fim, e verificar a **densidade modal**, através do exame dos **modos comunicacionais** utilizados para mediar interações.

A pergunta referente à multimodalidade abordada pelo LD em atividades pedagógicas que utilizam as imagens em movimento pesquisadas será tratada no próximo capítulo.

A análise foi orientada pelas perguntas discutidas no capítulo 5 (cf. p. 115), reorganizadas no quadro abaixo (figura 30).

- Como são mostrados os participantes dentro do enquadre?
- A que distância os participantes são mostrados?
- Que local no espaço visual da imagem o participante ocupa?
- Há algum evento acontecendo? Qual?
- Quando começa? Quando termina?
- Como e porque sabemos o que está acontecendo?
- Há mais de um evento acontecendo?
- Qual o contexto da interação?
- Que modos podem ser observados?
- Há algum objeto material que pareça importante para a cena ou que seja importante para que a ação se realize?
- Quais modos parecem ser mais essenciais para que o evento ou a ação se realize?
- Quais modos não parecem ser essenciais para a realização da ação?

Figura 30 – Questões que orientam a análise

Quando necessário, foram inseridas figuras com pequenas tesouras, como vemos ao lado.



O objetivo foi marcar alguns cortes realizados nos segmentos de maneira que pudessem ser apresentados na pesquisa e organizar a apresentação.

A discussão da análise das imagens em movimento da pesquisa – *Travis & Sarah* e *White-collar prisoners* – aborda, num primeiro momento, os significados relacionados aos enquadramentos e, numa segunda etapa, as interações multimodais e os modos comunicacionais.

6.1

A análise da dimensão social e da informação na imagem

Para realizar a análise da dimensão social e da informação na imagem, a transcrição teve o elemento visual colocado na coluna da esquerda para melhor identificação e destaque da imagem (Baldry e Thibault, 2006). A fala não foi inserida, apenas anotada na coluna *modos*. A transcrição completa nesse formato é bastante longa e, portanto, realizo a discussão através de exemplos, apresentando a coluna na qual a imagem foi fixada.

A definição dos parâmetros referente à distância seguiu o critério para análise de enquadres proposto no capítulo 4 (cf. p. 75). Ele é rerepresentado na figura 31, a seguir.

Enquadramento		Distância pessoal
Primeiríssimo plano ou <i>close up</i> extremo	⇒	Muito íntima/Íntima
<i>Close up</i>	⇒	Íntima/Pessoal
Média distância	⇒	Pessoal/Social
Média/ longa distância	⇒	Social/Impessoal
Muito longa distância, plano geral ou panorâmica	⇒	Impessoal

Figura 31 – Reapresentação do enquadramento e distância pessoal

A adoção desses parâmetros como visto anteriormente (cf. capítulo quatro, p. 89-94), não objetiva a precisão, visto que o significado relativo a essa dimensão

social é contínuo. Além disso, muitas vezes o enquadre pode refletir mais de uma distância, principalmente em imagens em movimento, na qual a sequência pode afetar o significado.

Na pesquisa quando me refiro a participante, geralmente estou me referindo a um participante humano.

6.1.1

A elaboração do significado em *Travis & Sarah*

Durante a análise, percebeu-se que certos enquadres eram mais frequentes que outros e priorizavam determinados participantes. Mesmo sendo essa uma pesquisa qualitativa, realizou-se uma contagem aproximada da duração dos enquadres e relacionou-se o enquadre e o elemento mostrado. Essa análise, relacionando o tempo e o tipo de enquadre, não visa precisão e a duração calculada é estimada, pois não é possível abarcar os inúmeros significados produzidos entre um segundo e outro. A classificação dos tipos de enquadramentos e as dimensões também são aproximadas e acontecem num *continuum*, como mencionado anteriormente no trabalho (cf. capítulo quatro, p.90-95). Essa análise revelou dados que chamaram a atenção, como vemos a seguir (figura 32).

240 segundos aproximados

Enquadramento		Duração aproximada em segundos	Total aproximado em segundos
Primeiríssimo plano ou <i>close up</i> extremo	Objetos	5	16
	Fotos	11	
	Título	3	
<i>Close up</i>	Partes do corpo	9	56
	Objetos	44	
Média distância	Participantes	97	136
	Partes da casa	39	
Média/longa distância	Participantes	17	32
	Paisagem	15	
Muito longa distância, plano geral/ panorâmica			

Figura 32– Os enquadres em *Travis & Sarah*

Os resultados mostram o predomínio de enquadres à média distância, seguidos por imagens em *close up*. Não foram encontrados enquadres de plano geral, no qual o participante é mostrado a uma distância bem longa. Os participantes humanos e os objetos são mostrados com maior frequência. As fotos foram tratadas como recebendo enquadres bem próximos, pois são elas que estão no foco da imagem. No entanto, o enquadre das mesmas possibilita a análise da própria composição da foto. Essa não foi abordada com detalhes na análise.

Como se trata de uma unidade de DVD inicial no LD, num nível básico de inglês, os significados priorizando certos elementos e enquadres podem estar associados ao foco que o LD tem por objetivo destacar. *Travis e Sarah* aparecem no LD pela primeira vez nessa unidade de DVD e aparecerão em outras unidades. Portanto, o aprendiz precisa ser colocado em contato com esses participantes. A média distância pode ser a escolhida para realizar essa aproximação entre aprendiz e participantes.

A presença de objetos mostrados em *close up* como mobília e eletrodomésticos pode ser compreendida pela abordagem lexical que o LD se propõe a fazer. No nível básico, o aprendiz está desenvolvendo vocabulário e o uso de enquadres priorizando os objetos pode ser uma maneira encontrada pelo LD para explorar vocabulário.

Discuto esses dados a seguir, através de algumas sequências de imagens, cujos enquadres oferecem oportunidades de discussão e de exemplificação de quais significados *Travis & Sarah* elaboram em seus enquadramentos.

6.1.1.1

Contextualizando o evento

Travis e Sarah são geralmente mostrados a uma média distância nos segmentos em que aparecem juntos. Como podemos ver a seguir (figura 33), há segmentos em que os dois participantes aparecem na sala, ambos sentados no sofá, como, por exemplo, nos enquadres de 4 a 10; ou no quarto de Sarah, como nos enquadres 75 a 80, ou novamente na sala, com Travis sentado no chão e Sarah no sofá.

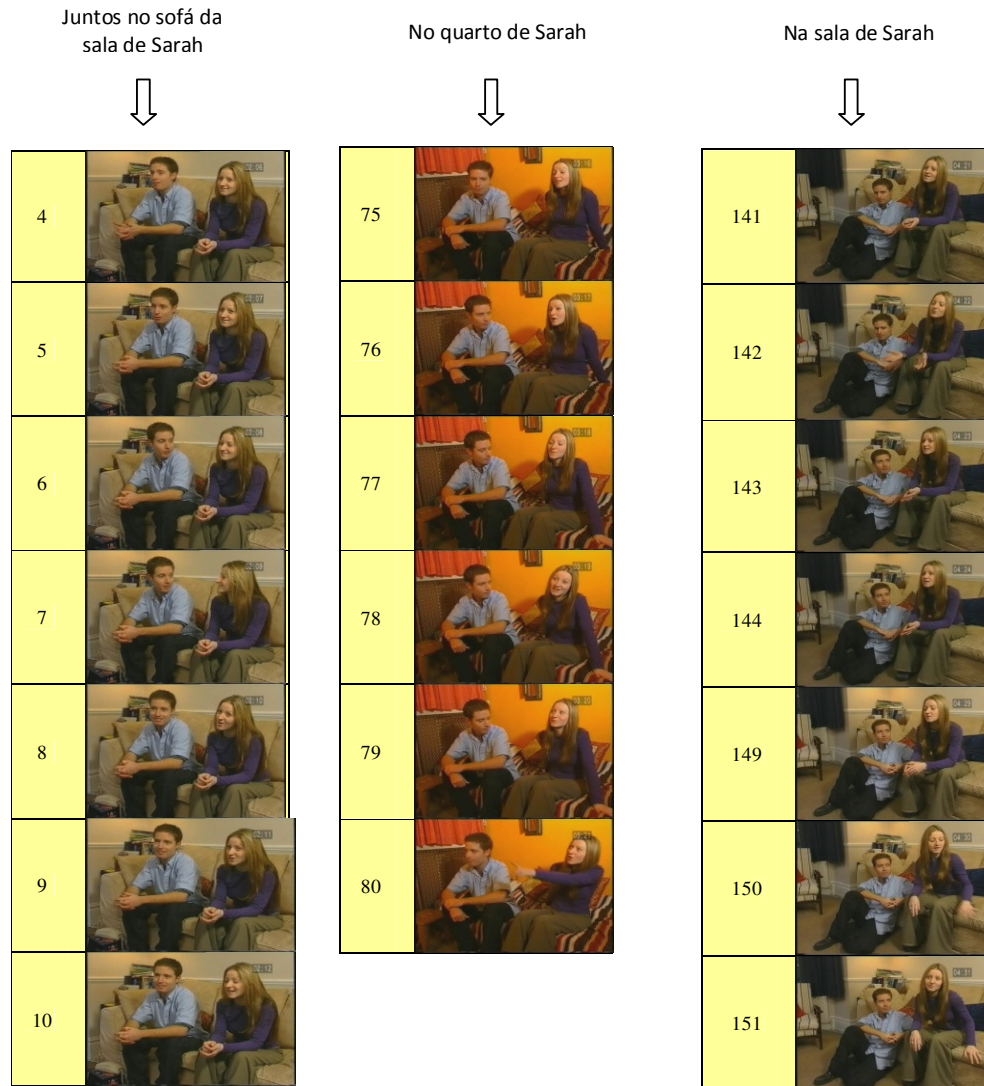


Figura 33 – Contextualização de *Travis & Sarah*

Os estudos de Kress e van Leeuwen (1996, 2006) consideram que os enquadres mostrando o participante a uma média distância podem estabelecer uma relação social ou pessoal com o participante interativo, como discuto a seguir.

O evento completo mostra uma entrevista conduzida na casa de Sarah.

Podemos dizer que se trata de uma entrevista através da fala dos participantes e através da informação disponibilizada pelo LD que nos situa explicando que as imagens em movimento do nível básico apresentam entrevistas

com um roteiro pré-estabelecido. De acordo com o LD, os participantes dessas imagens se baseiam nesse roteiro, mas não precisam memorizar falas.

Em sua fala, Sarah menciona, por exemplo, o exterior da casa, seu quarto e sua cama. Ela também sinaliza que Travis mora com ela e sua família, como podemos observar nos exemplos a seguir.



Figura 34 – A entrevista de *Travis & Sarah*

O entrevistador não é visível nem audível. Ele está posicionado num ponto fora do enquadre da câmera, para onde os olhos de Travis e, principalmente, os de Sarah se fixam. Podemos perceber essa orientação na entrevista observando os corpos dos participantes representados que também estão voltados na direção do entrevistador.

Há mais um participante que não pode ser visto pelo observador: o responsável pela filmagem, a quem me refiro na pesquisa como o produtor da

imagem ou cinegrafista. A perspectiva⁸⁷ dos enquadres é dada pela câmera do cinegrafista posicionada em um lugar distinto de onde o entrevistador provavelmente se encontra.

Como afirma Nichols (2005, p.59), “faltam o tempo verbal e uma forma negativa” às imagens. Não mostrar algo em uma imagem não é a mesma coisa que negar. Ou seja, não mostrar o entrevistador ou o cinegrafista não é a mesma coisa que dizer que eles não estão presentes na entrevista. A presença desses participantes é presumida e não disponibilizada visualmente ou em áudio para o observador.

A relação social entre os participantes interativos – entrevistados e produtor da imagem - é predominante nas partes nas quais os entrevistados falam com o entrevistador, sendo realizada através de enquadres de média distância.

A média distância tende a destacar a relação social e por vezes pessoal entre os participantes. Ela possibilita ao observador se conectar com os participantes, sem, no entanto, criar vínculos mais fortes. Aqui, ela permite ao observador se familiarizar com o ambiente da entrevista. Ele entra na casa, no quarto, no banheiro, na cozinha e na sala de Sarah e também tem acesso ao jardim.

Como o aprendiz verá Travis e Sarah em outras unidades do DVD na série, é importante que ele desenvolva um vínculo com esses participantes desde o início. Ao ser levado a participar da entrevista e percorrer os ambientes da casa de Sarah, o aprendiz tem a oportunidade de conhecer um pouco mais dos participantes. Enquadres cujos participantes são mostrados à média distância podem propiciar esse encontro social e construir um ambiente necessário para um primeiro contato.

Porém, a alternância de diferentes enquadramentos pode produzir outros significados, como veremos a seguir.

⁸⁷ Nota: A perspectiva não é tratada aqui, pois, foge ao escopo da pesquisa. Sua investigação permite a análise de dimensões referentes às atitudes dos participantes e envolvem relações de poder e envolvimento (Kress e van Leeuwen, 1996, 2006).

6.1.1.2

Deixando a câmera entrar

Como vimos, Sarah é entrevistada em sua casa, realizando a entrevista em locais de convívio mais familiar e social, como a sala de estar, e em locais de mais intimidade, como seu quarto. Ela, portanto, permite que o entrevistador, uma câmera e um cinegrafista entrem em seu território físico.

Hall (1966) argumenta que o ser humano é um animal territorial e regula sua intimidade através do controle do espaço físico. O território que habita, como por exemplo, sua casa, pode ser considerado um lugar no qual deixa entrar somente as pessoas mais próximas ou nas quais confia.

Nessa visão, Sarah deixa entrar na sala e no quarto, pessoas nas quais confia ou as quais considera próximas o bastante para compartilhar seu território. O entrevistador e o cinegrafista podem ser pessoas estanhas aos entrevistados, mas não completamente. O enquadre posicionando Sarah e a Travis à média distância poderá refletir essa relação social que os participantes estabelecem com os participantes que entram na casa, ou seja, com o entrevistador e o produtor da imagem. Principalmente com Sarah, em cuja casa a entrevista é realizada.

Da mesma maneira, o enquadramento dado durante a entrevista pode refletir uma relação já existente entre os participantes representados, Sarah e Travis, e o participante interativo que realiza a filmagem. A presença do entrevistador e do cinegrafista é esperada pelos participantes representados, pois esses já tiveram algum tipo de contato com os responsáveis pelo LD para que a gravação da entrevista fosse realizada.

Ao se disporem a participar das imagens em movimento para serem incluídas no DVD que compõe o material para ensino de inglês, Travis e Sarah parecem pré-estabelecer uma relação social com o entrevistador e cinegrafista. O enquadramento dado a eles, portanto, tende a reforçar esse significado da relação.

O aprendiz, pois, tem oportunidade de participar da entrevista através da relação que Travis e Sarah possuem com o produtor da imagem e entrevistador. Essa relação é mostrada através dos enquadres à média distância. Como o LD abordará o casal em outros momentos de outras unidades, pode ser importante criar um vínculo desde o início.

O observador tem acesso à casa de Sarah através da câmera manipulada pelo cinegrafista. Como argumentado por Kress e van Leeuwen (1996, 2006), o enquadre dado a Sarah e Travis, aos cômodos da casa e seus objetos permite colocar o observador a uma distância similar àquela ocupada pela câmera e pelo cinegrafista no momento da filmagem. Podemos dizer, assim, que a interação entre os participantes interativos – o observador e o produtor da imagem - é mediada pelos participantes representados através da distância e da posição, por exemplo, ocupada pelos participantes representados na imagem.

Ao enquadrar Sarah e Travis a uma média distância, o observador é levado a vivenciar a distância física provável que o produtor da imagem ocupou no momento da filmagem. Com base no critério adotado na pesquisa (cf. capítulo quatro, p. 89), essa distância pode indicar que os participantes representados têm uma relação social ou pessoal com os participantes interativos.

Como se trata provavelmente de uma entrevista na qual Travis e Sarah falam sobre si, mostram a casa e seus objetos, a relação entre eles e o entrevistador parece ser mais social. Como argumentado por Hall (1982, p. 121), essa é a relação que “as pessoas presentes em uma reunião casual”⁸⁸ estabelecem e, a entrevista apresentada parece ser bastante casual.

A fronteira para se determinar quão distantes ou próximas são as relações estabelecidas entre os indivíduos durante uma interação parece ser bastante tênue e dependente de diferentes aspectos. Portanto, devem ser estudadas considerando-se os contextos social, situacional e cultural em que ocorrem, como sugerem os estudos de Halliday (1978, 1985, 1994), Halliday e Matthiessen (2004), Kress (2010), Kress e van Leeuwen (1996, 2006) e Hall (1982). Esses contextos influenciarão os significados elaborados na interação.

No início da entrevista, Travis menciona que é australiano seguido por Sarah, que diz ser inglesa (figura 35, na próxima página). Sabemos também que ambos se encontram em Londres, na casa de Sarah, como já apontado na análise. Essas informações são dadas através da fala dos participantes e não visualmente.

⁸⁸ “(...) for people who are attending a casual gathering.” Hall (1982, p. 121)



Figura 35 – Na casa de Sarah

As informações dadas podem contribuir para salientar que as distâncias e suas dimensões dependem de inúmeros fatores contextuais. Por exemplo, Travis pode reconhecer uma distância como sendo mais pessoal ou social de maneira distinta de Sarah. Por sua vez, esses significados podem ser interpretados pelo observador de maneira diversa. Portanto, a classificação e interpretação dos significados não têm por objetivo fazer generalizações. Elas dependem de como cada indivíduo, em cada grupo e nos diferentes contextos interpreta esses significados.

O aprendiz de língua inglesa, por exemplo, pode interpretar esses significados de uma maneira particular. A interpretação que dará aos significados produzidos poderá contribuir para discussões sobre como os enquadres podem produzir significados distintos. Por esse motivo, Kress (2010) defende que todo o processo da comunicação envolve reelaborações de significado, pois esse se transforma a cada vez que é produzido e interpretado na sociedade.

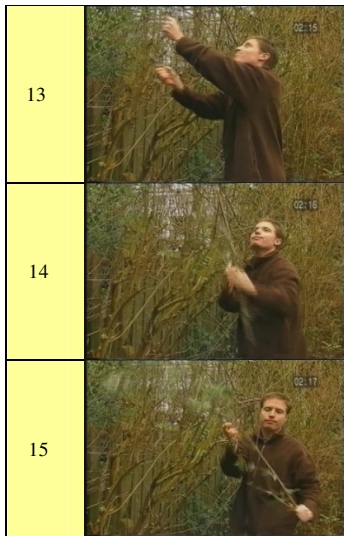
6.1.1.3

Travis no jardim

Como discutido no item anterior, Travis e Sarah são mostrados a uma distância média quando estão juntos na sala ou no quarto.

A mesma distância média aproximada é utilizada para mostrar parte das sequências de Travis no jardim, exemplificadas a seguir.

A primeira sequência no jardim, enquadres 13 a 15, mostra Travis da



cintura para cima. Como argumentam Kress e van Leeuwen (1996, 2006), esse enquadre configura uma distância média. Nessa distância, o participante geralmente é enquadrado em algum ponto acima dos joelhos ou da cintura, e como já visto anteriormente, a dimensão do significado produzido é de uma relação social. O participante representado é mostrado trabalhando no jardim, mexendo e cortando galhos. Durante a entrevista ele menciona que trabalha como jardineiro na Inglaterra.

Figura 36 – Travis no jardim

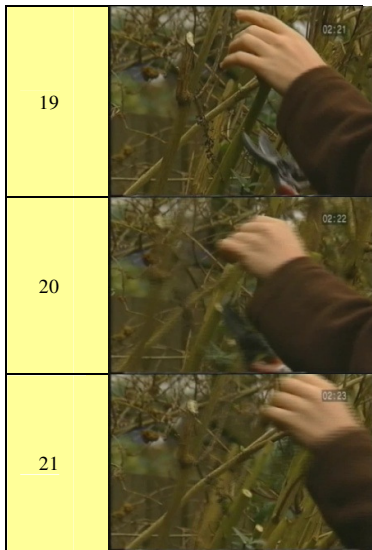
Ao posicionar Travis a essa distância, o observador é orientado a se colocar a uma mesma distância e, assim, participar da entrevista e conhecer o jardim. As plantas ficam como pano de fundo dentro do enquadre.

Um pouco mais adiante na sequência, a câmera mostra um *close up* da mão de Travis mexendo nos galhos das plantas. A figura é mostrada na próxima página (figura 37).

Um *close up*, como sugerido nas classificações discutidas por Kress e van Leeuwen (2006), permite enquadrar o objeto juntamente com a mão de uma pessoa, por exemplo. Esse enquadramento colabora para a produção de significados que podem refletir as relações pessoais ou próximas à intimidade que os indivíduos podem vivenciar em seu cotidiano⁸⁹.

⁸⁹ Nota - Para obter esse enquadre, o cinegrafista parece se posicionar bem próximo da mão de Travis e dos galhos das plantas, ou fazer uso de uma aproximação mecânica, realizada através do *zoom* de uma câmera.

A proximidade através da qual as plantas e partes do corpo são mostradas, por exemplo, permite conduzir o observador para a mesma distância dentro da



cena. Desta maneira, o observador tem a oportunidade de ver detalhes da mão de Travis e do galho que ele corta, por exemplo. São detalhes que ele só poderia ver se estivesse posicionado próximo.

Pode-se perceber que a relação estabelecida aqui é bem mais próxima do que as mostradas anteriormente (figuras 35 e 36, por exemplo). Ela remete a uma relação social mais pessoal, na qual o observador é levado a participar da ação que Travis executa aqui.

Figura 37 – As mãos de Travis

Uma relação pessoal é abordada por Hall (1982, p. 120) como aquela “que mantém alguém à distância de um braço”⁹⁰. Essa classificação é usada por Kress e van Leeuwen (1996, 2006) para analisar as distâncias e os significados produzidos nas imagens. No entanto, o que significa estar a essa distância dependerá de inúmeros fatores contextuais e também individuais.

O som do galho sendo cortado enfatiza a presença do observador na cena. Para ouvir esse som, o observador precisa estar próximo fisicamente da mão de Travis. Por termos sido posicionados próximos também, o barulho que o corte do galho faz ao se quebrar é significativo para nós. Somos transportados para a cena e compartilhamos detalhes da ação de Travis.

A posição da mão do participante representado também é expressiva. Ela é mostrada próxima à margem direita do enquadre tendo como pano de fundo as plantas do jardim. A escolha por posicionar os elementos dessa maneira, permite ao produtor da imagem focar parcialmente na mão e, pois, chamar a atenção do observador para a vegetação e o galho, que ocupam a maior parte do espaço visual.

⁹⁰ “(...) keeping someone at an arm’s length (...)” (Hall, 1982, p. 120)

Os significados produzidos aqui podem ser aplicados em atividades pedagógicas e despertar o aprendiz em relação à integração que ocorre entre os modos. Se o enquadre tivesse mostrado o participante mais distante, o barulho do galho se quebrando traria desorientação para o observador. A integração dos modos aqui é fundamental para que a interação entre observador e participante seja significativa. Uma atividade pedagógica que aborde esses significados pode destacar a relação entre os modos.

O braço de Travis ganha destaque na composição pela cor forte da roupa. O movimento, na sequência de enquadres da imagem, é produzido pelo deslocamento das mãos e braço em direção à margem direita do enquadre. Ao olharmos para a imagem em movimento, podemos ver que esses elementos vão escapando aos poucos do nosso campo visual.

O *close up* dado às mãos e à vegetação dá lugar a uma sequência na qual



Travis é mostrado novamente a uma média distância (figura 38). Nessa sequência, ele pode ser visto mexendo as mãos e os lábios e olhando para a direção onde o entrevistador se encontra. Dessa maneira, somos direcionados a retomar a entrevista do ponto onde estávamos antes de observarmos Travis cortando o galho.

A inserção do *close up* na mão de Travis desperta nossa atenção e nos engaja nas informações às quais somos expostos.

Figura 38 – Travis é entrevistado no jardim

Essa sequência dura aproximadamente oito segundos, e se conecta aos enquadres de quatro segundos dados ao rosto de Travis, a seguir.

Um *close up* é realizado destacando o perfil do rosto de Travis e possibilitando ao observador vê-lo bem próximo (figura 39). Para poder ver um rosto bem próximo, a relação entre os indivíduos pressupõe alguma intimidade. O observador pode quase que tocar o rosto de Travis.

Essa proximidade permite efetuar um contato físico caso os participantes assim o desejem. Portanto, pode ser considerada bastante pessoal, parecendo requerer certa intimidade entre os indivíduos.

O produtor da imagem ao realizar o enquadramento do rosto de Travis



produz uma dimensão do significado. Essa dimensão dá condições ao participante interativo que vê a imagem de se sentir mais próximo física e socialmente de Travis. Dessa maneira, a conexão entre os participantes se estreita.

Se compararmos as imagens em *close up* realizadas no jardim – enquadres 19 a 21 e enquadres 32 a 34 - podemos ver que, embora sejam enquadres classificados como similares na pesquisa, eles são exemplos de como é complexa e delicada a determinação das fronteiras para se avaliar distâncias nos enquadres e relacioná-las a significados referentes às proximidades físicas

Figura 39 – O rosto

entre os indivíduos.

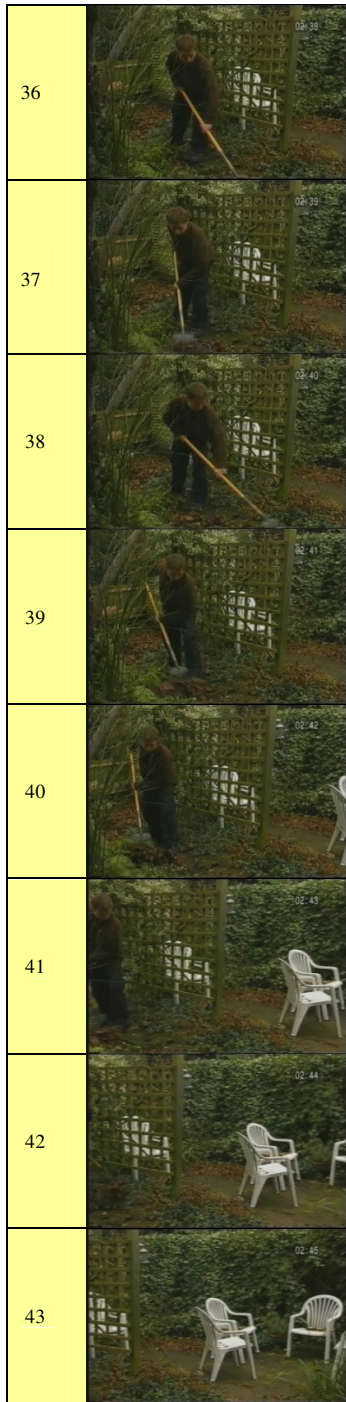
6.1.1.4

Alterando o foco - de Travis para o jardim e seus objetos

Um enquadre mais distante parece ser utilizado para dar oportunidade ao observador de incorporar parte da informação dada anteriormente em *close ups*.

Em *Travis e Sarah*, quando Travis está no jardim, o produtor, ao distanciar-se do participante representado, parece conceder um descanso ao observador da relação na qual o posicionou. O observador é induzido a se desconectar em parte de Travis e absorver de maneira menos pessoal as informações sobre o trabalho de Travis e sobre o jardim. Podemos ver na próxima página como isso foi realizado.

Vemos nos enquadres a seguir que após o *close up* no rosto de Travis, o observador parece ser orientado a mudar a relação de proximidade estabelecida entre ele e Travis.



Podemos ver nesses enquadres, que o observador é colocado em contato com outras informações referente à posição ocupada pelo participante e outros elementos na imagem.

No início da sequência, Travis ocupa a parte mais central da imagem. Ele recebe o foco maior da informação nos enquadres 36 a 39, aproximadamente. O observador pode vê-lo mexendo no jardim e manejando uma ferramenta. Aos poucos, Travis vai sendo deslocado visualmente para a margem esquerda do enquadre.

A informação antes centrada principalmente em Travis é conduzida para outros elementos visuais na composição, como o biombo escondendo uma cadeira branca e o conjunto de cadeiras do jardim, introduzidos pela margem direita da imagem.

A mudança na posição dos participantes dentro de cada enquadre orienta o observador e muda seu foco de atenção.

Elementos que pareciam escondidos, por estarem fora do espaço visual, *aparecem* próximos das margens e *caminham* em direção ao centro para *desaparecer* visualmente na margem esquerda.

Gibson (1986, p. 298) argumenta que é o “movimento dentro da imagem que cria empatia”⁹¹ e não o movimento da câmera em si.

Figura 40 – Distanciando-se

⁹¹“(…) the movement in the picture, is the reason for the empathy (…)” (Gibson, 1986, p. 298)

Nós somos transportados para dentro das imagens de diversas maneiras. Uma delas é através da câmera que se move e da orientação que recebemos através das distâncias e posições dos participantes.

Os enquadres 36 a 43 distanciam o participante interativo do participante representado na imagem. Eles transformam a relação social ou próxima estabelecida em enquadres anteriores através de *close ups* e média distância, em uma relação menos pessoal, cujo vínculo se quebra quando Travis *sai* do enquadre. O participante representado é, portanto, conduzido para a margem e deixa de ser focado. Sua imagem é substituída pela das cadeiras do jardim.

Logo após o jardim ser mostrado sem a presença de Travis, o participante volta enquadrado de maneira semelhante aos enquadres 22 a 24, discutidos anteriormente (cf. p. 156), nos quais é mostrado à média distância e a entrevista com ele é retomada.

A lógica semiótica do espaço e do tempo (Kress, 2009, 2010) que regula as imagens em movimento, discutidas no capítulo três (cf. p. 70), dá condições ao produtor da imagem de realizar cortes, edições, inserir partes para ilustrar seus argumentos, apresentar participantes e situá-los no tempo e no espaço da história.

O observador é levado a acompanhar a mudança de tópico através das orientações que recebe. Nem sempre as orientações são precisas. E nem sempre o observador consegue seguir essas orientações.

Como todo texto, entendido aqui como um todo coeso e coerente (Halliday, 1994), a ligação entre as partes deve ser realizada preservando a continuidade, ajustando os enquadres na história e nos eventos, de maneira que o texto completo seja compreensível e maior do que as partes juntas.

O deslocamento de elementos nos enquadres, através do movimento da câmera e pelo potencial de produzir significados através de sequências temporais e espaciais que as imagens em movimento oferecem, contribuem para que o aprendiz se oriente durante um filme, por exemplo, permitindo-lhe acompanhar mudanças e argumentos da história através das orientações que vê no espaço visual. Se houver coerência nas mudanças de enquadres e nos elementos apresentados, sua compreensão será facilitada.

6.1.1.5

Revisitando Travis no jardim

A cena completa de **Travis no jardim** nos possibilitou ver que durante os diversos enquadramentos dados a Travis no jardim, o participante iterativo que vê a imagem pode vivenciar diferentes relações sociais com o participante representado.

Na maior parte das sequências, o observador é exposto a enquadres que mostram Travis à média distância, trabalhando no jardim ou falando de sua atividade como jardineiro na Inglaterra.

Esses recursos possibilitaram ao produtor da imagem apresentar o participante ao observador, estabelecer um elo mais forte entre eles e distanciá-los novamente. No caso, o observador é conduzido a ter contato novamente com Travis quando o produtor retoma a entrevista no jardim.

Os significados dos enquadres discutidos foram produzidos pelo produtor da imagem através da seleção da distância e do posicionamento de elementos no visor da câmera de filmar. Os enquadramentos, como já discutido, permitiram a elaboração de diferentes dimensões de significado relativas às relações sociais e foco de atenção.

O observador, ao ser colocado em contato com os significados produzidos pelo produtor através do enquadre, não irá necessariamente apreender os mesmos significados, pois diferentes fatores contextuais irão afetar sua interpretação. O contexto social, situacional e cultural em que se encontra irão provavelmente influenciar sua interpretação, da mesma maneira como influenciaram a seleção realizada pelo produtor da imagem.

Isso significa que esses significados podem ser abordados no ensino de inglês no qual o código linguístico não seja o único a conter as informações. O aprendiz pode ser despertado para uma série de maneiras de se elaborar o significado. Ele pode ser levado a refletir sobre como se dá a produção, como interpreta o que foi produzido, como se orienta e é orientado nas imagens selecionadas e como os contextos afetam a produção e a interpretação.

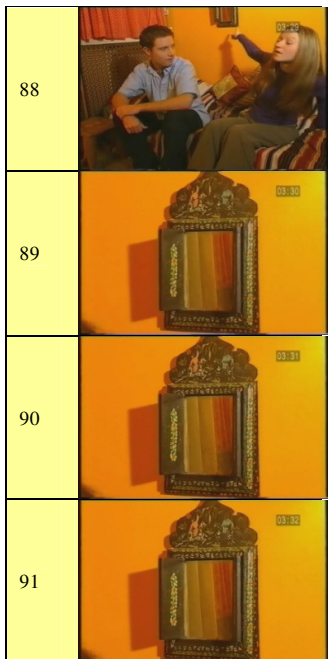
6.1.1.6

Os objetos da casa e seus significados

Como mencionei no início desse capítulo, o *close up* foi usado principalmente para mostrar objetos ou pertences do participante representado, possibilitando acesso visual a detalhes do objeto que não poderiam ser vistos caso ele fosse mostrado muito distante. Ao mostrar os objetos ocupando um grande espaço dentro do enquadre, o produtor destaca-o e dirige a atenção do observador para ele.

Durante a entrevista, Sarah mostra objetos de decoração e peças de mobília, entre outras coisas. Por exemplo, em seu **quarto**, ela mostra espelhos, computador, armário, lustre e baú enquanto no **banheiro**, vemos a pia, banheira, chuveiro e vaso sanitário.

Nos enquadres que sinalizam ao observador que Sarah irá mostrar algum objeto, vemos Travis e Sarah a uma distância média, lado a lado, sentados na cama de Sarah ou no sofá. Os enquadres 88 a 91 exemplificam como Sarah aponta para o espelho e, em seguida, esse é mostrado (figura 41).



Sarah aponta para os objetos, e a câmera os mostra em *close up*. O observador pode, assim, olhar os detalhes dos objetos, pois, ele é colocado visualmente próximo do objeto. Cada objeto é mostrado sob uma perspectiva diferente e geralmente posicionado no centro da imagem, com pouco espaço ao redor.

Os objetos ganham destaque na imagem pelo tamanho que adquirem dentro do enquadre. Sabemos quando os objetos pertencem ao quarto de Sarah ou à sala de estar quando nos deparamos com enquadres que mostram a participante em um desses cômodos.

Figura 41 – O espelho

Quando Sarah é mostrada no seu quarto, sentada em sua cama, os objetos enfocados nos enquadres pertencem ao seu quarto, enquadres 94 e 95, abaixo (figura 42). Quando Sarah está sentada no sofá, os enquadres que se seguem mostram objetos da sala. Portanto, o observador é dirigido muitas vezes para o reconhecimento do objeto e sua localização na casa pelos enquadres que precedem sua mostra.

Os movimentos com o braço e cabeça que a participante realiza também nos ajudam nas orientações das sequências.

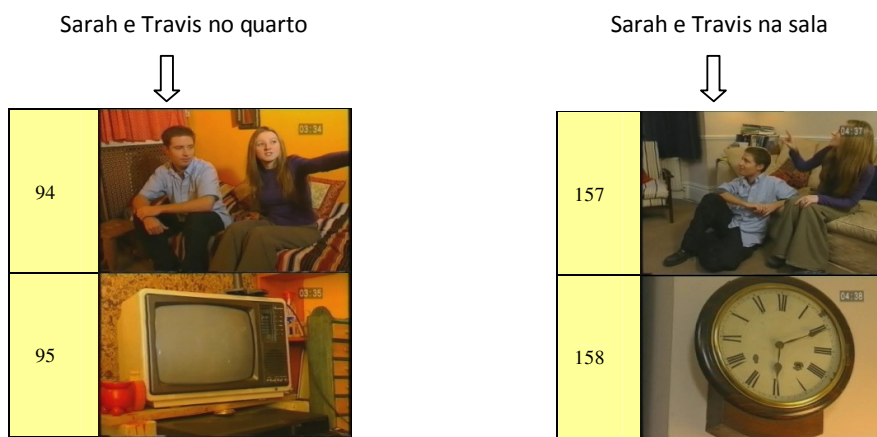


Figura 42 – Orientação

Na maior parte das vezes, o movimento da câmera não é perceptível e as imagens tendem a parecer estáticas. A câmera parece *repousar* nos enquadres dos objetos. Ao optar por permanecer com o foco no objeto ou mobiliário, o produtor oferece ao participante interativo que vê essas imagens a oportunidade de assimilar detalhes que não poderiam ser depreendidos caso esses objetos fossem mostrados rapidamente nesses momentos. No entanto, o dinamismo próprio das imagens em movimento tende a desaparecer.

Ao ser colocado visualmente bem próximo, o observador é conduzido a estabelecer uma relação muito próxima com o objeto. A posição central e o tamanho que o objeto ocupa na imagem colaboram para conduzir o foco do observador para ele. Porém, esse objeto parece ser transformado em uma imagem estática nos segundos nos quais a câmera permanece parada nele.

Os enquadres a seguir, nos permitem observar o tempo que a câmera permanece nos objetos – aproximadamente 20 segundos. Ela parece *pular* do relógio para a lareira, desta para a mesa de jantar e, então, para a estante de livros e o piano. Essas imagens se assemelham a cartazes ou *flashcards* usados em atividades pedagógicas para ensino de vocabulário em língua inglesa.

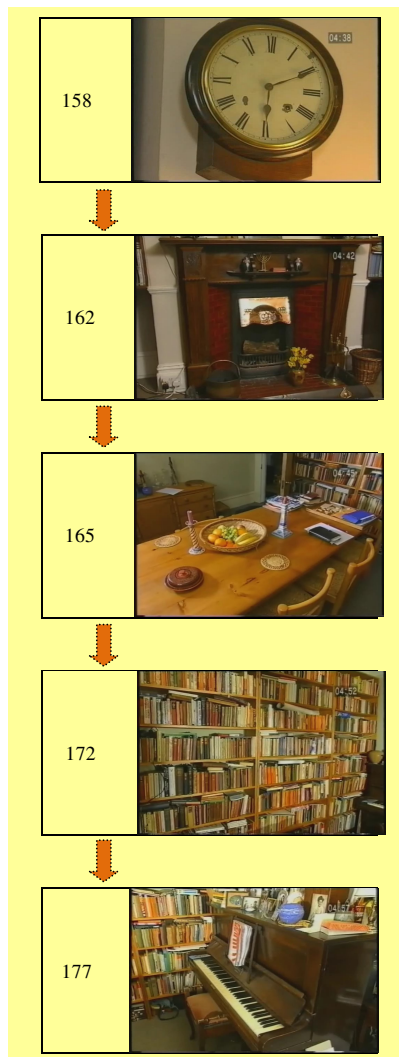


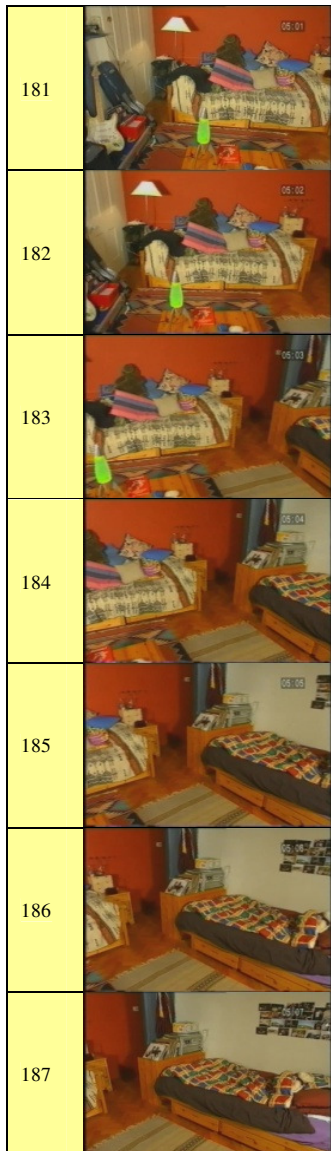
Figura 43 – Focalizando objetos

O professor de inglês utiliza imagens de objetos para ensinar vocabulário. O nome do objeto é geralmente apresentado juntamente com o desenho ou a foto. As imagens parecem ser utilizadas com o mesmo propósito nessas sequências. No entanto, parece que o potencial das imagens em movimento fica em segundo

plano. Essas imagens oferecem ao aprendiz a oportunidade de ver objetos de uma maneira bem próxima à encontrada no mundo real. Igualmente, elas proporcionam ao professor a chance de discutir tópicos relacionados à informação que esses objetos são capazes de revelar sobre as pessoas que os utilizam, sobre o material do qual são feitos, sobre o local que ocupam na casa, sobre o seu papel no contexto da história e quais características são destacadas nos enquadres, por exemplo.

6.1.1.7

O enquadre do quarto



A média distância utilizada para enquadrar Travis e Sarah é também a distância escolhida pelo produtor da imagem para mostrar os cômodos da casa. A sequência ao lado mostra o quarto do irmão de Sarah, por exemplo. (figura 44)

Nessas sequências, o produtor tem que atender a uma necessidade: dar ao observador uma ideia da organização do quarto em termos de disposição do mobiliário, de decoração e de espaço.

O quarto precisa *cabere* dentro do enquadre, ou seja, dentro do visor da câmera. Nesse caso, o movimento realizado pela câmera é fundamental. Ela *passa* pelo quarto, convida o observador a acompanhá-la no seu giro ao redor do cômodo.

O observador é trazido para dentro do quarto e conduzido a virar sua cabeça, sem, no entanto, estar realmente no quarto ou realizar algum movimento físico. Seus olhos permanecem fixos no enquadre de uma imagem que se move.

Figura 44 – O quarto

Como mencionado anteriormente, Gibson (1986, p. 298) afirma que a câmera que se move é uma das razões “pela empatia que nos fascina no cinema”⁹².

Em *Travis e Sarah*, ela nos permite conhecer um pouco dos participantes através dos ambientes que usam para dormir, cozinhar, receber amigos, tocar piano, ler e realizar as refeições.

Para o aprendiz de inglês, essa pode ser uma oportunidade de *ver* ambientes distintos dos que já conhece. O aprendiz pode inferir sobre as pessoas através do mobiliário que possuem e da maneira como dispõem o mobiliário nos cômodos. Os ornamentos usados nas paredes e os objetos presentes nas estantes contam histórias e podem oferecer diversas oportunidades para o professor chamar a atenção de seu aprendiz para significados que ficam *escondidos* nas imagens.

Abordo a seguir *White-collar prisoners*

6.1.2

A elaboração do significado em *White-collar prisoners*

Mostro na próxima página (figura 45), um quadro parecido com o que mostrei em *Travis e Sarah*. A análise dos enquadres de *White-collar prisoners* identificam que enquadres em *close up* são os mais utilizados, seguido de enquadres à média distância. O objetivo, como mencionado anteriormente, não é a exatidão, mas a compreensão dos dados revelados na pesquisa através de uma análise qualitativa. Alguns desses dados se destacam quando vemos todo o documentário, como a priorização do participante A.P. sendo entrevistado no documentário. Discuto os dados mais realçados a seguir.

⁹² “(...) is the reason for the empathy that grips us in the cinema.” (Gibson, 1986, p. 298)

250 segundos aproximadamente

Enquadramento Posição aproximada		Duração aproximada em segundos	Total aproximado em segundos
Primeiríssimo plano ou <i>close up</i> extremo	Documentos	7	12
	Fotos	5	
<i>Close up</i>	Participante A.P.	108	123
	Partes do corpo	7	
	Objetos	8	
Média distância	Participantes	17	70
	Participante A.P.	27	
	Fotos	6	
	Avisos	16	
	<i>Logo</i>	4	
Média/longa distância	Participantes	17	25
	Avisos	8	
Muito longa distância, plano geral/ panorâmica	Paisagem/penitenciária	20	20

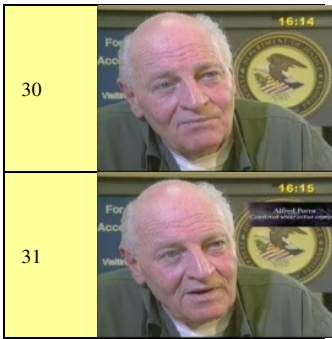
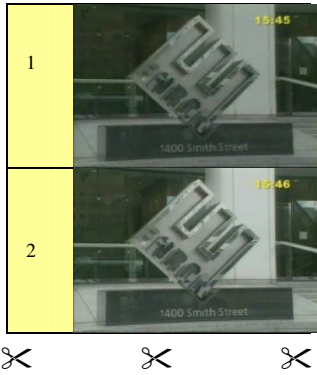
Figura 45 – Os enquadres em *White-collar prisoners*

6.1.2.1

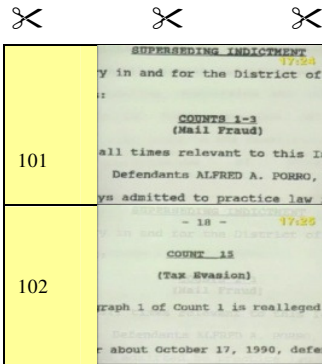
Contextualizando o evento

As imagens em movimento de *White-collar prisoners* nos colocam em contato visual com imagens como, por exemplo, uma letra *E* inclinada, um rosto de participante masculino mostrado com frequência, uma folha branca onde se lê palavras como *superseding indictment, mail fraud, tax evasion*, fotos de uma casa e de um casal e uma placa com os dizeres *out of bound during visiting hours*. Essas imagens estão exemplificadas através de seis sequências de dois segundos a seguir.

Letra E



Participante masculino



Folha branca escrita



Casa



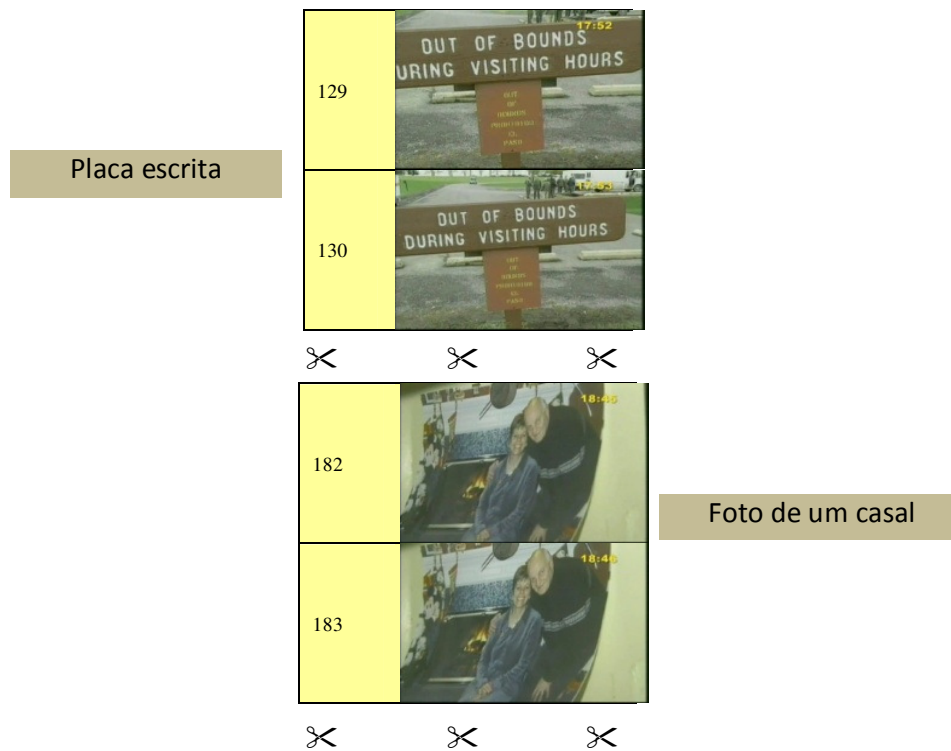


Figura 46 – Contextualizando através de imagens

Podemos ver nesses exemplos que o *close up* foi utilizado para realçar o nome da empresa, a entrevista do participante masculino, os documentos, uma placa informativa e fotos. A distância média/longa foi escolhida para ilustrar parte da história que ocorre longe do local da entrevista. Vê-se, assim, que a escolha por certo tipo de enquadre parece envolver o argumento que o produtor tem por objetivo apresentar.

Sabemos que se trata de um documentário através das informações disponíveis no LD, como mencionado no capítulo 5 (cf. p. 115), e através de características comuns a diversos documentários (Nichols, 2005) que podem ser observadas e talvez reconhecidas pelo observador ao ver *White-collar prisoners*.

Logo no início a *voz-over*⁹³, ou em *off*, nos coloca em contato com a aparente neutralidade do discurso. A presença de imagens com fotografias e documentos aliadas à aparente autenticidade das filmagens aumentam nossas

⁹³ Nichols (2005) discute que, por diversas vezes, os documentários apresentam a voz da instituição e/ou do documentarista em tom aparentemente neutro, utilizando um narrador para relatar os fatos de maneira imparcial. Essa voz nos ajuda a diferenciar um filme documentário de outros gêneros de filmes. Mais sobre documentários ver Nichols, 2005.

expectativas em relação ao que vamos assistir. E todas essas expectativas parecem nos conduzir ao documentário.

Esse pode ser considerado um exemplo de como as imagens em movimento organizam as informações nas sequências e no espaço visual. Essa orientação pode ser aplicada pelo professor em sala de aula para discutir a escolha que o produtor de um documentário precisa fazer em relação aos elementos que vai apresentar nas imagens, assim como quais participantes deve priorizar e quais sequências de enquadres podem melhor embasar seu argumento, por exemplo.

6.1.2.2

Encontrando A.P.

O *close up* é o recurso principal utilizado para enquadrar Alfred Porro, A.P. daqui em diante, quando este fala sobre sua vida na penitenciária. O participante revela que cumpre pena por ter se apoderado de grandes quantias de dinheiro da empresa *Enron*.

Ele é apresentado visualmente ao observador logo após uma série de enquadres à longa distância nos quais podemos ver uma paisagem com uma torre no horizonte.

Durante os enquadres à longa distância, a fala do narrador contextualiza o observador sobre o tempo que A.P. irá ficar na prisão e prepara-o para os *conselhos* que o entrevistado irá oferecer. Logo em seguida, o observador entra em contato visual com A.P.

Exemplifico a seguir.

Antes de sermos colocados em contato com A.P., somos contextualizados em relação ao local onde ele se encontra. A contextualização é realizada por enquadres de uma paisagem e um prédio à longa distância e pela fala do narrador, como discuto a seguir.

O participante interativo que vê essa sequência da paisagem é colocado numa posição distante e impessoal. Essa distância, como discutido por Kress e van Leeuwen (1996, 2006), estabelece uma relação mais contemplativa e imparcial entre os participantes envolvidos. O vínculo entre eles é pequeno, pois o observador não é levado a participar dos acontecimentos mostrados na imagem.

O observador é conduzido a se posicionar na vegetação, local em que o cinegrafista e a câmera se posicionam para efetuar a filmagem. Ele é orientado também a se movimentar em direção aos arbustos através do *zoom* que os aproxima rapidamente no enquadre.

A sequência contribui para a produção do significado relativo à orientação do observador, pois situa o participante interativo em relação ao local da entrevista. Ao aproximar a torre, o produtor da imagem parece destacá-la. Ela é apresentada a uma distância mais longa, e, portanto, estabelece uma relação

impessoal com o observador. O produtor da imagem, ao centralizar o foco da informação na penitenciária localizada no horizonte, destaca a torre e o prédio, e prepara o observador para os enquadres que virão a seguir.

A imagem mostrada - enquadres 28 e 29 - não dispõe a informação visual de que o prédio no horizonte é a penitenciária. A informação é dada ao observador através do tópico do documentário e através da fala do narrador que informa que A.P. encontra-se preso.

Vemos, aqui, como os modos se integram para produzirem significado. As imagens da paisagem e da penitenciária se integram com a fala do narrador de maneira a conduzir o observador para os enquadres que se seguem.

O *zoom* na imagem permite ao produtor da imagem *dizer* ao observador que há uma razão para a câmera focar e mostrar certos elementos.

Isso é realizado aqui através da aproximação relativa dos elementos e do deslocamento dado ao prédio e à paisagem. É quase como um convite para o observador entrar na penitenciária e encontrar A.P.

A entrevista com A.P. começa. Teremos contato com *close ups* do entrevistado durante os próximos vinte e sete segundos, aproximadamente.

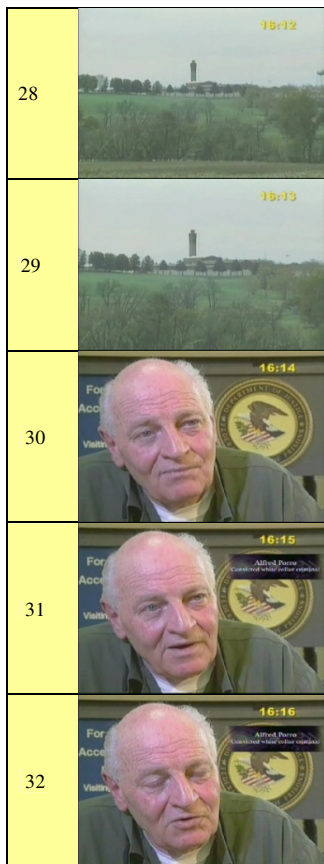
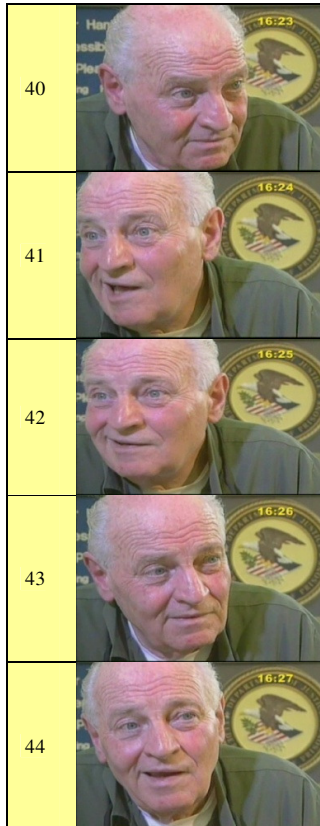


Figura 47 – Encontrando A.P.

O *close up*, de acordo com a classificação discutida anteriormente, estabelece uma ligação bem próxima entre os participantes. É possível termos uma visão de A.P. tão próxima que poderíamos tocá-lo com nossos dedos e mãos. Somos conduzidos a nos posicionarmos visualmente como se estivéssemos fisicamente bem próximos do participante. Vemos seus ombros, pescoço e uma parte pequena do tronco.

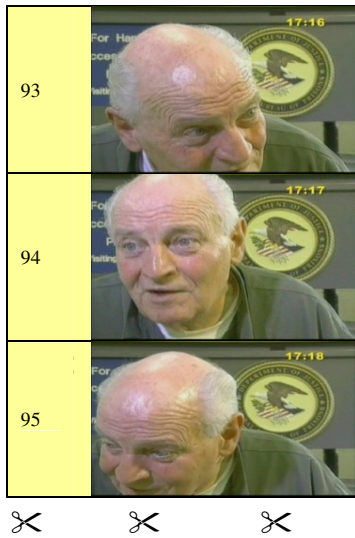


A.P. é disposto na composição tendo o símbolo da penitenciária americana ao fundo. Dessa maneira, o observador recebe informações visuais adicionais sobre o local onde a entrevista é realizada.

Durante a entrevista, o observador tem acesso visual a A.P. O entrevistador e o cinegrafista e sua câmera são mantidos fora do espaço visual. A direção do olhar de A.P. direcionado para algum ponto fora do espaço visual conduz o observador a identificar a provável presença de um entrevistador.

Ao mostrar o participante representado bem próximo, o produtor da imagem atrai o participante interativo para o local da entrevista e aproxima-o do entrevistado. O observador é mantido nessa posição por diversos enquadres e durante a maior parte do documentário.

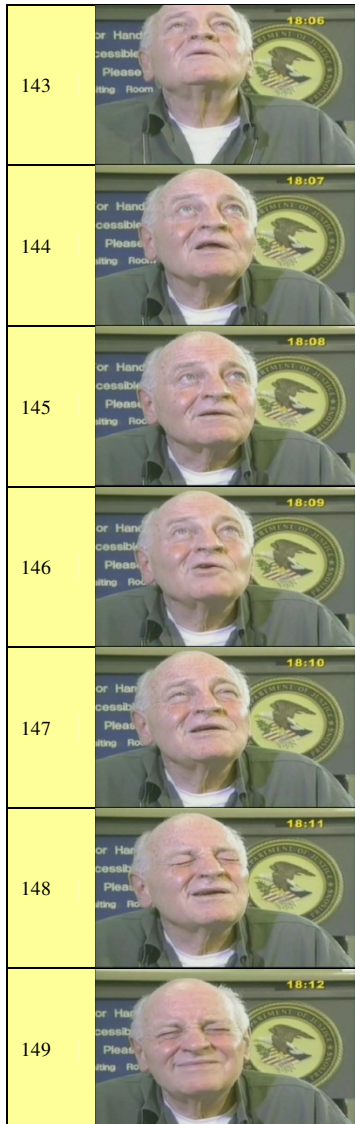
A essa distância, podemos observar detalhes do rosto do entrevistado que só poderiam ser vistos se o participante interativo tivesse uma relação pessoal quase íntima com A.P. A cabeça do entrevistado parece aumentada quando vista de tão perto. Como Hall (1982) argumenta, a essa distância podemos quase sentir a respiração do outro, seu perfume e seu hálito.



Os movimentos faciais tais como o levantar das sobrancelhas, o enrugar da testa, o olhar e o balançar do rosto são destacados quando vistos tão próximos.

O movimento nesses enquadres é executado pelo entrevistado. A câmera fica estacionada nele, deixando-o elaborar seus próprios significados. Durante a entrevista somos aproximados de A.P. pelo *zoom* da câmera.

A relação que já era muito próxima fica mais estreita ainda.



Quando o rosto de A.P. foge ao enquadre, o foco da câmera, na maioria das vezes, continua fixo no mesmo ponto. O observador compartilha com o produtor a visão que esse tem, por exemplo, da parte superior da cabeça do participante entrevistado. Percebe-se, assim, que os enquadres em *close up* oferecem ao observador a oportunidade de examinar detalhes dos olhos, do nariz, da testa e do cabelo de A.P.

A posição que o entrevistado ocupa na imagem colabora para lembrar visualmente ao observador que o participante representado se encontra preso numa penitenciária americana. O fundo com o emblema posicionado do lado direito, acima dos ombros de A. P., está sempre presente nos *close ups*, como que reforçando o local da entrevista e a situação na qual o entrevistado se encontra. A escrita está presente no emblema atrás de A. P. com os dizeres: *Department of Justice e Prisons*, reforçando visualmente também as informações disponíveis ao observador.

Figura 48 – Sequência de *close ups* de A.P

O produtor do documentário *White-collar prisoners* nos apresenta o que parece ser uma réplica do mundo real através dos documentos que dispõe no espaço visual e das fotografias de membros da família de A.P.

Porém, entramos em contato com a **sua** perspectiva, o **seu** ponto de vista e **seu** argumento. Ele nos **re**-produz o mundo e **re**-apresenta os participantes. A. P., portanto, é um participante representado através do olhar do documentarista.

A concepção de que o que vemos num documentário é uma cópia fiel da realidade pode ser uma fonte inesgotável de oportunidades para o ensino de língua inglesa. A prática pedagógica pode se apoiar nas representações que são realizadas em documentários para discutir como o produtor apresenta sua perspectiva da história. Isso engloba a maneira como o documentarista enquadra os participantes e outros elementos, e edita as sequências. O aprendiz tem a chance de refletir sobre os significados, interpretá-los e realizar uma leitura crítica da imagem.

6.1.2.3

A orientação em *White-collar prisoners*

A análise mostrou que o *close up* e distâncias médias/próximas aliadas à colocação de um elemento no centro da imagem situam o observador em relação ao tema que será tratado. As sequências rápidas, com participantes à média distância, mostrados em posições e perspectivas distintas, também orientam o observador, permitem que ele participe de parte dos acontecimentos e deixam-no alerta para o argumento que está sendo construído, como mostro nos exemplos que se seguem.

O documentário inicia com o logotipo da empresa *Enron* posicionado no centro da imagem a uma distância média/próxima. De acordo com Kress e van Leeuwen (2006), a posição central ocupada pela letra *E* inclinada contém o núcleo da informação.

Temos acesso visual ao endereço da empresa, à sua localização e à entrada do prédio, entre outras coisas. Vemos rapidamente pessoas passando no local, refletidas na superfície do *logo* e do vidro da fachada do prédio.

A câmera se detém na imagem do *logo* por alguns instantes, para em seguida nos conduzir a uma série de imagens mostrando pessoas, na sua maioria

homens. Eles são mostrados caminhando, dentro de uma sala prestando juramento, saindo de prédios, entrando em carros e sendo rodeados por fotógrafos, cinegrafistas e jornalistas (figura 49). Durante o percurso inicial, podemos ouvir a fala feminina em *off* introduzindo a história.

Os participantes aparecem e desaparecem rapidamente dentro de enquadres que os colocam a uma distância média da câmera, e, portanto, do cinegrafista.

O movimento rápido favorece a contextualização do evento e contribui para criar expectativa no observador sobre o que irá acontecer posteriormente.

O observador é levado a acompanhar o movimento dos participantes através de ângulos diferentes e parece tomar parte do acontecimento ao ser colocado a uma distância média também.



Figura 49 – Orientação *White-collar prisoners*

Ao posicionar-se relativamente próximo dos participantes, o observador parece assumir a posição de repórter ou jornalista que segue e persegue os alvos da reportagem. Os *flashes* das câmeras parecem realçar a presença de profissionais da imprensa ao redor dos participantes e complementam os outros modos na elaboração do significado.

Como já mencionado (cf. p. 168), somos contextualizados em relação aos participantes através da fala do narrador em *off*, do documentário. Visualmente não seria possível vincular um significado específico aos participantes. A fala do narrador, no entanto, nos situa sobre quem são os participantes seguidos por cinegrafistas e repórteres. A integração entre os modos permite que um modo ganhe mais destaque do que outros. A fala em *White-collar prisoners* define alguns significados para o observador que não poderiam ser identificados mais claramente somente pelas imagens mostradas.

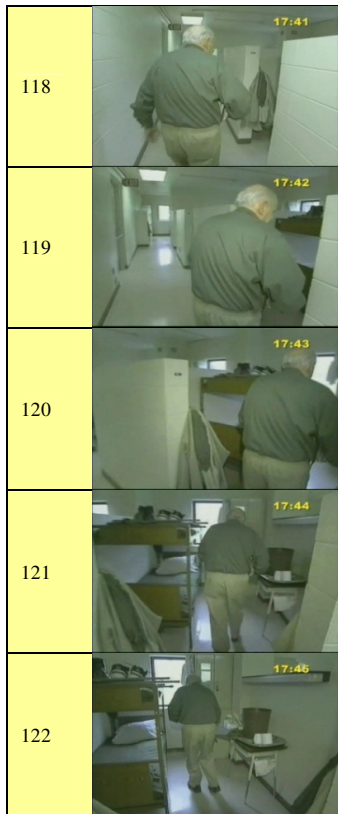
O ensino de língua inglesa tem geralmente seu foco na fala e escrita da língua. O documentário pode oferecer uma oportunidade de focar a língua inglesa. Todavia, a fala é apresentada na maior parte do documentário por uma voz *over*. Portanto, o aprendiz pode deixar de vivenciar a fala em interações nas quais tem

acesso visual aos participantes e através das quais pode se informar e refletir sobre os modos acionados por eles para construírem suas interações nos diversos contextos, para focar na fala com conteúdo informativo, mas sem interações visíveis ao observador.

6.1.2.4

Entrando na cela de A.P.

Kress e van Leeuwen argumentam que na impossibilidade do produtor da imagem se relacionar pessoalmente com o observador, ele utiliza os participantes e outros elementos da composição da imagem para realizar o contato com o observador.



Discuti anteriormente na pesquisa (cf. capítulo quatro, p. 75) que a distância e a posição são alguns dos recursos utilizados pelo produtor da imagem para colocar o participante interativo que vê a imagem dentro do acontecimento. Isso significa que o observador pode ver o que o produtor da imagem vê ou quer que ele veja.

Quando A. P. anda pelos corredores da penitenciária para mostrar sua cela, sua cama e seu armário, o observador assume visualmente a posição do produtor da imagem.

Ele, o observador, se vê próximo de A. P., seguindo-o pelo corredor e virando-se para entrar na cela. O enquadre dado a A.P. no corredor coloca-o em uma relação social próxima com o observador - enquadres 118 a 120.

Figura 50 – Entrando na cela de A.P

A relação passa por uma mudança quando A.P. entra na cela e o cinegrafista com sua a câmera, ao invés de continuar a segui-lo, parece parar no vão de entrada.

A.P. é mostrado mais distante nesse enquadres. Essa parece ser a maneira encontrada pelo produtor para mostrar como a cela é estreita e pequena. A distância escolhida pelo cinegrafista nesses enquadres dá a oportunidade ao participante interativo de ver como é o *cabículo* ocupado por A.P.: os beliches, a disposição do armário, a janela e a pequena mesa encostada na parede.

Se os elementos fossem enquadrados muito próximos, o produtor precisaria distorcê-los e o observador não teria uma visão mais realista da cela de A.P. A decisão de mostrar a cela de maneira mais real pode estar atrelada à capacidade do documentário de “nos transmitir uma impressão de autenticidade” (Nichols, 2005, p. 20). Somos levados a vê-la como ela é, ou, como o produtor deseja que nós a vejamos.

A sucessão de distâncias médias e próximas cria empatia e desenvolve vínculos entre os participantes. É o que podemos ver quando A.P. mostra seu armário e suas fotos.

Quando A.P. mostra seu armário e abre as portas para o produtor filmar, A.P. é mostrado bem próximo, do lado esquerdo da imagem. Como a cela é estreita, duas distâncias são estabelecidas: uma com A.P. e outra com o armário que fica ao fundo. A imagem de A.P. parece salientar-se em comparação a do armário. Mesmo tendo estabelecido uma relação social próxima com o entrevistado, o observador não tem ainda permissão para olhar dentro de seu armário, ou seja, entrar na intimidade de um espaço pessoal de A.P.

O enquadre realça o tamanho pequeno e estreito da cela e do armário. O observador tem a oportunidade de ver rapidamente a quantidade de pertences de A.P. dentro do armário, mas sem ter acesso aos detalhes.

Os enquadres orientam o observador a se solidarizar com A.P. Ele é apresentado como uma pessoa humilde que compartilha seu quarto, que tem poucos pertences, organizados num espaço pequeno. Suas fotos, por exemplo, não estão em prateleiras, mas nas portas de um armário trancado com cadeado.

Os enquadres em *close up* dados às fotos enfatizam seu lado familiar e colaboram para mostrar A. P. como sendo alguém sentimental e arraigado a valores sociais, o que nos distancia do prisioneiro frio e calculista que se apoderou de grandes quantias de dinheiro.

Como defendido por Hall (1966) e Kress e van Leeuwen (1996, 2006), cada grupo social, em cada contexto situacional e cultural, determinará qual

distância física deve ser considerada adequada para a produção de significados relativos aos graus de intimidade ou de impessoalidade. Portanto, cada grupo definirá quem considera apto a entrar em sua casa ou em seu quarto, por exemplo, como também quais são os graus de intimidade que devem compartilhar para que isso aconteça.

Como argumentado por Kress e van Leeuwen (1996, 2006), a distância através da qual os participantes representados são mostrados nas imagens pode realizar significados relativos à dimensão social. Portanto, nessa visão, o participante interativo que realiza a filmagem pode regular o grau maior ou menor de intimidade objetivado para ser apreendido pelo observador. Isso será possível através do enquadre dado aos participantes representados na imagem.

As discussões sobre as relações sociais podem colaborar para despertar no aprendiz a atenção que as relações sociais envolvem. Cada grupo, em cada situação e cultura irá definir o que considera como uma relação de intimidade, social ou impessoal, por exemplo. Não é possível prever essas relações e generalizar. Pode-se, no entanto, alertar e expor o aprendiz a esses significados como uma maneira de abordar as dimensões sociais para o ensino de inglês.

O documentário *White-collar prisoners* pode ser abordado pela empatia que pode criar entre o observador e A.P., pela maneira como o observador é levado a compartilhar os sentimentos e aflições do entrevistado e como o observador é conduzido a entrar na penitenciária, e, portanto, na história.

6.1.3

Uma sinopse das dimensões

Os dados coletados permitiram inferir sobre a elaboração das dimensões em *Travis & Sarah* e em *White-collar prisoners*. Usando os dados aproximados dos quadros apresentados nesse capítulo anteriormente (cf. p.146 e p.166), e convertidos em percentual, temos o seguinte.

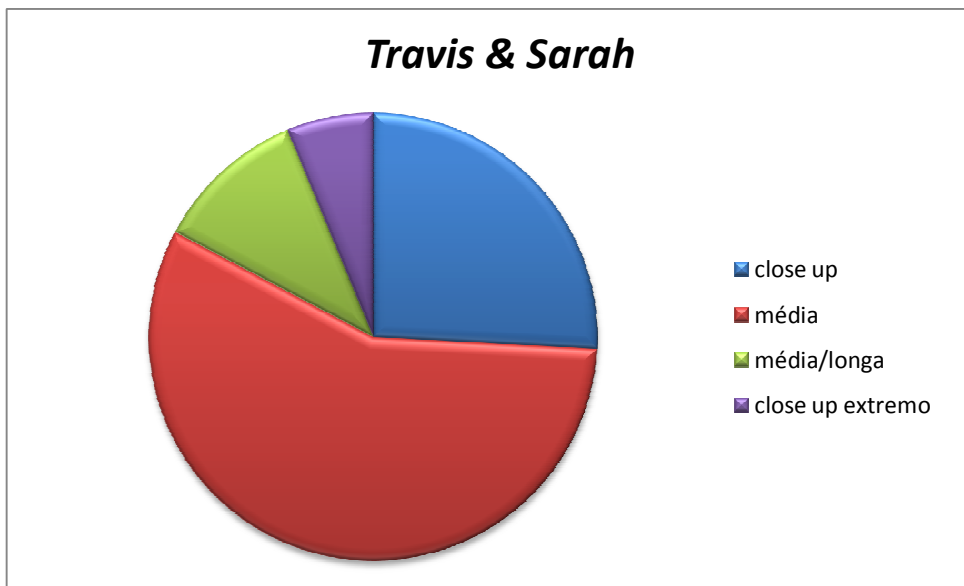


Figura 51 Os enquadres em *Travis & Sarah*

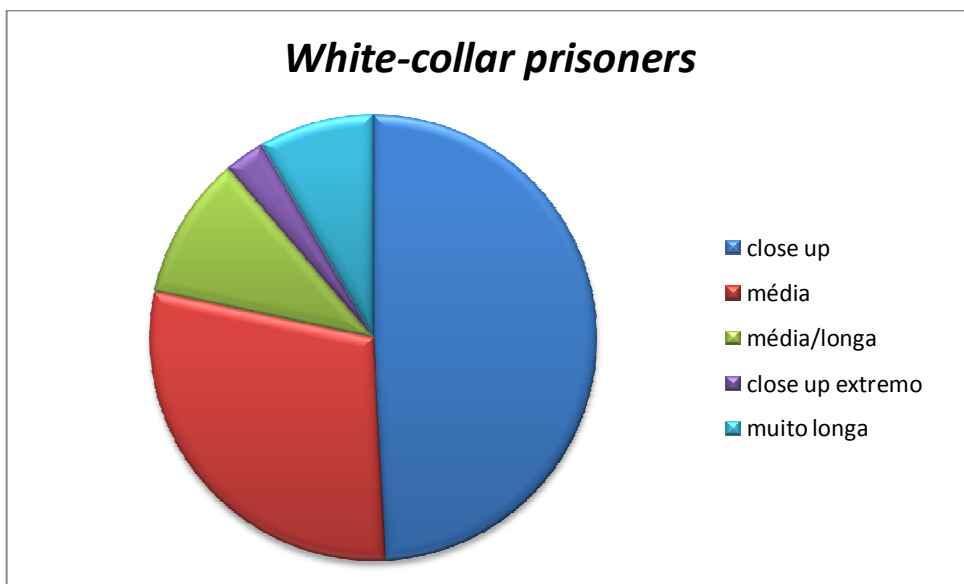


Figura 52 - Os enquadres em *White-collar prisoners*

Podemos ver que *Travis & Sarah* priorizam os enquadres à média distância enquanto *White-collar prisoners* dá preferência a enquadres em *close up*. Como *Travis & Sarah* é usado para o nível básico de inglês, talvez esses enquadres levem o aprendiz a se aproximar do evento, ter seu primeiro contato na série com os participantes dos dois primeiros níveis, sem, no entanto, engajá-lo muito na interação.

Diferentemente, *White-collar prisoners* prioriza o *close up* como forma de construir o seu argumento em relação ao participante entrevistado. A entrevista aqui se configura de maneira distinta de *Travis & Sarah*, na qual os participantes falam sobre situações que não são aflitivas ou desgastantes. A entrevista em *White-collar prisoners* faz parte do gênero documentário e pode ser usada para elaborar os argumentos em torno de um personagem central.

O *close up* em *Travis & Sarah* não é utilizado para expor uma lógica de argumentos ou priorizar situações em função da história *real* que conta, como em *White-collar prisoners*. O *close up* em *Travis & Sarah* é escolhido para apresentar objetos e seus nomes em inglês. O aprendiz no nível básico provavelmente não possui muito vocabulário na língua estrangeira, e essa pode ser uma oportunidade do LD introduzir léxico novo ou rever léxico já apresentado anteriormente.

Enquanto *White-collar prisoners* emprega alguns enquadres com paisagens distantes para situar o aprendiz, *Travis & Sarah* não os utiliza, pois talvez, a construção dos significados seja realizada principalmente dentro da casa de Sarah ou no jardim.

As análises de *Travis & Sarah* e *White-collar prisoners* mostraram que a distância e a posição que os participantes e outros elementos ocupam dentro do enquadre produzem significados sobre as relações sociais.

Eles orientam e transportam o observador para dentro da imagem, criam empatia, mantêm-no alerta, mostram a construção do argumento e do ponto de vista e possibilitam-no estabelecer relações sociais com os participantes similares àquelas que ele constrói no seu cotidiano.

O giro e movimento da câmera dentro dos enquadres contribuem para a construção do significado dando oportunidade ao observador de se movimentar na imagem, sem, no entanto, realizar os movimentos fisicamente. A progressão de enquadres colabora para situar o observador. Nas imagens investigadas, esse

significado foi produzido através da alternância de enquadres, ora próximo, ora à média e longa distância.

A construção do significado nessas imagens em movimento está relacionada também ao evento ou acontecimento que elas visam tratar: uma entrevista e um documentário. Embora possam ser classificadas de maneira distinta, *Travis & Sarah* e *White-collar prisoners* compartilham certas características. Há a presença de entrevistas, os participantes compartilham suas fotos e mostram o local onde dormem, por exemplo.

Dou prosseguimento à análise de *Travis & Sarah* e *White-collar prisoners*, abordando como os significados são construídos dentro da entrevista e do documentário, analisando os eventos que podem ser destacados dentro de cada um e como os modos acionados contribuem para a construção do significado nesses acontecimentos.

6.2

A interação multimodal

No capítulo quatro, apresentei as duas abordagens multimodais que oferecem metodologia analítica para a presente pesquisa, a *análise sociossemiótica multimodal* (Kress e van Leeuwen, 1996, 2006; Kress, 2010) e a *análise multimodal interacional* (Norris, 2004, 2009).

A primeira parte da discussão dos dados, nesse capítulo, foi realizada à luz da *análise sociossemiótica multimodal*. Foi analisada a orientação dada ao observador nos enquadres das imagens investigadas.

Apresento nessa segunda parte a discussão dos dados referentes aos modos presentes nos enquadres em *Travis & Sarah* e em *White-collar prisoners* através dos pressupostos metodológicos da *análise multimodal interacional*.

O foco principal dessa abordagem é a relação entre os modos acionados pelos atores sociais durante uma interação. Nessa perspectiva, cada interação é construída por diferentes modos, alguns são mais essenciais enquanto outros nem sempre têm relação direta com a ação. Tenta-se, assim, mapear a maneira como cada indivíduo elabora e negocia seus significados na interação. Essa abordagem oferece apoio para a análise da relação entre os modos em imagens em movimento, pois faz uso de interações filmadas para realizar suas análises.

O interesse na presente pesquisa é analisar quais significados são elaborados em *Travis & Sarah* e em *White-collar prisoners*. A *análise multimodal interacional* dá suporte para essa investigação e colabora para uma reflexão sobre os segmentos selecionados.

Como discutido no capítulo 5, a análise dos modos acionados nas interações foi orientada por perguntas apresentadas anteriormente no trabalho (cf. p. 140). Cada vídeo foi abordado através dessas perguntas, as quais orientam a análise e servem de suporte para a discussão.

Iniciei pela identificação do evento ou do acontecimento. Nessa pesquisa, diferenciei cada evento ou acontecimento por um nome. Após essa etapa, apontei o início e o fim do evento ou acontecimento. Nessa etapa, reflète-se como e porque sabemos o que está acontecendo, de maneira a poder distinguir cada evento. Em seguida, observei os modos e os objetos mostrados ou manuseados. Anotei os modos, recorri ao vídeo e à transcrição por diversas vezes e estabeleci a

importância de cada modo ou objeto para a construção da ação. Dessa forma, reconheci as macroações e configurei os modos. Verifiquei os modos mais essenciais para a construção das ações, o que me permitiu hierarquizá-los para então realizar a análise da densidade modal. A análise da densidade modal permite refletir sobre a integração e compressão dos modos para a elaboração do significado nas imagens em movimento analisadas.

A análise dos dados nessa abordagem multimodal concorre para a investigação de como o LD trata a multimodalidade nas atividades pedagógicas que propõe, a serem discutidas no capítulo de análise II. A análise dá condições de mapear as ações e os modos e, dessa maneira, oferece uma reflexão para a investigação das atividades pedagógicas.

6.2.1

A interação multimodal em *Travis e Sarah*

Como mencionado no item anterior, as macroações foram identificadas através de um nome escolhido por mim como forma de relacioná-las a um evento ou acontecimento e distingui-las umas das outras. Durante a discussão abordo-as pelos nomes escolhidos. Como as macroações se encontram dentro de outras, muitas vezes elas são tratadas simultaneamente.

Identifiquei a ação maior do evento como *Entrevista de Travis e Sarah*.

A entrevista começa com Travis e Sarah, sentados lado a lado em um sofá. Travis fala seu nome e sua origem, seguido de Sarah.

Em momento algum o observador tem acesso à voz do entrevistador ou à sua imagem, como discuti nesse capítulo (cf. p. 149). Por diversas vezes, o observador pode presumir sua presença através da direção do olhar de Travis e Sarah a um ponto na imagem onde provavelmente se encontra o entrevistador.

A entrevista, de acordo com Norris (2004, 2009), pode ser considerada uma macroação, pois abrange uma série de outras ações que contribuem para sua realização e as quais podem se suceder ou ocorrer ao mesmo tempo.

Essas ações podem ser destacadas através da realização de outros enquadres na análise. Nessa visão, cada macroação pode ser concebida como um enquadre dentro de outro. Como o interesse de Norris (2004, 2009) são os modos utilizados pelos indivíduos para se comunicar, sua preocupação reside principalmente nesses

modos acionados. O nível de atenção dispensado entre os participantes da imagem é possível de ser identificado pelo observador e pode ser considerado um ponto para que a ação seja delimitada.

Irei, portanto, delimitar as outras ações inseridas nessa macroação que acabo de identificar, através da identificação do início e fim, exemplificadas a seguir.

6.2.1.1

Falando sobre mim

Logo no início, somos orientados a identificar o evento como sendo uma entrevista, ou algo similar, através da fala dos participantes representados e pela maneira como são mostrados visualmente – sentados parecendo se dirigir a alguém posicionado fora do enquadre. Os modos que parecem ser mais fundamentais para a orientação do segmento seriam a fala, o gestual, o *layout* e o olhar. Há outros modos presentes como movimento de cabeça e do corpo, por exemplo.



Figura 53 – Falando sobre mim

O único momento em que se pode perceber uma interação entre Travis e Sarah é no quarto enquadre, quando Travis e Sarah viram o rosto um para o outro e se olham. A interação entre os dois é perceptível nesse momento.

Norris (2004) discute que a análise das interações multimodais precisa considerar as mensagens enviadas durante uma interação e também as reações dos indivíduos a essas mensagens, sem, no entanto, focar nas intenções dos indivíduos quando elaboram suas mensagens e tampouco no que estão na realidade percebendo ou sentindo.

Ao detectarmos que *há algo acontecendo*, podemos nos perguntar como e porque sabemos o que está acontecendo. Observamos que Travis se refere a Sarah e interage rapidamente com ela quando ele diz *this is my girlfriend* para o entrevistador. Travis gira a cabeça na direção de Sarah, olha em seus olhos, e então é retribuído por Sarah, que olha para ele e sorri. Esses significados estão visualmente disponibilizados nesse momento da entrevista, estruturando a construção da interação do casal, e, portanto, configuram uma ação dentro de outra.

A entrevista, que havia se iniciado com uma interação entre os participantes entrevistados e o entrevistador, abarca esse breve momento de interação entre Travis e Sarah. Esses dois participantes co-constroem sua relação, elaboram e compartilham significados na interação. Esses significados não são abordados na análise, pois a preocupação nessa abordagem multimodal é a descrição do que acontece na interação e não o significado que os participantes dão a esses modos.

Vemos, portanto, que Travis e Sarah fazem uso do movimento de cabeça, do olhar e do sorriso para construir a ação. Outros modos, como *layout*, postura e proximidade física, ficam em segundo plano, nesse momento. A fala é usada por Travis para sinalizar quem é a participante feminina ao seu lado e ao mesmo tempo para mostrar à sua namorada que chegou o momento dela se apresentar.

Se observarmos *Travis e Sarah* sem áudio, podemos ver que embora a fala tenha destaque e seja essencial na entrevista, ela não é responsável pela interação entre Travis e Sarah nesse momento.



Figura 54 – Travis e Sarah interagem

Nessa interação, o olhar está sequencialmente estruturado (Norris 2004), não parecendo ter ocorrido de maneira aleatória.

O funcionamento lembra o de uma engrenagem, como escolho representar aqui. As engrenagens da figura 54, na próxima página, são uma ferramenta heurística que escolhi para ajudar na apresentação da configuração e densidade modal nesse trabalho.

A alternância de modos em uma interação é um movimento contínuo devido à integração e compressão que os modos realizam para a elaboração do significado, como argumentado por (Baldry e Thibault, 2006).

Eles se revezam em importância durante as ações, possibilitando aos indivíduos realizarem mais de uma ação ao mesmo tempo e acionarem quantos modos acharem necessários para construir suas interações.

Nesse momento da entrevista, os modos escolhidos pelos entrevistados se tornam mais salientes e são os principais responsáveis pela interação entre Travis e Sarah.

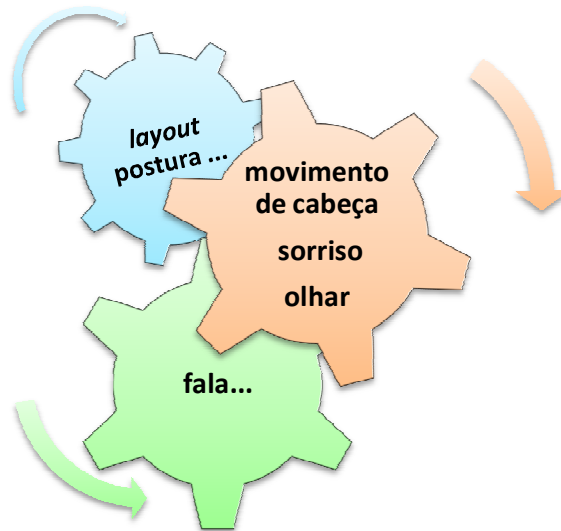


Figura 55 – A integração de modos em *Travis & Sarah-I*

A densidade modal está voltada para a análise da integração entre os modos e como eles constroem uma macroação. Ela é analisada depois da hierarquização dos modos e pode ocorrer principalmente através de três integrações modais.

Como apresentado no capítulo quatro (cf. p. 99-112), a relação entre os modos pode se dar através de um modo essencial, responsável pela estruturação de todos os outros modos da ação. Diz-se que ela deu por **intensidade** modal.

A densidade pode ser atingida por mais de um modo também. Nesse caso, os modos se relacionam de forma mais equilibrada e todos parecem ser essenciais para a construção da ação. Nesse caso, a densidade modal ocorre através da **complexidade** modal.

A densidade modal também pode ser alcançada pela **combinação da intensidade e da complexidade**. Nessa perspectiva, os significados estão relacionados com o entrelaçamento da intensidade de um modo e a complexidade de vários.

Na macroação analisada, a densidade modal é atingida através da complexidade entre os modos. Os modos com maior intensidade utilizados para a produção do significado nessa interação são o olhar, acrescido do movimento de rosto e cabeça. Esses modos são intensos e sua densidade alta, pois se tornam essenciais na ação.

De acordo com Norris (2004), a intensidade do modo dependerá do quão envolvidos estejam os participantes na interação, e Travis e Sarah parecem estar bastante envolvidos um com o outro nesse breve momento. Sarah reage ao movimento de cabeça e olhar de Travis, espelhando o movimento e dando um sorriso. Esses modos se completam e, juntos, produzem significado nessa breve interação.

A complexidade é responsável pela densidade modal aqui. Modos como a fala, postura corporal e *layout*, por exemplo, ficam em segundo plano, como pode ser visto na figura da engrenagem apresentada. Embora contribuam para o significado geral da macroação, eles não parecem essenciais. Caso sejam omitidos, a ação não apresentará alterações significativas.

A macroação que acabamos de ver está encaixada dentro de outras macroações. Veremos, a seguir, um dos encaixes possíveis.

6.2.1.2

Uma macroação abarcando outra(s)

Um dos encaixes se dá na parte inicial, na qual Travis se apresenta, diz seu nome, nos informa que é da Austrália, apresenta sua namorada que, por sua vez, menciona ser de Londres, na Inglaterra.

Ao observarmos essa outra macroação, veremos que a configuração modal é distinta.

Para realizar a macroação, identificada aqui como *Falando sobre mim*, cujas imagens foram apresentadas anteriormente (figura 53), os participantes acionam a fala para estruturar a entrevista e conectar as outras macroações que ocorrem. Se descontinuarmos esse modo, teremos dificuldade para identificar o evento nesse momento.

Falando sobre mim, diferentemente de *Travis e Sarah interagem*, está estruturada pela intensidade modal da fala. Modos como olhar, *layout*, proximidade física e cor, entre outros, estão presentes, porém em segundo plano.

Os modos que foram identificados na macroação *Travis e Sarah interagem* - movimento de cabeça, olhar e sorriso - eram essenciais para a sua realização. No entanto, eles deixam de ser fundamentais em *Falando sobre mim*, e se tornam

secundários quando encaixados nessa macroação, como mostro na figura da engrenagem a seguir (figura 56).

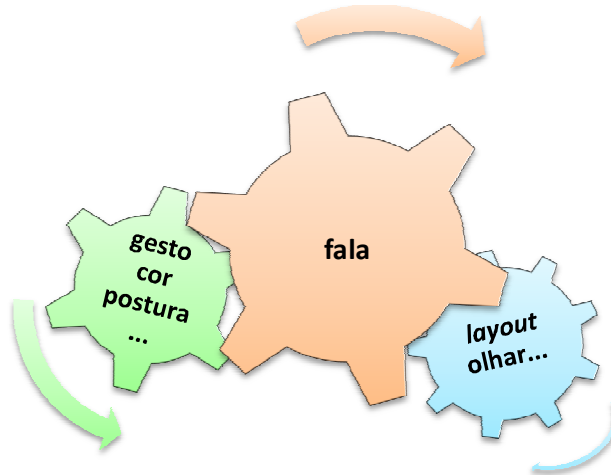


Figura 56 – A integração de modos em *Travis & Sarah-II*

O nível de atenção dos participantes está voltado para o entrevistador.

Travis e Sarah iniciam a interação com o corpo e os olhos direcionados para o local onde o entrevistador se encontra. O *layout* contribui para a entrevista: o sofá voltado para o entrevistador colabora para que Travis e Sarah também fiquem voltados para ele.

Norris (2004) argumenta que em interações envolvendo mais de uma pessoa, nem sempre podemos afirmar que o olhar lançado é para um participante posicionado próximo, à média ou longa distância, e nem sempre podemos precisar sua presença caso ele esteja fora do enquadre.

No caso de *Travis & Sarah*, a identificação da distância onde o entrevistador está posicionado se torna mais difícil, pois, ele se encontra fora do nosso espaço visual. Podemos, no entanto, analisar a reação e expressão dos participantes visíveis e detectar o que é perceptível nessa interação.

A presença de um participante fora do enquadre é percebida quando analisamos as posições do corpo, da cabeça, a direção do olhar e o

posicionamento do sofá da sala. Vemos que esses modos nos *falam* sobre a interação. E eles estão direcionados para a entrevista. Travis e Sarah estão orientados fisicamente para o entrevistador. Por um breve momento, eles mudam a posição da cabeça, se olham e sorriem, para então voltarem à posição que ocupavam na entrevista. Concluimos que não estar presente visualmente não significa estar ausente da interação.

Em *Falando sobre mim*, os participantes entrevistados realizam poucos movimentos corporais, não fazem uso de gestual e o olhar está geralmente voltado para a direção do entrevistador sem que observemos alterações significativas. O *layout* é mantido o mesmo. A fala, portanto, parece estruturar a interação com o entrevistador. Esse modo é destacado em *Falando sobre mim* pela baixa intensidade que os outros modos apresentam para realizar a ação da entrevista. A realização desse evento parece se tornar dependente da fala dos entrevistados. A ausência da fala nessa macroação afetaria a entrevista e essa talvez não poderia ser realizada.

Goodwin (1981) articula que é frequente o olhar estar subordinado à fala. No entanto, essa relação irá variar de acordo com o contexto social, situacional e cultural da interação. Podem haver também variações de indivíduo para indivíduo, como argumentado Norris (2004). Alguns indivíduos tendem a se olhar nos olhos enquanto falam, enquanto outros desviam o olhar. Essas e outras variações da relação entre os modos fala e olhar ocorrem por motivos distintos e dependem dos contextos onde se realizam.

Nesse segmento, Travis se apresenta, se refere a Sarah como sua namorada e essa então apresenta-se ao entrevistador. A fala, portanto, orienta os acontecimentos na ação. E esses acontecimentos estão dirigidos ao entrevistador e colaboram para estruturar a entrevista.

A figura na próxima página (figura 57) permite mostrar como a densidade modal ocorre quando temos macroações acontecendo simultaneamente: *Falando sobre mim* ganha destaque e *Travis e Sarah interagindo* fica em segundo plano.

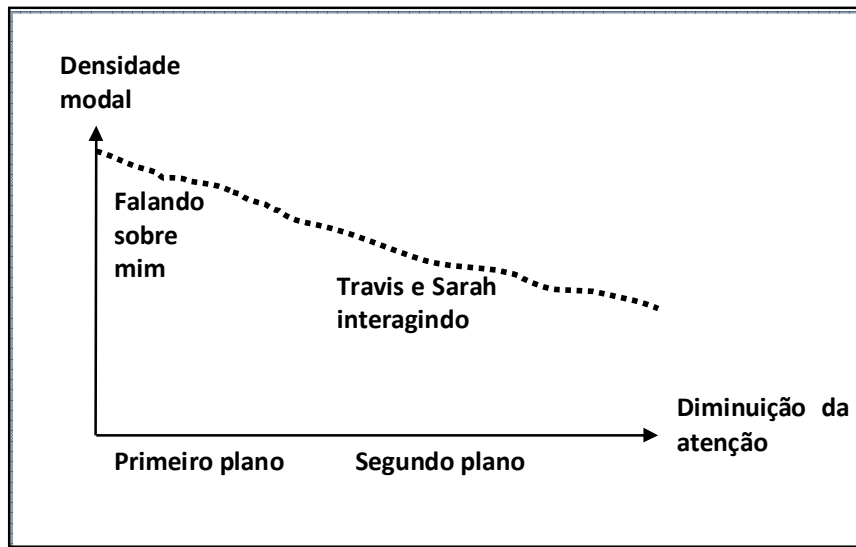


Figura 57 – Densidade modal e nível de atenção

Os modos acionados em *Falando sobre mim* se sobrepõem aos modos acionados em *Travis e Sarah interagindo*. O nível de atenção dispensado à entrevista é maior, e, portanto, ela se sobressaia ao breve momento de interação entre Travis e Sarah.

6.2.1.3

As ações congeladas

Travis & Sarah disponibilizam diversas ações congeladas em seus enquadres.

Discuti no capítulo quatro (cf. p. 104-105) que os objetos podem conter ações realizadas neles que ficaram entranhadas nos próprios objetos (Norris, 2004, 2009). São significados elaborados em determinados contextos que estão incorporados no objeto e que podem levar a interpretações distintas. Essas interpretações dependerão do contexto social, situacional e cultural nos quais serão interpretadas (Halliday 1994). As ações executadas nos objetos ficaram *congeladas* nele e no tempo (Norris, 2004). Essas ações estão inseridas, e, de alguma forma, *marcadas* nos objetos para serem desvendadas.

De acordo com Norris (2004), nem sempre é possível investigar os contextos de produção dos objetos, porém, podemos investigar as ações

congeladas dentro do contexto da interação através da atenção que os indivíduos dispensam a elas.

As ações congeladas identificadas em *Travis & Sarah* são mostradas quando Travis e Sarah falam de objetos presentes na sala de estar, no quarto, no banheiro e na cozinha. A função dessas ações congeladas aqui é ilustrar a fala do participante e isso é realizado em enquadres que destacam o objeto através de *close up*, já discutido anteriormente nesse capítulo.

Essas ações congeladas aparecem encaixadas em outras macroações, como, por exemplo, em *Os objetos preferidos*, quando dão suporte visual às informações dadas por Sarah. Elas também dão apoio a Travis quanto este fala sobre o banheiro em *Mostrando o banheiro da casa de Sarah*.

6.2.1.3.1

Os objetos preferidos

Algumas ações congeladas estão encaixadas em outra macroação, a qual foi identificada aqui como *Os objetos preferidos* (figura 58, na próxima página).

Os objetos preferidos é uma ação realizada no quarto de Sarah. A participante se encontra sentada em sua cama, tendo Travis ao seu lado.

Ela é iniciada pela **fala** de Sarah quando essa diz *my favourite things e* conduzida através das ações congeladas encaixadas. Identifico aqui as ações congeladas como *o lustre, o baú e Sarah mostra o espelho*.

As ações congeladas - *Meu lustre e Meu baú* - permitem ao observador obter detalhes visuais sobre esses objetos. A fala de Sarah colabora com informações sobre a procedência dos objetos: a luminária é de Marrocos e o baú da Índia. Porém, temos acesso visual a diversas outras informações sobre a luminária e o baú, como as cores, o tamanho e o material.

A visualização dos objetos nos permite compará-los com outros que conhecemos sob o mesmo nome, possibilita elaborações sobre quem os fez, onde, quando e em que condições foram feitos, por exemplo.



Figura 58 – Os objetos preferidos

Foi discutido nesse capítulo, que o enquadre dado pela câmera é fundamental em *Travis e Sarah* para realçar as diversas ações congeladas. Eles adicionam significados ao mostrarem os objetos em diferentes perspectivas e distâncias. Eles também contextualizam e dão visibilidade, principalmente, às ações congeladas observadas.

6.2.1.3.2

Sarah mostra o espelho

A macroação *Sarah mostra o espelho* tem duração de aproximadamente três segundos. Para considerá-la uma macroação, ela deve ter um início e um fim, como argumenta Norris (2004). A ação tem início com Sarah apontando para um pequeno espelho localizado na parede atrás de Travis e termina com Sarah colocando a mão próxima ao queixo.

A realização dessa macroação contou com os modos acionados por Sarah para mostrar o espelho. Os modos utilizados pela participante estão entrelaçados e o significado é contruído pela maneira como eles se integram.

O **gesto de apontar** e o **movimento de cabeça** em direção ao espelho (figura 59) são fundamentais para que essa macroação seja construída. Devido ao



enquadre dado, o espelho não teria destaque se Sarah não apontasse e olhasse em sua direção.

A **fala** ajuda a estruturar a ação e explicita a origem do espelho, porém, ela não é fundamental para a realização da

Figura 59 – Sarah mostra o espelho

ação.

O *layout* está presente aqui e ajuda-nos a visualizar, por exemplo, detalhes do quarto, as cores da parede, a localização do espelho e o local onde Sarah e Travis se encontram no momento em que Sarah fala sobre seus objetos preferidos.

O gesto e o movimento de cabeça são modos acionados por Sarah para se comunicar com o entrevistador e são captados pela câmera. A interação nesse evento é entre Sarah e o entrevistador, o qual não temos acesso visual, como já comentado nesse capítulo.

O observador se beneficia dos modos acionados pela participante para poder interpretar os significados que Sarah produz através do enquadre, como abordado nesse capítulo anteriormente. Os breves movimentos que Travis executa com a cabeça não se relacionam diretamente com a ação de mostrar o espelho.

A densidade modal é elaborada através da complexidade e intensidade (cf. capítulo quatro, p.108) entre o gesto de esticar o braço e apontar e o de movimentar a cabeça em direção ao espelho. Se eles forem descontinuados na imagem, o observador não saberá sobre o que Sarah está falando.

As ações congeladas inseridas trazem coesão ao expor visualmente os objetos e agregam informação. A fala de Sarah contribui para explicitar o nome do objeto e a relação que estabelece com ele.

Represento a seguir a maneira como as macroações discutidas se relacionam. Nesse segmento a macroação identificada por *Os objetos preferidos* abarca três ações congeladas – *meu lustre*, *meu baú* e *Sarah mostra o espelho*.



Figura 60 – A inserção de ações congeladas

Norris (2004, 2009) representa as ações por círculos e coloca-as ao redor de uma imagem escolhida para exemplificar. A pesquisadora não relaciona como as ações estão inseridas na continuidade da sequência, pois a filmagem que realiza não passa por edições. Como mencionado anteriormente no trabalho, seu foco de investigação são ações face a face gravadas em tempo real. Isso significa que as imagens em movimento que analisa não sofrem edições, cortes ou fazem uso de diferentes recursos de enquadramento para produzir significado.

O presente estudo, por outro lado, investiga um material que foi editado, sofreu cortes e inserções. Portanto, as macroações estão muitas vezes encaixadas na sequência. Escolhi, portanto, representar os significados que investiguei da maneira que considere a mais apta para mostrar meu argumento, como, por exemplo, na figura 60, nessa página.

Nem sempre é possível determinar onde os cortes e edições foram realizados, mas podemos dizer que os enquadres foram muitas vezes inseridos nesses segmentos para dar coesão textual e tornar o texto coerente para o observador.

Para o ensino de língua inglesa, mostrar um vídeo cujas imagens contenham sequências que priorizam a construção do significados de maneira coesa pode contribuir para o ensino da língua de forma contextualizada. A produção de sequências de imagens de forma significativa elabora um caminho de leitura para o aprendiz. Uma leitura que envolve mais do que a fala ou a escrita da língua inglesa. Uma leitura que abarca significados contruídos socialmente e dependentes dos contextos de produção e de interpretação.

A preparação de uma aula, por exemplo, pode envolver uma única ação ou diversas delas. O professor pode selecionar a macroação que considera a mais adequada para realizar a atividade que deseja. A macroação escolhida não precisa necessariamente ter a fala como modo mais intenso. O profissional pode preparar atividades voltadas para os modos mais essenciais e assim despertar o aprendiz para outros significados produzidos nas interações.

6.2.1.3.3

Mostrando o banheiro da casa de Sarah

Os objetos do banheiro de Sarah são mostrados de maneira distinta de outras ações congeladas. Eles são mostrados um após o outro. A coesão é dada pelo *layout* do banheiro e pela fala de Travis.

A fala permite ao observador saber o nome e a pronúncia desses objetos em língua inglesa. O *layout* parece ser o modo mais essencial utilizado pelo cinegrafista para mostrar o banheiro da casa de Sarah. A fala ganha destaque por tornar audível o nome dos objetos. Ela não é essencial, mas, adiciona informação às imagens e ao aprendiz, por exemplo, que é exposto a um vocabulário muitas vezes desconhecido.

O segmento é mostrado na próxima página (figura 61).



Figura 61 – O banheiro

A identificação do banheiro e das partes dele através da fala pode tornar a informação redundante, porém pode ser útil ao aprendiz que está começando seus estudos da língua inglesa. Assim, a importância dessa identificação e desses enquadres dependerá do contexto no qual serão usados e interpretados.

Esse é um cômodo cujo *layout* pode ser reconhecido pelo observador sem que haja a necessidade de identificá-lo verbalmente. Ao mostrar ações congeladas em diferentes perspectivas, essas imagens colaboram com informações sobre o cômodo: seu tamanho, a disposição dos objetos e suas cores, por exemplo. Podemos acrescentar que cada objeto trará também significados relacionados à sua produção como o material do qual é feito, tamanho e formato. Eles também terão ações que ficaram incorporadas neles no tempo.

O *layout* é, pois, o modo essencial da sequência. Ele acrescenta informações sobre o apartamento de Sarah. Através dele somos informados sobre como é o banheiro, o chuveiro, a cor das toalhas, os sabonetes, a textura da parede e a cor dos azulejos.

Os enquadres em *close up* colaboram para tornar o *layout* um modo fundamental para a elaboração dos significados nessa sequência.

Vemos que a macroação identificada como *Mostrando o banheiro da casa de Sarah* abarca ações congeladas. O *layout* é considerado aqui o modo mais efetivo para realizar essas ações e torná-las significativas para o observador.

Norris (2004) se interessa pelos modos acionados pelos atores sociais em suas interações face a face. *Mostrando o banheiro da casa de Sarah* não se configura em uma interação face a face. No entanto, a interação também recorre aos modos para produzir significados. Ela se apoia no *layout* para se dirigir ao observador e faz uso de recursos como os enquadres dos objetos em *close up* para construir a relação com ele.

O *layout* mostra como os objetos estão dispostos no espaço de maneira a serem *lidos* pelo observador. Através do reconhecimento do espaço e dos objetos dispostos nele, o observador se orienta socialmente e depreende possíveis relações sociais entre os participantes.

A identificação das macroações pode colaborar com o planejamento de aulas do professor. Ao enquadrar um evento identificando o início e fim, o professor pode se concentrar na elaboração de atividades pedagógicas que atendam o(s) modo(s) mais destacado(s) na macroação escolhida. Ele pode se aprofundar nos significados elaborados nas imagens selecionadas e estimular seus aprendizes com reflexões sobre o contexto de produção das imagens e de interpretação dessas imagens. Como o LD geralmente tem o foco de suas atividades centradas na escrita e fala da língua inglesa, o uso de imagens em movimento pode ser uma oportunidade de trabalhar outros modos comunicacionais e expor o aprendiz a diferentes interações realizadas através de diversos modos.

A oportunidade de escolher uma macroação oferece ao professor a possibilidade de realizar uma seleção de um segmento de imagens em movimento baseada no tempo disponível que possui para mostrá-lo e explorá-lo em sala de aula. O professor pode optar por uma macroação de curta ou longa duração, por exemplo. Ela estará contextualizada, pois para escolhê-la, o profissional precisará estabelecer seu início e seu fim. Ele poderá, assim, explorar mais profundamente o que acontece na ação, envolvendo, por exemplo, os modos escolhidos e utilizados pelos indivíduos para interagirem e produzirem significado na ação selecionada.

6.2.2

A interação multimodal em *White-collar prisoners*

A análise revelou a presença de diversas macroações em *White-collar prisoners*.

A.P., o participante mais destacado em *White-collar prisoners*, geralmente é mostrado interagindo com o entrevistador. Esse, como discutido anteriormente, não é visível. Portanto, a análise focou nos modos que A.P. aciona para interagir com o entrevistador e nos modos destacados pelo cinegrafista para viabilizar uma interação com o observador.

Norris (2004, p. 112) argumenta que sua metodologia analítica abrange qualquer tipo de interação, pois para ela “qualquer interação é mediada”, seja pelo telefone ou pelo computador, por exemplo. Portanto, sua abordagem permite a análise de segmentos nos quais os significados são construídos por modos privilegiados pelo produtor da imagem para poder interagir com o observador. Os modos destacados acabam estruturando o segmento completo e colaboram para a construção do argumento.

O *layout* tem destaque em *White-collar prisoners*. O *layout* engloba o cenário⁹⁴ e os objetos dentro dele (Norris, 2004). As interações acontecem em algum lugar e os participantes podem se valer do ambiente onde se encontram e no qual constroem e compartilham seus significados para realizarem determinados significados.

O corredor estreito não permite ao produtor da imagem ficar ao lado de A.P. A cela do entrevistado é pequena e pode não oferecer condições para que o cinegrafista enquadre as fotos sem distorcê-las. O tamanho da cela pode também dificultar que A. P. se posicione de frente para o cinegrafista quando mostra seu armário e suas fotos. O *layout*, portanto, pode mostrar aspectos relevantes sobre a interação dos participantes.

Os exemplos (figuras 62 e 63), na próxima página, mostram o *layout* do corredor e da cela.

⁹⁴ Nota – cenário aqui se refere ao local onde uma ação se desenrola.



Figura 62 – O corredor

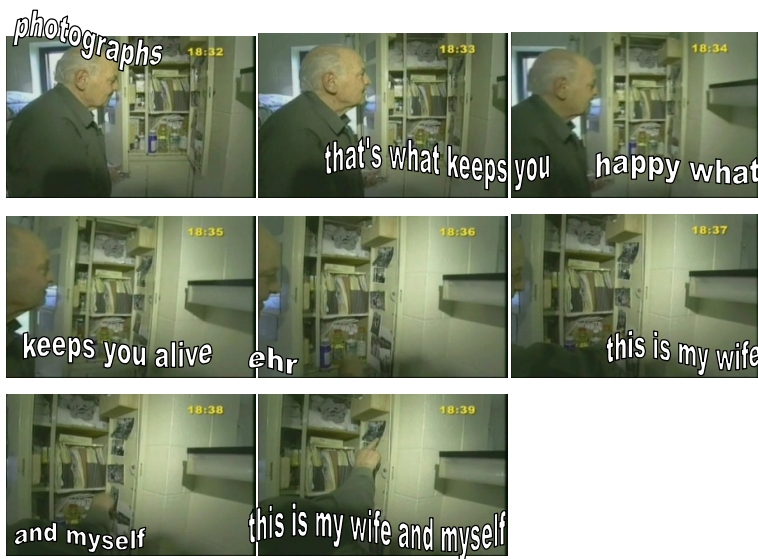


Figura 63 – A cela

O *layout* pode ser considerado um modo que acrescenta informação sobre os participantes e seu mundo e, portanto, pode ser abordado pelo professor para despertar o aprendiz para significados que não estão explícitos nas imagens.

Kress (2009, 2010) argumenta que podemos verificar se o *layout* se configura em um modo, se realizarmos a “técnica da comutação”. A comutação implica na verificação dos efeitos que ocorrem quando há mudanças na organização dos elementos e nos possibilita questionar o que acontece quando

mudamos algo no *layout*. Cada alteração na disposição dos elementos no espaço físico acarretará provavelmente em alteração no significado desses elementos. Se houver alteração é porque o *layout* se configura em um modo nas ações identificadas.

O produtor da imagem pode elaborar um *caminho* para que possamos *ver* a organização dos elementos no espaço e a relação dos indivíduos nesse espaço. E esse caminho pode ser usado pelo professor para abordar questões sociais, espaciais e contextuais. Ele pode instigar seu aprendiz a questionar como se dão as relações entre os participantes através, por exemplo, do uso que esses participantes fazem do espaço. É possível também abordar a maneira como os objetos são dispostos no espaço físico e que alterações nos significados eles podem realizar caso sejam retirados do espaço ou mudem de lugar.

Podemos ver, assim, que o *layout* pode realizar as três metafunções propostas por Halliday para o estudo da linguagem. O *layout* pode nos falar sobre o mundo dos participantes (função ideacional), pode falar sobre as interações entre esses participantes (função interpessoal) e para isso deve realizar as duas funções anteriores de forma clara, coerente e coesa (função textual).

As macroações na entrevista de A.P.

Uma macroação é construída quando A.P. é entrevistado na prisão. Identifico-a na pesquisa como *Entrevistando A.P.* Ela é entremeada por outras ações que também estruturam o documentário. Nos diversos enquadres em *close up* da entrevista de A.P. uma ação se destaca, identificada aqui como *Compartilhando sentimentos*. Essa macroação também abarca outra macroação que chamo como *Mostrando sentimentos*.

Compartilhando sentimentos tem início na mudança de enquadre quando a fala de A.P. começa e ela termina no último enquadre quando o participante olha para a câmera. Para facilitar a visualização, marquei-a na figura inserindo-a em uma caixa lilás. Sua função é servir de suporte para que outra macroação – *Mostrando sentimentos* - se desenrole.

Mostrando sentimentos tem início quando A.P. modifica sua postura. Essa macroação está marcada na figura 64 pela cor rosa, mostrada na próxima página.



Figura 64 – Entrevistando A.P.

Podemos observar que a mudança na expressão facial e o movimento de cabeça realizado por A.P. se distinguem daqueles que vinham sendo realizados anteriormente, na entrevista. Enquanto os movimentos anteriores muitas vezes não agregavam muito significado para a construção da ação, aqui eles constroem a

macroação e permitem ao observador compartilhar os sentimentos de A.P. em relação à sua primeira noite e manhã na prisão.

Norris (2004) argumenta que alguns movimentos de cabeça são de grande importância para os estudos multimodais. Um desses movimentos abarca a mudança na direção.

Nessa sequência, os olhos acompanham o movimento da cabeça quando A.P. olha para o alto, e se fixam brevemente em algum ponto acima de sua cabeça. O movimento da cabeça estrutura o olhar do entrevistado mais do que a fala, nesse momento. Mostro um fragmento dessa ação abaixo.



Figura 65 – Fragmento I - A.P

Ele franze as sobrancelhas, fecha os olhos, volta a cabeça para a posição anterior, balançando-a de um lado para o outro.

Podemos ver que o participante está engajado nas ações que executa. Nós, observadores, podemos praticamente *ler* os modos acionados e os significados produzidos. A macroação é construída principalmente através da expressão facial e do movimento de cabeça que o participante executa. A fala é outro modo acionado que se integra com os modos mencionados para destacar como o participante se posiciona em relação à sua experiência na prisão. A.P. faz uso da entonação, pausa e repetição, por exemplo.

Os modos acionados pelo participante - expressão facial, movimento de cabeça, olhar e fala - levam o observador a se simpatizar com sua situação na penitenciária. Os significados nesses modos são realçados pelos recursos de enquadramento, *close up*, utilizados pelo produtor da imagem para aproximar o observador de A.P., discutidos anteriormente nesse capítulo. Os modos, assim, ganham um destaque maior na interação.

O resultado dessa integração poderá reforçar a empatia criada no enquadre. O observador pode ser levado a colocar o crime de A.P. em segundo plano e priorizar a angústia, tristeza que ele demonstra nesse momento da entrevista.

A densidade modal se dá através da complexidade e intensidade dos modos. Os modos identificados trabalham conjuntamente para a construção do significado da macroação identificada aqui como *Compartilhando sentimentos*.



Figura 66 – Integração entre modos em *White-collar prisoners*

O enquadre que mostro no final dessa sequência é marcado pelo olhar que A.P. direciona para a câmera. Represento o enquadre abaixo.



Figura 67 – Fragmento II - A.P.

Esse é o único momento em todo o documentário que o participante faz contato direto com o observador. O olhar nesse momento estrutura completamente a interação de A.P. com o cinegrafista e, por conseguinte, com o observador.

Podemos dizer que a intensidade e complexidade dos modos acionados para a estruturação de *Mostrando sentimentos* são maiores do que na macroação na qual ela está inserida, *Compartilhando sentimentos*. A edição do filme parece contribuir para destacar *Mostrando sentimentos* dentro do segmento *Compartilhando sentimentos*, ao torná-la uma ação mais longa.

Outra razão para ficar em evidência se deve à sua construção através de modos intensos e complexos que a enfatizam na sequência.

Não é possível verificar o nível de atenção dispensado entre os participantes, como mostrado em *Travis & Sarah*, pois não há pelo menos mais um participante representado visível para interagir com A.P.. Mostro, então, com uma figura similar, como a densidade modal pode colocar uma macroação encaixada em outra, em primeiro plano.

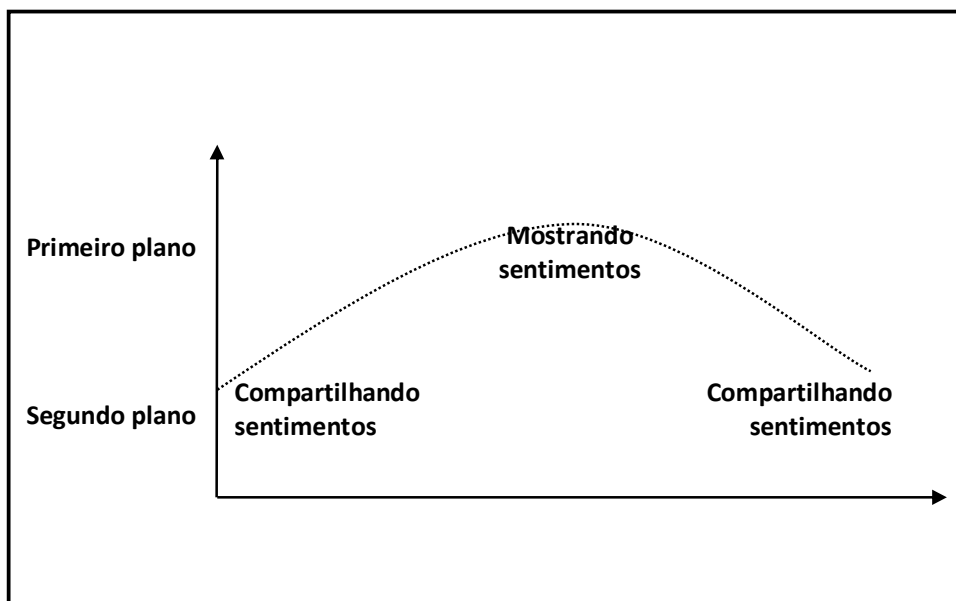


Figura 68 – Primeiro e segundo planos

Se editarmos o filme e colocarmos toda a parte da entrevista em sequência, veremos que essa macroção é uma das mais realçadas durante a construção de *Entrevistando A.P.*

A abordagem multimodal interacional permitiu a realização da investigação dos significados em *Travis & Sarah* e *White-collar prisoners* com foco nos modos acionados e presentes nos enquadres e segmentos desses.

Um aspecto que chamou a atenção foi que os dois vídeos selecionados não disponibilizarem muitas interações entre participantes. Para aplicar a abordagem metodológica proposta por Norris (2004) seria importante ter mais de um participante visível no enquadre.

Travis & Sarah apresenta dois participantes entrevistados por diversas vezes, porém eles são geralmente mostrados em interações com o entrevistador, com o qual não temos contato visual.

De maneira similar, *White-collar prisoners* concentra as ações entre A.P. e o entrevistador, sendo que nosso contato visual é somente com o entrevistado.

A *análise multimodal interacional* permite a investigação dos modos presentes nos enquadres e não somente nos segmentos, mas seu foco são as interações e os modos acionados pelos indivíduos para produzirem significados. Ao adotar o arcabouço de Norris (2004), a investigação da presente pesquisa acabou por realçar que o aprendiz é pouco exposto a interações entre mais de um participante. O aprendiz deixa, assim, de vivenciar significados construídos pelos modos acionados pelos participantes. Talvez o tipo de filme selecionado para as duas unidades de DVD investigadas sejam estruturados através de interações entrevistado-entrevistador. Espera-se que entrevistas e documentários apresentem estruturas similares. Talvez, uma variedade de outros tipos de imagens em movimento possa trazer outros de significados para serem abordados no ensino de língua inglesa.