

# Litterata

Revista do Centro de Estudos  
Portugueses H3lio Sim3es



## Universidade Estadual de Santa Cruz

---

GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA  
Jaques Wagner - Governador

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO  
Oswaldo Barreto Filho - Secretário

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ  
Adélia Maria Carvalho de Melo Pinheiro - Reitor  
Evandro Sena Freire - Vice-Reitor

---

### DIRETORA DA EDITUS

Jorge Octavio Alves Moreno

### CONSELHO EDITORIAL

Regina Zilberman (UFRGS)  
Socorro de Fátima Pacífico Pillar (UFPB) Roberto Acizelo (UERJ)  
Marília Rothier Cardoso (PUC - RJ) Márcio Ricardo Coelho (UEFS)  
Rosa Gens (UFRJ)  
Armando Gens (UFRJ)  
Maria Lizete dos Santos (UFRJ)  
Norma Lúcia Fernandes de Almeida (UEFS) Ítalo Moriconi (UERJ)  
Márcia Abreu (UNICAMP)  
Sandra Sacramento (UESC)  
Cláudio C. Novaes (UEFS)  
Odilon Pinto (UESC)  
Ricardo Freitas (UESC)  
Aleilton Fonseca (UEFS)  
Luciana Wrege Rassier (La Rochelle)  
Rita Olivieri-Godet (Rennes 2 – Haute Bretagne)  
Philippe Bootz (Paris 8 – Saint Denis)  
Vania Chaves (Univerdidade de Lisboa)

### EQUIPE DE TRADUÇÃO

Zelina Beato - Centro de Tradução

Revisão para o Português

Maria D'Ajuda Alomba Ribeiro (UESC)  
Maria das Graças T. de Araújo Góes (UESC)  
Raildes Pereira Santos (UESC)  
Tcharly Magalhães Briglia (UESC)

Revisão para o Espanhol:

Nair Floresta Andrade (UESC)  
Rogério Soares de Oliveira (UESC)  
Marcelo da Silva Bispo (UESC)  
Nadson Vinícius dos Santos (UESC)

Revisão para o Inglês:

Cristiano Santos de Barros (UESC)  
Camila Nobre Santana (UESC)  
Lúcia Regina Fonseca Netto (UESC)  
Ângela van Erven Cabala (UESC)

Revisão para o Francês:

Frédéric Robert Garcia (UESC)

### COMISSÃO EDITORIAL

Cláudio do Carmo (UESC)  
Edite Lago da Silva Sena (UESB - Jequié)  
Evani Moreira Pedreira dos Santos (UESC)  
Inara de Oliveira Rodrigues (UESC) Isabel  
Aurora Marrachinho Toni (UCS-RS) Katia  
Jane Chaves Bernardo (UESC) Maria Laura  
de Oliveira Gomes (UESC)  
Márcia Valéria Fernandes Diederich Lima dos  
Santos (UESC)  
Marilene Bacelar Baqueiro (UFBA)  
Reheniglei Rehem (UESC)  
Samuel Macêdo Guimarães (UESC)  
Vânia Lúcia Menezes Torga (UESC)

### EDITORES Claudio do Carmo

Gonçalves Inara de Oliveira  
Rodrigues Reheniglei Rehem  
Vânia Lúcia Menezes Torga

---

ISSN 2237-0781

# Litterata

Revista do Centro de Estudos  
Portugueses Hélio Simões

Ilhéus - Bahia



2014

Litterata - Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões	Ilhéus-BA	v. 2	n.1	1-202	jan./jun. 2012
--	-----------	------	-----	-------	----------------

©2014 by Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões

Universidade Estadual de Santa Cruz  
Rodovia Ilhéus/Itabuna, km 16 - 45662-000 Ilhéus, Bahia,  
Brasil Tel.: (73) 3680-5087  
e-mail: cephs@uesc.br / revistalitterata@gmail.com

**PROJETO GRÁFICO**

Álvaro Coelho

**DIAGRAMAÇÃO E CAPA**

Dilson Reis

**ILUSTRAÇÃO DE CAPA**

*Bohemian Music and Literature* (1950), de  
Gustavo Celis Leon

**REVISÃO**

Genebaldo Pinto Ribeiro  
Inara de Oliveira Rodrigues  
Paulo Roberto Alves dos Santos  
Roberto Santos de Carvalho  
Vânia Lúcia Menezes Torga

**ORGANIZAÇÃO:**

Vânia Lúcia Menezes Torga  
Inara de Oliveira Rodrigues

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

---

Litterata : revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões  
/ Universidade Estadual de Santa Cruz, Departamento de  
Letras e Artes. -- Vol. 2, n. 1 (jan./jun. 2012) --  
Ilhéus, BA : Editus, 2014--  
v. : il.

Semestral.

Editores: Reheniglei Rehem, Inara de Oliveira Rodrigues,  
Vânia Lúcia Menezes Torga e Cláudio do Carmo Gonçalves  
ISSN 2237-0781

1. Literatura brasileira – Periódicos. 2. Literatura – Periódicos.  
3. Língua portuguesa – Periódicos. I. Universidade Estadual de  
Santa Cruz. Departamento de Letras e Artes.

CDD 869.05

---

## SUMÁRIO / SUMMARY

- 7 **Editorial**
- 9 **As contribuições do Círculo de Bakhtin para a compreensão do gênero discursivo Divulgação Científica**  
*The contributions of the Bakhtin's Circle to the understanding the Scientific Vulgarization Genre*  
Urbano Cavalcante Filho  
Vânia Lúcia Menezes Torga
- 43 **Space-temporal thinking in salinger's "Uncle wiggily in connecticut" and its film adaptation My foolish heart**  
*Teoria de Tempo-Espaço em "Uncle Wiggily in Connecticut" e sua adaptação cinematográfica My foolish heart*  
Renata Gonçalves Gomes
- 83 **A voz bakhtiniana em "A igreja do diabo", "Último capítulo" e "A segunda vida"**  
*"The devil' church", "Last chapter" and "The second life": in the trace of the Bakhtine' voice*  
Romilton Batista de Oliveira
- 119 **Ironia como recurso de linguagem: uma análise do Meia-hora de notícias**  
*Irony how a language resource: an analysis of the newspaper Meia-hora de notícias*  
Flávia Moreira Mota e Mota

- 139 **Autor-criador e heteroglossia em *O cheiro do ralo***  
*Author-creator and heteroglossia in O cheiro do ralo*  
Pedro Anselmo Carvalho Neto
- 157 **Diálogo de alteridades: o discurso do outro no ensino-aprendizagem de língua inglesa**  
*Dialogue of othernesses: the discourse of the other in the teaching-learning of english language*  
Raulino Batista Figueiredo Neto
- 173 **Diálogos e recriações na arquitetura narrativa literária e cinematográfica**  
*Cidade de Deus*  
*Dialogues in architecture and recreations narrative literary and film City of God*  
Márcia Ferreira Jacob  
Poliana Brito Sena  
João Rodrigues Pinto

## EDITORIAL

Este número da Revista Litterata tem como objetivo publicar trabalhos que contemplem, nas múltiplas perspectivas dos estudos das linguagens, as diversas possibilidades de olhar a contemporaneidade sob o viés bakhtiniano.

Assim, os textos aqui reunidos discutem o fazer e o saber fazer do homem e suas atividades languageiras na contemporaneidade, contemplando diferentes reflexões teórico-metodológicas, a partir de um ponto de vista dialógico da linguagem. Desse modo, estes trabalhos indiciam como as investigações sobre as múltiplas linguagens e formas de expressão refletem e ou refratam o olhar do/sobre o homem da contemporaneidade.

Agradecemos aos autores e autoras que colaboraram e desejamos a todos boa leitura.

Vânia Lúcia Menezes Torga  
Inara de Oliveira Rodrigues  
Organizadoras





## As contribuições do Círculo de Bakhtin para a compreensão do gênero discursivo

### Divulgação Científica

Urbano Cavalcante Filho<sup>1</sup>  
Vânia Lúcia Menezes Torga<sup>2</sup>

**Resumo:** O estudo e a pesquisa em torno dos gêneros discursivos tornam-se cruciais para entendermos o que e como acontece quando fazemos uso da linguagem na relação dialógica com o outro e com o mundo, já que são eles os responsáveis por organizar a experiência humana e os meios pelos quais vemos e interpretamos o mundo e nele agimos, atribuindo-lhe sentido. Envolvido na urgente necessidade de entender o poder da linguagem e o conhecimento sobre ela para melhor exercermos nossa ação sobre o mundo e sobre o outro, por meio de processos estáveis de enunciados, o presente trabalho, orientado pela Teoria Dialógica do Círculo de Bakhtin, tem o propósito de propor uma reflexão em torno de conceitos considerados fundadores da noção de gênero discursivo, quais sejam: língua, discurso, texto, dialogismo e sujeito, para, a partir disso, empreender esforços na compreensão do gênero discursivo divulgação científica, alicerçados numa perspectiva dialógica, sócio-histórica e ideológica da língua(gem).

**Palavras-chave:** Teoria dialógica da linguagem. Postulados bakhtinianos. Linguagem. Discurso.

---

1 Doutorando em Letras: Filologia e Língua Portuguesa (USP). Professor do Instituto Federal da Bahia (IFBA) – Campus Ilhéus. *E-mail:* <urbanocavalcante@usp.br>.

2 Doutora em Letras (UFMG). Professora Adjunta da Universidade Estadual de Santa Cruz (Uesc). *E-mail:* <vltorga@uol.com.br>.

## **The contributions of the Bakhtin's Circle to the understanding the Scientific Vulgarization genre**

**Abstract:** The study and the research about the discourse genres become fundamental ones in order to understand what and how takes place when we make use of language in a dialogic relation with the other and with the world, as they are responsible for organizing the human experience and the ways in which we see and comprehend the world as well as we act in it, giving it a sense. Involved in an urgent need of understanding the language power and the knowledge about it to better act in the world and in the other, throughout enunciative processes, the present work, advised by the Dialogic Theory of the Bakhtin Circle, aims to propose a reflection around the concepts regarded as founded of the discourse genre notion, such as: language, discourse, text, dialogism, subject, to, from them on, join efforts in understanding the scientific vulgarization genre, based on a dialogic, social and historical, and ideological perspective of language.

**Keywords:** Dialogic theory of language. Bakhtin's presuppositions. Language. Discourse.

## Para início de conversa...

*A única forma adequada de expressão verbal da autêntica vida do homem é o diálogo inconcluso. A vida é dialógica por natureza.*

Mikhail Bakhtin

A noção de gênero discursivo, retomado das antigas retórica e poética, bem como as análises de gêneros di-versos têm sido objeto de reflexão e estudo de inúmeras escolas e vertentes teóricas:

O estudo dos gêneros textuais não é novo e, no Ocidente, já tem pelo menos vinte e cinco séculos, se considerarmos que sua observação sistemática iniciou-se em Platão. O que hoje se tem é uma nova visão do mesmo tema. Seria gritante ingenuidade histórica imaginar que foi os últimos decênios do século XX que se descobriu e iniciou o estudo dos gêneros [...] Não é possível realizar aqui um levantamento sequer das perspectivas teóricas atuais (MARCUSCHI, 2008, p. 147).

Este texto também tem o propósito de inserir-se no grupo de estudiosos que objetiva se debruçar sobre o estudo dos gêneros. Dentre a infinidade de gêneros que estão em circulação na sociedade e que produzimos cotidianamente, na medida em que diversas são nossas atividades de linguagem, propomo-nos a pensar sobre o gênero Divulgação Científica (desde já abreviada DC), a partir dos postulados do Círculo de Bakhtin, com base nas noções que julgamos fundamentais para o entendimento do gênero discursivo em tela.

## O Círculo de Bakhtin e conceitos fundadores da teoria dialógica dos gêneros do discurso

Círculo de Bakhtin é a denominação dada pelos pesquisadores ao grupo de intelectuais russos que se reunia regularmente no período de 1919 a 1974, dentre os quais fizeram parte Mikhail Bakhtin, o linguista Valentin Voloshinov e o teórico literário Pavel Medvedev, com o propósito de definir noções, conceitos e categorias de análise da linguagem, tomando por base os discursos artísticos, cotidianos, filosóficos, institucionais e científicos.

Uma das grandes contribuições do círculo foi encarar a linguagem como um constante processo de interação mediado pelo diálogo e não apenas como um sistema autônomo. Na crença do teórico russo, não é possível a desvinculação da personalidade do indivíduo da língua (discurso), uma vez que

a atividade mental, suas motivações subjetivas, suas intenções, seus desígnios conscientemente estilísticos, não existem fora de sua materialização objetiva na língua (BAKHTIN, 1992, p. 188).

Com isso, é possível afirmar, de imediato, que a língua não é vista como sistema abstrato de signos e, tampouco, como a expressão do pensamento individual.

Orientados pela Teoria Dialógica do Círculo de Bakhtin, vamos, a seguir, propor uma reflexão em torno de conceitos que consideramos da noção de gênero discursivo, sem os quais, dificilmente teríamos a compreensão adequada da constituição do gênero DC, na

perspectiva dialógica, sócio-histórica e ideológica da língua(gem). Ei-los: enunciado, língua, discurso, texto, dialogismo e sujeito.

## **Enunciado**

A ideia de que o uso da língua se efetua em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, “proferidos” pelos participantes de uma ou outra esfera da atividade humana; que o enunciado é irrepetível, tendo em vista que é um evento único (pode somente ser citado); que o enunciado é a unidade real da comunicação discursiva, já que o discurso só tem possibilidade de existir na forma de enunciados e que o estudo do enunciado como unidade real da comunicação discursiva permite compreender de uma maneira mais correta a natureza das unidades da língua (a palavra e a oração, por exemplo), faz parte das afirmações feitas por Bakhtin no texto *Os gêneros do discurso* (2003b). Em outro manuscrito, *O problema do texto na lingüística*, na filosofia e em outras ciências humanas, há a afirmação de que “a língua, a palavra são quase tudo na vida humana” (BAKHTIN, 2003a, p. 324).

O enunciado é visto por Bakhtin como a unidade da comunicação discursiva. Cada enunciado constitui um novo acontecimento, um evento único e irrepetível da comunicação discursiva. Ele só pode ser citado e não repetido, pois, nesse caso, constitui-se como um novo acontecimento. O enunciado nasce na inter-relação discursiva, por isso que não pode ser nem o primeiro nem o último, pois já é resposta a outros enunciados, ou seja, surge como sua réplica:

O enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social (BAKHTIN, 1993a, p. 86).

Nesse momento da discussão, julgamos pertinente estabelecer a distinção entre frase e enunciado: a frase é uma unidade da língua e o enunciado é a manifestação concreta da frase (frase + sua enunciação em um contexto = enunciado). A frase é reiterável, pois é vista como unidade da língua formada a partir dos princípios da gramática (estrutura lexical e sintática) e está suscetível a um número ilimitado de realizações, enquanto que o enunciado é o fragmento do discurso, é sempre único, pois diferente a cada enunciação da frase. Na perspectiva de Ducrot (1987), no âmbito da semântica argumentativa, a *frase* é concebida como uma entidade linguística abstrata, do domínio da gramática, idêntica a si mesma em suas diversas ocorrências; já o *enunciado* é visto como a ocorrência particular, a realização *hic et nunc* de uma frase, o objeto produzido pelo locutor ao ter escolhido empregar uma frase.

Diante disso, observamos que a concepção bakhtiniana de enunciado não pode ser a frase enunciada, que se constituiria em partes textuais enunciadas, mas trata-se de uma unidade mais complexa que transcende os limites do próprio texto, quando este é tratado apenas sob o prisma da língua e de sua organização textual. Na teoria de Bakhtin, os romances, as crônicas, as saudações, as cartas, as conversas de salão etc. são considera-

dos exemplos de enunciado. Porém, tomando como um *a priori* a ideia de que todo enunciado constitui-se a partir de outros enunciados (tanto os já-ditos como os previstos), muitos deles atravessam as fronteiras do enunciado, concretizando-se nos diversos modos de citação do discurso do outro (os enunciados no enunciado).

O autor de uma obra literária (romance) cria uma obra (enunciado) de discurso único e integral. Mas ele a cria a partir de enunciados heterogêneos, como que alheios (BAKHTIN, 2003b, p. 321).

Fica perceptível, diante dessas considerações, que o enunciado deve ser considerado interligado à situação social (imediate e ampla) em que é produzido e está inserido. Isto é, o enunciado não pode ser compreendido dissociado das relações sociais que o suscitaram, pois o “discurso”, como fenômeno de comunicação social, é determinado por tais relações:

Um enunciado isolado e concreto sempre é dado num contexto cultural e semântico-axiológico (científico, artístico, político etc.) ou no contexto de uma situação isolada da vida privada; apenas nesses contextos o enunciado isolado é vivo e compreensível: ele é verdadeiro ou falso, belo ou disforme, sincero ou malicioso, franco, cínico, autoritário e assim por diante (BAKHTIN, 1993b, p. 46).

Isso significa dizer que essa noção de enunciado como um todo de sentido não se limita apenas a sua dimensão linguística, mas concebe a situação social (ou

dimensão extraverbal) como elemento constitutivo.  
Portanto o enunciado bakhtiniano

não é a frase ou a oração enunciada, mas, se  
qui-sermos manter uma analogia, o texto  
enunciado (texto + situação social de interação  
= enuncia-do) (RODRIGUES, 2005, p. 162).

## Língua

O conceito de língua, que está no escopo da filosofia da linguagem, da gramática e da linguística, ou de modo amplo, nos estudos da linguagem, apresenta recortes (linguagem, língua, fala, discurso etc.) e respostas (conceitos) diversos nessas áreas. Na abordagem deste texto, portanto, encará-la-emos na perspectiva bakhtiniana.

Bakhtin, em *Marxismo e filosofia da linguagem* (1992), na tentativa de conceber a noção de língua e compreender sua realidade fundamental, bem como seu modo de existência, afirma que a língua deve ser entendida

como um fenômeno social da *interação verbal*, realizada pela *enunciação* (enunciado) ou *enunciações* (enunciados), e não constituída por um sistema abstrato de formas lingüísticas [língua como sistema de formas – objetivismo abstrato] nem pela enunciação monológica isolada [língua como expressão de uma consciência individual – subjetivismo individualista], nem pelo ato psicofisiológico de sua produção [atividade mental] (BAKHTIN, 1992, p. 123, grifos do autor).



Para o pensador russo, a língua é uma atividade essencialmente social dada as condições inquestionáveis de comunicação entre os falantes.

A língua vive e evolui historicamente na comunicação verbal concreta, não no sistema linguístico abstrato das formas da língua nem no psiquismo individual dos falantes (BAKHTIN, 1992, p. 124).

Nega, portanto, o objetivismo abstrato, que não aceitava a capacidade de as línguas evoluírem através do tempo, tampouco que possam ser compreendidas no seu processo real de uso. Nega, também, o subjetivismo individualista, que assume ser o indivíduo o centro de estudo da linguagem, como se não sofresse influências significativas do contexto que vivencia, direcionando sua fala para um outro.

Diante dessa constatação, é possível concluir que, na concepção do autor, a interação verbal social constitui a realidade fundamental da língua e seu modo de existência encontra-se atrelado à comunicação discursiva concreta (concernente à vida cotidiana, da arte, da ciência etc.), vinculada, por conseguinte, a uma situação social imediata e ampla.

## **Discurso**

Com base em Rodrigues (2005), é possível observar que parece haver, de certa forma, uma indefinição teórica ou uma flutuação terminológica em torno da conceitualização dos termos língua e discurso. A pergunta é: são termos intercambiáveis ou conceitualmente distintos? A

pergunta se justifica porque há situações no Círculo em que os termos língua e discurso são intercambiáveis e outras vezes são tidos como conceitos teóricos distintos. Há, em outros textos, a opção pelo termo discurso, cuja conceituação diferencia-se da noção de língua como sistema de formas. É no livro *Problemas da poética de Dostoiévski* que se pode encontrar explicitada a distinção entre língua e discurso:

Intitulamos este capítulo 'O discurso em Dostoiévski' porque temos em vista o *discurso*, ou seja, a língua em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto da linguística, obtido por meio de uma abstração absolutamente legítima e necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso (BAKHTIN, 1997a, p. 181, grifos do autor).

Ou seja, entender a língua como discurso significa não ser possível desvinculá-la de seus falantes e de seus atos, das esferas sociais, dos valores ideológicos que a norteiam. Por isso que, no conceito de língua, vista como objeto da linguística, não há e nem pode haver quaisquer relações dialógicas (dialogismo), pois elas são impossíveis entre os elementos no sistema da língua (entre os morfemas, as palavras, as orações etc.), entre os elementos da língua no texto e mesmo entre os elementos do "texto" e os textos no seu enfoque "rigorosamente linguístico".

## Texto

Bakhtin diz em *O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas* (2003a), que o texto (verbal – oral ou escrito – ou também em outra forma semiótica), é a unidade, o dado (realidade) primário e o ponto de partida para todas as disciplinas do campo das ciências humanas, apesar de suas finalidades científicas diversas. O texto constitui a realidade imediata para que se possa estudar o homem social e a sua linguagem, já que sua constituição bem como sua linguagem é mediada pelo texto; é através do texto que o homem exprime suas ideias e sentimentos. Assim, podemos dizer que essa concepção de texto vai ao encontro da concepção de enunciado, por recobrir “um só fenômeno concreto”.

Ainda sobre sua concepção da noção de texto, Bakhtin, no mesmo manuscrito, apresenta duas características que “determinam” o texto como enunciado; são elas: i) o seu projeto discursivo (entendendo-o como o autor e o seu querer dizer), e ii) a realização desse projeto (trata-se da produção do enunciado atrelado às condições de interação e a relação com os outros enunciados (já-ditos e previstos). O texto visto como enunciado tem uma função dialógica particular, autor e destinatário mantêm relações dialógicas com outros textos (textos-enunciados) etc., isto é, têm as mesmas características do enunciado, pois é concebido como tal.

O que faz do texto um enunciado, na concepção do Círculo, é ele ser analisado na sua integridade concreta e viva (ou seja, consideram-se os seus aspectos sociais como constitutivos), e não como objeto da linguística do

texto de vezou mais imanente. Com isso não queremos dizer que Bakhtin não reconheça a legitimidade do estudo do texto visto como fenômeno puramente linguístico ou textual, mas sua orientação caminha para outra direção, a de encarar o texto como fenômeno sociodiscursivo:

Estamos interessados primordialmente nas formas concretas dos textos e nas condições concretas da vida dos textos na sua inter-relação e interação (BAKHTIN, 2003a, p. 319).

## Dialogismo

A noção de dialogismo<sup>3</sup> – escrita em que se lê o outro, o discurso do outro – pode ser encarada como filosofia de vida, fundamentação da política, concepção de mundo, entre outras perspectivas. No entanto, nesse texto, interessa-nos pensar tal conceito e restringi-lo aos domínios da linguagem. Para tal empreitada, tomamos como aporte, novamente, o pensamento do círculo bakhtiniano.

Na perspectiva bakhtiniana, o princípio dialógico é a característica essencial da linguagem, sendo um princípio constitutivo e intrínseco a ela. Nas palavras de Barros (2003, p. 2), “é a condição do sentido do discurso”. Partindo da concepção bakhtiniana, Barros afirma que o processo dialógico da linguagem pode ser entendido

---

<sup>3</sup> Esse conceito de dialogismo tem possibilitado o desenvolvimento de estudos atuais de formas diversas, no seio de diferentes concepções teóricas. Vejam-se a análise do discurso jansenista de D. Maingueneau; os estudos da polifonia de O. Ducrot; a perspectiva semiótica de exame da enunciação; a semiótica da cultura da Escola de Tartu, em BARROS, 2003, p. 4.

sob dois aspectos: o da interação verbal entre o enuncia-dor e o enunciatário, no espaço do texto; e o da intertextualidade no interior do discurso.

Na primeira dimensão, a linguagem é o elemento que estabelece a relação entre os seres humanos e propicia a experiência da intersecção ou interação entre interlocutores. Assim, o homem encontra-se numa relação dialógica entre o eu e o tu, ou entre o eu e o outro, no texto. A existência está subordinada à abertura para o outro; dessa forma, estabelece-se uma relação de alteridade, noção, aliás, fundamental à compreensão de dialogismo. Nessa perspectiva, é condição *sine qua non* considerar o papel do “outro” na constituição do sentido, tendo em vista que nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz.

Já na segunda dimensão, percebe-se que o indivíduo não é a origem do seu dizer. Dito de outra forma, o sentido não é originado no instante da enunciação, ele faz parte de um processo contínuo, em que tudo vem do exterior por meio da palavra do outro, sendo o enunciado um elo de uma cadeia infinita de enunciados, um ponto de encontro de opiniões e visões de mundo. O texto é tecido polifonicamente por fios dialógicos de vozes que polemizam entre si, se completam ou respondem umas às outras.

Dentro da concepção dialógica, Bakhtin (1997a) ressalta que, assim como nos diálogos, os textos pressupõem uma atitude responsiva ativa do leitor, podendo ser fônica ou em forma de um ato, no caso de uma ordem dada, por exemplo. Isto implica que todo enunciado tem um caráter de resposta a algo dito, seja naquele momento ou anteriormente.

## Sujeito

Sabendo-se que, em seus escritos, Bakhtin deixa clara sua concepção dialógica de língua, consequentemente, também o será a de sujeito: ambos (língua e sujeito) são povoados por discursos alheios e por relações dialógicas (confronto, aceitação, recusa, negação...) entre esses discursos. Nessas relações, são reproduzidas as dinâmicas sociais e as lutas ideológicas presentes em uma dada comunidade de classes.

Dessa forma, nessa esteira de entendimento da concepção dialógica da linguagem, podemos afirmar que o sujeito se constitui na sua relação com os outros: tudo o que pertence à consciência chega a ela através dos outros, das palavras dos outros. Na voz de Bakhtin (1997a, p. 317):

nosso próprio pensamento [...] nasce e forma--se em interação e em luta com o pensamento alheio, o que não pode deixar de refletir nas formas de expressão verbal do nosso pensamento.

O sujeito concebido por Bakhtin não é autônomo nem criador de sua própria linguagem; ao contrário, ele se constitui na relação com outros indivíduos, que é atravessada por diferentes usos da linguagem, de acordo com a esfera social na qual o sujeito se inscreve. Isso significa dizer que esse sujeito deve ser visto em relação às categorias de dispersão, do concreto, do singular, da alteridade, do diálogo, do convívio, do discursivo, do heterogêneo, do sentido e do devir, ao invés da centralização, do abstrato, do repetido, do monólogo, da solidão, do sistema abstrato de signos, do homogêneo, da significação e da cristalização.

Ouvindo as palavras de Sobral:

A proposta do Círculo de não considerar os sujeitos apenas como biológicos, nem apenas como seres empíricos, implica ter sempre em vista a situação social e histórica concreta do sujeito, tanto em termos de atos não discursivos como em sua transfiguração discursiva, sua construção em texto/discurso (2005, p. 23).

Para concluir, os sujeitos se apropriam da linguagem ao se tornarem imersos nas variadas formas de comunicação verbal, que se associam a diferentes esferas da comunicação humana e que definem os infinitos gêneros discursivos existentes. Pensando assim, e partindo da ideia de que cada esfera de utilização da língua elabora seus “tipos relativamente estáveis de enunciados”, que, segundo Bakhtin, são chamados de gêneros discursivos, como podemos, afinal, compreender os gêneros discursivos, nessa perspectiva? Isso é o que trataremos na seção a seguir.

## **Os gêneros discursivos sob o olhar do Círculo de Bakhtin**

A discussão em torno da noção de gênero é encontrada em muitos trabalhos do Círculo de Bakhtin, seja quando o tratamento se volta para a defesa do romance como gênero literário, no trabalho com os gêneros intercalados como uma das formas composicionais de introdução e de organização do plurilinguismo no romance, na abordagem do romance polifônico em Dostoiévski, no papel e o lugar dos gêneros nos estudos marxistas da linguagem, nos gêneros

como uma das forças sociais de estratificação da língua (uma das forças centrífugas) ou no alargamento da noção dos gêneros para todas as práticas de linguagem.

Em seus escritos, Mikhail Bakhtin (1997b) focaliza sua reflexão no caráter social dos fatos de linguagem. Nessa perspectiva, como já abordado, observamos que pretere a oração como unidade de análise de comunicação verbal, visto que o ato comunicacional, enquanto atividade social, é marcado pelo diálogo, pela possibilidade de interação. Dessa forma, o enunciado é encarado como produto da interação verbal, determinado tanto por uma situação material concreta como pelo contexto mais amplo que constitui o conjunto das condições de vida de uma dada comunidade linguística. Com isso, é perceptível, em suas abordagens, a presença de um componente social, já que o enunciado de um falante é precedido e sucedido pelo de outro. Essa é uma posição defendida por Bakhtin (1997a), ao tratar a língua em seus aspectos discursivos e enunciativos, e não em suas peculiaridades formais e estruturais. Com essa noção, ratifica a concepção de encarar a linguagem como um fenômeno social, histórico e ideológico, definindo um enunciado como uma verdadeira unidade de comunicação verbal.

Em seu ensaio de 1979, publicado originalmente em russo, o teórico aponta os gêneros discursivos como “ti-pos relativamente estáveis de enunciados”<sup>4</sup> e que

---

4 Não devemos entender com essa noção do gênero como um tipo de enunciado que Bakhtin esteja se referindo à noção de tipo como de sequências textuais, mas devemos entendê-lo como uma tipificação social dos enunciados que apresentam certos traços (regularidades) comuns, que se constituem historicamente nas atividades humanas, em uma situação de interação relativamente estável, e que é reconhecida pelos falantes.



a utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana (BAKHTIN, 1997b, p. 279).

Entendemos, com isso, que a riqueza e diversidade das produções de linguagem, neste universo, são infinitas, mas organizadas. Nas palavras de Bakhtin (1997b, p. 279-281):

A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa.

Dessa forma, Bakhtin estende os limites da competência linguística dos sujeitos para além da frase na direção dos “tipos relativamente estáveis de enunciados” e do que ele chama “a sintaxe das grandes massas verbais”, isto é, os *gêneros discursivos*, os quais temos contato e nos quais vivemos imersos desde o início de nossas atividades de linguagem.

Então, amparados na concepção bakhtiniana, os gêneros discursivos não devem ser concebidos apenas como forma, e que, portanto, possam ser distinguidos pelas suas propriedades formais (embora os gêneros mais estabilizados possam ser “reconhecidos” pela sua dimensão linguístico-textual), pois não é a forma em si que “cria” e define o gênero:

Os formalistas geralmente definem gênero como um certo conjunto específico e constante de dispositivos com uma dominante definida. Como os dispositivos básicos já tinham sido previamente definidos, o gênero foi mecanicamente compreendido como sendo composto desses dispositivos. Dessa forma, os formalistas não apreenderam o significado real do gênero (MEDVEDEV, 1928 apud FARACO, 2003, p. 115).

O que constitui um gênero é a sua ligação com uma situação social de interação e não as suas propriedades formais. Tomamos como exemplo os gêneros biografia científica e romance biográfico, apresentado por Rodrigues (2005). Ainda que nesses dois gêneros seja possível encontrar traços formais semelhantes, eles são gêneros distintos, pois mesmo que os “valores biográficos” possam fazer parte na ciência e na arte, eles se encontram em esferas sociais diferentes, com funções sócio-ideo-lógicas distintas (temos do lado da biografia científica uma finalidade histórico-científica e do lado do romance biográfico uma finalidade artística).

Na atividade social, em cada esfera em que os indivíduos estão inseridos, eles utilizam a língua de acordo com os gêneros de discurso específicos. Considerando o fato de que os atos sociais vivenciados pelos grupos são diversos, conseqüentemente a produção de linguagem também o será. Com isso, podemos dizer que temos uma língua de trabalho, uma língua das gírias, uma língua da ciência, uma língua das narrações literárias, jurídicas, cada uma delas correspondendo às necessidades das diversas situações de interação social. Quando um indivíduo fala/escreve ou ouve/lê um texto, ele anteci-

pa ou tem uma visão do texto como um todo “acabado” justamente pelo conhecimento prévio do paradigma dos gêneros a que ele teve acesso nas suas práticas de linguagem. É importante ressaltar, pois, que não se tra-ta de um falante ideal, mas todo aquele inserido numa situação real de comunicação.

Conforme dito a respeito da riqueza e variedade dos gêneros produzidos pelos indivíduos nas situações sociais, esses gêneros, nas palavras de Bakhtin (1997b, p. 279), caracterizam-se, (ou) são norteados pelas

Condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua – recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais – mas também, e sobretudo, por sua estrutura composicional. Estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissoluvelmente no todo do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. Qualquer enunciado considerado isolado, é claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis de enunciados*, sendo isso que denominamos de gênero do discurso (grifo do autor).

Por isso que não dizemos o que queremos, onde e quando queremos, mas os discursos são organizados socialmente, inserem-se numa ordem enunciativa e são regulados, moldados pelos gêneros que os constituem. Em outras palavras, cada esfera da comunicação social apresenta “tipos relativamente estáveis de enunciados”.

Considerando as anotações feitas por Bakhtin (1997b) quanto à constituição, à natureza e a própria funcionalidade dos gêneros discursivos, estes são, num primeiro plano de observação, considerados como modos relativamente acabados de comunicação que permitem aos atores sociais a interlocução em sua integralidade.

A constituição dos gêneros encontra-se vinculada à atividade humana, ao surgimento e (relativa) estabilização de novas situações sociais de interação verbal. Para sintetizar, cada gênero está vinculado a uma situação social de interação, dentro de uma esfera social, com sua finalidade discursiva, sua própria concepção de autor e de destinatário.

Ainda pensando no aspecto “relativamente acabado” dos gêneros, poder-se-ia resumir a discussão em torno de tal temática da seguinte maneira: os gêneros, segundo essa visão bakhtiniana, são resultados da fusão de três dimensões constitutivas, como bem sinaliza Bakhtin (1997b): i) o conteúdo temático ou aspecto temático – objetos, sentidos, conteúdos, gerados numa esfera discursiva com suas realidades socioculturais –, o qual tem a função de definir o assunto a ser intercomunicado; ii) o estilo verbal ou aspecto expressivo – seleção lexical, frasal, gramatical, formas de dizer que têm sua compreensão determinada pelo gênero –; e iii) a construção composicional ou aspecto formal do texto<sup>5</sup> – procedimentos, relações, organização, disposição e acabamento da totalidade discursiva, participações que se

---

<sup>5</sup> Embora em algumas pesquisas sobre gêneros a composição seja associada apenas à organização textual, observada a partir de sequências textuais de Adam (ADAM, J. M. *Les textes: types et proto-types*. Paris: Nathan, 1992), essa articulação não pode ser percebida nos estudos do Círculo.

referem à estruturação e acabamento, que sinaliza, na cena enunciativa, as regras do jogo de sentido disponibilizadas pelos interlocutores.

Todo gênero tem um conteúdo temático determinado: seu objeto discursivo e sua finalidade discursiva, sua orientação de sentido específica para com ele e os outros participantes da interação.

Assim, percebemos que os gêneros sempre estão ligados a um tema e a um estilo, apresentando uma composição própria, com os quais operamos de modo inevitável:

Esses gêneros do discurso nos são dados qua-se como nos é dada a língua materna, que dominamos com facilidade antes mesmo que lhe estudemos a gramática [...] Aprender a falar é aprender a estruturar enunciados [...] Os gêneros do discurso organizam nossa fala da mesma maneira que a organizam as formas gramaticais. [...] Se não existissem os gêneros do discurso e se não os dominássemos, se tivéssemos de construir cada um de nossos enunciados, a comunicação verbal seria quase impossível (BAKHTIN, 1997b, p. 301-302).

Num segundo plano, cabe ressaltar que sua constituição e definição não se esgotam nem se limitam apenas a esses três elementos. Numa cena enunciativa concreta, observamos que sua constituição atrela-se, sobretudo, a condições exteriores à língua e ao sujeito-falante. Depende, nesse sentido, de uma necessidade real e específica e da atividade humana exercida pelo sujeito. Dentro dessa necessidade, da atividade humana e da

utilização do sistema de código linguístico é que a organização dos três elementos devem ser estudados.

Assim, os gêneros, como a língua, refletem e, simultaneamente, refratam, na metáfora do espelhamento de Campos (2006), as vontades, os desejos, as necessidades sociais, os querer humanos dentro de uma atividade social singular e de uma situação comunicativa específica. Assim, apresenta o autor:

[...] podemos dizer que o espelho, como materialidade, não é processo que se reduz à operação de produzir, em reflexo, as imagens que vão sendo mostradas na superfície de sua lâmina como se ali pudesse acontecer apenas a dimensão visível das imagens. Nesse sentido, o espelhamento processaria as imagens passíveis de reprodução e, como tal, constituiriam os objetos marcados pela movimentação coagulada da aparência de vida. À primeira vista, tal processo de constituição da visão das imagens não consideraria a possibilidade da diferença dos olhares na sua produção, reduzindo as imagens à ilusão superficial da reprodução em série. Diante dos limites da reprodução, o espelho não só reflete, mas, ainda, e, simultaneamente, refrata (CAMPOS, 2006, p. 303).

E ainda:

Com esse quadro, o espelhamento, que vai além do refletir, realizando a operação de refratar, o faz no interior da excedência, ou visão de mundo do autor enquanto construção social que não só aponta para o acabamento, mas, ainda, para

o inacabamento do que cerca o humano. E isso nos possibilita dizer que o espelhamento enquanto processo da linguagem seria a metáfora da criação, que não se efetiva sem a diferença dos raios de luz da refração na lâmina que reproduz e transforma as imagens, mas, ainda, na lâmina enquanto nada: processo instaurador da singularidade (CAMPOS, 2006, p. 306-307).

Em consideração a esse processo de espelhamento, considerando o aspecto da singularidade, posso dizer que o enunciado, como produto da enunciação, é um ato individual em que está pressuposta a instância do sujeito. Ou seja, alguém enuncia. Alguém produz um discurso. Alguém produz um ato de fala. No entanto, essa instância produtora de discurso não se encontra só no processo de enunciação. O enunciado constitui uma ação verbal entre dois sujeitos. Ao enunciar pressupõe o outro, quando se diz, diz-se a alguém. O discurso é, portanto, uma relação verbal entre locutor/enunciador e alocutário/enunciatário. E ainda, todo discurso é composto de uma pluralidade de enunciados, marcado por diferentes formações e posições.

Com isso, ratificamos a ideia de que eles são responsáveis pela constituição de sentido. Sendo assim, os gêneros não conseguiriam significar simplesmente a partir dos três elementos básicos defendidos por Bakhtin.

Nesse caso, os gêneros nada mais são do que um espaço de mediação de sentidos, um modo de organização da experiência humana em uma situação dada. Diante disso, como pensar ou pensar isoladamente a relação construída entre o eu-locutor e o seu tu-interlocutor e os outros elementos da enunciação, se o eu-locutor é uma constituição semântica, uma certa visão de mun-

do doada ao outro numa experiência dialógica? Seguindo esse raciocínio, os atores sociais significam a si, ao outro e ao mundo, numa lógica do espelho defendida por Campos (2006), através do excedente de visão. O locutor quando se coloca em posição de enunciação reflete e refrata, cria uma imagem de si, de uma visão de mundo e, conseqüentemente, tenta, num jogo do espelho, “vender” sua imagem para o interlocutor. O que retoma o caráter de tensão estabelecido pela linguagem no espaço de comunicação.

A intenção comunicativa se corporifica mediante a prefiguração do locutor e o jogo de sentido traçado pelos sujeitos. A afiliação a um discurso, ou a uma formação discursiva, também indicia e traduz uma intenção. Esta reproduz, em série, a vontade do locutor e, ao mesmo tempo, permite a possibilidade de negação dessa vontade, pois o interlocutor pode, numa atividade responsiva, não aceitar a intenção desse locutor.

### **A divulgação científica na perspectiva dialógica da linguagem**

Consideramos a divulgação científica como uma prática discursiva que, na sociedade contemporânea brasileira, vem se expandindo. Diante disso, julgamos pertinente voltar nosso olhar para pensar sobre questões da propagação dos saberes científicos, sua constituição, facetas, manifestações e desdobramentos, justamente porque

insere a ciência no conjunto das manifestações culturais de uma sociedade, o que implica a sua incorporação em práticas situadas sócio-historicamente,



o seu diálogo com outros produtos culturais, bem como a sua assimilação dialógica crítica entre os valores culturais dos cidadãos. Nesse processo de exteriorização, os conhecimentos científicos e tecnológicos entram em diálogo com os de outras esferas, sobretudo com a ideologia do cotidiano, mas também com as esferas artística, política, jornalística, etc. (GRILLO, 2008, p. 69).

Quando refletimos sobre a DC, surge a necessidade de refletirmos também sobre uma questão que envolve o papel da ciência da forma como ela se apresenta hoje, num debate que não leve em conta tão somente a produção do conhecimento científico, mas também a sua transmissão e a sua reprodução.

Fica difícil dissociar, com base em alguns autores, a produção do conhecimento científico de sua circulação e transmissão. Dessa forma, Orlandi (2001) afirma que os sentidos investidos neste modo de produção da ciência envolvem, tanto a indissociabilidade entre ciência, tecnologia e administração, quanto o deslocamento, através do discurso da DC, do conhecimento científico para a informação científica, processo este que faz circular o saber/ciência de maneira singular.

É consenso entre os estudiosos, uma tarefa não muito simples definir o texto de DC, pois, de acordo com Sanches Moura (2003, p. 13), “cada divulgador tem sua própria definição de divulgação”. No entanto, é sugerido o seguinte conceito operativo: “a divulgação é uma recriação do conhecimento científico, para torná-lo acessível ao público” (SANCHES, 2003, p. 13).

Nesta perspectiva, destacamos como principal eixo teórico o trabalho de Authier-Revuz (1998) sobre DC.

Na concepção dessa autora, o texto de DC é uma associação do discurso científico com o discurso cotidiano, sendo que este último favorece a leitura por parte de um número maior de leitores. A autora (1998, p. 107) concei-tua DC como

uma atividade de disseminação, em direção ao exterior, de conhecimentos científicos já produzidos e em circulação no interior de uma comunidade mais restrita; essa disseminação é feita fora da instituição escolar-universitária, não visa à formação de especialistas, isto é, não tem por objetivo estender a comunidade de origem.

Horta Nunes (2003, p. 43), ao abordar o texto de DC, afirma haver “uma justaposição entre os discursos científico e cotidiano”, como se houvesse uma concorrência entre os conhecimentos, demonstrando, desse modo, estabelecer posições que sinalizam a hierarquização das formas de saber.

Orlandi (2001) afirma que a DC é uma relação estabelecida entre duas formas de discurso – o científico e o jornalístico – em uma mesma língua.

Diante dessas definições, podemos concluir que o texto de DC constitui a intersecção entre dois gêneros discursivos: o discurso da ciência e o discurso do jornalismo, este último visto como o discurso de transmissão de informação. Para Campos (2006, p. 1), esse gênero

é considerado como realização enunciativa marcada pela ação de quem é colocado na posição de *umao* fa-lar *pele outro*(o especialista) *parao outro*(não-especialista) (grifos do autor).

Noutras palavras, o *eu* refere-se ao divulgador que utiliza uma linguagem discursiva para se aproximar do *outro* – o público (não especialista<sup>6</sup>), a partir das informações de um *outro*– o especialista (o cientista/ciência).

Partindo do pressuposto de que os gêneros, com seus propósitos discursivos, não são indiferentes às características de sua esfera, pelo contrário, neles que elas “se mostram”, todo gênero tem um conteúdo temático determinado: seu objeto discursivo e finalidade discursiva, sua orientação de sentido específica para com ele e os outros participantes da interação. No caso da DC, a caracterização do seu discurso, do ponto de vista temático, reside no assunto “ciência e tecnologia”, constituindo-se um tema único, concreto, histórico e que se adapta às condições do momento, conforme Bakhtin propõe para constituir um gênero.

Convém lembrar que o conteúdo temático

não é o assunto específico de um texto, mas é o domínio de sentido que se ocupa o gênero. [...] As sentenças têm como conteúdo temático a decisão judicial (FIORIN, 2006, p. 62).

Essa é a ligação temática dentro de cada atividade humana, em que a linguagem é um elo da cadeia que permite a identificação desta esfera e de seus participantes, pelos discursos proferidos.

Outra dimensão constitutiva do gênero que está estritamente vinculada à unidade temática, é a construção composicional. Ela refere-se à forma de organizar o texto,

---

<sup>6</sup> Martins (2005) prefere denominar os sujeitos leitores de divulgação científica como “não cientistas”.

de montar a estrutura com os itens que comporão a obra. Como exemplifica Fiorin (2006, p. 62):

[...] sendo a carta uma comunicação diferida, é preciso ancorá-la num tempo, num espaço e numa relação de interlocução, para que os dêiticos usados possam ser compreendidos. É por isso que as cartas trazem a indicação do local e da data em que foram escritas e o nome de quem escreve e da pessoa para quem se escreve.

Ainda tratando desse aspecto – o da composicionalidade –, Bakhtin (1997a) afirma que uma das causas de a questão dos gêneros do discurso não ter sido profundamente abordada se deve, muito provavelmente, ao fato de a composição dos gêneros ser diversa e heterogênea, resultante da heterogeneidade e diversidade da atividade humana, não permitindo, portanto, um plano comum para seu estudo.

Quanto ao terceiro elemento constitutivo do gênero discursivo e que está vinculado estritamente à unidade temática e composicionalidade, o estilo, este é entendido como

seleção de certos meios lexicais, fraseológicos e gramaticais em função da imagem do interlocutor e de como se presume sua compreensão responsiva ativa do enunciado (FIORIN, 2006, p. 62).

Dirigido a um público não especializado nos assuntos de ciência, o discurso da divulgação deve

dispensar a linguagem esotérica exigida pelo dis-

curso científico preparado por e para especialistas e abrir-se para o emprego de analogias, generalizações, aproximações, comparações, simplificações - recursos que contribuem para corporificar um estilo que vai se constituir como marca da atividade de vulgarização discursiva (ZAMBONI, 1997, p. 122).

Vejamos o que diz Bakhtin (1997a, p. 266) sobre essa questão:

O estilo é indissociável de determinadas unidades temáticas e – o que é de especial importância – de determinadas unidades composicionais: de determinados tipos de construção do conjunto, de tipos do seu acabamento, de tipos da relação do falante com outros participantes da comunicação discursiva – com os ouvintes, os leitores, os parceiros, o discurso do outro, etc.

### **Para (in)acabar a conversa...**

Os gêneros são responsáveis por organizar a experiência humana, atribuindo-lhe sentido; são os meios pelos quais vemos e interpretamos o mundo e nele agimos. Com isso, consideramos, que as reflexões propostas pelo Círculo se constituem em referenciais teóricos orientadores dos estudos da palavra alheia e de seus processos de transmissão e assimilação pelo discurso do “eu”, trazendo contribuições relevantes aos estudos das práticas discursivas e, portanto, do homem na sua relação com o outro e com o mundo.

Conforme percebido, pensar a divulgação científica exige que busquemos a noção de gênero e de categorias

analíticas pensadas pelo círculo e que se caracterizam não só como nucleares, mas também como constituintes para empreendermos uma compreensão mais adequada dos gêneros discursivos no geral e da divulgação científica, em particular. Precisamos, para isso, aporta-mo-nos na teoria dialógica do Círculo de Bakhtin para, a partir das ideias propostas, entendermos como os sujeitos de discurso agem concretamente num contexto sócio-histórico situado.

## Referências

AUTHIER-REVUZ, J. A encenação da comunicação no discurso de divulgação científica. In: \_\_\_\_\_. **Palavras incertas: as não-coincidências do dizer**. Campinas: Unicamp, 1998.

BAKHTIN, M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1992.

\_\_\_\_\_. O discurso no romance. In: \_\_\_\_\_. **Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance**. 3. ed. São Paulo: Ed. Unesp: Hucitec, 1993a.

\_\_\_\_\_. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: \_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Ed. Unesp: Hucitec, 1993b.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997a.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997b.

\_\_\_\_\_. O problema do texto na lingüística, na filologia e em outras ciências humanas. In: \_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003a.

\_\_\_\_\_. Os gêneros do discurso. In: \_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003b.

BARROS, D. L. P. Dialogismo, Polifonia, Enunciação. In: BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: EDUSP, 2003.

CAMPOS, E. N. O diálogo do espelho. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 12, p. 301-309, jan/jul. 2006.  
Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/poslit>>.  
Acesso em: 10 nov. 2010.

DUCROT, O. **O dizer e o dito**. Campinas: Pontes, 1987.

FARACO, C. A. **Linguagem & diálogo**: as idéias lingüísticas do Círculo de Bakhtin. Curitiba: Criar, 2003.

FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

GRILLO, S.V. de C. Gêneros primários e gêneros secundários no círculo de Bakhtin: implicações para a divulgação científica. **Alfa: Revista de Linguística**, São Paulo, v. 52, n.1, p. 57-79, 2008.

NUNES, J. A. H. Divulgação científica no jornal: ciência e cotidiano. In: GUIMARÃES, E. **Produção e circulação do conhecimento**. Campinas: Pontes, 2003.

MARCUSCHI, L. A. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MARTINS, M. F. Divulgação científica e a heterogeneidade discursiva. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS EM ANÁLISE DO DISCURSO, 2., 2005, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: UFRGS, 2005. 1 CD-ROM.

ORLANDI, E. P. Divulgação científica e efeito-leitor: uma política social urbana. In: GUIMARÃES, E. (org.). **Produção e circulação do conhecimento**: estado, mídia e sociedade. Campinas: Pontes, 2001. v. 1.



RODRIGUES, R. H. Os gêneros do discurso na perspectiva dialógica da linguagem: a abordagem de Bakhtin. In: MEURER, J. L. et al. (org.).

**Gêneros: teorias, métodos, debates.** São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

SÁNCHEZ MOURA, A.M.S. **A divulgação da ciência como literatura.** 14. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

SOBRAL, A. Ato/atividade e evento. In: BRAIT, B. **Bakhtin: conceitos-chave.** São Paulo: Contexto, 2005.

ZAMBONI, L. **Heterogeneidade e subjetividade no discurso de divulgação científica.**1997. Tese (Doutorado em Linguística)–Universidade Estadual de Campinas, Campinas,1997.



# Space-temporal thinking in salinger's "Uncle wiggily in connecticut" and its film adaptation *My foolish heart*

Renata Gonçalves Gomes<sup>1</sup>

**Abstract:** This essay attempt to develop a study on J.D. Salinger's *Uncle Wiggily in Connecticut* (1948) in rela-tion to its adaptation to the cinema entitled *My Foo-lish Heart* (1950), regarding the review of literature of both masterpieces and an analysis of specific parts and scenes according to Mikhail Bakhtin's theory of space--temporal relations in literature and arts. The repulse of Salinger to his story's adaptation and his behavior of reclusiveness is also mentioned as a matter of con-textualization because of the difficulty of finding the film nowadays. Some other comparisons are made in the essay, putting Salinger, Edward Albee and Kathe-rine Mansfield in dialogue to each other through their literature.

**Keywords:** J.D. Salinger. Uncle Wiggily in Connec-ticut.My Foolish Heart.North-American Short Story. Film Adaptation.

---

<sup>1</sup> Doctoral student at PGI, UFSC, Brazil.Contact information: Rua Tupinambá, 586, Estreito. CEP: 88095-010. Telephone: +55 (48) 9153-1481. *E-mail:* <gomex10@hotmail.com>.

## Teoria de Tempo-Espaço em “Uncle Wiggily Connecticut” e sua adaptação cinematográfica *My foolish heart*

**Resumo:** Este ensaio desenvolve um estudo sobre o conto “Uncle Wiggily in Connecticut” (1948), do escritor J.D. Salinger, e a sua adaptação cinematográfica intitulada *My Foolish Heart* (1950), com base na revisão da crítica de ambas as obras e na análise de cenas e partes específicas, de acordo com a teoria de tempo-espaco em literatura e artes. A repulsa de Salinger à adaptação de seu conto e seu comportamento recluso são também mencionados, a fim de contextualizar a dificuldade de se encontrar o filme atualmente. Algumas outras comparações são feitas neste ensaio, colocando Salinger, Edward Albee e Katherine Mansfield em diálogo através de suas literaturas.

**Palavras-chave:** J.D. Salinger. “Uncle Wiggily in Connecticut”. *My Foolish Heart*. Conto norte-americano. Adaptação cinematográfica.

*Tenho uma tia que pensa que nada acontece num relato, a menos que alguém se case ou mate outro no final. Escrevi um conto em que um vagabundo se casa com a filha idiota de uma ve-lha. Depois da cerimônia, o vagabundo leva a filha em viagem de núpcias, abandona-a num hotel de estrada e vai embora sozinho, conduzindo o auto-móvel. Bom, essa é uma história com-pleta. E no entanto não pude conven-cer minha tia de que esse era um conto completo. Ela queria saber o que acon-tecia com a filha da idiota depois de abandonada.*

Flannery O'Connor<sup>2</sup>

What Flannery O'Connor tried to say while telling this episode involving her text and the reading of her aunt is that modern literature, especially when focusing on short stories, does not work with finitudes, i.e., there is no purpose on finding an end; the modern short stories do not have to have a unique meaning, a unique truth. As Ernest Hemingway was used to say: "the most important thing may never be told"<sup>3</sup>, establishing his iceberg theory. This reading of modern literature, specifically talking about short-stories, is drawn by the Argentine writer Ricardo Piglia, in *Formas Breves* (2000), where he makes a well-done study about short stories' forms, from classical to modern. Piglia's thought on short story forms has many connections with Salinger's "Uncle Wiggily in Connecticut", since the short story fits in the patterns of modern stories.

---

<sup>2</sup> Quoted by Ricardo Piglia in his text entitled "Formas Breves". <sup>3</sup> Also quoted by Ricardo Piglia, in the same text.

J.D. Salinger's "Uncle Wiggily in Connecticut" was first published in the traditional magazine, already at that time<sup>4</sup>, "The New Yorker", in march 20<sup>th</sup>, year 1948. Less than two years later, the short story was already on the big screen of Radio City cinema to a special premiere public during the freezing New York Christmas of 1949, and to the general public in January 21<sup>st</sup>, 1950. By this year, Salinger had already published many short stories in magazines, including "This sandwich has no mayonnaise", in 1945, "Both parties concerned", in 1944, "I'm crazy", in 1940, and many others, all published only in magazines<sup>5</sup> and never more authorized by Salinger to be re-edited neither in magazines nor in books<sup>6</sup>. Salinger's bestseller *The Catcher in the Rye* was only published in 1951 – which means he was probably

---

4 Warren French, in his book *J.D. Salinger*, writes about Salinger signing a contract with the magazine *The New Yorker* after publishing in there the short story entitled "A Perfect Day for Bananafish", "Uncle Wiggily in Connecticut" and "Just Before the war with the Eskimos", and the prestige that represented: "[...] segundo Martha Foley, conquistaram-lhe um contrato com essa revista que, apesar das críticas, é considerada o máximo pela maioria dos jovens que aspiram a ser reconhecidos como escritores criadores sérios" (1963, p. 124).

5 Among these magazines Salinger used to publish his short stories and novellas were: *The New Yorker*, *Saturday Evening Post*, *Good Housekeeping*, *Mademoiselle*, *Story*, *Kansas Review*, *Colliers*, *Esquire* and *Cosmopolitan*.

6 Despite Salinger non-publication of his short stories, there is an anthology of all these never-more-published texts in a book called *The uncollected short stories of J. D. Salinger*, done by an unknown person. In 1974, Lacey Fosburgh interviewed Salinger and talked about this unauthorized book: "Some stories, my property, have been stolen [...] Someone's appropriated them. It's an illicit act. It's unfair. Suppose you had a coat you liked and somebody went into your closet and stole it. That's how I feel.", he said (FOSBURGH, Lacey. If you really want to hear about it. CRAWFORD, Catherine (ed.). **J.D. Salinger speaks about his silence**. New York: Thunder's Mouth Press, 2006. p. 44).

in the middle to the end of it when the movie had premiered – and the book *Nine Stories*, which contains the short story here issued, only in 1953.

With just four books circulating in the market since 1955 (*The Catcher in the Rye*, *Nine Stories*, *Franny and Zooey*, *Raise High the Roof Beam, Carpenters*) and without publishing any story since “Hapworth 16, 1924”, in 1965, Salinger was a persona always hard to find.<sup>7</sup> Beyond these Salinger’s writings, there is a film adaptation of one of his stories “Uncle Wiggily in Connecticut”, authorized by him to turn into *My Foolish Heart*. It is the first and unique film adaptation of all Salinger’s stories<sup>8</sup> and also a hard piece to find nowadays: what might be a symptom of the Yankee writer’s reclusiveness and avoidance of publications.

*My Foolish Heart* is not available in the DVD format,

---

<sup>7</sup> Salinger is also known as a sort of myth because of his reclusive behavior, having lived apart from the book business in Cornish, a small city in New Hampshire, after his huge success in his professional life. Although this is a great and instigating subject on Salinger's work and life, I will not extend it due to the relevance of it to the main purpose of this essay. Further information about this may be found in the biography "Em busca de J.D. Salinger" (In Search of J.D. Salinger), by Ian Hamilton.

<sup>8</sup> There are, although, some study relating the film *The Royal Tenenbaums* (2001) and the film *The Darjeeling Limited* (2007), both directed by Wes Anderson, with Salinger's stories on the Glass family. However, they are not adaptations on the stories; as André Corrêa Rollo (2006) says in his master dissertation in relation to *The Royal Tenenbaums*, and it can be referred also with *The Darjeeling Limited*, it is an (in)adaptation of Salinger's stories. On the one hand, the first film focus on the portrait of the Glass children as outsiders - the eccentric children of the Tenenbaums family. On the other hand, the story of the latest film focus on the religious and mystical issues that are around the stories and characters of the Glass family. In the film, only three brothers lead the story, which would probably be representing the Glass brothers Seymour, Buddy and Zooey.

only in the old VHS one, which means that it is out of circulation and that it has not been reedited by Samuel Goldwyn Studios for, at least, fifteen years<sup>9</sup>. Although Salinger clearly did not like the argument of Julius and Philip Epstein brother's on one of the Glass family stories<sup>10</sup>, it does not necessarily mean that Salinger had banished the reproduction of it, there is no information about it and the rights of the film were sold to Darryl Zanuck, the Samuel Goldwyn's producer. It is, although, a very interesting data that may be seen as a symptom of what Salinger did to all his despised works: to vanish them from the readers, something similar, safeguarded their different proportions, to what Franz Kafka wanted to do with his manuscripts, trying to burn all of them to be sure that nobody could ever read them.

Ian Hamilton, in his book *Em busca de J.D. Salinger*, explains Salinger's disappointment on *My Foolish Heart*: "Mas ele estava furioso - não só com Hollywood, desconfia-se" (HAMILTON, 1988, p. 110). About this disappointment, Warren French, in his book entitled *J.D. Salinger*<sup>11</sup>, goes a little further when saying the relation

9 In Brazil, the movie was exhibited by the extinct pay-tv channel "Telecine Classic", and because of this (or these) exhibition(s), there are copies of the movie circulating in non-official DVDs copies.

10 It is in "Uncle Wiggily in Connecticut" that there is the story of how Walt Glass died during the II World War. Walt is Eloise's boyfriend during the college period and the guy she still has good and nostalgic memories after seven years of his death. The Glass family is composed by nine characters, including the mother Bes-sie Gallagher Glass, the father Less Glass and the (grown) children Seymour, Buddy, Zooley, Franny, Walt, Waker and BooBoo. These characters are in many Salinger's stories, not necessarily with all of them in the same story, as it happens in "Uncle Wiggily in Connecticut", where only Walt Glass is within the story, but as a memory.

11 In the Brazilian edition, this book figures within the collection "Clássicos do nosso tempo", where there are authors such as



between Salinger and Hollywood:

Salinger também viveu, a 21 de janeiro de 1950, finalmente, a tão adiada experiência de ver uma versão cinematográfica de uma de suas obras realizada em filme. Os estúdios Samuel Goldwyn haviam transformado 'Uncle Wiggily in Connecticut' em 'My Foolish Heart' (Meu Tolo Coração), um romance 'adulto' com a popular estre-la Susan Hayward e com Dana Andrews. O *New Yorker*, e presumivelmente o próprio Salinger, desaprovou veementemente o que Hollywood fizera da estória; e, apesar de seus antigos anseios de penetrar no cinema, Salinger desde então tem recusado sistematicamente vender os direitos de qualquer um de seus outros trabalhos para o cinema ou para a televisão. Nunca se imprimiu o roteiro de 'My Foolish Heart', mas uma das mais curiosas peças [sic] Salingeriana é um livreto de 128 páginas intitulado *Mit Dumme Hjerte*, em dinamarquês, que contém uma estória construída por Victor Skaarup a partir do filme (FRENCH, 1963, p. 25, grifos do autor).

This fragment belongs to the first chapter of French's book, entitled "Aquela lenga-lenga tipo David Copperfield", remembering one of the firsts sentences of Holden Caulfield from "*The Catcher in the Rye*", where the critic author writes a simple, but replete of first rate information, biography of Salinger and his works, yet in

---

Tennessee Williams, F. Scott Fitzgerald, John dos Passos, Ernest Hemingway, Henry James, William Faulkner, Herman Melville and many others, which positions J.D. Salinger as one of all the canonized North-American authors.

1963 when Salinger was still publishing. Very instigating information is that Salinger had always wanted to see one of his stories in a movie, especially when he was publishing in the *Saturday Evening Post*:

Na mesma carta em que ele solicitava ao Coronel Baker que apoiasse sua inscrição à Escola de Candidatos a Oficiais, Salinger confia-va que seu agente esperava que o conto do *Post* pudesse ser comprado por Hollywood. Os fabri-cantes de filmes decepcionaram Salinger, mas ele encontrou um mercado estável para suas es-tórias (FRENCH, 1963, p. 22).

So, it can be said that Salinger have never received a good response from Hollywood, since his first stories in the 40's until the adaptation of *My Foolish Heart*. Another interesting data French brings, yet in the 60's, is about the publication of *My Foolish Heart's* argument, by the Danish journalist and writer Victor Skaarup<sup>12</sup>. However, this is yet a material hard to find, since it was only writ-ten in Danish, and there isn't any translation of it. Summarizing Warren French's idea: he does not say preci-sely that Salinger was indeed disappointed about the movie adaptation of his short story, although he presu-mes it by analyzing the rejection of the Yankee author in selling more stories to Hollywood; also, by noticing the

---

12 Victor Skaarup (1906-1991) used to write for magazines and for movies subtitles. He was into the music, cinema and book's market, since he translated foreign songs and subtitles to Danish and used to be a correspondent of newspapers such as *B.T.*, in London, and then, also, in New York. This information was taken from the, written in Danish, webpage: <[http://da.wikipedia.org/wiki/Victor\\_Skaarup](http://da.wikipedia.org/wiki/Victor_Skaarup)>.

bad review of John McCarten in the column entitled “The Current Cinema” from the magazine that first published “Uncle Wiggily in Connecticut”, *The New Yorker*, about the movie adaptation. The short fragment about *My Foolish Heart* in the cinema review of McCarten, within *The New Yorker* issue of January 28<sup>th</sup>, 1950, says:

‘My Foolish Heart’ offers us Susan Hayward as a star-crossed matron given to belting the bottle and indulging in cynical chatter. The picture presents eight years of this lady’s life, beginning with her as a schoolgirl in love with spellbinding soldier (Dana Andrews) and winding up with her making life miserable for her husband (Kent Smith) and her child (Gigi Perreau). The film is full of soap-opera clichés, and it’s hard to believe that it was wrung out of a short story by J.D. Salinger that appeared in this austere magazine a couple of years ago. The scriptwriters, Julius and Philip Epstein, have certainly done Mr. Salinger wrong (1950, p. 74, grifo do autor).

The magazine, or the reviewer John McCarten, defended “Uncle Wiggily in Connecticut” and Salinger against *My Foolish Heart*. Salinger, at this point, was silent about his opinion of the movie and *The New Yorker*, in reverse, exposed the situation by disqualifying the movie in front of the short story once presented in the periodical.

Kenneth Slawenski, in the newest biography about Salinger, first published in 2010, goes deeper in the commentary about Salinger’s ideas in relation to the film adaptation and its consequences on his work and life.

Why Salinger allowed himself to be put into this position is a mystery. Here was an author who became furious over the mere suggestion that his work might be altered - when magazines had changed his story titles without consultation, he had been driven to frenzy. In 1945, he had warned Ernest Hemingway against the sale of movie rights to Hollywood. And though Salinger secretly adored films, his depiction of the movie industry in his stories was consistently scathing. There can be only one explanation why Salinger forfeited "Uncle Wiggily in Connecticut" to Hollywood: after struggling for so many years to attain literary success, his ambition had embedded itself so deeply as to become a reflex (SLAWENSKI, 2010, p. 183, grifo do autor).

The reception of *My Foolish Heart* was controversial: despite the aversion of Salinger, the movie was a great success of public and was nominated to the Academy Award of 1950 in two categories, best actress in a leading role for Susan Hayward, for playing Eloise, and best music/original song, for "My Foolish Heart", by Victor Young and Ned Washington; earning the award for best original song. Despite these nominations and the success of audience, J.D. Salinger was not that alone in his opinion. Glauber Rocha, in his book entitled *O Século do Cinema* (2006), when writing about the post-War period of time in Hollywood, mentioning the producer Stanley Kramer as one of the most rebels in the western districts of Los Angeles, says that he revealed some directors, such as:

[...] Hugo Fregonese em *My Six Convicts* [*Meus seus criminosos*, 1952]; levou a primeira vez à tela a famosa escritora americana Carson McCullers com a novela *The Member of the Wedding* [*Cruel desengano*, 1952], sob direção de Zinnemann; reabilitou Mark Robson em *Home of the Brave* [*Clamor humano*, 1949] e *The Champion* [*O Invencível*, 1949], quando Kirk Douglas teve sua grande oportunidade (ROCHA, 2006, p. 59).

Glauber Rocha says that the producer Stanley Kramer rehabilitated *My Foolish Heart's* director, Mark Robson, by "saving" him with films that were made almost at the same period of time, but surely during the same year Salinger's adaptation was made. In this case, Glauber might be denigrating *My Foolish Heart* as a terrible movie, or simply denying the early films of Robson, some horror movies he used to make before 1949. However, Glauber is not clear to what he wanted to say, which Mark Robson's movies were ruining his career before *Home of the Brave* and *The Champion*. Then, it is also possible that Glauber Rocha would agree with J.D. Salinger's opinion about *My Foolish Heart*.

Beyond Rocha's opinion about the works of Mark Robson, there was also American critics manifestation about the movie adaptation. On the one hand, the review of the film made by *The New York Times* accomplished that the film was too sentimental and the wistfulness in it was exaggerated for a modern college girl.

Every so often there comes a picture which is obviously designed to pull the plugs out of the tear glands and cause the ducts to overflow. Such a

picture is Samuel Goldwyn's latest romance, 'My Foolish Heart', [...] Perhaps if the period of this story were, let's say, the Civil War and the desperate young lady of the romance were dressed in crinolines, the naïvely sentimental treatment which Mr. Goldwyn and his boys have given it would be entirely appropriate to the spirit and custom of that age. And maybe this corner could weep with it, along with other softly sentimental folks (CROWTHER, 2014, p. 1, grifo do autor).

On the other hand, there is a considerable empathy by the reviewer Bosley Crowther with the movie, because he tries to praise Epstein brothers' and Goldwyn's works when writing that the film has rich dialogs and great New Yorkish sets. At the same time, the review does not bring the name of Salinger when mentioning that the movie "is from a *New Yorkeryarn* which bore the demoralizing title of 'Uncle Wiggily in Connecticut'". By avoiding the name of Salinger in the review, Crowther enables the discussion on the subject of literary to film adaptation: can *My Foolish Heart* be considered a J.D. Salinger movie? Is "Uncle Wiggily in Connecticut" really inserted in its film adaptation? Or is the film a detached masterpiece from the short story?

For Ian Hamilton, more than think that *My Foolish Heart* was inspired by "Uncle Wiggily in Connecticut", he affirms that J.D. Salinger's other stories were more affected by his idea of unsuccessfulness of the movie adaptation. About this supposed influence of the movie adaptation on Salinger's following stories, especially in the novel *The Catcher in the Rye*, Hamilton says:

A raiva que Holden Caulfield sente pelo cinema pode parecer exagerada para um rapaz de dezesseis anos, se não levarmos em consideração que *My Foolish Heart* estreou no auditório da Radio City em janeiro de 1950, quando Salinger deveria estar na metade do romance que vinha preparando há dez anos. O próprio Holden, é bom lembrar, vai ver um filme que está passando na Radio City na época do Natal, e se Salinger fez alguma pesquisa de campo, deve ter visto o cartaz anunciando *My Foolish Heart* como próxima atração -e dizendo que era um filme baseado 'num conto de J.D. Salinger'(HAMILTON, 1988, p. 110, grifo do autor).

By mentioning fragments from *The Catcher in the Rye* in order to explain how *My Foolish Heart* affected Salinger's life and works, Hamilton limits what could be a great literary discussion, simplifying it by explaining these literary pieces by life events. Hamilton was referring, especially, to these two fragments of the novel *The Catcher in the Rye*:

I mean that's all I told D.B. about, and he's my brother and all. He's in Hollywood. [...] He used to be just a regular writer, when he was home. He didn't use to. He wrote this terrific book of short stories, 'The Secret Goldfish'. It was about this little kid that wouldn't let anybody look at his goldfish because he'd bought it with his own money. It killed me. Now he's out in Hollywood, D.B., being a prostitute. If there's one thing I hate, it's the movies. Don't even mention them to me .  
[...] I had quite a bit of time to kill till ten o'clock,

so what I did, I went to the movies at Radio City. It was probably the worst thing I could've done, but it was near, and I couldn't think of anything else. [...] they had this Christmas thing they have at Radio City every year (SALINGER, 1994, p. 1, 123-124).

What Hamilton tries to do is to connect the persona Salinger to his narratives and, consequently, to his characters. The biography written by Hamilton explains, mainly, the novel *The Catcher in the Rye* by the awkward behavior of its creator. Hamilton takes the risk of being mis/understood when creating this sort of reading on Salinger's works that without the writer's experiences the stories would not exist. Life, in this case, would be merely a mean of inspiration and art a mean of reproduction. If so, life and art could be considered both dead and the author the only one alive.

In order not to fall in biographical terms, Salinger's rejection of *My Foolish Heart* is presented here not as a curiosity, gossip or to fill the anguish of blanked pages, but to raise questions that involve answers on the theory of modern short stories: Could *My Foolish Heart* evoke similar questions to "Uncle Wiggily in Connecticut" ones? What were those questions?

As it could be noticed, in this *My Foolish Heart's* review of literature, there aren't critical works about it. Andrew Sarris, in the magazine *Film Comment*, writes a non-academic essay about *My Foolish Heart* entitled "The Heart is a Lonely Hunter", in which the author makes a very personal critique of the film, relating its story with his own, although he insistently writes that he is not an auteurist cri-



tic. On the other hand, the text by George Cheatham and Edwin Arnaudin, entitled *Salinger's Allusions to My Foolish Heart – The Salinger Movie*, reveals a more plausible literary evidence from *The Catcher in the Rye* than the ones Hamilton attempts to show in his book. The allusion referred by Cheatham and Arnaudin in the novel is about when Holden Caulfield is in the movies, they say about it:

Later that same Sunday evening, after the movie and while in a bar waiting to meet Luce, Holden takes in the scene around him: "Then I watched the phonies for a while. Some guy next to me was snowing hell out of the babe he was with. He kept telling her she had aristocratic hands. That killed me" (142). These lines seem a clear reference to *My Foolish Heart*, in which comments about aristocratic body parts develop a motif that charts the growing relationship between film's two main characters, Walt and Eloise. Initially, Walt, like the "guy" next to Holden, employs the "aristocratic" line as part of his insincere repertoire of seduction (CHEATHAM; ARNAUDIN, 2007, p. 40-41)

Differently from Ian Hamilton's analysis of the film, these authors attempt to find textual evidences to prove the allusion in Salinger's novel about the film. Even though, in most of the critiques about *My Foolish Heart*, the movie adaptation is seen as a symptom of Salinger's short story and, because of this, is disqualified. There is only two analytical works on the cinematographic piece; however, in biographies and reviews this is a material - or data - very much presented. Although, the

commentaries are almost always the same, they do not vary that much in relation to the opinion that the movie was unsuccessful. Even sometimes, it is not hard to find wrong information about the movie, as in the text “Interview with J. D. Salinger”, by Shirлие Blaney, published in November 13, 1953, almost four years after the movie had premiered. Blaney says:

His plans for the future include going to Europe and Indonesia. He will go first to London perhaps to make a movie. One of his books, *Uncle Wiggily in Connecticut*, has been made into a movie, *My Foolish Heart* (BLANEY, 2006, p. 4).

Blaney did not pay attention that “Uncle Wiggily in Connecticut” is not a book, but actually a short story of one of Salinger’s books, *Nine Stories*. Yet, it is a bit weird that in 1953, almost four years after the “disaster” of *My Foolish Heart*, as was reported in the quoted biographies in this essay, Salinger would be thinking of making a new film, based or not in one of his stories. It was probably a mistake of the journalist, or an irony said by Salinger during the interview that Blaney probably did not understand.

Here, I assume, despite all these biographical data, that Salinger’s short story has a political discourse about suburban middle class society in the U.S. Also regarding the short story, I could say that there are literary references that dislocate the story to different space-temporal discourses. Warren French says about the short story:

O final de ‘Uncle Wiggily in Connecticut’ é ‘abrupto’, é fora de propósito, pois o assunto

da estória não é a 'salvação' de Eloise. É, mais exatamente, o reconhecimento, por parte dela, do que lhe aconteceu. Ela é como uma personagem do Inferno de Dante, que não se pode evadir, mas que acaba de descobrir aonde realmente está. Salinger faz contrastar os dois mundos e dramatiza a condição da pessoa que tem o senti-do de compreensão do mundo 'bom', estranho, os Glasses, ao mesmo tempo que tem a força su-ficiente – que geralmente falta aos Glasses – de sobreviver na depravada Connecticut(1966, p. 39, grifos do autor).

It is interesting not to forget, as French says, that “Uncle Wiggily in Connecticut” is part of the story of one member of the Glass family, Walt. The questions brought in the short story are about the ordinary lives in the suburb; according to Richard Rees is a reference to a short story by Katherine Mansfield. He (1965, p.103-104)says:

I would also like to have illustrated Salinger's delicate use of sentimentality (the story 'Teddy' is an example), and to have shown that when he does wobble he does it in rather the same way as that other exquisite short story writer Katherine Mansfield: 'Eloise shhok Mary Jane's arm. 'I was a nice girl' she pleaded, wasn't I?'(An alcoholic young matron remembering the past in 'Uncle Wiggily in Connecticut' a story whose title, too, recalls Katherine Mansfield not at her best.) (gri-fos do autor).

The short story Richard Rees says Salinger makes reference to is entitled “A suburban fairy tale”, from 1919.

As a true fairy tale, the story is composed with many animals, and they are, basically, into the lawn of an ordinary family composed by a father - a "true" Englishman - a mother and a son, none of them are called by their names, but by their initials name's letters. The parents are very non-affective with their son and do not listen to him when he starts to see many hungry sparrows at their lawn. The short story goes in a nonsense way, as if it were an original Lewis Carroll one, when the sparrows become boys and turn into sparrows again, flying afterwards. If we think the construction of this family and Eloise's family, there are few - or none - differences between both, especially the way parents treat the kids in both stories, and how occupied they are with their own lives and disappointments. Also, Mansfield's short story is entitled a tale and also Salinger's one, if we think that Uncle Wiggily is a famous book character from children literature, having many stories entitled "Uncle Wiggily in...", for instance "Uncle Wiggily in Wonderland", by Howard R. Garis, from 1921. This little bunny, Uncle Wiggily, is always getting himself in trouble for being too naive; in these situations the narrator - or sometimes the characters of the narrative - refers to him as "Poor Uncle Wiggily" or "Poor little bunny", such as in this example from the book *Uncle Wiggily in Wonderland*:

The rats in the locked room were very busy, getting out their cheese knives and plates, and poor Uncle Wiggily hardly knew what to do with this most unpleasant adventure happening to him, when, all of a sudden, right in the middle of the room, there appeared a big, smiling mouth, with a cheerful grin spread all over it (1921, p. 28).

About "Uncle Wiggily in Connecticut", in his book entitled *Fé Desesperada: um estudo de Mailer, Updike, Bellow, Baldwin, Salinger*, Howard Hasper Jr. says that Eloise regrets her feelings because she perceives how it is affecting her family:

O segundo conto, "Uncle Wiggily in Connecticut", foi extensamente explorado pelos críticos. Embora uma leitura atenta revele o deliberado artesanato e o enredo elaborado da estória, "Uncle Wiggily in Connecticut" é na realidade uma vinheta bem simples mas estimulante. Eloise Wengler, dona de casa suburbana, embebeda--se uma tarde em companhia de uma ex-colega e chega à compreensão de que sua infelicidade está destruindo sua filha. Foi-lhe negada a entrada no mágico mundo dos Glass (seu namorado Walt Glass foi morto num acidente no Ja-pão); Eloise casa-se então com um sujeito cacete e sem valor, e vinga-se dele, de sua filha e de sua criada mulata, Grace. As palavras finais de Eloise - "Fui uma boa moça, não fui?" - são o reconhecimento de sua corrupção, é um grito desesperado de socorro a que sua limitada e perversa amiga Mary Jane jamais responderia mesmo que o compreendesse (1972, p. 49).

"Uncle Wiggily in Connecticut's" plot is based on the reunion of Eloise and Mary Jane after several years without seeing each other. They were friends in college, and after both had left it - Eloise after being caught kissing a boyfriend in the elevator and Mary Jane to get married - they stopped seeing each other for a while.

Mary Jane, then, in a very snowy afternoon comes visiting her old friend Eloise at her house in Connecticut after living some letters to her ill boss at his house. Eloise offers drinks to Mary Jane and they start chatting, as if they were not apart from each other for several years. Among many drinks and cigarettes, Eloise and Mary Jane talk, mainly about remembrances about their college period of time. During their conversation, Ramona, Eloise's daughter, goes outside with her imaginary beau, and Mary Jane sees her after this long period of time, now much grown. Eloise treats her daughter as rudely as her husband Lew, who calls her asking for a ride, but she mocks at him and do not go catch him up. Eloise and Mary Jane talk mainly about remembrances of the college time and Eloise especially remembers how Walt Glass, her boyfriend at that time, was so great, the only man that had made her really laugh in her entire life; she also remembers that he once said to her, when she twisted her ankle, "Poor uncle Wiggily", and how funny he used to be before he had died during the War. When Ramona is back from outside, Eloise notices she is a bit feverish and without her invisible friend who had died, Ramona says. The two friends are a bit high of many drinks and cigarettes they had and Eloise feels a bit concerned about Ramona. Eloise then goes to Ramona's bedroom to see if she is better, sits beside her and says "Poor uncle Wiggily". After that, she goes downstairs to the living room, where Mary Jane is taking a nap on the couch, and asks her "I was a nice girl, wasn't I?"

The film *My Foolish Heart* has some important changes in relation to the short story plot. Mary Jane, in a rainy day, visits her friend from college, Eloise, who

is married to Lew and has a daughter called Ramona. They start talking and drinking when Lew calls Eloise to ask her for a ride, but she denies sarcastically. Ramona goes to play with her invisible friend outside and after this, she comes inside a bit sick. When Lew arrives he starts to have a discussion with Eloise and both decide, rudely with each other, it is time to break up the relationship, but Lew wants to stay with Ramona and Eloise does not agree with it, saying that she will keep Ramona with her. Mary Jane tries to calm down Eloise, putting aside Lew from the bedroom. Eloise while packing her clothes to run away from home with Ramona finds an old dress she wore in the day she met Walt, her boyfriend from college time. Then, starts a flashback where Eloise and Mary Jane were in college. Eloise was dating Lew when met Walt and fell in love with him. After that she starts dating Walt, who Eloise thought he was a funny and charming guy, and Mary Jane starts dating Lew. However, Walt was serving the army and barely could see Eloise. Some time after, Eloise is caught in the elevator of the college dependences kissing Walt, and she gets expelled from it. To get worse, Eloise finds out she is pregnant from a Walt's baby, but do not tell anybody about it but her friend Mary Jane. Walt goes to the war and there, in a plane accident, pass away. Eloise, then, marry to Lew after a party where he declares himself to be in love with her yet. After remember all these episodes Eloise says to Lew and Mary Jane – who assume that are back together – to keep Ramona with them. Then, she goes to Ramona's bedroom to check if she is better and she says "Poor uncle Wiggily" to her. Mary Jane sees Eloise talking this to Ramona and

says to her to stay with the girl. Mary Jane and Lew left home and the film ends.

Although the narratives of short story and film have many differences, the intention here is not to compare both in order to dis/qualify one or other, but to think how some elements were used (or not used) in order to build a discourse in each one. For this, I will focus on fragments of both literary and film pieces due to think how space-temporal elements are used to construct these discourses. The importance here is not in relation to the difference/similarity between cinema and literary means to reproduce these similar stories. Respecting the film adaptation theories, the importance here is how both discourses are built with the space-temporal elements and how they contribute to the final products, i.e., short story and film.

Linda Seger, in her book entitled *A Arte da Adaptação: como transformar fatos em ficção* focus the first chapter on the difficulty of adapting books to cinema. Seger re-reflects on the experiences of reading a book – or I can say a narrative – and watching a film, and raises the differences of both to the reader/spectator in relation to time spent for them to conclude each one of the pieces. She (2007, p. 31) says:

E é exatamente esta diferença que causa dificuldades para a transformação do livro em filme. Ao lermos um livro, o tempo está a nosso favor. Não se trata de uma experiência puramente cronológica, em que outra pessoa determina o nosso ritmo, mas sim de uma experiência reflexiva.

And she continues reflecting on the difficulties of adaptation from books into films through a perspecti-



ve of time, when saying that a book needs many pages to describe or define a scene when a film need no more than few minutes to reproduce it. However, it seems that Seger has few examples in mind when writing it, because this is not a standard regarding many different literary writing' styles and also different film styles that her argument does not support. If thinking on Salinger' short story to its film adaptation it is possible to perceive that this short narrative, with only twenty pages of a pocket book, replete with dialogs and almost no movement, could better fit in a short film than in a long one. Or better, in a play because of its form, as Kenneth Slawenski had already said:

The sale of 'Uncle Wiggily' paid handsomely and assured Salinger increased exposure for his work. Potentially, it was a tremendous advance for his career. Though 'Uncle Wiggily' might have fitted neatly onto the stage of a play, the story consisted almost entirely of dialogue and was simply too short for a film (2010, p. 182).

In this case, Slawenski would probably agree that "Uncle Wiggily" is very much similar with its contemporary play *Who's afraid of Virginia Woolf*, written by the American writer Edward Albee and first published in 1961, thirteen years after Salinger' short story publication in *The New Yorker*. It is not only the form of both writings: the dialogs, the use of italics emphasizing the tone of voice of the character's words, the lack of movement and actions during the scenes and the use of few different locations/spaces in each stories. But also the main characters Eloise, in "Uncle Wiggily", and Martha, in *Who's afraid*,

because both of them are frustrated middle class women who overuse the drinking of alcohol and opt for a hostile behavior with their family, especially with their husbands, Lew and George, respectively. In the book *Existencialismo e Alienação na Literatura Norteamericana*, Sidney Finkelstein opens the dialog between the works of Salinger and Albee, in the subtext entitled “Guerra Fria, Revigoroamento Religioso e Alienação Familiar: William Styron, J. D. Salinger e Edward Albee”; he says about them:

Muito do valor de Salinger está no fato de ter e demonstrar um sentimento de simpatia e ter tornado explícito, de maneira a nos fazer refletir, um aspecto social significativo que vem emergindo da realidade. Escreve sobre a alienação sem ser escritor alienado. [...] A motivação da peça e razão de seu título é uma paródia de “Quem tem medo do lobo mau?”. No final, quando George, ternamente, cantarola para Martha ‘Quem tem medo de Virginia Woolf...’, ela responde: ‘Eu...tenho...George...eu...tenho...’. A verdade que daí podemos deduzir não é que a vida seja absurda ou sem sentido, mas que as pessoas cujas vidas, alienadas de parte de si mesmas, tornaram-se vazias e imotivadas. O ‘nada’ da morte é o reflexo do nada de suas vidas (STYRON, 1965, p. 221, 223, grifos do autor).

The difference between both pieces is that when adapted to cinema, into the homonymous *Who’s afraid of Virginia Woolf* (1966), the structure of Albee’s play was maintained, probably because the play has a long leng-

th, what facilitates the argument in order not to have many changes in it. This did not happen with *My Foolish Heart*, which had in its argument a composition of flashback, regarding Eloise's memories about her college time. The problematic issue is not that the brothers Epstein's argument had creation on Salinger's short story when piercing it to film, but that the argument changed its structure characteristics - the ones that re-veal a connection with theater and also the characteristics of Eloise, by putting her as a melancholic college girl. It is important to remember what Walter Benjamin was thinking in the beginning of the twentieth century about the authenticity of work of art in its reproduction:

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. [...] O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquele* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. *A esfera da autenticidade, como num todo escapa à reproduzibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica* (1986, p. 167, grifo do autor).

Benjamin, then, states that with the technique and the reproducibility of art there is an impossibility to achieve the authenticity of the masterpiece. And still, Benjamin says that the dramatic art is the one which has more difficulties in reproducing it, because of its acting that originates from the actor. Benjamin says:

A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reproduzibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original. É óbvio, à luz dessas reflexões, porque a arte dramática é de todas a que enfrenta a crise mais manifesta. Pois nada contrasta mais radicalmente com a obra de arte sujeita ao processo de reprodução técnica, e por ele engendrada, a exemplo do cinema, que a obra teatral, caracterizada pela atuação sempre nova e originária do ator (1986, p. 180, 181).

Here, Benjamin points out that drama is not as reproducible as cinema, because of its dependency, in a different way, on the actor. It is not a matter of reproducing a masterpiece by using technology, but permitting the actor to go on stage and perform the text, reproduce it. Another important thing that differs drama and cinema is the editing, which in cinema enables the actor to perform illusionary images made by techniques, in order that in drama the actor has to perform the character in its interior, in a unitary form.

*My Foolish Heart* brings the technique of editing to delimit time and space in the narrative - probably this would not be possible in "Uncle Wiggily in Connecticut" if thinking on what Salinger presented to the public, a short story very concentrated on drama elements. This editing is presented exactly in the frame which clashes the narrative from what the short story presents: the scene where Eloise and Lew discuss and she goes after to her bedroom to pack her clothes in her luggage to get out of home. Eloise, when getting her clothes off the closet, grabs her old dress from college time in

a very melancholic way - here, there is a close-up into Eloise's thoughtful expression while holding the dress and Mary Jane stops talking to her, feeling that Eloise was away from the conversation.

While going out of her closet, going slowly in the di-rection of her bed, Eloise says to Mary Jane "Look what I found" (00:12:41), and Mary Jane comes closely to Eloise and answers, "What is it, El?" (00:12:44). Then, in an American plane - where the frame shows Eloise and Mary Jane, both trimmed by their knees, approximate-ly - Eloise seats down on her bed, still holding her old dress and says to Mary Jane:

Eloise: Listen, Mary Jane, please. You remember when we were in college and I had this brown-and-white dress I bought in the Boise? And Miriam Ball told me nobody wore those kind of dresses in New York, and I cried all night? I was a nice girl, wasn't I?

Mary Jane: Yes. Yes, Eloise, you were.

Eloise: I was a nice girl, wasn't I? (00:12:45 - 00:13:19)

Then, the camera closes up into Eloise and follows her lying down on the bed, leaning her head on the headboard of it. Eloise fixes her eyes to nowhere, as if she could look at inside her memories, while the song "My Foolish Heart", by Victor Young, starts to play outside the time and space of the narrative, that is, not in a representation of the diegesis form. While the theme song is playing and the frame is focused on Eloise's face, she says one more time, "I was a nice girl, wasn't I", but it does not seem that she is still talking to Mary Jane, but

actually, she seems to be talking to herself by this time, profoundly into her feelings and memories.

Then, Eloise starts to remember her college days; the space and the time of the narrative goes years back, using the film resource of fading out - in Eloise's face close-up - as a flashback, and another narrative begins. The connection point that links one narrative to the other is Eloise's close-up fading out the frame into the college party actions, where Eloise is wearing her brown-and-white dress.

The second narrative, the flashback, has little to do with the short story one, not only in terms of over creation on the story - which was probably very much necessary because of the difference of length of both short story and film - but also in terms of structure and form, the narrative is completely different from the beginning of the film, it is a typical Hollywood film narrative, with many actions and movement, which does not follow the original form from the short story, that is, with many dialogs and replete of drama elements. Anyway, in the beginning of *My Foolish Heart* it seems that the movie will bring the structure of a play, as "Uncle Wiggily in Connecticut" suggests during all its short story, but it stops at this point, according to Slawenski:

The opening scenes of *My Foolish Heart* hold closely to Salinger's original version, and some of the initial dialogue is verbatim. Quoted repeatedly is the line 'Poor Uncle Wiggily', which, in the film, is an expression of sympathy that falls flat and is overused. But the plot soon deviates into a tale that has little to do with the original. To say that Hollywood took liberties with 'Uncle Wiggily' when devising *My Foolish Heart* would be an understatement (SLAWENSKI, 2010, p. 183, grifos do autor).

Bella Josef, in her book entitled *A Máscara e o Enigma* when discoursing about the differences between literature and cinema in relation to space and time says:

No romance, o espaço é abstrato (significado por palavras) e o tempo é intensamente marcado na sequencialidade da obra e na duração da leitura. No filme, que é também uma cadeia nar-rativa, as marcações temporais são difíceis, en-quanto que o espaço, perceptível, concretizado, vem antes do tempo e determina (JOSEF, 1986, p. 369).

As can be noticed in this passage by Josef, there are important differences in how a film and a written narrative<sup>13</sup> regarding the issues of time and space. Later on, she continues developing this issue by saying:

O tempo do cinema, como o da vida, é sempre relativo a um espaço (exemplo: o movimento), e o que é levado no tempo, é a imagem que modifica sem cessar seu espaço diante de nossos olhos. No entanto, o espaço preenche o tempo com sua presença obrigatória, e o tempo torna-se menos manejável do que no romance, pois o cineasta é obrigado, quando quer deslocar o tempo, de deslocar o espaço (ex.: *flash-back*). Assim, pois, o romance, que tem o tempo de saída, projeta-se para o espaço, enquanto que o filme, que tem de saída o espaço, projeta-se no tempo (JOSEF, 1986, p. 378).

---

<sup>13</sup>I will read written narratives instead of novels in Bella Josef writings in order not to focus on only one literary genre, since this essay is dealing with written and filmic productions.

What Bella Josef tries to say when explaining the use of time and space in the cinema is that in films time is presented by movements and changes of space, that is, in order to dislocate time, it is necessary to also dislocate space, something that is not mandatory in written narratives. This is very much perceptible in the examples of "Uncle Wiggily in Connecticut" in comparison to *My Foolish Heart*. In the short story there is no need of a resource such as flashback, because the narrator is already narrating the story from a past perspective, as can be exemplified here:

"Let it freeze. Go phone. Say you're dead," said Eloise. "Gimme that."

"Well...Where's the phone?"

"It went," said Eloise, carrying the empty glasses and walking toward the dining room, "this-a-way." She stopped short on the floor board between the living room and the dining room and executed a grind and a bump. Mary Jane giggled.

"I mean you didn't really *know* Walt," said Eloise at a quarter of five, lying on her small-breasted chest. "He was the only boy I ever knew that could make me laugh. I mean *really* laugh." She looked over at Mary Jane. "You remember that night – our last year – when that crazy Lou-ise Hermanson busted in the room wearing that black brassière she bought in Chicago?" (JOSEF, 1991, p. 28)

Differently from *My Foolish Heart*, the short story presents a space-temporal relationship through elements that represent chronotopes. For Mikhail Bakhtin,



chronotope (from Greek: *kronos* = time; *topos* = space) is “the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature” (1981, p. 84). Bakhtin thinks time as a fourth dimension of space and brings this idea when analyzing literary elements in narratives that have a metaphorical and symbolical chronotope, which means that it happens in a moment of crisis. Explaining the chronotope of the threshold, Bakhtin (1981, p. 48) says:

We will mention one more chronotope of *threshold*; it can be combined with the motif of encounter, but its most fundamental instance is as the chronotope of *crisis* and *break* in a life. The word ‘threshold’ itself already has a metaphorical meaning in everyday usage (together with its literal meaning), and is connected with the breaking point of a life, the moment of crisis, the decision that changes a life (or indecisiveness that fails to change a life, the fear to step over the threshold) (*grifos do autor*).

In both *My Foolish Heart* and “Uncle Wiggily”, the epiphany - and at the same time the crisis - of the main character, Eloise, happens when she is asking to herself “I was a nice girl, wasn’t I?”, although film and short story put this episode in different times in the narratives - the film in the middle and the short story in the very end of it. As Bakhtin says, the chronotope of “threshold” is the turning point of the narrative, what means that “time is essentially instantaneous; it is as if it has no duration and falls out of the normal course of biographical time” (BAKHTIN, 1981, p. 248).

In *My Foolish Heart* sequence plane during the discussion between Eloise and Lew – when Mary Jane is called by Eloise to go upstairs to stay around them – they are placed in an upstairs corridor of the house, in between the bedroom and the stairs. As Bakhtin affirms, these moments of break or crisis are mainly in places of passage and movement, and so it is in the film *My Foolish Heart*, even when Eloise is in her bedroom packing her clothes, she is passing from her closet to her bedroom all the time while talking to Mary Jane, implying a movement and a change in her life, and also in the narrative, caused by her crisis. The sequence plane does not bring any ellipse, and it can be noticed when Mary Jane goes upstairs due to Eloise called her (00:11:06), there is no interruption in it she goes step-by-step (00:11:18). Although there is some editing/cuts in it, the exact moment when Eloise calls Mary Jane, the camera is no more placed downstairs showing Eloise and Lew upstairs, in the frame from down to up, but the camera is placed upstairs behind Eloise's shoulder, in first plane, and Mary Jane walking up the stairs (00:11:12).

Then, there is another editing (00:11:20), when Mary Jane is saying to Eloise that she had already talked to Lew about him willing to stay with Ramona: the camera now is placed behind Mary Jane's shoulder, showing Eloise in second plane and Lew in the back, looking at them talking. Still in the corridor, in the third frame of the sequence plane, the camera is placed in front of the stairs, showing Mary Jane and Lew – one in front of the other – and Eloise in between them, with her body turned front to the camera (00:11:31); Eloise gets mad at both, feeling betrayed by them and walk away in the direction of her bedroom. In the fourth frame, the came-

ra shows Eloise walking to her bedroom in almost the same position as the one before, but a little more behind it, in an American plane, showing almost the characters whole body, trimmed by their knees (00:11:40). The American plane continues in the fifth frame, when Eloise turns right to enter in her bedroom and Lew follows her – and the camera follows Lew, showing his back at the door, in the first plane, and Eloise entering in the bedroom, trimmed by her knees (00:11:44), when Mary Jane comes from behind the camera and stays in front of Lew, asking him to leave them alone to talk (00:11:49).

The camera, then, follows Eloise acts, which is to open the closet door (00:11:58), and here there is the sixth frame, where the camera is placed inside the closet, showing Eloise opening the door and entering in it (00:12:00). While Eloise gets her luggage, Lew goes out of the bedroom and Mary Jane closes the door (00:12:04). The camera, then, inside the closet, follows Eloise packing her clothes in a sequence that lasts one minute, while she is talking to Mary Jane when finds her brown-and-yellow dress. When Eloise seats down on her bed, there is the sixth frame of this sequence plane, where the camera is closed up by Eloise's breast, holding her dress against it (00:13:00); in the seventh frame where it shows Eloise's back and shoulders and Mary Jane's body up to her knees, crouching herself into Eloise's height, to sit down on the bed (00:13:12). Then, in the last frame, the camera starts to close up Eloise's face even more (00:13:27), where the non-diegetic song "My Foolish Heart" is played and Eloise starts to remember her old days of college (00:13:32) and the closed-up frame of Eloise's face fades out into Eloise's memories of the college party.

In the short story, although, there is a lack of movement because of its drama elements, but before Eloise wakes up Mary Jane, in order to ask her if she was indeed a nice girl, she leaves her daughter's bedroom and walks down the stairs to *encounter* Mary Jane:

Eloise kissed her wetly on the mouth and wiped the hair out of her eyes and then left the room. She went downstairs, staggering now very badly, and wakened Mary Jane. "Wuzzat? Who? Huh?" said Mary Jane, sitting bolt upright on the couch. (SALINGER, 1991, p. 37-38)

Another element that can be seen as a chronotope is the use of telephone in both film and short story. The telephone, as can be noticed during the conversation between Eloise and Mary Jane exemplified before (1991), is a connection to another space-temporal connection: characters in different places can only be connected in the narratives by the use of telephones. The connection between characters is broken when Eloise does not accept to share the same space with Lew, in both film and short story. Eloise avoids sharing spaces with her relatives and Grace – her maid – and her husband and she uses the communication to achieve these separations – and telephone is a mean to achieve that.

The positions of the camera in the frames of the sequence plane analyzed here are interesting because in the short story the narrator – that in the film can be seen as the camera – does not move that much, it stays similar to what the camera in *My Foolish Heart* does, being behind the back of the characters. As it can be noticed in this part, Eloise and Mary Jane are talking to each

other in the living room when Eloise goes to the kitchen to prepare one more drink to each of them. The narra-tor, though, stays in the living room narrating the ac-tions of Mary Jane; it is interesting because the narra-tor is so attached to Mary Jane actions, that the reader is also distracted and caught by surprise when Eloise is in the living room with the drinks. Mary Jane was distrac-ted with her actions and did not perceive Eloise coming, and consequently, neither the narrator.

Mary Jane threw back her head and roared again, but Eloise had already gone into the ki-tchen. With little or no wherewithal for being left alone in a room, Mary Jane stood up and walked over the window. She drew aside the curtain and leaned her wrist on one of the crosspieces between panes, but, feeling grit, she removed it, rubbed it clean with her other hand, and stood up more erectly. Outside, the filthy slush was visibly turning to ice. Mary Jane let go the curtain and wandered back to the blue chair, passing two heavily stocked bookcases without glancing at any of the ti-tles. Seated, she opened her handbag and used the mirror to look at her teeth. She closed her lips and ran her tongue hard over her upper front teeth, then took another look. 'It's get-ting so *icy* out', she said, turning. 'God, that was quick. Didn't you put any soda in them?' Eloise, with a fresh drink in each hand, sto-pped short. She extended both index fingers, gun-muzzle style, and said, 'Don't nobody move. I got the whole damn place surroun-ded' (SALINGER, 1991, p. 22, grifos do autor).

Another interesting point in each masterpiece is the use – or overuse – of some expressions. As Slawenski emphasizes, in relation to the movie, there is an overuse of the expression “poor uncle Wiggily”. It is also possible to think that the expression/question Eloise says, in the scene already mentioned, to Mary Jane “I was a nice girl, wasn’t I?” is overused as well. And when one expression, pretty meaningful as these ones, is overused, they lose their power; language and meaning are trivialized by the repetition of it during the narrative of the film. In the short story the expression “I was a nice girl, wasn’t I?” is only said by Eloise once, in the last sentence of it:

Mary Jane. Listen. Please,” Eloise said, sobbing. “You remember our freshman year, and I had that brown-and-yellow dress I bought in Boi-se, and Miriam Ball told me nobody wore tho-se kind of dresses in New York, and I cried all night?” Eloise shook Mary Jane’s arm. “I was a nice girl,” she pleaded, “wasn’t I? (SALINGER, 1991, p. 38, grifos do autor).

This way, the choice to put Eloise’s memories of her college years and of Walt Glass, that in the movie is Walt Dreiser<sup>14</sup>, making a transposition of space to mean time, when fading out Eloise’s present frame into another from

---

<sup>14</sup>The change of the last name of the only Glass character of "Uncle Wiggily in Connecticut" in *My Foolish Heart* is pretty symptomatic, because by avoiding the use of the last name Glass, the film does not attach itself with any other stories by Salinger that present the Glass family characters. This shows that the film was not suppose to be closed into Salinger's creation, because taking away the Glass from the narrative, it dislocate the story away from the whole context in which the family Glass stories are put in, ena-bling for the screenwriters a more free adaptation.

the past, was made maybe in order to facilitate better the understanding of this narrative on the screen. Another option would be make a movie based on the dialogs, like *Who's afraid of Virginia Woolf*, but then, it would be lose in actions - and the choice of how to put the narrative on screen is not only based on the cinema techniques, but also on how it is going to be affected on the target public.

With the aim of comparing pieces of "Uncle Wiggily in Connecticut" and a scene of *My Foolish Heart* regarding the space-temporal using literary, film and adaptation theories, I may say that both short story and movie have ample connection with Bakhtin theory on chronotopes and configure masterpieces replete of elements that characterize both in very space-temporal concerned forms. The intention here was not to qualify/disqualify any of both works, but to think about how they make the use of space-temporal elements in their narratives, being aware that they have their own differences due to the possibilities of the mean of each one. Despite of the analyzes of the parts of the narratives, I had the intention to make a review of literature of both film and short story, collecting many different texts about them that were published in magazines, newspapers, books, anthologies and others. Yet, daring to manage biographical issues and critical ones, I come here once more to say that at any time it was my intention to make a biographical reading of any of these two masterpieces. Although, the biographical issues are indeed important as data which permitted myself to problematize many symptomatic questions on J.D. Salinger and *My Foolish Heart* relationship. Among these issues brought in this essay, I hope this may be a beginning of the study on this very hard piece to find the movie *My Foolish Heart* is.

## References

ALBEE, E. **Who's afraid of Virginia Woolf?** London: Jonathan Cape, 1964.

ARNAUDIN, E.; CHEATHAM, G. Salinger's allusions to my foolish heart– the Salinger movie. **Greensboro College**, Greensboro, v. 20, no. 2, p. 39-43, Spring 2007.

BAKHTIN, M. **The Dialogic Imagination**. Austin: University of Texas Press, 1981.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CROWTHER, B. **My Foolish Heart (1949)**. The screen in review; 'May Foolish Heart,' with Dana Andrews, Susan Hayward, New Bill at Music Hall. New York: The New York Times, May 15, 2014. (Movies. The New York Times Review). Published: January 20, 1950.

CROWFORD, C. **If you really want to hear about it: writers on J.D. Salinger and his work**. New York: Thunder's Mouth Press, 2006.

FINKELSTEIN, S. **Existencialismo e alienação na literatura norte-americana**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1965.

FRENCH, W. **Clássicos do nosso tempo: J.D. Salinger**. Rio de Janeiro: Lidador, 1966.

GARIS, H. R. **Uncle wiggily in wonderland**. New York: A. L. Burt Company, 1921.



HAMILTON, I. **Em busca de J.D. Salinger**. Rio de Janeiro: Casa Maria Editorial, 1988.

HARPER JR., H. M. **Fé desesperada**: um estudo de Bellow, Salinger, Mailer, Baldwin e Updike. Rio de Janeiro: Lido, 1972.

JOSEF, B. **A máscara e o enigma, a modernidade**: da representação à transgressão. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.

MY FOOLISH heart. Direção de Mark Robson.  
[Hollywood?]: Samuel Goldwyn Home Entertainment, 1949. 1DVD (98'), widescreen, color., legendado.

PIGLIA, R. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

REES, R. **The Salinger situation**. Contemporary American novelists. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1965.

ROCHA, G. **O século do cinema**. São Paulo: CosacNaify, 2006.

ROLLO, A. C. **Duas representações de família**: os Glass, de J. D. Salinger, e os Tenenbaum, de Wes Anderson & Owen Wilson. 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada)– Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/17525/000716354.pdf?sequence=1>>. Acesso em: mar. 2013.

SALINGER, J.D. **Nine stories**. New York: Little, Brown and Company, 1991.

\_\_\_\_\_. **The Catcher in the Rye**. London: Penguin Books, 2008.

SARRIS, Andrew. The Heart is a Lonely Hunter. In:**Film Comment**;Jan 1991; 27, 1; Research Library.

SEGER, L. **A arte da adaptação**: como transformar fatos e ficção em filme.São Paulo: Bossa Nova, 2007.

SLAWENSKI, K. **Salinger**:a life.New York: Random House, 2010.

THE DARJEELING Limited.Direção de Wes Anderson. Los Angeles (USA): 20th Century Fox, 2007. 1 DVD (91'), widescreen, color., subtitled.

THE ROYAL Tenenbaums.Direção de Wes Anderson. Burbank: Touchstone Pictures;[S.l.]: American Empirical Pictures, 2001.1 DVD (110'), widescreen, color., subtitled.

WHO'S afraid of Virginia Woolf?Direção de MikeNichols. New York: Warner Bros. Pictures, 1966, 1 DVD (131'), widescreen, color., subtitled.

## A voz bakhtiniana em “A Igreja do Diabo”, “Último capítulo” e “A segunda vida”

Romilton Batista de Oliveira<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo analisar os contos “A Igreja do Diabo”, “Último capítulo” e “A segunda vida”, de Machado de Assis, numa perspectiva bakhtiniana. Pretende-se, através deste *corpus*, apresentar os conceitos “dialogismo” e “alteridade” e sua articulação na prosa machadiana, percebendo as formações discursivo-ideológicas em que eles estão inscritos. Desta forma, constatando que todo sentido está vinculado ao contexto histórico e social, e que este sentido se ressignifica de acordo com as várias possibilidades de construção do discurso produzido por seus sujeitos, através do processo dialógico em que eles estão envolvidos, intercalados e amparados pela interdiscursividade. Averiguou-se como resultado desta pesquisa que o discurso se reproduz a partir de outro discurso e que o texto (ou o discurso) é formado por diversas vozes que nele se cruzam, num constante “assujeitamento” interdisciplinar, necessário à produção do conhecimento. Nesse sentido, os personagens dos contos dialogam em torno desse sistema discursivo e são conduzidos através de um discurso que predomina na sociedade, impulsionada histórica e ideologicamente, seduzida por uma força produtiva de sentidos e intermediada pelo poder da alteridade, na qual se apoia todo o conhecimento. Enfim, o sujeito é interpelado em seu discurso, pelo outro e o outro, nesse sentido, é quem completa e complementa o próprio discurso.

---

<sup>1</sup> Romilton Batista de Oliveira é mestre em Cultura, Memória e Desenvolvimento Regional, pela Universidade do Estado da Bahia (Uneb) e doutorando em Cultura e Sociedade, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: <romilton.oliveira@bol.com.br>.

**Palavras-chave:** Literatura. Bakhtin. Alteridade. Dialogismo.

## **“The devil’ church”, “Lastchapter” and “The second life”: in the trace of the Bakhtine’ voice**

**Abstract:** This paper analyzes the story “*A Igreja do Diabo*”, “*Último capítulo*” e “*A segunda vida*”, by Machado de Assis, in a bakhtine perspective. It intends, through of this *corpus*, present the concepts “dialogismo” e “alteridade” and its intervening in a machadian story, perceiving the speech ideological formations as they are inscribed. So we notice that there is a big sense by which we don’t get to divert, but we can, according to the historic social context, give other sense to some possibilities of speech constructed, through by dialogic process involved by them, intervened and protected by “inter speech”. We establish as result of this research that the speech is made across of other speech and the text (or speech) is formed by some voices that cross itself, in a constant “*assujeitamento*” interdisciplinary, necessary to the production of the knowledge. And, in this sense, the characters of stories dialogue according to this discursive system, and they are conducting through of a speech that predominate in the society, stimulated historic and according the image of a idea, seduced by a product force of senses and intervened for power of the “*alteridade*”, where all knowledge depend on. Finally the subject is interfered on his speech by other. And the other, in this sense, is the subject whom complete and complement the own speech.

**Keywords:** Literature. Bakhtine. Alteridade. Dialogism.

## Introdução

Este artigo tem como finalidade analisar os contos “A Igreja do Diabo”, “Último capítulo” e “A segunda vida”, de Machado de Assis, numa perspectiva bakhtiniana. Pretende-se articular os conceitos de dialogismo e alteridade com os textos literários machadianos, alcançando, com isso, uma análise interdisciplinar em que esses conceitos estão inseridos. O *corpus* escolhido para ser analisado, pertencente ao gênero da prosa narrativa, oferece à pesquisa condições para que possamos construir um diálogo em torno de conceitos muito difundidos por Mikhail Bakhtin, principalmente em seus livros *Marxismo e filosofia da linguagem* (1995), *A estética da criação verbal* (1997) e *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance* (2010), além de autores que interpretaram o pensamento bakhtiniano.

A alteridade e, respectivamente, o dialogismo constituem, para os estudos linguísticos e literários, uma grande contribuição. Apesar de tantas pesquisas existentes em torno deste assunto, convém insistir, ainda, em analisar obras literárias, como os contos em questão, para interpretarmos, à luz bakhtiniana, esses dois processos importantes que fazem parte de todo o conhecimento, conduzindo ao entendimento de que nós somos seres discursivos, interpelados social e ideologicamente, inseridos em um contexto historicamente situado.

Escolhemos três narrativas da coletânea de contos

intitulada *Histórias sem data* (1975), do escritor Joaquim Maria Machado de Assis, em que um não é datado e os outros dois o são, porém, em todos eles percebemos a preocupação do autor com a questão da experiência humana e do processo dialógico que faz parte de seu tecido textual. Assim, a presença de um locutor que interage com um interlocutor na produção de conhecimento evidencia que a alteridade se torna o instrumento dialógico, por excelência, responsável pela eficiência na comunicação verbal.

Enfim, espera-se que, com a análise bakhtiniana, a partir desses textos narrativos, possamos dar uma contribuição significativa aos estudos literários contemporâneos, acreditando que a literatura constitui uma inesgotável fonte de riqueza cultural.

## **Mikhail Mikhailóvitch Bakhtin**

Mikhail Mikhailóvitch Bakhtin nasceu em Orel, ao sul de Moscou, em 1895. Aos 23 anos, formou-se em História e Filologia, na Universidade de São Petersburgo, mesma época em que iniciou encontros para discutir linguagem, arte e literatura com intelectuais de formações variadas, no que se tornaria o Círculo de Bakhtin. Durante o período stalinista, o grupo passou a ser perseguido e Bakhtin foi condenado a seis anos de exílio no Cazaquistão (só ao retornar, ele finalizou sua tese de doutorado sobre cultura popular na Idade Média e no Renascimento). Segundo Marina Yaguello (apud BAKHTIN, 1995), em 1923, atacado de osteomielite, Bakhtin retornou a Petrogrado e, impossibilitado de trabalhar regularmente, é provável tenha passado por

uma situação difícil; seus discípulos e admiradores, Volochínov e Medviédiev, seguiram o mestre a Petrogrado com o desejo de ajudá-lo financeiramente e, ao mesmo tempo, ofereceram seus nomes para divulgar as ideias dele, tornando possível a publicação das duas primeiras obras: *Freudismo* (1927) e *Marxismo e filosofia da linguagem* (1929), em Leningrado.

Ainda conforme Yaguello (apud BAKHTIN, 1995), Volochínov e Medviédiev desapareceram nos anos trinta. Nesta época, Bakhtin vivia na fronteira da Sibéria e do Cazaquistão, em Kustanai. Sempre ensinando, começou a compor sua monografia sobre Rabelais. Em 1936, foi nomeado para o Instituto Pedagógico de Sransk. Em 1937, instalou-se não muito longe de Moscou, em Kí-mri, onde viveu uma vida apagada até 1945, ensinando no colégio local e participando dos trabalhos do Instituto de Literatura da Academia de Ciências da URSS, defendendo, aí, sua tese sobre Rabelais, em 1946. De 1945 a 1961, data de sua aposentadoria, ensinou de novo em Sransk, terminando sua carreira na universidade desta cidade. Mas, a partir de 1963, começou a gozar de certa notoriedade, sobretudo após a reedição de sua obra sobre Dostoiévski (1963) e de sua tese sobre Rabelais: *a Obra de François Rabelais e a Cultura Popular da Idade Média e da Renascença*. Entretanto, em 1969, instalou-se em Moscou, onde publicou contribuições nas revistas *V opróssi literaturi* (Questões de Literatura) e *Kontiektst* (Contexto). Morreu em Moscou, em 1975, após uma longa doença.

Suas produções chegaram ao Ocidente nos anos 1970 – e, uma década mais tarde, ao Brasil, quando já havia se tornado mundialmente conhecido como filósofo da linguagem. Com Bakhtin, nasce um novo paradigma, a língua

deixa de ser o objeto de investigação como o fazia Saussure, recaindo o interesse sobre a fala (a enunciação, o discurso). Desta forma, partindo do inverso, contrariando seus antecessores e rompendo com o seu antigo paradigma teórico, ele consegue dar um grande passo nos estudos linguísticos e literários, trazendo ao cenário investigativo a presença do *outro*, e do processo discursivo e inclusivo que sucede no momento da produção da leitura do texto – a interdiscursividade, a alteridade e o dialogismo.

### **Conto “A Igreja do Diabo”**

“A Igreja do Diabo” é um conto machadiano do final do século XIX, no qual encontramos forte simbologia, trágico humor e uma distinta ironia. Tem como personagens principais Deus e o Diabo e respalda-se no manuscrito beneditino em que o Diabo tem a ideia de fundar uma igreja, já que, embora tivesse lucros, se sentia humilhado com o papel isolado que detinha desde séculos, sem estruturação, organização, regras, cânones e sem ritual. Na nova igreja, ele aceitaria todos aqueles que praticassem pecados e também possuísem vícios, levando em conta que sua igreja contradizia a igreja que representava Deus, pois nela as pessoas teriam liberdade e não precisariam fazer o bem.

Vale recordar que no contexto em que foi escrito o conto, a sociedade encarava as noções de certo e errado de maneira bem diferente das que temos hoje, tanto nas religiões quanto fora delas. Para alcançar o prometido céu, ou seja, a salvação, seria necessário entrar em toda aquela ideologia que a igreja difundia e continua a difundir até os dias de hoje. As religiões certamente



perderiam seus fiéis por hipocrisia, exclusão e preconceitos. O Diabo vai a Deus, explica sua necessidade de criar uma nova doutrina, um novo paradigma filosófico, e daí volta ao reino dos homens para fazer suas pregações, com o aval e a permissão de Deus. Assim, o Diabo difundiu a sua doutrina, afirmando que o mal era melhor do que o bem, dando ao homem liberdade total para fazer o que bem quisesse.

A doutrina do Diabo propagou-se, como ele mesmo previa. O número de seguidores só aumentara com o tempo. Após muitos anos com a sua doutrina, o Diabo encontra um problema: vários de seus seguidores estavam praticando ações referentes às antigas doutrinas que tinham, ou seja, praticando seus velhos discursos, suas velhas representações. O Diabo, inconformado com atitudes das mais curiosas e surpreendentes, desparou-se com o verdadeiro mal: a contradição humana.

No conto machadiano podemos encontrar elementos como: lealdade, na hora em que o Diabo vai a Deus informar sobre sua nova ideia; fraqueza dos homens, diante da liberdade e imoralidade e, obviamente, da contradição humana. O conto é finalizado então com as palavras que Deus proferiu ao Diabo: “Que queres tu, meu pobre Diabo? As capas de algodão têm agora franjas de seda, como as de veludo tiveram franjas de algodão. Que queres tu? É a eterna contradição humana” (ASSIS, 1975, p. 65).

O conto possui um objetivo claro, que é demonstrar a fraqueza e contradição humana. A religião representa um extremo, o qual seus fiéis devem supostamente obedecer. Ocorre, porém, que como seres imperfeitos, os homens são sempre contraditórios, sendo incapazes de

viver em um desses extremos. No conto, o Diabo acredita que a índole humana é ruim por natureza e que, seguindo as religiões até então existentes, as pessoas estavam apenas escondendo suas verdadeiras faces. Diante disso, funda uma igreja com o objetivo de criar condições para que os homens revelem sua real índole. No entanto, o que ocorre é que, assim acontecia em relação a todas as virtudes exigidas pelas religiões anteriores, a humanidade não foi capaz de seguir todos os “ensinamentos” da Igreja do Diabo. Esta é a contradição humana citada por Deus no final, qual seja, a incapacidade do ser humano para seguir um extremo. Todo o homem está sempre situado entre o “bem” e o “mal”, sem nunca ser capaz de aceitar apenas um destes lados.

Sabemos, pois, que o princípio natural do instinto humano é a curiosidade. O homem é curioso por excelência e é atraído pela contradição da vida. E quando o inacessível se torna acessível, desconstrói-se o paradigma, mas permanece a busca pelo diferente, desigual ou oposto. O Diabo não contava com esta “brecha” em que todo o conhecimento é submetido, como bem predomina entre os teóricos em geral, *a identidade sobrevive atra-vés da diferença.*

### **Conto “Último Capítulo”**

“Último Capítulo” é nada menos que o resumo autobiográfico de um suicida. O narrador diz que, com a narração, pretende explicar o testamento que acaba de compor: seu desejo é que todos os seus bens sejam revertidos em botas novas e que estas sejam distribuídas aos desafortunados. O relato, em primeira pessoa, é cer-

tamente a forma narrativa mais adequada do ponto de vista discursivo e dialógico. É desse modo que o narrador explica os motivos do próprio suicídio; expõe as inúmeras desgraças sofridas durante toda a sua vida; reflete sobre sua existência permeada de infortúnios e apresenta uma visão desnorteada de sua relação com os outros, com a lógica artilosa da sociedade e, por fim, consigo mesmo, culminando no suicídio.

O narrador Matias é um homem de cinquenta e um anos, que se define como “um grande caipora, o mais caipora de todos os homens” (ASSIS, 1975, p. 76). Entre as definições de “caipora” que se incluem nos dicionários, destaca-se aqui a que representa um indivíduo infeliz em tudo que faz, um azarado que traz má sorte e desgraça às pessoas de quem se aproxima. A biografia de Matias mergulha o leitor em uma sucessão vertiginosa de fracassos e desgraças. O personagem conta que, ainda menino, por acaso realizou a proeza de concretizar um ditado popular insólito. Ele se balançava em uma rede que, de súbito, se desatou de uma das pare-des. Ao cair de costas no chão, ele quebrou o nariz, por-que uma telha solta se desprendeu com o abalo da pa-rede e caiu também. Estava realizado o disparate, como diz Matias: “era eu o primeiro que cumpria exatamente este absurdo de cair de costas e quebrar o nariz” (ASSIS, 1975, p. 76).

Dentre tantos reveses ocorridos na infância e na juventude, Matias limita-se a contar apenas os que evidenciam o caráter desarrazoado da existência, deixando ver, sobretudo, o olhar desiludido que mantém sobre as relações humanas, mesmo em se tratando das mais íntimas. Ele cita de passagem uma ocasião em que foi

confundido com outra pessoa, um amigo seu, e acabou apanhando no lugar deste por engano. A experiência dilacerante da miséria e da morte de pessoas próximas dá o tom à biografia do caipora. Ele conta que seus pais sempre foram muito pobres e morreram em penúria ainda pior. Quando seu pai faleceu, sua mãe não resistiu e morreu dois meses depois. Um cônego que propôs levá-lo ao Rio de Janeiro para torná-lo padre morreu cinco dias depois de chegar à cidade. Com apenas dezesseis anos de idade, absolutamente desamparado, Matias sobreviveu como pôde e chegou a conseguir o bacharelado em Direito. Rememorando e refletindo sobre essa época passada, o personagem conta que recebeu o diploma com prazer e que, em sua ingenuidade, chegou a se empolgar com esperanças de um futuro melhor. Mas para ele o bacharelado não foi uma vantagem em meio a uma vida de reveses; pelo contrário, serviu apenas para levá-lo a duras situações. O narrador se mostra um pessimista convicto quando afirma que, na verdade, seus infortúnios independem do diploma, já que se vê como um homem fadado à infelicidade. Como ele afirma, “o destino tinha de flagelar-me, qualquer que fosse a minha profissão” (ASSIS, 1975, p. 77). Outra desgraça relatada na biografia foi o namoro com uma viúva. Matias, sempre tão desamparado, parecia, finalmente, ter encontrado um porto seguro. A opinião geral fortalecia as expectativas do caipora: todos diziam que o “casamento era certo, mais que certo”. Um amigo, muito convicto das núpcias, chegou a lhe dizer: “– O teu casamento é um dogma” (ASSIS, 1975, p. 77). Tão contente ficou ao ouvir o “dogma” que não pôde recusar um pedido de empréstimo feito em seguida por esse amigo. Matias es-

tava embevecido em esperanças. Deixava-se iludir, con-denando-se à desilusão.

O final da autobiografia de Matias esclarece o por-qué do estranho testamento. Refere-se justamente à completa vanidade do mundo exterior e alude ainda ao vazio da vida interior. Ele conta que da janela viu pas-sar um conhecido, um pobre diabo também “vítima de grandes reveses”. Esse homem andava, no entanto, fe-liz, contemplando, contente, os novos e lustrosos sapa-tos. Talvez, o desgraçado não tivesse nem almoçado, mas ia feliz olhando para as botas. Diante da cena, o cai-pora se interroga, então, se a felicidade seria um par de botas. Concluindo que a felicidade é um par de botas, o narrador manifesta o vazio da condição humana. O que seria essencial – no caso, a felicidade – é reduzido ao que é puramente aparente, exterior e frívolo: um mero sapato. Trata-se de uma reflexão sobre a falta de sentido e o vazio da existência.

### **Conto “A segunda vida”**

A narrativa se desenvolve em torno de José Ma-ria que, após sua morte, procura o monsenhor Cal-das, alegando ter passado por outras vidas e que fa-lecera no dia 20 de março de 1860, quando tinha 68 anos. Amedrontado com a loucura de José Maria, mon-senhor Caldas interrompe a narração para pedir que o preto-velho, João, chame a polícia. A interrupção é tão abrupta quanto o início do conto. O que vemos é a nar-rativa dentro da narrativa, construída pelo diálogo en-tre Caldas e o protagonista. José Maria narra as des-venturas de sua segunda vida, quando tinha 68 anos.

Após vagar pelo espaço, ele é surpreendido pela notícia de que sua alma é a de número mil; por isso, ele deve voltar à Terra para uma nova vida. Contrariado por achar que sofrera com a inexperiência em sua vida anterior, ele dispensa a liberdade que lhe é concedida: “podia nascer príncipe ou condutor de ônibus”; e lembrando as palavras do pai, “quem me dera aquela idade, sabendo o que sei hoje”, diz que lhe é indiferente ser rico ou pobre, o que deseja é voltar com experiência. O que segue é a sequência de infortúnios decorrentes desse pedido, cujo responsável não é nenhuma divindade, mas, tão somente, o homem José Maria. O desconhecido, fruto da inexperiência, é então revelado por Machado como o verdadeiro prazer da condição humana. O personagem José Maria conta ao monsenhor Caldas sobre a sua grande paixão por Clemência, porém os desencontros do casal de apaixonados são, mais uma vez, resultado do “excesso de experiência” que o rapaz traz consigo em sua segunda vida. Mesmo com o sugestivo final – de que se ouvia pela escada acima o “rumor de espadas e pés”, numa indicação de que a Guarda Urbana (a polícia profissional carioca em 1866, que imitava as forças policiais de Londres e Paris) estava a caminho –, José Maria não dá “a volta por cima”, ele encerra sua narrativa com o desvario e o temido ataque a que monsenhor Caldas pressentia desde o início da história.

“A segunda vida” é mais um convite de Machado para que desfrutemos os prazeres de um voo ao desconhecido. Se aceito, além de nos livrarmos do peso canônico que paira sobre o texto machadiano e da aridez que pode surgir ante a tarefa de escrever sobre o autor, ga-

rantimos a diversão de pensar sobre esse algo que nos prende à história de José Maria – mais um dos persona-gens defuntos de Machado de Assis.

### **Discurso, alteridade e dialogismo bakhtiniano nas fronteiras do texto machadiano**

Segundo Augusto Ponzio (2008), apropriando-se do pensamento bakhtiniano, nosso encontro com o outro se realiza com base no respeito ou na tolerância, que são iniciativas do eu. O outro impõe sua alteridade irreduzível sobre o eu, independentemente das iniciativas deste último. Ao contrário, é o eu que se constitui e tem que abrir caminho em um espaço que já pertence a outros. Por esse motivo, todos os nossos discursos interiores, isto é, nossos pensamentos, são inevitavelmente diálogos: o diálogo não é uma proposta, uma concessão, um convite do eu, mas uma necessidade, uma imposição, em um mundo que já pertence a outros. O diálogo não é um compromisso entre o eu que já existe como tal, e o outro; ao contrário, o diálogo é o compromisso que dá lugar ao eu: o eu é um compromisso dialógico – em sentido substancial, e não formal – e, como tal, o eu é, desde suas origens, algo híbrido, um cruzamento, uma construção que se efetiva a partir do outro para se constituir como tal. “O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal” (BAKHTIN, 1995, p. 123).

Ainda, segundo Ponzio (2008), um grupo social se reconhece como tal através de um processo complexo de diferenciação a respeito do que é diferente. Em vez de

ser resultado de uma escolha, decisão ou ato consciente, a identidade do grupo é a consequência, que se aceita de forma passiva, de relacionar-se com outros grupos, é uma conclusão-consequência de outros, de seus comportamentos e de suas correntes de pensamento.

Desta forma, dialogismo é o princípio constitutivo da linguagem, porque, de acordo com Brait(2006, p. 167), apropriando-se das palavras de Mikhail Bakhtin:

Os homens não têm acesso direto à realidade, pois nossa relação com ela é sempre mediada pela linguagem. Afirma Bakhtin que 'não se pode realmente ter a experiência do dado puro' (Bakhtin, 1993, p. 33). Isso quer dizer que o real se apresenta para nós semioticamente, o que implica que nosso discurso não se relaciona diretamente com as coisas, mas com outros discursos, que semiotizam o mundo. Essa relação entre os discursos é o dialogismo. Como se vê, se não temos relação com as coisas, mas com os discursos que lhes dão sentido, o dialogismo é o modo de funcionamento real da linguagem.

Então, assim como a palavra é cercada de outras palavras, o discurso é interpelado por outros discursos, o que podemos chamar de *interdiscursividade*, processo pelo qual o dialogismo se ancora. Sendo réplicas de um diálogo, os enunciados têm um destinatário, enquanto as unidades da língua não são dirigidas a ninguém. As unidades da língua são neutras, os enunciados contêm necessariamente emoções, juízos de valor, expressões, contextualização, sentidos. Desta forma, os enunciados não têm significação, mas sentido. Assim, quando se diz que



o dialogismo é constitutivo do enunciado, está se afirmando que, mesmo que, em sua estrutura composicional, as diferentes *vozes* não se manifestem, o enunciado é dialógico. Portanto todo enunciado possui uma dimensão dupla, pois revela duas posições: a sua e a do outro.

A alteridade e, respectivamente, o dialogismo constituem, para os estudos linguísticos e literários, uma grande descoberta. É a partir desses pressupostos teóricos que podemos afirmar que somos seres discursivos, interpelados social e ideologicamente, capazes de possuir uma formação discursivo-ideológica conduzida por um contexto historicamente situado. Segundo Bakhtin (1997, p. 291-293):

cada enunciado é um elo de cadeia muito complexa de outros enunciados. [E nesse sentido,] o discurso se molda sempre à forma do enunciado que pertence a um sujeito falante e não pode existir fora dessa forma.

As contribuições de Diana Luz Pessoa de Barros (apud BRAIT, 2005) neste artigo são de suma importância, pois a autora apresenta, de forma coerente e sucinta, os principais pontos de discussão em torno do dialogismo bakhtiniano. Sobre este conceito, ela enfatiza um outro que é responsável por sua efetivação, a *alterida-de*, afirmando que ela define o ser humano, pois o *ou-tro* é imprescindível para a sua compreensão, tornando--se impossível pensar no homem como fora das relações que o ligam ao outro. A autora faz uma reflexão acerca da importância da intersubjetividade, que é anterior à subjetividade, conferindo à interação entre interlocutores a condição de princípio fundador da linguagem,

e considera que não apenas a linguagem é fundamental para a comunicação, mas que a interação entre os interlocutores funda a linguagem. Barros chama a atenção também para as conclusões equivocadas sobre a concepção bakhtiniana de sujeito, as quais considera como “individualista” ou “subjetivista”. E, na verdade, Bakhtin aponta para dois tipos de sociabilidade: a relação entre sujeitos (entre os interlocutores que interagem) e a dos sujeitos com a sociedade (BARROS apud BRAIT, 2005).

Nos três contos machadianos, podemos encontrar uma forte ligação entre eles em relação à posição de quem detém o poder discursivo, demarcando o lugar de cada falante, seja enquanto locutor, seja como interlocutor, esses elementos constitutivos do discurso acabam influenciando-se mutuamente a partir do diálogo que eles travam. E, nesse sentido, há, de um lado, quem pergunte, e de outro, quem responde, realizando o acabamento e o fechamento dos enunciados. Podemos constatar, citando o conto “*A igreja do Diabo*”, que há um diálogo entre os personagens Deus e o Diabo e um fechamento do discurso, ou seja, realiza-se uma *compreensão responsiva ativa*. Conforme Bakhtin (1997, p. 299):

O acabamento do enunciado é de certo modo a alternância dos falantes vista do interior, essa alternância ocorre precisamente porque o locutor disse (ou escreveu) tudo o que queria dizer num preciso momento e em condições precisas. Ao ouvir ou ao ler, sentimos claramente o fim de um enunciado, como se ouvíssemos o ‘*dixi*’ conclusivo do locutor. É um acabamento totalmente específico e que pode ser determinado por meio de critérios particulares. O primeiro e mais im-

portante dos critérios de acabamento do enunciado é a *possibilidade de responder* – mais exatamente de adotar uma atitude responsiva para com ele (por exemplo, executar uma ordem) (grifos do autor).

O autor, desta forma, confere o que sucedeu no con-to, pois o personagem Diabo, de posse de uma atitude responsiva, volta à Terra e põe em prática o seu plano de fundar uma igreja. No entanto a compreensão responsi-va, no final do conto, tem um rumo não esperado pelo Diabo, graças à contradição humana que ressignifica os discursos em seus contextos diversos, de acordo com os seus próprios interesses.

Ainda, pondera Mikhail Bakhtin (1997, p. 294):

O diálogo, por sua clareza e simplicidade, é a forma clássica da comunicação verbal. Cada réplica, por mais breve e fragmentária que seja, possui um acabamento específico que expressa *aposição do locutor*, sempre possível responder, sendo possível tomar, com relação a essa réplica, uma posição responsiva (grifos do autor).

No conto este processo se esclarece, pois o locutor, representado através do personagem Deus, é quem detém o poder da fala, a formação discursiva, e o outro, representado pelo personagem Diabo, constitui parte deste discurso, produzindo uma aproximação e, ao mesmo tempo, um distanciamento nas fronteiras do domínio ideológico, numa relação de dominante e dominado, interpelado pelo poder que um detém sobre o outro, num processo de assujeitamento histórico e ideologicamente situado:

O Diabo sorriu com certo ar de escárnio e triunfo. Tinha alguma ideia cruel no espírito, algum reparo picante no alforje de memória, qualquer coisa que, nesse breve instante de eternidade, o fazia crer superior ao próprio Deus (ASSIS, 1975, p. 59).

Ainda, de acordo com o conto, podemos justificar esta relação entre locutor e interlocutor, bem presente em seu início:

Conta um velho manuscrito beneditino que o Diabo, em certo dia, teve a ideia de fundar uma igreja. Embora os seus lucros fossem contínuos e grandes, sentia-se humilhado com o papel avulso que exercia desde séculos, sem organização, sem regras, sem cânones, sem ritual, sem nada. Vivia, por assim dizer, dos remanescentes divinos, dos descuidos e obséquios humanos. Nada fixo, nada regular. Por que não teria ele a sua igreja? Uma igreja do Diabo era o meio eficaz de combater as outras religiões, e destruí-las de uma vez. [...] A minha igreja será única; não acharei diante de mim, nem Maomé, nem Lutero. Há muitos modos de afirmar; há só um de negar tudo (ASSIS, 1975, p. 57).

Desta forma, o conto deixa claro, desde o seu início, a posição do interlocutor num grau de inferioridade diante da superioridade do personagem Deus, demarcando a posição fronteira de ambos os sujeitos. Vale ressaltar, neste momento, a força centrífuga em que esse discurso se inscreve e a presença de um limite discursivo entre o sujeito que é assujeitado ao *outro*. Contemporaneamente, nossas relações refletem esse sistema de “assujeitamento”, numa escala diversificada de valores culturais.

No conto, podemos perceber que o Diabo é descrito por Deus que, de posse de um discurso homogêneo e absoluto, apresenta a identidade de um ser que vive de contradições, comparando-o aos moralistas do mundo:

— Tu és vulgar, que é o pior que pode acontecer a um espírito da tua espécie, replicou-lhe o Senhor. Tudo o que dizes ou digas está dito e redito pelos moralistas do mundo. É assunto gasto; e se não tens força, nem originalidade para renovar um assunto gasto, melhor é que te cales e te retires. Olha; todas as minhas legiões mostram no rosto os sinais vivos do tédio que lhes das (ASSIS, 1975, p. 59-60).

Machado de Assis mostra no conto a dualidade do discurso, operacionalizado nas fronteiras entre o bem e o mal, apresentando a grandeza que rege as formações discursivo-ideológicas humanas: a contradição presente em todo sistema de pensamento criado pela sociedade. Um pouco mais adiante, ele, finalmente, sintetiza a representação do Diabo: “— Senhor, eu sou, como sabeis, o espírito que nega” (ASSIS, 1975, p. 60). No conto, podemos perceber a autoridade do personagem Deus, representante do poder absoluto, e a inferioridade do Diabo que se cala diante do poder divino:

Debalde o Diabo tentou proferir alguma coisa mais. Deus impusera-lhe silêncio; os serafins, a um sinal divino, encheram o céu com as harmonias de seus cânticos. O Diabo sentiu, de repente, que se achava no ar; dobrou as asas, e, como um raio, caiu na terra (ASSIS, 1975, p. 60).

O Diabo ressignifica os valores que são centrais em sua doutrina, desde a avareza à inveja, reconstruindo o discurso num novo contexto de liberalismo, porém a es-sência da maldade continua fazendo parte da formação discursivo-ideológica de seu pensamento:

Clamava ele que as virtudes aceitas deviam ser substituídas por outras, que eram as naturais e legítimas. A soberba, a luxúria, a preguiça foram reabilitadas, e assim também a avareza, que declarou não ser mais do que a mãe da economia, com a diferença que a mãe era robusta, e a filha uma esgalgada. [...] Pela sua parte o Diabo prometia substituir a vinha do Senhor, expressão metafórica, pela vinha do Diabo, locução direta e verdadeira, pois não faltaria nunca aos seus com o fruto das mais belas cepas do mundo. Quanto à inveja, pregou friamente que era a virtude principal, origem de propriedades infinitas; virtude preciosa, que chegava a suprir todas as outras, e ao próprio talento (ASSIS, 1975, p. 61).

O Diabo, ao criar a sua doutrina, baseou-se na repetição de um mesmo sistema discursivo, pensando que estava trazendo algo de extraordinário para os homens na terra, a total libertação, conduzida por diversas desconstruções discursivas em relação aos princípios norteadores de uma sociedade que continuava assujeitada, porém a princípios opostos aos anteriores:

Uma vez na terra, o Diabo não perdeu um minuto. Deu-se pressa em enfiar a cogula beneditina, como hábito de boa fama, e entrou a espalhar uma doutrina nova e extraordinária, com

uma voz que reboava nas entranhas do século. Ele prometia aos seus discípulos e fiéis as delícias da terra, todas as glórias, os deleites mais íntimos. Confessava que era o Diabo; mas confessava-o para retificar a noção que os homens tinham dele e desmentir as histórias que a seu respeito contavam as velhas beatas (ASSIS, 1975, p. 60-61).

Constatamos que o conto machadiano apresenta o discurso imposto pelo Diabo, praticado por seus seguidores, cheio de *brechas*, brechas essas não percebidas pelo Diabo. O que aconteceu com os fiéis, é assim explicado: suas memórias discursivas conservaram a essência primitiva e cartesiana de suas antigas raízes que, silenciosamente, continuaram presentes, clandestina e subterraneamente, predominando, no final das contas, na balança da avaliação conclusiva, um discurso repetitivo, fortalecido através de suas antigas vozes que, nas “entrelinhas” do discurso, e interpelado pela alteridade, renascido foi, a partir das brechas deixadas por suas antigas formações discursivo-ideológicas. O Diabo havia esquecido de que todo discurso é um interdiscurso por natureza e que num texto ou discurso há sempre vozes de outros discursos. Há sempre “brechas” ou “resíduos textuais” e, portanto, o diálogo nunca se fecha em seu total acabamento. Ele está sempre sendo reaberto a partir de um “escape” que possibilite seu contínuo desenvolvimento. Assim, podemos justificar na seguinte passagem do conto o resultado de um discurso que foi fechado e reaberto através de seus resíduos textuais:

Um dia, porém, longos anos depois notou o Diabo que muitos dos seus fiéis, às escondidas,

praticavam as antigas virtudes. Não as praticavam todas, nem integralmente, mas algumas, por partes, e, como digo, às ocultas. Certos gluttons recolhiam-se a comer frugalmente três ou quatro vezes por ano, justamente em dias de preceito católico; muitos avaros davam esmolas, à noite, ou nas ruas mal povoadas; [...] os fraudulentos falavam, uma ou outra vez, com o coração nas mãos, mas com o mesmo rosto dissimulado, para fazer crer que estavam embaçando os outros. A descoberta assombrou o Diabo. Meteu-se a conhecer mais diretamente o mal, e viu que lavrava muito. Alguns casos eram até incompreensíveis, como o de um droguista do Levante, que envenenara longamente uma geração inteira, e, com o produto das drogas, socorria os filhos das vítimas. [...] O manuscrito beneditino cita muitas outras descobertas extraordinárias, entre elas esta, que desorientou completamente o Diabo. Um dos seus melhores apóstolos era um calabrês, varão de cinquenta anos, insigne falsificador de documentos, que possuía uma bela casa na campanha romana, telas, estátuas, biblioteca, etc. Era a fraude em pessoa; chegava a meter-se na cama para não confessar que estava são. Pois esse homem, não só não furtava ao jogo, como ainda dava gratificações aos criados. Tendo angariado a amizade de um cônego, ia todas as semanas confessar-se com ele, numa capela solitária; e, conquanto não lhe desvendasse nenhuma das suas ações secretas, benzia-se duas vezes, ao ajoelhar-se, e ao levantar-se. O Diabo mal pôde crer tamanha aleivosia (ASSIS, 1975, p. 63-64).



Desta forma, averiguamos que o discurso de Deus prevaleceu diante do discurso do Diabo, devido à contradição humana que condiciona o homem ao assujeitamento social e ideologicamente situado entre o *antes* e o *depois* que faz parte de todo discurso, conduzidos pelo diálogo constante entre os discursos, numa ininterrupta força interdiscursiva que ancora os nossos pensamentos, tornando-se uma faca de dois gumes, um inevitável encontro entre o sujeito e o outro.

No segundo conto, analisado por este artigo, intitulado “Último capítulo”, a fixidez se rompe na fluidez, tornando os discursos menos “pesados”, mais flexíveis e fragmentados, fazendo nascer um sujeito discursivo “deslizante”, ou seja, um sujeito que rompe com a ideia de certeza que, antes, ele tinha. Tomado pela descon-fiança, e detido por um discurso interior de *caiporismo*, o personagem Matias não suporta a realidade, e suicida-se. Em vida foi identificado por “caipora” e foi esse caiporismo que o levou à morte, ou seja, os trágicos acontecimentos que ocorreram em sua vida o fizeram pensar que era mesmo um caipora, um sujeito azarento e determinado para não dar certo na vida, como bem esclare-ce o conto:

Compreendem-se bem; tudo o que até então dependia do mundo exterior, era naturalmente precário: as telhas caíam com o abalo das redes, as sobrepelizes recusavam-se aos sacristães, os juramentos das viúvas fugiam com os dogmas dos amigos, as demandas vinham trôpegas ou iam-se de mergulho; enfim, as crianças nascem mortas (ASSIS, 1975, p. 81).

O personagem Matias desconstruiu seu discurso em torno de sua amada, quando descobre, através das cartas que ela havia guardado secretamente antes de falecer, que a moça o havia traído com Gonçalves, seu melhor amigo. Seu discurso é construído por um antes e um depois, levando a crer que ele era mesmo um caipora e que também a maldição se estendia para os que com ele conviviam. O conto “Último capítulo” assim comprova:

Eu fiquei relendo as cartas da viúva. ‘Deus, que me ouve (dizia uma delas), sabe que o meu amor é eterno, e que eu sou tua, eternamente tua...’ E, no meu atordoamento, blasfemava comigo: – Deus é um grande invejoso; não quer outra eternidade ao pé dele, e por isso desmentiu a viúva: – nem outro dogma além do católico, e por isso desmentiu o meu amigo. Era assim que eu explicava a perda da namorada e dos cinquenta mil-réis (ASSIS, 1975, p. 77-78).

Matias, que é o narrador, se vê no meio de uma tragédia, devido ao caiporismo que sempre lhe perseguiu. Descobre que sua “santa” mulher o traiu. Neste momento, o discurso anteriormente constituído passa a sofrer profundas transformações, diante de um novo contexto que vivia às ocultas, mas que agora está visível ao locutor. Muitas vezes, nós vivemos representados por discursos produzidos por nosso interior, mas que, quando é interpelado pelo real exterior, passa a ter novos rumos em sua reconstrução. Vale ressaltar que

a palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial.

É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida (BAKHTIN, 1995, p. 95).

Nos contos reunidos na obra intitulada *Histórias sem data*, principalmente “A Igreja do Diabo” e o “Último capítulo”, percebe-se nitidamente que o autor interage, em suas narrativas, com o processo de intertextualidade e de interdiscursividade, apresentando, predominantemente, personagens e discursos provindos de um contexto bíblico. No conto “A segunda vida”, Machado de Assis traz do texto sagrado o personagem Jó, contextualizando a cena entre duas pessoas que dialogavam, uma que ouvia atenta e assustadoramente o discurso do outro que, provavelmente, tratava-se de um morto contando-lhe sobre sua vida anterior. Num outro momento, ele cita o personagem Salomão para justificar a sabedoria como necessária à experiência humana e, mais adiante, menciona outro personagem bíblico, Davi, dando um novo rumo à sua prosa: “Como Davi diante da arca... Aí, caipora! A arca entrou vazia em Jerusalém; o pequeno nasceu morto” (ASSIS, 1975, p. 80), inscrevendo um discurso interior carregado de pessimismo com relação à vida.

O conto descreve o momento em que o personagem Matias observa de sua janela um homem que também foi muito maltratado pela vida, porém consegue viver, valorizando pequenas coisas para as quais não atribuía importância como os sapatos novos que os seus pés pisam o chão:

[...] vi passar um homem bem trajado, fitando a miúde os pés. Conhecia-o de vista; era uma vítima de grandes reveses, mas ia risonho, e contemplava os pés, digo mal, os sapatos. Estes eram novos, de verniz, muito bem tallados, e provavelmente cosidos a primor. Ele levanta-va os olhos para as janelas, para as pessoas, mas torna-va-os aos sapatos, como por uma lei de atração, interior e superior à vontade. Ia alegre; via-se-lhe no rosto a expressão da bem-aventurança. Evidentemente era feliz; e, talvez não tivesse almoçado; talvez mesmo não levas-se um vintém no bolso. Mas ia feliz, e contemplava as botas. A felicidade é um par de botas? Esse homem tão esbofetado pela vida, achou finalmente um riso da fortuna. Nada vale nada. [...] nada vale, para ele, um par de botas (ASSIS, 1975, p. 82).

Vale mencionar que nossos pensamentos ou discursos acerca do outro podem não ser o que realmente demonstram ser. Definimos o outro, a partir de um imaginário pessoal e interior que se forma em nossos pensamentos, fazendo parte de nossa consciência e de nossa formação discursivo-ideológica. Dois provérbios populares representam muito bem este prévio conceito que temos em relação às pessoas e às coisas: “Nem tudo que parece é” ou “Nem tudo que reluz é ouro”. E nesse sentido, Matias casou com uma pessoa que só veio conhecer depois de morta, quando lê as cartas secretas de sua amada. Antes de sua morte, o narrador assim a definia:

Estava casado. Rufina não dispunha, é verdade, de certas qualidades brilhantes e elegantes; não seria, por exemplo, e desde logo, uma dona de salão. Tinha porém, as qualidades caseiras, e eu não queria outras. A vida obscura bastava-me;

e contanto que ela ma enchesse, tudo iria bem (ASSIS, 1975, p. 79).

Mas, depois de sua morte e após ter lido as cartas, seu discurso é ressignificado. Portanto nossos discursos ancoram em contextos sociais e históricos, alimentam--se de ideologias que são produzidas de acordo com o nosso olhar pessoal. Este olhar pode estar carregado de falsas informações que, a princípio, temos como verda-deiras e, mais tarde, são transformadas de acordo com a experiência vivida e compartilhada pelos conceitos de espaço e tempo que ela nos envolve, vindo, à tona, a verdade dos fatos que nos rodeiam ou que nos rodearam.

O conto chega ao fim com a seguinte voz, cansada e sobrecarregada, de Matias, o suicida:

Não é outra a explicação de meu testemunho. Os superficiais dirão que estou doido, que o delí-rio do suicida define a clausura do testador; mas eu falo para os sábios e para os malditos. Nem colhe a objeção de que era melhor gastar comigo as botas, que lego aos outros; não, por-que seria único. Distribuindo-as, faço um certo número de venturosos. Eia, caiporas! Que a mi-nha última vontade seja cumprida. Boa noite, e calçai-vos! (ASSIS, 1975 p. 82).

Ao recomendar *calçai-vos*, o narrador-personagem é tomado por uma consciência dos fatos e, certamente, ele percebe que a busca pela felicidade em sua vida ocorreu de uma forma diferente, reconhecendo que são nas pequenas coisas que podemos encontrá-la e ele, definitivamente, a encontra quando deixa que seus bens sejam

convertidos em botas dadas aos pobres.

O conto “A segunda vida” relembra-nos do personagem e narrador do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no qual o autor apresenta uma história contada por um defunto. Esta cena se repete no conto, porém, num contexto diferente:

Fui vítima da inexperiência, monsenhor, tive uma velhice ruim, por essa razão. Então lembrei-me que sempre ouvira dizer a meu pai e outras pessoas mais velhas, quando viam algum rapaz: ‘– Quem me dera aquela idade, sabendo o que sei hoje’. Lembrou-me isto, e declarei que me era indiferente nascer mendigo ou potentado, com a condição de nascer experiente. Jô, que ali preside a província dos pacientes, disse-me que um tal desejo era disparate, mas eu teimei e venci. Daí a pouco escorreguei no espaço: gastei nove meses a atravessá-lo até cair nos braços de uma ama de leite, e chamei-me José Maria (AS-SIS, 1975, p. 163).

A citação revela a presença de um discurso citado que, segundo Bakhtin (1995, p. 144), é definido como “o discurso no discurso, a enunciação na enunciação, mas é, ao mesmo tempo, um discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação”. No momento em que o personagem traz para a narrativa um *discurso de outrem*, servindo e apropriando-se dele, realiza-se o processo dialógico do qual tanto Bakhtin empenhou-se em explicar. Nesse sentido, ele afirma que

o discurso citado é visto pelo falante como a

enunciação de uma outra pessoa, completamente independente na origem, dotada de uma construção completa, e situada fora do contexto narrativo. É a partir dessa existência autônoma que o discurso de outrem passa para o contexto narrativo, conservando o seu conteúdo e ao menos rudimentos de sua integridade linguística e da sua autonomia estrutural primitiva (BAKHTIN, 1995, p. 144-145).

O enunciado “– Quem me dera aquela idade, sabendo o que sei hoje” é apropriado pelo personagem, efetivando a dialogia a partir desta interdiscursividade, ou seja, o discurso citado revela a importância que a alteridade tem neste fenômeno da *reação da palavra à palavra*. Neste sentido, o texto do conto “fala com enunciações articuladas, com o contexto da fala onde se situa o não-dito e com pensamentos, inclusive memórias de épocas e gêneros” (MACHADO, 1995, p. 109).

Ainda, segundo Irene A. Machado (1995, p. 109),

como veículo da representação, a palavra se reporta à composição temática; como objeto, ela é discurso dos personagens, do narrador, do gênero, do momento histórico ou, como preferiu Bakhtin, é voz.

Nos contos “Último capítulo” e “A segunda vida”, o discurso em relação à mulher é constituído de formações discursivas, intercalado por uma ideologia que a representa de forma submissa ao marido:

Tinha porém as qualidades caseiras, e eu não queria outras. A vida obscura bastava-me; e

contanto que ela ma enchesse, tudo iria bem; Os olhos de Clemência eram doces, mas ele disse--lhe que os olhos doces também fazem mal (AS-SIS, 1975, p. 79, 169).

Em “A Igreja do Diabo”, constatamos, também, e de uma forma bem acentuada, a presença de um discurso autoritário, interpelado por uma formação discursivo--ideológica cartesiana, impregnada de um dualismo semanticamente sinalizado pelos dois personagens, numa relação de distribuição de poder, dividido em duas possibilidades de compreensão do conhecimento, “dominador *versus* dominado”. Nesse sentido,

a palavra autoridade exige de nós o reconhecimento e a assimilação, ela se impõe a nós independentemente do grau de sua persuasão interior no que nos diz respeito; nós já a encontramos unida à autoridade. A palavra autoridade, numa zona mais remota, é organicamente ligada ao passado hierárquico. E, por assim dizer, a palavra dos pais. Ela já foi *reconhecida* no passado. É uma palavra *encontrada de antemão*. [...] Ela pode tornar-se objeto de profanação. Aproxima-se do tabu, do nome que não se pode tomar em vão (BAKHTIN, 2010, p. 143, grifos do autor).

Esses contos possuem em comum a presença de um interdiscurso bem claramente sinalizado, principalmente no que concerne a personagens bíblicos. A experiência da condição humana também é comum em todos os contos. Constatamos que Machado de Assis talvez qui-sesse dizer que nem tudo a experiência valida (ficando o



dito pelo não dito), e que a felicidade é conquistada mediante a condição humana, na eterna presença constante da contradição em que vivem os sujeitos na Terra, de acordo com as condições histórico-sociais que lhes são dadas. “A segunda vida” descreve a experiência como mal-estar de nossa sociedade: “A experiência dera-lhe o terror de ser empulhado. Confessava ao padre que, realmente, não tinha até agora lucrado nada” (ASSIS, 1975, p. 168). Todavia, entendemos que a experiência é a mãe produtora dos discursos. Sem ela os discursos se esvaziavam de sentido. É esta experiência que constrói para os nossos discursos uma determinada formação ideológica, e, conseqüentemente, a formação de sujeitos discursivos. Trazendo para a realidade contemporânea, vê-se que nossos discursos estão assentados em experiências culturais das mais diversas, mas, todavia, só podemos ser o que somos, seres discursivos, mediante a experiência com a linguagem em suas várias possibilidades.

Enfim, a leitura e compreensão desses contos machadianos, analisados pelo viés bakhtiniano, provou que

a palavra ideológica do outro, interiormente persuasiva e reconhecida por nós, nos revela possibilidades bastante diferentes. Esta palavra é determinante para o processo da transformação ideológica da consciência individual: para uma vida ideológica independente, a consciência desperta num mundo onde as palavras de outrem a rodeiam e onde logo de início ela não se destaca: a distinção entre nossas palavras e as do outro, entre os nossos pensamentos e os dos outros se realiza relativamente tarde (BAKHTIN, 2010, p. 145).

Assim, o resultado deste trabalho chega à conclusão de que a enunciação é, sem dúvida, a palavra gerada em condições sociais e ideológicas e que os contos serviram de instrumentos para a constatação de que não existem textos e discursos centralizados em si, monologicamente construídos. O discurso sempre se remete a outros discursos, numa eterna cadeia ideologicamente constituída. Este processo constitutivamente dialógico enriquece o diálogo entre seus locutores e interlocutores. Mesmo que percebidos tardiamente, podemos reconhecer a formação da alteridade constitutiva da linguagem. Sem a presença do outro, torna-se inviável qualquer manifestação ou materialização discursiva.

### **Considerações finais**

Analisar os contos “A Igreja do Diabo”, “Último capítulo” e “A segunda vida”, de Machado de Assis, numa perspectiva bakhtiniana, permitiu reconhecer que essas narrativas oferecem adequadas condições para que possamos perceber que há sempre algo sendo conduzido por uma força silenciosa e subterrânea, prestes a ser vista. Na luta entre o bem e o mal, entre o aceitar e o re-jeitar, o sim e o não, a certeza e a incerteza, o discurso está sempre presente, seduzido por esses dois lados de uma mesma moeda e, no final da luta, esbarramos num mesmo princípio: a dualidade humana. Somos construídos através dessa eterna contradição que faz parte da produção discursiva. E, nesse sentido, o que fortalece o discurso é esse dialogismo constante, proveniente desta interação conflituosa e complexa, desta “emenda sígnica” em que nos tornamos, unidos por formações discursivas.

sivo-ideológicas que sobrevivem de seu contrário, ou seja, de outras formações discursivas opostas. A diferença instala-se na essência discursiva e é no “sujeito outro diferente” que nossos discursos são tecidos, construídos e reconstruídos, formando dois sistemas de pensamento que, no final das contas, são feitos de um mesmo elemento que os identificam como tais, ou seja, são formações discursivas produzidas por sujeitos ansiosos por um espaço identitário, movido pela força histórica de um consistente e conflituoso discurso.

Enfim, Machado de Assis, em seus contos, e em especial “A Igreja do Diabo” apresenta certa desconstrução de um pensamento e, no final dessa tentativa, as coisas voltam ao seu primitivo discurso. Ou seja, a cena se transforma, o contexto se refaz, os sujeitos firmam-se em suas posições, mas a essência se conserva, num ritmo silencioso da eterna presença cartesiana, conduzindo o jogo humano, em meio aos conflitos e dualidades em que nossos discursos se inscrevem.

Os objetivos desta pesquisa foram alcançados na medida em que percebemos que os enunciados emergem como respostas ativas que são no diálogo social, da multidão de vozes internalizadas, sendo, assim, heterogêneos. Nossos enunciados são sempre discursos citados mediante as tantas vozes incorporadas em nossos discursos ativamente, sem nos darmos conta de sua alteridade. O conto “A segunda vida” descreve melhor este processo no momento em que o personagem José Maria “confessa” ao monsenhor Caldas a escolha que ele fez entre ser um mendigo ou potentado, preferindo a experiência, influenciado pelo discurso de seu pai que dizia “Quem me dera aquela idade, sabendo o que sei hoje”.

Infelizmente, a sua escolha o conduziu a um conflituoso dilema, diante da realidade em que o personagem enfrentou. Queremos dizer, com isso, que a interdiscursividade se presentifica nesse fenômeno dialógico, em que todo texto ou discurso se ancora, produzindo e ressignificando novos sentidos que se integram através de suas antigas formações discursivo-ideológicas, num ininterrupto processo construído nas fronteiras entre o antes e o depois, historicamente situados.

## Referências

ASSIS, Machado de. **Histórias sem datas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

\_\_\_\_\_. A igreja do Diabo. In: \_\_\_\_\_. **Histórias sem datas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

\_\_\_\_\_. Último capítulo. In: \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

\_\_\_\_\_. A segunda vida. In: \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

\_\_\_\_\_. (Volochninov) **Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 1995.

BARROS, D. L. P. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. In: BRAIT, Beth (org.).

**Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. 2. ed. rev. Campinas: Unicamp, 2005.

BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

\_\_\_\_\_. **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. 2. ed. rev. Campinas: Unicamp, 2005.

MACHADO, I. A. **O romance e a voz**: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: FEPESP, 1997.

PONZIO, A. **A revolução bakhtiniana**: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea. São Paulo: Contexto, 2008.

YAGUELLO, M. Introdução. In: BAKHTIN, M. M. (V. N. Volochínov). **Marxismo e Filosofia da Linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na Ciência da Linguagem. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 1995.

## **Ironia como recurso de linguagem: uma análise do jornal *Meia-hora de notícias***

Flávia Moreira Mota e Mota<sup>1</sup>  
Ester Maria de Figueiredo Souza<sup>2</sup>

**Resumo:** Um discurso pode ter múltiplas formas de manifestação e interpretação, a depender do contexto no qual foi produzido e dos participantes que nele estão inseridos. Entre as inúmeras perspectivas de produção do discurso está a ironia, a qual, de modo geral, pode ser compreendida como o ato de dizer algo diferente daquilo que se pretende. No presente artigo, buscamos analisar como o jornal carioca *Meia Hora de Notícias*, especificamente na capa da edição de número 2.147, de 2 de dezembro de 2011, lança mão da ironia como recurso de linguagem para atrair o seu público.

**Palavras-chave:** Gêneros. Discurso. Jornalismo.

---

1 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb). *E-mail:* <flaviamota2@gmail.com>.

2 Doutora em Educação pela Universidade Federal da Bahia. Professora titular da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia vinculada ao curso de Letras e ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens. *E-mail:* <emfsouza@gmail.com>.

## **Irony how a language resource: an analisis of the newspaper** *Meia-hora de notícias*

**Abstract:** A discourse may has a lot of manifestations and interpretation's form, depending on the context in which it was produced and of the participants inserted in it. Among uncountable perspectives of discourse's production is the irony, which, in general, may be understood as the act to say something different than what was intended. In this article we search to analyze how the newspaper of Rio de Janeiro, Meia Hora de Notícias, specifically on the cover edition number 2.147, december 2nd 2011, makes use of the irony how a language's resource to attract its public.

**Keywords:** Genres. Speech. Journalism.



O discurso é chamado à existência no cotidiano e é na relação entre o “Eu” e o “Outro”, emissor e receptor, falante e ouvinte que ele se constitui. Formado por palavras solitárias ou juntas e articuladas, dispostas em uma sequência num enunciado estruturado, o discurso é como uma ponte que permite a ligação entre os agentes nele envolvidos.

Em diversas circunstâncias, como em uma poesia ou uma redação publicitária, as palavras se encontram deslocadas do seu real sentido, aquele formalizado, “dicionarizado”, o que pode conferir múltiplos significados ao enunciado no qual estão inseridas.

Para que a significação ou o valor daquilo que foi pronunciado (verbalmente ou não) seja determinado, é de suma importância que locutores e interlocutores sejam coparticipantes da mesma trama de fios ideológicos que tecem as palavras, como propõe o filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin, para quem todo signo é resultado de um consenso entre indivíduos que são socialmente organizados no desenvolvimento de um processo de interação. Além disso, segundo Bakhtin, cujos conceitos serão revisitados no decorrer desse trabalho, épocas e grupos sociais distintos possuem seu próprio repertório de formas de discurso na comunicação sócio-ideológica (BAKHTIN, 1997). Esse deslocamento de significado pode ser percebido em diferentes práticas discursivas, como nas artes, na literatura e no jornalismo e é a este último que vamos nos dedicar no processo de análise que compõe o presente artigo.

Nos diferentes gêneros que abarca, a prática jornalística deve ter o compromisso com a sociedade como princípio deontológico. Uma vez que exerce grande

influência no cotidiano do seu público, precisa usá--los de forma coerente e consciente. Entretanto, percebe-se que, como reflexos da prática do neoliberalismo, o mercado competitivo impõe regras e limites, e cada veículo acaba por estabelecer suas próprias estratégias para seduzir o público.

Entre os recursos para atrair leitores/telespectadores, podemos destacar a opção de alguns veículos noticiosos por uma orientação editorial que adota capas chamativas, tratando aqui, especificamente, do meio impresso, que explora, primordialmente, temas como violência, vida de celebridades (focofocas) e imagens de conotação erótica. Qual seria a razão de trazer tanto apelo a elementos como os citados especificamente nas capas? Amaral (2006) aponta que um dos motivos está na forma de circulação dos jornais. Uma vez que são vendidos em bancas, as capas sempre foram cruciais para esses veículos.

Na perspectiva bakhtiniana, as capas de revistas e jornais podem ser consideradas um gênero discursivo, uma vez que são compreendidas como unidades comunicativas, caracterizando tipos relativamente estáveis de enunciado. Essa estabilidade é conferida ao enunciado a partir da repetição do seu uso em situações, atividades humanas e jogos interativos precisos. Os gêneros também podem ser considerados como um lugar de emergência dos sentidos históricos das comunicações existentes em contextos determinados, mantendo vivas as significações que já se encontram socialmente consolidadas. Nos estudos empreendidos por Bakhtin, gêneros e discursos passam a ser considerados esferas de uso da linguagem verbal ou da comuni-

cação fundada na palavra. E, de acordo com Irene Machado (2007, p. 155),

exatamente porque surgem na esfera prosaica da linguagem, os gêneros discursivos incluem toda sorte de diálogos cotidianos bem como enunciações da vida pública, institucional, artística e filosófica .

Os gêneros discursivos são enunciados concretos que “estabelecem relações dialógicas entre os diversos sujeitos: enunciadore (empresa), leitores presumidos e contexto sócio-histórico” (PUZZO, 2009, p. 125). O estilo de capa de cada veículo, elemento que reflete a sua orientação editorial, é composto pelas materialidades verbal e imagética como, por exemplo, manchetes dispostas na página e as fotos e imagens ilustrativas, que dialogam entre si e se complementam. O propósito primeiro desta que está entre as mais nobres (para não dizer a mais nobre) seções do veículo é atrair o leitor e, por isso, assume um caráter influenciador e persuasivo. Com relação às capas, Puzzo considera ainda que elas, em seu duplo papel de informar e persuadir, assumem a função de vitrine para o leitor, trazendo um resumo irresistível de cada edição, que deve ser bom o bastante para conquistar o olhar do público. E mais, a articulação entre a linguagem verbal e a visual, além de atrair a atenção do público, despertando o desejo de compra e propiciar a apreensão imediata dos assuntos tratados na revista, exerce o poder persuasivo, levando-o a encampar as ideias subjacentes ao enunciado expresso. Na composição da página circulam informações sob o viés

de um grupo socialmente constituído que expressa também um julgamento de valor, geralmente imbricado na informação, levando à apreensão dos fatos sob um prisma determinado, inapreensível à primeira vista e que direciona a leitura dos fatos reportados nas matérias internas das revistas (PUZZO, 2009, p. 130).

Embora não se creia nem se aceite mais o mito da objetividade e imparcialidade jornalística, o discurso noticioso ainda se reveste de certa formalidade e distanciamento, para garantir a idoneidade do veículo. Em algumas seções como “Editorial”, “Opinião” “Cartas do Leitor”, “Fale Conosco” etc., a livre exposição de ideias é aceitável e até necessária. Nas reportagens, a ideologia do autor e do meio nem sempre são explícitas, mas o estilo de ambos revela a inclinação ideológica que assumem. Nas capas, o que vemos são indícios, traços de subjetividade demonstrados por meio das marcas linguísticas adotadas, compostas pelo tipo de cores, fotos, imagens e textos escolhidos.

Além de imagens de conotação erótica, fofocas e notícias sensacionalistas, na intenção de atrair a atenção dos leitores, os veículos que estão inseridos no chamado “jornalismo popular” comumente lançam mão, ainda, de recursos como a ironia nos títulos e manchetes. E neste recurso, o deslocamento do sentido das palavras, como dito no início do artigo, é fator recorrente. Esse foi o caminho adotado pelo jornal carioca *Meia-Hora de Notícias*, sobre o qual falaremos de forma mais detalhada mais adiante.

## **Ironia como recurso discursivo**

De modo geral, podemos dizer que a ironia consiste em dizer o contrário daquilo que se pensa, revelando uma distância intencional entre aquilo que se declara e o que se pretendia dizer. Em sua jornada por uma conceituação da ironia como fenômeno de linguagem, Beth Brait (1996) aponta algumas abordagens sobre o tema, como da Filosofia e da Psicanálise. Na primeira, temos a construção da denominada “ironia socrática”. Aqui, as falas de Sócrates (quem, de fato, nada deixou por escrito a este respeito) são recuperadas por Platão e remontam à ideia de diálogo. Brait, citando Jean-Claude Sage, indica que, na concepção destes pensadores, a ironia se refere à arte de interrogar e de responder. De uma primeira questão se obteria uma primeira resposta e, em sequência, questões subsidiárias gerariam repostas subsidiárias, até que o locutor admitisse sua ignorância.

Neste percurso histórico, Brait aponta também as contribuições de Friederich Schlegel (1772–1829), autor da concepção de arte que coloca a ironia como um elemento que garante a liberdade de espírito ao poeta. Temos, aí, o surgimento do conceito romântico pelo qual literatura e ironia funcionam como aliadas.

Já em 1841, o filósofo dinamarquês Kierkegaard apresenta sua tese de teologia e nela despreza a ideia de ironia como um princípio literário estruturante e específico. Há aqui uma retomada do conceito socrático, apontando o termo como condição de expressão de uma atitude do espírito.

Henri Bergson (1850–1941) é o responsável por trazer a questão do fenômeno irônico para o plano da linguagem.

Segundo este autor, o efeito cômico seria obtido por meio da transposição da expressão natural de uma ideia para outra tonalidade e, ainda, dois sistemas de ideias interfe-rindo numa mesma frase seria uma fonte sem fim de efei-tos engraçados (BRAIT, 1996).

Passamos ainda pela perspectiva psicanalítica, na qual Freud aponta que a prática da ironia se faz presente quando o chamado “ironista” diz o contrário daquilo que quer sugerir, evoca a representação pelo contrário. Entretanto, insere, de certa forma, pistas e sinais que previnem de suas intenções o interlocutor.

Na Pragmática, a ironia ganha amplo espaço, em suas mais diversas linhas de pesquisa e, como descreve Brait (1996, p. 48),

a maioria dos trabalhos, entretanto, tem como marca o dimensionamento da ironia como tro-po, como figura de expressão por oposição, redimensionando a perspectiva retórica tradicional.

Aqui vemos a emergência da “pragmática da ironia”, enquanto proposta de um novo e diferente tratamento ao tema. Gibbs e Obrien (apud BRAIT, 1996) despontam como referências dessa vertente.

Citamos também as contribuições de Ducrot, teórico que definiu que os enunciados irônicos (entre os enunciados humorísticos) são aqueles em que um ponto de vista absurdo é atribuído a determinada personagem que se procura ridicularizar (BRAIT, 1996).

Catherine Kerbrat-Orecchion (apud BRAIT, 1996) vai fazer a distinção entre dois tipos de ironia, tomando como pressuposto que a ideia de contradição está

no coração do conceito de ironia, a saber: a) ironia referencial, a qual se refere a dois fatos contíguos e b) ironia verbal, enquanto contradição entre dois níveis semânticos que estão ligados a uma mesma sequência significativa. É Kerbrat-Orecchion quem faz ainda uma importante consideração acerca do uso recorrente do recurso da ironia, como explicita Brait (1996, p. 91):

Essa concepção 'ontológica', bastante próxima do uso ingênuo que o senso comum faz do conceito de ironia, é utilizada ainda hoje, não apenas na linguagem falada, nos discursos do dia-a-dia, mas também **em textos jornalísticos** e, até mesmo, em textos de linguística teórica (grifos nossos).

Em síntese, podemos considerar que, na concepção de uma teoria da ironia, há uma presença forte da ideia de dialogismo proposta por Bakhtin (1997), uma vez que, nas palavras de Assoun (1980, p. 165 apud BRAIT, 1996, p. 46):

É de fato no espírito do destinatário que a verdade irônica faz eclodir seu efeito, mas de maneira e estabelecer uma seqüência de três elementos: o eu consciente, o outro e o eu inconsciente.

Isto porque, na perspectiva dialógica bakhtiniana, o ato de compreensão nada mais é do que uma resposta, não em seu sentido clássico padronizado (pergunta-resposta), mas o posicionamento ideológico tomado pelo interlocutor a partir de determinado discurso.

Neste sentido, Lins e Santos (2010) destacam que na constituição dos enunciados ocorre uma apropriação do discurso do outro para a constituição da enunciação e, desta forma, se contra-argumenta o discurso do outro com suas próprias palavras. Segundo Simone Guimarães Matheus (2011, p. 74-75):

A ironia acontece, por essa perspectiva, como parte de um processo comunicativo, e não é um mero instrumento retórico e estático a ser utilizado dentro das possibilidades que a língua oferece aos falantes. A ironia nasce nas relações entre significados e, também, entre pessoas e emissores e, às vezes, entre intenções e interpretações.

A autora citada salienta, ainda, que nem sempre todos os falantes compreenderão a construção irônica. Não por falta de competência interpretativa, mas pela falta de participação em determinada comunidade ou contextos discursivos construídos historicamente por certa comunidade.

Em sua obra *Estética da Criação Verbal*, Bakhtin faz importantes considerações acerca da ironia. Ele a percebe como um modo de enunciação, um recurso utilizado em tempos nos quais não se ousa mais falar verdades, mas contenta-se em citar em vez de falar em seu próprio nome. Na visão do autor, numa cultura de multiplicidade de tons, em que o tom único – o sério – torna-se inaceitável, a ironia e o riso emergem como formas de superar situações, como alternativas para situações sem saída, cuja seriedade confere um ar ainda mais pesado. O riso, o humor e a ironia seriam, em contrapartida, um instrumento de libertação para o homem:



A ironia penetrou em todas as Línguas modernas (sobretudo no francês); introduziu-se nas palavras e nas formas (sobretudo nas formas sintáticas: a ironia destruiu, por exemplo, a pesada oração enfática do discurso). A ironia insinuou-se em toda parte, é atestada em todos os seus aspectos: desde a ironia ínfima, imperceptível, até a zombaria declarada, O homem moderno já não proclama, nem declama, fala, e fala com restrições (BAKHTIN, 2003, p. 371).

Silva (2005) afirma que a ironia deve ser compreendida em sua natureza intertextual, levando em consideração que um enunciado irônico sempre ecoa outro. E mais, para que haja ironia no discurso, diz a autora(2005, p. 46), faz-se necessário que

os intérpretes sejam capazes de reconhecer que o significado de um texto dito não é o significado de quem produziu o texto. Ela é um recurso que evidencia a relação dialógica da linguagem, ou a presença do outro, propondo novos valores, sem que os anteriores sejam apagados. O reconhecimento do texto irônico está ligado a vários fatores, como: 1) falta muito evidente de combinação entre o que se quer dizer e o que foi dito; 2) indicação no tom da voz do falante, e; 3) pressuposto dos intérpretes sobre quem está falando.

Tratando especificamente do jornalismo, Brait (1996) destaca que utilizar a ironia como recurso de linguagem nas primeiras páginas dos veículos já é uma tradição de alguns jornais brasileiros. Esta se configura como uma maneira ambígua de apresentação dos fatos, cujo efeito

de sentido irônico é produzido a partir de formas específicas de organização das informações visuais e verbais e a exposição de suas contradições.

### **A ironia no jornal *Meia-hora de notícias***

Ligado ao Grupo O Dia, o jornal *Meia-Hora de Notícias* (MH) foi lançado no Rio de Janeiro em 2005. A publicação tem de 32 a 44 páginas, é distribuída no turno matutino e suas principais características se resumem à interatividade, à utilidade e à modernidade.

Destina-se às classes C e D, tendo grande parte de suas notícias retirada do jornal *O Dia*; os temas perpassam pelos acontecimentos no mundo dos esportes, matérias policiais, de utilidade pública e entretenimento. Tudo isso em textos curtos, com o emprego de uma linguagem simples e direta.

Um dos elementos que mais chama a atenção no projeto gráfico do *Meia Hora de Notícias* é a configuração das suas capas. Este espaço é ocupado por títulos chamativos com cores vibrantes, complementados ora por imagens reais ora por imagens ilustrativas, e por ensaios fotográficos femininos sensuais. Observa-se em tudo isso forte carga de humor. A vida das celebridades é constante alvo e apelo, assim como o uso de expressões coloquiais referentes a assuntos de cunho sexual que satirizam as matérias.

Diferente de outros veículos impressos, o MH não utiliza uma forma engessada em suas capas. O elemento que segue o padrão em todas as edições é a logomarca do jornal, posicionada no canto esquerdo da página, escrita em caixa alta nas cores preta e vermelha, além do amarelo, co-

res estas que estarão presentes com frequência em boxes, manchetes e ilustrações dispostas na capa. As fotos não possuem um formato nem um posicionamento padrão e a exibição tem por critério a relevância da informação ou o grau de popularidade da personalidade em destaque.

As edições apresentam características similares no que concerne às temáticas abordadas. Percebe-se uma profusão de elementos de linguagem verbal e não verbal, cuja junção existente entre si define o plano de expressão do jornal. Entretanto, isso não causa prejuízo à compreensão do leitor, se considerarmos que, como expõe Brait (1996, p. 71),

o leitor de jornal habituou-se, ainda que não tenha plena consciência disso, a ler também a linguagem visual [...]. Assim sendo, é possível flagrar a ambiguidade, reconhecendo um efeito de sentido irônico, humorístico, desde que seja estabelecida uma relação literal entre a foto e a imagem, ou seja, que se leia o texto como legenda da foto ou a foto como ilustração do texto.

Nesta perspectiva, concordamos ainda com Brait (1996, p. 72), quando afirma que

o enunciador pode dirigir-se ao destinatário como instaurando a dissimulação, isto é, a ironia como um fator estruturante de um texto, de um discurso. Neste sentido, e contando com a intervenção do leitor, a ironia passa a desempenhar o papel de elemento provocativo e convida a não tomar ao pé da letra o que cada segmento informa separadamente, mas degustar os fragmentos como sequências isotópicas.

Neste jogo de palavras presente nas capas do MH, o real conteúdo das informações fica quase sempre subentendido, cabendo ao leitor realizar a interpretação dos fatos expostos por meio de conhecimentos prévios, o que também envolve questões polifônicas e intertextuais. Como descreve Rodrigo Acosta Pereira (2010, p.6):

Os gêneros do discurso da esfera jornalística [...] são conduzidos por determinados horizontes sócio-valorativos (avaliações, apreciações, posições, acentos, entoações, julgamentos, modalidades apreciativas, escolhas) e ideológicos (reflexos e interpretações da realidade social e natural que se materializam dialogicamente de forma sociossemiótica) que os regularizam e o significam nas diversas situações interativas.

Para o presente artigo, realizaremos a análise a partir da capa da edição de número 2.147, ano 7 da publicação, de 2 de dezembro de 2011, quinta-feira (IMAGEM 1).

IMAGEM 1 – Jornal Meia Hora de Notícias, Rio de Janeiro, n.º 2.147



Fonte: <<http://www.meiahora.ig.com.br/public/uploads/printcovers/02122011.pdf>>.

A manchete “Fátima abandona Bonner e vai fazer programa” é precedida por uma frase, com menor destaque, inserida numa tarja vermelha que revela “Mudança na Telinha” e vem ainda acompanhada por uma foto de Fátima Bernardes e William Bonner, até então o casal âncora de um dos principais telejornais da Rede Globo de Televisão, o *Jornal Nacional*.

Dada a amplitude do alcance do noticiário em todo o território nacional e tendo em vista, ainda, o tempo em que são responsáveis pela sua edição e

apresentação, Bernardes e Bonner são considerados figuras públicas e, frequentemente, têm fatos de sua rotina publicados em revistas e programas especializados em vida de celebridades. A manchete em questão trata da saída de Fátima do noticiário noturno para assumir outra atividade na grade de programação da emissora, fato explicado pela descrição que se posiciona acima da imagem do casal e pela complementação da manchete, que diz “Apresentadora mais amada do Brasil deixa bancada do ‘JN’ para comandar novo programa da Globo” (MEIA..., 2011, p.1).

O recurso da ironia se apresenta aqui por meio da palavra “programa”, utilizada como referência a uma atividade vinculada à televisão, mas que, deslocada do seu contexto, está subjetivamente ligada ao exercício da prostituição feminina. Há uma sugestão irônica de que Fátima abandonaria seu casamento para se tornar uma “garota de programa”, quando, na verdade, se trata de um assunto que perpassa o âmbito da atividade jornalística da apresentadora. Percebe-se a instauração da ambiguidade entre as referências que estão implícitas e explícitas, o que configura, desse modo, o sentido irônico. Este, por sua vez, possibilita uma multiplicidade de interpretações, que faz com que o processo irônico seja “necessariamente um processo metaenunciativo que diz respeito às relações existentes entre o sujeito e sua linguagem” (BRAIT, 1996, p. 198).

Contudo, a frase irônica não está explícita apenas pela palavra, mas por todo o conjunto de elementos que compõe a capa da edição. Nesse aspecto, concordamos com Kanavillil Rajagopalan (2010) quando afirma que o que torna o tom engraçado de determina-

do texto é conferido justamente pela relação que ele mantém com as demais partes do texto. Ainda segundo o autor(2012, p.159),

[...] a relação entre um texto cômico em si e seu contexto é estritamente estrutural, uma vez que eles se encadeiam para formar um sistema integrado. Além disso, toda vez que alguém acha graça em algum trecho no texto, ele não está rea-gindo apenas ao texto, mas ao sistema como um todo.

Ao observar a capa mencionada do MH, do lado esquerdo da página, vemos a foto sensual da modelo Bárbara Evans, cuja fama é atribuída por ser filha da modelo, atriz e apresentadora Monique Evans. A referida imagem ganha um dimensionamento gráfico maior do que a própria manchete do jornal, acompanhada pela legenda “Delícia, assim você me mata! Ai, se eu te pego! Filha de ‘titia Monique’, Bárbara Evans dá mais um aperitivo do ensaio nu” (MEIA..., 2011, p. 1). A descrição da imagem remonta à canção “Ai, se eu te pego”, gravada pelo cantor Michel Teló e por outras bandas nacionais e internacionais, e que foi amplamente divulgada no período de veiculação da imagem.

A exposição da foto e a proximidade da manchete ligada a Fátima Bernardes reforçam a ideia de “programa” enquanto atividade de prostituição feminina, que ganha ainda mais força com as chamadas secundárias dispostas no rodapé da página, a saber: “Cruzes! Matou o marido com botijão e filho enterrou” e “Confessou – viúva diz que traía Renné porque ele era brocha”. Especificamente nesta edição, observamos a predominância da figura

feminina, uma vez que todas as chamadas estão relacionadas a algum fato (ou ato) protagonizado por mulheres em diferentes âmbitos da sociedade. Aliado a isso, no fim da página (lado direito do rodapé), vemos também um anúncio promocional intitulado “Cozinha Maravilha – Dá gosto ter uma cozinha assim. Começa Segunda – Não perca! Toda semana um produto diferente”. Como a lusão a uma atividade predominantemente feminina, o anúncio vem corroborar com o desfecho desta “cadeia” de referências à mulher.

### **Considerações finais**

Nosso objetivo aqui, tendo em vista principalmente a natureza deste trabalho, não foi traçar uma exaustiva história da ironia, mas apenas apontar como este recurso discursivo esteve presente ao longo das gerações, tendo sido definido, recortado, ressignificado e adaptado conforme contexto histórico de cada teórico que dele se apropriou. Intentamos mostrar também como a ironia, enquanto estratégia de linguagem, permanece viva e marcante nas produções jornalísticas contemporâneas.

A intenção do trabalho não foi estabelecer um juízo de valor ou qualificar o que é um bom ou mau exercício do jornalismo, mas apenas buscar elementos que com-provassem nossa hipótese de que a linguagem estratégica da ironia é uma importante aliada das produções jornalísticas no que concerne à tentativa de conquistar e atrair seu público; e a análise da capa do MH comprova essa assertiva.



## Referências

AMARAL, M. F. **Jornalismo popular**. São Paulo: Contexto, 2006.

BAKHTIN, M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Problemas fundamentais do método sociológico na Ciência da Linguagem. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BRAIT, B. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Unicamp, 1996.

LINS, N. F.; SANTOS, M. F. O. A compreensão responsiva ativa no gênero do discurso dramatização. **Revista de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Linguística e Literatura**, [s.l.], ano 6, n. 12, p. 1, 1º semestre 2010. Disponível em: <[http://www.letramagna.com/artigo5\\_XII.pdf](http://www.letramagna.com/artigo5_XII.pdf)>. Acesso em: 10 abr. 2012.

MACHADO, I. Gêneros discursivos. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 4.ed. São Paulo: Contexto, 2007.

MATHEUS, S. G. **Sagradas apropriações: a mulher que escreveu a Bíblia**, de Moacyr Scliar. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras)– Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, [Belo Horizonte?], 2011. Disponível em: <[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP-8FMP39/1/disserta\\_\\_o\\_\\_simone\\_g.pdf](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP-8FMP39/1/disserta__o__simone_g.pdf)>. Acesso em: 30 maio 2012.

MEIA Hora de Notícias, Rio de Janeiro, ano 7, n. 2.147, p. 1, 2 dez. 2011. Disponível em: <<http://www.meiahora.ig.com.br/public/uploads/printcovers/02122011.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2012.

PUZZO, M. B. A linguagem verbo-visual das capas de revista e os implícitos na constituição de sentido. **Revista Intercâmbio**, São Paulo, v. XX, p. 125-138, 2009.

PEREIRA, R. A. Cronotopos, esfera e autoria no gênero notícia impressa. **Revista de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Linguística e Literatura**, [s.l.], ano 6, n.1, p. 1, 1º semestre 2010. Disponível em:<[http://www.letramagna.com/artigo15\\_XII.pdf](http://www.letramagna.com/artigo15_XII.pdf)>. Acesso em: 5 mar. 2012.

SILVA, A. F. de O. e. **O gênero discursivo “propaganda televisiva”**: interações verbais na perspectiva bakhtiniana. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras)– Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em:<[http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/7059/7059\\_5.PDF](http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/7059/7059_5.PDF)>. Acesso em: mar. 2012.

## **Autor-criador e heteroglossia em *O Cheiro do Ralo***

Pedro Anselmo Carvalho Neto<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo apresenta, pelo viés conceptual literário de Mikhail Bakhtin, uma análise do livro *O Cheiro do Ralo*, de Lourenço Mutarelli. Serão apreciados o *autor-criador* como uma posição verbo-axiológica, sua relação com o herói, e a realidade filtrada pelo entendimento de linguagem como uma *heteroglossia*. Para tanto, realizar-se-á uma exposição analítica das vozes dialógicas da obra, observando as interações conturbadas do protagonista com a sua realidade e com as demais personagens do livro. Constatar-se-á que a obra de literatura, na visão bakhtiniana, é formada por elementos imanes que seguem a seguinte ordem de compreensão: o *autor-criador* (função estético-formal que determina uma interpretação valorativa do mundo); a relação axiológica desse com o herói e seu mundo; e a *heteroglossia* (uma existência simultânea de diversas e heterogêneas línguas sociais no romance).

**Palavras-chave:** Literatura. Linguagem. Herói. Axiológica. Mikhail Bakhtin.

---

<sup>1</sup> Professor Especialista em Literatura Brasileira (Colégio Estadual de Educação Profissional Régis Pacheco (CEEP), Jequié, Bahia).

## **Author-creator and heteroglossia in *O cheiro do ralo***

**Abstract:** This article introduces conceptual bias by Mikhail Bakhtin, literary analysis of the book *drained*, by Lourenço Mutarelli. It will be assessed in this study the author-creator as a verb-axiological position, its relationship with the hero, and the reality filtered by the understanding of language as a heteroglossia. To this end, there will be an analytical exposition of the dialogical voices, observing the protagonist's troubled interactions with their reality and with the other characters in the book. Note that the literature work, in bakhtiniana, is formed by immanent elements that follow the understanding order: the author-creator (aesthetic-formal function that determines an interpretation of value in the world); the axiological relationship of the hero and his world; and heteroglossia (a simultaneous existence of heterogeneous and diverse social languages in the novel).

**Keywords:** Literature. Language. Hero. Axiological. Mikhail Bakhtin.

## Autor e autoria em Bakhtin

Autor e autoria sempre foram temáticas caras na elaboração do pensamento do filósofo Mikhail Bakhtin. Das reflexões sobre o tema, Bakhtin (1997, p. 32) distinguiu *autor-criador* (componente da obra) de *autor-homem* (componente da vida). Aquele se configura como um artefato imanente à composição artística; um eixo de sustentabilidade, de formação do objeto estético. O *autor-criador* assume uma função estético-formal possuidora de uma característica-chave que é consolidar a relação axiológica com o herói e o mundo do qual ele faz parte. Já se tratando do *autor-homem*, esse se constitui como o artista ou escritor do mundo real, um elemento não referencial na relação com o herói. Bakhtin (1997) chama a atenção que não se deve compreender a obra, e mesmo o herói, pelo viés distorcido que tome como base a pessoa ética, biográfica, do autor. Isso não quer dizer que o *autor-homem* não entre na concepção da obra de arte, pois o recorte da posição axiológica atribuída ao *autor-criador* é dado pelo *autor-homem*, porém não será nunca esse o compositor do objeto estético.

Cabe, dessa forma, ao *autor-criador*, através do ato artístico, assumir a posição axiológica perante uma realidade vivenciada e valorada e transfigurá-la na criação de um novo mundo esteticamente concebido. À luz de Bakhtin, Faraco (2008, p. 39) diz que:

O autor-criador é, assim, uma posição refratada e refratante. Refratada porque se trata de uma posição axiológica conforme recortada

pelo viés valorativo do autor- pessoa; refratante porque é a partir dela que se recorta e se reordena esteticamente os eventos da vida.

Interessante observar, mesmo que não intencional, o diálogo estabelecido entre Voloshinov (do Círculo de Bakhtin) e os estudiosos literários da *Estética da Recepção* (Escola de Constança, Alemanha), Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, ao se referirem ao processo formador da obra de literatura e suas posições axiológicas. Segundo Iser, o mecanismo de efeito e recepção do texto literário deve ser compreendido por meio do *jogo comunicacional*. A formação de uma obra literária corresponde ao mecanismo dialógico em que o texto é um campo em que os “autores jogam com os leitores” (ISER, 2002, p. 107). Isto é, à criação (autor) de um mundo existente (advindo do texto) em que o leitor precisa imaginá-lo (atribuir-lhe sentido) e depois interpretá-lo para se firmar um pacto cognitivo de que esse mundo textual literário é concebido como se fosse realidade. Consoante Iser (2002, p. 105), autor, texto e leitor são *intimamente interconectados* para originar algo que antes não existia. De forma parecida, para Voloshinov (1926) *apud* Faraco (2008, p. 44), a obra artística compreende uma tríplice constituição de elementos imanentes (autor, receptor e herói) envolvidos em uma confecção de relações axiológicas.

O diálogo fica mais conexo quando ambas as teorias levantam a questão do *receptor/leitor* como uma posição constituinte da obra, um *receptor/leitor* que não corresponde na verdade ao público real, mas a uma função imanente ao texto literário, um *receptor/leitor*

ideal/imaginado. Na *Estética da Recepção* se estabelece, em relação ao receptor, o postulado do *horizonte de expectativa*, isto é, o sistema de referências resultante do conhecimento precedente que o leitor possui do gênero, da forma, da temática das obras já conhecidas/lidas, e da oposição entre as linguagens poética e pragmática (JAUSS, 1976, p. 169 apud ZILBERMAN, 2009b, p. 113). Percebe-se, então, que o *horizonte de expectativa* se compõe pelas inúmeras motivações e perspectivas do leitor condicionadas pelo próprio texto (*efeito*), ou seja, a criação de um virtual “saber prévio” do leitor (JAUSS, 1974, p. 174 apud ZILBERMAN, 2009a, p. 34) para realizar a recepção com o texto em um dado período histórico ou dentro de um grupo social.

Essas analogias teóricas são necessárias, levando-se em conta a importância das relações axiológicas estabelecidas pelos elementos imanentes da obra literária em sua feitura. Tem-se, assim, a seguinte formação: o *autor-criador* retrata o herói e está sempre vigilante ao que os outros (receptor/leitor) pensam do herói e da conexão dele com esse herói. No dizer de Faraco (2008, p. 44):

A relação autor/herói fica assim mais claramente atravessada pelos diálogos sociais, pelas interdeterminações responsivas. O receptor imanente é a função-formal que permite transpor para o plano da obra manifestações do coro social de vozes.

O intuito desse estudo é situar a narrativa da obra *O Cheiro do Ralo*, de Lourenço Mutarelli, nesse contexto de elaboração literária, visando à compreensão das nuances formativas da narrativa e seus constituintes axiológicos proporcionadores da reestruturação da realidade

em um ato estético carregado de novos valores e transmitido pela *heteroglossia*.

### **Autor-criador em *O Cheiro do Ralo* – Obra e herói – breve perfil**

*O Cheiro do Ralo*, lançado em 2002, é o primeiro romance de Lourenço Mutarelli, que antes já havia se consagrado como um dos mais importantes autores de quadrinhos nacionais. Em suas histórias em quadrinhos, o autor já trabalha com personagens atípicos da depressão urbana que são impelidos a viverem situações capitais em suas existências. É o mundo citadino e sua neurose cotidiana que determina as ações desses heróis perturbados.

Romance muito bem recebido por crítica e público, *O Cheiro do Ralo*<sup>2</sup> foi adaptado para o cinema, com uma convincente atuação do ator Selton Melo representando o protagonista. O livro possui um ritmo narrativo frenético, de frases curtas e precisas; a leitura flui e prende o leitor do início ao fim. Compartilha-se com o herói sem nome os mais variados sentimentos durante sua conturbada trajetória: antipatia, raiva, indignação, surpresa, risos, compaixão por ele e pelos demais personagens, excitação, catarses várias no processo de narração. Perspicaz a esse respeito é a observação analítica do poeta e músico Arnaldo Antunes na contracapa do livro: “Engraçado também a gente ir simpatizando e mesmo torcendo pelo narrador, mesmo ele sendo meio detestável” (p. 45).

---

2 MUTARELLI, Lourenço. **O cheiro do ralo**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Todas as demais referências do romance foram retiradas dessa edição, passando-se a indicar apenas o número das páginas respectivas.



*É a narrativa em primeira pessoa do dono de uma loja de compra e venda de objetos usados que “tem história” (p. 12). Um homem de meia idade, calvo, parecido com o ator do comercial de uma famosa palha de aço. Sem relações familiares: não gosta de falar com sua mãe nem pelo telefone; desfez o casamento às vésperas da cerimônia, quando já estavam “os convites na gráfica” (p. 39); um homem que nunca conheceu seu pai. Um ser atormentado pelo cheiro de um ralo do banheiro da sua loja de penhores e obcecado por uma parte física de uma garçonete – a bunda. Ele é egoísta, hipócrita, presunçoso, sarcástico, solitário e nunca responsável pelos acontecimentos de sua vida, sempre o que, em sua visão, ocorre de errado, a culpa ou influência é de um objeto: um olho de vidro, um pacote com feitiço, um ralo.*

*O livro é um painel da frieza das relações humanas em uma grande cidade; são as frustrações e insucessos de seres humilhados e desesperados pela falta de dinheiro ou pela falta de amor; é uma visão crua da força do capital que conduz as ações e os sentimentos humanos em um impiedoso ambiente urbano.*

Lê-se no site oficial<sup>3</sup> de Lourenço Mutarelli que

*O Cheiro do Ralo, em síntese, é a história da busca. Fazendo justiça ao título, os caminhos trilhados pelo protagonista só serão percorridos se o leitor tiver a capacidade de suportar o odor.*

Então, que se passe às veredas do mundo do herói com seu *autor-criador* e ao teste de resistência ao cheiro do ralo.

---

<sup>3</sup> <<http://www.devir.com.br/mutarelli/index.htm>>.

## O mundo das coisas

Na busca incessante por algo, o herói do romance sempre irá coisificar a todos (“Eu só não gosto das pessoas de verdade”(p. 45). Na figura do comerciante, na verdade uma mera máscara social legitimadora de seu instinto sádico e despótico, há uma persona camuflando o grande colecionador das memórias alheias transfiguradas nos objetos comprados: “... eu absorvia o sentimento das coisas. Por que tudo que eu compro tem história” (p. 130). A loja e seu estoque são o grande universo do herói, um mundo que ele pôde comprar (“É porque aqui tem de tudo. Tem tudo o que o mundo pode dar”(p. 12). Suas relações humanas são pautadas na mediação realizada pelo dinheiro, uma vez que a possibilidade afetiva é sumariamente descartada pelo herói: “Nunca gostei de ninguém” (p. 53).

Nessa interação distorcida, ficam evidentes as posições assumidas pelas personagens por meio do discurso. No dizer de Bakhtin (1988) *apud* Faraco (2008), é na qualidade de imagem de linguagem que a pessoa que fala é representada no romance, não como uma individualidade apenas; o filósofo acrescenta, ainda, que a linguagem social transparece as ações das personagens. O herói é a voz que representa o comando pautado no poder do dinheiro; ele indica o preço dos objetos, geralmente sempre depreciado: “... tinha que ser forte. Tinha que ser frio... para ter o meu lucro”(p. 48), nunca se importando com a condição sociopsíquica ou afetiva dos desesperados, humilhados e ofendidos que têm a infelicidade de procurá-lo para vender-lhe algo.

Há uma galeria de tipos que frequenta a loja do he-

rói. As vozes são, geralmente, a representação da revol-ta ou da humilhação diante das ações do herói. Ele sente prazer no sofrimento e infelicidade alheios: “Eu ado-ro fazê-los voltar quando trazem coisas pesadas”; “Vi-bro por dentro” (p. 35) – manda voltar de ônibus o ho-mem que trouxe a pesada máquina de escrever; “Eu não quero” / “Porque não gostei da sua cara” (p. 91) – não compra uma caneta de ouro de um senhor desespera-do; “Agora quando ele quiser ouvir a música que sua mãezinha tocava, vai ter esperar pelo gás” (p. 16) – ao humilhar um sujeito que vende uma caixa de música e tem como principal argumento ser a mesma música to-cada por sua mãe ao piano quando era pequeno, mas o herói o destrói ao associar a melodia ao toque do cami-nhão do gás.

Um dado que chama a atenção é a presença de dois personagens que subvertem as regras estabelecidas pelo protagonista; esses não são controlados pelo poder do dinheiro na negociação injusta e sádica com o dono da loja. O primeiro é o personagem do violino que não aceita o valor proposto para consumir a venda do ob-jeto. Antes de sair da sala, esclarece que o cheiro de fe-zes dominante no ambiente vinha, na realidade, do pró-prio protagonista, e não apenas do ralo, afinal quem usava exclusivamente o banheiro era ele: “O cheiro vem de você” - Quem usa esse banheiro? E então, de onde vem o cheiro?”(p. 32). Essa constatação óbvia incomo-dao protagonista, pois o seu grande desassossego era justificar a todos que o cheiro nauseabundo não era seu, e sim do ralo. O ralo era o *portal do inferno*. Há uma preocupação em não demonstrar falhas ou fraquezas dian-te dos seus clientes, pois precisa parecer forte e perfeito

para ter sempre o controle da situação.

A segunda voz de contraponto no processo de subjugação moral imposto pelo protagonista aos que frequentam seu estabelecimento é o cliente que lhe oferece um olho de vidro. Percebendo o interesse do negociante, não aceita os lances baixos oferecidos e supervaloriza o objeto. A venda é consumada e o herói conclui como que admitindo a derrota: “Você sabe negociar” (p. 37).

### **O mundo das metonímias**

O autor-criador retrata a voz do herói como um ser fragmentado, incompleto, vivente em um universo metonímico, onde nada representa ou pode representar a totalidade de sua busca constante. O herói se consome e se consome pela construção de uma vida em que as partes precisam constituir o todo da sua existência vazia e insatisfeita. Há uma sobreposição interminável de frações, quanto mais ele tem, mais ele quer, pois no ato da conquista perde de imediato o interesse pelo adquirido. A bunda é um objeto de atração-aquisição, uma simbologia do que pode ser comprado no corpo feminino. Não lhe importa o resto (rosto, sentimentos, respeito), o que de fato vale a pena é possuir (comprar) aquela parte para continuar edificando sua torre de fragmentos: “Eu não quero casar com tua bunda. Eu quero com-prá-la pra mim” (p. 43); “Eu pagaria pra ver sua bunda” (p. 131). E tanto faz, que consegue, por meio do dinheiro e da necessidade da garçonete pobre e agora desempregada, a chance de comprar, ver, tocar e até usar seu sonho momentâneo de consumo – “Você prefere em cheque ou dinheiro”; “Você prefere que eu te pague an-

tes ou depois?"; "Eu prefiro pagar antes" (p. 134). Mas como tudo o que o herói procura e adquire, logo depois perde o valor e torna-se uma mera composição em seu mundo metonímico, com a sua nova conquista não se-ria diferente, e sua voz deixa claro como ele é e se com-porta perante o mundo:

Esta bunda, que agora abraço, era a minha salvação.

A bunda é, e sempre foi, o desejo, a busca de tentar alcançar o inatingível. Esta bunda era, enquanto impossível, enquanto alheia, o contra-ponto do ralo. Mas o que eu realmente buscava não estava ali. Nem tampouco em outro lugar. O que eu buscava, era só a busca.

Era só o buscar.

E por isso agora já não há mais desejo, só cansaço. Só o vazio.

Só a certeza do incerto.

Agora é preciso encontrar algo novo, de preferência uma bunda nova, para acreditar. Uma nova bunda em que eu possa crer. Nessa bunda eu não creio mais. Não que ela minta, ou tenha um dia mentido, para mim. Não. O mentiroso sou eu (p. 138).

Interessante notar que se a bunda era um objeto instigante de busca, o ralo (e seu cheiro desagradável) é um monstro de perseguição à consciência da personagem. Nesse mundo de pequenas partes, o ralo é o centro das perturbações, é a alucinação. O ralo é o seu espelho, a contemplação vaidosa da imperfeição do seu ser, é o pedaço do seu universo que reflete e refrata claramente a porção

demoníaca da sua personalidade. É o portal do inferno:

Caminho até o banheirinho e descubro o ralo.  
Deitado de bruços, inalo.  
Trago.  
Para ele o ralo sou eu.  
Observo, atento o buraco.  
Nesta pose relembro o Narciso que o Caravaggio pintou.  
Só que não há o reflexo.  
Só há o escuro que sou.  
E isso, é tudo o que me resta para amar (p. 15).

Isso o incomoda e ele tenta sempre se desvencilhar dessa companhia indesejada; o cheiro do ralo, apesar de não ser uma voz na heteroglossia axiológica da obra, está presente como energia de rompimento do diálogo da personagem com as demais e com sua própria consciência: “O cheiro é do ralo” (p. 16); “O cheiro vem do ralo” (p. 19); “O cheiro é do ralo, vou logo falando” (p. 17); “Só não quero que eles pensem que o cheiro do ralo é meu” (p. 134). Enquanto a bunda seria sua salvação, o ralo era sua perdição, seu vício do mal, o cheiro era sua dependência química: “A bunda era o contraponto do ralo. Esse ralo que eu mesmo dei vida. Esse ralo é para onde projetei o escuro que sou. Esse ralo é o que eu lhe emprestei.” (p. 99); “Rastejo até o banheirinho. Tiro a toalha do ralo. Cheiro, cheiro, cheiro” (p. 111).

O herói encarna também a voz do ser carente e traumatizado, talvez a chave para tentar se compreender a saga das humilhações e não-identificação subjetiva com os outros elementos humanos da obra. Em um universo fragmentado, seus elementos constituintes serão ras-

tros, componentes indicativos de uma totalidade ausente. É dessa forma que o herói começa a compor a figura desconhecida do seu pai. Primeiro um olho de vidro que o acompanha como amuleto da sorte, ou também como *alter ego*, já que o herói foi privado do convívio paterno. Depois surge a perna mecânica, e com essa prótese o herói constrói seu bizarro pai: “Eu já tenho o olho. Agora que paguei tenho a perna. Sei que com o tempo, vou montá-lo. Vou montar o meu pai. Meu pai Frankenstein” (p. 67).

Através dessas analogias metafóricas, a posição estético-formal do autor-criador constitui sua principal característica: a relação axiológica com o herói e seu mundo. Em *O Cheiro do Ralo* essa relação é, sobretudo, peculiar, pois apesar da voz sarcástica, debochada, cruel, sádica e opressora do herói, o autor-criador esta-belece um vínculo, durante quase toda obra, de simpatia com esse herói e, provavelmente, é isso que suscita no público leitor/receptor uma aceitação empática surpreendente com a vida desse controvertido protagonista. Especialmente em momentos de humor *noir*, tendo a desgraça alheia como pano de fundo do cinismo do protagonista, o público leitor/receptor pode se conectar de maneira benevolente diante das mesquinhas maldades da sua voz. Não há identificação, mas compreensão do mundo cômico-patológico exposto pela relação verbo-axiológica do autor-criador com a personagem.

## O mundo das vozes femininas

O protagonista tem uma ligação fetichista com o dinheiro (“O poder é afrodisíaco” (p. 14)) e isso permeia toda sua relação com as personagens femininas do romance. Só são importantes os relacionamentos que podem ser conduzidos pelo capital, pois esse lhe dá força e controle perante o outro. As figuras femininas que não podem se relacionar com o herói através do dinheiro não o interessam: ele despreza a própria mãe e dispensa a noiva antes do casamento. As demais mulheres lhe instigam porque ele estabelece um vínculo por meio da possibilidade da compra. Dia à garçonete – “Eu pagaria só para olhar essa bunda” (p. 57); paga a drogada para vê-la nua. A mulher casada joga na encenação da apaixonada que tudo faz para satisfazer seu amado, mas o verdadeiro motivo é porque ele derrama notas e mais notas em seu corpo.

Essas personagens, quando são contrariadas em suas expectativas, transfiguram as vozes do desnudamento da personalidade patológica do protagonista: “Sai! Sai daqui seu cachorro! Só porque você tem dinheiro, pensa que pode tratar qualquer mulher como puta!” (p. 124) – diz a garçonete ofendida; “Você é mentiroso; o senhor tem a cara da mentira” (p. 118) – a drogada confusa; “Você é um psicopata, um desgraçado!” (p. 130) – grita a casada desmascarada.

O herói não se ofende, pois as vozes femininas na verdade o libertam do fingimento social, do jogo de aparências que ele se esforça em representar para conseguir o que quer – “Beijo seu rosto com o carinho de Judas” (p. 140). Essas vozes, por outro lado, não são



inocentes ou de fato enganadas, elas se deixam enganar porque querem algo também em troca (companhia, droga, sexo ou mesmo dinheiro). É uma troca de favores que só será desmascarada quando houver contrariedade dos interesses sociais das personagens com relação ao protagonista.

Após todos os embates do herói com as vozes femininas e de conseguir todos os seus desejos, pagando por isso, o autor-criador deixa a vida do protagonista ser decidida pela figura que, semelhante ao herói, vive em um mundo de alucinações, conflitante, de perturbações. É a moça drogada, em seu momento de extrema loucura ou lucidez, quem fala: "Trouxe a única verdade" (p. 140). Ela dispara dois tiros no peito do herói, e em seu momento final, sua voz expressa uma última reflexão:

Penso no olho do meu pai.  
Penso em dar um último beijo.  
Beijaria cada uma das coisas que eu julguei ter tido.  
Sinto que perco tudo. Tudo  
o que nunca foi meu.  
E então eu me perco em mim.  
Nesse mim que nunca foi eu.  
Beijaria a bunda como se fosse a única (p. 141).

Ele adentra metaforicamente no ralo, é sugado pelo seu perseguidor e, como em um *portal do inferno*, a escuridão lhe envolve, por fim.

## Conclusão

Destarte, com o intento de finalizar as reflexões realizadas nesse estudo, pela óptica bakhtiniana, concluiu-se que o autor-criador é um elemento imanente à obra literária, é um constituinte que na feitura do romance parte de uma realidade existente, transfigurado-a em um mundo artístico com análise verbo-axiológica (ele é uma segunda voz, uma determinada voz social), refletindo e refratando a heteroglossia (as diversas vozes sociais interagentes na obra).

O autor-criador expõe essa heteroglossia de forma estética, compreendendo-a, exercitando-a, estabelecendo um juízo valorativo; não é a mera reprodução literária das vozes de uma dada realidade, não é um feito bruto e mecânico. Tais vozes são colocadas a partir de uma interpretação envolta no excedente de visão da função axiológica do autor-criador. Foi nessa perspectiva que se analisou o herói e seu mundo, formado por sua voz social interagindo com outras vozes sociais, no romance *O Cheiro do Ralo*, de Lourenço Mutarelli.

Ao se estabelecer tais parâmetros de reflexão sobre o fazer literário, percebeu-se, então, consoante Bakhtin (1997), que a obra de arte é um evento artístico possuidor de vida no acontecimento único da existência e não uma peça puramente teórica, desprovida de significado e valores.

## Referências

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FARACO, C. A. Autor e autoria. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

ISER, W. O jogo do texto. In: LIMA, L. C. (coord.). **A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção**. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

ZILBERMAN, R. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 2009a.

\_\_\_\_\_. **Teoria da Literatura I**. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009b.



## **Diálogo de alteridades: o discurso do outro no ensino-aprendizagem de língua inglesa**

Raulino Batista Figueiredo Neto<sup>1</sup>

**Resumo:**No presente trabalho, nos propomos a discutir a importância do dialogismo bakhtiniano, quanto aos aspectos relacionados ao discurso do outro e as interações verbais, como constitutivo das enunciações na língua-alvo. Para tanto, nos baseamos na análise das noções de diálogo, enunciação e discurso presentes na obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, de Mikhail Bakhtin (2010), associando-as a conceitos seminais da área do ensino de línguas, tais como interlíngua e *scaffolding*. A constatação advinda dessa análise sugere que o trabalho desenvolvido no ensino-aprendizagem de língua inglesa apenas logrará êxito se estiver vinculado a uma perspectiva que admita as interações dialógicas como atributo socialmente construído.

**Palavras-chave:** Dialogismo. Enunciações. Discurso. Língua-alvo.

---

1 Professor Auxiliar do curso de Letras com Inglês da Uneb (Campus XIV), Mestrando em Língua e Cultura pela UFBA. E-mail: <raulnet-to1@yahoo.com.br>.

## **Dialogue of othernesses: the discourse of the other in the teaching-learning of english language**

**Abstract:** In the present paper we intend to discuss the relevance of the bakhtinian dialogism, with regard to the discourse of the other and the verbal interactions, as constitutive to the utterances in the target-language. Therefore, we based ourselves on the analysis around the definitions of utterance and discourse present in the book *Marxism and the Philosophy of Language* by Mi-khail Bakhtin (2010), linking them to the seminal concepts in the field of language teaching, such as inter-language and scaffolding. The finding originated from this analysis points out that the efforts developed in the teaching-learning of English language, will only be successful if it is linked to a perspective which assumes the dialogic interactions as a socially constructed feature.

**Keywords:** Dialogism. Utterances. Discourse. Target-language.

## Introdução

Partindo de uma concepção de diálogo como fenômeno socialmente construído, nos parece adequada a associação dos preceitos dialógicos de Bakhtin ao desenvolvimento comunicativo na língua-alvo. Dito de outro modo, entendemos que o processo comunicativo materializado nas interações dialógicas típicas da sala de língua inglesa (LI daqui por diante) associa-se, de modo flagrante, à perspectiva bakhtiniana na qual

[...] a unidade real da língua que é realizada na fala (*Spracheals Rede*)<sup>2</sup> não é a enunciação monológica individual e isolada, mas a enunciação de pelo menos duas enunciações, isto é, o diálogo (BAKHTIN, 2010, p. 152).

Inscrevendo-nos nessa lógica e admitindo ser este postulado originalmente relacionado ao dialogismo presente no sistema linguístico da língua materna, tomamos esse construto como sendo aplicável, também, ao ensino-aprendizagem de LI, o qual constitui-se pelo e no diálogo, o que, aliás, nos permite entender que há, na citação de Bakhtin, uma grande margem para a instauração de diálogos entrelinguísticos e socioculturais, o que nos permite, portanto, a adoção do postulado bakhtiniano como condição *sine qua non* para a noção dialógica que nos propomos tratar.

A reflexão em torno do dialogismo discursivo em Bakhtin nos permite entrever a noção de alteridade

---

<sup>2</sup> As expressões em itálico, em questão e as demais, são do próprio autor.

como sendo intrínseca às práticas enunciativas nas quais se revelam locutor e interlocutor e, para quem, a palavra serve como meio de expressão e representação. Nesse sentido, tomamos a palavra e, por seu intermédio, enunciamos, colocando-nos, assim, irrevogavelmente, como o outro do discurso. A esse respeito (BAKHTIN, 2010, p.117) assinala que

[...] toda palavra comporta *duas faces*. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede *de* alguém, como pelo fato de que se dirige *para* alguém. Ela constitui justamente *o produto da interação do locutor e do ouvinte* (grifos do autor).

Assim, tomar a palavra, enunciá-la, é construir junto ao interlocutor a noção de alteridade no discurso, conferindo-lhe substância e identidade. É, pois, segundo essa lógica que o autor afirma: “Toda palavra serve de expressão a *um* em relação ao *outro*” (BAKHTIN, 2010, p. 117, grifos do autor). E é justamente essa seara, a da alteridade discursiva bakhtiniana, que vislumbramos no ensino-aprendizagem de LI.

Tomando a sala de aula de língua como a arena discursiva por excelência e entendendo-a como a instância privilegiada em que são produzidas as enunciações na língua-meta, deparamo-nos com a produção de práticas dialógicas permeadas por diferentes tipos de alteridades discursivas, onde diferentes vozes são postas em relação. Tendo em vista que a constituição do discurso é dependente do diálogo entre locutor e interlocutor e admitindo que cada locutor carrega consigo formas distintas de expressar-se na palavra, faz-se mister a compreensão desse indivíduo como alguém



potencialmente fadado à diferença, à dissensão dialógica, elemento intrínseco à trama discursiva materializada quando nos pomos a falar e que marca a nos-sa oposição constante em relação ao outro. Dito isto, entendemos que o ato comunicativo é, por excelência, um processo no qual negociamos significados e fazemos revelar, pela língua, a diferença. É, pois, do lugar que enunciamos e da ideologia em nós alojada que marcamos a oposição em relação ao nosso interlocutor. A expressão-enunciação do falante é sempre portadora de sua diferença em relação ao Outro do discurso, sendo esta revelada no ato enunciativo. Desse modo, entendemos que a (de)marcação das identidades discursivas, isto é, de um *Ego* e de um *Alter* dialógico se depositaria das circunstâncias em que são realizadas essas enunciações, isto é, o contexto em que são produzidas as interações verbais. A esse respeito (BAKHTIN, 2010, p. 116) pontua:

Qualquer que seja o aspecto da expressão--enunciação considerado, ele será determinado pelas condições reais da enunciação em questão, isto é, *pela situação social mais imediata* (grifo do autor).

Associando essa afirmação à instância do ensino-aprendizagem de LI, observamos que as condições reais da enunciação a que Bakhtin se refere encontram na LI (a língua do Outro) o contexto no qual uma nova alteridade é vivenciada. Dito de outro modo, o que verificamos, nessa instância, é a língua do Outro materializada nas trocas e negociações verbais imediatas. Nesse sentido, entendemos que a prá-

tica enunciativa na língua-meta, muito além de implicar no desenvolvimento linguístico-comunicativo dos aprendizes, contribui para o surgimento de outro tipo de falante, daquele que transita entre línguas-culturas distintas e que constitui, por essa razão, uma espécie de meta-alteridade. Tal assertiva resulta da constatação de que se a Outridade no discurso é apanágio imanente das relações dialógicas presentes na língua, pois se a diferença é o que marca o lugar de locutores e locutários, isto implica que o aprendiz de LI, portador de visões de mundo e formas de expressão já cristalizadas na língua materna, põe em relação, no fluxo de seu discurso, ao menos dois tipos de alteridade: a alteridade presente nas interações verbais típicas da língua materna e a alteridade representada pela “estrangeiridade” da língua-meta.

Desse modo nos questionamos: o que é afinal a língua-meta senão uma língua “estranha”, a língua de outro? Diante dessa indagação, admitimos que a prática discursiva na LI é essencialmente uma atividade de meta-alteridade, haja vista que na prática dialógica em LI, o aprendiz já traz consigo, como resultado de suas interações na língua materna, a experiência como locutor e locutário de sua própria língua. Assim, compreendemos que a experiência advinda das posições que o sujeito ocupa no discurso (ora como locutor, ora como locutário) lhe impõe, desde o início, o exercício da alteridade. Nesse sentido, o binômio que apresentamos (locutor e locutário) faculta ao indivíduo uma espécie de movimento, permitindo-lhe o exercício do discurso num outro discurso. Isto posto, entendemos que esse aprendiz não chega à prática da língua-meta como tábula rasa, já há nesse

sujeito o exercício da alteridade advindo de sua própria língua. Nas trocas comunicativas de LI, este indivíduo será, portanto, o Outro do Outro. Dito de outra forma, o aprendiz repete na LI o mesmo processo linguageiro de sua língua materna, transpondo-o ao nível da aprendiza-gem na língua-meta.

## O discurso do Outro e o Outro do discurso

A assunção de que a perspectiva dialógica, ora apresentada, alinha-se ao contexto de ensino-aprendizagem de LI apoia-se, sobretudo, na lógica constituída por Bakhtin e que parece acenar para uma espécie de construto metalinguístico. O que observamos ao longo do processo de produção na LI é uma perspectiva na qual aprendizes/usuários<sup>3</sup> atuam metalinguisticamente, isto é, lançando mão do diálogo já existente entre locutor e interlocutor como repositório de suas interações comunicativas. Tal afirmação pode ser melhor ilustrada a partir dos numerosos estudos relacionados ao fenômeno da *interlíngua*<sup>4</sup> os quais trazem à baila grande parte das características (vocabulares e morfossintáticas) representativas do código da língua materna do aprendiz e materializadas quando da interação em LI. Similarmente ao que vimos expondo

---

3 O emprego do termo usuário, que aqui tomamos, relaciona-se com a assunção de que o aprendiz de língua inglesa é também um falante dessa língua, haja vista que este é, também, produtor de significados e de interações verbais na língua-meta.

4 A *interlíngua* refere-se à língua produzida por aprendizes e que carrega traços dos dois sistemas linguísticos (o da língua materna e o da língua-alvo), sendo, desse modo, compreendida como um sistema em si mesmo, uma língua de passagem.

e a respeito do discurso de outrem, o autor afirma: “[...] é o discurso no discurso, a enunciação na enunciação, mas é ao mesmo tempo, um discurso sobre o discurso, uma enunciação na enunciação” (BAKHTIN, 2010, p. 150). Nesse sentido, divisamos no discurso de outrem de que nos fala Bakhtin uma clara relação entre aprendi-zes de LI (enunciadores) e a operacionalização de suas construções discursivas, as quais não ocorrem sem a utilização do que nos parece uma metalinguagem. Não raro encontramos falantes de LI, sobretudo os que ain-da não transpuseram a língua de passagem representa-da pela interlíngua, agindo de modo recursivo, sendo este recurso representado pelo manancial de sua expe-riência linguística na língua de berço, na língua mater-na, onde se precipitam experiências de partilha do dis-curso e de trocas comunicativas, sendo o nascedouro do eu e do outro no diálogo.

Esse modo de entender o discurso nos possibilita uma vinculação imediata a um dos conceitos seminais da área da Teoria Sociocultural chamado *scaffolding*. O termo em questão associa-se, fundamentalmente, à afirmação de Ellis (2008, p. 234), para quem “[...] a cognição precisa ser investigada sem separá-la do contexto social.” Ainda segundo essa perspectiva, a Teoria Sociocultural “vislum-bra a aprendizagem, aí se incluindo a aprendizagem de língua, como algo dialogicamente situado” (ELLIS, 2008, p. 234). Tomando essa noção do *dialogicamente situado* como análogo ao dialógico em Bakhtin, entendemos que o processo de aquisição da língua-alvo só se dá através do outro do discurso. É, pois, através dessa compreensão que Artigal (1992) afirma: “O dispositivo de aquisição da língua está situado na interação que ocorre entre falantes

ao invés de acontecer na mente do aprendiz” (ARTIGAL, 1992 apud ELLIS, 2008). Assim admitimos que a aprendizagem/aquisição de uma língua estrangeira não se estabelece individualmente, isto é, o desenvolvimento na língua só ocorre codiscursivamente.

Dito isto, podemos compreender a prática discursiva na LI como algo condicionado a uma partilha interindividual, na qual a existência de um “eu” apenas se faz possível pela relação com o outro. A esse respeito Ellis (2008, p. 233) assevera: “A aquisição de uma L2 não é um processo de base puramente individual, mas partilhado entre o indivíduo e os outros”. É justamente essa constatação que nos faculta a adoção dos preceitos bakhtinianos como basilares para o desenvolvimento e a produção na língua-alvo. Desse modo, temos na definição da noção de *scaffolding* uma espécie de elo entre a proposta de Bakhtin e àquela relacionada ao ensino-aprendizagem de LI. Segundo Ellis (2008, p. 235):

O *Scaffolding* é um processo inter-psicológico através do qual um falante (fluyente ou não) auxilia outro falante (não fluyente) a apresentar uma habilidade a qual eles ainda não produzem independentemente.

É justamente nesse raciocínio que divisamos o discurso como a amálgama de alteridades, como o duplo da língua.

De modo similar, Bakhtin (2010, p. 116) destaca que: “[...] a enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados [...]”. Isto posto, entendemos que as relações constituídas no processo de aprendizagem de uma língua estrangeira, muito mais

do que reconhecerem o discurso do Outro, devem admitir que os diferentes sujeitos envolvidos no processo de aprendizagem de LI estão inscritos em múltiplos lugares sociais, os quais são definidores de suas práticas discursivas. Assim, a perspectiva dialógica que aqui adotamos é instauradora da descoberta do Outro do discurso, daquele que se deixa revelar na interação verbal a partir de suas enunciações. Dessa forma, o ensino-aprendizagem de LI, inscrito na perspectiva dialógica bakhtiniana, estabelece, para além do reconhecimento do discurso do próximo linguístico, a descoberta de diferentes vozes, elementos que emanam do discurso e que se materializam sob a forma de enunciação.

Admitindo o construto bakhtiniano como fundamental para a compreensão da dinâmica presente no ensino-aprendizagem de LI, devemos, na condição de professores de língua estrangeira, viabilizar a instauração de um ensino que promova uma apropriação do discurso na língua-alvo, diminuindo, dessa forma, o distanciamento e a estrangeiridade dessa língua. Assim, entendemos que atuar comunicativamente na língua é prover o aprendiz/usuário de LI de um ensino que lhe permita a produção na LI e não apenas a reprodução de modelos representados pelo livro-texto ou pelo professor. Agir reproduzivelmente, apenas seguindo modelos de língua, é descaracterizar a partilha e o desenvolvimento discursivo presentes em situações reais de comunicação, haja vista que o discurso dialógico é sempre consubstanciado pelo surgimento da voz de um e da voz do Outro, constituindo uma permanente relação de dizeres. É nesse sentido que nos alinhamos ao questionamento proposto por Kramsch (1993), para quem a

ideia de modelos de língua são potencialmente fadados a uma perspectiva monológica, portanto, dissociada das trocas comunicativas fundantes de uma aprendizagem efetiva na língua do outro. Nesse sentido, a referida autora questiona:

[...] como os aprendizes podem tornar-se autores de suas próprias palavras além de apenas re-petirem as sentenças do livro texto, imitando as enunciações de seu professor (a), apropriando--se das frases de outros falantes? (KRAMSCH, 1993, p. 27).

### **Enuniação: o eu e o Outro na língua-alvo**

Valendo-nos uma vez mais do princípio bakhtiniano percorrido até então, parece-nos legítima a apropriação desses preceitos como forma de compreender o eu e Outro na língua-alvo, elementos biunívocos que atuam nas engrenagens do sistema, dando-lhe sentido e concretude. Entendemos, desse modo, que é por meio da língua em ação, ou seja, é pela enuniação, que estabelecemos o processo de aprendizagem na LI. Assim, acreditamos que o processo enunciativo na LI dá-se apenas a partir da tensão interindividual presente nas diferentes vozes emanadas da interação comunicativa. A esse respeito, Bakhtin (2010, p. 132) afirma que: “A estrutura da enuniação é uma estrutura puramente social. A enuniação como tal só se torna efetiva entre falantes.” É, pois, a partir dessa afirmação que rumamos para um entendimento da produção na língua-alvo como sendo condicionada à permanente socialização do discurso, haja vista que o diálogo e a con-

sequente aprendizagem daí advinda apenas se fazem possíveis porque existem falantes (usuários/aprendizes) a “jogar” com a língua nas situações de interação da qual são autores. No dizer de Bakhtin(2010, p. 153), “A língua não é reflexo das hesitações subjetivo-psicológicas, mas das relações sociais estáveis dos falantes”. Nesse sentido, a natureza dos processos enunciativos é sempre resultante da sociedade que se corporifica na língua e através de seus falantes (vetores sociais da interação verbal), a negociação de sentidos e a biunivocidade do discurso. Este raciocínio parece alinhar-se ao dizer de Bakhtin(2010, p. 127) que sustenta:

A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da *interação verbal*, re-alizada através da *enunciação* ou das *enunciações*. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua.

Como visto anteriormente, o processo de aprendizagem de LI apenas materializa-se na medida em que, agindo dialogicamente, o aprendiz/usuário desloca-se rumo ao discurso do outro, ouvindo e fazendo-se ouvir ao largo da interação verbal. No entanto, é justamente em torno da interação verbal que Otto Dietrich (1914 apud BAKHTIN, 2010) levanta um problema. Segundo Bakhtin (2010, p. 125), o problema a que se refere Dietrich “Toma como ponto de partida a crítica da teoria da enunciação como meio de expressão”. Referindo-se a Dietrich em torno da interação verbal como meio de



expressão, Bakhtin (2010, p. 127) comenta: “Para ele a função central da linguagem não é a expressão, mas a *comunicação*. Isso o leva a considerar o papel do ouvinte”. Nesse sentido, o de admitir o par falante/ouvinte como definidor da comunicação, discordamos da separação entre expressão e comunicação feita por Dietrich, alinhando-nos, desse modo, à lógica que institui locutor e interlocutor como interactantes em potencial e, portanto, como produtores do discurso. Desse modo, divisamos na dinâmica do discurso dialógico bakhtiniano a instância privilegiada onde a confluência entre falante e ouvinte traduz-se como o instrumento decisivo para a comunicação/expressão na LI.

A enunciação não nos chega, senão, pelo veículo do diálogo. É, pois, por seu intermédio que tornamos possível o desenvolvimento na língua-alvo, produzindo, para além de falas num outro código, um construto social e socializante, colocando-nos, portanto, como vozes do discurso. Desse modo, vemos na afirmação de Morson (1986) uma perspectiva análoga à que aqui tomamos e que ilustra a importância do diálogo no processo interativo na LI. Segundo o referido autor (1986 apud KRAMSCH, 1993), “Nós somos as vozes que nos habitam”. Isto posto, é preciso entender o diálogo como o manancial de onde extraímos as enunciações na LI, materialidade linguística que se converte como o objeto do ensino de língua estrangeira. Assim, tais elucubrações acerca do diálogo encontram em Bakhtin importante arcabouço teórico que nos auxilia, sobremaneira, na compreensão da interação verbal na sala de aula de LI. Embora o referido autor estabeleça o diálogo como algo mais amplo do que a interação verbal,

é esta instância que nos interessa para a compreensão da aprendizagem e produção na LI em sala de aula. A esse respeito, Bakhtin comenta: “O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal”. A compreensão bakhtiniana de diálogo (em seu sentido mais amplo) se espalha para além das referidas interações verbais. Para Bakhtin (2010, p. 127)

[...] pode-se compreender a palavra ‘diálogo’ num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja (grifo do autor)

### **Considerações finais**

Ao largo desse trabalho, buscamos o estabelecimento de uma perspectiva analítica em relação ao ensino-aprendizagem de LI, associando-a ao construto bakhtiniano de dialogismo discursivo. Dentro desse princípio, tratamos de conceitos seminais na área da teoria do discurso, tais como a perspectiva das interações verbais e a alteridade discursiva. Apoiando-nos em Mikhail Bakhtin e, secundariamente, em autores da área do ensino de línguas, versamos, majoritariamente, em torno da ideia de *Ego* e *Alter* na língua, transpondo-os ao nível das interações na LI. A interface aqui estabelecida abordou questões nodais relacionadas ao discurso dialógico e ao seu desenvolvimento no processo comunicativo dos aprendizes/usuários de LI. Assim, fizemos uma associação entre o sujeito discursivo tratado por Bakhtin e o sujeito que se lança na aprendizagem de uma segunda língua, isto

é, aquele que estabelece o diálogo na estrangeiridade da língua nova. Como resultado dessas incursões, tratamos da questão social como definidora do discurso dialógico entre falantes e ouvintes; locutores e locutários, além de abordar a noção de *scaffolding* dos estudos socioculturais, noção marcadamente associada à partilha discursiva, à interação dialógica.

Desse modo, buscamos ao longo do texto o estabelecimento de uma maior compreensão em torno da produção linguístico-comunicativa na LI, relacionando influências de diversos matizes, as quais variam desde a noção sociológica à questão discursiva, ambas iluminadas pela ótica bakhtiniana. A reflexão em torno destes elementos nos permitiu compreender os conceitos de língua, discurso e diálogo como elementos inextricáveis e, consequentemente, constitutivos daquilo que somos enquanto seres do discurso. Assim, faz-se precípua a reflexão acerca do ensino-aprendizagem de LI como dependente de um trabalho pautado no desenvolvimento de um diálogo efetivo na língua-alvo, ou seja, de uma perspectiva que, distanciando-se de modelos monológicos de língua, proporcione uma aproximação com a multiplicidade de vozes postas em circulação quando enunciamos. Entendemos que a vinculação exclusiva às sentenças e aos diálogos monocórdicos do livro didático, assim como ao modelo linguístico representado pelo professor, longe de promoverem interações genuínas na língua-alvo, apenas instituem um simulacro de língua e um silenciamento das vozes do discurso.

## **Referências**

**BAKHTIN, M. (Volochinov). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 14. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.**

**ELLIS, R. *The study of second language acquisition*. Oxford: Oxford University Press, 2008.**

**KRAMSCH, C. *Context and culture in language teaching*. Oxford: Oxford University Press, 1993.**

## Díálogos e recriações na arquitetura narrativa literária e cinematográfica de *Cidade de Deus*

Márcia Ferreira Jacob<sup>1</sup>  
Poliana Brito Sena<sup>2</sup>  
João Rodrigues Pinto<sup>3</sup>

**Resumo:** Partindo do pressuposto que a relação da literatura e outras artes tem se tornado um campo de intensos estudos, este trabalho analisa alguns aspectos relevantes que se estabelecem no encontro intersemiótico entre literatura e cinema, tendo em vista que, apesar da relação que as obras mantêm, dos possíveis diálogos que se constituem, ambas possuem suas particularidades, pois livro e filme são obras distintas. O *corpus* deste artigo discorre sobre as narrativas literária e fílmica de *Cidade de Deus*, buscando estabelecer pontos de convergência e divergência. A análise pretende demonstrar que o cenário contemporâneo está cada vez mais fundido no campo das artes e que tanto o espaço fílmico quanto o romanesco são suscetíveis ao leitor/espectador para expandir o seu universo imaginário por meio de suas representações.

**Palavras-chave:** Literatura. Cinema. Transposição. Diálogo.

---

1 Professora na Instituição de Ensino Miguel Afonso, em Teixeira de Freitas, Bahia; Licenciada em Letras Vernáculas pela Universidade do Estado da Bahia (Uneb); Especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira pela Faculdade do Sul da Bahia (Fasb).

2 Professora na Instituição Educandário Carlos Drummond de Andrade, Teixeira de Freitas, Bahia, na Prefeitura Municipal de Caravelas, Bahia (Educação Básica); Licenciada em Letras Vernáculas pela Universidade do Estado da Bahia (Uneb). Especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira pela Faculdade do Sul da Bahia (Fasb).

3 Professor da Faculdade Pitágoras, de Teixeira de Freitas, Bahia; Coordenador do Núcleo de Pesquisa (NUPSET); Graduado em Letras-Português (UFES); Especialista em História do Brasil (UFES); Mestre em Teatro/Educação (Unirio); Doutorando em Linguística e Língua Portuguesa (PUC-Minas).

## **Dialogues in architecture and recreations narrative literary and film *City of God*.**

**Abstract:** Noting that the relationship between literature and other arts has become a field of intense study, this paper analyzes some important aspects that are established in intersemiotic encounter between literature and film, considering that despite the relationship they maintain the works, the possible dialogues that are, both have their particularities, as book and film are different works. The corpus of this article discusses the literary and filmic narratives of *City of God*, seeking to establish points of convergence and divergence. Before the analyzes, the contemporary scene is increasingly cast in the arts and both the filmic space as *romanesco* are susceptible to the reader/viewer to expand the fictional universe through their representations.

**Keywords:** Literature. Cinema. Transposition. Dialogue.

## Introdução

O trabalho comparativo entre a literatura e o cinema tem atingido um amplo contingente de estudos críticos no país, principalmente, no que tange à tradução do texto literário para o meio cinematográfico. Em virtude disso, este trabalho investiga os processos de transposição que configuram o diálogo entre essas artes por meio de leituras críticas e pesquisas sobre a arquitetura narrativa, as particularidades, interseções e confluências alocadas em ambas as esferas.

Tanto o leitor do romance quanto o espectador do cinema, por vezes, tem curiosidade sobre o fazer literário e cinematográfico e como se processa a transposição de uma obra literária para a tela do cinema. Ao propor estabelecer relações entre cinema e literatura, nos deparamos com algumas questões que nortearão nossas discussões: que semelhanças e diferenças podem ser percebidas na arquitetura narrativa, no jogo intertextual de sua versão literária e cinematográfica? Como se processa o dialogismo existente entre a literatura e o cinema? Como analisar transposições literárias para as telas sem resvalar para o juízo de valor sobre uma ou outra arte? Estes são alguns questionamentos que se fazem pertinentes ao utilizar o método comparativo para estabelecer relações entre a narrativa verbal e visual.

Para uma melhor compreensão desse processo, faz-se mister a escolha de um objeto específico, a fim de tecer ligações entre a obra em si, a literatura e o cinema. Para tanto, o romance *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, e sua transposição (2002) para o cinema,

dirigida pelo cineasta Fernando Meireles, foram al-vos de nossos olhares.

## **Literatura e cinema: linguagens que se cruzam**

A arte literária tem estreitado, cada vez mais, sua relação com o homem, mesmo diante das inúmeras mudanças ocorridas no percurso da história. Desde os primórdios, como ciência e representante social, a literatura mantém seu caráter artístico, permite que as palavras assumam vida própria com novas significações e representações, manifestando sua legitimidade enquanto arte por meio da ficção que, segundo Walty (1999, p. 15), é a “criação da imaginação, da fantasia, coisa sem existência real”.

No contexto artístico, em determinados momentos da história, surgem movimentos que tendem a negar o anterior por necessidade de afirmação e aceitação do novo, ou mesmo, numa tentativa de evoluir, ou superar a forma que antecede. Hoje, a arte se manifesta também por meio de outros olhares, podemos falar em hibridismo, que resulta em um mosaico constituído pelos mais discrepantes movimentos, linguagens, temas, manifestações culturais, enfim, uma mesclagem de eventos de infinitas origens.

Sob esse prisma, ao lado do conjunto de obras que compõe a arte literária, outras expressões artísticas também foram desabrochando, caindo ao gosto popular e desempenhando um papel marcante na sociedade atual, como é o caso do cinema

que ao passar os olhos pela literatura, descobriu



que a imagem não é só a flor da pele: é também texto. Ela não ilustra o que pensamos com palavras: ela pensa de outra maneira (AVELLAR, 2007, p. 56).

Aos poucos, a relação entre a literatura e o cinema começa a dar sinais de fecundidade e as narrativas literárias passam a ser, cada vez mais, objeto de transposições para as telas, não como uma cópia ou uma reprodução do já criado, pois “não se trata de transportar as formulações de uma área para outra, mas de reelaborar dialogicamente o pensamento” (BRAIT, 2008, p. 162). Segundo a teórica (2008, p. 154):

Trata-se de um processo, não de substituição de uma forma discursiva por outra e da consequente polaridade, mas de evolução das próprias práticas significantes de sistemas comunicativos que emergem das interações dialógicas, ainda que cada uma delas tenha seu campo de significação muito preciso.

A diversidade de textos narrativos que se tem acesso possibilita um campo fértil para a produção de roteiros cinematográficos e, conseqüentemente, proporciona uma nova maneira de aproximar o leitor/espectador da leitura de obras literárias. A difusão da literatura por outros meios influenciou reciprocamente a produção e o aperfeiçoamento de novos gêneros:

Assim, se as técnicas de representação enriquecem o acervo de produtores de arte, hoje já se poderia falar num hibridismo de formas, que

sem desprezar os meios específicos de cada uma delas, acrescenta novas representações (AVER-BUCK,1984, p. 4).

Outro aspecto que tem servido de base para discussões sobre a relação da literatura com o cinema é a questão de (in)fidelidade ao texto literário e a maioria centra-se na liberdade de resignificação do texto genuíno. Para alguns autores, a fidelidade permanece em segundo plano, pois a própria literatura se caracteriza pela faculdade de não se limitar apenas a uma leitura, pelo contrário, sua essência dá margens para inúmeras interpretações, como destaca Guimarães(2003, p. 95):

A visão de que uma adaptação deve seguir uma fórmula correta – que faça uso do ‘verdadeiro sentido do texto’ objetivando tão só a transferência para uma nova linguagem e um novo veículo –, nega a própria natureza do texto literário, que é a de suscitar interpretações diversas e ganhar novos sentidos com o passar do tempo e a mudança das circunstâncias (grifo do autor).

A ideia de fidelidade ao texto-base se configura numa adaptação completa da narrativa verbal para as telas, o que de fato não ocorre, pois o cinema mesmo fazendo uso de elementos como a linguagem verbal utiliza mecanismos próprios, como os “efeitos produzidos por diferentes ângulos e manobras da câmera, truques de montagem e gravação, *close-ups, flash-backs, fade-ins, fade-ups*” (HAUSER, 1998. p. 984), que resulta numa considerável restrição dos signos verbais na produção fílmica.

Os questionamentos em torno da fidelidade à obra literária pela arte cinematográfica leva a crer que suas linguagens se entrecruzam em determinado momento. Para Randal Johnson, sob a perspectiva do crítico Avellar, a fidelidade que se busca no cinema em relação à literatura constitui-se num problema e, ao mesmo tempo, no começo de uma compreensão mais rica dessa relação:

O problema – o estabelecimento de uma hierarquia normativa entre a literatura e o cinema, entre uma obra original e uma versão derivada, entre a autenticidade e o simulacro e, por extensão, entre a cultura de elite e a cultura de massa – baseia-se numa concepção, derivada da estética Kantiana, da inviolabilidade da obra literária e da especificidade estética. Daí uma insistência na ‘fidelidade’ da adaptação cinematográfica à obra literária originária. Essa atitude resulta em julgamentos superficiais que frequentemente valorizam a obra literária sobre a adaptação, e o mais das vezes sem uma reflexão mais profunda (2003, p. 40, grifo do autor).

Essa reflexão mais profunda pode ser entendida como uma possibilidade de ver o cinema não apenas como uma mera adaptação, ou como objeto de juízo de valor de uma sobre a outra, mas, sobretudo, como uma arte que possui características particulares, específicas de seu processo de produção, o que ocasiona para ambas certa individualidade e autonomia, embora estabeleçam determinadas relações em seus contextos. Para Johnson (2003), a insistência a fidelidade é um elemento que ignora suas independências. Qualquer obra artística, seja ela

romance, conto, poema, filme, escultura ou pintura, deve ser julgada em relação ao seu campo de atuação e não em relação aos valores dos outros sistemas semióticos.

Para compreender o processo de transposição, é indispensável uma análise da tradução intersemiótica que, segundo Diniz (1999), consiste na interpretação de um determinado sistema de signo para um sistema semiótico, ou ainda, de um sistema de signo para outro. Assim, o signo linguístico presente na obra literária se transmutará em outros não-linguísticos, como as imagens e o som, que são predominantes na linguagem cinematográfica. Nessa mesma linha, Plaza (2003, p. 67) enfatiza que a tradução ocorre

a partir de uma estratificação ou demarcação de fronteiras nítidas entre diversos e diferentes sistemas de signos, dividindo-os em códigos separados, tais como: verbal, pictórico, fotográfico, fílmico, televisivo, gráfico, musical, etc.

A transposição de uma obra literária para a linguagem audiovisual pode ser considerada como uma alternativa de releitura do texto-base, pois o roteiro que, segundo Averbuck (1984, p. 137), “é uma alternativa sistemática e ordenada de prever o futuro do filme em todos os seus pormenores” – se baseia nos fatos, personagens, ideologias que o autor imprime em sua obra:

Entende-se aqui a tradução da significação do objeto como fundamento para uma nova construção, buscando-se nessa ação a re-significação do mesmo objeto: re-ler para aprofundar significados, re-semantizando-os... Dessa forma, con-

sidera-se que toda nova produção oriunda de uma imagem referente é construção de um novo texto, no qual o sujeito produtor elabora uma in-terpretação, podendo, até mesmo partir para a criação (BUORO, 2003, p. 23).

Sendo a literatura base para muitas obras cinematográficas, o cinema encontrou principalmente nos romances, nos quais são abordados os mais variados fatos e momentos da história humana, um campo fértil para sua prosperidade, em contrapartida, a arte literária também faz uso de artifícios da narrativa visual para uma inovação estrutural.

Enquanto a literatura se apoia na expressão verbal, o cinema utiliza-se da imagem visual como matéria básica para a constituição do seu discurso. A linguagem literária, por meio da imaginação, cria constantemente imagens abstratas que estimulam o leitor a inúmeras possibilidades de interpretações. Já o cinema apresenta uma sucessão de imagens acabadas, no entanto não se limita apenas ao que está posto na tela, pois o espectador pode também ir mais além, permear em uma visão particular do que está apresentado, levando em consideração que o cinema é a construção de um discurso com aspectos da realidade, recheado de ilusões representadas por meio das imagens. Mc Farlane (apud DI-NIZ, 2007, p. 11) conclui que

mesmo o cinema apresentando as situações definidas, é possível ao espectador desenvolver outras possibilidades de interpretação da história ou de situações na história, pois a imaginação é ilimitada.

Contudo, apesar de realizarem uma simbiose, estabelecerem pontos em comum e se influenciarem, não se deve reduzir a literatura e o cinema a tais aspectos, é normal nos depararmos com divergências, recursos próprios ou não, pontos de vistas, enfim, uma série de procedimentos necessários para o processo de transposição. Como destaca Bakhtin (1986, p. 319) “todo discurso dialoga com outro discurso e toda palavra é cercada de outras palavras”, sendo assim, ainda que estejam em suportes artísticos distintos, um discurso tende a reportar a outros, mesmo que inconscientemente.

### **Cidade de Deus: livro e filme**

Cidade de Deus é o nome do conjunto habitacional construído na década de 1960 no subúrbio do Rio de Janeiro para alojar os desabrigados das enchentes e servir de moradia para retirantes nordestinos. Erguida num espaço inóspito, sem infraestrutura, sem luz e esgoto “agora uma favela, a neofavela de cimento, armada de becos-bocas, sinistros-silêncios” (LINS, 2007, p. 20) é a esperança de vida melhor para centenas de famílias. Este é o ambiente que dá vida às mais de 500 páginas do romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, publicado pela primeira vez em 1997 e lançado em mais de quinze países.

A obra foi adaptada para o cinema em 2002, sob a direção de Fernando Meirelles, codireção de Katia Lund e roteiro de Bráulio Mantovani. O filme teve ampla repercussão de público e crítica no Brasil e no exterior. Recebeu vários prêmios e foi indicado ao Oscar 2004 nas seguintes categorias (melhor diretor, melhor fotografia, melhor montagem e melhor roteiro adaptado) e ao Glo-

bo de Ouro na categoria de melhor filme estrangeiro. Com um roteiro final de 119 páginas, distribuídas em 1h35min de projeção e mais de 2.800 atores – principais e coadjuvantes, secundários e de figuração – *Cidade de Deus* surge nas telas do cinema do mundo inteiro, imprimindo as ressonâncias do livro por meio de novas representações.

Nas duas obras, fica evidente a imagem do crime organizado, do tráfico de drogas e da violência insaciável na comunidade. O filme – uma narrativa significativamente mais curta que o livro – opta por transmitir os fatos através de uma intensa projeção de imagens associada às falas das personagens. O livro, por sua vez, escolhe um caminho extensivo, possui mais personagens, a narrativa é opulenta em detalhes o que leva o leitor a visualizar e refletir melhor sobre as complexidades decorrentes da saga criminoso que norteia a “neofavela” – “por oposição à favela em acepção antiga, que foi reformulada pela guerra entre os traficantes de drogas e pela correspondente violência e corrupção da polícia” (SCHWARZ, 1999, p. 563).

Em meio à pluralidade de estilos e técnicas peculiares à literatura contemporânea, *Cidade de Deus*, além de ter a violência como palco em que move as personagens, aborda outras temáticas, as quais, em sua maioria, são sinônimos de preconceitos, estigmatização social, descasos governamentais, enfim, diversas situações criadas por uma sociedade individualista, presa unicamente pelos seus próprios interesses. Enquanto na literatura a palavra é a principal matéria-prima para sua existência, na linguagem cinematográfica esse fundamento corresponde à imagem, embora existam outros

fatores decisivos de estilização, tanto para uma quanto para outra arte.

Num cenário quase rural, com uma trilha sonora bastante peculiar ao ambiente, as imagens iniciais sobrepostas à narração de *Busca-pé* vão dando formas à *Cidade de Deus*: “E pra contar a história de *Cidade de Deus*... eu preciso começar pela a história do *Trio Ternura*”.

Como no livro, a primeira fase do filme é comandada pelo *Trio Ternura* e suas peripécias, embora, com um menor número de personagens e eventos, o que é natural, pois além de o filme ser apresentado ao espectador em um curto espaço de tempo, muitas das descrições realizadas no texto por meio da palavra são retratadas na película através das imagens montadas por diversos plano, ângulos e movimentos a fim de criar a mesma sensação, ou o efeito próprio que o cineasta queria atribuir à cena.

Na transição que marca o início dos anos 1970, um novo cenário se projeta com um aspecto mais urbano, ruas asfaltadas, prédios e um jogo de iluminação que sai de uma tonalidade meio sépia com uma paisagem rústica, para um ambiente com cores mais vivas demarcando a mudança de tempo e espaço, embora, ainda mantenha o uso da obscuridade para deflagrar locais fechados e momentos violentos, confusos e sofridos. Nessa parte, já se domina o tráfico no morro, e o *Pardalzinho/Bené* é quem comanda a “boca” juntamente com seu parceiro *Zé Miúdo/Zé Pequeno*, que é o protagonista da terceira e última parte, quando a guerra das quadrilhas se generaliza na favela, principalmente, depois que a ira de *Zé Bonito/Mané Galinha* é despertada.

A obra fílmica utiliza estrategicamente uma personagem de dentro da favela para narrar a história, diferen-



temente do livro que é narrado em terceira pessoa. Para Mantovani, uma visão interna representaria de forma crível a transfiguração da cidade, das personagens e da população que vive num estado de impotência diante dos bandidos, do crime e do tráfico que comanda o local.

O personagem *Busca-Pé*, um dos principais da obra literária, tem no filme, o princípio básico de unir cronologicamente, embora com momentos de ruptura, eventos e personagens díspares. Para tanto, o roteirista criou um mecanismo extremamente simbólico, a fim de dar maior coerência à história que se passa em um espaço de tempo relativamente extenso, a câmera fotográfica. Seu registro, ainda que seja um recorte da realidade, representa juntamente com a memória de *Busca-pé* o fio condutor da narrativa.

*Busca-pé* é um narrador que também vive as mazelas que a sociedade lhe impõe, no entanto é uma das personagens que consegue mudar o rumo de seu destino. Ele representa os muitos jovens que vivem ali e que conseguem caminhar em sentido contrário ao já predestinado. Apesar de tantas dificuldades para permanecer longe da vida criminosa, o garoto não desiste de ter uma realidade de vida um tanto diferente daquela presenciada no seu contexto social. Ter nascido numa favela é como ostentar uma tatuagem ou uma marca de ferro no rosto. A respeito de *Busca-Pé*, o roteirista Bráulio Mantovani (2002, p. 2) comenta em um dos seus arquivos de trabalho:

Por que Busca-Pé como narrador? Primeiro porque Busca-Pé é um sobrevivente. Segundo porque ele é um dos poucos personagens que consegue escapar à insânia. Terceiro: ele é fotógrafo.

E isso abre a possibilidade de usarmos um recurso visual que pode dar concisão à narrativa sem mutilar as histórias: o STILL. Se Busca-Pé não é protagonista de nenhuma grande história do livro, ele pode ser no filme testemunha ocular dos fatos. É claro que ele não vai narrar apenas o que viu. Ele não precisa estar presente às ações. Mas ele tem fotos de todos os personagens que entram e saem das histórias. Sua vocação para fotógrafo vem da infância.

Na penúltima página do romance, como também nas últimas cenas do filme, Zé Miúdo/Zé Pequeno, o maior bandido dos últimos tempos, que conhecia todas as regras do mundo do crime, tem sua vida exterminada por uma criança com características bem próximas de Miúdo/Pequeno quando garoto. Após sua morte, a paz aparentemente voltaria a reinar em Cidade de Deus, no entanto a história recomeça com os novos meninos do tráfico andando pelas ruas da favela, cada qual com sua arma, sugerindo ao leitor/espectador o início de um novo ciclo.

A composição das obras apresenta uma forte relação com aspectos da realidade extraficcional, uma vez que se misturam imagens de um quase relato antropológico com a essência da narrativa literária – a ficção. Sua estrutura dinamiza mecanismos históricos, sociais, econômicos e políticos para produzir a complexa arquitetura da vida nacional onde espaços violentos e pobres como *Cidade de Deus* estão reservados para uma significativa parte da população brasileira.

## **Tradução intersemiótica: encontros e desencontros**

Ao estabelecer elos e confrontos entre duas ou mais artes, reportamos ao estudo comparado que trata das diversas contribuições que uma arte traz à outra. A atividade de comparação é um processo que permeia as relações humanas desde os primórdios, estando intrínseco na cultura por meio dos pensamentos e dos mais variados saberes humanos.

Deste modo, ao realizar uma análise comparativa busca-se estabelecer correlações com outras obras, outros autores e, até mesmo, outras categorias, com o objetivo de perceber em quais aspectos estas se completam.

Comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura. Por isso, valer-se da comparação é hábito generalizado em diferentes áreas do saber humano e mesmo na linguagem corrente (CARVALHAL, 2006, p. 6).

Segundo Avellar (2007), a possibilidade de narrar histórias é um dos mais importantes pontos de proximidade entre a literatura e o cinema, embora existam outros fatores que justifiquem tal contato, como a utilização da obra literária pelo filme e o uso de elementos estruturais que são necessários para ambas as artes: linguagem verbal, tempo, espaço, personagens, entre outros.

Na técnica de produção do filme e do texto literário percebem-se muitas divergências, no entanto um fator que constitui a base para as duas artes estabelece um constante diálogo é a linguagem verbal. Tanto o

cinema quanto a literatura fazem jus a esse importante instrumento de comunicação, como destaca Randal Johnson(2003, p. 42):

Enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal, com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogo, narração e letras de músicas), sons não ver-bais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos, roteiros, e outras escritas)

Um confronto imediato que se estabelece entre filme e livro diz respeito à linguagem: uma visual e outra literária. Enquanto a linguagem literária “parte da palavra para chegar à imagem visiva [ a linguagem cinematográfica] parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal” (CALVINO, 1990, p. 98). Sob este aspecto, o fato de uma ser realizada por meio de material linguístico e a outra concretizada em um tipo específico de imagem sugere *a priori* certa disjunção.

Outro elemento que justifica suas divergências é de cunho quantitativo. Geralmente, o que é exposto em muitas palavras no livro pode ser representado de forma reduzida no filme e vice-versa. Tais fatores podem ser identificados em *Cidade de Deus*. O filme, ao se apropriar de certos acontecimentos do texto literário, utiliza a imagem visual dos atores, objetos, cenários para omitir aspectos descritivos do livro. Já o romance, ao empregar palavras abstratas, proporciona certa dificuldade ao filme em representá-las, acarretando um maior

número de imagens para estabelecer tal equivalência. Por se tratar de diferentes sistemas semióticos, ainda que suas linguagens se cruzem, o tratamento dado ao tempo e ao espaço na literatura e no cinema configura situações particulares. Para Bluestone (apud MOISÉS, 1997, p. 209) “o romance dá a ilusão do espaço avançando dum ponto a outro no tempo; o filme dá a impressão do tempo indo de um ponto a outro do espaço”.

Na projeção fílmica, “as fronteiras de espaço e tempo são fluidas – o espaço tem um caráter quase temporal, o tempo, em certa medida, um caráter espacial” (HAUSER, 1998, p. 971). O romance, por sua vez, delimita seus campos de atuação, o tempo amálgama o cenário, as personagens, o enredo, invade o plano da consciência e analisa a construção psicológica, já o espaço constitui o local em que os aspectos temporais se desenvolvem, baseia-se na descrição, às vezes minuciosa, dos objetos, da geografia e das personagens.

O romance *Cidade de Deus* inicia-se com a utilização do conceito de tempo que, segundo Hauser (1998), recai na simultaneidade dos conteúdos da consciência, na imanência do passado no presente, na convergência constante dos diferentes períodos de tempo e na relatividade de espaço e tempo. Introduzida pela mais nova das artes, esse elemento possibilita o retorno ao passado no presente, marcando de imediato a descontinuidade, a não-linearidade que predomina a obra. O “vermelhidão esparramando-se na correnteza” (LINS, 2007, p. 14) tem seu desfecho em mais de cento e cinquenta páginas seguintes, “cadáveres boiando no rio” (LINS, 2007, p. 178).

Na narrativa fílmica, esse mesmo recurso, o *flash-back*, que tanto pode ser utilizado para retornar ao tempo

ou avançar no futuro, é empregado com frequência. Um dos episódios em que ocorre essa mudança de tempo/ espaço resgatada pela memória do narrador é na segunda fase, quando Busca-Pé narra, em voz *over*, o sucedido no assalto do motel, a morte de Marreco, seu irmão, e a ascensão e apogeu de Dadinho que se apresentara ainda na primeira fase:

Em consequência da descontinuidade do tempo, o desenvolvimento retrospectivo do enredo, combina-se com o progressivo em completa liberdade, sem qualquer espécie de vínculo cronológico, e através das repetidas voltas e revira-voltas na sequência temporal a mobilidade, que constitui a própria essência da experiência cine-matográfica, é levada a limites extremos (HAU-SER, 1998, p. 974).

A estrutura narrativa do filme é constituída por períodos demarcados tanto pelos letreiros superpostos às imagens que identificam cada época, como também pelas mudanças de atores, cenário, iluminação e cor. Esses períodos vão e vêm no tempo, pois passado e presente se encontram a fim de situar melhor o espectador. Afinal, são décadas que se passa em 1h35min de projeção.

No romance não é muito diferente. As três partes que compõem a obra culminam na morte de seus protagonistas, na evolução e inserção de novos personagens, na intensificação dos eventos e na descrição das transformações ocorridas no cenário que projeta a ação, demarcando, assim, mudanças temporais de ordem cronológica e psicológica. Ao utilizar a sucessão de tempo por meio das décadas e o espaço da favela para ambientar as

cenas, o filme *Cidade de Deus* possibilita certa conjunção à obra adaptada. Nesse sentido, tais aspectos foram pre-ponderantes para a relação dialógica entre as artes.

O exercício da tradução envolve uma diversidade de questões que trabalham em conjunto, desde o autor do texto de origem, perpassando pelo tradutor/adaptador até a chegada ao receptor. Para Diniz (1995), a tradução é um signo que compreende não só a linguagem, mas também as culturas, os artistas, as ideologias, os leitores/espectadores, enfim, os contextos histórico-sociais daqueles que estão envolvidos no processo.

Nessa perspectiva, o leitor/cineasta ao se apropriar de um texto para a produção de outro texto, ainda que queira ser o mais fiel possível, imprimir suas marcas pessoais que, de imediato, o transforma. Esse novo texto, apesar de modificado, possui características inerentes ao texto-base que, por sua vez, relaciona-se com outros textos. De acordo com Diniz (1995), esse processo de transformação construído através de um determinado sistema semiótico para outro implica que, ao decodificar uma informação de um sistema e codificá-la em outro, torna-se necessário modificá-la, nem que seja ligeiramente, pois todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias e nenhum conteúdo existe independentemente do meio que o incorpora.

Essa ideia de mudança é algo inevitável numa transposição literária, pois a palavra está carregada de recursos imaginários que possibilitam ao leitor um campo vasto para novas leituras:

A palavra não é um objeto, mas um meio constantemente ativo, constantemente mutável de

comunicação dialógica. Ela nunca basta a uma consciência, a uma voz. Sua vida está na passagem de boca em boca, de um contexto para outro, de um grupo social para outro, de uma geração para outra (BAKHTIN, 2000, p. 203).

Com base no conceito de Jean Mitry (apud DINIZ, 1999) um cineasta ao adaptar um romance tem duas alternativas: ou ele segue a história passo a passo e, neste caso, o filme deixa de ser uma expressão autônoma e passa a ser somente uma ilustração do romance, ou ele tenta recriá-lo, dando novos sentidos ao texto. Como exemplo dessa última opção, podemos destacar a obra em análise, *Cidade de Deus*, que, apesar de não transpor os muitos episódios marcantes, ou não transmitir *ipsis verbis*<sup>4</sup> as informações contidas no livro, sua essência está calcada na ideia central do livro, ou seja, no discurso sobre a violência, o tráfico de drogas, os preconceitos, a corrupção na polícia, a criminalidade que está inserida na vida das personagens desde suas infâncias. Nesse sentido, pode-se constatar que o diretor do filme não cumpre somente a tarefa de tradutor intersemiótico, mas, sobretudo, de leitor que, subordinado a sua bagagem cultural e a um diferente suporte artístico, constrói novos significados:

O texto é um estímulo para a imaginação e não para uma reconstituição de imagens verbais tal e qual em imagens visuais. Não se trata de ilustrar o que está escrito, nem de ilustrar o modo de escrever, mas de voltar ao que o escritor viu,

---

4 Expressão latina que significa exatamente igual; com as mesmas palavras.



ao processo que o levou a escrever seu texto (AVELLAR, 2007, p. 46).

Apesar de existir um grande desafio para o diretor/roteirista em apurar subtramas, descrições detalhadas, pensamentos interiores e centenas de personagens até ter em mãos uma história enxuta. O livro *Cidade de Deus* é constituído de imagens, acontecimentos e ações, o que torna sua adaptação relativamente mais simples. De acordo com Walter Benjamin (1980, p. 193), a “traduzibilidade é, em essência, inerente a certas obras”. Nessa perspectiva, o tradutor consegue apreender com mais facilidade não só as imagens do texto, mas também o espírito, os valores subjetivos, culturais e políticos. Segundo o diretor Fernando Meirelles (2008, p. 16),

o filme mantém a questão de colocar o ponto de vista da favela, nos colocar na pele do morador, que o Lins mostrou. O foco da adaptação foi a fidelidade ‘ao espírito do livro’, não à sua estrutura narrativa.

O diálogo intersemiótico entre o livro e o filme não está apenas no fato de um sistema semiótico apropriar-se de outro, mas também na utilização de um determinado signo dentro de outro, como é caso do signo verbal que aparece sobreposto às imagens em alguns momentos do filme, a fim de estabelecer ligações, inserir espaços cenográficos e apresentar novos perfis. A título de exemplo, destacamos os textos: “Cabeleira”, “História do Trio Ternura”, “História dos Apês”, “Caindo no crime”, “História de Mané Galinha”.

Na tradução de *Cidade de Deus*, a atuação da personagem Busca-pé ganha destaque como fotógrafo. A fotografia no contexto da metaficção adquiriu um papel de diário da personagem, relatando de forma icônica o cotidiano de sua comunidade. No momento em que Busca-pé fotografa Zé Pequeno sendo extorquido pelos policiais para não ser preso e, na sequência, consegue capturar o traficante sendo morto pelos bandidos mirins, percebe-se que as qualidades icônicas adquiridas por meio da fotografia revelam, de modo simbólico, seu ato narrativo de documentar e recriar a história da favela:

Na transmissão do livro ao filme, os meios estéticos alteram suas relações próprias, reformulam conceitos mediante o inter-relacionamento de novas linguagens, porém, cada uma conserva sua unidade e sua totalidade aberta, mas, ambas se enriquecem mutuamente (BAKHTIN, 1986, p. 7).

A tradução intersemiótica age por excelência como uma espécie de vínculo entre sistemas semióticos distintos e como dispositivo auxiliar na compreensão de suas normas e formas, ícones e símbolos que estão diretamente associados ao mundo real por meio do caráter representacional sugerido pela ficção. Nesse contexto, apesar dos diálogos irrefutáveis, o elemento sógnico traduzido corresponde a uma recriação pautada na interpretação realizada pelo leitor/roteirista no processo de metamorfose desses sistemas semióticos.

## Conclusão

Ao propormos esta investigação acerca da adaptação fílmica da obra literária *Cidade de Deus*, almejamos conhecer melhor os elos e confrontos que promovem diálogos e recriações no caminho trilhado pela arquitetura narrativa literária e cinematográfica, estabelecendo entre o texto *princeps* e sua tradução uma relação de troca, um contato entre as duas linguagens.

As transformações que concernem a este estudo estão inseridas no campo das ressignificações, ou seja, no discurso intertextual que envolve a literatura e o cinema. Este processo não se restringe simplesmente em ilustrar o texto literário por meio de um novo suporte. Ele envolve procedimentos interpretativos que sugere novas possibilidades de (re)criação com base nas escolhas do tradutor/leitor/cineasta. Desse modo, consideramos que essa tradução resulta em duas obras autônomas com características peculiares ainda que, em determinados momentos, por meio de técnicas específicas, temas abordados, ou pelos enredos, suas linguagens se cruzem.

É possível observar que nos discursos literários e o fílmico de *Cidade de Deus* inúmeras divergências são visíveis no âmbito estrutural das narrativas, corroborando para uma eventual infidelidade ao texto-base. Tais questões não tendem a desmerecer o filme em detrimento do livro, ou vice-versa. Pelo contrário, suas amplas dimensões contribuem para o aprimoramento e enriquecimento de ambas as artes e, muitas vezes, como elemento alavancador de obras que ainda estão silenciadas, desconhecidas do grande público.

Os paradigmas contemporâneos propõem vários desafios no sentido de manter um diálogo constante e interdisciplinar entre os movimentos artísticos sem resvalar ao pensamento unificado de equivalência, muitas vezes, fundados em visões redutoras. Sendo assim, diante das considerações feitas durante esta pesquisa, observa-se que o estudo comparativo entre literatura e cinema permite confrontar ambos os discursos de forma a perceber com maior criticidade as particularidades de cada meio específico.

## Referências

AVELLAR, J. C. **O chão da palavra** – Cinema e literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

AVERBUCK, L. **Literatura em tempo de cultura de massa**. São Paulo: Nobel, 1984.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 1986.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 9. ed. São Paulo: HUCITEC, 2000.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: GRUNEWALD, J. (org.). **A idéia do cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

\_\_\_\_\_. **A tarefa do tradutor**. Lisboa: Universidade Nova Lisboa, 1980.

BRAIT, B. **Bakhtin: conceitos-chaves**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

BUORO, A. B. **Olhos que pintam: a leitura da imagem e o ensino da arte**. São Paulo: Educ: Fapesp: Cortez, 2003.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

CIDADE de Deus. Direção de Fernando Meirelles. Rio de Janeiro: Lumière e Miramax Films, 2002. 1 DVD (135'), son. color.

CIDADE de Deus. O Filme. Informações técnicas, depoimentos e declarações. Copyright, 2002.  
Disponível em: <<http://cidadedededeus.globo.com/>>.  
Acesso em: 14 jul. 2010.

DINIZ, L. de M. O processo de interdiscursividade entre as artes: literatura e cinema. **REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários**, Vitória, ano 3, n. 3, p. 1-22, 2007.  
Disponível em: <<http://www.prppg.ufes.br/reel>>. Acesso em: 5 jul. 2010.

DINIZ, T. F. N. A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência. In: CONGRESSO DA ABRALIC, 4., 1995, São Paulo. [**Anais...?**] São Paulo: Bartira Editora Gráfica, 1994. Disponível em: <<http://www.thais-flores.pro.br/artigos/PDF>>. Acesso em: 1º set. 2010.

\_\_\_\_\_. Tradução: da semiótica à cultura. **Com Textos**, Ouro Preto, v. 6, p. 76-83, 1995. Disponível em: <[http://www.thais-flores.pro.br/pesq\\_lit.htm](http://www.thais-flores.pro.br/pesq_lit.htm)>. Acesso em: 1º set. 2010.

\_\_\_\_\_. Literatura Comparada e estudos culturais: pontos de convergência; pontos de divergência. In: CONGRESSO DA ABRALIC, 6., 1999, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: [s. n.], 1998. Disponível em: <[http://www.thais-flores.pro.br/pub\\_avul.htm](http://www.thais-flores.pro.br/pub_avul.htm)>. Acesso em: 1º set. 2010

\_\_\_\_\_. **Tradução Intersemiótica: do texto para a tela. Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 3, p. 313-338, 1999. Disponível em: <[http://www.thais-flores.pro.br/pesq\\_lit.htm](http://www.thais-flores.pro.br/pesq_lit.htm)>. Acesso em: 1º set. 2010.

GUIMARÃES, H. O romance do século XIX na televisão. In: PELLEGRINI, T. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.

HAUSER, A. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

JOHNSON, R. Literatura e cinema, diálogos e recriações: o caso de Vidas Secas. In: PELLEGRINI, T. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.

LINS, P. **Cidade de Deus**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MANTOVANI, Bráulio. **Cidade de Deus** – baseado no romance de Paulo Lins – 12º tratamento [roteiro]. 2001. Disponível em: <<http://www.roteirodecinema.com.br/livros/cidadededeus.htm>>. Acesso em: 10 maio 2010.

MEIRELLES, Fernando. O adaptador. **Revista Língua Portuguesa**, São Paulo, ano 3, n. 38, p. 16, dez. 2008.

MOISÉS, M. **A criação literária: prosa**. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SCHWARZ, R. Cidade de Deus. In: \_\_\_\_\_. **Sequências brasileiras** – Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WALTY, I. L. C. **O que é ficção**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.



**IMPrensa UNIVERSITÁRIA**

---

Impresso na gráfica da **UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ** - Ilhéus-BA