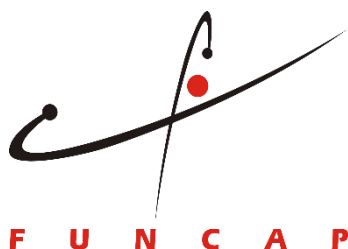




UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA APLICADA
MESTRADO ACADÊMICO EM LINGUÍSTICA APLICADA

NATHALIA VIANA DA MOTA

**ANÁLISE DIALÓGICA DA CARNAVALIZAÇÃO E DA (IM)POLIDEZ NA
CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS NO FILME *ALEXANDRE E OUTROS HERÓIS***



FORTALEZA – CEARÁ
2019

NATHALIA VIANA DA MOTA

ANÁLISE DIALÓGICA DA CARNAVALIZAÇÃO E DA (IM)POLIDEZ NA
CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS NO FILME *ALEXANDRE E OUTROS HERÓIS*

Dissertação apresentada ao curso de mestrado acadêmico em Linguística Aplicada do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Linguística Aplicada. Área de concentração: Linguagem e Interação.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Letícia Adriana Pires Ferreira dos Santos

FORTALEZA – CEARÁ

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Universidade Estadual do Ceará

Sistema de Bibliotecas

Mota, Nathalia Viana da.

Análise Dialógica da Carnavalização e da
(Im)Polidez na construção de sentidos no filme
Alexandre e outros heróis [recurso eletrônico] /
Nathalia Viana da Mota. - 2019.

1 CD-ROM: il.; 4 ¾ pol.

CD-ROM contendo o arquivo no formato PDF do
trabalho acadêmico com 202 folhas, acondicionado em
caixa de DVD Slim (19 x 14 cm x 7 mm).

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade
Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Programa
de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Fortaleza,
2019.

Área de concentração: Linguagem e Interação .

Orientação: Prof.^a Dra. Letícia Adriana Pires
Ferreira dos Santos.

1. Análise Dialógica. 2. Carnavalização. 3.
(Im)Polidez. 4. Alexandre e outros heróis. I. Título.

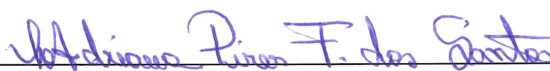
NATHALIA VIANA DA MOTA

ANÁLISE DIALÓGICA DA CARNAVALIZAÇÃO E DA (IM)POLIDEZ NA
CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS NO FILME *ALEXANDRE E OUTROS HERÓIS*

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em Linguística Aplicada do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Linguística Aplicada. Área de Concentração: Linguagem e Interação.

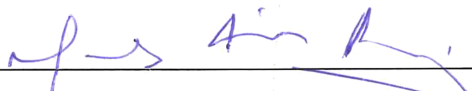
Aprovada em: 11 de dezembro de 2019.

BANCA EXAMINADORA



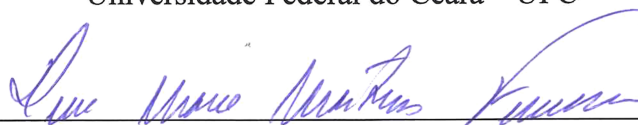
Prof.^a Dr.^a Letícia Adriana Pires Ferreira dos Santos (Orientadora)

Universidade Estadual do Ceará – UECE



Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio

Universidade Federal do Ceará – UFC



Prof.^a Dr.^a Dina Maria Machado Andréa Martins Ferreira

Universidade Estadual do Ceará – UECE

Aos meu pais, a partir de quem eu
construí a minha essência.

Ao meu filho, para quem eu construo a
minha existência.

AGRADECIMENTOS

Porque só no *outro*, para o *outro*, e a partir do *outro*, me é dada a capacidade volitivo-emocional da *gratidão*...

São com essas palavras, inspiradas no pensamento dialógico da linguagem, com que eu gostaria de iniciar os meus mais sinceros agradecimentos, a todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram para que eu chegasse até aqui.

Agradeço, inicialmente, aos meus pais, Vicente (meu herói) e Sandra (minha rainha); aos meus irmãos, Raul e Gisele e ao meu filho, João Vicente (meu maior motivo de (re)existir).

Agradeço a todos os meus familiares, como um todo, mas devo uma atenção especial aos seguintes nomes: à tia Corina e ao seu esposo, Newton, ao primo Felipe e à sua esposa, às primas Michelle e Alana, ao primo Luiz de França, à avó Walquíria, à tia Dolôres e à tia/madrinha Sônia.

Agradeço ao meu namorado, Júlio César, por todas as palavras de afeto e de incentivo, quando dizia “vai dar tudo certo, lindinha; você vai conseguir!”. Agradeço à amiga (irmã) Edynete, por todos esses anos de amizade; por cada escuta atenciosa, por cada palavra animadora, por cada gesto de carinho.

Agradeço à minha orientadora, Profa. Dra. Letícia Adriana, por ter me recebido, de braços abertos, em seu grupo de orientandos “polidinhos”. Obrigada por confiar em minhas palavras e me deixar seguir, sem censura, com meu projeto inicial (que era para o Prof. Dr. João Batista). Obrigada por “abrir as portas da UECE” para que eu pudesse entrar e voar, sem algemas, por entre as teorias!

Agradeço ao meu coorientador, Prof. Dr. João Batista, por toda dedicação e profissionalismo com que orientou o meu trabalho. Obrigada, especialmente, pelas palavras de força, nesta reta final, em que eu não conseguia progredir na escrita do capítulo e o senhor disse: “Não pode esmorecer agora! Tem que terminar sua dissertação bem, como está todo o resto do trabalho!”

Agradeço ao Prof. Marcelo Peloggio pela gentileza e pela atenção com que sempre me recebeu quando solicitei a sua ajuda. Obrigada pela oportunidade de (re)começar, mesmo que timidamente, meus estudos acadêmicos!

Agradeço à Profa. Dina Ferreira por aceitar, tão prontamente, meu convite para fazer parte de minha banca de defesa de dissertação; é uma honra poder contar com sua presença neste momento tão importante de minha vida. Obrigada por compartilhar,

com seus alunos e, especialmente comigo, de tanto saber, de tanto conhecimento e de tanto entusiasmo pelo estudo e pela vida!

Agradeço ao Prof. Dr. Lucineudo Irineu pelas preciosas contribuições em meu trabalho, quando esteve presente, com tanta disposição e alegria, em minha banca de qualificação.

Agradeço às queridas professoras Claudiana Alencar e Rozania Moraes, pelos preciosos ensinamentos.

Agradeço ao grupo de orientandos da professora Letícia, “os polidinhos”, Reginaldo, Rosemary, Júnior e Ludovica. Agradeço, enormemente, a duas pessoas muito especiais: o meu querido amigo Davi (um príncipe), a quem agradeço a delicadeza e a solicitude em me ajudar, sempre que precisei; e a minha amiga Ingrid (uma irmãzinha querida), a quem agradeço a gratuita generosidade em me ensinar (a preparar *slides*, montar minicurso, apresentar trabalhos) e, principalmente, em me ouvir desabafar certos medos e incertezas acadêmicas e dizer: “calma, amiga, está quase acabando!”.

Agradeço a todos os integrantes do Grupo de Estudos Bakhtinianos do Ceará (GEBACE), em especial, aos seguintes nomes: Elayne (por sua brilhante colaboração na revisão do meu projeto de qualificação), Marcos Xavier, Marcos Amaral, Sofia, Jana, Luana, Laryssa, Benedita, Indira, Alberto, Lara, Luciana e Elisandra.

Agradeço a todos os amigos mestrandos e doutorandos, em especial aos seguintes nomes: Gílian, Íkaro, Julianne, Iara, Aryanne, Aurilene, Dawton, Ametista, Camila, Aline, Éverton, Daniel Ozielton, Cláudia, Vanusa, Lorena.

Agradeço aos queridos amigos (de trabalho) Karlane Holanda, Wilton, Fabiano, Pedro Camelo, João Ângelo, André Luís, pela torcida sincera!

Agradeço à querida Eleonora, pela revisão textual preciosa dessa dissertação.

Agradeço ao PosLA, em especial aos secretários tão queridos, Jamille e Ismael.

Agradeço à querida Lília e ao Airton, pelo atendimento sempre cortês para a xerox e a impressão dos trabalhos.

Agradeço à SEDUC, pelo afastamento para estudo.

Agradeço à FUNCAP, pela bolsa de estudos.

Agradeço, por fim, aos queridos alunos da E.E.M. Branca Carneiro de Mendonça.

“A princípio esse olho torto lhe causava muito desgosto e não gostava que falassem nele. Mas com o tempo se acostumou e descobriu que enxergava melhor por ele que pelo outro, que era direito. Consultou a mulher:

- Não é, Cesária?

Cesária achou que era assim mesmo. Alexandre via até demais por aquele olho: Não se lembrava do veado que estava no monte? Pois é. [...] São essas histórias que vamos contar aqui, aproveitando a linguagem de Alexandre e os apartes de Cesária. 10 de julho de 1938.”

(Graciliano Ramos)

“Só no mundo dos outros é possível ver o movimento estético, movimento do enredo, dotado de valor próprio [...]. O interesse artístico é o interesse fora do sentido por uma vida concluída por princípio. Preciso me afastar de mim para libertar o herói para o livre desenvolvimento do enredo do mundo.”

(Mikhail Bakhtin)

“Importa construir pontes para chegar ao outro, importa fomentar protocolos de encontro, nas relações, no cotidiano.”

(Isabel Seara)

RESUMO

Esta pesquisa ancora-se na área de estudos da Linguística Aplicada (LA) e adota como referencial teórico-metodológico a Análise Dialógica do Discurso (ADD), baseando-se, sobretudo, nas propostas de Bakhtin (1987; 2002; 2017), de Bakhtin/Voloshinov (2014) e dos intérpretes contemporâneos do pensamento bakhtiniano, tais como Brait (2006; 2009; 2013; 2017) e Sobral e Giacomelli (2018), dentre outros. A pesquisa se fundamenta, ainda, em perspectiva transdisciplinar, com a Teoria da (Im)Polidez Linguística, respaldando-se, mais especificamente, em Brown e Levinson (1987). Com apoio nas respectivas teorias, objetivamos realizar uma análise dialógica da construção dos sentidos no filme *Alexandre e outros heróis*, sob o viés da carnavalização e da (im)polidez. O filme em questão, a partir do qual se constitui o *corpus* desta pesquisa, foi adaptado da obra homônima de Graciliano Ramos, para as telas da TV e do cinema, em 2013, pelo diretor Luiz Fernando Carvalho, em parceria com Luís Alberto de Abreu. Com base em nosso estudo, foi possível perceber, o patriarcalismo como principal modelo de relação assimétrica de poder. A partir dessa percepção, tornou-se possível identificar, os elementos da cosmovisão carnavalesca mais latentes na película, como o livre contato familiar da praça pública, o riso festivo, a livre gesticulação carnavalesca, o franco discurso carnavalesco, o ritual do destronamento/coroação. Além disso, através da análise da interação verbal e não verbal das personagens, identificamos, também, nessa narrativa fílmica, as noções constitutivas da (im)polidez linguística que mais se aproximam da carnavalização, como os atos ameaçadores de face e a impolidez. Diante dessas aproximações teóricas, esta pesquisa empreendeu, como resultado dessa interface, uma nova categoria crítico-analítica, a Impolidez Carnavalizada.

Palavras-chave: Análise Dialógica. Carnavalização. (Im)Polidez. *Alexandre e outros heróis*.

ABSTRACT

This research is based in the area of studies of Applied Linguistics (LA) and adopts as a theoretical-methodological framework the Dialogic Discourse Analysis (ADD), based mainly on the proposals of Bakhtin (1987; 2002; 2017), Bakhtin / Voloshinov (2014) and contemporary interpreters of Bakhtinian thought, such as Brait (2006; 2009; 2013; 2017) and Sobral and Giacomelli (2018), among others. The research is also based on a transdisciplinary perspective, with the Theory of (Im)Politeness Linguistic, supported more specifically by Brown and Levinson (1987). Based on the respective theories, we aim to perform a dialogical analysis of the construction of the senses in the film *Alexandre e outros heróis*, under the bias of carnivalization and (im) politeness. The film in question, which constitutes the corpus of this research, was adapted from the homonymous work of Graciliano Ramos, to the TV and cinema screens, in 2013, by director Luiz Fernando Carvalho, in partnership with Luís Alberto de Abreu. Based on our study, it was possible to notice patriarchalism as the main model of asymmetrical power relationship. From this perception, it became possible to identify the most latent elements of the Carnival worldview in the film, such as the free family contact of the public square, festive laughter, the free Carnival gesture, the frank Carnival speech, the dethronement / coronation ritual. Moreover, through the analysis of the verbal and nonverbal interaction of the characters, we also identify, in this filmic narrative, the constitutive notions of linguistic (im) politeness that come closest to carnivalization, such as threatening acts of face and impoliteness. Given these theoretical approaches, this research undertook, as a result of this interface, a new critical-analytical category, Carnival Impoliteness.

Keywords: Dialogic analysis. Carnivalization. (Im)Politeness. *Alexandre e outros heróis*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Representação do circuito de fala saussuriano	42
Figura 2 –	Esquema de representação do dialogismo.....	54
Figura 3 –	Esquema de representação da mensuração da (im)polidez .	77
Figura 4 –	Esquema da Teoria da (Im)Polidez de Brown e Levinson (1987)	78
Figura 5 –	Esquema de representação da interface entre a carnavalização e a impolidez.....	82
Figura 6 –	Capa do DVD do filme <i>Alexandre e outros heróis</i>	99
Figura 7 –	Representação da estrutura patriarcal no filme <i>Alexandre e outros heróis</i>	100
Figura 8 –	Imagem das cenas 1 e 2 – Libório, na Caatinga, toca seu pandeiro para espantar o medo	112
Figura 9 –	Imagem das cenas 1 e 2 – Libório, na Caatinga, toca seu pandeiro para espantar o medo	117
Figura 10 –	Imagens das cenas 3 e 4 – Firmino escondido no meio da Caatinga para assustar Libório.....	121
Figura 11 –	Imagens das cenas 5 e 6 – Das Dores aguardando, ansiosa, o amigo Gaudêncio	123
Figura 12 –	Imagens das cenas 7 e 8 – Alexandre vai até a porta da sala espiar de onde vinha aquela discussão	125
Figura 13 –	Imagens das cenas 9 e 10 – Libório e Firmino chegam à casa de Alexandre	126
Figura 14 –	Imagens das cenas 11 e 12 – Cesária serve café para o marido e para os três amigos.....	128
Figura 15 –	Imagens das cenas 13 e 14 – Alexandre inicia a história do olho torto	132
Figura 16 –	Imagens das cenas 15 e 16 – Alexandre e Cesária na infância.....	134
Figura 17 –	Imagens das Cenas 17 e 18 – Festa e fartura na fazenda dos pais de Alexandre	135

Figura 18 –	Imagens das cenas 19 e 20 – O pai de Alexandre lhe manda procurar a égua pampa.....	137
Figura 19 –	Imagens das cenas 21 e 22 – Alexandre narra seus causos e Firmino, questionador, cai na gargalhada.....	139
Figura 20 –	Imagens das cenas 23 e 24 – Alexandre e Cesária na infância e na velhice.....	142
Figura 21 –	Imagens das cenas 25 e 26 – Alexandre narra a história da égua pampa.....	144
Figura 22 –	Imagens das cenas 27 e 28 – Alexandre montado na égua pampa e seus pais seguindo a procissão de Nossa Senhora.....	145
Figura 23 –	Imagens das cenas 29 e 30 – Alexandre contando que domou uma onça.....	147
Figura 24 –	Imagens das cenas 31 e 32 – Firmino rindo por não acreditar nas histórias de Alexandre.....	150
Figura 25 –	Imagens das cenas 33 e 34 – Alexandre se zanga com a pergunta de Firmino.....	152
Figura 26 –	Imagens das cenas 35 e 36 – Alexandre retorna à sala para continuar suas histórias.....	154
Figura 27 –	Imagens das cenas 39 e 40 – O menino Alexandre encontra seu olho espetado no espinheiro e o coloca de volta no lugar.....	160
Figura 28 –	Imagens das cenas 41 e 42 – Firmino destrona Alexandre e o patriarca passa mal.....	164
Figura 29 –	Imagens das cenas 43 e 44 – Alexandre em cima da cama, desmaiado, e Gaudêncio fazendo uma reza.....	166
Figura 30 –	Imagens das cenas 45 e 46 – A travessia de Alexandre.....	168
Figura 31 –	Imagens das cenas 47 e 48 – Alexandre sendo velado em seu quarto.....	171
Figura 32 –	Imagens das cenas 49 e 50 – Alexandre “ressuscita” e inicia novas histórias.....	173
Figura 33 –	Imagens das cenas 51 e 52 – Todos festejam a vida e as histórias de Alexandre.....	176

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	15
2	DA LINGUÍSTICA APLICADA Á ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO: UMA PERSPECTIVA CRÍTICA DOS ESTUDOS DA LINGUAGEM	23
2.1	LINGUÍSTICA APLICADA: “UM CAMPO DE ESTUDOS TRANSDISCIPLINAR”	24
2.2	ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO: “UMA CIÊNCIA TRANSLINGUÍSTICA”	27
2.2.1	O Círculo de Bakhtin	29
2.2.2	O dialogismo	37
2.2.3	A carnavalização.....	48
3	TEORIA DA (IM)POLIDEZ: UM FENÔMENO LINGUÍSTICO-PRAGMÁTICO	55
3.1	CONTRIBUIÇÕES INICIAIS AOS ESTUDOS DA (IM)POLIDEZ LINGUÍSTICA	57
3.2	AS IDEIAS DE BROWN E LEVINSON	68
3.3	CARNAVALIZAÇÃO E IMPOLIDEZ: APROXIMAÇÕES POSSÍVEIS ...	80
3.3.1	A impolidez carnavalizada: uma categoria emancipatória	80
4	ALEXANDRE E OUTROS HERÓIS: A TRANSPOSIÇÃO DA LITERATURA PARA O CINEMA	83
4.1	A FACE CARNAVALIZADA DE GRACILIANO RAMOS: A VERSÃO LITERÁRIA DE ALEXANDRE E OUTROS HERÓIS.....	87
4.2	A FACE CARNAVALIZADA DE LUIZ FERNANDO CARVALHO: A VERSÃO FÍLMICA DE ALEXANDRE E OUTROS HERÓIS	95
5	ASPECTOS METODOLÓGICOS	103
5.1	TIPO DE PESQUISA	103
5.2	CONSTITUIÇÃO DO CORPUS	107
5.3	PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE	108
6	“VOU CONTAR UM ACONTECIMENTO QUE VIVI NOS MEUS TEMPOS DE MENINO: VOCÊS SABEM POR QUE É QUE EU TENHO ESSE OLHO TORTO?”: ANÁLISE DIALÓGICA DO FILME ALEXANDRE E OUTROS HERÓIS	115

6.1	INTRODUÇÃO DO ENREDO: PRIMEIRA AVENTURA DE ALEXANDRE	116
6.2	CLÍMAX DO ENREDO: O OLHO TORTO DE ALEXANDRE	149
6.3	DESFECHO DO ENREDO: A DOENÇA DE ALEXANDRE	165
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	178
	REFERÊNCIAS	182
	ANEXOS	188
	ANEXO A – PRIMEIRA AVENTURA DE ALEXANDRE.....	189
	ANEXO B – O OLHO TORTO DE ALEXANDRE.....	193
	ANEXO C – A DOENÇA DE ALEXANDRE	198

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo, existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (em novo contexto).

(BAKHTIN, 2017, p. 410).

O interesse em realizar uma análise dialógica do filme *Alexandre e outros heróis*, aliando a categoria da carnavalização à noção de impolidez¹ linguística, teve início em 2013, quando passeava por entre as prateleiras da biblioteca da escola em que trabalhava, no município de Caucaia, no estado do Ceará. Nesse período, procurava obras da literatura brasileira para revisitar algumas leituras. De repente, deparei-me com as de Graciliano Ramos – por quem já tinha muita admiração –, e ali decidi parar. Eis que, dentre romances bastante conhecidos, como *Vidas Secas* e *São Bernardo*, por exemplo, encontrei o livro de contos *Alexandre e outros heróis*, cujo enredo não conhecia. Foi então que o encantamento e a curiosidade em torno das *Histórias de Alexandre* começaram.

Ainda em 2013, em dezembro, coincidentemente, a Rede Globo apresentou a versão fílmica desse livro, intitulada, de modo homônimo, *Alexandre e outros heróis*, em homenagem aos sessenta anos de morte do escritor alagoano Graciliano Ramos. No entanto, o filme retrata, dos três contos do livro, apenas o conto *Histórias de Alexandre*. A trama gira em torno da cultura popular do Nordeste e do folclore da região, tratando, de forma leve e cômica, temáticas como patriarcalismo, família, fé, religiosidade, submissão, poder, vida e morte. Após assistir ao filme, não tive dúvida de que, um dia, iria debruçar um olhar mais científico para este conto, tão rico de sentidos e de ideologias. A dúvida agora era: desenvolver um projeto em torno da versão literária ou da versão fílmica?

Então, no início de 2014, tentando encontrar um direcionamento mais adequado ao meu propósito, fui em busca de um grupo de estudos na Universidade

¹ Em nosso trabalho, usaremos a expressão “impolidez” quando estivermos nos referindo a interações verbais que se manifestam **somente** de forma impolida; em contrapartida, usaremos a expressão “(im)polidez” quando estivermos nos referindo a interações verbais que se manifestam **tanto** de forma impolida **quanto** de forma polida, conforme o “jogo de faces” dos interlocutores.

Federal do Ceará (UFC), instituição na qual me graduei. Foi, então, que conheci o Grupo de Estudos de Estética, Literatura e Filosofia (GEELF), coordenado pelo Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio, que prontamente aceitou minha participação em seu grupo. Contei-lhe de minha admiração por Graciliano Ramos e de meu interesse naquele conto específico – *Histórias de Alexandre*. Após ouvir-me atentamente, o professor entregou-me um exemplar da “fortuna crítica” do autor em questão, e disse:

— Gostei de suas ideias! Comece por esta leitura.

Segui essa recomendação do professor Marcelo Peloggio e frequentei assiduamente os encontros do GEELF. No entanto, por motivos de ordem profissional, tive que me ausentar das reuniões no final do mesmo ano, e o estudo desse objeto, que ainda precisava de uma escolha teórico-metodológica para que pudesse ser desenvolvido, teve que ser “engavetado” por tempo indeterminado.

Passados três anos, tive o interesse de participar do II Simpósio Interdisciplinar de Estudos Linguísticos (II SIEL), promovido pela Universidade Estadual do Ceará (UECE), em Fortaleza, nos dias 22, 23 e 24 de agosto, do ano de 2017. Nessa ocasião, inscrevi-me, como participante, no minicurso *Anunciar as virtudes do inútil: a teoria dialógica da carnavalização na perspectiva bakhtiniana*, e, como ouvinte, nas apresentações do grupo temático *Estudos bakhtinianos do discurso*, respectivamente, ministrado e coordenado pelo Prof. Dr. João Batista Costa Gonçalves.

Durante o Simpósio, tive a oportunidade de me inteirar na Teoria/Análise Dialógica do Discurso² e de conhecer conceitos como dialogismo, carnavalização, cronotopo e corpo grotesco, por exemplo. Foi aí que, ao tomar conhecimento, com maior propriedade, dos Estudos Críticos da Linguagem e, em especial, do pensamento bakhtiniano, retomei o desejo desenvolver um projeto de pesquisa, agora com fundamentação teórico-metodológica, sobre a obra literária *Alexandre e outros heróis*.

Assim o fiz: elaborei um pré-projeto que tinha como título *Um corpo grotesco em Graciliano Ramos: uma análise dialógica das Histórias de Alexandre*, em que me propunha a investigar a referida obra literária, no intento de ingressar no mestrado acadêmico em Linguística Aplicada da UECE, especificamente, em uma das vagas ofertadas pelo Prof. Dr. João Batista, cujo projeto se intitulava *Dialogismo*,

² Termo proposto por Brait (2006) para designar a teoria do Círculo de Bakhtin.

carnavalização e discurso em perspectiva bakhtiniana. Participei do processo seletivo e, em novembro do mesmo ano, consegui a aprovação. No entanto, não fiquei nas vagas ofertadas pelo professor Dr. João Batista e passei a ser orientada pela Profa. Dra. Letícia Adriana Pires Ferreira dos Santos, cujo projeto se intitulava *Polidez e Violência: estratégias socioculturais-pragmáticas e os trabalhos com as faces nos enunciados linguísticos verbais e não-verbais em interações sociais*.

Então, no primeiro semestre do curso, durante nossos estudos orientados, iniciei, com a Profa. Dra. Letícia Adriana, o processo de levantamento e de seleção do material a ser lido sobre polidez³/cortesia. Estudamos, dessa forma, especialmente Brown e Levinson (1987), principais disseminadores da Teoria da (Im)Polidez Linguística, e os conceitos de polidez/cortesia (positiva e negativa), impolidez/descortesia, face, território, atos ameaçadores de face (ou *face threatening acts* (FTAs), no original), dentre outros. Além disso, optamos por estudar a versão televisiva/cinematográfica do conto *Histórias de Alexandre*, de Graciliano Ramos, e assim, desenvolver nossa pesquisa em torno do filme *Alexandre e outros heróis*⁴, de Luiz Fernando Carvalho.

Todos esses conceitos e essas categorias mencionadas em meu percurso teórico-metodológico ganharam vida, em nosso objeto de estudo, de maneira muito original e singular. Ao observarmos as falas⁵ e as ações das personagens do filme, percebemos uma aproximação teórica, bem particular, entre as categorias da carnavalização e da impolidez, pois, tanto na carnavalização quanto na impolidez, as hierarquias e as etiquetas sociais e são desrespeitadas durante as interações socioverbais dos sujeitos.

Nesse sentido, é nas relações interpessoais, promovidas por diferentes formas de linguagem, que os falantes dialogam, protagonizando atos carnavalizados, atos polidos ou atos impolidos seja por meio de signos linguísticos verbais (orais ou

³ As palavras “polidez” e “cortesia”, podem ser utilizadas como sinônimas, pois ambas se referem, respectivamente, a regras sociais de etiqueta e “boa educação” e a um conjunto de qualidades nobres (da corte). Observa-se o contrário nas palavras “impolidez” e “descortesia”, que, por conseguinte, estabelecem uma relação de antonímia com as expressões “polidez” e “cortesia”. Nessa perspectiva, é válido ressaltar que, em nossa pesquisa, preferimos seguir a linha defendida pelos linguistas anglo-saxões e aderir aos vocábulos “polidez e impolidez”, em detrimento da linha seguida pelos linguistas latinos, que preferem o uso dos termos “cortesia e descortesia”.

⁴ Falaremos mais sobre o filme na seção 4 desta dissertação.

⁵ De acordo com Pinto (2007, p.10), “o sujeito de fala é aquele que produz um ato corporalmente; o ato de fala exige o corpo”.

escritos), seja por meio dos não verbais (imagens, gestos corporais) ou verbo-visuais⁶ (articulação da dimensão verbal com a dimensão imagética e/ou corporal).

Então, no final desse semestre de estudos e orientações, concordamos em empreender uma pesquisa transdisciplinar⁷ – e, por isso inovadora – em torno no nosso objeto de análise. Desse modo, partindo do princípio da “quebra das etiquetas sociais”, que é a característica inicial tanto da carnavalização quanto da impolidez, consideramos possível realizar uma interface entre essas duas categorias que compõem, respectivamente, a Análise Dialógica do Discurso (BAKHTIN, 1987 [1965]; 2002 [1963]) e a Teoria da (Im)Polidez Linguística (BROWN; LEVINSON, 1987), bem como propor uma nova categoria de análise, a qual definiremos *a posteriori*: a “impolidez carnavalizada”.

A fim de verificarmos a pertinência, bem como a exequibilidade, de nosso trabalho, realizamos uma busca criteriosa por pesquisas que versassem sobre nosso objeto de análise (o filme), em perspectiva da carnavalização e da (im)polidez. Assim, no exame do estado da arte, em que investigamos trabalhos em língua portuguesa, entre os anos de 2014 e 2018, não encontramos nenhuma pesquisa, no âmbito dos estudos da linguagem, em torno da obra fílmica *Alexandre e outros heróis*. Em contrapartida, encontramos trabalhos que, em certa medida, aproximam-se do nosso objeto de investigação científica (o filme), ou por se fundamentarem na Teoria/Análise Dialógica do Discurso (BAKHTIN, 1987 [1965], 2002 [1963]) ou por se basearem na Teoria da (Im)Polidez Linguística (BROWN; LEVINSON, 1987).

Dentre alguns trabalhos examinados, achamos conveniente trazermos os dois que contivessem maiores aproximações com a nossa pesquisa. São eles: a dissertação *Análise do discurso carnavalizado na narrativa fílmica de animação Valente: “Eu decidi fazer o que é certo... quebrar a tradição”* (SILVA, 2016) e o artigo *Verbo-visualidade em tira quadrinizada da Mafalda: cortesia/descortesia linguística e humor nas interlocuções da narrativa figurativa* (ANDRADE; CARDOSO, 2016).

⁶ Ao usarmos a expressão “verbo-visual”, em nossa pesquisa, estamos nos referindo ao estudo desenvolvido por Beth Brait (2013), em seu artigo *Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica*, publicado na revista *Bakhtiniana*.

⁷ Entendemos, em nosso trabalho, que uma pesquisa “transdisciplinar” deve se posicionar de forma ética, responsável e crítica diante da vida em sociedade. Nessa perspectiva, seguimos a nomenclatura defendida por Celani (1992), *Linguística Aplicada Transdisciplinar*. Seguindo esta orientação, Moita Lopes (2006), por seu turno, faz o uso do adjetivo “indisciplinar” para *Linguística Aplicada*, chamando-a, assim de *Linguística Aplicada Indisciplinar*.

Apesar de nosso estudo apresentar semelhanças com esses trabalhos, vale ressaltar que eles não se baseiam na interface entre a Análise Dialógica do Discurso e a Teoria da (Im)Polidez Linguística, a qual fundamentará nossa pesquisa. Defendemos, assim, a visão de que os enunciados carnavalizados e os enunciados impolidos trilham o mesmo horizonte; ou seja, que, na interação social verbal e na não verbal, os interlocutores estão inseridos num espaço de tensão constante, em que podem se manifestar, simultaneamente, o embate das vozes sociais (para nos referirmos à teoria bakhtiniana), os atos ameaçadores das faces (para nos apropriarmos da expressão brown-levinsoniana), a carnavalização e a impolidez.

Vejamos, então, as semelhanças e as diferenças observadas entre as pesquisas examinadas e a nossa.

Na dissertação *Análise do discurso carnavalizado na narrativa fílmica de animação Valente: “Eu decidi fazer o que é certo... quebrar a tradição”*, de Silva (2016), encontramos aproximações com a nossa pesquisa bastante fortuitas no tocante à categoria da carnavalização. Esse trabalho também se aproxima do nosso por pesquisar uma obra fílmica, logo, um enunciado verbo-visual. A autora objetiva, apoiando-se na Análise Dialógica do Discurso, “analisar os traços do discurso carnavalizado e os aspectos ideológicos e axiológicos existentes na narrativa fílmica de animação *Valente*”. (SILVA, 2016).

Além de usar os conceitos de carnavalização, de ideologia e de cronotopo, os quais, em certa medida, também serão utilizados na nossa pesquisa, Silva (2016) observa as várias marcas da cosmovisão carnavalesca presentes na película *Valente*: paródia medieval, concepção grotesca de corpo, ritual de coroação e destronamento, dentre outras. Apesar de este trabalho apresentar várias ligações com o nosso, não apresenta, por outro lado, a interface entre a Análise Dialógica do Discurso e a Teoria da (Im)polidez Linguística e, como é o caso da nossa pesquisa.

Quanto ao artigo *Verbo-visualidade em tira quadrinizada da Mafalda: cortesia/descortesia linguística e humor nas interlocuções da narrativa figurativa*, de Andrade e Cardoso (2016), os autores fazem uma análise de uma tirinha da Mafalda a partir das duas teorias que serão aplicadas em nosso trabalho: Análise Dialógica do Discurso e Teoria da (Im)Polidez Linguística. Contudo, não propõem uma articulação entre essas duas abordagens, como pretendemos fazer.

Os autores investigaram uma tirinha quadrinizada da Mafalda, personagem criada por Quino, como um gênero híbrido e verbo-visual, observando os efeitos de sentido provocados neste material ao analisarem os elementos “relações dialógicas, humor, cortesia e descortesia linguística”. (ANDRADE; CARDOSO, 2016, p. 14). Eles também se preocuparam em identificar as marcas de (des)cortesia linguística presentes na materialidade verbo-visual da tirinha elencada como objeto de estudo. Apesar da fundamentação teórica do trabalho de Andrade e Cardoso (2016) – *Análise Dialógica do Discurso e Teoria da (Im)Polidez Linguística* – coincidir com a nossa, esses autores, entretanto, não se utilizam da categoria da carnavalização.

Diante desses resultados acerca do estado da arte, podemos justificar a pertinência da realização dessa pesquisa apontando alguns aspetos: i) articulação teórica inovadora: uma interface entre a Análise Dialógica do Discurso e a Teoria da (Im)Polidez Linguística, apoiando-se, mais especificamente, nas categorias da carnavalização (BAKHTIN, 1987 [1965]; 2002 [1963]) e da impolidez (BROWN; LEVINSON, 1987); ii) empreendimento de uma nova categoria teórico-metodológica; iii) investigação um objeto que ainda não foi devidamente contemplado no meio científico: o filme *Alexandre e outros heróis*; iv) valorização da cultura e do povo nordestino.

Ademais, pensando em todos os pressupostos teóricos em que se ancora nossa pesquisa e, sobretudo, considerando os aspectos que atravessam e constituem a linguagem verbo-visual do nosso objeto de estudo (o filme *Alexandre e outros heróis*), tais como ideologia, poder, subjetividade, afetividade, sociedade, história, política, arte, cultura e contexto, elencamos algumas indagações que nos inquietaram diante do nosso objeto de estudo para serem respondidas ao longo da pesquisa.

Como questão norteadora e de maior abrangência para o desenvolvimento do nosso trabalho, temos: de que maneira os sentidos são construídos na análise dialógica do filme *Alexandre e outros heróis* a partir da interface entre a carnavalização e a (im)polidez?

Quanto às questões específicas e de maior profundidade na investigação e na realização da pesquisa, formulamos as seguintes.

- a) Que elementos constitutivos da carnavalização podem ser reconhecidos na obra fílmica *Alexandre e outros heróis*?

- b) Que práticas de (im)polidez podem ser identificadas no filme *Alexandre e outros heróis*, durante as interações sociais verbais e não verbais das personagens?
- c) Como a carnavalização e a (im)polidez podem ser articuladas no estudo do texto fílmico *Alexandre e outros heróis*?

Para organizar esta dissertação, dividimo-la em sete seções, contadas com esta, introdutória, em que apresentamos a natureza do nosso objeto de pesquisa, intitulada **Considerações iniciais**, e com a seção conclusiva, intitulada **Considerações finais**, na qual mostraremos, de maneira sintética, os resultados a que essa pesquisa chegou, bem como sinalizaremos para outros futuros trabalhos que poderão ser desenvolvidos a partir das brechas deixadas por esta presente pesquisa.

Na segunda seção, que se intitula **Da Linguística Aplicada à Análise Dialógica do Discurso: uma perspectiva crítica dos estudos da linguagem**, apresentaremos, num primeiro momento, um breve panorama, da área de estudos transdisciplinares na qual se situa nossa pesquisa, a Linguística Aplicada. Para desenvolvermos nossa conversa sobre esse assunto, convidaremos ao debate, alguns dos autores cujos nomes são mais relevantes no Brasil. Por fim, num segundo momento, exporemos a teoria de maior peso para nosso trabalho, a Análise Dialógica do Discurso. Assim, tentando dar conta dessa complexa e ampla ciência dialógica da linguagem, também chamada Translinguística, traçaremos uma explanação sobre o que se convencionou chamar *O Círculo de Bakhtin* e, por conseguinte, explicaremos os conceitos de *Dialogismo* e de *Carnavalização*, a partir dos quais também mencionaremos outros conceitos e noções propostos pelos teóricos russos.

Na terceira seção, a qual se intitula **Teoria da (Im)Polidez: um fenômeno linguístico-pragmático**, mostraremos, primeiramente, algumas *Contribuições iniciais aos estudos da (Im)Polidez Linguística*, dentre os quais citaremos o nome de Geoffrey Leech. Na sequência, abordaremos *As ideias de Brown e Levinson*, principais referências para o nosso estudo, em termos de (Im)Polidez Linguística. Dando continuidade às partes constitutivas desta seção, traremos a subseção *Carnavalização e Impolidez: aproximações possíveis*. Nela, destacaremos os principais pontos de convergência entre as essas duas categorias. Por último, como

resultado da interface entre a categoria da carnavalização e da impolidez, dedicaremos um tópico, intitulado *A impolidez carnavalizada: uma categoria emancipatória*, para justificar o uso do termo por nós proposto “impolidez carnavalizada”.

Já na quarta seção, cujo título é ***Alexandre e outros heróis: a transposição da literatura para o cinema***, faremos apontamentos sobre a questão da transposição (tradução/adaptação) do discurso literário para o discurso cinematográfico. Também discutiremos o contexto histórico, social, político e cultural em que as narrativas literária e fílmica, de *Alexandre e outros heróis*, foram construídas. Ademais, observaremos a influência do discurso carnavalizado nessas narrativas, a partir das subseções *A face carnavalizada de Graciliano Ramos: a versão literária de Alexandre e outros heróis* e *A face carnavalizada de Luiz Fernando Carvalho: a versão fílmica de Alexandre e outros heróis*.

Em relação à quinta seção, por sua vez, que recebeu o título de **Aspectos metodológicos**, mostraremos de que forma nossa pesquisa se organizou metodologicamente. Nesse sentido, explicaremos os três passos metodológicos que nortearam nosso estudo: *Tipo de pesquisa*, *Constituição do corpus* e *Procedimentos de análise*.

Por fim, chegamos à sexta seção, a de análise da narrativa fílmica *Alexandre e outros heróis*. Nessa seção, cujo título é **“Vou contar um acontecimento que vivi nos meus tempos de menino: vocês sabem por que é que eu tenho esse olho torto?”: Análise do corpus**, procederemos ao estudo do filme sob a perspectiva da Análise Dialógica da Carnavalização e da (Im)Polidez na construção de sentidos no filme *Alexandre e outros heróis*.

2 DA LINGUÍSTICA APLICADA À ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO: UMA PERSPECTIVA CRÍTICA DOS ESTUDOS DA LINGUAGEM

As relações dialógicas são extralinguísticas. Ao mesmo tempo, porém, não podem ser separadas do campo do *discurso*, ou seja, da língua enquanto fenômeno integral concreto. A linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam.

(BAKHTIN, 2002, p. 183, grifos do autor).

Nesta segunda seção da pesquisa, a qual se constitui de duas subseções e três tópicos, e versa, especialmente, sobre o suporte teórico-metodológico que alicerça nossa pesquisa, queremos, inicialmente, evidenciar a importância da Linguística Aplicada como o campo de estudos que, por ter esse caráter crítico e transdisciplinar, possibilitou o empreendimento de uma interface entre duas teorias, a saber, Análise Dialógica do Discurso e a Teoria da (Im)Polidez Linguística. Nesse sentido, estabelecer interfaces, de acordo com Irineu e Araújo (2019, no prelo),

[...] se configura como um movimento epistemológico que marca posicionamentos do pesquisador frente ao objeto, às teorias científicas e aos procedimentos metodológicos mobilizados para a leitura do objeto. Assim, como toda prática social, a atividade científica deve ser compreendida, a nosso ver, como constitutivamente ideológica. (IRINEU; ARAÚJO, 2019, no prelo).

Ainda em relação à constituição desta segunda seção, resolvemos organizá-la, a fim de tentarmos alcançar, de forma objetiva e esclarecedora, os principais postulados e conceitos que compõem a teoria de maior domínio em nosso estudo, Análise Dialógica do Discurso (ADD), da seguinte forma: subseção **2.1 Linguística Aplicada: um campo de estudos transdisciplinar**; subseção **2.2 Análise Dialógica do Discurso: uma ciência translinguística**; tópico **2.2.1 O Círculo de Bakhtin**; tópico **2.2.2 O dialogismo**; tópico **2.2.3 A carnavalização**.

Feitas essas observações, que dizem respeito à organização da seção 2, passemos, enfim, à exposição inicial proposta inicialmente - Linguística Aplicada: um campo de estudos crítico e transdisciplinar.

2.1 LINGUÍSTICA APLICADA: “UM CAMPO DE ESTUDOS TRANSDISCIPLINAR”

O campo de estudos que se convencionou chamar Linguística Aplicada (LA) surgiu à sombra da Linguística, que teve seu reconhecimento como “ciência” nos anos iniciais do século XX.

No Brasil, o termo “Linguística Aplicada” começou a circular no meio acadêmico por volta de 1940. Segundo Moita Lopes (2006), essa disciplina correspondia, inicialmente, à aplicação de teorias linguísticas na descrição de línguas e no processo de ensino-aprendizagem de línguas estrangeiras. Com os trabalhos de Widdowson (1970 *apud* MOITA LOPES, 2006), foi estabelecida a distinção entre Linguística Aplicada e a aplicação da linguística, e, ao mesmo tempo, foi proposta a autonomia da Linguística Aplicada em relação à Linguística.

Posteriormente, tais estudos ganharam um caráter interdisciplinar, passando a estabelecer diálogo com outras áreas do conhecimento, ou seja, os estudos da linguagem passaram a se interseccionar com outras disciplinas. De acordo com Celani (1992, p. 116), “não há dúvida quanto ao caráter multi/pluri/interdisciplinar da Linguística Aplicada”. Ainda no que tange ao tema, a autora esclarece que

A Linguística Aplicada parece ter vocação para uma atitude transdisciplinar. Essa preocupação com o social, com o humano, há tempos tem sido objeto de pesquisa em Linguística Aplicada e, de fato, é componente fundamental na definição da disciplina. (CELANI, 1992, p. 118)

A partir dessa nova forma de produzir conhecimento – a atitude transdisciplinar e a preocupação com o social e com o humano (CELANI, 1992, p. 118) –, a referida disciplina começou, consoante Moita Lopes (2006, p. 14), a “criar inteligibilidade sobre práticas sociais em que a linguagem desempenha papel central” (grifos do autor) e passou a ser definida como “uma área centrada na resolução de problemas da prática de uso da linguagem” (MOITA LOPES, 2011, p. 18).

De acordo com Sommerville (1993), o conceito de transdisciplinaridade acarreta o reconhecimento da necessidade de se comunicar com a coletividade; implica formas de lidar com os problemas críticos enfrentados pelos indivíduos e pela sociedade, bem como, implica ser a mediadora de mudanças.

Nesse cenário, Fabrício (2006, p. 48), observando que a LA vivencia um período de revisão de suas bases epistemológicas, aponta três concepções desse campo de estudos: primeiro, a tese de que, ao estudarmos a linguagem – que é uma prática social –, inevitavelmente, estudaremos a sociedade e a cultura, visto que esses três aspectos – linguagem, sociedade e cultura – se constituem de forma dialética; segundo, a ideia de que nossas práticas discursivas não são neutras e requerem escolhas ideológicas e políticas, as quais estão atravessadas por relações de poder, que, por sua vez, causam efeitos distintos no mundo social e, por fim, o fato de que, na contemporaneidade, a construção dos sentidos relaciona-se à interação entre uma pluralidade de sistemas semióticos. Para a autora, tais fenômenos podem ser frequentemente denominados “virada linguística e cultural”, “virada crítica” ou “virada icônica”⁸.

Ainda a esse respeito, Fabrício (2006) explica que, diante do mundo contemporâneo em crise (política, econômica, social, humana e ética), panorama no qual coexistem ideias paradoxais – como cientificismo e misticismo, humanismo e barbárie, intelectualismo e anti-intelectualismo, racionalismo e irracionalismo –, a LA ainda se mostra um campo profícuo, passivo de reconfigurações, de construções e desconstruções, de aprendizagem e “desaprendizagem”, de transgressões e de transformações em seu fazer científico.

Então, é nesse contexto “de crise” em que a linguagem atua: enquanto prática social; enquanto objeto de estudo não só da Linguística Aplicada (LA) mas também da Análise Dialógica do Discurso (ADD) e da Teoria da (Im)Polidez Linguística. Além disso, segundo Ferreira e Rajagopalan (2016), podemos apontar historicamente, como as primeiras incursões organizadas em um empreendimento teórico crítico sobre a relação linguagem-sujeito-sociedade, não só, as ideias de Wittgenstein sobre “jogos de linguagem” e os postulados sobre os “atos de fala”, de Austin, mas, sobretudo, o “pensamento dialógico da linguagem” do Círculo de Bakhtin.

⁸ Para se referir a esse fenômeno, Oliveira (1996), por sua vez, emprega a expressão “reviravolta linguístico-pragmática”. Consoante o autor, trata-se de uma postura que se instalou de maneira definitiva e contundente no seio da filosofia contemporânea, transportando a linguagem para o centro de suas investigações. Neste cenário, no qual a pragmática concebe que as palavras de um determinado discurso têm funções que variam de acordo com o contexto linguístico-social em que são enunciadas, surgem alguns métodos e teorias que irão revolucionar os estudos da linguagem, bem como suscitar novas linhas de investigação: Análise Dialógica do Discurso, Teoria da (Im)Polidez, Análise do Discurso (de linha francesa), Análise do Discurso Crítica (de linha anglo-saxã), Análise da Conversação, dentre outras.

Sendo assim, um novo horizonte se avizinha da LA e a impulsiona a assumir, principalmente na contemporaneidade, uma postura crítica, questionadora e reflexiva diante dos fenômenos que envolvem a linguagem (Linguística Crítica). De acordo com Rajagopalan (2003, p. 126),

A Linguística Crítica é herdeira de todas essas tendências na história da filosofia dos séculos passados. Ela nasceu a partir da conscientização de que trabalhar com a linguagem é necessariamente intervir na realidade social da qual ela faz parte (RAJAGOPALAN, 2003, p. 126).

Levando em conta essa passagem, é pertinente salientar que a Linguística Aplicada deve desempenhar um papel de grande responsabilidade social, ética e política no seu fazer científico. Segundo o autor mencionado, a responsabilidade do pesquisador, do cientista da linguagem, está centrada na sociedade, que lhe proporciona as condições necessárias para realizar suas pesquisas.

A respeito da palavra “crítica”, citada há pouco como condição *sine qua non* para uma LA de viés socialmente intervencionista, ela guarda estreitas relações – para entendermos o que seja uma “postura crítica” – com outras duas expressões: “crise” e “critério”. Nesses termos, Ferreira e Rajagopalan (2016) postulam que

“[...] a atitude crítica diz respeito à percepção de uma crise e a necessidade de discernimento, de separação, a partir de critérios, do que nos parece inicialmente desordenado. A atitude crítica diz respeito, portanto, no início da reflexão filosófica, à necessidade de se estabelecer uma ordem para o mundo, de se encontrar princípios explicativos para o seu aparente caos, por traz do qual se esconderia alguma forma de ordem” (FERREIRA; RAJAGOPALAN, 2016, p.15-16).

Assim, para sintetizar o entendimento de que a Linguística Crítica é inerentemente intervencionista, Rajagopalan (2003, p. 54) faz menção ao pensamento de Marx (1847), explicando que

contra o descompromisso ético publicamente assumido e alardeado pela tradição racionalista, Marx foi igualmente insistente em sua tese de que uma filosofia não voltada para a práxis, que não se interessa em transformar o mundo, não teria nenhuma serventia. (MARX, 1847 *apud* RAJAGOPALAN, 2003, p. 54).

Ainda em relação aos usos e desdobramentos da palavra “crítica”, Rajagopalan (2017), no prefácio “Postura crítica: um olhar para o mundo”, do livro *Estudos Críticos da Linguagem*, organizado por Ferreira (2017), aponta algumas atitudes que o pesquisador deve assumir diante de sua pesquisa.

Quando se fala em abordagem crítica, estamos nos referindo a uma atitude diante da própria atividade de conduzir nossas pesquisas, uma atitude no que

diz respeito à questão de direcionar nosso olhar para o mundo e, acima de tudo, a um desejo de fazer com que nossa postura enquanto acadêmicos tenha algum impacto palpável sobre nosso objeto de pesquisa. Nesse sentido, a abordagem crítica coloca em cheque uma longa tradição de fazer pesquisa que se vangloria do distanciamento proposital de seu objeto de pesquisa, movida por uma determinação ferrenha de não “deturpar” a ordem das coisas observadas, resistindo a qualquer impulso que leve o pesquisador a sair da sua toca e a intervir na realidade que ela constata. (FERREIRA, 2017, p. 13)

Levando em conta o referido na citação anterior, torna-se importante também apontar que, ainda na primeira metade do século XX, Bakhtin e seu Círculo levantaram uma série de questões que, consoante Ferreira e Rajagopalan (2016, p. 13), “fazem das teorizações do Círculo uma espécie de primeira resposta crítica a Saussure”. Levando isso em conta, pode-se afirmar que o pensamento do Círculo bakhtiniano, base teórica desta pesquisa, consiste em uma visão crítica de linguagem, visão essa que entende que estudar a linguagem significa estudar os sujeitos/falantes, sua cultura, sua história e o contexto político e social no qual eles estão inseridos e por eles se constituem. Tais estudos, concebidos em termos de pragmática, eram desprezados pelo estruturalismo saussuriano, por exemplo, em detrimento de um estudo mais “objetivo” e “abstrato” do signo linguístico.

Diante de todas essas perspectivas “críticas” e “dialógicas” dos estudos da linguagem, à luz da Linguística Aplicada, que é multi/pluri/inter/transdisciplinar – e, por isso, ousa “atravessar/violar” muros e barreiras entre campos de estudos distintos num processo de transformação contínuo –, defenderemos, na nossa pesquisa, a prolífera aproximação entre Linguística e Literatura, Literatura e Cinema, Análise Dialógica do Discurso e Teoria da (Im)Polidez, Carnavalização e Impolidez.

Apresentados esses comentários de caráter mais geral sobre a Linguística Aplicada, convém agora discutir, de modo mais detalhado, sobre a Análise Dialógica do Discurso, tarefa de que nos ocuparemos na próxima subseção desta dissertação.

2.2 ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO: “UMA CIÊNCIA TRANSLINGUÍSTICA”

A Análise Dialógica do Discurso – também chamada Translinguística ou Metalinguística –, como veremos detalhadamente mais adiante, foi uma expressão desenvolvida pela linguista brasileira Beth Brait para fazer menção à produção intelectual de Bakhtin e de seu Círculo. Segundo a autora, não se pode afirmar que Bakhtin propôs, formalmente, uma teoria e/ou análise do discurso, “no sentido em que

usamos a expressão para fazer referência, por exemplo, à Análise do Discurso Francesa” (BRAIT, 2006, p. 9). No entanto, Brait defende que

[...] mesmo consciente de que Bakhtin, Voloshinov, Medvedev e outros participantes do que atualmente se denomina *Círculo de Bakhtin* jamais tenham postulado um conjunto de preceitos sistematicamente organizados para funcionar como perspectiva teórico-analítica fechada, esse ensaio arrisca-se a sustentar que o conjunto das obras do *Círculo* motivou o nascimento de uma análise/teoria dialógica do discurso, perspectiva cujas influências e consequências são visíveis nos estudos linguísticos e literários e, também, nas Ciências Humanas de maneira geral. (BRAIT, 2006, p. 9-10)

Sendo assim, a Análise Dialógica do Discurso, que tem como objeto de estudo “as relações dialógicas”, concebe os estudos da linguagem como lugares de produção/construção, recepção/efeito e circulação/reprodução de sentidos, os quais se manifestam num “espaço de tensão” constante e são atravessados por idiossincrasias culturais e sociais específicas. Por conseguinte, leva em consideração a interação social verbal e não verbal – realizada através de uma pluralidade de sistemas semióticos – entre os sujeitos e seus discursos, situados historicamente no espaço e no tempo.

Nesse sentido, o *corpus* da nossa pesquisa, o filme *Alexandre e outros heróis*, nos proporciona um passeio pelo que há de mais intrínseco e, por isso, verdadeiro, em uma sociedade: sua cultura⁹ e, no caso específico desse filme, sua cultura popular, o folclore nordestino.

A esse respeito, Bakhtin (1987), ao tecer considerações sobre “cultura popular”, não faz uma oposição de sentido entre o conceito de folclore e o de carnaval; ao contrário, ele estabelece uma aproximação desses termos quando os acomoda no

⁹ A palavra “cultura” carrega consigo uma variada e complexa gama de significações, a depender da “lente” de quem a esteja observando. Nesses termos, Burke (2010, p. 23) alerta que “o problema básico é que uma ‘cultura’ é um sistema com limites muito indefinidos.” No entanto, respeitando o caráter de nossa pesquisa, que é transdisciplinar, que pensa a linguagem - que não pode ser entendida separada da sociedade e da cultura – como prática social, defenderemos uma definição de Stuart Hall em que ele diz: “a cultura não é uma prática; nem apenas a soma descritiva dos costumes e ‘culturas’ populares [*folkways*] das sociedades, como ela tende a se tornar em certos tipos de antropologia. Está perpassada por todas as práticas sociais e constitui a soma do inter-relacionamento das mesmas.” (HALL, 2003, p. 136). Quanto à definição de “cultura popular”, em nosso trabalho, estamos nos apoiando na concepção que Bakhtin traz em seu livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987). Nesse sentido, Bakhtin, baseado nos estudos que desenvolve sobre a literatura cômica popular de Rabelais – cuja obra, “se convenientemente decifrada, permite iluminar a cultura cômica popular de vários milênios” (BAKHTIN, 1987, p.3) –, aponta os ritos e as festas populares, da praça pública e do livre contato familiar, sobretudo o carnaval e o folclore, como sendo exemplos genuínos da “cultura popular”.

mesmo horizonte semântico – de “ritos e festas populares” – e que são tão importantes à vida humana.

Os festejos do carnaval, com todos os atos e ritos cômicos que a ele se ligam, ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval. [...] A dualidade na percepção do mundo e da vida humana já existia no estágio anterior da civilização primitiva. No folclore dos povos primitivos encontra-se, paralelamente aos cultos sérios (por sua organização e seu tom), a existência de cultos cômicos, que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia (“riso ritual”); paralelamente aos mitos sérios, mitos cômicos e injuriosos; paralelamente aos heróis, seus sócios paródicos. (BAKHTIN, 1987, p. 4-5)

Ainda em relação à definição de “cultura popular”, especificamente a nordestina, o historiador Albuquerque Júnior (2011), no livro *A invenção do Nordeste e outras artes*, defende que, para isso, é preciso, antes, entender a formação do Nordeste, ou seja, é preciso

[...] entender alguns caminhos por meio dos quais se produziu, no âmbito da cultura brasileira, o Nordeste. O nexo de reconhecimento e poder que cria o nordestino e, ao mesmo tempo, o oblitera como ser humano [...] O Nordeste nasce onde se encontram poder e linguagem, onde se dá a produção imagética e textual da espacialização das relações de poder [...] nessa região em que linguagem (discurso) e espaço (objeto histórico) se encontram, em que a história destrói as determinações naturais, em que o tempo dá ao espaço sua maleabilidade, sua variabilidade, seu valor explicativo e, mais ainda, seu calor e efeitos de verdade humanos. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 33)

É, então, a partir desse horizonte regional, folclórico, festivo, cômico e popular, tão rico de sentidos e subjetividades, que desenvolveremos nossa pesquisa, como poderemos mostrar ao longo das subseções.

2.2.1 O Círculo de Bakhtin

Para entender a composição do que se convencionou chamar “Círculo de Bakhtin¹⁰” e, sobretudo, compreender o “pensamento bakhtiniano”, é preciso fazer

¹⁰ Em nosso trabalho, usaremos indistintamente as nomenclaturas “Círculo de Bakhtin” e “Círculo” para nos referirmos ao trio de pensadores Bakhtin, Voloshinov e Medvedev, embora tenhamos consciência de que outros pensadores russos também compuseram esse coletivo de estudiosos, cada um com sua singular importância e contribuição intelectual. Em relação à forma escrita dos nomes desses três teóricos, é válido informar que seguiremos a mesma orientação utilizada pela intérprete brasileira da obra bakhtiniana, Beth Brait (2009). Quanto à pertinência da designação do termo “Círculo de Bakhtin”, especificamente, certos autores e estudiosos da obra desses pensadores mantêm algumas ressalvas, como, por exemplo, Sériot (2015). Para ele, “se, de fato, houve um círculo, não é, de forma alguma, necessário chamá-lo ‘de Bakhtin’”. Nesse sentido, esse autor defende que “a expressão Círculo de Bakhtin é uma invenção tardia e apócrifa. [...] Ela

uma viagem ao passado histórico, mais precisamente, da Rússia czarista do final do século XIX à União Soviética stalinista de meados do século XX. Nesse sentido, é preciso destacar a figura de Bakhtin como personagem central nessa “viagem”, assim como nos indica Silva (2013, p. 46), quando diz que “dá-se o nome de Círculo, em geral, aos grupos formados pelo pensador russo e por seus amigos e colaboradores em diferentes momentos da vida de Bakhtin.”.

Em cada fase de sua vida adulta - por questões político-ideológicas viveu em diversas cidades russas -, em cada espaço geográfico, social e cultural que frequentava, Bakhtin atraía para perto de si um conjunto de intelectuais, artista e cientistas comprometidos em discutir “questões filosóficas relativas à língua, literatura, cultura e arte” (SILVA, 2013, p. 47). Nessa perspectiva – formação do Círculo –, podemos destacar três cidades pelas quais Bakhtin passou e constituiu seus círculos: Nevel, Vitebsk e Leningrado. Contudo, é válido salientar que o “circuito” percorrido por Bakhtin, após deixar sua cidade natal, Orel, é constituído, além das cidades supracitadas, por Vilnius, Odessa, São Petersburgo, Kustanai, Saransk, Savelovo, Kimry e Moscou, seu último destino antes de falecer.

Em Nevel, cidade em que Bakhtin viveu entre os anos de 1918 e 1920, a 765 Km de Moscou, ocorre a primeira formação do Círculo, Seminário Kantiano ou Círculo de Nevel, e acontece o encontro com Voloshinov, autor de *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Além desse intelectual, outros nomes são acrescentados ao Círculo, nesse período, dentre eles, Matvei Kagan, Lev Pumpianskii, Maria Yudina, Bóris Mikhailovitch Zubákin, Mikhail Tubianski e Ana Sergueiévna.

Segundo Brait e Campos (2009, p. 20), esses nomes “tinham em comum uma paixão pela filosofia e pelo debate de ideias”, gostavam de discutir desde “os antigos gregos até Kant e Hegel, ou mesmo textos contemporâneos”. Ademais, conforme as autoras, o clima revolucionário na Rússia, pós-1917, favoreceu a participação ativa dos membros do Círculo não só na vida cultural, mas, sobretudo, na vida política do país.

Politicamente, essa época caracteriza-se pelo domínio dos bolcheviques que dissolveram a Assembleia Constituinte, criaram o Exército Vermelho, transformaram o Partido Bolchevique em Partido Comunista da Rússia, promulgaram a primeira Constituição soviética. Muitos intelectuais, incluindo

contribuiu para a edificação do mito, do Grande Relato em que a encantação e a íntima convicção substituem a prova e o argumento (SÉRIOT, 2015, p. 28).

os do Círculo, envolveram-se com o clima da Revolução e participaram ativamente da vida cultural. Nesse ano, a capital, então São Petersburgo, foi transferida para Moscou. (BRAIT; CAMPOS, 2009, p. 20)

Durante os anos de 1920 a 1923, Vitebsk, por sua vez, foi o lugar de destino de Bakhtin, lugar esse que lhe proporcionou dois grandes acontecimentos: casou-se com Elena Okolovitch, com quem vive até 1971, ano em que ela morre, e conhece Medvedev, a quem se credita a autoria de *O método formal nos estudos literários*¹¹.

Já em Leningrado, de 1924 a 1929, período em que as reuniões do Círculo começam a sofrer a dificuldade das perseguições, pois, com a morte de Lênin e a ascensão de Stálin no poder, inicia-se um período político marcado pelo totalitarismo, novos nomes completam o então Círculo de *Omphalos*: Kanaev, Zalieski, Vaguinov, Kliouev e Tubianski. Nessa terceira fase do Círculo, consoante Brait e Campos (2009, p. 21),

[...] que pode ser considerada uma versão leningradense da Escola de Nevel e do Seminário Kantiano, eles discutem a importância da filosofia da linguagem na psicologia, filosofia e poética. Resultam desses estudos quatro obras fundamentais para a compreensão do pensamento bakhtiniano: *O freudismo: um esboço crítico* (1927), assinado Voloshinov; *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica* (1928), assinado Medvedev; *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem* (1929), assinado Voloshinov, e *Problemas da obra de Dostoiévski* (1929), de Bakhtin. (BRAIT; CAMPOS, 2009, p. 21)

Ainda a esse respeito – formação dos Círculos –, é válido lembrar que, durante esse percurso geopolítico pelo qual Bakhtin passou, especialmente no período stalinista (1927-1953), os encontros dos membros do Círculo não se deram de forma estável nem linear como sugere o “roteiro” exposto; ao contrário, por várias vezes, os intelectuais tiveram que se dispersar e se separar, fugindo de suas cidades, conforme a urgência das perseguições. Dessa forma, os nomes de Bakhtin, Voloshinov e Medvedev resistiram a esse regime repressor, e são apontados como personagens principais do que hoje denominamos Círculo de Bakhtin, apesar de polêmicas em torno da autoria dos textos, como veremos mais adiante.

¹¹ No decorrer desta subseção, iremos explicar a questão dos “textos disputados” da obra do Círculo de Bakhtin - textos cuja autoria seria disputada por estes filósofos russos (Bakhtin, Voloshinov e Medvedev) –, a saber, *O freudismo: um esboço crítico* (1927), *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica* (1928), *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem* (1929) e *Problemas da obra de Dostoiévski* (1929).

Continuando a “viagem”, voltemos agora ao início, ou seja, ao período do nascimento dos pensadores russos. Mikhail Mikhailovitch Bakhtin (Orel/1895 – 1975), Valentin Nikolaevich Voloshinov (São Petersburgo/1895 – 1936) e Pavel Nikolaevich Medvedev (São Petersburgo /1892 – 1938) nasceram em um período de conflitos e revoluções sociais, políticas e econômicas na Rússia czarista do final do século XIX, sob o comando de Nicolau II Romanov (1894 – 1917).

O regime czarista reprimia todo tipo de oposição, controlava o ensino secundário, as universidades, a imprensa e os tribunais. Não bastassem as crises enfrentadas pela população, como a falta de alimentos, de emprego e de democracia, o czar Nicolau II lançou a Rússia numa guerra mundial (I Guerra). Os gastos e os prejuízos com a guerra só aumentaram os problemas econômicos, sociais, e a insatisfação da população.

Toda essa situação estava caminhando para uma série de manifestações e motins. Com a industrialização se inaugurando, foi nascendo progressivamente uma classe operária que aspirava por melhoria de suas condições de vida, incluindo as trabalhistas, o que se tornou um campo fértil para o florescimento de ideias socialistas, de base marxista. Ademais, aumentavam as insatisfações e a formação de partidos políticos opositores ao regime, como o Partido Operário Social-Democrata Russo (POSDR), que, mais tarde, se subdividiu em dois: os Bolcheviques, liderados por Lênin, e os Mencheviques, liderados por Martov.

Começa, então, a histórica Revolução de 1917, que ocorre em dois momentos: em fevereiro, ocorre, a primeira fase da revolução, Revolução Branca, sob o comando dos mencheviques Lvov e Kerensky, que não continuariam muito tempo no poder; já em outubro, acontece a segunda e mais consistente fase da revolução, Revolução Vermelha, liderada pelos bolcheviques Lênin e Trotsky, que assumiram o país, retiraram os soldados russos da guerra, implantaram o Socialismo e fundaram um partido único, o Partido Comunista (PC) e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, que existiria até 1991.

Nessa segunda fase da Revolução, “o hábito de formar grupos de estudos e pesquisas, portanto, era comum na Rússia soviética” (SILVA, 2013, p.48) e, ao contrário do que se vivia anteriormente no sistema czarista, havia um projeto nacional preocupado com a alfabetização e com a melhoria das condições culturais e intelectuais do povo, bem como da classe de trabalhadores. Foi nesse período de

“defesa e divulgação” da variação da língua russa falada pelos trabalhadores em que a concepção “dialógica e ideológica” da linguagem surgiu como característica fundante do pensamento bakhtiniano.

Nesse período, entendia-se que a identidade soviética deveria se construir pelo diálogo entre culturas e línguas de todas as repúblicas. [...] Ideologicamente, então, o grupo de Bakhtin pensa a linguagem como um lugar de convergência de diferenças, em que a identidade se constrói pela convivência com a diversidade, com o outro. Politicamente, a partir de 1924, eles vivem num país em que a ordem é unificar a cultura, e, portanto, não tolerar as diferenças. (SILVA, 2013, p.48).

Conforme a citação supracitada, a era leninista, tão profícua à “concepção dialógica (ética e estética) da natureza humana” (BRAIT; CAMPOS, 2009, p. 22), que guiava o pensamento bakhtiniano, dura pouco tempo, pois em 1924 Lênin vem a falecer, e, com ele, falece aquele projeto nacional, mencionado anteriormente, que respeitava e valorizava as diferenças dos sujeitos e das suas linguagens.

Nesse sentido, essas concepções e discussões bakhtinianas a respeito, sobretudo, da linguagem, “quer literária, cotidiana, visual, musical, corporal, científica”, que nascem a partir do diálogo do Círculo com intelectuais de diversos campos do saber, dentre eles os “formalista, marxistas ortodoxos, ideólogos, psicólogos e psicanalistas”, inauguram uma filosofia da linguagem em que as diferenças, ao contrário de gerarem polêmica ou destruição, constroem “novos lugares epistemológicos” (BRAIT; CAMPOS, 2009, p. 22).

Então, em 1927, iniciou-se a era de Stálin (1927 – 1953), que foi marcada por uma série de contradições: regime totalitário, derrota de Hitler na II Guerra mundial, elevação do país à condição de superpotência, violações dos direitos humanos, fortalecimento das indústrias, fome, miséria, crescimento da agricultura, deportações, expulsões e mortes.

Neste cenário, julgamos importante citar algumas das agruras e atrocidades enfrentadas por Bakhtin, e, conseqüentemente pelos intelectuais que compunham o Círculo. Logo no segundo ano do governo stalinista, em 1928, Bakhtin foi preso. A esse respeito, Brait e Campos (2009, p. 22) relatam que

Bakhtin foi preso em 24 de dezembro de 1928, muito mais por seu vínculo com a tradição ortodoxa – por sua ligação com a Ressurreição, organização religiosa não oficial – quer por suas posições políticas. Devido ao agravamento da osteomielite, foi hospitalizado em 1929. O exílio em Kustanai, em 1930, coincide com o momento em que o Círculo se dispersa e

seus membros seguem diferentes destinos [...]. (BRAIT; CAMPOS, 2009, p. 22).

Ainda neste ano, 1930, outros membros do Círculo também sofreram repressões: Zubakin foi condenado ao exílio no norte da Rússia e Iudina, ex-aluna e grande amiga de Bakhtin, responsável, juntamente com Kagan, pela “atenuação da sentença de Bakhtin: sua pena de detenção modificada pelo exílio em Kustanai” (SOUZA, 2010, p. 172), foi obrigada a sair do conservatório de Leningrado, onde lecionava, e passou a se apresentar como Professora Geórgia.

Dando continuidade a esses relatos histórico-políticos, no ano de 1934, Voloshinov contrai tuberculose e falece dois anos depois, deixando inconcluso uma tradução do primeiro volume da obra de Ernest Cassirer – filósofo alemão apontado como um dos mais importantes nomes do neokantismo – *A filosofia das formas simbólicas*, considerado um trabalho de suma relevância para o Círculo. Em 1937, época do “grande expurgo” na Rússia, foi a vez de Kagan falecer, acometido por angina. Finalizando a narração desses fatos, em 1938, em decorrência do agravamento da osteomielite, Bakhtin amputa uma perna, e, em julho deste mesmo ano, seu outro amigo, Medvedev, é executado.

Em 1940, ainda por questões bélicas, ocorre um fato inusitado na vida acadêmica do pensador: apresenta sua tese de doutoramento intitulada *Rabelais e a cultura popular*¹², no Instituto Gorki, mas devido à guerra, só consegue defendê-la no ano de 1946. De acordo com Fiorin (2017, p. 13),

esse trabalho gera grande polêmica e, depois de muitas idas e vindas, um Comitê encarregado de decidir sobre sua aprovação faz, em 1952, o julgamento final, negando-lhe o título de doutor. Esse trabalho, publicado em 1965, deu-lhe renome mundial.

Quanto a essa polêmica em torno de sua tese sobre Rabelais, Bakhtin (1987, p.1) justifica que

no nosso país, Rabelais é o menos popular, o menos estudado, o menos compreendido e estimado dos grandes escritores da literatura mundial. No entanto, Rabelais ocupa um dos primeiros lugares entre os autores europeus. (BAKHTIN, 1987, p. 1).

¹² Foi a partir de sua tese *Rabelais e a cultura popular* que Bakhtin criou a obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987). Obra cuja importância, para a nossa pesquisa, se justifica por apresentar um estudo minucioso sobre a cultura popular e suas manifestações festivas e cômicas, das quais Bakhtin destaca o carnaval/a cosmovisão carnavalesca. Nesse sentido, o corpus desta pesquisa – o filme *Alexandre e outros heróis*, que traz a cultura nordestina manifestada por suas histórias folclóricas –, encontrou-se fundamentalmente representou.

Assim, conforme acabamos de relatar, Bakhtin e os membros do Círculo, tiveram suas vidas e seus trabalhos e escritos seriamente afetados nos anos que datam o período stalinista. Com a dispersão de alguns membros e a morte de outros, ocorreu, também, uma fragmentação dos textos produzidos por esses pensadores. Essa fragmentação provocou – e ainda provoca – uma certa polêmica em torno da autoria de alguns escritos, os chamados “textos disputados”, como ocorreu com os livros *Freudismo, Marxismo e filosofia da linguagem* e *O método formal nos estudos literários*.

De acordo com Fiorin (2017, p. 15), “o problema da autoria aparece na década de 1970”, especificamente quando em 1963 e 1965 os trabalhos de Bakhtin – *Problemas da poética de Dostoiévski* e *Rabelais e seu mundo* – tinham sido republicados na Rússia, fazendo com que o nome de Bakhtin circulasse novamente nos meios acadêmicos. Esse “retorno festivo” – do nome e da obra – do autor russo em sua terra natal trouxe a reboque uma polêmica afirmação, como nos esclarece Faraco (2009, p.11-12).

Nessa conjuntura, o linguista Viatcheslav V. Ivanov, sem apresentar argumentos efetivos, afirmou que o livro *Marxismo e filosofia da linguagem* tinha sido escrito por Bakhtin e não por Voloshinov, atribuição de autoria que se estendeu, em seguida, aos outros textos mencionados e a alguns artigos também publicados sob a assinatura de Voloshinov e Medvedev. Esse fato trouxe para os estudos bakhtinianos uma generalizada confusão quanto à autoria desses textos. (FARACO, 2009, p.11-12).

Em relação à polêmica gerada por Ivanov – e conforme já citamos – anteriormente, através das palavras de Brait e Campos (2009), *Freudismo e Marxismo e filosofia da linguagem* são de autoria de Voloshinov; *O método formal nos estudos literários*, de autoria de Medvedev. Nessa perspectiva, precisamos destacar que Bakhtin viveu até o ano de 1975, portanto, cerca de trinta e sete anos a mais que seus dois amigos e, como afirma Faraco (2009, p. 12), “teve várias oportunidades concretas de reivindicar a autoria dos textos mencionados e nunca o fez”.

Diante disso, também é importante ressaltar que a escolha – pelos estudiosos da teoria bakhtiniana, já que nenhum membro do Círculo mencionava – do nome de Bakhtin como referência do grupo, se justifica, como explica Faraco (2009, p. 13), “tendo-se em conta que de todos foi ele quem produziu, sem dúvida, a obra de maior envergadura”.

Nesse sentido, podemos citar como uma pequena amostra dos trabalhos desenvolvidos exclusivamente por Bakhtin¹³, traduzidos para o português, conforme cita Fiorin (2017, p. 17-18), os livros: *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981), tradução do russo por Paulo Bezerra; *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987), tradução do francês por Yara Frateschi Vieira; *Questões de literatura e estética: a teoria do romance* (1988), tradução do russo por Aurora Fornoni Bernardini et al; *Estética da criação verbal* (1992), tradução do francês por Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira; *Questões de estilística no ensino da língua* (2013), tradução do russo, posfácio e notas de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo.

Além disso, ratificando a pluralidade linguística e cultural que Bakhtin vivenciou desde a infância e que influenciou sua obra, consoante Fiorin (2017, p. 18-19), “há um Bakhtin pós-modernista [...]. Há um Bakhtin interacionista [...]. Há um Bakhtin linguista, um Bakhtin teórico da literatura”.

Então, mais importante do que investigar a real autoria dos trabalhos desenvolvidos pelos componentes do Círculo, é entender por que o pensamento desses intelectuais, que, sobretudo na obra *Marxismo e filosofia da linguagem* (2014), se apropriava da metáfora marxista do “edifício social”, com ênfase na “seperestrutura” e sua relação axiológica com a linguagem, valorizando a unicidade do sujeito/evento, da relação do eu/outro, continua tão atual e, sobretudo, tão necessário ao nosso século.

Assim, finalizamos nossa “viagem” ao passado histórico russo-soviético, período czarista ao período stalinista, enfatizando que, mesmo diante de um contexto turbulento e polêmico, em meio às dificuldades dos encontros, às constantes perseguições políticas, às condenações ao exílio, às ameaças de pena de morte e à escassez de material acadêmico, Bakhtin e seu círculo desenvolveram suas reflexões linguístico-literárias, filosófico-religiosas e socioideológicas, a partir das quais se fundamenta a Análise Dialógica do Discurso e os conceitos de Dialogismo e Carnavalização, de que vamos tratar nas próximas subseções

¹³ Diante do grande volume de obras publicadas sob autoria exclusiva de Bakhtin, é necessário destacar que, para esta pesquisa, as que se mostraram mais produtivas aos nossos propósitos foram *Problemas da poética de Dostoiévski* (2002: [1963]) e *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987: [1965]). Entretanto, precisamos avisar que fizemos incursões em outras obras do Círculo, bem como em de seus intérpretes, para dar conta de explicar o pensamento bakhtiniano a partir dos conceitos, noções e categorias com os quais nos comprometemos teoricamente para dar conta da análise do *corpus* de nossa pesquisa.

2.2.2 O dialogismo

Antes de apresentarmos a noção de dialogismo, é necessário fazermos alguns esclarecimentos sobre as diferentes formas de designar a abordagem do Círculo bakhtiniano, como já havíamos anunciado no início desta subseção. De acordo com a edição brasileira traduzida por Paulo Bezerra de *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Bakhtin (2002) emprega a expressão “metalinguística” para se referir à sua proposta de estudo da linguagem. Nas palavras do próprio pensador,

[...] Essas relações [as relações dialógicas] se situam no campo do discurso, pois este é por natureza dialógico e, por isto, tais relações devem ser estudadas pela metalinguística, que ultrapassa os limites da linguística e possui objeto autônomo e metas próprias. (BAKHTIN, 2002, p.183).

Já Fiorin (2017) e Brait (2006), intérpretes contemporâneos da postura teórica do autor russo, utilizam-se, respectivamente, das expressões “translinguística” e “teoria/análise dialógica do discurso” para fazerem referência a ela.

A esse respeito, Fiorin (2017, p. 24) observa que o uso do prefixo *meta-* e a escolha do termo “metalinguística” não seriam muito interessantes, devido ao fato que os discursos que falam sobre/analizam a língua são denominados “metalinguísticos”. Por essa razão, o autor prefere empregar a expressão “translinguística”. De acordo com o próprio Fiorin (2017, p. 24),

em algumas traduções das obras de Bakhtin, o termo *translinguística* aparece como *metalinguística*. Esse problema de denominação é uma prova do acerto bakhtiniano a respeito da diferença entre as unidades potenciais da língua (objeto da linguística) e as unidades reais de comunicação (objeto da translinguística). Do ponto de vista do sistema da língua, *meta-* (prefixo grego) e *trans-* (prefixo latino) são absolutamente equivalentes, pois ambos significam “além de”. No entanto, eles são completamente diversos da perspectiva do funcionamento discursivo, pois *metalinguística* é imediatamente relacionada aos discursos que falam sobre a língua, que a descrevem, que a analisam. O que Bakhtin tinha em mente era constituir uma ciência que fosse além da linguística, examinando o funcionamento real da linguagem em sua unicidade e não somente o sistema virtual que permite esse funcionamento (FIORIN, 2017, p. 24, grifos do autor).

Ainda no tocante ao tema, a linguista Beth Brait (2006, p. 10), por sua vez, sustenta que

sem querer (e sem poder) estabelecer uma definição fechada do que seria essa análise/teoria dialógica do discurso, uma vez que esse fechamento significaria uma contradição em relação aos termos que a postulam, é possível explicitar seu embasamento constitutivo, ou seja, a indissolúvel relação existente entre língua, linguagens, história e sujeitos que instaura os estudos da linguagem como lugares de produção de conhecimento de forma

comprometida, responsável, e não apenas como procedimento submetido a teorias e metodologias dominantes em determinadas épocas. Mais ainda, esse embasamento constitutivo diz respeito a uma concepção de linguagem, de construção e produção de sentidos necessariamente apoiadas nas relações discursivas empreendidas por sujeitos historicamente situados (BRAIT, 2006, p. 10).

Dentre todas essas denominações possíveis, como *Metalinguística*, *Translinguística*, *Teoria/Análise Dialógica do Discurso*, em nosso trabalho, optamos por utilizar a expressão “Análise Dialógica do Discurso” – ADD – para fazer referência aos estudos desenvolvidos por Bakhtin e o Círculo. Esclarecimentos feitos, podemos dar continuidade à explicação sobre o conceito proposto neste tópico.

Dialogismo, que Fiorin (2017, p.22) define como as “relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados”, é o princípio basilar da obra de Bakhtin e do Círculo e é a partir dele que se desenvolvem os demais conceitos bakhtinianos como o carnaval, a cosmovisão carnavalesca, a carnavalização, a literatura carnavalizada (romance), os gêneros sério-cômicos (diálogo socrático e sátira menipeia), o cronotopo, o corpo grotesco etc. Dentre esses conceitos, precisamos lembrar que, para o nosso trabalho, a carnavalização se apresentará como uma macrocategoria, a partir da qual se manifestará, por exemplo, a noção de corpo grotesco.

Tal princípio ganha materialidade nos dizeres por meio das relações dialógicas, as quais se manifestam, sempre, num espaço de tensão entre vozes sociais, envolvidas em uma arena de lutas discursivas. Como explica Faraco (2009, p. 69-70), nessa espécie de guerra discursiva entre vozes distintas, atua um complexo de forças¹⁴: as forças centrípetas – aquelas que monologizam os discursos – e forças

¹⁴ As noções de “força centrípeta” e de “força centrífuga” que Bakhtin emprega em sua teoria, derivam dos conceitos da física newtoniana. Nesse sentido, por “força centrípeta” define-se um tipo de força que atua sobre um corpo quando passa a descrever uma trajetória curva e está sempre dirigida para o centro desta trajetória. Essa força é responsável por fazer um corpo variar a sua direção de sua velocidade. Quanto à “força centrífuga”, recorremos à explicação do Prof. Dr. Júlio César Brasil de Araújo, membro do grupo de pesquisa LASSCO (Laboratório de Simulação de Sistemas Coerentes), vinculado à Universidade Federal do Ceará. Segundo o físico, “a força centrífuga, grosso modo, é uma força fictícia ou de inércia, que também atua em trajetória curvilínea. No entanto, ela só existe em referenciais acelerados e está sempre apontada para fora do centro da trajetória. Com o advento da teoria da Relatividade Geral, Einstein identificou essa força como uma consequência das propriedades do espaço-tempo, via princípio da equivalência. Esse princípio afirma que a gravitação é localmente equivalente a um referencial acelerado, ou seja, referenciais localmente acelerados são equivalentes a referenciais em repouso, em um campo gravitacional uniforme. Nesse sentido, uma força centrífuga é entendida como uma força gravitacional.”. Lendo essa ideia a partir da lente de Bakhtin, Fiorin (2017), em seu livro *Introdução ao pensamento de Bakhtin*, faz uma relação das forças “centrífugas e centrípetas”, nesta ordem, com as teorias “heliocêntrica e geocêntrica” propostas, respectivamente, por Galileu e por Ptolomeu, para fazer menção a discursos democráticos e discursos autoritários: “a consciência de Galileu é aberta à realidade, pois não é

centrífugas – aquelas que dialogizam os discursos, dentre as quais podemos citar a carnavalização.

Diante do que acabamos de afirmar, e para uma melhor aclaração sobre esse construto teórico – o dialogismo –, convém destacarmos, dentre uma grande variedade de conceitos e noções encontradas no conjunto da obra dos russos, aquelas que julgamos cruciais e que se mostram imprescindíveis à análise do nosso *corpus*: “relações dialógicas, diálogo, enunciado, enunciação, voz, vozes sociais e significação”.

As relações dialógicas, objeto central do dialogismo, são, como já antecipamos, as relações de sentido que se estabelecem entre os enunciados no momento da interação verbal entre os interlocutores; são “relações entre índices sociais de valor” (FARACO, 2009, p. 66). Nesse sentido, para que haja relações dialógicas entre os enunciados, é preciso que eles sejam ditos/ouvidos por sujeitos situados historicamente. Além disso, é preciso que esses sujeitos façam parte da mesma comunidade social e cultural. Mais ainda: é preciso que esses dizeres sejam constitutivos de uma cadeia infindável de réplicas, ou seja, todo dizer retoma um já dito anteriormente; todo dizer requer uma resposta; em todo dizer há pelo menos dois dizeres. Retomando tais explicações, Faraco (2009, p. 66) insiste que

para haver relações dialógicas, é preciso que qualquer material linguístico (ou de qualquer outra materialidade semiótica) tenha entrado na esfera do discurso, tenha sido transformado num enunciado, tenha fixado a posição de um sujeito social. Só assim é possível responder (em sentido amplo e não apenas empírico do termo), isto é, fazer réplicas ao dito, confrontar posições, dar acolhida fervorosa à palavra do outro confirma-la ou rejeitá-la, buscar-lhe um sentido profundo, ampliá-la. Em suma, estabelecer com a palavra de outrem relações de sentido de determinada espécie, isto é, relações que geram significação responsivamente a partir do encontro de posições avaliativas (FARACO, 2009, p. 66).

Sendo assim, reiteramos, consoante Bakhtin, que “a palavra quer ser ouvida, entendida, respondida e mais uma vez responder à resposta, e assim *ad infinitum*” (BAKHTIN, 2011, p.334). Nesse contexto dialógico, seguiremos as

formada com discursos de autoridade, que não podem ser postos em dúvida. Já a consciência do Matemático e a do Filósofo são centrípetas e, portanto, impermeáveis a outros discursos.” (FIORIN, 2017, p. 63). De acordo com a teoria Geocêntrica proposta por Ptolomeu (90-168 d.C.), o Sistema Solar seria colocado de forma que a Terra estaria no meio e todos os outros astros girando ao seu redor, acrescentando que esse giro seria feito ao longo de um círculo denominado epiciclo. Nicolau Copérnico (1473-1543), por sua vez, desenvolveu a teoria Heliocêntrica, em que todos os planetas e a Terra se movimentavam em torno de algo que ficava muito próximo ao sol. No século XVII foi a vez de Galileu Galilei (1564-1642) reforçar a veracidade da teoria do Heliocentrismo.

elucidações, agora, situando o diálogo, que se apresenta como uma das formas mais importantes do “fenômeno social” da interação verbal que, por sua vez, constitui “a verdadeira substância da língua”, ou seja, “a realidade fundamental da língua” (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 2014, p. 127). É a partir do diálogo que os sujeitos, ao interagirem verbalmente, darão início ao processo da comunicação discursiva e, ao mesmo tempo, ao processo de construção dos sentidos oriundos dessa interação, como poderemos ver em *Alexandre e outros heróis*, filme que constitui o *corpus* do nosso trabalho.

Assim, os sujeitos realizam essa comunicação discursiva – que tem como unidade real o enunciado – alternando seus turnos de fala de maneira que todos participem desse movimento dinâmico e dialético da fala e da escuta. Nessa ação comunicativa, em que reside no diálogo concreto, um falante deve terminar seu turno de fala para passar a palavra, ou conceder a sua compreensão responsiva, ao seu interlocutor que, ao ganhar esse turno, deixará o seu lugar de escuta e assumirá o seu lugar de fala. Nessa perspectiva, diferentemente do que postulava Saussure¹⁵, no

¹⁵ Ferdinand de Saussure, também conhecido como o “Pai da Linguística Moderna”, nasceu em 26 de novembro do ano de 1857, em Genebra, na Suíça. Em vida publicou apenas o livro *Trabalho Sobre o Sistema Primitivo das Vogais Indu-Europeias* (1879) e sua tese de doutoramento, intitulada *Sobre o Emprego do Genitivo Absoluto em Sânscrito* (1880). No dia 27 de fevereiro do ano de 1913 veio a falecer, motivo pelo qual não chegou a publicar suas ideias revolucionárias. No entanto, suas aulas foram minuciosamente observadas por dois de seus alunos – Charles Bally e Albert Sechehaye –, e os mesmos, em homenagem ao seu mestre, publicaram, em 1916, o *Curso de Linguística Geral* a partir das anotações feitas durante o curso. Assim, Saussure e seu *Curso de Linguística Geral* tornaram-se o marco inicial da Linguística Moderna. A esse respeito, Mota e Santos (2018, p. 53) ratificam que “A obra fincou as bases de uma ciência da linguagem ao definir seu objeto de estudo – a língua (*langue*) – e ao delimitar seu modo de pesquisa – o sincrônico –; ao mesmo tempo que introduziu o Estruturalismo linguístico, ao tratar e ao usar a língua (como estrutura)”. No entanto, as autoras alertam que “Apesar de a palavra ‘estrutura’ não ser usada explicitamente no *Curso de Linguística Geral*, a noção de sistema é amplamente usada com o mesmo significado quando Saussure define língua como ‘um sistema cujos termos são todos solidários e em que o valor de um resulta, senão, da presença simultânea dos outros’ (SAUSSURE, 1973, p. 133). Com essa explicação de sistema, o estruturalista estabelece dois níveis de estudo da linguagem: um, que é essencial e social, a *langue*, e o outro, que é secundário e individual, a *parole*. A partir desses princípios, *langue* e *parole*, desenvolvem-se os demais conceitos saussurianos que servirão de base para os estudos, linguísticos e extralinguísticos, de todos os tempos: significante e significado, sintagma e paradigma, sincronia e diacronia, arbitrariedade e iconicidade/motivação” (MOTA; SANTOS, 2018, p. 53-54). Nesse sentido, ao contrário do que acontece na perspectiva bakhtiniana do Dialogismo, “acontece um rompimento com o sujeito, com sua fala (*parole*), com sua cultura e com sua história (diacronia), atestando que os estudos linguísticos estavam interessados, apenas, na língua como um sistema de signos constituídos por significantes e significados, organizados em unidades que se relacionam linearmente dentro de um todo. Nem os contextos, nem os discursos, nem as ideologias terão importância” (MOTA; SANTOS, 2018, p. 53). Diante do exposto, não se pode negar a valorosa contribuição de Saussure não só para a Linguística, mas para as ciências humanas em geral.

Curso de Linguística Geral, ambos os interlocutores – o falante e o ouvinte – assumem, alternadamente, suas posições ativamente responsivas, ou seja,

[...] o ouvinte, ao perceber e compreender o significado linguístico) do discurso, ocupa simultaneamente em relação a ele uma ativa posição responsiva: concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepare-se para usá-lo, etc. [...] Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão é preêntia de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante (BAKHTIN, 2011, p. 271).

Antes de continuarmos abordando as noções propostas no decorrer deste tópico, a saber, de “relações dialógicas, diálogo, enunciado, enunciação, voz, vozes sociais e significação”, precisamos retomar a questão do “circuito da fala” (SAUSSURE, 2012, p.43) proposto, como já alertamos, por Ferdinand de Saussure, no *Curso de Linguística Geral*, obra póstuma organizada e publicada por seus discípulos – Charles Bally e Albert Sechehaye –, a partir das aulas ministradas por esse teórico suíço.

Esse “circuito da fala”, apresentado pelos organizadores – os alunos de Saussure – na seção III, intitulado “Objeto da Linguística”, tinha como objetivo “achar, no conjunto da linguagem, a esfera que corresponde à língua” (SAUSSURE, 2012, p. 43). Nesse sentido, devemos entender que, ao propor a transcrição e a análise de “circuito da fala”, Saussure estava em busca de um objeto – a língua –, que atendesse aos padrões científicos exigidos pelo Positivismo e que elevasse a Linguística – assim como era com a Física, com a Biologia ou com a Química – à categoria de ciência.

Há, segundo nos parece, uma solução para todas essas dificuldades: é necessário colocar-se primeiramente no terreno da língua e tomá-la como norma de todas as outras manifestações da linguagem (SAUSSURE, 2012, p. 41).

Assim, Saussure alertava que era necessário, para reconstituir o circuito da fala, se colocar diante do ato de fala individual. Ou seja, para que o objetivo pudesse ser alcançado – encontrar o objeto da Linguística –, ele teria que observar o mínimo de pessoas exigível para que o circuito seja completo: duas pessoas; a pessoa A e a pessoa B.

Figura 1 – Representação do circuito de fala saussuriano



Fonte: Google Imagens.

A análise, segundo Saussure (2012, p. 44), “não pretende ser completa”; “não levamos em conta senão os elementos julgados essenciais”, a saber, “as partes físicas (ondas sonoras)”, as “fisiológicas (fonação e audição)” e as “psíquicas (imagens verbais e conceitos)”. O circuito, tal como o teórico apresenta, divide-se, ainda,

- a) numa parte exterior (vibração dos sons indo da boca ao ouvido) e numa parte interior, que compreende todo o resto;
- b) numa parte psíquica e em outra não psíquica, incluindo a segunda também os fatos fisiológicos, dos quais os órgãos são a sede, e os fatos físicos exteriores ao indivíduo;
- c) numa parte ativa e em outra passiva; é ativo tudo o que vai do centro de associação de uma das pessoas ao ouvido da outra, e passivo tudo o que vai do ouvido desta ao seu centro de associação. (SAUSSURE, 2012, p. 44)

Comparando o “circuito da fala” proposto e analisado por Saussure, sobretudo a descrição do item “c” mostrado na citação acima, com a “comunicação discursiva” – materializada no diálogo concreto –, defendida por Bakhtin¹⁶, ficam claras as diferentes perspectivas dos dois teóricos em relação ao “uso da língua”.

Para Saussure, a quem a Linguística deve o reconhecimento como uma ciência autônoma – “se, pela primeira vez, pudemos assinalar à Linguística um lugar entre as ciências foi porque a relacionamos com a Semiologia” (SAUSSURE, 2012, p. 48) – a língua, pode ser definida a partir de quatro características:

¹⁶ Bakhtin/Voloshinov (2014, p. 89), no livro *Marxismo e filosofia da linguagem*, também fazem uma observação à teoria saussuriana chamando-a de “objetivismo abstrato”, conforme podemos ver: “A fala, tal como Saussure a entende, não poderia ser objeto da linguística. Na fala, os elementos que concernem à linguística são constituídos apenas pelas formas normativas da língua que aí se manifestam. Todo o resto é ‘acessório e acidental’. Destaquemos esta tese fundamental de Saussure: a língua se opõe à fala como o social ao individual. A fala é, assim, absolutamente individual. Nisto consiste, como veremos, o *proton pseudos* de Saussure e de toda tendência do objetivismo abstrato”.

- 1º - Ela é um objeto bem definido no conjunto heteróclito dos fatos da linguagem;
- 2º - A língua, distinta da fala, é um objeto que se pode estudar separadamente;
- 3º - Enquanto a linguagem é heterogênea, a língua assim delimitada é de natureza homogênea;
- 4º - A língua, não menos que a fala, é um objeto de natureza concreta, o que oferece grande vantagem para o seu estudo. (SAUSSURE, 2012, p. 46)

Já para Bakhtin, um dos primeiros defensores de uma consciência crítica nos estudos linguístico-pragmáticos – estudos em que “a palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial” (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 2014, p. 99) –, a língua não existe por si mesma,

mas somente em conjunção com a estrutura individual de uma enunciação concreta. É apenas através da enunciação que a língua toma contato com a comunicação, imbui-se de seu poder vital e torna-se uma realidade (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 2014, p. 160).

Além disso, o pensador russo defende que no diálogo – uma das formas pelas quais “a língua registra as impressões do discurso de outrem e da personalidade do locutor” (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 2014, p. 160) –, bem como, durante todo o processo da comunicação discursiva, a língua não pode ser entendida como um fato individual, e sim, social.

Na realidade, o ato de fala, ou, mais exatamente, seu produto, a enunciação, não pode de forma alguma ser considerado como individual no sentido estrito do termo; não pode ser explicado a partir das condições psicofisiológicas do sujeito falante. A enunciação é de natureza social (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 2014, p. 113).

Então, consoante Bakhtin (2011, p. 275), o diálogo, por sua precisão e simplicidade, “é a forma clássica da comunicação discursiva”. No entanto, é preciso alcançar a amplitude significativa do uso do termo “diálogo” na concepção do Círculo, termo esse que não deve ser entendido estreitamente, apenas como uma simples e corriqueira interação face a face; ao contrário, deve ser defendida, de acordo com Faraco (2009, p. 61), como “um complexo de forças que nele atua e condiciona a forma e as significações do que é dito ali”. A propósito ainda dessa questão, Faraco (2009) assevera que

[...] o diálogo, no sentido amplo do termo (“o simpósio universal”), deve ser entendido como um vasto espaço de luta entre as vozes sociais (uma espécie de guerra dos discursos), no qual atuam forças centrípetas (aquelas que buscam impor certa centralização verboaxiológica por sobre o plurilinguismo real) e forças centrífugas (aquelas que corroem continuamente as tendências centralizadoras, por meio de vários processos dialógicos tais como a paródia e o riso de qualquer natureza, a ironia, a polêmica explícita ou velada, a

hibridação ou a reavaliação, a sobreposição de vozes, etc.). (FARACO, 2009, p. 69-70).

Seguindo com as imbricadas noções bakhtinianas, o enunciado pode ser compreendido como o resultado da interação do “eu” com o “outro”, construindo sentidos e axiologias e efetivando o diálogo em sentido amplo. Devemos ressaltar que esse “outro” não é obrigatoriamente um sujeito/interlocutor; pode ser outro componente dessa cadeia comunicativa, como um contexto, um gênero discursivo, uma imagem, um som ou outras manifestações sensoriais. Nesse sentido, Bakhtin (2011, p. 298) declara que

por mais monológico que seja o enunciado (por exemplo, uma obra científica ou filosófica), por mais concentrado que esteja no seu objeto, não pode deixar de ser em certa medida também uma resposta àquilo que já foi dito sobre dado objeto, sobre dada questão, ainda que essa responsividade não tenha adquirido uma nítida expressão externa: ela irá manifestar-se na tonalidade do sentido, na tonalidade da expressão, na tonalidade do estilo, nos matizes mais sutis da composição. O enunciado é pleno de tonalidades dialógicas, e sem levá-las em conta é impossível entender até o fim o estilo de um enunciado (BAKHTIN, 2011, p. 298).

A esse respeito – composição/estilo do enunciado –, faz-se necessária uma breve explicitação sobre os enunciados verbo-visuais, visto que nosso *corpus* – o filme *Alexandre e outros heróis* – se manifesta em linguagem verbo-visual, ou seja, faz-se necessária uma explicitação sobre a “verbo-visualidade”, termo defendido pela linguista Beth Brait.

Ao empreender o conceito de verbo-visualidade no artigo intitulado *Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica*, a autora parte da compreensão de que os estudos bakhtinianos oferecem contribuições para uma “teoria da linguagem em geral e não somente para uma teoria da linguagem verbal, quer oral ou escrita” (BRAIT, 2013, p. 44). No referido artigo, o objetivo da linguista é

insistir, mais uma vez, nas especificidades do que venho denominando há alguns anos dimensão verbo-visual de um enunciado, de um texto, ou seja, dimensão em que tanto a linguagem verbal como a visual desempenham papel constitutivo na produção de sentidos, de efeitos de sentido, não podendo ser separadas, sob pena de amputarmos uma parte do plano de expressão e, conseqüentemente, a compreensão das formas de produção de sentido nesse enunciado, uma vez que ele se dá a ver/ler, simultaneamente (BRAIT, 2013, p. 44).

De acordo com Brait (2013, p. 43), essa “articulação entre a dimensão linguística – oral ou escrita – e a imagem”, que podemos encontrar na linguagem

cinematográfica – caso do nosso *corpus* – tecida na instância da produção discursiva, cultural e social, funciona

como projeto de construção de sentidos, de efeito de sentido, quer lógicos, ideológicos, emocionais, estéticos ou de outra natureza, entretecidos por um diálogo face a face em que alteridades, ao se defrontarem, convocam memórias de sujeitos e de objetos, promovendo novas identidades (BRAIT, 2013, p. 43).

Ainda no tocante ao tema da verbo-visualidade, de acordo com Gonçalves, Gonçalves e Guedes (2015, p. 167),

Cada signo ideológico não é um simples reflexo da realidade, mas também um fragmento material dela. Assim, cada fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma incorporação material, seja como som, como massa física, como cor ou como qualquer outra forma de materialidade.

Feitas tais explicitações, voltemos então às noções elencadas neste tópico, trazendo para o foco, agora, a noção de enunciação, que Bakhtin/Voloshinov, em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2014, p.115), definem como “ato de fala”. Nesse sentido, a enunciação não só constitui, mas é constituída, pela intrínseca relação pragmática “(inter)locutor/ palavra/situação social”, como afirmam os teóricos:

a enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados e, mesmo que não haja um interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor. A palavra dirige-se a um interlocutor: ela é função da pessoa desse interlocutor: variará se se tratar de uma pessoa do mesmo grupo social ou não, se esta for inferior ou superior na hierarquia social, se estiver ligada ao locutor por laços sociais mais ou menos estreitos (pai, mãe, marido, etc.) (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2014, p. 116).

No entanto, de acordo com o tradutor Paulo Bezerra, em uma nota de rodapé localizada no capítulo *Os gêneros do discurso*, do livro *Estética da criação verbal* (2011, p. 261), Bakhtin não faz distinção entre enunciado e enunciação; ele situa o termo *viskázivanie* – “que significa ato de enunciar, de exprimir, transmitir pensamentos, sentimentos etc. em palavras” – no campo da *parole* de Saussure. Assim sendo, emprega o termo *viskázivanie* “quer para o ato de produção do discurso oral, quer para o discurso escrito, o discurso da cultura [...]”. (BAKHTIN, 2011, p. 261)

Ademais, consoante Brait e Melo (2017, p. 65), essas noções assumem lugar central na concepção de linguagem que guia a teoria bakhtiniana, pois a linguagem “é concebida de um ponto de vista histórico, cultural e social”. E, para efeito de análise e compreensão, essa concepção da linguagem inclui “a comunicação efetiva e os sujeitos e discursos nela envolvidos”. Para as autoras, essas duas noções, utilizadas tão amplamente nos estudos da linguagem, “estão longe de promover um

consenso, apresentando, ao contrário, uma grande polissemia de definições e empregos” (BRAIT; MELO, 2017, p. 62).

Em relação, agora, à noção de voz – outra noção importante para a análise do nosso *corpus*, bem como do nosso objeto de pesquisa – Bubnova (2011, p. 276) esclarece que “voz se identifica com opinião, ponto de vista, postura ideológica”. A autora destaca, ainda, que o vocábulo (voz), largamente usado no conjunto da obra de Bakhtin, ultrapassa o conceito fonético-gramático e atinge um conceito semântico-pragmático, ou seja, associa-se a uma manifestação de oralidade dialógica – tom/entonação, fala/escuta, locutor/ouvinte –, pois não se restringe a uma mera emissão vocal; são “as relações lógicas e semântico-objetais, que a semântica encontra nas sequências do sentido”, as quais “devem formar parte de outro ser, tornar-se *palavra*, ou seja, enunciado, e adquirir um *autor*” (BUBNOVA, 2011, p. 276). Dessa forma, em Bakhtin, uma voz será sempre carregada de sentidos, será sempre uma resposta a outra voz e terá sempre seu retorno dialógico e responsivo.

O sentido é, então, uma resposta a algo dito antes, e, é algo que pode ser respondido. A voz é, assim, a fonte de um sentido personalizado; atrás dela há um sujeito pessoa; mas não se trata de uma “metafísica da presença”, dos sentidos pré-existent e imóveis, nem de algo fantasmagórico, mas de um constante devir do sentido permanentemente gerado pelo ato-resposta, que vai sendo modificado no tempo ao ser retomado por outros participantes no diálogo (BUBNOVA, 2011, p. 272).

Quanto à noção de vozes sociais, Bakhtin/Voloshinov (2014) ressaltam ainda mais a questão axiológica desta manifestação oral: a voz. Quando os teóricos afirmam que “a ideologia é um reflexo das estruturas sociais (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2014, p.15) e “a palavra serve como um ‘indicador’ das mudanças” (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2014, p.17), visto que, para eles, signo/língua/palavra são constitutivamente ideológicos e, por isso, levam à transformação social, Sipriano e Gonçalves (2017), baseados nesses teóricos, ratificam que

[...] as vozes sociais, em confronto no horizonte dialógico, se constituem a partir da relação com vozes anteriores e, por sua vez, dirigem-se a outras vozes, ou seja, suscitam uma resposta(...) Nesse sentido, as vozes sociais se materializam através da interação verbal entre indivíduos socialmente organizados. Importante destacar que, nessa abordagem, o “social” não é uma simples oposição ao “individual”, tendo em vista que o “individual” “é tão social quanto todas as outras particularidades e signos distintivos das manifestações ideológicas. Assim, todo signo, inclusive o da individualidade, é social” (SIPRIANO; GONÇALVES, 2017, p.65).

Por fim, respeitando a ordem das noções apresentadas no curso deste tópico, falaremos agora sobre a “significação”, noção que está diretamente relacionada ao nosso objeto de pesquisa: a construção de sentidos no filme *Alexandre e outros heróis*.

Para falar de “significação” em perspectiva bakhtiniana, temos que falar também de “tema”. Essas duas noções são partes constitutivas e inseparáveis da enunciação. De acordo com Bakhtin/Voloshinov (2014, p.134), “não há tema sem significação e vice-versa”. No entanto, apesar dessa relação indissociável entre tema e significação, os pensadores defendem que o primeiro termo é, bem como a própria enunciação, “individual e não reiterável”. Já em relação ao segundo termo, por sua vez, os autores o entendem como “elementos da enunciação que são *reiteráveis* e *idênticos* cada vez que são repetidos” (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 2014, p. 134).

Diante do exposto, percebemos o quão complexo é o estudo dessa noção, visto que os próprios autores já nos alertaram, no primeiro parágrafo do capítulo *Tema e significação na língua* da obra *Marxismo e Filosofia da linguagem* (2014), ao afirmarem que “o problema da significação é um dos mais difíceis da linguística” (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 2014, p. 133). Tão difícil e abrangente que, para ser bem entendida na “ciência das significações” essa noção deve ser analisada sob a égide de sua inter-relação com a apreciação, acento de valor ou acento apreciativo.

Nesse sentido, Bakhtin/Voloshinov (2014), ao definirem o conceito de “significação”, presente na dinâmica das relações dialógicas decorrentes da interação verbal entre os interlocutores, entendem a fundamental importância da palavra, dita ou escrita em situação de comunicação real, num contexto responsivo e apreciativo: “só a corrente da comunicação verbal fornece à palavra à luz da sua significação” (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 2014, p. 137). Na verdade, para os russos,

a significação pertence a uma palavra enquanto traço de união entre os interlocutores, isto é, ela só se realiza no processo de compreensão ativa e responsiva. A significação não está na palavra nem na alma do falante, assim como também não está na alma do interlocutor. Ela é o efeito da *interação do locutor e do receptor produzido através do material de um determinado complexo sonoro*. É como uma faísca elétrica que só se reproduz quando há contato dos dois polos opostos (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2014, p. 137).

Embora tenhamos finalizado os esclarecimentos com os quais nos comprometemos, convém, ainda, fazermos uma observação sobre o sentido da

expressão “ideologia¹⁷” na perspectiva bakhtiniana. Nela, consoante Faraco (2009), o termo “ideologia” é usado tanto no contexto “ideal”, como no contexto “material”, para designar o universo dos “produtos do espírito humano”: a literatura, a ciência, a filosofia, a política, a ética, o direito, a religião, ou seja, todas as manifestações da “superestrutura” marxista, conforme nos explicam os russos:

Para começar, as bases de uma teoria marxista da criação ideológica – as dos estudos sobre o conhecimento científico, a literatura, a religião, a moral, etc. – estão estreitamente ligadas aos problemas de filosofia da linguagem. Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um *signo*. *Sem signos não existe ideologia*. (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 2014, p. 31).

No entanto, diversas vezes, o adjetivo “ideológico” (ideologia) aparece, na obra bakhtiniana, como sinônimo de “axiológico” (axiologia), ou seja, é “equivalente a expressões como acento apreciativo, acento de valor, posição avaliativa, valoração” (SIPRIANO; GONÇALVES, 2017, p. 74).

Feitas estas explicações acerca do Dialogismo e das noções a ele relacionadas, daremos início, agora, à apresentação da categoria que conduzirá, com maior força, nosso objeto investigativo – em interface com a impolidez –, a Carnavalização.

2.2.3 A carnavalização

Os estudos sobre o carnaval e a carnavalização, na obra de Bakhtin, têm início com o livro *Problemas da poética de Dostoiévski* (2002 [1965]) – doravante PPD. Mas é com o livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto*

¹⁷ O sentido de “ideologia” que empregamos em nossa pesquisa deriva da concepção de Bakhtin e do seu Círculo: “Bakhtin e seus companheiros do Círculo não trabalham, portando, a questão da ideologia como algo pronto e já dado, ou vivendo apenas na consciência individual do homem, mas inserem essa questão no conjunto de todas as outras discussões filosóficas, que eles tratam de forma concreta e dialética, como a questão da constituição dos signos ou a questão da constituição da subjetividade.” (MIOTELLO, 2012, p. 168). Nesse sentido, o próprio Bakhtin alerta que “não aceita ser medíocre dialeticamente, e por isso, vai construir o conceito no movimento, sempre se dando entre a instabilidade e a estabilidade, e não na estabilização que vem pela aceitação da primazia do sistema e da estrutura; vai construir o conceito na concretude do acontecimento, e não na perspectiva idealista.” (MIOTELLO, 2012, p.168).

de François Rabelais (1987) – doravante CPMR –, que o autor vai aprofundar esses estudos. Na visão de Bakhtin (2002), a carnavalização pode ser compreendida como a apropriação, pela linguagem da literatura e das outras artes, das manifestações da cultura cômica popular, como o carnaval e o folclore. Essa literatura carnavalizada examina a dialética entre a ideologia oficial e a ideologia não oficial (popular), a cultura oficial e a cultura não oficial (popular), a vida séria e oficial e a vida alegre e não oficial (popular), como nos atesta Ponzio (2008):

Bakhtin busca explicar, em geral, o processo de formação da ideologia não oficial de uma cultura popular, em contraste com as formas ideológicas institucionalizadas. Concretamente, observa o processo de formação do caráter não oficial e contestador da comicidade popular na Idade Média. [...] A comicidade não oficial é a expressão de uma visão de classe alternativa à oficial e séria, imposta pela classe dominante. (PONZIO, 2008, p.176).

Ademais, a carnavalização de que trata Bakhtin guarda relações com o carnaval e, por conseguinte, com as festas populares ocorridas na Idade Média e no Renascimento. No entanto, de todos os ritos e festas cômico-populares ocorridos desde a Antiguidade, foi com as saturnais romanas que a ideia de carnaval encontrou uma maior aproximação, como explica o autor, no livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1987).

A ideia do carnaval foi percebida e manifestou-se de maneira muito sensível nas saturnais romanas, experimentadas como um retorno efetivo e completo (embora provisório) ao país da idade de ouro. As tradições das saturnais permaneceram vivas nos carnavais da Idade Média, que representou, com maior plenitude e pureza do que outras festas da mesma época, a ideia da renovação universal. (BAKHTIN, 1987, p.6).

Nessas ocasiões festivas – as quais “só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da *liberdade*” (BAKHTIN, 1987, p. 6) –, a distância entre os homens é abolida, as etiquetas caem por terra, as convenções sociais são esquecidas, o rei é destronado, os discursos oficiais e autoritários (da Igreja ou do Estado) são parodiados. Ou seja, no carnaval, vive-se uma “segunda vida”, uma vida extraoficial, conforme assinala Fiorin (2017).

carnaval é constitutivamente dialógico, pois mostra duas vidas separadas temporariamente: uma é a oficial, monoliticamente séria e triste, submetida a uma ordem hierarquicamente rígida, penetrada de dogmatismo, temor, veneração e piedade; outra, a da praça pública, livre, repleta de riso ambivalente, de sacrilégios, de profanações, de aviltamentos, de inconveniências, de contatos familiares com tudo e com todos. (FIORIN, 2017, p. 102).

Nessa vida “desviada de sua ordem *habitual*”, nessa “vida às avessas” (BAKHTIN, 2002, p. 123), ou melhor, nesse “espetáculo”, não há palco nem ribalta, não há divisão de espaços, não há uma encenação de papéis, pois “não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas vive-se nele [...]”(BAKHTIN, 2002, p. 122). Além disso, nesse período festivo, prevalece o livre contato familiar da praça pública, a livre gesticulação carnavalesca, o franco discurso carnavalesco, o riso ambivalente e as excentricidades.

Todas essas ações – de familiarização – são traços marcantes de uma cosmovisão carnavalesca que opera por meio da subversão das hierarquias, ou seja, opera por meio do ritual (biunívoco) da “*coroação bufa e o posterior destronamento do rei do carnaval*” (BAKHTIN, 2002, p. 124). Sendo assim, o ritual de “coroação-destronamento” representa o cerne da ideia do carnaval medieval, bem como da categoria bakhtiniana da carnavalização: “*a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação*” (BAKHTIN, 2002, p.124). Mas é importante sublinhar que o verdadeiro espírito crítico e libertador do carnaval, de acordo Bakhtin (2002, p.125), reside “no processo propriamente dito de mudança e não precisamente sobre aquilo que muda”, pois o carnaval “nada absolutiza, apenas proclama a alegre relatividade de tudo”.

Diante disso, precisamos destacar, sobremaneira, o elemento basilar desse cenário festivo, subversivo e cronotópico¹⁸, o riso, que, por sua vez, encontra

¹⁸ O termo “cronotópico”, empregado em nosso trabalho, deriva da noção bakhtiniana de “cronotopo” que, por sua vez, expressa um conceito articulado das grandezas físicas de “espaço-tempo”. A esse respeito – grandezas físicas – Araújo (2019) explica que “Albert Einstein (1879-1955), com o advento da Teoria da Relatividade Restrita (tem esse nome por não incluir a gravitação), dá início, no começo do século XX, juntamente com outros cientistas de sua época, a um dos grandes pilares da Física Moderna. A partir dessa teoria, Einstein e o matemático alemão Minkowski (1864-1909) contribuíram para a unificação dos conceitos de espaço e tempo no chamado ‘*continuum* de espaço-tempo quadridimensional unificado’, hoje conhecido como espaço de Minkowski. Nesse sentido, cada observador, movendo-se uns em relação aos outros, com velocidade constante, podem medir diferentes valores de espaço e tempo. Dessa forma, a visão de Einstein se afasta da visão newtoniana, em que essas mesmas grandezas – espaço e tempo – são absolutas e estudadas separadamente, ou seja, diferentes observadores, deslocando-se uns em relação aos outros, medem os mesmos valores de espaço e tempo”. Assim, tomando as grandezas físicas do “espaço-tempo” como relativas e unificadas, Bakhtin faz uma releitura de Einstein e elabora seu conceito de “cronotopo” que – segundo a pesquisadora Marília Amorim, no livro organizado por Beth Brait (2006), *Bakhtin: outros conceitos-chave* –, “fala da relação espaço-tempo”. Esse termo “foi concebido no âmbito estrito do texto literário”. Ademais, essa relativização e unificação das grandezas de “espaço-tempo”, particularmente na carnavalização – que nada absolutiza e em que o “espaço” é público e o “tempo” é de crise –, se mostram de forma bastante apropriadas e designam um processo contínuo de mudança e renovação do mundo e da vida do homem: “As festividades têm sempre uma relação marcada com o tempo. [...] Além disso, as festividades, em todas as suas fases históricas ligaram-se a períodos de *crise*, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e

na figura do bufão, bem como na do bobo, um genuíno proclamador, conforme afirma Bakhtin (1987, p.7): “os bufões e os bobos são as personagens características da cultura cômica da Idade Média”.

Opondo-se à seriedade medieval - que conclamava a subserviência, a fraqueza, a docilidade e o medo por meio de mentiras, de hipocrisia, de ameaças, de interdições e violência -, o riso desvelou os olhos do homem medieval e mostrou-lhe um mundo novo, mais lúcido e mais alegre. Segundo Ponzio (2008, p. 179) nos explica, “o riso medieval no Renascimento converte-se na expressão de uma consciência nova, livre, crítica e histórica do humanismo e do Renascimento”.

Ainda a esse respeito, Bakhtin (1987, p. 78) aponta três características marcantes e essencialmente constitutivas ao riso medieval: “o universalismo, a liberdade e a *verdade popular não oficial*”. Quanto ao caráter universal do riso, o autor justifica que ele atinge “a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval)”, ou seja, “*todos riem, o riso é ‘geral’*” (BAKHTIN, 1987, p. 10). A questão da liberdade, por sua vez, está relacionada com o sentimento de medo e de opressão do homem medieval diante de um mudo “sério e oficial”: “ao derrotar esse medo, o riso esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um novo mundo” (BAKHTIN, 1987, p. 78). Já em relação à terceira característica do riso medieval – a verdade popular não oficial –, Bakhtin (1987) assevera que

O riso da Idade Média, que venceu o medo do mistério, do mundo e do poder, temerariamente desvendou a verdade sobre o mundo e o poder. Ele opôs-se à mentira, à adulação e à hipocrisia. A verdade do riso degradou o poder, fez-se acompanhar de injúrias e blasfêmias, e o bufão foi o seu porta-voz. (BAKHTIN, 1987, p. 80)

Nesse sentido, essa verdade popular não oficial, dita pelo bufão, a que Bakhtin se refere (e que mostraremos mais adiante durante a análise do filme *Alexandre e outros heróis*), remete ao exercício do “dizer a verdade”, de forma parresíasta e cínica que Foucault, em seu livro *A coragem da verdade* (2011), defende: “Este ano, gostaria de continuar o estudo da fala franca, da *parresía* como modalidade do dizer-a-verdade.” (FOUCAULT, 2011, p. 4). Além disso, Foucault (2011) não só defende a parresía, mas também mostra que os estudos sobre a carnavalização que

do homem. A morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre os aspectos marcantes da festa.” (BAKHTIN, 1987, p. 8).

Bakhtin desenvolve, no PPD e no CPMR, é “uma espécie de arte cínica”, conforme veremos, a seguir.

Na Europa medieval e cristã, haveria sem dúvida a considerar todo um aspecto da literatura como sendo uma espécie de arte cínica. Os fabliaux pertenciam sem dúvida a ela, assim como toda essa literatura que Bakhtin estudou, referindo-se sobretudo à festa e ao carnaval, mas que, também penso, pertence certamente a essa manifestação da vida cínica: o problema das relações entre a festa e a vida cínica (a vida no estado nu, a vida violenta, a vida que escandalosamente manifesta a verdade. Haveria uma interseção com muitos temas sobre o carnaval e a prática carnavalesca.” (FOUCAULT, 2011, p. 163-164).

Feitas essas observações sobre a categoria bakhtiniana da carnavalização, que se sobressai para os propósitos analíticos de nossa pesquisa, devemos, agora, discutir brevemente sobre a concepção grotesca de corpo, que também se revela particularmente importante para a investigação da obra fílmica *Alexandre e outros heróis*.

O termo “grotesco”, conforme explica Bakhtin (1987, p. 28) na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, surgiu nos fins do século XV, em referência a um tipo de pintura ornamental até então desconhecida encontrada em Roma, mais precisamente, nos subterrâneos das Termas de Tito. Esse tipo de pintura recebeu o nome de *grottesca*, derivado do substantivo italiano *grotta*, que significa “gruta”.

Bakhtin (1987) faz uso da palavra “grotesco” em diferentes sentidos: “estilo grotesco”, quando se refere, por exemplo, à linguagem; “corpo grotesco”, quando se reporta a uma forma particular de concepção do corpo; e “realismo grotesco”, quando remete ao sistema de imagens da cultura popular, que exerceu influência determinante na composição das imagens em Rabelais. No entanto, o autor alerta que

O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal; não se trata do corpo e da fisiologia no sentido restrito e determinado que têm em nossa época; ainda não estão completamente singularizados nem separados do resto do mundo. O porta-voz do princípio material e corporal não é aqui nem o ser biológico isolado nem o egoísta indivíduo burguês, mas o povo, um povo que na sua evolução cresce e se renova constantemente. Por isso o elemento corporal é tão magnífico, exagerado e infinito. (BAKHTIN, 1987, p. 17).

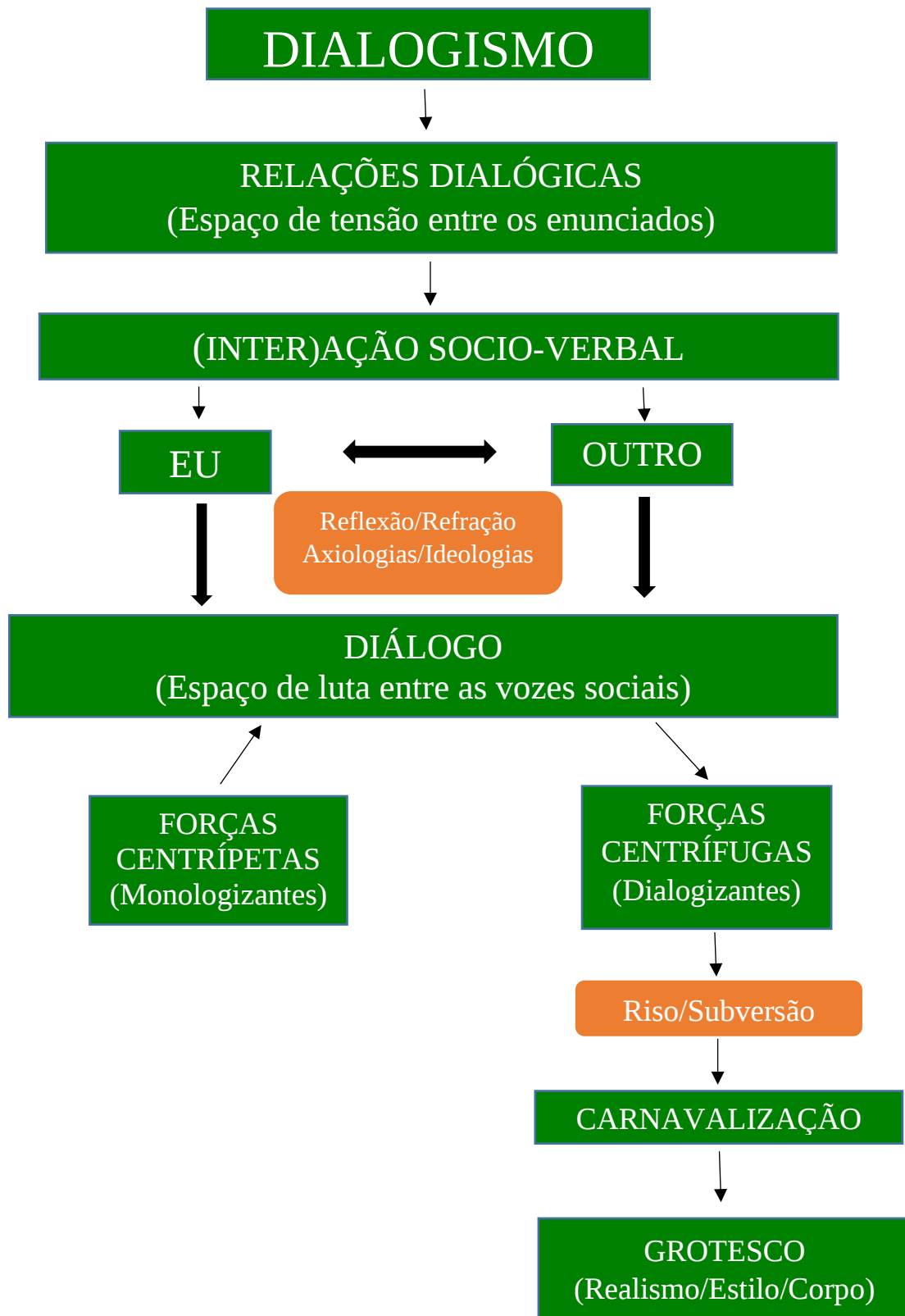
Assim, com suporte no pensamento bakhtiniano, podemos apontar alguns elementos como peculiaridades do corpo grotesco carnavalesco:

a) a oposição aos padrões de beleza clássicos e ao próprio corpo clássico;

- b) a deformidade e o inacabamento; o tamanho e as proporções exagerados (trata-se de corpos em comunicação com o mundo);
- c) o alto corporal (região acima do ventre/abdômen: olhos, boca e nariz);
- d) o baixo corporal (região abaixo do ventre/abdômen: genitálias, ânus);
- e) as grosserias, as imprecações, os juramentos e o charlatanismo;
- f) a fala franca (parresía-cínica), o franco discurso carnavalesco, a livre gesticulação.

Para ilustrar o conteúdo explanado nessa subseção, apresentaremos abaixo, na Figura 3, um esquema de representação do dialogismo em que se sobressaem a categoria da carnavalização e, por conseguinte, a noção de corpo grotesco, com as quais analisaremos nosso *corpus* (juntamente com a categoria da impolidez).

Figura 2 – Esquema de representação do dialogismo



Fonte: Elaborado pela autora.¹⁹

¹⁹ Este esquema de representação do dialogismo foi elaborado por Mota (2018), por ocasião de apresentação de um minicurso, no IV Encontro Internacional de Estudantes de Letras (ELIEL).

3 TEORIA DA (IM)POLIDEZ²⁰: UM FENÔMENO LINGUÍSTICO-PRAGMÁTICO

No sistema da língua estão inscritos numerosos fatos, cuja existência só se justifica se os concebemos em relação ao sistema de faces; somente desse modo eles podem ser interpretados. São faros aparentemente muito heterogêneos e que a linguística, até uma data recente, havia tratado de maneira dispersa (no quadro da retórica clássica ou da pragmática contemporânea); mas que, de repente, se colocam, se os relacionamos aos princípios da polidez, sob a forma de um **sistema**, ao mesmo tempo em que desvelamos sua profunda unidade funcional: permitir uma relação harmoniosa da relação interpessoal.

(KERBRAT-ORECCHIONI, 2006, p. 93, grifo da autora).

Antes de iniciarmos a discussão sobre esta seção, que se refere à segunda teoria que sustenta nossa pesquisa, precisamos tecer algumas considerações acerca de sua organização e divisão. Esta terceira seção, como veremos a seguir, será constituído por três subseções e um tópico: a **3.1. Contribuições iniciais aos estudos da (im)polidez linguística**; a **3.2. As ideias de Brown e Levinson**; a **3.3. Carnavalização e Impolidez: aproximações possíveis** e por fim, o tópico **3.3.1. A impolidez carnavalizada**, que é o resultado da interface entre a carnavalização e a impolidez. Dito isso, iniciemos este capítulo.

Após a profícua contribuição de Austin (1962) para os estudos filosófico-pragmáticos com a Teoria dos Atos de Fala, pesquisas e aportes teóricos apareceram no universo dos estudos sobre a linguagem como ação, como forma de agir e de atuar no mundo (TEIXEIRA, 2011). Entre esses fundamentos teóricos, podemos mencionar a polidez, que passou a ser um fenômeno linguístico de grande interesse entre os

²⁰ Em nosso trabalho, escolhemos utilizar a expressão “Teoria da (Im)Polidez”, e não “Teoria da Polidez” - como o fazem alguns teóricos, inclusive Brown e Levinson (1987) e Leech (1983) -, por entendermos que, desta maneira, a noção se apresenta de forma mais satisfatória para o que estuda esta teoria, polidez e impolidez, nas interações verbais, e por atender ao nosso propósito de pesquisa. Ademais, outra observação precisa ser pontuada para explicarmos porque muitos trabalhos empregam a nomenclatura Teoria da “Polidez”, e não Teoria da “(Im)Polidez”, como faremos: os primeiros estudos nessa teoria estavam voltados, essencialmente, às questões de polidez (conceito, noções, categorias, estratégias), deixando de lado um estudo mais específico sobre impolidez e, principalmente, sobre sua definição e conceito. Diante disso, e por acompanharmos a produtividade e os avanços nesses estudos, apoiamo-nos, essencialmente, na expressão utilizada por minha orientadora, Profa. Dra. Letícia Adriana P. F. dos Santos, por ocasião do livro *Introdução aos estudos de (Im)Polidez linguística* (PAIVA; MOREIRA; SANTOS, 2016).

estudiosos, tornando-se um domínio teórico eficaz para se entender as construções/produções, bem como os efeitos de sentido provocados nas interações socioverbais entre os falantes de uma mesma comunidade.

Nesse sentido, a polidez, também denominada cortesia, carrega significados que vão além das regras de “boa educação” ou de “etiqueta social”; assim, caracterizando um “comportamento formal, cuja intenção é não invadir o território do outro ou impor valores pessoais no processo de interação”. (PAIVA, MOREIRA e SANTOS, 2016, p. 8). Dessa forma, quando se age de maneira contrária à atitude polida ou cortês, tem-se a impolidez ou a descortesia.

Para entender melhor como a (im)polidez linguística funciona no âmbito das interações verbais, é preciso levar em conta que os sujeitos que estão no centro dessa relação interativa carregam consigo não só sua língua materna, mas também sua cultura, seus referentes e suas ideologias (axiologias), dentro de um contexto específico. Por isso, queremos ratificar que não existe um único olhar, uma única forma de ver e de enunciar a Teoria da Polidez Linguística, e, sim, vários modelos e pressupostos teóricos que visam dar conta dessa diversidade de signos que os falantes utilizam para expressar seus pensamentos e suas emoções e interagir uns com os outros. Inclusive, há pesquisas voltadas às questões relacionadas, especificamente, com a impolidez – estudos estes que ficaram negligenciados anteriormente em detrimento das pesquisas sobre polidez.

Nessa perspectiva, é válido dizer que as reflexões de Brown e Levinson (1987) foram o nosso ponto de partida enquanto representantes de destaque e de divulgação de um modelo teórico de (im)polidez linguística. Apesar de sabermos que existem trabalhos mais atualizados nessa área, com outros olhares e perspectivas, como é o caso, por exemplo, de Jonathan Culpeper (2011)²¹, no livro *Impoliteness*:

²¹ Embora estejamos apoiando-nos no modelo brown-levinsoniano de (im)polidez linguística, sobretudo no que tange à terminologia apresentada, para uma apropriação mais consciente do termo “impolidez” – tão precioso para a nossa pesquisa –, recorremos ao livro *Impoliteness: using language to cause offence*, de Jonathan Culpeper (2011). Nele, o autor lança, no capítulo inicial, *Understanding impoliteness I: face and social norms*, uma lista de treze definições e conceitos de impolidez, como a primeira definição apresentada neste capítulo: “*Impoliteness is behaviour that is face-aggravating in a particular context*” (CULPEPER, 2011, p. 19), ou seja, “*Impolidez é um comportamento que está agravando a face em um contexto particular*” (tradução nossa). Ademais, ao longo dos sete capítulos em que aborda essencialmente a impolidez, o autor traz ao debate questões relevantes para essa discussão, como cultura e ideologias, contexto e cotexto, face e norma social, intencionalidade e emoções. Jonathan Culpeper, atualmente com 53 anos de idade, é professor na Universidade de Lancaster, no Reino Unido. Desenvolve pesquisas na área da Pragmática, tendo maior interesse nos estudos sobre (im)polidez linguística, cujo enfoque está na

using language to cause offence – que, de certa forma, visa preencher as lacunas deixadas por seus antecessores, sobretudo no que tange à definição de impolidez –, nossa pesquisa seguirá a terminologia apresentada no modelo brown-levinsoniano, que, para as nossas pretensões, mostra-se satisfatória. Também julgamos importante destacar, em linhas gerais, algumas contribuições iniciais aos estudos em (im)polidez linguística, trazendo ao debate as ideias de Leech (1983) – um dos pioneiros nesses estudos –, que, em certa medida, também servirá de apoio aos nossos propósitos –, como apresentaremos a partir de agora.

3.1 CONTRIBUIÇÕES INICIAIS AOS ESTUDOS DA (IM)POLIDEZ LINGUÍSTICA

Antes de darmos início às ideias e contribuições de Leech (1983), como afirmamos no início desta subseção, precisamos dedicar algumas linhas a um dos conceitos mais caros aos estudos da linguagem: a Pragmática.

Para o nosso trabalho, no que tange aos estudos da Pragmática, precisamos fazer um recorte epistemológico dessa área do conhecimento que pudesse justificar a Teoria da (Im)Polidez com a qual nos comprometemos. Nessa direção, foi-nos oportuno traçar uma linha de apresentação desses estudos focando nos períodos conhecidos por “Pragmática Tradicional” e por “Reviravolta linguístico-pragmática”.

No entanto, precisamos esclarecer que os estudos em Pragmática avançaram em suas perspectivas e têm se mostrado bastante produtivos para resolver as questões relacionadas à lingua(gem) e seus usuários/falantes. No Brasil, essa produtividade pode ser representada por três grandes nomes: o pesquisador e linguista aplicado da UNICAMP, Prof. Dr. Kanavillil Rajagopalan, e as pesquisadoras e, também linguistas aplicadas da UECE, Prof.^a Dr.^a Dina Maria Martins Ferreira e Prof.^a Dr.^a Claudiana Nogueira de Alencar.

Rajagopalan (2010), com a publicação do livro *A Nova Pragmática: Fases e feições de um fazer*, cunhou o termo Nova Pragmática para designar

a fase da Pragmática que conseguiu se desvencilhar das velhas amarras herdadas de outros tempos, que impediam os pesquisadores de encarar a linguagem com todas as complexidades que ela apresenta sem lhes dar

dinâmica social da interação. Também desenvolve estudos em História do Inglês, Estilística e em Literatura (Shakespeare).

costas ou simplesmente menosprezá-las em nome de aperfeiçoamento da teoria” (RAJAGOPALAN, 2014).

Ferreira e Alencar (2013), por sua vez, no artigo *Por uma ‘Nova Pragmática Emancipatória’*, ampliaram o termo e a proposta desenvolvidos pelo linguista e criaram a expressão Nova Pragmática Emancipatória, conforme nos explicam as autoras, a seguir.

Para identificar o nosso modo de ver a linguagem, recorremos à chamada Nova Pragmática (RAJAGOPALAN, 2010), que ampliamos para nova Pragmática emancipatória, em cuja proposta diversos fatores que atuam em nossas atividades linguísticas – sejam eles fatores verbais e não verbais, ditos linguísticos e não linguísticos e político-ideológicos –, são integrados a nossas formas concretas de viver e de produzir sentidos através das práticas de linguagem. Por essa estrada, a nova Pragmática emancipatória passa a instrumentalizar nossa proposta com uma nova configuração aos estudos linguísticos, levando em conta não só nossa responsabilidade como linguistas diante da relevância social de nosso trabalho, como também as relações entre linguagem e sociedade (NOGUEIRA DE ALENCAR, 2010), além de mostrar possibilidades de um estudo científico sobre a língua(gem) solta das amarras sistêmico-imanentes. O que queremos é reforçar não só a ‘necessidade urgente de garantir que o trabalho feito em pragmática seja socialmente relevante, dando atenção à necessidade dos estudos da linguagem para a sociedade’ (HABERLAND; MEY, 2002, p.1671), mas também que a prática científica só possa ter o direito de existir a partir de sua intervenção na sociedade. (FERREIRA; ALENCAR, 2013, p. 272-273).

Esclarecimentos findados, iniciemos a discussão. Traremos ao foco da exposição os nomes de Morris e Peirce como anunciadores dessa área de estudos no início do século XX e ratificaremos os nomes de Wittgenstein e Austin, como fundadores da chamada “reviravolta linguístico-pragmática na filosofia contemporânea” (OLIVEIRA, 1996).

Uma das primeiras incursões da Pragmática nos estudos da linguagem se deu, em perspectiva filosófica, com o professor norte-americano da Universidade de Chicago, Charles William Morris, no texto *Fundamentos de uma teoria dos signos* (1938), em que o filósofo traça uma divisão desses estudos em três áreas: a Sintaxe, que “examina as relações entre os signos”; a Semântica, que “estuda a relação dos signos com os objetos a que se referem”; e a Pragmática, que “diz respeito à relação dos signos com seus usuários e como estes os interpretam e os empregam” (MARCONDES, 2005, p.7).

Essa afirmação de Marcondes (2005), extraída de seu livro *A Pragmática na Filosofia contemporânea*, corrobora, por sua vez, com a de Armengaud (2006, p. 11), em seu livro *A Pragmática*: “a mais antiga definição” de pragmática, “é a de Morris,

de 1938”, ou seja, “a pragmática é a parte da semiótica que trata da relação entre os signos e os usuários dos signos”.

Voltando à questão da inauguração da Pragmática nos estudos linguísticos, ainda segundo Marcondes (2005), Morris teve forte influência de seu conterrâneo, o filósofo Charles Sanders Peirce (1839-1914), “que pode ser considerado um dos precursores da pragmática” (MARCONDES, 2005, p. 7).

Neste mesmo livro, Marcondes (2005) traz uma definição de Pragmática que se sustenta na concepção de uso e de contexto, como poderemos ver logo abaixo.

A pragmática, por sua vez, diz respeito à linguagem em uso, em diferentes contextos, tal como utilizada por seus usuários para a comunicação. É, portanto, o domínio da variação e da heterogeneidade, devido à diversidade do uso e à multiplicidade de contextos. [...] Na verdade, a pragmática consiste na nossa experiência concreta da linguagem, nos fenômenos linguísticos com que efetivamente lidamos. (MARCONDES, 2005, p. 10)

Essa definição apontada por Marcondes está ancorada na ideia de que “a linguagem é uma forma de ação e não de descrição do real” (MARCONDES, 2005, p. 12). Sendo assim, tal ideia “apresenta efetivamente o desenvolvimento de uma filosofia pragmática da linguagem” (MARCONDES, 2005, p. 12) e tem como principais divulgadores do que se convencionou chamar “virada linguístico-pragmática”, Wittgenstein (1953), com a obra *Philosophical Investigations* e Austin (1962), com a obra *How to do things with words*. Ou seja, a partir das ideias desses autores – sobretudo de Austin –, os estudos em (Im)Polidez linguística ganharam fôlego no âmbito da Pragmática.

Outra definição de pragmática que também repousa nas ideias desses dois filósofos e que se mostra relevante para a nossa pesquisa está no artigo *Contexto: considerando o ad infinitum*, publicado por Alencar e Ferreira (2012). Ao desenvolverem uma discussão em torno do conceito de contexto – “Este estudo se propõe a desconstruir os limites conceituais de contexto²²” –, as autoras entendem a

²² Assim como defendem Alencar e Ferreira (2012), o conceito de contexto, para a nossa pesquisa, assume um caráter “indisciplinar” - para usarmos a expressão de Moita Lopes (2006) -, por ultrapassar os limites fronteiriços de uma definição fixa e acabada. Nesse sentido, as autoras trazem uma explicação sobre “contexto” elaborada por Rajagopalan (2013): “O contexto não é, ao contrário do que muita gente pensa, um adendo, um acréscimo a um ‘dado’ previamente identificado e cuja existência está garantida ontológica e epistemologicamente. O contexto, uma vez reconhecido, acaba se mesclando ao “dado” para transformar em um dado novo, mais ‘realista’. Mas isso jamais pode ser o fim da linha, pois o novo amálgama que acaba de despontar, a saber ‘dado-mais-seu-contexto-imediato’ suscita, ou melhor dizendo, nos obriga a uma nova procura de contexto [...] Qualquer enunciado está inserido em um contexto maior. Só que o tal do contexto que imaginamos inicialmente não exaure toda a questão do contexto. [...]. Isso porque, uma vez delineado o contexto imediato, resta delinear um novo contexto para aquilo que já é um outro enunciado, a saber, o

pragmática – que “busca o descentramento dos limites fronteiriços” – numa perspectiva em que “sujeitos são situados historicamente”, ou seja, são “considerados como e ao mesmo tempo singulares e sociais, em suas interações e práticas languageiras” (ALENCAR; FERREIRA, 2012, p. 188).

Diante do que expusemos até aqui e retomando os principais nomes da “reviravolta linguístico-pragmática na filosofia contemporânea” (OLIVEIRA, 1996), podemos afirmar que a tese de Wittgenstein e a tese de Austin é praticamente a mesma: “linguagem é essencialmente uma ação social” (OLIVEIRA, 1996, p. 165). Contudo, ao defender que o sentido das palavras reside no seu uso, diante dos diferentes jogos de linguagem – “que são a expressão de diferentes formas de vida” (OLIVEIRA, 1996, p. 149) –, Wittgenstein, por não ter sistematizado suas ideias, deixou muitas perguntas sem resposta quanto ao conceito de “uso”. Por isso, de acordo com Oliveira (1996),

a segunda fase da filosofia de Wittgenstein significou um passo fundamental na semântica tradicional [...]. No entanto, Wittgenstein deixou muitas questões abertas: seu mérito foi abrir uma perspectiva nova de trabalho. Uma vez descortinado o novo horizonte, havia muito o que fazer [...] Aqui, por exemplo, se trata do novo “critério de sentido”: o uso. Que significa dizer ser o uso que determina o sentido das palavras? A Escola de Oxford se empenhou em esclarecer essa questão, tendo conseguido dar alguns passos importantes no esclarecimento do fenômeno linguístico. Iniciador dessa pesquisa em Oxford foi J. L. Austin (1911-1960). (OLIVEIRA, 1996, p.149-150)

Então, partindo de uma pesquisa sistematizada, Austin (1962) elabora sua “Teoria dos atos de fala” a partir do entendimento de linguagem como “prática social concreta” (AUSTIN, 1990, p.10). Nessa perspectiva, a finalidade do autor está para além de analisar a linguagem enquanto tal, mas, sobretudo, “investigar o contexto social e cultural no qual é usada”; investigar “as práticas sociais, os paradigmas e valores, a ‘racionalidade’, enfim, desta comunidade”. Ou seja, investigar todos esses elementos dos quais “a linguagem é indissociável” (AUSTIN, 1990, p.10), como nos afirma Armengaud (2006).

O ponto de partida da teoria clássica dos atos de fala é a convicção seguinte: a unidade mínima da comunicação humana não é nem a frase nem qualquer outra expressão. É a realização (*performance*) de alguns tipos de ato. [...]. Eis a lista: afirmar, fazer uma pergunta, dar uma ordem, prometer, descrever, desculpar-se, agradecer, criticar, acusar, felicitar, sugerir, ameaçar, suplicar,

enunciado-inserido-no-seu-contexto. *Ad infinitum. Ad nauseam.*” (ALENCAR; FERREIRA, 2012, p. 198)

desafiar, autorizar. Logo se vê que a lista poderia continuar e que se pode relacioná-la com a lista dos jogos de linguagem composta por Wittgenstein. Mas Austin tenta introduzir nesse campo a sistematização à qual, por sua vez, Wittgenstein se recusava. (ARMENGAUD, 2006, p. 99)

Quanto a essa sistematização elaborada por Austin, Ferreira e Alencar (2013) observam, a partir das palavras de Rajagopalan (2010), que

O verdadeiro sucesso de Austin foram os seus fracassos na busca da sistematização e catalogações do uso da língua: Austin formulava e desconstruía, construía e desfazia, e, pelo humor nesse percurso, mostrava a impossibilidade de a língua se submeter a um internalismo sufocante e a um externalismo vazio. (FERREIRA; ALENCAR, 2013, p.274)

No entanto, independente do sucesso ou do fracasso da sistematização elaborada por Austin, a concepção básica, então, dessa proposta é a de que os “atos de fala” são “os constituintes elementares do uso e da compreensão da linguagem natural” (MARCONDES, 2005, p. 17). Sendo assim, os “atos de fala”, ao serem proferidos, têm condições de serem bem-sucedidos e felizes; eles não se restringem apenas às “condições de verdade” defendidas pelos teóricos da tradição semântica do significado. Logo, essa nova concepção de análise da linguagem – pautada no “uso” e na “ação”, ou seja, na (inter)ação entre os sujeitos e seus dizeres –, pode ser entendida como consequência (finalidade) dessa proposta defendida por Austin.

Uma das principais consequências desta nova concepção de linguagem consiste no fato de a análise da sentença dar lugar à análise do ato de fala, do uso da linguagem em um determinado contexto, com uma determinada finalidade e de acordo com certas normas e convenções. O que se analisa agora não é mais a estrutura da sentença com seus elementos constitutivos, isto é, o nome e o predicado, ou o sentido e a referência, mas as condições sob as quais o uso de determinadas expressões linguísticas produz certos efeitos e consequências em uma dada situação. (AUSTIN, 1990, p. 11-12)

Assim, mais uma vez, queremos reforçar a importância das ideias de Austin para a Teoria da (Im)Polidez linguística – como veremos em Brown e Levinson (1987) e em Leech(1983) –, bem como para os estudos críticos da linguagem, pois questões como “contexto, intenções dos falantes e convenções de uso”, antes desprezadas (pelos teóricos da semântica tradicional e, também, pelos estruturalistas), foram trazidas ao centro dos estudos linguístico-pragmáticos. Tais questões tornaram mais eficazes, aos analistas de discurso, por exemplo, as interpretações dos dizeres e das produções e efeitos de sentido que esses dizeres causam nos (e entre) interlocutores, em uma dada situação.

Feitas essas explicações acerca do conceito de Pragmática, bem como de alguns de seus divulgadores, gostaríamos de ressaltar que, mesmo cientes da grandiosa importância destes filósofos para os estudos linguístico-pragmáticos, não podemos deixar de destacar que Armengaud (2006, p.150-151), ao elaborar uma “genealogia da pragmática”, aponta Bakhtin (1929) como um dos precursores desses estudos.

Entretanto, para darmos continuidade ao propósito desta seção – apresentar algumas contribuições iniciais aos estudos em (Im)Polidez linguística –, convidaremos ao debate, agora, Geoffrey Leech.

Leech (1936-2014) foi um dos primeiros teóricos a discutir sobre a polidez linguística, no livro *Principles of Pragmatics* (1983), em que dedica um capítulo ao exame desse tema. Nascido no Reino Unido (Gloucester), foi professor na Universidade de Lancaster atuando como especialista em língua inglesa. Também atuou nas áreas de Literatura, Gramática, Estilística, Semântica e Pragmática. Segundo Paiva (2008), Leech propõe uma polidez pautada em uma pragmática geral, que objetiva entender como a linguagem é usada na comunicação.

As pesquisas de Leech seguem a orientação teórico-metodológica do Princípio de Cooperação de Grice (1965)²³. Tal princípio tem como resultado quatro máximas conversacionais.

- a) Máxima da quantidade: seja informativo
- b) Máxima da qualidade: seja verdadeiro
- c) Máxima da relação: seja relevante
- d) Máxima do modo: seja claro

Desse modo, apoiados nas máximas conversacionais, os falantes agiriam como jogadores, estando cientes de que todo jogo tem regras. As máximas atuariam, então, como as regras desse jogo (comunicação), as quais deveriam ser cumpridas por estes falantes, resultando numa comunicação (interação socioverbal) equilibrada e sem atritos. Ou seja, tal situação configura-se numa proposta idealizada das interações socioverbais; situação em que não se prevêem as relações de tensão entre

²³ Em nosso trabalho, citaremos a publicação traduzida de Grice, publicada em 1982. No entanto, é necessário informarmos que a primeira publicação de *Lógica e conversação* (*Logic and conversation*), data de 1965.

os interlocutores durante seus atos comunicativos, como acontece nos atos de fala carnavalizados e impolidos.

Contudo, Grice (1982) ignorou, nesse jogo (comunicação), a questão das intenções dos jogadores (falantes), deixando de considerar o fato de que, no jogo comunicativo, podem se manifestar vários tipos de discursos: irônicos, poéticos, metafóricos, dentre outros. Em vista disso, Grice (1982) optou por seguir outra linha de pensamento e se dedicou a tentar prever “o que um interlocutor quer dizer” no ato comunicativo: as implicaturas (convencionais e conversacionais).

Assim, Henry Paul Grice (1913-1988), filósofo inglês e professor da Universidade da Califórnia, desenvolveu a proposta de “uma semântica fazendo a distinção entre significado do falante (*speaker's meaning*) e significado literal”. De acordo com essa teoria, “toda expressão linguística deve ser interpretada levando-se em conta seu contexto de uso” (MARCONDES, 2005, p. 29). Então, Grice formulou um método que determina “o significado do falante a partir da interpretação das intenções deste ao realizar o proferimento de uma sentença” (MARCONDES, 2005, p. 30).

Diante desses pressupostos teóricos e priorizando a interação verbal do “self²⁴” (falante) com o “outro” (interlocutor), Leech (1983) lançou duas proposições: o Princípio da Polidez (PP), segundo o qual polidez e cooperação agiriam de forma complementar, e as Máximas da Polidez. Essas máximas são baseadas numa escala de custo e benefício, de acordo com a qual o “self”, para ser polido ou cortês, deve sempre “minimizar os custos do outro, beneficiando-o de algum modo”. (PAIVA; MOREIRA; SANTOS, 2016, p. 26). As máximas da polidez propostas por Leech (1983) são

²⁴ As expressões “self” e “outro” utilizadas por Leech (1983), referem-se, respectivamente, ao “falante” e ao seu “interlocutor”. No entanto, esse “outro/interlocutor” pode não ser um interlocutor imediato, e, sim, um “outro” representado pela terceira pessoa pronominal, conforme explicam Santos, Amaral e Mota (2019, Revista Gragoatá, no prelo): “Nessa perspectiva, em que a figura de um ‘outro sujeito’, sujeito relacionado à terciária pessoa pronominal, que pode estar incluída na interação, mesmo que indiretamente, podemos pensar nas instituições sociais como exemplo desse ‘outro’”. Nesse sentido, tais esclarecimentos podem ser realçados na tradução feita por Paiva, Moreira e Santos (2016, p. 24): “A polidez interessa-se pelo relacionamento entre dois participantes que nós podemos chamar de *self* e *outro*. Na conversação, normalmente, o *self* será indicado por **S** e *outro* tipicamente identificado por **H**, mas falantes também demonstram polidez a terceiros que podem ou não ser apresentados na situação de fala. O rótulo “outro” pode, portanto, ser aplicado não somente ao destinatário, mas às pessoas designadas pelos pronomes da terceira pessoa. A importância de mostrar polidez a uma terceira parte varia: o fator chave é se a terceira parte está presente ou não como espectador; o outro fator é se a terceira parte é percebida como pertencente à esfera de influência de **S** ou **H**. (LEECH, 1983, p. 131)”.

- a) Máxima do discernimento: minimize o custo ao outro; maximize o benefício ao outro.
- b) Máxima da generosidade: minimize o benefício para si próprio; maximize o custo para si próprio.
- c) Máxima de aprovação: minimize a depreciação do outro; maximize a aprovação do outro.
- d) Máxima da modéstia: minimize o enaltecimento de si mesmo; maximize o enaltecimento do outro.
- e) Máxima concordância: maximize a concordância entre si e o outro; minimize a discordância.
- f) Máxima da simpatia: minimize a antipatia entre si e o outro; maximize a simpatia.

Para Leech (1983), as máximas, no ato comunicativo, seguem uma espécie de hierarquia de valores que varia de acordo com a perspectiva do “outro”, ou da cultura que cada interlocutor traz consigo. Porém, Leech (1983) não define, em sua teoria, até que ponto a cultura pode influenciar nas escolhas dessas máximas nem menciona a relevância do contexto para tais escolhas na interação verbal. Isso provocou o surgimento de algumas críticas a seus trabalhos e o levou a reformular sua teoria em 2005, com a publicação de *Politeness: is there an East-West divide?*

Apesar de ter desenvolvido o Princípio da Polidez (PP), Leech (1983) considerou que “a retórica interpessoal, segundo ele, contém outros princípios”. Tais princípios, “de algum modo promovem ou têm, em si, alguma relação com a polidez linguística”, a saber: “o princípio da ironia e de banter²⁵; o princípio da lítotes e da hipérbole” (PAIVA; MOREIRA; SANTOS, 2016, p. 29).

Nesse sentido, Leech (1983) elaborou esses “outros princípios”, a partir do Princípio de Cooperação de Grice (1965) e do Princípio da Polidez formulado por ele próprio, ao observar que, muitas vezes, os falantes se comunicam por meio de “ironias e brincadeiras” (para nos referirmos aos dois primeiros princípios) e, também, por “eufemismos e hipérboles” (para nos referirmos aos dois últimos princípios citados no parágrafo anterior). Esse tipo de situação comunicativa, realizada por meio de ironias

²⁵ Para o nosso trabalho, assim como se apresenta no livro - a partir do qual nos apropriamos para discutir sobre (Im)Polidez – *Introdução aos Estudos de (Im)Polidez Linguística* (2016), a palavra “banter” será mantida em sua língua de origem (inglês). Entretanto, no minidicionário Oxford (2012, p. 330), ela é traduzida para o português como “gracejo” ou “brincadeira”.

e brincadeiras, pode ser bastante pertinente ao discurso carnavalizado, pois, nele, prevalece o “livre contato familiar entre os homens” que, por sua vez, permite “o franco discurso carnavalesco”, a “fala franca” e a “livre gesticulação” (BAKHTIN, 1987).

No que tange aos princípios “da ironia e de *banter*”, Leech (1983) defende que, neste, os interlocutores “trocam palavras ofensivas, mas que não consistem em si um ato de impolidez”, na verdade, tais brincadeiras significam “uma demonstração de camaradagem e intimidade entre eles” (PAIVA; MOREIRA; SANTOS, 2016, p. 32), visto que todos os envolvidos nessa interação verbal concordam com esse tipo de brincadeira e o praticam; naquele, o autor entende que “existem enunciados ofensivos que podem parecer simpáticos, agradáveis, polidos, mas que não são e que podem ser identificados”, embora não haja “qualquer estudo linguístico que ateste as reais intenções por trás de um enunciado” (PAIVA; MOREIRA; SANTOS, 2016, p. 31).

Dessa forma, mesmo que o princípio da ironia – que, para a nossa investigação e análise do *corpus*, nos requer uma atenção especial – tenda a se opor ao princípio da polidez, “por se tratar de uma ofensa velada, nem sempre o outro entenderá o enunciado como uma ofensa” (PAIVA; MOREIRA; SANTOS, 2016, p. 32), ou seja, um ato de fala impolido poderá significar polido, se assim o interlocutor entender. Para ilustrar essa afirmação, convém-nos apreciar as palavras do próprio linguista, traduzidas para o português por Paiva, Moreira e Santos (2016).

O IP (princípio da ironia) funciona como um “princípio de segunda ordem” que permite ao falante ser impolido quando parece ser polido. Ele o faz pela quebra superficial do princípio de cooperação (CP), para finalmente mantê-lo. Aparentemente, o princípio da ironia é disfuncional em relação ao PP, pois o princípio da polidez promove preferencialmente a comunhão em vez do conflito nas relações sociais. O princípio da ironia nos capacita a promover o uso anti-social da língua. **Nós somos irônicos, mentindo para os outros através de uma polidez que obviamente é insincera, como um substituto para a impolidez.** (LEECH, 1983, p. 142, grifo nosso)²⁶.

Então, diante do que nos diz Leech (1983), a ironia é uma estratégia utilizada nas interações verbais polidas para nos permitir não “ser sincero”, ou seja, não “dizer a verdade²⁷” – para usar os termos de Foucault (2011) –, a fim de se evitar

²⁶ Texto original: The IP (Irony Principle) is a second order principle which enables a speaker to be impolite while seeming to be polite; it does so by superficially breaking the CP, but ultimately upholding it. Apparently, then, the IP is dysfunctional: If PP promotes a bias towards comity rather than conflict in social relations, the IP, by enabling us to bypass politeness promoting antisocial use of language. We are ironic at someone's expense, scoring off others by politeness that is obviously insincere, as a substitute for impoliteness. (LEECH, 1983, p.142)

²⁷ O uso da expressão “dizer a verdade”, em nosso trabalho, deriva do livro *A coragem da verdade*, de Michel Foucault (2011). Assim, ela assumirá tanto o sentido parresiástico, isto é, “o estudo da fala franca, da *parresía* como modalidade do dizer-a-verdade” (FOUCAULT, 2011, p. 4); quanto o

um confronto ou um desequilíbrio na interação. Sendo assim, parece-nos evidente que a “fala franca”, ou o “franco discurso” – agora usando os termos de Bakhtin (2002) – estariam intrinsecamente associados aos atos de fala e a comportamentos impolidos, como iremos constatar durante a análise do nosso *corpus*, o filme *Alexandre e outros heróis*.

No entanto, antes de encerrarmos a discussão sobre os princípios da ironia e de *banter*, precisamos alertar que as interações verbais, por serem conduzidas e realizadas por sujeitos situados cultural, social e historicamente, não podem ser “diagnosticadas” – em termos de (im)polidez – de forma absoluta e universal; ao contrário, deve-se observar e respeitar as particularidades de cada contexto em que uma interação verbal, ou um ato de fala, acontecem. Assim, “classificar” ou “nomear” um determinado ato de fala, ou um determinado comportamento, como sendo “polido” ou “impolido”, dependerá de uma série de fatores e situações. Nesse sentido, retomando a questão da polidez especificamente, e sua relação com a sinceridade, Kerbrat-Orecchioni (2017), no artigo *Abordagem intercultural da polidez linguística: problemas teóricos e estudo de caso*, argumenta que

a sinceridade se opõe à polidez ou ela é uma forma de polidez? Depende. Sobre esta questão os credos variam: pode-se considerar que ser polido é poupar o outro, mas o contrário também pode ser considerado como válido,

sentido cínico que significa “escandalizar a verdade”. De acordo com o autor, “o cinismo se apresenta essencialmente como certa forma de *parresía*, de dizer-a-verdade, mas que encontra seu instrumento, seu lugar, seu ponto de emergência na própria vida daquele que deve assim manifestar a verdade ou dizer a verdade, sob a forma de uma manifestação de existência” (FOUCAULT, 2011, p. 191). O livro, editado por Frédéric Gros e traduzido para o português por Eduardo Brandão, traz o curso ministrado pelo filósofo, no Collège de France, em 1984. O curso ocorria todas as quartas-feiras, do começo de janeiro ao fim de março. “Michel Foucault ensinou no Collège de France de janeiro de 1971 até a sua morte em junho de 1984 – com exceção de 1977, quando gozou de um ano sabático. O título de sua cadeira era: *História dos sistemas de pensamento*”. No entanto, a aula inaugural de Foucault se deu no dia 2 de dezembro de 1970 – “Publicada pelas Éditions Gallimard em maio de 1971 com o título: *L’Ordre du discours*. [Trad. Bras.: *A ordem do discurso*, São Paulo, Loyola, 1999.]” (FOUCAULT, 2011, p. XIX). Após tais esclarecimento, torna-se, ainda, importante ratificarmos que em Bakhtin (1987;2002) - teórico a partir do qual nossa pesquisa é regida – essa mesma expressão, “dizer a verdade”, se relaciona de forma sinônima à anunciada por Foucault (2011), como podemos perceber nas seguintes citações: “franco discurso carnavalesco” (BAKHTIN, 2002, p. 123); “linguagem carnavalesca livre – a familiar, cinicamente franca, a excêntrica e a elogioso-injuriosa, etc.” (BAKHTIN, 2002, p. 130); “A praça pública no fim da Idade Média e do Renascimento formava um mundo único e coeso onde todas as ‘tomadas de palavra’ (desde as interpelações em altos brados até os espetáculos organizados) possuíam alguma coisa em comum, pois estavam impregnadas do mesmo ambiente de liberdade, franqueza e familiaridade” (BAKHTIN, 1987, p. 132), “A verdade do bufão supunha a libertação do interesse material, da aptitude indigna de tratar com proveito dos seus negócios domésticos e privados” (BAKHTIN, 1987, p. 228).

que ser polido é lhe falar sem papas na língua, isto é, sem poupá-lo. (KERBRAT-ORECCHIONI, 2017, p. 51)

Portanto, parafraseando Kerbrat-Orecchioni (2017, p. 52), mesmo que a polidez e a impolidez coexistam em todos os “espaços” e “tempos” na história da humanidade, e obedeçam a princípios comuns – ratificando, assim, seu caráter “universal” –, as vias pelas quais elas estão suscetíveis de realizarem-se são infinitamente diversas. Retomando a questão da “universalidade” da polidez – muito questionada por alguns teóricos –, Kerbrat-Orecchioni (2017, p. 17) inicia seu artigo enunciando que '*A polidez é universal*: em todas as sociedades humanas, quer se trate de ‘tribos selvagens’ quer de “salões europeus [...]”. Na sequência, a autora continua sua argumentação expondo o pensamento de Brown e Levinson (1987) – teóricos de maior relevância para a nossa pesquisa, em termos de (im)polidez – em relação a isso

[...] – porque todos os sujeitos falantes têm em comum certas propriedades (como o sentido do território e o impulso narcisista). É preciso ainda considerar que as interações estão em todo lugar sujeitas a coerções comuns -, mas Brown e Levinson não param de repetir que a aplicação desses princípios difere, consideravelmente, de uma cultura para outra [...]. (KERBRAT-ORECCHIONI, 2017, p. 30)

Finalizadas as observações em relação aos princípios da ironia e de *banter*, resta-nos, agora, explicar os princípios da lítotes e da hipérbole desenvolvidos por Leech (1983).

Assim como os dois primeiros princípios, já explicados, estes outros dois, lítotes e hipérbole, visam estabelecer, ou manter, o equilíbrio e a harmonia em uma interação verbal. A lítotes refere-se a uma amenização, ou uma atenuação, da descrição de um “estado de coisas”; a hipérbole, por sua vez, refere-se a uma descrição exagerada, intensificada. Nesse sentido, Leech (1983), de acordo com a tradução de Paiva, Moreira e Santos (2016, p. 33-34), esclarece que

Existirão, naturalmente, a preferência pelo exagero de crenças polidas e o entendimento daquelas impolidas. Enquanto o exagero de “*That was a delicious meal!*” favorece o prazer de outros, uma informação falsa - um típico objeto de eufemismo - é sempre utilizado como crítica: *I wasn't over impressed by her speech*. O entendimento do prazer será frequentemente direcionado ao self em vez do outro. (LEECH, 1983, p.146)²⁸

²⁸ Texto original: There will naturally be a preference for overstating polite beliefs, and for understanding impolite ones: while an exaggeration such as *That was a delicious meal!* Is favored in praising others, an informative denial- a typical device of understatement- is frequently used in criticism: *I wasn't over impressed by her speech*. The understanding of praise will normally be directed towards s rather than towards. (LEECH, 1983, p.146)

Ou seja, para demonstrar polidez durante suas interações verbais, o falante (*self*) busca, no léxico, palavras ou expressões que visem ao enaltecimento de seu interlocutor imediato (outro), mesmo que tais recursos linguísticos não correspondam exatamente ao “estado de coisa” verificado e haja uma “inverdade” na informação. Isso pode ser feito por meio de alguns adjetivos, como no exemplo da citação supracitada, em que a palavra “deliciosa” (Que refeição deliciosa!) foi utilizada hiperbolicamente (hipérbole) pelo “*self*” para causar no “outro” uma aprovação, independente da afirmação ser verdadeira ou falsa.

No caso da lítotes, que propõe uma atenuação do “estado de coisa”, um adjetivo é utilizado pelo “*self*”, para que o “outro” não se sinta desaprovado em detrimento a uma ação “desastrosa” que tenha cometido. Retomando o exemplo da “refeição deliciosa”, caso o “outro” tenha consciência de que aquela comida feita por ele não esteja gostosa, o “*self*”, preocupado em demonstrar a aprovação do “outro” e, por conseguinte, manter o equilíbrio da interação sociocomunicativa, utilizará de expressões linguísticas que atenuem a depreciação do “outro”, como “até que sua comida não ficou tão ruim assim!”.

Diante dessas explicações acerca dos “outros princípios” propostos por Leech (1983) – ironia, *banter*, lítotes e hipócrbole –, podemos concluir que todos, em certa medida, para garantir harmonia e cordialidade entre os sujeitos/ interlocutores, “trazem a ideia de distorção da verdade” (PAIVA, MOREIRA e SANTOS, 2016, p. 34), isto é, defendem a prática de mentiras ou falsidades durante as interações verbais.

Feitas essas observações de caráter mais geral sobre o pensamento de Leech (1983) – que em alguns pontos nos servirá de apoio –, passemos, agora, a abordar as ideias de Brown e Levinson (1987), que, segundo Kerbrat-Orecchioni (2006, p. 77), elaboraram, “em matéria de polidez linguística, o quadro referencial mais sofisticado, produtivo e célere”. É nesse quadro, em interface com a Análise Dialógica do Discurso, que fundamentaremos nossa pesquisa e aproximaremos a categoria da carnavalização à categoria da impolidez, como já afirmamos anteriormente.

3.2 AS IDEIAS DE BROWN E LEVINSON

Penelope Brown, pesquisadora sênior do Max Planck Institute for Psycholinguistics, nasceu em New Jersey (EUA), no ano de 1944. Seus estudos

concentram-se, em grande parte, na Semântica, na aquisição da linguagem e na comparação entre as línguas. Stephen C. Levinson, por sua vez, nasceu em Londres, no ano de 1947. Cursou Arqueologia e Antropologia na Universidade de Cambridge e doutorou-se em Linguística Antropológica. Além disso, desenvolve estudos, juntamente com Penelope Brown, em Sociolinguística Interacional.

Brown e Levinson publicaram, em 1987, o livro *Politeness: some universals in language usage* e tornaram-se referência nos estudos e pesquisas em polidez linguística. Neste livro, os autores defendem que, no processo de interação socioverbal, a polidez surge como uma tentativa de preservação mútua das faces dos interlocutores, visto que a maioria dos atos de fala geram potenciais ameaças para uma dessas faces.

O modelo brown-levinsoniano da polidez linguística - há mais de trinta anos impulsionando pesquisas sobre polidez linguística, e, por isso, não só é bastante visitado e explorado, mas, também, criticado –, repousa, essencialmente, sobre a interface entre dois grandes teóricos da pragmática: Searle (1969) e Goffman (1967), fato que, segundo Kerbrat-Orecchioni (2017, p. 21), configura-se na originalidade de Brown e Levinson.

Ocorre, portanto, que a originalidade de Brown e Levinson consiste, sobretudo, em cruzar Searle e Goffman, quer dizer, “reciclar” a noção de ato de fala, examinando esses atos segundo os efeitos que eles podem ter sobre as faces das partes presentes, tornando essa noção ao mesmo tempo apta a servir de base para uma teoria nova da polidez. (KERBRAT-ORECCHIONI, 2017, p. 21)

Então, a contribuição do filósofo norte-americano e professor da Universidade da Califórnia, John R. Searle, para o modelo de polidez brown-levinsoniano, reside na releitura da Teoria dos atos de fala elaborada por Austin (1962) – atos locucionários, atos ilocucionários (*veredictivos, exercitivos, compromissivos ou comissivos, comportamentais e expositivos*) e atos perlocucionários. A partir dessa releitura, o filósofo reelabora a classificação dos atos ilocucionários e propõe novos critérios de análise dos componentes da força ilocucionária desses atos. Searle (1969), seguindo as ideias lançadas em seu livro *Speech Acts*, visava dar conta, de forma mais eficiente, dos elementos intencionais e convencionais constitutivos do ato de fala austiniano. Para ele, o ato de fala pode ser representado pela fórmula $f(p)$, como nos explica Marcondes (2005, p. 24):

Ele afirma que o ato de fala é o resultado da combinação de uma preposição p dotada de um determinado conteúdo semântico, que estabelece sua

relação com os fatos do mundo – podendo ser, portanto, verdadeira ou falsa – e da força ilocucionária f que se acrescenta à proposição, levando à realização do ato de fala. Essa relação é representada formalmente pela fórmula $f(p)$. (MARCONDES, 2005, p. 24)

Assim, Searle (1969)²⁹ apresenta cinco tipos de atos ilocucionários em substituição aos propostos por Austin (1962): *assertivo*, *diretivo*, *compromissivo*, *expressivo* e *declarativo*. No entanto, posteriormente, Searle (1969) propõe critérios de distinção e caracterização desses atos de fala, ou seja, propõe “um conjunto que ele denomina de componentes da força ilocucionária, em número de sete, definindo o tipo de ato realizado” (MARCONDES, 2005, p. 23), a saber: *propósito ou objetivo ilocucionário*, *grau da força do objetivo ilocucionário*, *modo de realização*, *condição relativa ao conteúdo proposicional*, *condição preparatória*, *condição de sinceridade* e *grau da força da condição de sinceridade*.

Quanto à contribuição de Goffman (1967) para a teoria de Brown e Levinson (1987), esta se deu, sobremaneira, com as noções de “face” e “território”. No entanto, a noção de “trabalho de face” (*face-work*) – conjunto de estratégias e procedimentos que podem ser postos em favor de uma interação verbal polida – segundo Kerbrat-Orecchioni (2017, p. 21), constitui o cerne da teoria brown-levinsoniana: “é exatamente esse “trabalho de face³⁰” que Brown e Levinson designam sob o nome de “polidez”.

²⁹ Em relação à “interpretação de Austin por Searle”, Alencar e Ferreira (2016) defendem, retomando as palavras de Alencar (2005), que “a interpretação searleana da teoria dos atos de fala configura-se em uma ordem do discurso tradicional, denominada, pela autora, ‘medo da morte nos estudos da linguagem’, que tem sua origem no chamado mito da linguagem (HARRIS, 1981). Segundo as autoras, “sendo o mito da linguagem um modo explicativo através do qual a linguagem é considerada ‘um domínio em que símbolos se casam com conceitos para transmiti-los’, entende-se que Searle, em conformidade com esse mito, expurga do trabalho de Austin ‘todas as nuances e performances, as saídas do script’ (Nogueira de Alencar, 2005: 63) das racionalizações e dos conceitos formais.” Ademais, Alencar e Ferreira (2016) salientam que “é de uma dessas saídas do script que fala Rajagopalan (2010: 13), quando diz que ‘longe de ser um adereço retórico e algo típico de uma linguagem coloquial dirigida a um público heterogêneo, como se acha, o humor de Austin é constitutivo do próprio conteúdo de seu texto’. Por fim, diante dessas “saídas do script”, as autoras argumentam que “Rajagopalan (2010) instiga-nos a nos libertar da apropriação de Austin por Searle, reconhecendo a pujança do pensamento austiniano para pensarmos outras questões sobre linguagem trabalhadas por Austin e não as consideradas por Searle – por exemplo, as questões de ética e política que são refratadas pela abordagem pragmática hegemônica, advinda do trabalho de Searle em sua teoria dos atos de fala.” (ALENCAR, FERREIRA, 2016, p. 619).

³⁰ Por entendermos a interação verbal como um jogo, em que cada participante possui duas faces - uma positiva e uma negativa, conforme Brown e Levinson (1987) -, poderemos utilizar a expressão “jogo de faces” como sinônimo de “trabalho de face”. Assim, estaremos nos referindo às estratégias de (im)polidez linguística - polidez positiva, polidez negativa e impolidez - que os falantes desenvolvem com as “faces” durante suas interações verbais.

A partir desse cruzamento de ideias goffmanianas, empreendido por Brown e Levinson (1987), nasceu a noção de FTAs, *Face Threatening Acts*, isto é, “atos ameaçadores de face”. Essa noção – que abordaremos melhor mais adiante –, juntamente com a noção bakhtiniana de “relações dialógicas” – nas quais ocorre o embate entre as “forças centrípetas” e as “forças centrífugas”, ou seja, entre as “vozes sociais”, já explicadas na seção anterior –, será extremamente significativa para a investigação do nosso *corpus*, bem como para a interface entre as categorias da carnavalização e da impolidez, com as quais empreenderemos uma nova proposta analítica.

A noção de face utilizada por Brown e Levinson (1987), como já antecipamos, foi tomada emprestada de Goffman (1967, p. 5), correspondendo à “imagem do *self* delineada em termos dos atributos sociais aprovados”. Nessa perspectiva, a origem do conceito de face, como explicam Brown e Levinson (1987, p. 6), “deriva de Goffman (1967) e do termo folclórico em inglês que liga a face às noções de estar constrangido ou humilhado ou ‘perdendo a face’”. A face, então, é a autoimagem pública que um sujeito social deseja reclamar para si próprio; “é algo em que há investimento emocional” (SILVA, 2008, p. 179); e pode ser mantida, perdida ou intensificada durante a interação verbal.

Seguindo essa linha de definições do termo goffmaniano “face”, Santos (2018) nos mostra uma definição, bem particular, a partir da correlação que faz entre “face” e “fachada”, e do movimento fronteiriço que esses termos sinônimos realizam durante a interação socioverbal do “eu” com o “outro”, como podemos observar, a seguir.

Face ou fachada pode ser sinteticamente definida como o valor social positivo que uma pessoa reclama efetivamente para si através da linha que os outros supõem que ela seguiu durante um determinado contato. [...] Assim sendo, em momentos de interação social podemos dizer que uma face não é algo internalizado ao sujeito, como uma essência, a face é construída através do fluido processo de interação, em que valores sociais pré-estabelecidos devem ser considerados. A face está na fronteira entre o *eu* e o *outro*. Todavia, esses valores sociais pré-estabelecidos podem ser ratificados ou refutados durante o processo de interação. (SANTOS, 2018, p.56)

Retomando a noção de “face” desenvolvida por Brown e Levinson (1987). Esses autores ampliaram-na em função do acréscimo do que se chama de “território”: características que constituem as faces dos interlocutores (território corporal, temporal, espacial, simbólicos ou bens materiais). Nessa perspectiva, Isabel Seara (2017), no artigo *Contributo para o estudo da (des)cortesia verbal: estratégias de*

atenuação e de intensificação nas interações, defende que Brown e Levinson (1987), “a partir das noções goffmanianas de *território* e *face*, vão propor as noções de *face positiva* e *face negativa*, respectivamente (SEARA, 2017, p. 236).

Então, para Brown e Levinson (1987), todo indivíduo possui duas faces, uma positiva e outra negativa: a face positiva baseia-se no conjunto das imagens valorizadas do “eu”, que é construída, e lançada, pelos interlocutores durante a interação verbal; a face negativa, por sua vez, baseia-se no que Goffman chama de “território do eu”; este os sujeitos tentam resguardar. Nesse sentido, no artigo intitulado *A quem interessa preservar? Uma análise das faces e da polidez linguística em notícias do MST*, Rebouças, Santos e Santos (2018), diante da tese brown-levinsoniana de que “todo indivíduo possui duas faces”, concluem que

em toda interação, há ao menos quatro faces envolvidas: uma positiva e uma negativa, do falante e do ouvinte. Na tentativa de evitar ataques às suas faces positiva e negativa, assim como às do ouvinte, e buscando preservar a imagem dos sujeitos, o falante se vale de estratégias de polidez (REBOUÇAS; SANTOS; SANTOS, 2018, p. 29).

Partindo dessa perspectiva, Brown e Levinson (1987) haviam observado, que os adultos racionais, ao se comunicarem, objetivam, diante dos seus interlocutores, construir valores positivos sobre si mesmos e, ao mesmo tempo, esconder valores negativos. Assim, temos, respectivamente, a ideia de face positiva e de face negativa – como já anunciamos –, bem como a noção de polidez positiva e polidez negativa. Paiva, Moreira e Santos (2016, p. 68), a esse respeito, ponderam que

considerando a interação como um jogo, os interlocutores alternam entre o desejo de se expor e serem aprovados socialmente (polidez positiva) e ao mesmo tempo querem ter suas privacidades resguardadas (polidez negativa). Cada jogador deve fazer uso de estratégias que vise auxiliar não somente atingir os objetivos comunicativos, mas também de manter o equilíbrio da interação. (PAIVA; MOREIRA; SANTOS, 2016, p. 68)

Para darmos continuidade às explicações sobre as noções de “polidez positiva” e de “polidez negativa”, de maneira mais precisa, devemos, antes, apresentar uma noção que, segundo Kerbrat-Orecchioni (2017, p. 23), “são de alguma forma os pêndulos positivos dos FTA, atos valorizadores para a face de outrem”: os FFA (*Face Flattering Acts*)³¹. Assim, visto que “todo ato de fala, pode, portanto, ser descrito como

³¹ Para o nosso trabalho, a noção de FFAs (*Face Flattering Acts*) assumirá a denominação de “atos valorizadores de face”, e não “atos valorizadores para a face de outrem”, como citado nessa seção: Kerbrat-Orecchioni (2017, p. 23).

um FTA, um FFA ou um complexo desses dois componentes” (KERBRAT-ORECCHIONI, 2017, p. 23), tem-se, correlativamente sobre essa base, as noções de “polidez positiva” e “polidez negativa”. Quanto a elas, Kerbrat-Orecchioni (2017, p. 23) assinala que

a polidez negativa, que consiste em evitar produzir um FTA ou em suavizar, por qualquer procedimento, a sua realização (ela equivale, por assim dizer, a “eu não desejo lhe fazer nenhum mal” [“*je ne te veux pas de mal*”]; e a *polidez positiva*, que consiste em realizar algum FFA, de preferência reforçado (ela equivale a “eu lhe desejo o bem” [“*je te veux du bien*”]). (KERBRAT-ORECCHIONI, 2017, p. 23)

Então, a noção de “polidez positiva” pode ser descrita, dentro de uma interação específica, como uma tentativa de aproximação e aprovação do falante para com seu interlocutor. Nessa tentativa, de acordo com Paiva, Moreira e Santos (2016, p. 67), o falante seleciona sua fala de acordo com a “imagem que ele constrói do outro na interação, de modo a parecer adequado e agradável”. Já a noção de “polidez negativa” pode ser configurada em sentido oposto àquela. Ou seja, há, neste caso, uma tentativa de se evitar uma aproximação invasiva e desnecessária ao “território” do outro, a fim de não o desagradar, e com isso, não causar um desequilíbrio na interação.

Isto posto, podemos perceber uma dinâmica de tentar “se colocar no lugar do outro” – empatia, alteridade – durante uma interação verbal, a fim de se manter um diálogo polido, mesmo sabendo que essa tentativa possa, em algum momento, fracassar. A esse respeito, Bakhtin (2011, p. 301) traz a noção da “responsividade” e também a noção do “estilo” dos interlocutores ao fazerem suas enunciações: “O papel dos *outros*, para quem se constrói o enunciado, é excepcionalmente grande, como já sabemos”. Ou seja, quando o “eu” fala, ele procura elaborar seu enunciado escolhendo (estilo) estrategicamente as palavras que serão compreendidas e respondidas ativamente (responsividade) por seu interlocutor, o “outro”, conforme a citação abaixo.

Já dissemos que esses outros, para os quais o meu pensamento pela primeira vez se torna um pensamento real (e desse modo também para mim mesmo), não são ouvintes passivos, mas participantes ativos da comunicação discursiva. Desde o início o falante aguarda a resposta deles, espera uma ativa compreensão responsiva. É como se todo o enunciado se construísse ao encontro dessa resposta. (BAKHTIN, 2011, p. 301).

Ainda discutindo sobre as noções de “polidez positiva” e “polidez negativa”, desenvolvidas por Brown e Levinson (1987), em sua Teoria da Polidez, queremos,

novamente, trazer ao debate Bakhtin (2011), que, ao empreender seus estudos translinguísticos, desenvolveu o conceito de “reação volitivo-emocional”. Tal conceito – que se mostra valioso para investigarmos não só as “relações dialógicas”, mas também os “atos ameaçadores de face” presentes no filme *Alexandre e outros heróis* – está relacionado às reações emocionais entre os sujeitos/interlocutores durante suas interações verbais.

Nessa perspectiva volitivo-emocional – a depender do “trabalho de face” realizado por esses sujeitos/interlocutores, situados em um contexto sociocultural específico –, as emoções podem aflorar a partir de um matiz de sentimentos “negativos” ou “maus” sentimentos, os quais podem levar ao desequilíbrio das relações socioverbais ou, ao contrário, podem manifestar-se a partir de uma gama de sentimentos “positivos” ou “bons” sentimentos, os quais, por sua vez, podem favorecer ao equilíbrio e à harmonia das relações verbais interpessoais. Então, as reações volitivo-emocionais do “eu”, sempre estará subordinada às ações volitivo-emocionais do “outro”, como nos indica Bakhtin (2011), a seguir.

Todas as minhas reações volitivo-emocionais, que apreendem e organizam a expressividade externa do outro – admiração, amor, ternura, piedade, inimizade, ódio, etc. – estão orientadas para o mundo adiante de mim; não se aplicam diretamente a mim mesmo na forma em que eu me vivencio de dentro; eu organizo meu *eu* interior – que tem vontade, ama, sente, vê e conhece – de dentro, em categorias de valores totalmente diferentes e que não se aplicam de modo imediato à minha expressividade externa. (BAKHTIN, 2011, p. 28).

Embora essas duas noções mencionadas – polidez positiva e polidez negativa – tenham, de certa forma, objetivos opostos no âmbito da interação verbal harmoniosa – na primeira, tenta-se uma aproximação; na segunda, ao contrário, evita-se uma aproximação (invasiva) –, parece-nos claro que, nas duas, irá sempre prevalecer a perspectiva do “outro” (interlocutor) em relação ao “eu” (falante). Ou seja, na busca pela manutenção de uma relação interpessoal pacífica e cortês, o falante deverá selecionar estrategicamente seus enunciados a fim de sempre agradar o seu interlocutor, quer seja lhe valorizando a “face” ou preservando-lhe o território, mesmo que ao fazê-lo, isso possa, de alguma forma, violentá-lo³². Quanto a isso, Santos,

³² Quanto ao conceito de violência, Santos, Jamison e Pelosi (2019, p.18-19) pontuam que “na tentativa de sistematizar as diferentes definições de violência, Buffachi (2005) reúne duas formas de abordar a ideia de violência (força e violação) e propões dois tipos de conceitos de violência a partir desses dois aspectos: um mais restrito, envolvendo a força, e outro mais amplo, relacionado a atos de violação. [...] De acordo com essa concepção, um ato de violência pode ser físico ou psicológico, praticado a animais, pessoas ou propriedades. É importante ressaltar que essa

Jamison e Pelosi (2019), no livro *A conceitualização e a categorização da violência por esquizofrênicos: produção de sentidos*, defendem que

a complexidade humana e do mundo torna as relações interpessoais difícil de se estabelecer sem ruídos, sem conflitos. Logo, sempre existirá atos violentos das mais diversas naturezas, uma vez que o homem é um ser único em um mundo universal; um ser narcísico, agressivo e cortês, inserido em um circuito de poder, espiritualidade e ecobiodiversidade. (SANTOS; JAMISON; PELOSI, 2019, p. 16).

Dessa forma, para tentar manter o equilíbrio e a harmonia em uma interação verbal, na tentativa de sermos “polidos”, muitas vezes, somos levados a agir – visto que “ato de fala” é ação – de maneira falsa ou insincera, como já discutimos na subseção anterior, ao falarmos sobre os “outros princípios” de Leech (1983).

Diante de todas essas noções, de suas correlações e oposições (face positiva *versus* face negativa, FTA *versus* FFA, polidez negativa *versus* polidez positiva), desenvolvidas por Brown e Levinson (1987) como um dos “sistemas de polidez” mais coerentes e eficientes de sua época, podemos concluir, de acordo com Kerbrat-Orecchioni (2017, p. 24), que em toda interação verbal se apresentará “um incessante e sutil jogo de gangorra entre FTA e FFA”. A esse respeito, Silva (2008, p. 181) explica que

em situações de interação em que se pretende um determinado equilíbrio nas relações, o locutor, investido de racionalidade, procurará evitar os atos ameaçadores de face (FTAs) ou tentará utilizar determinadas estratégias que visem a minimizar o efeito desses atos. (SILVA, 2008, p. 181)

Sendo assim, toda interação verbal estará suscetível à ocorrência de atos verbais que ameaçam as faces do interlocutor e do próprio locutor, o que levará ao desequilíbrio da interação e, conseqüentemente, promoverá a impolidez (descortesia).

Foi observando mostras culturais distintas como a inglesa, a tsetzal, a tâmil, entre outras, que Brown e Levinson (1987) fizeram sua primeira pressuposição destinada aos falantes adultos de uma mesma sociedade: a de que todos têm racionalidade e face. É a partir dessa premissa que surgem os conceitos básicos que

concepção de violência repercute, principalmente, na esfera simbólica, nas relações interpessoais, cujo dano psicológico, causado muitas vezes pela arma verbal, constitui-se como um dos principais elementos da violência doméstica, intrafamiliar e conjugal”. Diante disso, queremos ressaltar que, para o nosso trabalho, entenderemos o uso da palavra “violência” - que possui amplas e polissêmicas significações, podendo ser de natureza física ou verbal - enquanto associada aos “atos de fala”, ou seja, associada à violação, à privação, à restrição ou proibição da manifestação verbal, bem como associada à agressão verbal, oriunda das relações dialógicas, que se dão, na e pela linguagem, de maneira (im)polida, entre os interlocutores. Nesse sentido, nosso trabalho não significará o uso do vocábulo violência enquanto força ou agressão física.

fundamentam o modelo teórico brown-levinsoniano: racionalidade, face (positiva e negativa) e atos ameaçadores de face (FTA).

Logo, a racionalidade, para os autores, é a capacidade que um falante tem de utilizar um tipo de raciocínio para selecionar, linguisticamente, estratégias que promovam a preservação das faces.

Brown e Levinson (1987) asseveram, também, que existem questões sociológicas que interferem na determinação do nível de polidez (cortesia) entre os interlocutores. Silva (2008, p. 180) aponta três fatores essenciais capazes de influenciar no grau de polidez das interações socioverbais, os quais são orientados culturalmente e determinam as escolhas linguísticas (im)polidas. São eles:

- a) Relação de poder: refere-se ao poder relativo do interlocutor sobre o locutor.
- b) Distância social: fundamenta-se no grau de conhecimento mútuo entre os interlocutores e na frequência com que estabelecem interações verbais.
- c) Cultura: refere-se ao fato de o grau de imposição de um ato de fala apresentar fortes variações de cultura para cultura.

Diante dessas questões sociológicas supracitadas, que interferem nas escolhas linguísticas dos falantes durante suas interações verbais, as quais resultarão em polidas ou impolidas, os autores elaboraram a seguinte fórmula levando em conta, especificamente, o poder e a intimidade como variáveis:

$$Wx = D(S, H) + P(H, S) + Rx.$$

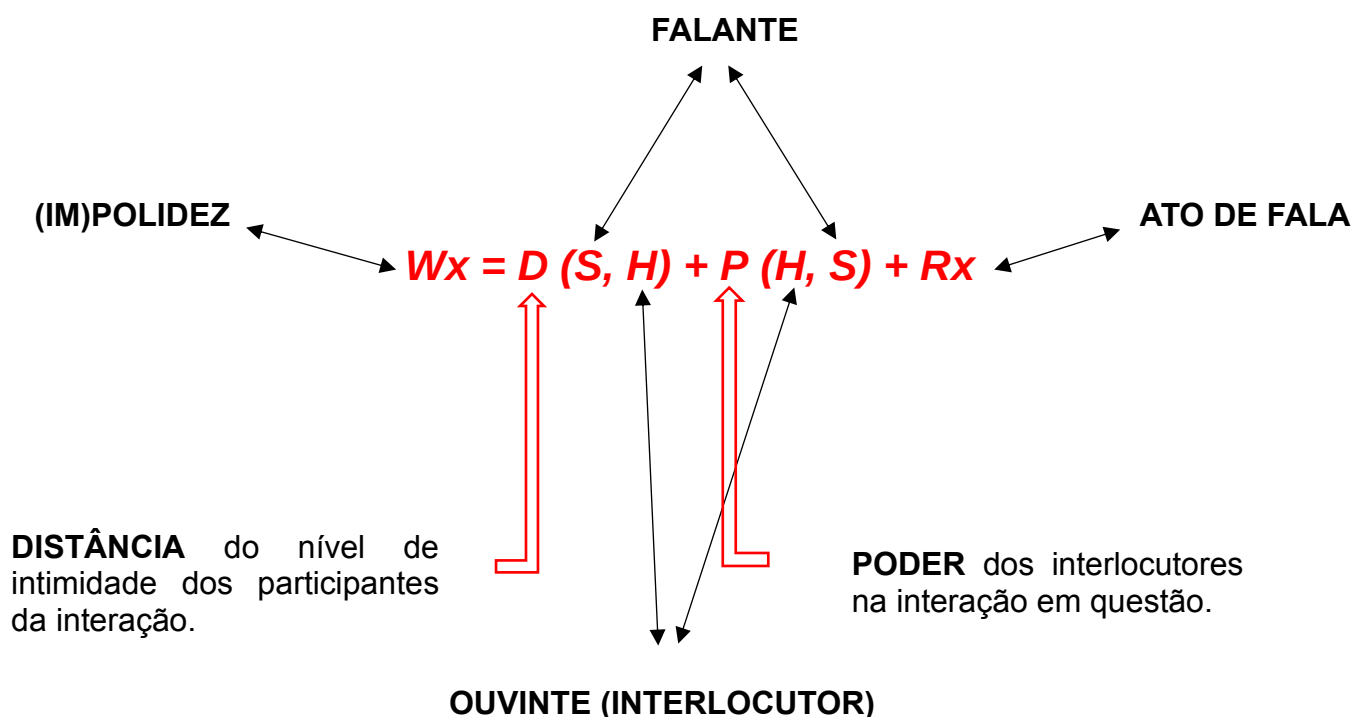
Para Brown e Levinson (1987), as ameaças às faces, ou seja, os atos ameaçadores de face (FTAs), podem ser mensurados a partir do nível de intimidade ou de familiarização – para usar o termo bakhtiniano da carnavalização – entre os participantes da interação verbal e da relação de poder estabelecida entre os interlocutores.

Nessa perspectiva, como mostraremos na análise do filme Alexandre e outros heróis, dependendo do contexto sociocultural dos interlocutores, quanto maior for o grau de intimidade e de familiarização, maior será o risco de se produzir um FTA, pois a “fala franca” será mais evidenciada e isso pode causar constrangimento (e até mesmo “dor”) para uma das faces, durante o “jogo de faces” dessa interação verbal.

Por conseguinte, quanto mais assimétrica for a relação de poder entre os componentes de uma interação verbal – em contexto social e cultural específico –, maior, também, será a ocorrência de um FTA, pois a face opressora, a fim de manter-se no poder, munir-se-á de discursos “centrípetos”, ou de autoridade, que poderá significar, para a face oprimida, um ato ameaçador de face. No entanto, como também mostraremos na análise do nosso *corpus*, é necessário atentar que a face oprimida, a fim de livrar-se dessa situação de autoritarismo e opressão, munir-se-á de discursos “centrífugos” e também realizará um FTA.

Em síntese, de acordo com Paiva (2008, p.40), em consonância com Brown e Levinson(1987) , “essa fórmula representa que a polidez (Wx) pode ser mensurada segundo a distância (D) sociointeracional existente entre o falante (S) e o ouvinte (H) somada ao poder (P) que o ouvinte tem em relação ao falante e ao peso do ato ameaçador de face (Rx) enunciado . É o que podemos constatar de maneira mais objetiva no esquema abaixo.

Figura 3 – Esquema de representação da mensuração da (im)polidez



Fonte: Elaborado pela autora com base em Brown e Levinson (1987).

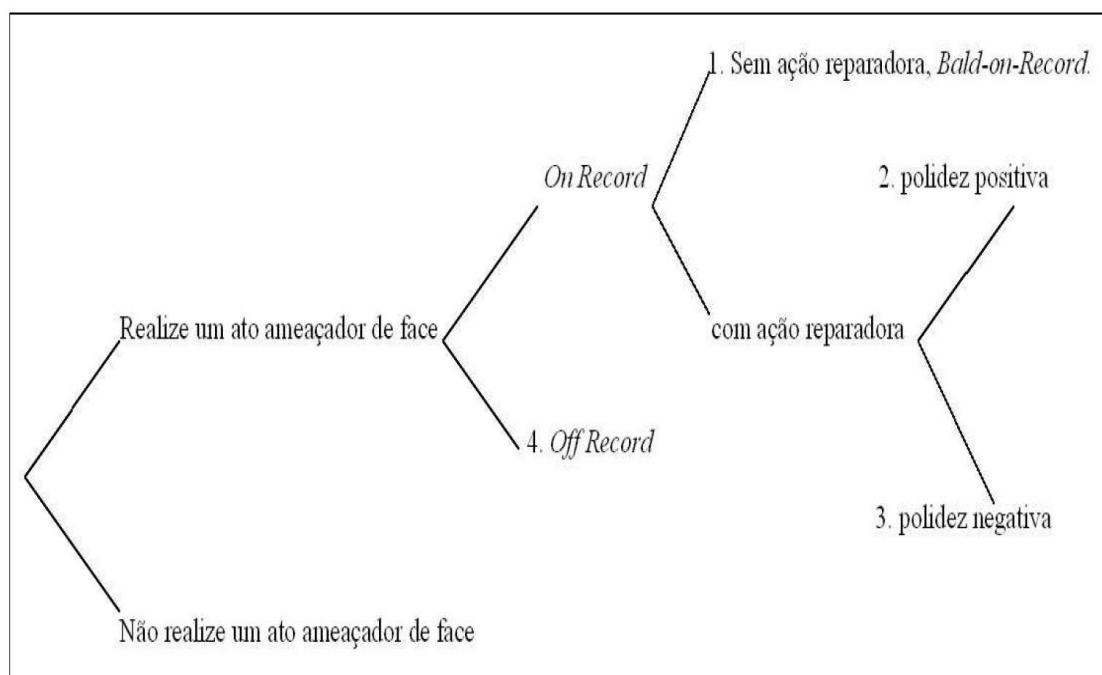
Nessa perspectiva, é válido ressaltar que, perante a iminência de realizar um ato ameaçador de face (FTA), o falante/locutor poderá escolher entre fazê-lo ou

não. A prática de um ato ameaçador de face pode se dar de duas formas: através de um ato indireto (estratégia *off record*) ou de um ato direto (estratégia *on record*).

Consoante Brown e Levinson (1987), ao usar a estratégia *on record*, o falante se compromete e assume todos dos riscos dos atos de ameaça à face; ao utilizar a estratégia *off record*, o falante busca se eximir das responsabilidades decorrentes do que fala, transferindo para o ouvinte a responsabilidade frente aos sentidos inferidos. Por fim, o falante pode, ainda, empregar a estratégia *bald-on record*, buscando enunciar de forma mais clara, sem gerar efeitos perlocucionários imprevisíveis.

Para sumarizar essas estratégias supracitadas, apresentaremos abaixo, na Figura 1, o esquema de representação da realização de um “FTA”, proposto por Brown e Levinson (1987).

Figura 4 – Esquema da Teoria da (Im)Polidez de Brown e Levinson (1987)



Fonte: Brown e Levinson (1987, p. 69).

Por fim, ainda visando esclarecer a explicação feita até então, reproduzimos a seguir, na Figura 2, um esquema da representação dos tipos de (im)polidez, elaborado por Santos (2018), com base nas propostas de Paiva, Moreira e Santos (2016), que, por sua vez, inspiraram-se nas ideias de Brown e Levinson (1987).

Quadro 1 – Esquema de representação dos tipos de (im)polidez

POLIDEZ	POSITIVA	NEGATIVA	IMPOLIDEZ
O QUE ACONTECE	O falante busca se aproximar do interlocutor e configura sua fala com base na imagem que ele constrói do outro na interação, de modo a parecer adequado e agradável.	Consistem em assegurar que o falante conheça e respeite a face negativa do interlocutor, seus desejos e evite ou interfira minimamente na libertação deste.	Tem-se a intenção de destruir a imagem do outro.
OUTRO	😊	😞	😞
EU	😊	😊 ou 😞	😞
EXEMPLO DE ESTRATÉGIA	“Venha cá, amiga ” (o falante quer se aproximar do seu interlocutor, ele procura intimidade ou compartilhar do mesmo código linguístico, portanto, ele usa marcadores de identidade e grupo que demonstrem este interesse).	Perdoo-me por incomodar, mas... (o ato de se desculpar é um exemplo clássico de reparo que não necessariamente minimiza o peso do ato, mas serve a imagem do falante).	“ Seu idiota ” (as faces são postas em xeque, e há o desejo de desestabilizar a face do interlocutor/ouvinte, seja de modo implícito ou explícito).

Fonte: Elaborado por Santos (2018), com base em Paiva, Moreira e Santos (2016)³³.

Dedicamos este tópico para fazer observações sobre a postura teórica dos estudos de (im)polidez linguística em Brown e Levinson (1987). No próximo tópico, trataremos da articulação entre as categorias com as quais empreenderemos uma interface: carnavalização e impolidez.

³³ Este esquema de representação da (im)polidez, baseado em Paiva, Moreira e Santos (2016), a partir dos pressupostos de Brown e Levinson (1987), foi elaborado por Ingrid Xavier dos Santos (2018), por ocasião de apresentação de um minicurso, no IV Encontro Internacional de Estudantes de Letras (ELIEL).

3.3 CARNAVALIZAÇÃO E IMPOLIDEZ: APROXIMAÇÕES POSSÍVEIS

A subseção com a qual nos ocuparemos agora tratará de explicitar os pontos em comum ou as interseções existentes entre as categorias da Carnavalização e da Impolidez. Para tanto, exibiremos um esquema de representação dessas aproximações teóricas e, conforme nos propomos no início da dissertação, apresentaremos, a partir dessa interface, uma categoria de análise discursiva: a Impolidez Carnavalizada.

Nessa perspectiva, é válido lembrar que o arcabouço teórico no qual nos debruçamos para nos apropriarmos da categoria da Carnavalização foi a Análise Dialógica do Discurso – também chamada de Translinguística, como já explicamos anteriormente –, a partir das obras de Bakhtin (1987; 2002). Por conseguinte, para darmos conta da categoria da Impolidez – que, por algum tempo, ficou subjugada aos estudos da polidez linguística, sendo trazida ao foco de discussões e pesquisas por volta do final da década de 1990, com Jonathan Culpeper, por exemplo – precisamos fazer um recorte dos estudos em Teoria da Polidez Linguística, e nos dedicarmos ao modelo de Brown e Levinson (1987), que, para a nossa proposta de interface teórica, sua terminologia, conceitos e noções, os quais tomamos emprestado, mostram-se satisfatórios ao nosso empreendimento teórico-analítico. Ademais, também fizemos incursões no Princípio da Polidez desenvolvido por Leech (1983), a partir do qual esse autor apresentou “outros princípios”, que, por sua vez, trouxeram maiores esclarecimentos para a nossa pesquisa.

Feitas as observações pertinentes a esse tópico, agora daremos início à articulação das categorias da carnavalização e da impolidez.

3.3.1 A impolidez carnavalizada: uma categoria emancipatória

Tendo em vista o que expusemos ao longo deste capítulo, que versa sobre o aporte teórico que fundamenta nossa pesquisa, é possível afirmar que no mundo social coexistem vozes de autoridade, que funcionam baseadas em atos de fala (e de corpo) centrípetos, e vozes de resistência, que funcionam baseadas em dizeres e comportamentos centrífugos (para retomar a terminologia bakhtiniana). Nesse sentido, podemos citar, como exemplo das do primeiro tipo, as vozes oficiais hegemônicas e, como exemplo das do segundo tipo, as vozes carnavalizadas e impolidas.

Tais vozes compartilham de um “espaço de tensão” que é típico da dinâmica das relações dialógicas, em que atuam as forças centrípetas x as forças centrífugas, para nos referirmos à Análise Dialógica do Discurso, e do “jogo de faces” (face positiva x face negativa), a partir do qual surgem os FTAs (atos ameaçadores de face), para nos referirmos, agora, à Teoria da (Im)Polidez.

Nesse sentido, os sujeitos, ao interagirem, fazem-no protagonizando atos de fala (e de corpo) “oficiais” ou “não oficiais”, “sérios” ou “cômicos” (para utilizarmos a terminologia carnavalesca), polidos ou impolidos (para nos referirmos aos estudos da (im)polidez), a depender do contexto, da cultura, das relações de poder e das intenções desses sujeitos. Isso se dá, conforme argumentamos, através de signos verbais, não verbais ou verbo-visuais, ou seja, através de múltiplos sistemas semióticos.

Ademais, tomando o conceito de carnavalização (BAKHTIN, 1987; 2002), em que as relações sócio-hierárquicas entre os sujeitos ficam suspensas e as normas e as regras da oficialidade são subvertidas no intervalo em que dura o carnaval, ao proferirem seus atos de fala (e de corpo), os interlocutores tendem a realizar atos ameaçadores de face, os quais gerarão não só uma postura impolida e um desequilíbrio naquela relação, conforme vimos com Brown e Levinson (1987), mas, também, uma atitude subversiva e carnavalizada.

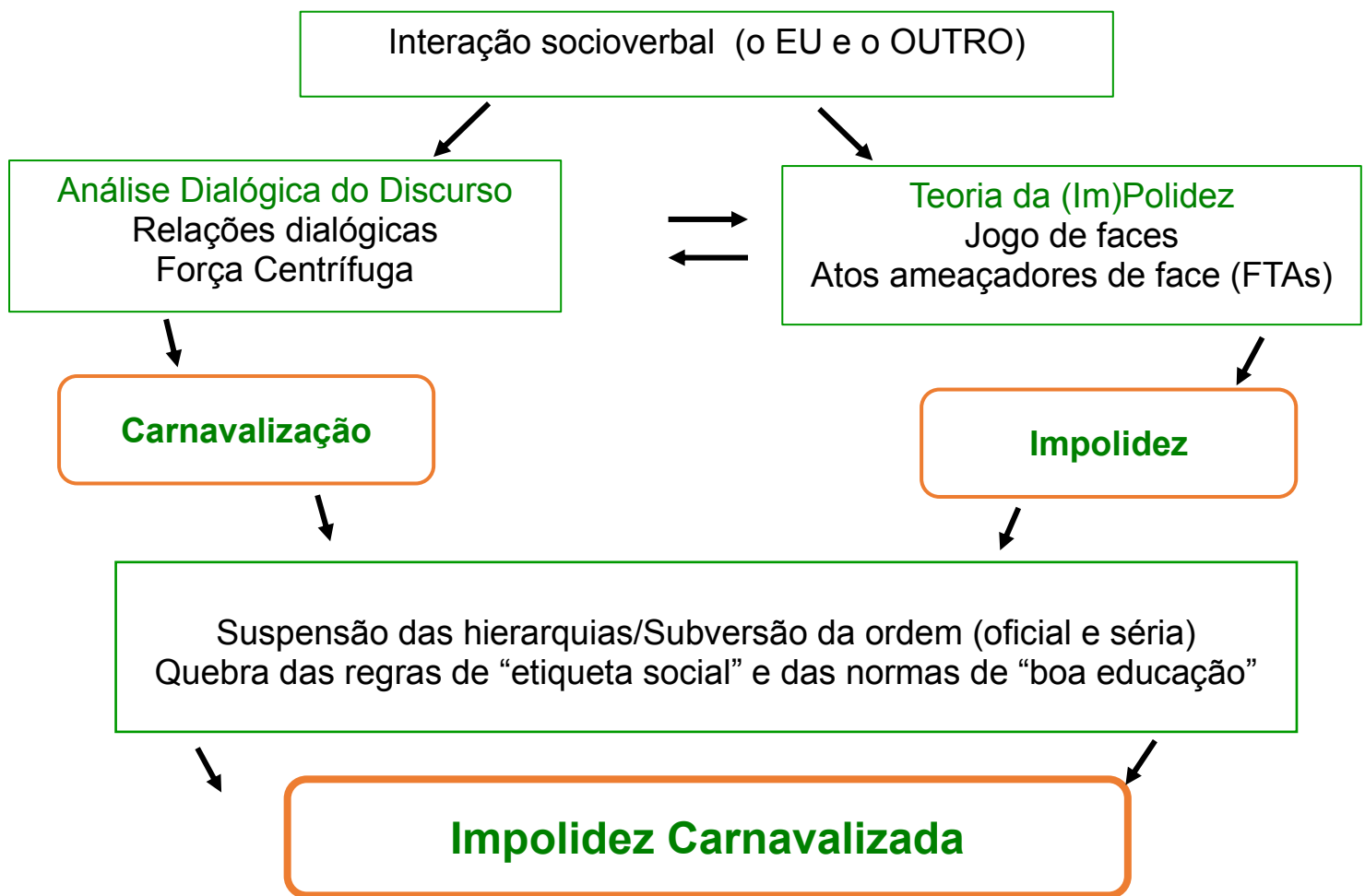
Assim, aproximando as noções de carnavalização e impolidez, torna-se possível pensar num rompimento com as regras da comunicação oficial, que é fundamentada no equilíbrio resultante da atitude polida dos interlocutores, da racionalidade compartilhada por eles e de seus esforços para evitarem a ocorrência de atos que ameaçam as faces ou para, pelo menos, diminuírem os efeitos destes. Dessa forma, teríamos aquilo que convencionamos denominar “impolidez carnavalizada”, que vai além da existência de atos ameaçadores de face e de um comportamento impolido/descortês, configurando-se como uma espécie de subversão carnavalesca, e por isso crítica, das próprias normas e regras de comunicação oficiais.

Em vista disso, é importante ressaltar que, em nossa pesquisa, reconhecemos que nem todo ato de fala/corpo impolido é, necessariamente, carnavalizado. Desse modo, teremos um ato impolido carnavalizado quando for possível verificar, nele, tentativas de subverter a ordem estabelecida, a fim de libertar

os sujeitos de suas próprias sujeições e mostrar-lhes caminhos possíveis para uma tomada de consciência crítica e emancipatória.

Diante do exposto, vejamos o esquema de representação dessa articulação teórica:

Figura 5 – Esquema de representação da interface entre a carnavalização e a impolidez



Fonte: Esquema de representação da interface entre a carnavalização e a impolidez elaborada pela autora, baseado em Bakhtin (1987; 2002) e Brown e Levinson (1987).

Finalizada a exposição de ordem teórica, a partir da qual empreendemos uma proposta de análise “promissora” aos estudos críticos da linguagem, Impolidez Carnavalizada, convém, na próxima seção do nosso trabalho, fazer esclarecimentos sobre o contexto da pesquisa que nos propusemos a realizar.

4 ALEXANDRE E OUTROS HERÓIS: A TRANSPOSIÇÃO DA LITERATURA PARA O CINEMA

Uma obra poética/artística deve ser contemplada não como um artefato linguístico, apenas de acordo com sua organização composicional e conteudística, mas deve-se superar esse nível, para integrá-lo à unidade da cultura, como uma totalidade impregnada tanto de valores do mundo da vida quanto de mundo da cultura e da arte.

(GONÇALVES; AMARAL, 2017, p. 175).

A questão da transposição do discurso literário para o cinematográfico³⁴, o que aconteceu no caso da adaptação para as telas, da TV e do cinema, do livro de contos *Alexandre e outros heróis*, corresponde a um exemplo de tradução intersemiótica ou *transmutação*, ou seja, “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (JAKOBSON, 1991, p. 64).

Roman Jakobson (1991) foi o primeiro teórico a se apropriar do termo “tradução” e entendê-lo em sentido amplo, inserindo-o diretamente nos estudos semióticos e apresentando, assim, novas formas de classificá-lo e concebê-lo: a) tradução intralingual ou reformulação (*rewording*), que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos de mesma língua”; b) tradução interlingual ou *tradução propriamente dita*, que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua” e c) tradução intersemiótica ou *transmutação*, que já explicamos há pouco (JAKOBSON, 1991, p. 64).

Em relação à tradução intersemiótica ou transmutação de uma obra literária para o cinema – no caso da nossa pesquisa – algumas nomenclaturas também são usadas para fazer referência ao “fenômeno da tradução” (SILVA, 2007), a saber, *reescritura*, *adaptação*, *transcrição* e *transposição*. Nesse sentido, há um rompimento com aquela concepção de tradução tradicional, em que “deveria haver sempre referência direta ao texto de partida e, além disso, um esforço de conjunção com ele” (SILVA, 2007, p. 46).

Assim, o que acontece nesses tipos de tradução intersemiótica é uma espécie de confluência de diferentes vozes e estilos reunidos para promover a

³⁴ Em nosso trabalho usaremos os termos “cinematográfico” e “fílmico” sempre relacionados ao filme, ou seja, sempre relacionados ao construto narrativo verbo-visual. No entanto, é válido distinguir o significado de cada termo. De acordo com Silva (2007, p. 88): “cinematográfico” refere-se aos “procedimentos técnicos de filmagem”; “fílmico”, por sua vez, refere-se ao “efeito que se vê na tela”.

produção do texto “traduzido”. Dentre essas vozes e estilos, situados historicamente em um dado contexto social, político e cultural, podemos citar três agentes que influenciam diretamente não só na construção desse novo texto, mas também na “construção de sentidos” dessa transmutação: o autor da obra literária, o roteirista e o diretor. Quanto a essa questão, Silva (2007) pondera que

ao observarmos um texto traduzido para as telas, não podemos deixar de levar em conta a interferência que cada um desses agentes tem no processo de transmutação signica, pois do ponto de vista da tradução, não haveria invisibilidade completa de nenhum deles. Isso acontece porque o filme é composto por um agregado de elementos estrategicamente elaborados a partir de cada fase de criação. Ou seja, a escolha e o manuseio de traços temáticos e/ou estruturais do texto de partida; o enquadramento desses traços num roteiro que atenda às necessidades da linguagem e meio fílmicos; e a organização dos elementos dentro do contexto cinematográfico. Todas elas contribuem significativamente para o resultado final na tela, tornando-se incoerente a observação do produto, sob o ponto de vista exclusivo do texto literário. (SILVA, 2007, p. 46).

Outra questão que precisa ser abordada ao se falar em traduções intersemióticas, da literatura para o cinema, é a articulação entre os signos verbais e os signos visuais, isto é, a verbo-visualidade – para fazer referência ao termo proposto por Brait (2013). Quanto a isso, Oliveira (2003) afirma que se trata de “produção de simulacros” e defende a tese de que, numa transmutação, “os signos verbais explicam os visuais e os signos visuais ilustram os signos verbais” (SILVA, 2007, p. 62).

De acordo com Oliveira (2003), a noção de simulacro é entendida como uma categoria mediadora, podendo mesmo ser chamada de dialógica, pois se dá a partir do diálogo entre literatura e cinema: “as representações literária e cinematográfica encontram-se num processo de simulação, colocado em jogo pela linguagem” (SILVA, 2007, p. 62). Ainda nessa perspectiva, Plaza (2009) traz uma definição bem particular desse “diálogo” e concebe a tradução intersemiótica como uma “prática crítico-criativa, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogo de signos, como um outro nas diferenças, como síntese e re-escritura da história”. (PLAZA, 2001, p.209)

A partir dessa definição de Plaza (2001), o conceito de tradução intersemiótica, relacionado intrinsecamente à arte, à cultura, à política e à história, acentua a importância do contexto a partir do qual se traduz um signo, bem como do contexto para o qual esse signo é deslocado: ambos são determinantes no processo de construção de sentidos. Além disso, Plaza (2001) reitera que “toda escolha do passado, além de definir um projeto *poético*, define-se também como um projeto

político, dado que essas escolhas incidem sobre a arte do presente”. (PLAZA, 2001, p. 205)

Sendo assim, a tradução intersemiótica configura-se como uma expressão poética e política, que se realiza na e pela linguagem, da realidade histórica e social das quais os sujeitos são parte constitutiva. Nessa perspectiva, a palavra *poética* deve ser interpretada como “a prática artística dentro da contemporaneidade”, e a palavra *política*, por sua vez, assume o significado de “contexto da contemporaneidade da arte” (SILVA, 2007, p. 47). Então, considerando a transposição de uma obra literária para sua versão cinematográfica como uma “prática poético-política”, mais uma vez é importante afirmar que “a ação do signo torna a tradução uma construtora de sentido num determinado momento da História” (SILVA, 2007, p. 48).

Nesse momento da dissertação, em que discutimos sobre a linguagem cinematográfica e sua postura poético-política e, sobretudo, crítica, torna-se oportuno citar o nome de um dos maiores estudiosos do cinema em perspectiva bakhtiniana, Robert Stam.

Assim, ao desenvolver uma introdução à teoria do cinema, no livro *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*, Stam (1992) defende uma “fecundidade potencial”, de Bakhtin, na “área dos estudos do cinema”, apesar de “este ser um tópico sobre o qual ele nunca se pronunciou” (STAM, 1992, p.58-59). O autor afirma, ainda, referindo-se, sobretudo, à carnavalização, categoria fundamental ao nosso propósito, a “relevância das categorias de Bakhtin para a teoria e a análise do cinema, reimaginando o cinema *através* de Bakhtin” (STAM, 1992, p. 59).

Nessa direção, Stam (1992, p. 59), no capítulo intitulado *De Bakhtin ao cinema*, chama a atenção para o “uso-valor crítico de outros conceitos bakhtinianos”, como podemos apreciar, a seguir, nas palavras desse autor.

Meu projeto, aqui, será não apenas falar de “carnaval” e “carnavalização”, mas também chamar a atenção para **o uso-valor crítico de outros conceitos bakhtinianos, especialmente sua visão politizada da linguagem e da arte** enquanto impregnadas de “dialogismo” (ou seja, a geração transindividual de significado), “heteroglossia” (multilinguagem) e “tato” (o conjunto dos códigos que governam a interação discursiva). (STAM, 1992, p. 59, grifos nossos)

Em se tratando especificamente do cinema brasileiro, como é o caso do filme que investigamos nesta pesquisa, o diálogo com a literatura, o engajamento político-social, a preocupação com questões de cultura e identidade nacional, por exemplo, mostram-se presentes e caracterizam a postura crítica e revolucionária do

“cinema moderno brasileiro”, do qual o cineasta Nelson Pereira dos Santos foi o precursor. Sobre tal postura que marca, sobretudo, a fase do cinema brasileiro intitulada Cinema Novo, Xavier (2001) assevera que

[...] a questão da identidade, de diferentes modos, marcou o cinema que queria discutir política, ganhando maior relevo à medida que o país foi se enredando num movimento heterônomo de modernização que se mostra em descompasso com as ideias de transformação e justiça social vinculadas aos projetos de liberação nacional que mobilizavam os jovens de esquerda. O horizonte da liberação nacional foi o pressuposto maior do Cinema Novo no início dos anos 60, bem como de outros movimentos culturais no Brasil e na América Latina, dentro de uma conjuntura internacional – política, cultural – que ensejava uma afirmação mais incisiva do conceito de nação como referência. (XAVIER, 2001, p. 22-23)

De acordo ainda com Xavier (2001), a noção de “moderno” utilizada para adjetivar o cinema brasileiro se justifica por abranger o intervalo de tempo que vai do final dos anos de 1950 a meados de 1980. Período marcado pelos “anos polêmicos que envolveram Cinema Novo e Cinema Marginal”; período que, mesmo dentro de suas rupturas, “mostra sua unidade, em termos da problemática estética e da formação correlata de um campo de debate político” (XAVIER, 2001, p. 7-8), como podemos ver a seguir.

O golpe militar atinge o cinema no momento de sua plena ascensão, de sua explosão criativa, de filmes como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1954) - é o apogeu do Cinema Novo em sua proposta original. Filmes em diferentes estilos demonstram a feliz solução encontrada pelo “cinema de autor” para afirmar sua participação na luta política e ideológica em curso na sociedade. Dentro do esquema populista apoiado pelas esquerdas, a luta pelas reformas de base define o confronto com os conservadores e, não por acaso, nessas obras-primas citadas, é o campo o cenário, é a fome o tema, é o Nordeste do polígono das secas o espaço simbólico que permite discutir a realidade social do país, o regime de propriedade da terra, a revolução. (XAVIER, 2001, p. 51).

É justamente nesse “polígono das secas”, ou seja, na região Nordeste do Brasil, que nosso objeto de pesquisa está localizado. Nesse sentido, discutiremos a adaptação fílmica de um livro de contos, *Alexandre e outros heróis*, de Graciliano Ramos, um dos principais representantes do romance regionalista, como veremos, a seguir.

4.1 A FACE CARNAVALIZADA DE GRACILIANO RAMOS: A VERSÃO LITERÁRIA DE *ALEXANDRE E OUTROS HERÓIS*

Nesta seção, discorreremos algumas palavras sobre a vida do escritor Graciliano Ramos e sobre sua produção literária enfatizando o livro de contos *Alexandre e outros heróis*.

Graciliano Ramos, autor brasileiro modernista vinculado à Geração de 30 (escritores regionalistas), responsável pela criação do material em que a obra fílmica *Alexandre e outros heróis* é baseada, é costumeiramente conhecido por expressar, em suas narrativas romanescas, um alto teor de amargura e de pessimismo, fato que pode estar associado a uma infância carente, não de recursos financeiros, mas de afeto e de ternura, por parte de seus genitores, representantes do legítimo modelo patriarcal de família, como afirma Moraes (2012), na biografia intitulada *O Velho Graça*.

As adversidades enfrentadas pelo garoto magro e introvertido não poderiam ser mais emblemáticas da sociedade patriarcal do Nordeste. Os Ramos nada mais eram do que um microcosmo da rígida tradição familiar sertaneja, na qual a noção de hierarquia representava um totem. A supremacia da figura paterna como fonte de transmissão de valores desencorajava resistências e dissensões. A educação confundia-se com “bolos, chicotadas, cocorotes e puxões de orelhas”. A mínima transgressão implicava admoestações humilhantes e/ou castigos brutais. (MORAES, 2012, p. 24)

Apoiando-se num espaço conhecido por ele de forma íntima, o Nordeste agrário da zona de Alagoas, o Velho Graça – para fazer uso da expressão criada por Moraes (2012) – dedicou-se a descrever, dentre outros temas, a problemática da seca, as injustiças sociais e a degradação humana, denunciando as mais diversas relações desiguais de poder existentes no contexto político-social de sua época. A partir desses fatos é que se pode pensar numa forte presença da cosmovisão carnavalesca na vida e na escrita de Graciliano Ramos. Nesse sentido, vida e obra se confundem na biografia do escritor alagoano, como podemos perceber, a seguir, nas palavras de Moraes (2012).

Nas tensões entre o homem, a atmosfera social e a criação literária recolhi pistas que me lavassem às motivações familiares, afetivas, estéticas, ideológicas e políticas presentes em sua intervenção na realidade concreta. E o fiz seguindo indicação do próprio Graciliano, que certa vez insinuou o campo de exploração a ser aberto sobre si mesmo: “Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou. E se as personagens se comportam de modos diferentes, é porque não sou um só. (MORAES, 2012, p. 14-15).

Graciliano Ramos - para darmos início a um breve percurso biográfico – nasceu em 1892, na pequena cidade de Quebrangulo, no estado de Alagoas. Nesse

mesmo ano, segundo Moraes (2012, p. 22), o Brasil vivia um período de crise em sua economia, “ínfima participação popular, disputas políticas dentro do bloco de poder, promessas de mudanças no ar, incertezas quanto ao futuro”.

Essa situação crítica, que acompanharia o escritor durante toda sua vida, reflete-se na escrita densa, porém concisa, e no estilo emancipatório do Velho Graça, que desenvolveu sua obra em um período ditatorial marcado por perseguições e por ameaças oriundas da chamada Era Vargas (1930-1945). Logo, o espírito reacionário e mesmo cínico – nos moldes foucaultianos d'A *Coragem da Verdade* – do autor alagoano pode ser percebido nas palavras do próprio autor, por ocasião de sua prisão, como mostraremos a seguir.

Certos autores se desculpam de não haverem forjado coisas excelentes por falta de liberdade – talvez ingênuo recurso de justificar inépcia ou preguiça. Liberdade completa ninguém desfruta: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a Delegacia de Ordem Política e Social, mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer (RAMOS, 1984, v. 1, p. 34).

Dando continuidade à breve narrativa biográfica do literato, em 1915, Graciliano casou-se com Maria Augusta de Barros, que morreu após complicações do quarto parto, no ano de 1920. Após longo período de tristeza, sofrendo até mesmo de depressão, no ano de 1928, conheceu Heloísa Leite de Medeiros, com quem casou e teve mais quatro filhos. Em 1936 – ano em que publicou *Angústia* – foi preso, em Maceió, sob a acusação de que seria comunista. Quanto a esse fato, Moraes (2012) defende que

[...] o cidadão humilhado nas prisões da ditadura Vargas, sem processo ou culpa formada; o escritor capaz de reconstituir, em carne e osso, e denunciar magistralmente o ambiente lúgubre daqueles depósitos de seres vivos, sob o manto do despotismo institucionalizado e vergonhoso (MORAES, 2012, p.13).

Em 1945, filiou-se ao Partido Comunista (PC), a convite de Luís Carlos Prestes, e publicou *Infância*. Em 1952, viajou com a esposa, Heloísa, à União Soviética, e as impressões dessa viagem foram publicadas postumamente. Em 1953, ano em que faleceu, é publicado o livro *Memórias do Cárcere*, obra em que, conforme Peloggio (2014), “o mero falar de si (inexistente em Graciliano, mas possível de ser sugerido, a título de uma crítica epistemológica)” assume, além de uma posição de denúncia, uma “posição altamente humanitária”, típica dos sentimentos de solidariedade, justiça, ética e liberdade que sempre conduziram a vida e a obra desse grande escritor nordestino.

Seria equivocado sugerir que o trabalho de denúncia mais reflita a insatisfação de Graciliano Ramos tanto com as palavras quanto com a convenção, ou seja, como mundo ferido por dentro (e dilatado na experiência carcerária) em razão das contradições e abusos da lei. [...] A ideia de resistir para denunciar reclama essa liberdade que só nos diz respeito e a mais ninguém – a da imaginação criadora, que descansa algures, longe do poder de intimidação dos desígnios da “lei”. *Memórias do cárcere* é livro que prepara o futuro no centro de quem busca, através da literatura, resistência, assumindo a obra, aí e então, a condição de legado insubstituível. (PELOGGIO, 2014, s/p).

Seguindo esse mesmo horizonte denunciativo, para começarmos a nos direcionar ao livro de contos que deu origem ao filme que investigamos, delator de uma sociedade marcada pelas relações assimétricas de “ser”, “ter” e “poder”, também podem ser destacadas as obras *Caetés*, *São Bernardo*, *Angústia* e *Vidas Secas*, obras que representam, cada uma ao seu estilo e com sua história, uma visão pessimista da vida, ou seja, uma visão, de certa forma, trágica do ser e do mundo, observados pelas lentes do Velho Graça. Quanto a essa perspectiva trágica, Brayner (1978) esclarece que

no capítulo V da *Poética*, Aristóteles afirmou estarem a épica a tragédia numa mesma mimese, isto é, apresentavam o mesmo material de formas diferentes. [...] Entretanto, cada vez mais os romancistas buscam concentrar em uma figura, seu destino e crise, o “erro trágico”. Essa tendência torna-se acentuada no romance do século XX, surgindo como veículo do trágico muito mais do que o teatro da época. (BRAYNER, 1978, p. 205)

No caso de as *Histórias de Alexandre*, especificamente, além de não se enquadrarem nessa categoria do trágico, ao contrário, devem ser associadas à categoria do cômico. Com efeito, devido a uma forte presença de elementos constitutivos da cosmovisão carnavalesca e, sobretudo, do folclore carnavalesco, devemos classificar essa obra, de forma mais específica ainda, na categoria do gênero sério-cômico, desenvolvida por Bakhtin (2002), no livro *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Poderemos explicar melhor esse gênero, a seguir, nas palavras do próprio teórico.

A cosmovisão carnavalesca que, que penetra totalmente esses gêneros, determina-lhes as particularidades fundamentais e coloca-lhes a imagem e a palavra numa relação especial com a realidade. É bem verdade que em todos os gêneros do sério-cômico há também, um forte elemento retórico, mas este muda essencialmente no clima de *alegre relatividade* da cosmovisão carnavalesca: debilitam-se a sua seriedade retórica unilateral, a racionalidade, a univocidade e o dogmatismo. (BAKHTIN, 2002, p. 107, grifos do autor.)

No capítulo intitulado *Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski*, Bakhtin (2002), ao estudar, de forma particular,

o gênero romanesco, atribuindo a ele uma divisão tripartite em sua base composicional – épica, retórica e carnavalesca –, foca seu olhar na base carnavalesca do romance e desenvolve seu conceito de gênero sério-cômico, que, por sua vez, é composto por dois elementos fundamentais: o diálogo socrático (que estaria mais associado ao sério) e a sátira menipeia (que estaria mais associada ao cômico), dos quais faremos, a seguir, uma breve explicação.

O diálogo socrático, de acordo com Bakhtin (2002, p. 109), em plena fase literária de seu desenvolvimento, “era quase um gênero memorialístico: eram recordações das palestras reais proferidas por Sócrates”. Entretanto, a prática artística criativa e livre na elaboração desse material, que quase o libera totalmente de seu caráter memorialístico e histórico, “conserva nele apenas o método socrático de revelação da verdade” e a maneira de se conduzir esses diálogos: eram registrados e organizados em narrativas. Foi essa postura criativa e livre, dos diálogos socráticos – após examinar cinco manifestações desse gênero em Platão, Xenofonte e Antístenes – que Bakhtin observou com mais atenção para desenvolver seus estudos sobre a carnavalização.

A sátira menipeia, por seu turno, deve a origem de seu nome ao filósofo do século II a.C, Menipo de Gádara, que lhe atribuiu forma clássica. Consoante Bakhtin (2002, p. 112), apesar de o termo, “enquanto denominação de um determinado gênero”, ter sido introduzido pelo erudito romano do século I a. C, Varro, “o gênero propriamente dito surgiu bem antes, e, talvez, o seu primeiro representante tenha sido Antístenes” (que também citamos ao falarmos do diálogo socrático). No entanto, ainda de acordo com Bakhtin (2002, p. 113), “a noção mais completa do gênero é, evidentemente aquela que nos dão as ‘sátiras menipeias’ de Luciano”.

Ao final de seu exame da evolução das sátiras menipeias antigas, que “foi concluída pela *Consolação da Filosofia*, de Boécio” (BAKHTIN, 2002, p. 113), Bakhtin lança uma lista de quatorze “particularidades fundamentais desse gênero na forma em que elas foram definidas na Antiguidade” (Bakhtin, 2002, p. 113), a partir das quais – assim como ocorreu com o diálogo socrático – o pensador russo elabora sua categoria da carnavalização.

Assim, em face de síntese do que acabamos de expor, devemos ressaltar a importância do gênero sério-cômico, para a nossa pesquisa, citando, a seguir, passagens das três das peculiaridades desse gênero, elaboradas por Bakhtin (2002),

e que, segundo ele, “já são o resultado da influência transformadora da cosmovisão carnavalesca” (BAKHTIN, 2002).

A primeira peculiaridade de todos os gêneros do sério-cômico é o novo tratamento que eles dão à realidade. [...] o objeto de representação *séria* (e simultaneamente cômica) é dado sem qualquer distância épica ou trágica, no nível da atualidade, na zona do contato imediato e até profundamente familiar coma atualidade inacabada. [...] A segunda peculiaridade é inseparável da primeira: os gêneros do sério-cômico não se baseiam na *lenda* nem se consagram através dela. Baseiam-se *conscientemente* na experiência [...] e na *fantasia livre*; na maioria dos casos seu tratamento da *lenda* é profundamente crítico, sendo, às vezes, cínico-desmascarador. [...] A terceira peculiaridade são a pluralidade de estilos e a variedade de vozes de todos esses gêneros. [...] Caracterizam-se pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, empregam amplamente os gêneros intercalados [...]. (BAKHTIN, 2002, p.107-108, grifos do autor, supressão nossa)

Voltando às observações do conto de Graciliano Ramos, outra questão a ser pontuada é que as *Histórias de Alexandre* são formalmente caracterizadas como contos. Além disso, muitos críticos as direcionam, no que tange à recepção, ao público infanto-juvenil. No entanto, de acordo com Rui Mourão, no posfácio do livro *Alexandre e outros heróis*, é possível atribuir-lhes um caráter de romance.

Como as ações se concentram no discurso que permanentemente se renova, a composição evolui monótona, mas no conjunto se constitui de princípio, meio e fim. Uma estória vai encaminhando outra, como se vê na leitura de “Primeira aventura de Alexandre” seguida de “O olho torto de Alexandre”, depois de “História de um bode”. (MOURÃO, 2007, p. 119-200).

O encadeamento de histórias a que Mourão (2007, p. 119-200) faz menção na citação reproduzida acima finda com o último capítulo intitulado *A doença de Alexandre*, como veremos na sequência desta subseção.

Nestas “histórias”, ao contrário do que ocorria em outras obras, encontramos um Graciliano mais espirituoso, leve e bem-humorado; “às avessas” – no sentido carnavalesco da palavra – do Graciliano “intratável e rude, encarcerado em si mesmo [...] pessimista até o último fio do cabelo” (MORAES, 2013, p. 15). Esses temperamentos o acompanharam na vida, e na arte, e o levaram a ser comparado com Dostoiévski³⁵, consoante relata Moraes (2013), a partir do episódio das “cartas

³⁵ Fiodór Dostoiévski (1821-1881), além de seu grandioso valor poético-literário, representa, em nossa pesquisa, uma ponte, um entrelugar (para tomarmos a expressão de Homi Bhabha (1998)), um espaço fronteiro no qual transitam Bakhtin e Graciliano Ramos. Tanto um quanto o outro reflete - tomadas as devidas proporções -, em sua obra, a influência exercida pelo envolvimento com os romances dostoiévskianos: Bakhtin elaborou um “livro de teses” (conforme Paulo Bezerra na orelha desse livro), *Problemas da Poética de Dostoiévski*, a partir do qual desenvolveu seus conceitos de polifonia, dialogismo, gênero sério-cômico e carnavalização. Graciliano Ramos, por sua vez, ao travar contato, desde os dez/doze anos de idade, com a obra de Dostoiévski, incorporou, em sua

enviadas pelo escritor alagoano a sua esposa Heloísa Ramos”, conforme veremos, a seguir.

Nas cartas a Heloísa, que passava temporada em Palmeira dos Índios, Graciliano comentou artigos publicados em Minas Gerais e no Pará, mal disfarçando a vaidade de ter sido comparado ao mestre russo Fiódor Dostoiévski. Ambos, de acordo com os críticos, empreendiam um mergulho nas profundezas mais escuras da alma humana. “O paraense ataca a minha linguagem, que acha obscena, mas diz que eu serei o Dostoiévski dos Trópicos. Uma espécie de Dostoiévski cambembe, está ouvindo?” (MORAES, 2013, p. 98)

Agora voltemos a falar das *Histórias de Alexandre*³⁶. O conto foi publicado pela primeira vez em 1944, com esse mesmo título. Em 1952, outros dois contos são acrescentados às *Histórias de Alexandre: A terra dos meninos pelados e Pequena história da República*. Então, após esses acréscimos, o livro de contos passou a se chamar *Alexandre e outros heróis*³⁷, a partir do qual se origina o filme que iremos investigar. Porém as novidades não cessam por aí. No prefácio deste livro, o próprio autor escreve uma observação curiosa quanto à autoria das *Histórias de Alexandre*: “As Histórias de Alexandre não são originais: pertencem ao folclore do Nordeste, e é possível que algumas tenham sido escritas.” (RAMOS, 2007, p. 9).

Quanto à sua composição, o conto *Histórias de Alexandre* é formado pelos seguintes capítulos: *Apresentação de Alexandre e Cesária; Primeira aventura de Alexandre; O olho torto de Alexandre; História de um bode; Um papagaio falador; O estribo de prata; O marquês de jaqueira; A safra dos tatus; História de uma bota; Um missionário; Uma canoa furada; História de uma guariba; A espingarda de Alexandre; Moqueca; A doença de Alexandre*.

A narrativa literária, bem como fílmica – que veremos na próxima seção –, desenvolve-se no contexto histórico-cultural do Nordeste brasileiro, que perdura desde a primeira metade do século XX e que instaura a região nordestina, segundo

escrita romanesca, “um estilo mais profundo e mais sereno, e tanto mais sereno quanto mais profundamente penetra nesse terreno alucinatório que é o homem dentro de si mesmo.” (MARTINS, 1978, p. 35).

³⁶ As *Histórias de Alexandre*, além de circularem em versão televisivo/cinematográfica – como é o caso do filme que estamos investigando, *Alexandre e outros heróis*, do diretor Luiz Fernando Carvalho –, também circulam em versão teatral, já realizada sob duas direções: a do diretor Antonio Karnewale, produzida em 2012, no Rio de Janeiro; e a da diretora Cristiane Paoli Quito, produzida em 2017, em São Paulo.

³⁷ O filme que nos propusemos a analisar, *Alexandre e outros heróis*, baseia-se unicamente neste primeiro conto: *Histórias de Alexandre*. Por conseguinte, na narrativa fílmica, não há menções aos acontecimentos de *A terra dos meninos pelados e Pequena história da República*.

Margareth Rago, no prefácio do livro *A Invenção do Nordeste e outras artes*, “no campo fixo e irrecuperável da Natureza e que a localizam hierarquicamente em relação ao sudeste e ao sul do país” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.18). A esse respeito, Rui Mourão, no posfácio do livro *Alexandre e outros heróis*, explica a percepção que o próprio Graciliano Ramos apresenta do Nordeste, no conto.

A percepção que busca repassar é a de um Nordeste ainda envolto em uma atmosfera pré-capitalista, anterior ao rádio e à televisão, no qual contingentes da população humilde e analfabeta, na aceitação complacente do seu próprio destino, transitavam de fazenda em fazenda, transmitindo de boca em boca a saga de uma região de mistério e encantamento. (RAMOS, 2007, p. 191)

As personagens centrais do conto e, por conseguinte, do filme são: Alexandre, o herói e contador dos seus causos; Cesária, sua esposa, cúmplice e rendeira; Das Dores, a afilhada e benzedeira de quebrantos; Gaudêncio, o curandeiro que rezava contra mordedura de cobras; Libório, o cantador de emboladas, e Firmino, o cego preto que sempre interrompe e questiona o velho Alexandre, também chamado afetuosamente de “Xandu”.

Para ilustrarmos com mais fidelidade o “espaço-tempo” narrativo do conto, bem como apresentar o casal “anfitrião” das “Histórias de Alexandre”, mostraremos, a seguir, um trecho do capítulo intitulado *Apresentação de Alexandre e Cesária*.

No sertão do Nordeste vivia antigamente um homem cheio de conversas, meio caçador e meio vaqueiro, alto, magro, já velho, chamado Alexandre. Tinha um olho torto e falava cuspiendo a gente, espumando como um sapo-cururu, mas isto não impedia que os moradores da redondeza, até pessoas de consideração, fossem ouvir as histórias fanhosas que ele contava. Tinha uma casa pequena, meia dúzia de vacas no curral, um chiqueiro de cabras e roça de milho na vazante do rio. Além disso possuía uma espingarda e a mulher. A espingarda lazarina, a melhor espingarda do mundo, não metia fogo e alcançava longe, alcançava tanto quanto a vista do dono; a mulher, Cesária, fazia renda e adivinhava os pensamentos do marido. Em domingos e dias santos a casa se enchia de visitas – e Alexandre, sentado no banco do alpendre, fumando um cigarro de palha muito grande, discorria sobre acontecimentos da mocidade, às vezes se enganchava e apelava para a memória de Cesária. Cesária tinha sempre uma resposta na ponta da língua. (RAMOS, 2007, p. 11)

Neste cenário, quase inóspito, encontramos personagens exóticas (com traços do corpo grotesco) e místicas, envolvidas numa atmosfera folclórica em que, diante de uma vida sem perspectiva e repleta de dificuldades, viram seus mundos ao avesso (carnavalização), e, numa atitude libertária, saem, em cortejo, em direção à casa de Alexandre (o rei destronado), para festejarem as anedotas do anfitrião. Tudo isso é marcado por uma linguagem “brutalizada”, rude, porém espontânea e bem-

humorada, que caracteriza os elementos carnavalizados, impolidos e grotescos do conto (e também do filme).

O escritor alagoano narra essa história com a maestria e com a autenticidade de quem valoriza sua terra natal e se apropria do português do Nordeste brasileiro, usando termos e expressões próprias do sertão nordestino e acrescentando, ao enredo, certa dose de humor advinda de elementos, como dissemos no parágrafo anterior, carnavalizados, impolidos e grotescos. Notamos, em razão disso, uma visão do homem do sertão oposta àquela que Graciliano Ramos vinha mostrando, especialmente em *Vidas Secas*: antes, havia um homem triste e sofredor; agora, há um homem alegre e encantador.

Agora, a fim de introduzirmos o enredo do conto e, ao mesmo tempo, apresentarmos as outras personagens que compõem o núcleo das *Histórias de Alexandre*, mostraremos, a seguir, um trecho do capítulo intitulado *Primeira aventura de Alexandre*, que ilustra o perfil dessas personagens.

Naquela noite de lua cheia estavam acocorados os vizinhos na sala pequena de Alexandre: seu Libório, cantador de emboladas, o cego preto Firmino e mestre Gaudêncio curandeiro, que rezava contra mordeduras de cobras. Das Dores, a benzedeira de quebranto e afilhada do casal, agachava-se na esteira cochichando com Cesária.

— Vou contar aos senhores... principiou Alexandre amarrando o cigarro de palha.

Os amigos abriram os ouvidos e Das Dores interrompeu o cochicho:

— Conte, meu padrinho.

Alexandre acendeu o cigarro ao candeieiro de folha, escanchou-se na rede e perguntou:

— Os senhores já sabem por que é que eu tenho um olho torto? (RAMOS, 2007, p. 15)

O trecho citado apresenta-nos o tema central do filme, *O olho torto de Alexandre*, a partir do qual se desenvolvem as demais histórias e todos os momentos ambivalentes, excêntricos e cômicos do conto (bem como do filme). Nesse contexto, Alexandre, o protagonista, o “patriarca”, conta seus causos para sua plateia, para sua “família”: esposa, afilhada e três amigos. Os dizeres das personagens se ligam através de relações dialógicas de diversos tipos, pautadas na aceitação, no acordo, na convergência, na negação, no desacordo, na divergência, no embate, no questionamento etc. Logo, Alexandre, ao narrar suas histórias, tanto é reverenciado e endeusado por uns (Cesária, Das Dores, Gaudêncio e Libório) como é desacreditado e questionado por outro (Firmino). Assim, é nessa arena discursiva, promovida pelo cruzamento de atos de fala polidos e impolidos, que arrolam as “histórias” impolidas e

carnavalizadas de Alexandre, como se viu no conto, e como se pode ver também no filme.

Isso posto, finalizamos as exposições e pontuações acerca da vida e da obra de Graciliano Ramos, focando, especialmente, no conto *Histórias de Alexandre*. Passaremos a abordar, na próxima seção, a versão fílmica desse conto, bem como teceremos algumas considerações sobre o diretor e produtor desse material fílmico-televisivo, o cineasta Luiz Fernando Carvalho.

4.2 A FACE CARNAVALIZADA DE LUIZ FERNANDO CARVALHO: A VERSÃO FÍLMICA DE *ALEXANDRE E OUTROS HERÓIS*

Nesta subseção, discorreremos algumas palavras sobre Luiz Fernando Carvalho e sobre sua produção televisiva/cinematográfica, direcionando nosso olhar para o filme *Alexandre e outros heróis*, material a partir do qual se constitui nosso *corpus*.

Luiz Fernando Carvalho de Almeida nasceu no Rio de Janeiro, no dia 27 de julho de 1960. Cursava Arquitetura e Letras, quando, no começo dos anos 1980, passou a trabalhar no núcleo Usina de teledramaturgia da Rede Globo (SALAZAR, 2008). A partir desse momento, ou seja, de sua vivência no meio audiovisual, e de seu contato com técnicos da televisão e com profissionais do cinema, passou a adquirir um maior embasamento teórico e, sobretudo, prático, do “fazer televisão/cinema”. Ademais, essa vivência o impulsionou a decidir por abandonar a Arquitetura e a concluir o curso de Letras; para o cineasta, o contato com a Literatura, desenvolvido durante esse curso, o ajudaria em seu percurso profissional.

Seu primeiro trabalho na televisão, TV Globo – emissora com a qual teria contrato de exclusividade até fevereiro de 2017 –, foi como assistente de direção das seguintes minisséries: *O Tempo e o Vento*, baseada na obra literária de Érico Veríssimo, e *Grande Sertão: Veredas*, também baseada numa obra literária, neste caso, de Guimarães Rosa. Ambas as minisséries foram transmitidas pela emissora de Roberto Marinho, em 1985.

Em 1986, começou a empreender sua trajetória “poética e singular” no meio audiovisual, quando escreveu e dirigiu seu primeiro curta-metragem, intitulado *A Espera*. O filme, baseado no livro *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland

Barthes, sagrou-se no Festival de Gramado como melhor filme, melhor atriz (Marieta Severo) e melhor fotografia (Walter Carvalho). Também recebeu, de acordo com Salazar (2008), o prêmio de melhor filme no Festival de San Sebastin (Espanha) e prêmio especial do júri do Festival de Ste Therèse (Canadá).

Entretanto, a consagração de Luiz Fernando Carvalho, tanto no cinema quanto na televisão, ocorre em 2001, respectivamente, no filme *Lavoura Arcaica* (a partir do livro homônimo de Raduan Nassar) e na minissérie *Os Maias* (a partir do romance de Eça de Queirós). Nesses trabalhos, Carvalho demonstra e assume sua paixão, não só pela literatura, mas, sobretudo, pelo diálogo da palavra com a imagem, como podemos ver, a seguir, com Guzzi (2017), a partir das palavras do próprio o diretor e cineasta, se reportando à composição do filme *Lavoura Arcaica*.

[...] a escolha daquelas palavras que, para além de seus significados, me propiciavam um resgate, respondiam à minha necessidade de elevar a palavra a novas possibilidades, alcançando novos significados, novas imagens. **Tentei criar um diálogo entre as imagens das palavras com as imagens do filme. Palavras enquanto imagens.** Mas que imagens seriam estas? Que histórias teriam estas imagens? (GUZZI, 2017, p. 231, grifos da autora).

Essa articulação da palavra com a imagem que Luiz Fernando Carvalho defende com singular rigor estético – um trabalho que chega mesmo a ser poético – sinaliza uma renovação, uma subversão, para a estética audiovisual brasileira, pois, conforme Guzzi (2017, p. 224), “estamos falando do diretor brasileiro Luiz Fernando Carvalho, reinventor da tradição e vanguardista no trato tanto da Palavra quanto da Imagem”. Ainda segundo essa autora, a essa ideia de trabalhar a palavra enquanto imagem, e vice-versa, acrescenta-se

Um fazer reflexivo, crítico, que procura questionar os limites do literário, do televisivo, do cinematográfico, misturando, ampliando, subvertendo e recriando tais meios. A seleção e combinação das palavras – que melhor traduzem uma imagem do que no literário está configurado – parece ser a primeira inquietação do diretor. (GUZZI, 2017, p. 231).

De fato, essa postura questionadora e inquietante de Carvalho, diante da arte e da vida, postura essa mesmo de engajamento e ativismo social, que se preocupa com formação intelectual consciente e ética dos telespectadores de suas produções televisivas, segundo Guzzi (2017), refletem a contribuição de Luiz Fernando Carvalho que

como escritor televisivo nos faz olhar suas produções com um amplo leque de referências culturais, etnológicas, literárias, advindas de uma tradição, bem como um olhar atento e peculiar nas mais recentes contribuições que a literatura brasileira contemporânea vem delineando, ao conciliar a

simultaneidade dos gêneros do nosso tempo, sem deixar de perder a tradição do rigor. (GUZZI, 2017, p. 230).

Devido a tais contribuições, muitos críticos comparam as produções desse diretor com os trabalhos de cineastas do chamado Cinema Novo (1960-1972), que se preocupavam com questões político-sociais e com a valorização da identidade cultural do Brasil, como mostramos na introdução deste capítulo. Tal percepção do estilo nacionalista, mas, sobretudo, crítico e emancipatório dos trabalhos de Carvalho pode ser confirmada, a seguir, nas palavras de Guzzi (2015).

[...] há uma preocupação educacional com os conteúdos selecionados para seus projetos e que passam pela escolha de obras notórias do cânone, mas aliadas à questão principal da valorização do universo brasileiro e afirmação de nossa identidade. Há todo um cuidado na ressignificação da palavra ao ser transformada em imagem pelo processo de transposição de Carvalho, que chega a consolidar uma missão estética e educacional de fazer e apreender obras literárias transpostas para um formato televisivo popular, de grande alcance. Ainda que seus projetos sejam criticados por alcançar um grupo seletivo de telespectadores, parece haver uma espécie de responsabilidade social em trazer para as telas da televisão um texto de maior amplitude, que assegure para os telespectadores essa reflexão sobre nosso país. (GUZZI, 2015, p.49-50).

Retomando a trajetória estético-autoral de Carvalho, diante de obras da literatura brasileira, podemos citar, por exemplo, *Hoje é dia de Maria* (a partir do texto dramático de Carlos Alberto Soffredini), *A Pedra do Reino* (transposição do romance *A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna), *Capitu* (aproximação do romance Dom Casmurro, de Machado de Assis) e *Alexandre e outros heróis* (a partir da releitura de três capítulos do conto *Histórias de Alexandre*, de Graciliano Ramos), filme de maior relevância para a nossa pesquisa. Entretanto, antes de iniciarmos as considerações sobre este filme, queremos salientar que Luiz Fernando Carvalho, além de produzir filmes e minisséries, desenvolveu uma série de trabalhos novelísticos para a Rede Globo de Televisão. Dentre eles podemos citar *Pedra sobre Pedra* (1992), *Renascer* (1993), *O Rei do Gado* (1996), *Esperança* (2002) e *Velho Chico* (2016). Feitos tais esclarecimentos, podemos focar nossa discussão, a partir de agora, na versão fílmica de *Alexandre e outros heróis*.

O filme *Alexandre e outros heróis*, dirigido por Luiz Fernando Carvalho e adaptado para a TV com a colaboração de Luís Alberto de Abreu, é composto, mais especificamente, por três³⁸ dos quinze capítulos que formam o conto *Histórias de*

³⁸ A esse respeito, contudo, convém lembrar que, no site da Globo referente a essa produção televisiva, consta, equivocadamente, que somente dois capítulos do conto de Graciliano Ramos foram

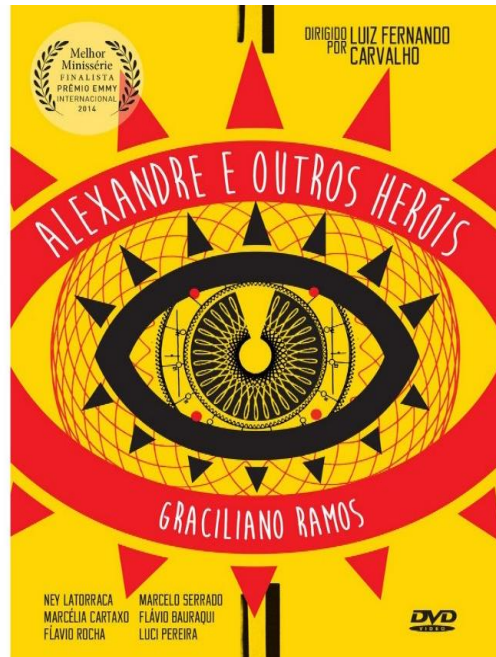
Alexandre, de Graciliano Ramos: *Primeira aventura de Alexandre* (segundo capítulo); *O olho torto de Alexandre* (terceiro capítulo) e *A doença de Alexandre* (décimo quinto capítulo); no caso deste último, é possível observar uma pequena alteração no título, já que *A doença de Alexandre* (título no conto) foi modificado para *A morte de Alexandre* (título no filme).

Essa produção televisiva foi realizada pela TV Globo e exibida pela mesma emissora em 18 de dezembro de 2013, em homenagem aos sessenta anos de morte de Graciliano Ramos. Além disso, concorreu ao prêmio de melhor telefilme/minissérie³⁹ no 42º *Emmy Internacional*, em 2014, como se pode ver na capa do DVD, que mostraremos, a seguir, na figura 7, extraída do *site* oficial de Luiz Fernando Carvalho.

adaptados na versão cinematográfica de *Alexandre e outros heróis*. (Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/humor/alexandre-e-outros-herois-especial.htm>>. Acesso em: 2 nov. 2018).

³⁹ No caso específico de nossa pesquisa, utilizaremos a denominação “filme” para nos referimos ao material audiovisual *Alexandre e outros heróis*, pois entendemos que essa nomenclatura abrange de forma mais ampla o sentido que as palavras tradução/transposição/adaptação carregam. No entanto, por estarmos analisando *Alexandre e outros heróis* em sua versão traduzida da literatura para as telas da TV, caberia, também, nos apropriarmos do termo “telefilme”, visto que o filme foi transmitido no dia 18 de dezembro de 2013, na Rede Globo de Televisão, após a novela “das oito”, em formato de “Especial em homenagem aos sessenta anos de morte de Graciliano Ramos”. Nesse sentido, no formato em que foi exibido, só não caberia a denominação “minissérie”, que, por sua vez, indica uma exibição de, no mínimo, cinco episódios/dias; o que não aconteceu no caso dessa versão fílmica. Por fim, a título de informação, a minissérie pode ser entendida, consoante Castro (2017, p. 52), “como uma telenovela curta, que vem do teleromance, o que implica uma visão de conjunto do *plot*, isto é, tem um formato de duração definida e fechada antes das gravações que, atualmente, se constitui de cinco a vinte episódios”.

Figura 6 – Capa do DVD do filme *Alexandre e outros heróis*



Fonte: Disponível em: <<http://luizfernandocarvalho.com/projeto/alexandre-e-outros-herois/>>. Acesso em: 11 fev. 2019.

As gravações ocorreram no sertão de Alagoas, terra natal de Graciliano, mais especificamente, em Pão de Açúcar, município situado a 230 quilômetros de Maceió. As instalações cinematográficas se deram numa antiga fazenda às margens do rio São Francisco, locação essa que foi inteiramente reformada pelo artista plástico Raimundo Rodriguez e pelo produtor de arte Marco Cortez. Para fins de ilustração do contexto/cenário nordestino em que se passa o filme, segue a figura 8, extraída do site da TV Globo.

Figura 7 – Representação da estrutura patriarcal no filme *Alexandre e outros heróis*



Fonte: Filme *Alexandre e outros heróis*.

O filme marca a volta de Ney Latorraca ⁴⁰ – que interpretou Alexandre – às telas após um longo período em que o ator ficou afastado devido a complicações decorrentes de uma cirurgia de vesícula. Já Cesária foi interpretada por Luci Pereira. Completando a lista de atores que compõem o elenco, temos Marcélia Cartaxo (Das Dores); Flávio Rocha, (Gaudêncio); Marcelo Cerrado (Libório) e Flávio Bauraqui (Firmino). No entanto, além do núcleo central do filme, precisamos destacar, como intérpretes de Alexandre e de Cesária na infância, momentos de *flashback*, Hugo Freire e Isa Joseane Bezerra. Eles foram convidados das cidades alagoanas de Água Branca e Palestina. A prática de convidar talentos das comunidades locais, para atuarem nos trabalhos audiovisuais de Carvalho, sobretudo em se tratando regiões fora do eixo Rio-São Paulo, é uma característica desse diretor.

O enredo, como acontece na versão literária, se passa no sertão de Alagoas e gira em torno das histórias mentirosas de Alexandre, a partir das lembranças e dos “causos” de sua infância. Todas as histórias contadas por Alexandre circulam em torno da “história da onça” que, por sua vez, está relacionada à “história

⁴⁰ Gostaríamos, neste momento, de destacar alguns trabalhos que mostram a constante relação do ator Ney Latorraca com papéis cômicos. Nessa linha humorística, podemos citar, além da própria personagem Alexandre – a quem o ator representa de maneira bem carnavalesca e impolida –, do filme que estamos investigando, a personagem Barbosa, do extinto programa *TV Pirata* (1988-1992); o conde drácula Vlad, da novela *Vamp* (1991), e Cornélio Valente, da novela *O Cravo e a Rosa* (2000), por exemplo.

do olho torto”, como mostraremos, a seguir, no resumo apresentado no site “MemóriaGlobo.Com”.

A comédia gira em torno das histórias de Alexandre (Ney Latorraca), um típico mentiroso do sertão. Todas as noites, ele recebe os amigos para contar como ficou com o olho torto ao cavalgar numa onça na época da infância. O velho, que é o herói de seus “causos”, tem o aval de sua mulher Cesária (Luci Pereira), que confirma suas narrativas e é sua musa desde quando eram crianças. O curandeiro Gaudêncio (Flávio Rocha) é o primeiro a chegar à casa do casal. Ele demonstra interesse pela beata Das Dores (Marcélia Cartaxo), afilhada de Alexandre e Cesária. Em seguida, chegam o cantor de emboladas Mestre Libório (Marcelo Serrado) e o cego Firmino (Flávio Bauraqui), que sempre questiona os acontecimentos relatados pelo amigo, certo de que ali há uma boa dose de exagero. Reunidos no modesto sítio, todos ficam sabendo do dia em que o pai de Xandu, como Alexandre era chamado na infância, pede ao filho para encontrar uma égua pampa. O menino sai em busca do animal e trava uma luta para domar o bicho. Para a surpresa de todos, ele laçou uma onça e perdeu o olho esquerdo num espinheiro durante o embate com o bicho. (Fonte: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/humor/alexandre-e-outros-herois-especial.htm>>. Acesso em: 06 jul. 2019).

Conforme a citação acima, Alexandre encontra na esposa, Cesária, não só uma coautoria narrativa, mas, sobretudo, uma empática reação volitivo-emocional (para mencionarmos uma expressão bakhtiniana). As outras personagens principais do filme, como Das Dores, Gaudêncio, Libório e Firmino, por sua vez, disputam turnos de fala entre si para ganhar a atenção do protagonista (“rei” e “patriarca” daquele grupo de pessoas). É justamente durante essa disputa dialógica, ou seja, durante o “embate das vozes sociais” que entrará em cena o “jogo de faces”, a partir do qual surgem os “atos ameaçadores de face” - que buscamos sustentar ao longo desta pesquisa. E como principais representantes desse embate, teremos Alexandre e Firmino, conforme veremos, na sequência, no trecho retirado do site “MemóriaGlobo.Com”.

A história é interrompida pela gargalhada de Firmino. O cego não acredita no que ouve. Alexandre fica ofendido. Firmino pede desculpas e o velho volta a contar o caso. O nordestino lembra que achou seu olho, colocou-o de volta no rosto e passou a enxergar melhor. Outra vez, o cego interrompe o herói porque deseja saber que fim levou a onça. Alexandre fica nervoso e passa mal. Cesária corre para acudir o marido e pede ajuda a Das Dores, mas a beata crê que Firmino está possuído por um espírito ruim. A confusão está armada. Mestre Libório toca seu pandeiro para tentar acalmar os ânimos do povo e Gaudêncio começa a fazer feitiços. Nada funciona. Alexandre continua estirado na cama. Os amigos vão embora e retornam a casa com a notícia da morte do velho. Em meio às lamúrias dos amigos, o herói “ressuscita” e está pronto para contar a viagem que fez para o “lado de

lá". (Fonte:<<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/humor/alexandre-e-outros-herois-especial.htm>>. Acesso em: 06 jul. 2019).

Nesta “arena de lutas discursivas” – para retomar a terminologia proposta por Bakhtin/Voloshinov –, entraremos em contato com a discussão de questões como fé, religiosidade, ciência, verdade, mentira, vida e morte, temas esses emaranhados uns aos outros, numa mistura entre elementos opostos próprios da cosmovisão carnavalesca que caracteriza essa narrativa fílmica, conforme mostraremos durante as análises.

Ademais, em relação, ainda, ao contexto do enredo, e já nos direcionando para o fim desta seção, queremos destacar o conceito bakhtiniano de cronotopo, pois as personagens de *Alexandre e outros heróis* vivem num tempo de crise (seca) e convivem num espaço que se torna coletivo (sala da casa de Alexandre). Tudo isso vai se refletindo no filme, delineando um “tom” carnavalizado e cômico na denúncia da problemática da seca no Nordeste.

Finalizamos esta seção, que se refere à transposição da obra literária *Alexandre e outros heróis*, de Graciliano Ramos, para o cinema, ou seja, para sua versão fílmica de mesmo nome. Dessa forma, daremos início, a seguir, à seção 4, que tratará da metodologia desta pesquisa.

5 ASPECTOS METODOLÓGICOS

O objeto das ciências humanas é o ser *expressivo* e *falante*. Esse ser nunca coincide consigo mesmo e por isso é inesgotável em seu sentido e significado. A máscara, a ribalta, o palco, o espaço ideal etc. como formas reais de expressão da representatividade do ser (e não da singularidade e da materialidade) e da relação desinteressada com ela. A exatidão, seus significados e seu limites. A exatidão pressupõe a coincidência da coisa consigo mesma. A exatidão é necessária para a assimilação prática.

(BAKHTIN, 2011, p. 395, grifos do autor).

Nesta quarta seção da dissertação, temos por objetivo apresentar alguns aspectos de ordem metodológica que organizam e operacionalizam nossa pesquisa. Assim, a fim de tornar esclarecedora e precisa a exposição desta parte de nossa pesquisa, a seção será subdividida em três subseções, a saber, tipo de pesquisa, constituição do *corpus* e procedimentos de análise. Isso posto, iniciemos a primeira subseção.

5.1 TIPO DE PESQUISA

Ao longo das seções de nossa dissertação, sobretudo na segunda, procuramos mostrar que esta pesquisa se situa, de maneira geral, na área da Linguística Aplicada, que Celani (1992) denomina como “transdisciplinar”. Essa denominação se justifica não só devido ao compromisso da Linguística Aplicada com o social, com o humano, mas também, por ela “atravessar” outras áreas do conhecimento e dialogar com essas áreas, efetivando, assim, um movimento de desconstrução/reconstrução dos saberes. Nessa perspectiva, a transdisciplinaridade pressupõe uma postura ética e crítica do “fazer científico”, capaz de promover uma “transformação social”.

Desse modo, defendemos que uma pesquisa em Linguística Aplicada deve assumir um caráter intervencionista, pautado na emancipação⁴¹, sobretudo

⁴¹ Tendo em vista que nosso trabalho também se insere numa perspectiva pragmática dos estudos da linguagem – conforme justificamos ao longo desta dissertação –, o sentido que a palavra “emancipação” assume será o mesmo proposto por Ferreira e Alencar (2013), no artigo *Por uma Nova Pragmática Emancipatória*, ou seja, “emancipação é deixar de ser propriedade de outrem, deixar de ser ‘servo’, deixar de ser ‘mancebo’” (FERREIRA; ALENCAR, 2013, p. 274). Vale, ainda, ressaltar, segundo as autoras, que “*emancipare* é deixar de ser *mancipium*, sua etimologia nos ajuda

intelectual, dos sujeitos, a partir do fortalecimento de seus valores culturais e históricos, e do entendimento de linguagem “como instrumento de construção do conhecimento e da vida social”, (MOITA LOPES, 2011, p. 18). Assim, fazer pesquisa em Linguística Aplicada, “pode ser uma forma de repensar a vida social” (MOITA LOPES, 2011, p. 23).

Quanto ao “fazer metodológico” em Linguística Aplicada, Motta-Roth (2005, p.71-72), afirma que “nossas seções de Metodologia fazem mais do que simplesmente dizer que sabemos o que estamos fazendo”. Para a autora, as seções de metodologia, em Linguística Aplicada, oferecem o alicerce sobre o qual construímos nossa “concepção do que se passa conosco quando dizemos que pesquisamos linguagem” (MOTTA-ROTH, 2005, p. 72).

Seguindo essa linha teórico-metodológica, nossa pesquisa situa-se, ainda, de forma mais específica, na teoria dialógica da linguagem, proposta por Bakhtin e seu Círculo, ou seja, na Análise Dialógica do Discurso. Essa concepção da linguagem, segundo Sobral e Giacomelli (2018, p. 307), “parte da ideia de que as palavras não têm um sentido dado, mas adquirem sentido nos contextos de uso”, ou seja, “envolvem a interação entre interlocutores específicos, em esferas de atividade e mediante gêneros”. Nessa perspectiva, Sobral e Giacomelli (2018), ponderam que

A significação é definida como um processo social contínuo de instauração de eventos significativos. A produção de sentidos deve assim ser analisada levando-se em conta necessariamente o contexto histórico-social interativo em que são produzidos os discursos, por ser este contexto constitutivo do sentido, tal como se manifesta nas superfícies discursivas. (SOBRAL; GIACOMELLI, 2018, p. 314).

Tomando esses preceitos bakhtinianos dos estudos da linguagem, sobretudo no que se refere à análise da “produção/construção de sentidos”, como *modus operandi* de nossa pesquisa, estamos defendendo a ideia de que os sentidos nascem das interações (verbais, não verbais ou verbo-visuais) entre os sujeitos. Sendo assim, ao se analisar (dialogicamente) um dado enunciado/discurso, não se pode separar os sujeitos/interlocutores e seus atos de fala do contexto cultural, social, histórico e político que os atravessam e os constituem. Acreditamos, ainda, de acordo com o pensamento bakhtiniano, que, além desses contextos que acabamos de citar,

a compreender o conceito de *emancipação* usado nas ciências sociais, e agora na pragmática” (FERREIRA; ALENCAR, 2013, p. 274)

outros fatores devem ser levados em consideração ao se realizar uma análise dialógico-discursiva, como as relações de poder nas quais esses mesmos sujeitos/interlocutores estão inseridos e, especialmente, as relações (ações/reações) volitivo-emocionais que “regem, guiam e constituem” os sujeitos/interlocutores e seus atos de fala.

Então, diante de todas as teorizações de Bakhtin e do Círculo - as quais fundamentam nossa metodologia, de forma mais contundente –, precisamos destacar, ainda, consoante Sobral e Giacomelli (2018), que as teorias propostas por Bakhtin e seu Círculo operam, assim como nossa pesquisa, de forma “transdisciplinar”.

As teorias do Círculo revelam que só um tratamento abrangente, transdisciplinar, dos fenômenos é capaz de fazer justiça à complexidade do ser, do agir e do significar dos seres humanos. [...] as teses do Círculo, seu *modus operandi* e sua prática analítica dos fenômenos humanos funda-se no reconhecimento da provisoriedade da condição humana, provisoriedade do sentido, cuja base é uma permanente tensão dialógica em que estabilidade e variação se confrontam, em que eu e outro, pessoal e social, geral e particular, fixidez das formas e resignificação, se constituem e configuram mutuamente, em que a irrepetibilidade irreduzível do sensível – base do Ser – e a repetibilidade necessária do sensível se interdefinem. (SOBRAL; GIACOMELLI, p. 313-314).

Por fim, tendo como base as palavras de Magalhães e Silva (2016), podemos concluir, a partir das apreciações que expusemos acerca das propostas teórico-metodológicas da Análise Dialógica do Discurso (ADD) e da Linguística Aplicada (LA), que

é possível destacar uma curiosa confluência entre a proposta epistêmica e metodológica desses estudiosos russos e as demandas teórico-metodológicas da LA no século XXI. Ao tratar da linguagem como prática social, ao enfrentar o desafio de produzir conhecimento de um lugar diferente do lugar do *mainstream*, a LA parece retomar as relações dialógicas postuladas por Bakhtin e o Círculo ao longo do século XX, assumindo que ao seu objeto de estudo não cabe apenas a condição de falado, mas, necessariamente, a de também falante. (MAGALHÃES; SILVA, 2016, p. 990).

Feitos esses esclarecimentos acerca da “localização” deste trabalho, em relação a sua base teórico-metodológica, faz-se necessário, agora, apresentarmos o tipo de pesquisa que buscamos realizar. Para tanto, seguiremos três classificações: natureza da pesquisa, abordagem do problema e objetivos a serem alcançados. Na sequência, abordaremos, nas seções subsequentes, a constituição do *corpus* e os procedimentos de análise.

Quanto à natureza, conforme mencionamos no início desta seção, esta pesquisa segue a orientação epistemológica da Linguística Aplicada, que, segundo Moita Lopes (2006, p. 102), tem como principal objetivo “a problematização da vida

social, na intenção de compreender as práticas sociais nas quais a linguagem tem papel crucial”. Nesse sentido, ao pesquisarmos sobre a “construção de sentidos no filme *Alexandre e outros heróis*”, a partir da articulação entre duas categorias teórico-metodológicas – Carnavalização e Impolidez –, e ao empreendermos, como resultado dessa articulação, uma nova categoria analítica, estamos, não só, realizando o objetivo da Linguística Aplicada, defendido por Moita Lopes (2006), mas julgamos estar também contribuindo epistemologicamente para os estudos críticos da linguagem.

Em relação à abordagem, esta pesquisa classifica-se como qualitativa, pois, conforme assinala Kauark (2010), não opera com técnicas ou métodos estatísticos; ao contrário, “lida com interpretações da realidade social” (SILVA, 2016, p. 102). Ademais, segundo Dieb (2004, p. 33), uma abordagem qualitativa de investigação “entende as práticas sociais como atividades humanas carregadas de significados”. Nesses termos, em nosso trabalho, realizaremos – à luz da Análise Dialógica do Discurso e a partir das categorias da Carnavalização e da Impolidez –, descrições das características do filme *Alexandre e outros heróis*, bem como faremos interpretações sobre os sentidos construídos nessa narrativa fílmica. Assim, o estudo desse material interartístico, verbo-visual, deve ser entendido de forma qualitativa, com procedimento bibliográfico de análise descritivo-interpretativa.

Já no que se refere aos objetivos, esta pesquisa ocupa-se de um estudo exploratório, em que, consoante Freire (2015, p. 98), “procura-se obter dados descritivos mediante o contato direto e interativo com o estudo”, a fim de “entender a situação estudada a partir da interpretação da bibliografia proposta”. Esses tipos de pesquisa, segundo Gil (2008, p.27), têm como finalidade primordial “desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e ideias” visando “a formulação de problemas mais precisos ou hipóteses pesquisáveis para estudos posteriores”. Segundo ainda esse autor, normalmente as pesquisas exploratórias “envolvem levantamento bibliográfico e documental, entrevista não padronizadas e estudos de caso”.

Finalizando essa discussão, vale ressaltar que, no caso de nossa pesquisa, apoiamo-nos, especificamente, no procedimento bibliográfico - conforme mencionamos no decorrer desta seção -, pois buscamos realizar nosso trabalho analítico da “construção de sentidos no filme *Alexandre e outro heróis*”, tomando como fonte de pesquisa e de apoio, além do próprio material intersemiótico (o filme), uma

significativa quantidade de material publicado em livros e na internet, como teses, dissertações, artigos, ensaios e *sites*, conforme consta nas referências bibliográficas desta dissertação.

Concluídas as explicações elencadas no início desta seção, passemos, agora, a nos debruçar sobre a constituição do *corpus*, desta pesquisa.

5.2 CONSTITUIÇÃO DO CORPUS

O *corpus* desta pesquisa é constituído pelo filme *Alexandre e outros heróis*, a partir do qual serão selecionadas as cenas a serem analisadas. Conforme explicamos na seção 3, desta dissertação, a obra fílmica foi transposta da literatura para as telas da TV e do cinema, sob a direção de Luiz Fernando Carvalho. O diretor contou com a colaboração de Luís Alberto de Abreu na adaptação da versão literária do conto *Histórias de Alexandre* – pertencente ao livro de contos de Graciliano Ramos, *Alexandre e outros heróis* – para sua versão televisiva/cinematográfica.

Visto que a versão original (literária) das *Histórias de Alexandre* é composta por quinze capítulos, os quais já elencamos na seção anterior, precisamos ressaltar que, para o filme em estudo – de onde nasce nosso *corpus* –, apenas três capítulos foram adaptados para a linguagem verbo-visual intersemiótica. São eles: *Primeira aventura de Alexandre* (capítulo dois), *O olho torto de Alexandre* (capítulo três) e *A doença de Alexandre* (capítulo quinze e último). Em relação a esse último capítulo do conto, vale alertar que, para a versão fílmica, o diretor optou por dar-lhe outro título, a saber, *A morte de Alexandre*.

Isso posto, torna-se importante destacar, mais uma vez (pois já falamos sobre isso nos capítulos anteriores a este), que, por nos orientarmos pelo construto teórico-metodológico de Bakhtin e do Círculo para analisarmos o nosso *corpus* e, por conseguinte, interpretarmos a “construção de sentidos” no filme *Alexandre e outros heróis*, lançaremos, então, um olhar dialógico, com ênfase nas interações socioculturais, verbais, não verbais e verbo-visuais, linguísticas e extralinguísticas, que compõem a formação discursiva desse material de estudo. Assim, conforme nos explica Santos (2018), seguindo “os passos” do método dialógico do discurso, em nossa pesquisa,

teremos base para apreender não somente o linguístico, mas também o extralinguístico, e a práxis, considerando que ela também é um fator

determinante para a construção de significados, sem, obviamente, abriremos mão dos aspectos linguísticos que envolvem esse processo de significação. (SANTOS, 2018, p. 101).

Desse modo, de acordo com Brait (2006), acreditamos que

o pertinência de uma perspectiva dialógica se dá pela análise das especificidades discursivas constitutivas de situações em que a linguagem e determinadas atividades se interpenetram e se interdefinem, e do compromisso ético do pesquisador com o objeto, que, dessa perspectiva, é um sujeito histórico (BRAIT, 2006, p. 29).

Por fim, antes de passarmos para os procedimentos de análise, reiteramos a relevância do método dialógico do discurso (o qual elucidaremos mais detalhadamente na próxima seção), não só para a nossa pesquisa, mas para os estudos críticos da linguagem como um todo. Segundo Gonçalves (2015, p. 87), a Análise Dialógica do Discurso ratifica “o caráter interativo e social da linguagem”, pois “rompe com a Linguística propondo uma *Translinguística* que se utilize das resoluções daquela, a fim de ampliá-las”.

5.3 PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE

Antes de detalharmos os procedimentos de análise “propriamente ditos” de nossa pesquisa, devemos, enfim, expor o percurso metodológico sugerido pela perspectiva dialógica da linguagem, com o qual nos afiliamos para realizar a análise do nosso objeto de estudo. Nesse sentido, seguiremos as “regras metodológicas” propostas por Bakhtin/Voloshinov (2014), no livro *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, conforme consta, a seguir.

1. *Não separar a ideologia da realidade material do signo* (colocando-a no campo da “consciência” ou em qualquer outra esfera fugidia e indefinível).
2. *Não dissociar o signo das formas concretas da comunicação social* (entendendo-se que o signo faz parte de um sistema de comunicação social organizada e que não tem existência fora deste sistema, a não ser como objeto físico).
3. *Não dissociar a comunicação e suas formas de sua base material* (infraestrutura). (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2014, p. 45, grifos dos autores).

Com base nessa proposta metodológica, reiteramos que, em uma pesquisa realizada à luz da Análise Dialógica do Discurso, os enunciados só podem ser analisados em relação constitutiva com seus sujeitos e com o contexto histórico-

cultural no qual estes sujeitos (e seus discursos) estão inseridos. Além disso, deve-se considerar também, nesta perspectiva teórico-metodológica, como parte integrante desse processo analítico, a figura do sujeito pesquisador, que, inicialmente, prescinde de um certo distanciamento exotópico diante de seu objeto de pesquisa, para, em seguida, interagir empaticamente com ele, o que acaba por gerar uma transformação mútua, do sujeito pesquisador em relação ao seu objeto de pesquisa, como o contrário.

Então, somente considerando os enunciados, os sujeitos e o pesquisador como um todo do processo dialógico-analítico e entendendo que as práticas sociais não são neutras, isto é, constituem-se ideologicamente na (e pela) linguagem, mediante uma diversidade de gêneros, estilos e semioses, a análise e a interpretação das formas de produção/construção de sentido de um dado texto/enunciado se realizará.

Além dessas “regras”, Bakhtin (2011), no livro *Estética da criação verbal*, ainda propõe quatro “etapas” do movimento dialógico da interpretação de um texto. Tais etapas - que partem da ideia de que “cada palavra (cada signo) do texto leva para além dos seus limites” (BAKHTIN, 2011, p. 400), ou seja, “Toda interpretação é o correlacionamento de dado texto com outros textos” (BAKHTIN, 2011, p. 400), são

o ponto de partida – um dado texto, o movimento retrospectivo – contextos do passado, movimento prospectivo – antecipação (e início) do futuro contexto. (BAKHTIN, 2011, p. 401).

Diante do exposto, impõe-se, a partir dessas regras/etapas, apropriarmos, também, dos “postulados” de Sobral e Giacomelli (2018), os quais orientam que devemos

examinar as práticas linguísticas em suas relações com as outras práticas sociais, bem como determinar a influência que têm no discurso os contextos e situações históricas e sociais em que se manifesta o intercâmbio social – passo importante para o dimensionamento do ser e do agir sociais da linguagem. (SOBRAL; GIACOMELLI, 2018, p. 315)

Nesses postulados – os quais também seguiremos como passos metodológicos de nossa pesquisa –, que foram desenvolvidos no artigo intitulado *Das significações na língua ao sentido na linguagem: parâmetros para uma análise dialógica*, Sobral e Giacomelli (2018) desenvolveram uma proposta metodológica para “uma análise dialógica de textos com base na exploração das relações entre os

conceitos de significação e de sentido, ou tema” (SOBRAL; GIACOMELLI, 2018, p. 307).

Para tanto, os autores seguem três passos. Primeiramente, desenvolvem três postulados para uma análise do sentido na linguagem, a saber,

- (a) Por meio do texto, tem-se acesso imediato, mas não transparente, ao discurso;
- (b) O discurso é criado para produzir efeitos de sentido;
- (c) Só no discurso, que remete ao contexto cambiante de sua produção, se pode verificar a gênese e o vir a ser do sentido (SOBRAL; GIACOMELLI, 2018, p. 315-316).

Em seguida, num segundo passo, os autores estabelecem os desdobramentos dos postulados de análise.

- (a) O discurso se funda enquanto espaço de produção de sentidos na relação entre as instâncias de que vem e aquelas a que se dirige; (b) O objeto a ser estudado é a forma do conteúdo do discurso, o que quer dizer que se vamos estudar num poema o nível fônico devemos fazê-lo do ponto de vista da contribuição que isso pode dar e dá ao sentido do discurso; (c) Desse modo, a referencialidade situa-se no discurso, sendo instaurada a partir da categorização do mundo dado nos termos das especificidades da interação locutor/interlocutor (SOBRAL; GIACOMELLI, 2018, p. 318-319).

Por fim, Sobral e Giacomelli (2018) apresentam os marcos da análise, os quais são o resultado dessa proposta metodológica:

- (a) Respeitar a unidade do discurso: tudo se entende nele com base na conjugação específica que ele faz de dois constitutivos – o de sua estrutura linguístico-textual e o de sua articulação ao contexto; (b) Não perder de vista que a relação entre o locutor e o interlocutor se acha instaurada no discurso e por meio dele é constitutiva de seu sentido; fora dessa relação, não há sentido discursivo; (c) Distinguir claramente, e de maneira humanamente exaustiva, a linguagem da descrição e a linguagem do objeto, porque, se é o objeto que deve determinar a descrição, esta não deve buscar enquadrá-lo, mas explicá-lo; (d) Examinar o discurso, partindo da superfície material em que ele se configura, para chegar às condições, profundas, tanto da possibilidade do vir a ser do sentido como do vir a ser específico do discurso dado; (e) Reconstruir, com base em tudo isso, o percurso contrário, o que vai das condições de possibilidade do sentido aos mecanismos de discursivização (SOBRAL; GIACOMELLI, 2018, p. 319-320).

Então, em termos de organização e de delimitação do que expusemos, queremos ressaltar que nosso percurso metodológico para uma análise dialógica do discurso se guiará, de forma mais ampla, pelos “passos” de Bakhtin/Voloshinov (2014) e Bakhtin (2011) e, de forma mais específica, pelos “passos” de Sobral e Giacomelli (2018), visto que estes se basearam naqueles, para elaborar suas ideias.

Nessa perspectiva, considerando que nosso objeto de estudo, o filme *Alexandre e outros heróis*, foi adaptado da semiótica literária para a semiótica

televisiva/cinematográfica e, nesse sentido, é composto por linguagem verbo-visual, julgamos importante lembrar que, ao estudá-lo, não iremos “pressupor uma separação entre os signos verbais e visuais, já que ambos não se comunicam de forma independente” (OLIVEIRA, 2007, p. 27), pois, em certa medida, “os signos verbais explicam os visuais e os signos visuais ilustram os signos verbais” (OLIVEIRA, 2007, p. 27).

Ademais, vale observar, ainda, que, por linguagem verbo-visual, entendemos, para a nossa análise, uma linguagem que abrange não só as ações de “falar/dizer/ouvir/escutar-ver/ler/interpretar”, convocadas pela “palavra-imagem”, mas, sobretudo, uma linguagem que, ao ser analisada, convoca-nos os cinco sentidos sensoriais. É o que nos explica Guzzi (2017), ao se referir à leitura de um texto intersemiótico.

O texto literário, ao ser traduzido para outro meio, tem a especificidade de nos convocar, pela leitura, para um jogo sinestésico em que as correspondências visuais, auditivas, táteis, com manifestações de outros sentidos – paladar/olfato – emergem dos signos verbais e não verbais em movimento, tecendo o fio em que se enredam essas sensações [...] A significação final produzida, a partir dos sentidos, vai se impondo no espaço entre obra e leitor, realização e espectador, de tal forma que se esvaem os limites nessa interação. (GUZZI, 2017, p. 224)

Feitos os esclarecimentos sobre nosso percurso teórico-metodológico, passemos, a partir de agora, aos esclarecimentos de caráter mais prático desta seção, ou seja, passemos aos procedimentos de análise “propriamente ditos”.

Para procedermos à análise dialógica do filme *Alexandre e outros heróis*, buscando dar conta da articulação entre as dimensões verbal e não verbal da linguagem, faremos “recortes” na película para que, desse modo, possamos selecionar as cenas que constituirão nosso *corpus* e com as quais realizaremos nosso processo de investigação da “construção de sentidos no filme”, a partir das categorias analíticas com as quais empreendemos uma interface – conforme consta na segunda seção desta dissertação – carnavalização e (im)polidez.

Em face do exposto, o uso da ferramenta *Print Screen* será o recurso com o qual iremos trabalhar para “congelar” partes da película, a fim de reproduzirmos, de maneira satisfatória aos nossos propósitos, determinadas cenas ou sequências de cenas da narrativa fílmica *Alexandre e outros heróis*, conforme mostraremos, a seguir.

Figura 8 – Imagem das cenas 1 e 2 – Libório, na Caatinga, toca seu pandeiro para espantar o medo



Fonte: Filme *Alexandre e outros heróis*.

Selecionadas as cenas, o próximo passo será fazer uma breve narração/descrição do contexto em que elas se encontram, a fim de situar o leitor desta pesquisa. Além disso, também transcreveremos algumas falas das personagens (as que julgarmos mais importantes para o nosso propósito), atentando, assim, para uma análise que compreende, tanto dos aspectos verbais quanto para os não verbais do *corpus*, como mostraremos agora, na contextualização/descrição das duas cenas superpostas.

Era início de noite de lua cheia. Mestre Libório, com seu pandeiro na mão, caminhava pela caatinga em direção à casa de Alexandre, como fazia ele e seus amigos Firmino e Gaudêncio, aos “domingos e dias santos”. No caminho, Libório, que já estava assustado, começou a ouvir vozes. Com muito medo, perguntou, em voz

alta, para saber se tinha alguém por perto: - “Não há mais nada de novo nesse mundo sobre o sol, né?”.

O barulho se tornou cada vez mais assustador. Lagartos, bacuraus, cabritos e vacas espalhavam-se em meio aos mandacarus e xiquexiques, deixando Libório aterrorizado. Para tentar espantar o medo, ele teve a ideia de fazer um “repente”:

“Já vi tudo nesse mundo, criação de lobisomem, a cara triste da fome em noite de lua cheia de ninguém acreditar! E não quero me gabar, ali pelas onze e meia, o capeta tomou peia de uma diaba feia com uns olhos de farol! Não há mais nada de novo nesse mundo sobre o sol!”

Sendo assim, por obedecermos aos “postulados para uma análise do sentido na linguagem”, bem como aos seus “desdobramentos e marcos da análise” (SOBRAL; GIACOMELLI, 2018), devemos examinar todas as marcas que envolvem um texto (seja ele verbal, verbo-visual ou não verbal), isto é, devemos examinar “as formas da língua e de textualização (marcas linguísticas) e as marcas do cenário de sua produção (marcas enunciativas)” (SOBRAL; GIACOMELLI, 2018, p. 315), a fim de tentar alcançar o seu contexto por completo.

Em relação à descrição de algumas falas, é válido ressaltar, que ela será necessária para a nossa análise dialógica, porque, na versão fílmica apresentada no *site* *Memória Globo.com* – a partir do qual reproduziremos as cenas com as quais trabalhamos –, não há legenda.

Completando os passos metodológicos para nossa linha de análise, recorreremos, ainda, a trechos do conto *Histórias de Alexandre*, conforme citaremos a seguir, visando correlacionar os textos, de acordo com o que Bakhtin (2011) propôs, para que, assim, possamos interpretar de maneira mais eficaz, a “construção de sentidos no filme *Alexandre e outros heróis*”.

Naquela noite de lua cheia estavam acocorados os vizinhos na sala pequena de Alexandre: seu Libório, cantador de emboladas, o cego preto Firmino e mestre Gaudêncio curandeiro, que rezava contra mordeduras de cobras. Das Dores, benzedeira de quebranto e afilhada do casal, agachava-se na esteira cochichando com Cesária. - Vou contar aos senhores... principiou Alexandre amarrando o cigarro de palha. (RAMOS, 2007, p. 15).

Uma última observação a ser posta no que tange aos procedimentos de análise do nosso *corpus*, deve-se ao fato de que o material a ser investigado é uma narrativa fílmica. Nesse caso, coadunando com o argumento de Silva (2016, p. 104), entendemos que filmes “podem ser concebidos como tipos particulares de textos

narrativos”. Por conseguinte, apresentam “as mesmas partes a partir das quais são constituídas as narrativas”. Sendo assim, a análise de *Alexandre e outros heróis* será feita com base nos elementos estruturais de uma narrativa, ou seja, enredo, personagens e espaço-tempo (cronotopo). No entanto, por respeito ao pensamento dialógico da linguagem, esses elementos não serão organizados de forma linear nem estanque. Organizaremos nossa análise dialógica a partir do enredo. Nesse sentido, à medida em que formos narrando/descrevendo o enredo do filme, personagens e espaço-tempo (cronotopo) serão apresentados e analisados (não necessariamente nessa ordem).

Feitos esses apontamentos, resta-nos apresentar, na próxima seção do trabalho, a análise dialógico-discursiva do material elencado como *corpus* da pesquisa.

6 “VOU CONTAR UM ACONTECIMENTO QUE VIVI NOS MEUS TEMPOS DE MENINO: VOCÊS SABEM POR QUE É QUE EU TENHO ESSE OLHO TORTO?”: ANÁLISE DIALÓGICA DO FILME *ALEXANDRE E OUTROS HERÓIS*⁴²

Em que medida é possível descobrir e comentar o *sentido* (da imagem ou do símbolo)? Só mediante outro sentido (isomorfo), do símbolo ou da imagem? É impossível dissolver o sentido em conceitos. O papel do comentário. Pode haver uma racionalização *relativa* do sentido (a análise científica habitual) ou um aprofundamento do sentido com o auxílio de outros sentidos (a interpretação artístico-filosófica). O aprofundamento mediante a ampliação do contexto distante. [...] A interpretação dos sentidos não pode ser científica, mas é profundamente cognitiva. Pode servir diretamente à prática vinculada às coisas. (BAKHTIN, 2011, p. 399, grifos do autor).

Nesta sexta seção da dissertação, daremos início ao estudo propriamente dito do nosso *corpus*, isto é, realizaremos a análise dialógica da narrativa fílmica *Alexandre e outros heróis*, sob o viés da carnavalização e da (im)polidez. Para isso, selecionamos cinquenta e duas cenas, as quais estarão dispostas de forma a obedecer a sequência narrativa do enredo, que, por sua vez, será dividido em três partes orientadas pelos capítulos do livro⁴³ de contos que compuseram o filme: introdução (*Primeira aventura de Alexandre*), clímax (*O olho torto de Alexandre*) e desfecho (*A doença de Alexandre*). Nessa perspectiva, conforme explicamos na seção 5, que versa sobre a metodologia desta pesquisa, personagens e espaço-tempo (cronotopo) serão apresentados e analisados no decorrer do enredo⁴⁴.

⁴² A síntese do enredo do filme pode ser verificada no capítulo 4 desta dissertação.

⁴³ Os capítulos do livro de contos que deram origem ao filme em análise, constam nos anexos desta dissertação.

⁴⁴ Em nosso trabalho, no que tange às partes constitutivas de um enredo, seguiremos, em certa medida, a orientação de GANCHO (2006), em seu livro *Como Analisar Narrativas*. Segundo a autora, o enredo divide-se em: **1. exposição** (*introdução* ou *apresentação*) coincide geralmente com o começo da história, no qual são apresentados os fatos iniciais, os personagens, às vezes o tempo e o espaço. Enfim, é a parte na qual se situa o leitor diante da história que irá ler. **2. complicação** (*desenvolvimento*) é a parte do enredo na qual se desenvolve o conflito (ou os conflitos – na verdade pode haver mais de um conflito numa narrativa). **3. clímax** é o momento culminante da história, o momento de maior tensão, no qual o conflito chega a seu ponto máximo. O clímax é o ponto de referência para as outras partes do enredo, que existem em função dele. **4. desfecho** (*desenlace* ou *conclusão*) é a solução dos conflitos, boa ou má, vale dizer configurando-se num final feliz ou não”. No entanto, para nossa análise, em respeito aos capítulos do conto que compõem o filme (*Primeira aventura de Alexandre*, *O olho torto de Alexandre* e *A doença de Alexandre*), nosso enredo será dividido em três partes, a saber, **introdução**, que fará referência às duas primeiras partes de um enredo, elaboradas pela autora (exposição e complicação), **clímax** e **desfecho**. Assim, a introdução contemplará a *Primeira aventura de Alexandre*, o clímax abordará *O olho torto de Alexandre* e o desfecho representará *A doença de Alexandre*.

Assim, por questões de organização, esta Seção será constituída por 3 subseções, a saber, subseção **6.1. Introdução do enredo**, subseção **6.2. Clímax do enredo** e, por fim, a subseção **6.3. Desfecho do enredo**. No entanto, antes de iniciarmos as análises mencionadas, devemos informar que, na seção 6.1 (introdução do enredo), precisaremos retomar as cenas 1 e 2 apresentadas, como amostra de uso da ferramenta *Print Screen*, na seção 4 desta pesquisa. Postos os esclarecimentos, iniciemos as análises.

6.1 INTRODUÇÃO DO ENREDO: *PRIMEIRA AVENTURA DE ALEXANDRE*

Neste primeiro momento de análise, selecionamos 30 cenas, as quais apresentarão, conforme explicamos há pouco, a introdução do filme *Alexandre e outros heróis*, e indicarão as partes referente ao capítulo dois do conto, *Primeira aventura de Alexandre*. Assim, para começar a nossa tarefa citaremos, a seguir, o trecho inicial desse capítulo, para dialogar com nossa narração/descrição das cenas selecionadas do filme em foco.

Naquela noite de lua cheia estavam acorados os vizinhos na sala pequena de Alexandre: seu Libório, cantador de emboladas, o cego preto Firmino e mestre Gaudêncio curandeiro, que rezava contra mordeduras de cobras. Das dores, benzedeira de quebranto e afilhada do casal, agachava-se na esteira cochichando com Cesária. (RAMOS, 2007, p. 15).

Citação posta, continuemos nossa apresentação introdutória do enredo do filme.

Era início de noite de lua cheia. Mestre Libório, com seu pandeiro na mão, caminhava sozinho pela caatinga em direção à casa de Alexandre, como sempre faziam, ele e seus amigos Firmino e Gaudêncio, aos domingos e em dias santos.

No caminho, Libório, que já estava assustado, começou a ouvir vozes. Com muito medo, perguntou, em voz alta, para saber se tinha alguém por perto:

— Não há mais nada de novo nesse mundo sob o sol, né?

O barulho se tornou cada vez mais assustador. Lagartos, bacuraus, cabritos e vacas, como se pode ver na cena 1, espalhavam-se em meio aos mandacarus e xiquexiques, deixando Libório aterrorizado.

Figura 9 – Imagem das cenas 1 e 2 – Libório, na Caatinga, toca seu pandeiro para espantar o medo



Fonte: Filme *Alexandre e outros heróis*.

Para tentar espantar o medo, ele teve a ideia de tocar seu pandeiro, de acordo com a cena 2, e fazer um repente:

— Já vi tudo nesse mundo, criação de lobisomem, a cara triste da fome em noite de lua cheia de ninguém acreditar! E não quero me gabar, ali pelas onze e meia, o capeta tomou peia de uma diaba feia com uns olhos de farol! Não há mais nada de novo nesse mundo sobre o sol!

Antes de iniciarmos nossa análise, precisamos lembrar que, para uma análise dialógica, conforme pontuamos na seção que versa sobre a metodologia desta pesquisa, além de considerarmos nossa relação volitivo-emocional (para usarmos uma expressão bakhtiniana) com nosso objeto de estudo, devemos considerar, sobretudo, a influência de Graciliano Ramos (autor da obra literária a partir da qual se originou essa película) e de Luiz Fernando Carvalho (diretor dessa transposição literária).

Ambos são parte contextualmente constitutivas da construção de sentidos no filme *Alexandre e outros heróis*, sobretudo no que tange a percepção da lógica do carnaval medievla/renascentista de que "adivinhemos"⁴⁵ os elementos da cosmovisão carnavalesca. O primeiro tem o ofício⁴⁶ da palavra; o segundo, por seu turno, articula, poeticamente, a palavra à imagem.

Consoante Bakhtin, (2002, p. 134, grifos do autor), "A cosmovisão carnavalesca era a correia de transmissão entre a *idéia* e a *imagem artística da aventura*". Sendo assim, tomando a palavra de Graciliano Ramos e a palavra/imagem de Luiz Fernando Carvalho, no conto e no filme, respectivamente, podemos afirmar que elas transmitem a ideia e a imagem artística da aventura; a ideia e a imagem artística do gênero sério-cômico (especialmente da sátira menipeia⁴⁷). Ou seja, transmitem a ideia e a imagem carnavalesca de mundo. Mostraremos essa ideia/imagem no decorrer das análises.

Analisando o título do conto, *Histórias de Alexandre*, bem como o título do capítulo referente à introdução, *Primeira aventura de Alexandre*, podemos ouvir a voz carnavalizada de Graciliano Ramos e, por isso mesmo, confirmar nossa ideia (indicada na seção 4 desta dissertação) de que esse conto insere-se na categoria do gênero sério-cômico estudada por Bakhtin (2002).

Nessa perspectiva, a palavra "histórias" (de *Histórias de Alexandre*) e, principalmente, a palavra "aventura" (de *Primeira aventura de Alexandre*), carregam, em seus sentidos, a ideia da "excepcional liberdade de invenção do enredo" (BAKHTIN, 2002, p. 114, grifos do autor), característica fundante da sátira menipeia, principal gênero constitutivo da cosmovisão carnavalesca. Para ilustrar o que acabamos de afirmar, vejamos, a seguir, a terceira particularidade da menipeia, elencada por (BAKHTIN, 2002).

⁴⁵ De acordo com Bakhtin (2002, p. 107), "Um ouvido sensível sempre adivinha as repercussões, mesmo as mais distantes, da cosmovisão carnavalesca".

⁴⁶ Para Graciliano Ramos, conforme consta na contracapa do livro *Alexandre e outros heróis*, "Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas penduram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer". (RAMOS, 2007).

⁴⁷ Assim como ocorreu com o gênero sério-cômico, tecemos algumas considerações sobre a sátira menipeia (ou somente menipeia) na seção 4 deste trabalho. Nesse sentido, é válido lembrar que Bakhtin (2002) pontuou quatorze particularidades da menipeia.

A particularidade mais importante do gênero da *menipéia* consiste em que a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico ideológico, qual seja o de criar *situações extraordinárias* para provocar e experimentar uma ideia filosófica: uma palavra, uma *verdade* materializada na imagem do sábio que procura essa verdade. Cabe salientar, que, aqui, a fantasia não serve à *materialização* positiva da verdade mas à busca, à provocação e principalmente à *experimentação* dessa verdade. (BAKHTIN, 2002, p. 144, grifos do autor).

Ainda em relação à análise de títulos, agora precisamos examinar o título da versão televisiva/cinematográfica das *Histórias de Alexandre* e, dessa maneira, precisamos ouvir agora a voz, também carnavalizada, de Luiz Fernando Carvalho, que preferiu dar outro nome ao filme e, assim, utilizar o título da versão ampliada do livro de contos do “velho Graça”, ou seja, *Alexandre e outros heróis*⁴⁸.

Neste caso, focando nossa lente investigativa na palavra “heróis”, ela configura-se no mesmo bojo semântico em que se inserem as apalavras “histórias” e “aventura”, sobre as quais nos referimos anteriormente. Ou seja, também carrega a ideia fundante da sátira menipeia, conforme nos explica Bakhtin (2002), a seguir, na terceira peculiaridade deste gênero.

[...] os heróis da *menipéia* sobem aos céus, descem ao inferno, erram por desconhecidos países fantásticos, são colocados em situações extraordinárias reais (Diógenes, por exemplo, vende-se a si mesmo como escravo na feira, Peregrino se queima vivo solenemente durante os jogos olímpicos, o asno Lucius encontra-se constantemente em situações extraordinárias, etc.) Muito amiúde o fantástico assume caráter de aventura, às vezes simbólico ou até místico-religioso (em Apuleio). Mas, em todos os casos, ele está subordinado à função puramente ideológica de provocar e experimentar a verdade. (BAKHTIN, 2002, p. 144, grifo do autor).

Assim, finalizando nossa análise dos títulos das obras literária e fílmica, diante do que nos diz Bakhtin (2002), nos trechos supracitados, podemos apontar Alexandre, conforme mostraremos no decorrer deste capítulo, como esse herói aventureiro, fantástico, ambivalente e, sobretudo, carnavalesco. A própria etimologia⁴⁹ do nome *Alexandre*, de origem grega, *Aléksandros* (*aléksein/defender* + *andros/homem*), que pode ser traduzida por “o que repele os inimigos”, carrega esse sentido imperativo. Além disso, podemos dizer, também, a partir da interpretação

⁴⁸ Conforme explicamos na seção 4 desta dissertação, ao conto *Histórias de Alexandre*, publicado em 1944, foram acrescentados outros dois contos (*A terra dos meninos pelados* e *Pequena história da República*), em 1962, e o título do livro foi alterado para *Alexandre e outros heróis*.

⁴⁹ Ainda em relação à etimologia das palavras, é válido observarmos a significação do nome da personagem Firmino, que pode ser considerada o inimigo de Alexandre. Assim, em oposição ao significado “o que repele os inimigos”, Firmino pode ser traduzido, conforme o site www.dicionariodenomesproprios.com.br, por “firme”, “constante”, “vigoroso”.

comparativo-dialógica das obras literária e fílmica em questão, que tanto Graciliano Ramos quanto Luiz Fernando Carvalho criaram artes impregnadas pela cosmovisão carnavalesca.

Voltando à análise verbo-visual das cenas 1 e 2, um cenário místico e folclórico, típico do gênero sério-cômico e, por conseguinte, da cosmovisão carnavalesca, é acionado por nossa memória discursiva. No plano visual, temos uma imagem assombrosa e mística da caatinga (vegetação característica do sertão nordestino); no plano verbal, temos a letra da embolada, que nos remete a histórias fantásticas e populares.

Segundo Bakhtin (1987), a cultura cômica popular mantém relação estreita com o folclore e com suas manifestações culturais festivas, místicas, injuriosas, paródicas, burlescas e alegres, em que o riso é o elemento fundamental.

Esse riso carnavalesco, representado pelo bobo e pelo bufão, tem suas raízes na Idade Média, período em que o Estado e a Igreja, instituições representativas da cultura e da ideologia oficiais, exerciam o poder de forma séria e autoritária, recorrendo à violência, às restrições e às proibições, sobretudo diante das camadas populares, os camponeses. O riso carnavalesco liberta “não apenas da censura exterior”, mas, sobretudo, o riso liberta da censura interior, “do medo do sagrado, da interdição autoritária, do passado, do poder”. (BAKHTIN, 1987, p. 81).

Diante desses argumentos, encontramos na personagem Libório traços constitutivos da imagem do bobo, ou seja, daquele que é o porta-voz do riso e da alegria. Libório, como podemos ver na cena 2, envolvido numa situação de medo, recorre ao seu pandeiro para tocar seu repente, subverter a “censura interior” (para retomarmos a expressão bakhtiniana dita anteriormente) proclamar o riso festivo e se libertar daquela situação de terror.

No carnaval, o homem medieval encontrava no riso uma arma contra o medo (divino e humano) “alimentado” pela seriedade (do Estado e da Igreja) que “oprimia, aterrorizava, acorrentava; mentia e distorcia; era avara e magra” (BAKHTIN, 1987, p. 81). Então, ao derrotar esse medo, “o riso esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um novo mundo”. (BAKHTIN, 1987, p. 80).

Essa função de “tocador de repentes/emboladas”, para alegrar e acalmar os ânimos, é exclusiva do mestre Libório, como poderemos ver ao longo desta subseção. Sempre que ocorre algum momento de tensão, ou seja, quando ocorre

alguma interrupção ou questionamento durante a fala de Alexandre, que, por sua vez, pode ser colocado na posição de rei/patriarca daquela “família” e não gosta de ser interrompido/questionado, Libório é convocado a tocar seu pandeiro. Ao fazê-lo, assume seu papel de bobo (da corte), que, com sua cantoria e seu humor, devolve, aos poucos, a paz e a alegria à casa.

Figura 10 – Imagens das cenas 3 e 4 – Firmino escondido no meio da caatinga para assustar Libório



Fonte: Filme *Alexandre e outros heróis*.

Continuemos com nossa narração/descrição.

Após cantar seu repente e caminhar mais um pouco, mestre Libório descobre, conforme indicam as cenas 3 e 4, que era o cego preto Firmino quem estava a assustá-lo, escondido na caatinga.

— Cego Firmino, é o cego Firmino, parente de coisa ruim... eu quase me desmantelo, homem!

Analisando a cena 3, em que temos a personagem Firmino dando gargalhadas por ter assustado seu amigo Libório, percebemos um riso diferente

daquele proclamado por Libório, que era um riso libertador do medo. De acordo com (BAKHTIN, 1987, p. 78, grifos do autor) “O homem medieval sentia no riso, com uma acuidade particular, a *vitória sobre o medo*”.

No caso específico do riso de Firmino, encontramos um riso brincalhão, zombeteiro, provocador; “Brinca-se com o que é temível, faz-se pouco dele: o terrível transforma-se num “alegre espantalho” (BAKHTIN, 1987, p. 79). Sendo assim, diante desses propósitos diferentes do riso, personificados nas personagens Libório e Firmino, comprovamos o caráter ambivalente do riso carnavalesco, pois, consoante Bakhtin (1987, p. 79), “ninguém pode saber onde termina o medo dominado e onde começa a alegria despreocupada”.

Ademais, tendo em vista as explicações sobre o riso medieval/carnavalesco defendidas por Bakhtin (1987), podemos dizer que, ao longo do filme (bem como do conto), encontramos as diferentes funções do riso manifestadas nas personagens Libório (o bobo) e Firmino (o bufão). Aquele, opera com o riso a fim de subverter sua própria “censura interior” (medo do mistério, do sagrado, do poder); este, por outro lado, aciona o riso com vistas a subverter a “censura exterior” (autoritarismo, repressões, perseguições) direcionada a ele e aos outros.

Voltando às quatro cenas iniciais e, analisando, assim, a composição verbo-visual destas cenas como um todo, podem destacar várias marcas constitutivas do folclore carnavalesco, o qual constitui a principal característica do gênero sério-cômico: personagens com olhos “arregalados” e boca “escancarada” (traços constitutivos da noção de corpo grotesco⁵⁰), bichos surgindo por entre os galhos secos das árvores, imagem acinzentada pela noite de luar, região desabitada, atmosfera mal-assombrada, emprego das expressões “lobisomem”, “noite de lua cheia” e “capeta”, no repente de Libório.

Para reforçar o que dissemos há pouco, devemos trazer mais uma citação de Bakhtin (2002). Nessa citação, ele relaciona a carnavalização ao gênero do campo do sério-cômico e, de forma pujante, à menipeia. Vejamos, então, o que o autor defende, a esse respeito.

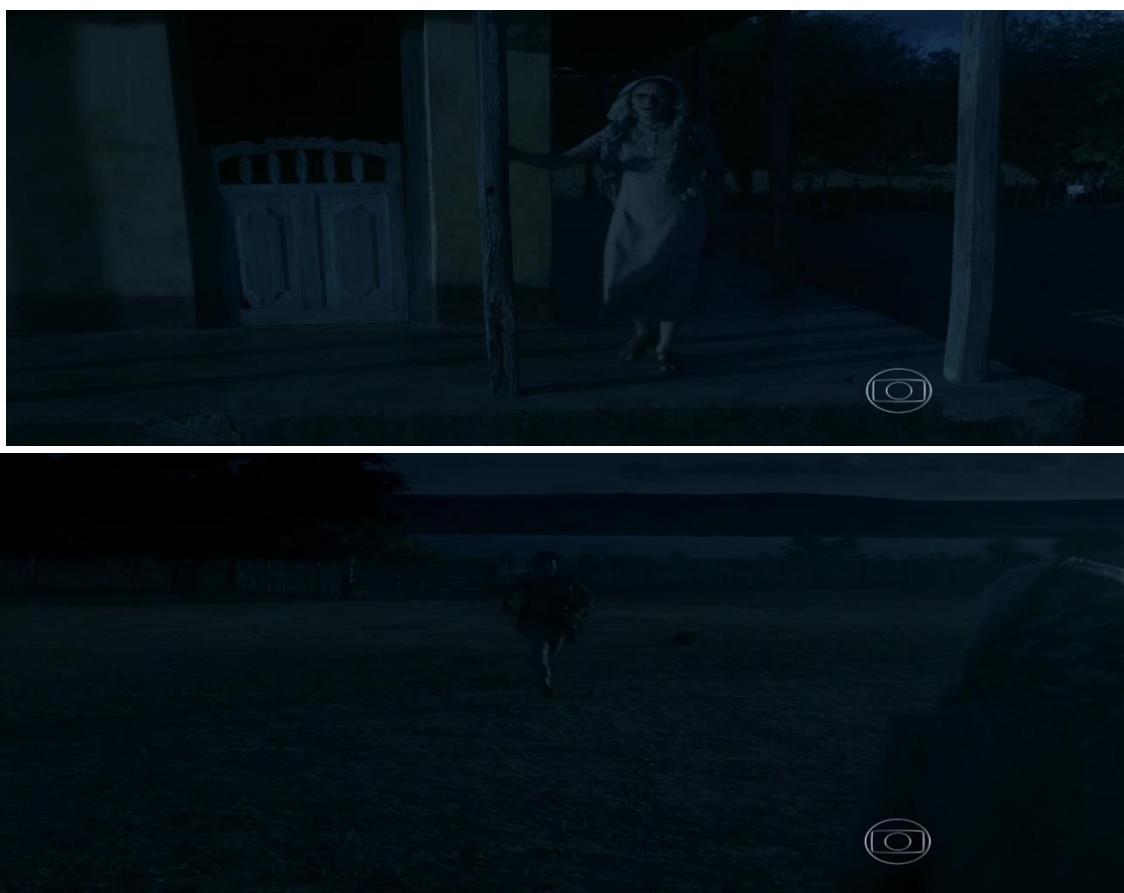
⁵⁰ A noção de corpo grotesco, uma das microcategorias constitutivas do complexo e amplo c

onceito da carnavalização, foi explicada no capítulo referente à fundamentação teórica desta dissertação.

Descobrimos na menipéia [sic], uma impressionante combinação de elementos, que, pareceria, são absolutamente heterogêneos e incompatíveis: **elementos do diálogo filosófico, da aventura e do fantástico, do naturalismo de submundo e da utopia, etc.** Agora podemos dizer que o carnaval e a cosmovisão carnavalesca foram o princípio consolidador, que uniu todos esses elementos heterogêneos no todo orgânico do gênero, foram a fonte de uma força excepcional e tenacidade. (BAKHTIN, 2002, p. 134, grifos nossos).

Isto posto, voltemos à narração/descrição das cenas.

Figura 11 – Imagens das cenas 5 e 6 – Das Dores aguardando, ansiosa, o amigo Gaudêncio



Fonte: Filme *Alexandre e outros heróis*

Gaudêncio também se direcionava à casa de Alexandre, mas andava por outro caminho (diferente daquele percorrido por Libório e Firmino). O curandeiro não via a hora de estar na companhia de Das Dores (a afilhada), que o esperava no alpendre da casa, como se vê nas cenas 5 e 6. Os dois nutriam um sentimento amoroso um pelo outro e, por esse motivo, eram sempre vigiados por Alexandre e Cesária (padrinhos da benzedeira).

Diante disso, ao analisarmos a composição verbo-visual (narração/descrição e imagem) dessas cenas, podemos construir um diálogo com as histórias de cavalaria. A donzela (Das Dores), aproveitando-se da fortuita ausência do rei (Alexandre), foge do interior de seus aposentos e sai, ao relento, para esperar ansiosamente a chegada de seu cavaleiro (Gaudêncio), que, por sua vez, corre ao avistar a imagem imaculada de sua amada. Além disso, percebemos, fortemente, a relação patriarcal a que Das Dores é sujeitada, sendo estabelecida no filme. No desenrolar das análises, veremos que esta relação patriarcal, guardadas as devidas proporções, se estende para os outros membros da casa de Alexandre: esposa e os três amigos.

Retomando o contexto das cenas 3 e 4, após a brincadeira de Firmino, os dois amigos seguem juntos em direção ao sítio em que Alexandre morava com a esposa, Cesária, e com a afilhada, Das Dores. E o enunciado dito por Libório no início da narrativa – “não há mais nada de novo nesse mundo sob o sol” –, é retomada, por Firmino, durante a caminhada até a casa de Alexandre.

— No sertão tem muita coisa nova que não há em outra parte do mundo.

Libório, desacreditado de tal afirmação, pergunta:

— O que tem de coisa nova nesse mundo de sertão, cego Firmino? Já viu coisa nova aqui? Viu?

Firmino, com certa dose de humor, responde:

— Ver, não vi que sou cego. Mas não sou ignorante. Tanto faz ver como saber que existe!

Refletindo sobre as falas transcritas acima, proferidas por Libório (“não há mais nada de novo nesse mundo sob o sol”) e Firmino (“no sertão tem muita coisa nova que não há em outra parte do mundo”), elas “penetram no profundo núcleo filosófico dialógico da menipeia” (BAKHTIN, 2002, p. 134) e, por consequência, da carnavalização, como podemos verificar, a seguir, nas palavras de Bakhtin (2002).

Os “debates” carnavalesco-populares em torno da morte e da vida, da sombra e da luz, do inverno e do verão, etc., debates eivados daquela ênfase nas mudanças e na alegre relatividade que não permite ao pensamento parar e imobilizar-se na seriedade unilateral, na definição precária e na univocidade, serviram de base ao núcleo primário desse gênero. (BAKHTIN, 2002, p. 132).

Dito isto, passemos para a narração/descrição das cenas 7 e 8.

Figura 12 – Imagens das cenas 7 e 8 – Alexandre vai até a porta da sala espiar de onde vinha aquela discussão



Fonte: Filme *Alexandre e outros heróis*.

O debate prosseguiu tão caloroso que Alexandre, conforme se vê na cena 7, deitado em sua rede, conversando com Cesária, Das Dores e Gaudêncio – o primeiro que chegou à casa –, levantou-se, incomodado com um ruído de vozes discutindo, e foi até a porta da sala, de acordo com a cena 8, para espiar o que estava acontecendo no terreiro de sua casa:

— “Que ladainha é essa briga?”.

Nesse momento do enredo, ao analisarmos todo o contexto verbo-visual das cenas 7 e 8, podemos observar, na personagem Alexandre, uma postura hierárquica e, em grande medida, patriarcal⁵¹ (como veremos mais adiante) em

⁵¹ O patriarcalismo a que estamos nos referindo para o nosso estudo, parte do princípio de práticas de soberania e autoritarismo que um pai realiza para com sua família, que, por sua vez, deve-lhe respeito e obediência. Ademais, o patriarcalismo pode ser entendido como um “[...] sistema de dominação dos homens sobre as mulheres [que] permite visualizar que a dominação não está presente somente na esfera familiar, tampouco apenas no âmbito trabalhista, ou na mídia ou na política. O patriarcalismo compõe a dinâmica social como um todo, [...]” (MORGANTE; NADER, 2014).

relação às pessoas que dividiam aquele espaço da sala com ele. Na cena 7, em específico, temos Alexandre, no centro da sala, acomodado confortavelmente em sua rede, dialogando (o que é raro acontecer, pois, na maioria das vezes, ele monologiza/centraliza os discursos) com a mulher, a afilhada e o amigo Gaudêncio, enquanto Das Dores encontrava-se encostada na parede, ao lado de um pote, debulhando milho. Na cena 8, por conseguinte, vemos o dono da casa, ao usar de determinada gesticulação (como pôr as mãos na cintura) e entonar rispidamente seu enunciado (“Que ladainha é essa briga?”), demonstrar uma postura autoritária, e, de certa forma, impolida, diante dos amigos recém-chegados à casa.

Continuando a narração/descrição do enredo, os dois amigos foram entrando na casa e Alexandre volta para sua rede, como se observa nas cenas 9 e 10, a seguir.

Figura 13 – Imagens das cenas 9 e 10 – Libório e Firmino chegam à casa de Alexandre



Fonte: Filme *Alexandre e outros heróis*.

Enquanto o dono da casa se acomoda em sua rede, Libório, como nos indica a cena 9, explica o acontecido:

— Desculpe, seu Alexandre, esse enquizilado desse cego que não quer ver o que é claro como o dia.

Firmino, de acordo com a cena 10, ao sentar-se na cadeira oferecida por Cesária, cumprimentou os amigos ironizando:

— Boa noite aos presentes! É o meu ponto de vista! Não precisa ter visão para ver a cada dia uma coisa nova.

A prosa, que girava em torno dos temas sertão e ciência, agora ganha conotação religiosa nas palavras de Libório, ao indagar Firmino:

— Não há mais nada de novo sob o sol. Está na Bíblia! Sois ateu? Sois herege?

Analisando as cenas 9 e 10, sobretudo no tocante ao aspecto verbal transcrito, podemos, mais uma vez destacar a questão dos “‘debates’ carnavalesco-populares” (BAKHTIN, 2002), os quais mencionamos anteriormente. Quanto ao aspecto verbo-visual, focando nosso olhar nas expressões faciais/corporais de Libório (o bobo) e de Firmino (o bufão), queremos, novamente, ressaltar as diferentes funções desses personagens.

Libório, ao enunciar “Não há mais nada de novo sob o sol. Está na Bíblia! Sois ateu? Sois herege?”, demonstra uma certa ingenuidade e passividade diante da “verdade séria e oficial”, que oprime e obscurece a consciência do homem e, principalmente, opera pelo medo do poder divino e humano (BAKHTIN, 1987).

Firmino, por seu turno, ao proferir “Boa noite aos presentes! É o meu ponto de vista! Não precisa ter visão para ver a cada dia uma coisa nova...”, indica, além de uma conduta polida⁵², uma postura irônica e crítica diante dessa mesma “verdade séria e oficial”, a qual era combatida, por ele, com a “verdade popular não-oficial”, que, através do riso, “esclarecia a consciência do homem “ e “revelava-lhe um novo mundo” (BAKHTIN, 1987, p. 78).

Retomemos a narração/descrição do enredo, a seguir, trazendo, agora, as cenas 11 e 12.

⁵² Conforme explicamos durante a escrita das fundamentações teóricas, especificamente na seção 3, ao elaborar o princípio da polidez (PP), Leech (1983, p. 142), estabelece que “o IP (princípio da ironia) funciona como um ‘princípio de segunda ordem’ que permite ao falante ser impolido quando parece ser polido”.

Figura 14 – Imagens das cenas 11 e 12 – Cesária serve café para o marido e para os três amigos



Fonte: Filme *Alexandre e outros heróis*.

Diante de tamanha discussão, Alexandre, que, até aquele momento, não tinha “aberto a torneira da goela” (usando a linguagem nordestina do filme) para dar sua opinião, abruptamente ergue sua voz e interrompe a arenga dos dois amigos recém-chegados, ordenando:

— Cesária! Traz o café para molhar a goela! Que questão dessa natureza exige tirocínio praticante, equilíbrio emocional!

A mulher, obedientemente, vai preparar o café e, quando termina o preparo da bebida, serve somente aos homens que estão na casa, como consta na cena 11. A dona da casa e a afilhada (que continua a debulhar o milho, quietinha, encostada na parede da sala onde todos estavam), não participam desse “banquete⁵³” (para usarmos uma expressão carnavalesca/rabelaisiana), ou seja, não bebem o café.

⁵³ O uso da palavra *banquete*, em nosso trabalho, deriva do uso que Bakhtin (1987 [1965]) fez do termo ao desenvolver sua tese sobre Rabelais. Então, *banquete* refere-se a imagens “ligadas às festas, aos

Após servir aos amigos e ao marido, Cesária senta-se num banquinho, ao lado da rede de Alexandre que fuma seu cigarro de palha, e põe-se a alisar, carinhosamente, os cabelos do marido, como se vê na cena 12.

Iniciando a análise das cenas 11 e 12, percebemos que Alexandre, ao ordenar que a esposa traga o café, falando de forma rude, áspera, elevando o tom de sua voz, além de causar constrangimento não só à face da esposa, mas também às faces dos demais interlocutores que presenciaram o ocorrido, está realizando um ato ameaçador de face. Em relação ao assunto, Teixeira (2011), explica que

um ato ameaçador de face não é em si uma ação, mas uma verbalização de uma ação, uma ideia, um juízo, sentimento sobre algo ou alguém que porventura possa de alguma forma ameaçar, desconcertar, pôr o outro em uma situação desconfortável. (TEIXEIRA, 2011, p. 58).

Em contrapartida, Cesária, ao responder o marido de forma amável e pacífica, demonstrando obediência, não só mostra uma face positiva, mas, também, pratica atos de polidez/cortesia para com ele.

Examinando o contexto narrativo dessas cenas, temos, mais uma vez, a postura patriarcal de Alexandre sendo construída. Tal postura traz a reboque um outro exemplo de relação hierárquica de poder, vivenciado naquela “família”, o machismo. Tanto na cena 11, quanto na cena 12, Cesária apresenta-se como a esposa submissa, paciente e, em grande medida, conformada e feliz com essa relação. Nessa perspectiva, podemos pensar na questão cultura como elemento basilar dessa relação patriarcal. No cenário nordestino dos séculos passados (embora isso se verifique, ainda, em nosso século), o patriarcalismo era uma prática bastante comum de relação de poder. Essa prática, de certa forma, pode justificar determinados atos de impolidez de Alexandre.

Sigamos com a narração/descrição das cenas.

A partir desse momento, conforme indica a cena 12, Alexandre centraliza a conversa e passa a comandar o debate dizendo:

— Firmino não está errado! Mas mestre Libório também não deixa de estar certo.

Das Dores, sem entender tal afirmação, indaga:

atos cômicos, à imagem grotesca do corpo; além disso, e de forma mais essencial, elas estão ligadas à *palavra*, à *conversação sábia*, à *verdade alegre*” (BAKHTIN, 1987, p. 245, grifos do autor).

— Mas como é que pode isso, padrinho?

Para ajudar Das Dores em sua dúvida, Gaudêncio tenta explicar à amiga o que, de fato, Alexandre queria dizer. No entanto, o dono da casa, por não gostar dessa interrupção de Gaudêncio, levanta da rede, zangado, e caminha em direção ao curandeiro, resmungando:

— Isso! Entra na minha pele, caminha por dentro dos meus miolos, vai seu Gaudêncio! Vou dormir mais cedo! E deixa que Gaudêncio diz a vocês o que eu ia dizer!

Nessa passagem, podemos verificar, mais uma vez, Alexandre mostrando não só uma face negativa, mas, sobretudo, violenta e narcisista. A violência, nesse caso, não se manifesta necessariamente através de uma ação, de um ato de corpo; manifesta-se, principalmente, por meio de atos de fala (os atos ameaçadores de face).

Em relação ao assunto, Santos; Jamison e Pelosi (2019) defendem que, em certa medida, todo homem é um ser narcísico, violento e cortês, inserido em um circuito de poder, espiritualidade e ecobiodiversidade (SANTOS; JAMISON; PELOSI, 2019). Ou seja, a depender da intenção do locutor e do contexto enunciativo em que ele se encontre, umas dessas três características será convocada de forma mais potente do que as outras, durante sua interação socioverbal. Continuemos a narração/descrição do enredo.

Todos ficam assustados, especialmente Gaudêncio, com a atitude impolida, arredia e grosseira de Alexandre. Cesária, em uma reação submissa e apaziguadora, pede ao marido que se acalme, que “deixe de brabeza”. Gaudêncio, por sua vez, demonstrando sua face positiva, pede desculpas ao amigo, dizendo:

— Foi só um jeito de falar.

Neste enunciado, Gaudêncio, para ser cortês e polido com Alexandre, violenta a si próprio, desculpando-se “pelo que não fez”. Segundo Brown e Levinson (1978), a polidez linguística se traduz em um conjunto de regras e de estratégias que os falantes utilizam social e verbalmente para alcançarem equilíbrio e harmonia durante suas interações face a face. Dessa forma, o curandeiro, tentando prevenir ou minimizar os “atos ameaçadores de face”, responsáveis por gerar os atos de impolidez linguística, realiza um ato de polidez negativa. Ou seja, reprime sua face em detrimento da face grosseira de Alexandre.

Alexandre, então, acalma-se, continua na sala e começa a responder à pergunta de Das Dores:

— Fazendo bom uso de meu entendimento, não há nada de novo sob o sol. É certo, como mestre Libório diz, que tudo já existe no mundo! Exemplo: já ouviu falar da... eletricidade?

Antes que o marido começasse a dissertar sobre esse tema, Cesária, como era de seu feitio, antecipou a narração com todas as vírgulas e reticências que se usam para enfeitar uma história⁵⁴, mas Alexandre, que não gosta de ser minimamente interrompido, retomou o discurso:

— Eletricidade, Cesária! Pronto! Agora explique tim-tim por tim-tim, discorra no papel, causa e efeito da tal eletricidade, né! Na realidade eletricidade sempre existiu, mas o homem, um dia, descobriu a danada. Tudo já existe no mundo; a gente precisa descobrir...

Depois desse proferimento de Alexandre, Cesária se desmancha em elogios ao marido:

— Eita homem cheio das ideias. Se tu não fosses marido meu, “visse”? Eu ia te roubar de quem te tivesse!

E os dois, marido e mulher, abraçaram-se carinhosamente, nesse momento, ratificando a cumplicidade recíproca. Ao mesmo tempo, Das Dores, aproveitando-se do descuido dos padrinhos, dá um carço de milho a Gaudêncio, e ambos trocam olhares e sorrisos apaixonados. É o que veremos, a seguir, narração/descrição das cenas 13 e 14.

⁵⁴ Apesar de entendermos a diferença de sentidos que as palavras *estória* e *história* carregam (aquela se refere a narrativas fantásticas/fictícias; esta se refere a narrativas científicas/verídicas), em nossas análises, seguiremos o uso indiscriminado da palavra *história* por respeito ao uso que o escritor Graciliano Ramos (seguindo, em certa medida, o estilo polifônico de Dostoiévski, ao compor seus romances e, assim, dar voz às personagens) fez desse termo ao publicar o conto com o título *Histórias de Alexandre*. O conto, conforme já explicamos no capítulo 4, que foi transposto para as telas da TV e do Cinema por Luiz Fernando Carvalho, e constitui nosso objeto de estudo (*corpus*), gira em torno dos causos mentirosos narrados pela personagem Alexandre. E, sendo narrativas mentirosas, o título deveria ser *Estórias de Alexandre*, mas essa subversão poética de Graciliano Ramos, especificamente neste caso, é o que, para nós, o define como mestre da literatura (sério-cômica) nordestina e da cultura popular.

Figura 15 – Imagens das cenas 13 e 14 – Alexandre inicia a história do olho torto



Fonte: Filme *Alexandre e outros heróis*.

Repentinamente, Alexandre, como indica a cena 13, atrapalha o casal, dizendo:

— Para provar o que digo, viu seu Gaudêncio, vou contar um acontecimento que vivi, nos meus tempos de menino...

Das Dores logo se precipitou:

— Conte, meu padrinho!

E Alexandre, conforme se percebe na cena 14, como quem prepara o terreno para iniciar a plantação, lança uma pergunta aos amigos, à afilhada e à esposa, para iniciar sua história:

— Vocês sabem por que é que eu tenho esse olho torto? Querem ouvir?

Todos responderam, em coro, consecutivamente, às duas perguntas: não; sim! E Alexandre continua a preparar o terreno:

— Mas antes, mestre Libório, senta a mão no couro e toque seu mote, enquanto eu ponho em fila minhas lembranças de menino...

Antes de analisarmos as cenas 13 e 14, é válido trazermos, a título de ilustração e contextualização, a seguir, o trecho do livro de contos que dialoga com estas passagens transcritas do filme.

— Vou contar aos senhores... Principiou Alexandre amarrando o cigarro de palha.
Os amigos abriram os ouvidos e Das Dores interrompeu o cochicho:
— Conte, meu padrinho.
Alexandre acendeu o cigarro ao candeeiro de folha, escanchou-se na rede e perguntou:
— Os senhores já sabem por que é que eu tenho um olho torto?
Mestre Gaudêncio respondeu que não sabia e acomodou-se num cepo que servia de cadeira.
— Pois eu digo, continuou Alexandre. Mas talvez nem possa escorrer tudo hoje, porque essa história nasce de outra, e é preciso encaixar as coisas direito. Querem ouvir? Se não querem, sejam francos: não gosto de cacetejar ninguém.
Seu Libório cantador e o cego preto Firmino juraram que estavam atentos. E Alexandre abriu a torneira [...]. (RAMOS, 2007, p. 16)

Feita essa contextualização, voltemos à análise das cenas.

Observando as cenas 13 e 14, juntamente com as falas transcritas, a performance de Alexandre como “herói de seus causos” é ressaltada e a questão do “diálogo filosófico, da aventura e do fantástico” (BAKHTIN, 2002, p.134), já citada anteriormente, mais uma vez vem confirmar o caráter sério-cômico e carnavalesco desse enredo (literário e fílmico). Ademais, ao focarmos nossa lente investigativa, especificamente, na imagem da cena 14, vemos uma imagem grotesca de corpo, o olho torto de Alexandre. De acordo com Bakhtin (1987, p. 277, grifos do autor, supressão nossa), “[...], os olhos arregalados interessam ao grotesco, porque atestam uma *tensão puramente corporal*”.

A partir desse ponto do enredo, o qual marca nove minutos e trinta segundos (00:09:30), contados do início do filme, a história passa a ser apresentada em alternância dos tempos passado e presente. Nesse sentido, a narrativa fílmica desenvolve-se com o recurso do *flashback* em diálogo com a sequência cronológica dos fatos. Isso se dará em dois momentos, a partir de dois causos narrados por Alexandre: durante a “história do olho torto” (que ocorre durante a introdução do enredo e no clímax) e quando Alexandre narra sua “travessia para a morte” no Rio São Francisco (que ocorre no desfecho do enredo), como mostraremos no decorrer

deste capítulo. Então, voltemos à narração/descrição do enredo, trazendo ao foco as cenas 15 e 16.

Figura 16 – Imagens das cenas 15 e 16 – Alexandre e Cesária na infância



Fonte: Filme *Alexandre e outros heróis*.

As lembranças da infância de Alexandre começam, como podemos ver na cena 15, com a imagem em que ele corre, numa bela manhã de domingo, pelas verdejantes margens do rio São Francisco (passando por outras crianças que também corriam na areia do rio), indo ao encontro de seu pai. No entanto, antes de encontrar-se com seu pai, Alexandre surge com roupa de imperador/rei, de acordo com a cena 16, brincando com Cesarinha (sua futura esposa Cesária), nas águas do rio.

Examinando, especificamente a cena 16, vale ressaltar que, na idade adulta, ou melhor, na velhice, Alexandre também aparecerá com essa mesma roupa de imperador/rei, confirmando sua posição hierárquica de poder, em relação aos membros daquela “família”, como poderemos ver mais adiante. Além disso, “um dos

elementos dos elementos obrigatórios da festa popular era a *fantasia*, isto é, a *renovação* das vestimentas e da personagem social” (BAKHTIN, 1987, p. 70, grifos do autor).

Assim, na sequência dessas duas cenas, o menino Alexandre volta a correr, como acontece na cena 15, com a mesma roupa do início do *flashback*, ou seja, não mais trajando a roupa de imperador/rei.

Enquanto Alexandre continua correndo, nessa mesma bela manhã de domingo, na fazenda de seu pai, principiava uma festa religiosa cheia de cantoria, de dança e de fartura, em homenagem (e agradecimento) à Nossa Senhora. Todos participavam da festa vestidos com roupas de cor clara: os donos da fazenda (os pais de Alexandre), os empregados e a vizinhança (velhos, adultos e crianças), conforme se observa nas cenas 17 e 18, que se seguem.

Figura 17 – Imagens das Cenas 17 e 18 – Festa e fartura na fazenda dos pais de Alexandre



Fonte: Filme *Alexandre e outros heróis*.

Ao observarmos a sequência das cenas 13, 14, 15 e 16, as quais remetem à infância de Alexandre, vemos um tempo (passado) de fartura e de abundância, oposto à fase adulta da personagem. Essa alternância e ambivalência do espaço-tempo (cronotopo), sublinha, consoante Bakhtin (1987, p. 69-70), “a *relação essencial do riso festivo com o tempo e a alternância das estações*”. Nesse sentido, de acordo com o autor,

reaviva-se sua relação com a alternância das estações, as festas solares e lunares, a morte e a renovação da vegetação, a sucessão dos ciclos agrícolas. E uma ênfase positiva é colocada sobre o novo que vai chegar. [...] ele concretiza a esperança popular, num futuro melhor, num regime social e econômico mais justo, numa nova verdade. (BAKHTIN, 1987, p. 70).

Ademais, tomando como base o cronotopo⁵⁵ dessa narrativa fílmica, podemos dizer que as cenas da infância de Alexandre são constituídas pelas formas basilares de um tempo frutífero e produtivo, que remonta “à fase agrícola do desenvolvimento da sociedade humana, anterior à sociedade de classes” (BAKHTIN, 2018, p. 169). Em contrapartida, nas cenas que retratam a velhice de Alexandre, percebemos um tempo de crise econômica e social, um tempo “*profundamente espacial e concreto*”, que “não está separado da terra e da natureza” e “é exteriorizado de ponta a ponta, como toda a vida do homem” (BAKHTIN, 2018, p. 171, grifos do autor).

Esse desdobramento do tempo e do enredo, a que assistimos em *Alexandre e outros heróis*, de acordo com Bakhtin (2018, p. 172), compreende a “unidade total do tempo folclórico”, que, por sua vez, desconhece qualquer campo do estático e do acabado, como podemos ver, a seguir, nas palavras do autor.

Esse tempo atrai tudo para o seu movimento, desconhece qualquer campo imóvel e estável. Todos os objetos – o sol, a terra, o mar, etc. – são dados ao homem não como objetos de uma contemplação individual (“poética”) ou de uma reflexão desinteressada, mas exclusivamente num processo coletivo de trabalho e luta com a natureza. (BAKHTIN, 2018, p. 172-173).

Discutiremos, novamente, sobre o cronotopo mais adiante. Voltemos ao enredo.

⁵⁵ Em nossa pesquisa, o cronotopo a que nos referimos para a análise dialógica da carnavalização, é o rabelaisiano. Para maiores explicações sobre esta e outras formas de cronotopo, ver *Teoria do Romance II: as formas do tempo e do cronotopo*, de Mikhail Bakhtin (2018), Tradução de Paulo Bezerra.

Num dado momento da dança, conforme se vê nas cenas 17 e 18, o pai de Alexandre deixa a esposa sentada na cadeira, à sombra do juazeiro, e vai à procura do filho, gritando:

— Se acheque, menino! Se despede de onde tu tá, filho dos meus pecados!

E o menino Alexandre, que seguia em disparada correndo pelas terras da fazenda (as quais eram banhadas pelo rio São Francisco, conforme já dissemos), aproxima-se da figura imperativa de seu pai, freando os pés, arrastando as alpercatas no chão.

O pai, de acordo com as cenas 19 e 20, olha seriamente para o filho, balançando a cabeça num movimento de reprovação e reclama:

— Menino!

— Nos seus passeios não achou roteiro da égua pampa?

Figura 18 – Imagens das cenas 19 e 20 – O pai de Alexandre lhe manda procurar a égua pampa



Fonte: Filme *Alexandre e outros heróis*.

O menino, timidamente responde:

— Não! Não achei não, meu pai!

Na sequência dessas cenas, o pai de Alexandre dá uma incumbência ao filho:

— Pois dê umas voltas por aí. Pegue este cabresto e veja se me encontra a égua!

Fazendo uma reflexão sobre as cenas da figura 10, em sua dimensão verbo-visual, e trazendo à análise, novamente, a voz do autor da versão literária de *Alexandre e outros heróis*, podemos interpretar, de forma mais contextualizada, a construção do patriarcalismo nesta obra fílmica. Guardadas as devidas proporções, em Alexandre criança, podemos ver aí o menino Graciliano, filho de Sebastião Ramos, fazendeiro, comerciante e pai autoritário. Além disso, tinha a mãe, Mariquinha (Maria Amélia), “uma senhora enfezada, agressiva, ranzinza”, como nos mostra, Moraes (2012), ao dizer que

o tratamento que o pai lhe dispensava variava de acordo com o humor. A mãe reprovava-lhe curiosidades. Graciliano queria saber, por exemplo, a origem dos cometas e se existia mesmo diabo, coisas faladas a três por dois na fazenda. Por azar, não entendia direito o sentido figurado das explicações de Mariquinha. Se insistia nas perguntas, ouvia ser chamado de “animal”. O pai, em uma ocasião, espancou-o por causa de um cinturão que supunha ter sido achado ou escondido pelo filho. O injusto suplício doeu-lhe para sempre: “Foi esse o primeiro contato que tive com a justiça”. (MORAES, 2012, p. 26).

Então, diante desse contexto, encontramos, no filme (e, nesse momento, queremos destacar a sensibilidade poética de Luiz Fernando Carvalho em adaptar e dirigir essa obra) uma forte relação dialógica entre a vida e a obra de Graciliano Ramos, que, por sua vez, retrata, em larga medida, a cultura nordestina. Continuemos nosso percurso narrativo.

O menino Alexandre, então, segue prontamente o comando de seu pai e sai, antes mesmo do horário de almoço, em busca da égua pampa. A partir desse momento do filme, a história volta ao seu curso cronológico normal e o velho Alexandre (Xandu, como também era conhecido) toma as rédeas da narrativa, como indicam as cenas 21 e 22, dizendo:

Figura 19 – Imagens das cenas 21 e 22 – Alexandre narra seus causos e Firmino, questionador, cai na gargalhada



Fonte: Filme *Alexandre e outros heróis*.

— Naquele tempo, meu pai... Ôxe! Não sei se vai dar para escorrer a história toda não!”

Das Dores, numa curiosidade só, implora:

— Ah! Conte logo meu padrinho!

— A história nasce de outra para morrer numa terceira; para ser bem contada, escoreita... Querem ouvir?

Firmino, sem muita paciência para os arroteios do dono da casa, murmura:

— Ai, ai, ai...

Alexandre, fingindo-se de indiferente, dispara:

— Se não quiser ouvir, cego Firmino, é só falar que eu não sou de cacetear o miolo e a paciência de ninguém!

Das Dores, novamente insiste para que o velho Xandu conte sua história:

— Vá! Conte logo meu padrinho!

E Alexandre, então, prossegue seu discurso:

— Pois bem... Naquele tempo meu pai era homem de fortuna grossa! A dinheirama era tanta lá em casa que dava até para forrar as camas de gato! Não é, Cesária?

A mulher rapidamente concorda:

— Verdade!

Assim, contando com a ajuda da mulher (e dona da casa), Alexandre segue narrando sobre a riqueza de seu pai (que tinha cinco baús cheios de moedas de ouro) e sobre a fartura da fazenda em que viviam, em seus tempos de criança (que tinha um dilúvio de boi e quinhentas vacas de leite), conforme segue na cena 21.

A história foi-se delineando, sempre com a cumplicidade de Cesária e a escuta silenciosa da afilhada e dos amigos Gaudêncio e Libório. Já Firmino, quando desconfiava dos excessos narrados por Alexandre, caía na gargalhada e questionava o dono da casa.

Foi o que aconteceu quando Alexandre, de acordo com as cenas 21 e 22, contou o caso das vacas de leite da fazenda de seu pai, que davam cria todo ano, de gêmeos e, em ano bissexto, de trigêmeos.

Firmino, desafiando o anfitrião, perguntou, às gargalhadas:

— É para crer, é? Nunca que vi disso!

Ao observarmos este enunciado, bem como a expressão facial de Firmino, rindo e debochando de Alexandre, como consta na cena 22, verificamos, nessa personagem, uma atitude impolida diante do contador de histórias. Por conseguinte, ao focarmos nosso olhar na boca escancarada do cego, dando gargalhadas, vemos a representação pujante da noção de corpo grotesco rabelaisiano. Segundo Bakhtin (1987, p. 277), “O rosto grotesco se resume afinal em uma *boca escancarada*.” Ainda conforme o autor, todo o resto do corpo “só serve para *emoldurar* essa boca, esse *abismo corporal escancarado e devorador*” (BAKHTIN, 1987, p. 277, grifos do autor).

Além disso, tomando como base o cronotopo rabelaisiano, que defende a ideia do “vínculo especial do homem e de todas as suas ações e todos os acontecimentos de sua vida com o universo espaçotemporal” (BAKHTIN, 2018, p. 119), podemos dizer que a boca escancarada de Firmino significa sua reação diante de uma verdade séria, oficial e, sobretudo, hipócrita. Nessa perspectiva, esse “homem corpóreo” assume o aspecto bufão e cínico, como nos explica Bakhtin (2018), a seguir.

Rabelais representa o corpo humano em vários aspectos. Antes de tudo no aspecto científico anatômico-fisiológico. Depois, **no aspecto bufão e cínico**. E em seguida no aspecto de analogia fantástica e grosseira (o homem é um microcosmo). E, por último, no aspecto propriamente folclórico. Esses aspectos se entrelaçam e só raramente aparecem em sua forma pura. (BAKHTIN, 2018, p. 124, grifos nossos).

Continuemos a narração/transcrição do enredo.

Alexandre, rapidamente, resmungou para o cego:

— E nem vai ver, cego! “Tu já foi” na fazenda de meu falecido pai? Quem viu, viu; quem não viu, acredite!

Depois desse pequeno embate entre os dois, Alexandre relembra, com tom de tristeza, que toda a riqueza havia acabado e volta a falar sobre “a procura da égua pampa”. Então, o recurso do *flashback* entra em ação novamente, no filme, conforme segue nossa narração/transcrição.

O menino Alexandre embrenha-se na caatinga para cumprir a ordem do pai. Após andar por um bom tempo à procura do animal, o pequeno Xandu se cansa e resolve deitar-se na terra seca para recuperar o fôlego. Logo, ele tira um cochilo e põe-se a sonhar com Cesarinha. No sonho, conforme aponta a cena 23, os dois brincavam no rio São Francisco, e ele trajava aquela roupa de imperador/rei. Esta cena, que veremos na sequência, parece estar dando continuidade à cena 16, mostrada no início do enredo.

Figura 20 – Imagens das cenas 23 e 24 – Alexandre e Cesária na infância e na velhice



Fonte: Filme *Alexandre e outros heróis*.

Como num passe de mágica, a cena das crianças brincando no rio é substituída pela cena dos adultos namorando na sala da casa, indicando que o recurso do *flashback*, mais uma vez, cede lugar à sequência cronológica da narrativa. Consoante Bakhtin (2002, p. 118), “A menipéia gosta de jogar com passagens e mudanças bruscas, o alto e o baixo, ascensões e decadências”.

Assim, na cena 24, como podemos observar, há o casal trocando carícias: Alexandre cheira ofegantemente sua esposa, como se seu nariz fosse um focinho de cachorro. Essa atitude de Alexandre pode ser interpretada como essencialmente grotesca, pois, consoante Bakhtin (1987, p. 276), “o grotesco começa quando o exagero toma proporções fantásticas, e quando o nariz de um indivíduo se torna o focinho de um animal”. Ademais, “as formas da cabeça, das orelhas, e também do

nariz”, de acordo com o autor, “só tomam caráter grotesco, quando se transformam em figuras de *animais* ou de *coisas*” (BAKHTIN, 1987, p. 276, grifos do autor).

Prosseguindo com a apresentação do enredo, enquanto marido e mulher afagavam-se no meio da sala, Firmino (que, apesar da ausência da visão, enxergava melhor do que muitos daquela casa) e Libório observavam o casal com certo constrangimento. Das Dores e Gaudêncio, ao contrário, olhavam-se apaixonadamente, como se sonhassem com aquela cena de amor: tinham que aproveitar o momento de liberdade da vigília dos padrinhos da moça.

Então, passados poucos minutos de romance, os donos da casa olharam para seus amigos (e afilhada) e interromperam o “chamego”. Rapidamente, Libório pede para Alexandre continuar com a “história do olho torto” (que nasce da “história da égua pampa”), clamando:

— Siga, seu Alexandre! Siga abrindo a torneira da goela!

E o dono da casa afastou-se de Cesária, andou em direção à janela da sala e começou seu monólogo.

— Pois bem, mestre Libório: a lua foi coberta por grossas nuvens e o escuro da noite tornou-se mais profundo!

Dito isso, a história continuou, e o enredo seguiu dividindo-se entre *flashback* e narrativa cronológica; passado e presente sendo fiado intercaladamente por Alexandre, como mostram as cenas 25 e 26, a seguir. A primeira, mostra o velho Xandu atraindo a tenção de todos ao construir sua aventura; a segunda, mostra o menino montado no espinhaço (fazendo uso linguageiro do Nordeste) da égua, cumprindo a incumbência de seu pai. Mais uma vez, verificamos no enredo elementos constitutivos da cosmovisão carnavalesca: presente e passado, velhice e mocidade, pobreza e fartura. Ou seja, o jogo de oxímoros, a alternância, a ambivalência das situações.

Figura 21 – Imagens das cenas 25 e 26 – Alexandre narra a história da égua pampa



Fonte: Filme *Alexandre e outros heróis*.

Essa aventura, no entanto, segundo o velho Alexandre, durou a noite toda e entrou pelo amanhecer do novo dia. A égua deu muito trabalho ao menino; era tnhosa, arisca, conforme escreveu Graciliano Ramos no conto *Histórias de Alexandre*, como mostraremos, a seguir.

Passei o cabresto no focinho da bicha e, os calcanhares presos nos vazios, deitei-me, grudei-me com ela, mas antes levei muita pancada de galho e muito arranhão de espinho rasga-beiço. Fui cair numa touceira cheia de espetos, um deles esfolou-me a cara, e nem senti a ferida: num aperto tão grande não ia ocupar-me com semelhante ninharia. [...] Escapulindo-se do espinheiro, a diaba ganhou de novo a catinga, saltando bancos de macambira e derrubando paus, como se tivesse azougue nas veias. Fazia um barulhão com as ventas, eu estava espantado, porque nunca tinha ouvido égua soprar daquele jeito. Afinal subjuguiei-a, quebrei-lhe as forças e, com puxavantes de cabresto, murros na cabeça e pancadas nos queixos, levei-a para a estrada. Aí ela compreendeu que não valia a pena teimar e entregou os pontos. (RAMOS, 2007, p. 18-19).

Apesar desse “aperreio todo” que o menino Xandu passou com a égua pampa, no final da tropelia desembestada, o bicho “era um ser vivente ajuizado”, disse o velho Alexandre, como se pode ver na cena 25, aos amigos e às mulheres. E, para dar continuidade a sua aventura, que já se encaminhava para o desfecho, Alexandre prossegue narrando sua chegada à fazenda, montado no animal, como veremos, a seguir, nas cenas 27 e 28, em que, mais uma vez, o *flashback* foi convocado.

Figura 22 – Imagens das cenas 27 e 28 – Alexandre montado na égua pampa e seus pais seguindo a procissão de Nossa Senhora



Fonte: Filme *Alexandre e outros heróis*

— O céu se enferrujou, o sol estava com vontade de aparecer. Um galo cantou, houve nos ramos um rebuliço de penas. Quando entrei no pátio da fazenda, meu pai e os outros da família terminavam o ofício de Nossa Senhora. Aí fui até o curral, amarrei o animal no mourão e já caminhava de volta para a varanda quando meu pai surgiu atrás de mim; não deu tempo de entrar. A barra do dia apareceu,

clareando tudo. Meu pai e os empregados correram para ver a égua no curral, de onde chegava uma algazarra de vozes: “meu Deus do céu! Misericórdia! O que diabo foi que esse menino fez?”

Nesse momento do enredo, analisando o aspecto visual/imagético em diálogo com a materialidade verbal (movimento analítico com o qual estamos a realizar nossa tarefa investigativa) dessas cenas, percebemos um contexto de fartura e abundância: plantação de milho na fazenda, que, por sua vez, é banhada pelo rio São Francisco, casal dono da fazenda vestindo trajes alinhados, configurando pertencimento à aristocracia rural daquela época e uso da expressão “empregados da fazenda”, por exemplo.

Além dessa interpretação, também podemos apontar a questão da religiosidade, dos ritos e festas em agradecimento à colheita (farta e abundante), retrata a cena 28, ratificada com as expressões “ofício de Nossa Senhora”, “Deus do céu” e “Misericórdia”, transcritas acima, como um dos sentidos construídos nesta análise dialógica. Assim, pautados em Bakhtin (1987, p. 70), podemos dizer que essa festa popular, representa, em certa medida, um futuro de “abundância material, igualdade, liberdade, da mesma forma que as saturnais romanas” representam o “retorno à idade de ouro”.

Passemos, em seguida, à narração/descrição das cenas 29 e 30.

Figura 23 – Imagens das cenas 29 e 30 – Alexandre contando que domou uma onça



Fonte: Filme *Alexandre e outros heróis*.

Depois dessa passagem, ilustrada pelas cenas 27 e 28, a narrativa segue a ordem cronológica dos fatos, como indicam as cenas 29 e 30 (com as quais encerramos a apresentação do enredo). Nelas, Alexandre, como velho e bom contador de histórias, levanta-se da rede e ajoelha-se no centro da sala para performatizar sua “arte de narrar”⁵⁶ e, assim, dar um tom maior de veemência à aventura.

⁵⁶ Quanto a essa prática, a “arte de narrar”, que estabelece uma “zona de contato familiar” entre os homens, como pudemos observar neste trabalho, ela parece estar cada vez mais rara, caindo mesmo em desuso em nossa contemporaneidade. Walter Benjamin, em seu ensaio *O Narrador* (1994), em que tece “considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, desenvolve uma rica discussão sobre o enfraquecimento dessa “experiência coletiva (*erfahrung*)”. Em contrapartida, o autor pondera sobre o fortalecimento de práticas que se manifestam na “experiência solitária (*erlebniz*)”. (PIEROBON, 2013).

Então, retomando a história da égua pampa (na qual se insere a história do olho torto), Alexandre conclui o acontecido sussurrando:

— Tive medo, acho que cometi uma doidice. Vossemecês imaginam o que estava amarrado no mourão?

Feita essa pergunta, o suspense e o silêncio tomaram conta da plateia. Todos aguardavam ansiosos e espantados pela resposta do dono da casa. E Alexandre, sentindo-se o rei daquele grupo de interlocutores (quase somente ouvintes), faz uso sobrepujante de seus atos de fala e de corpo e responde gesticulando:

— Uma onça! Pintada! Enorme! Da altura de um cavalo!

Ao examinarmos esta última figura da primeira parte do enredo, referente às cenas 29 e 30, em diálogo com o contexto narrativo, temos, novamente, convocadas, as particularidades da sátira menipeia, pontuadas em Bakhtin (2002), conforme se segue, com a quinta particularidade.

A ousadia da invenção e do fantástico, combina-se na *menipéia* com um excepcional universalismo filosófico e uma extrema capacidade de ver o mundo. A *menipéia* é o gênero das “últimas questões”, onde se experimentam as últimas posições filosóficas. (BAKHTIN, 2002, p. 115, grifos do autor).

Nessa perspectiva, percebemos reforçada não só a imagem de Alexandre como “o homem de idéia – um sábio” (BAKHTIN, 2002, p. 115), o herói de seus causos, mas, também, o caráter fantástico, místico-religioso e filosófico de suas aventuras. Essas percepções, por sua vez, conforme buscamos defender ao longo de nossa pesquisa, justificam nossa interpretação de que estamos diante de um filme (bem como de um conto) impregnado de elementos constitutivos da cosmovisão carnavalesca.

Com esse enunciado proferido, performativamente, por Alexandre, ilustrado nas cenas 29 e 30, e que contam dezoito minutos e quarenta e nove segundos (00:18:49), a contar do início do filme, encerramos nossa narração/descrição das cenas constitutivas da apresentação do enredo, conforme o proposto para esta subseção. Daremos início, agora, à segunda parte do enredo, o clímax.

6.2 CLÍMAX DO ENREDO: O OLHO TORTO DE ALEXANDRE

Para esta segunda parte do enredo, a qual se refere ao capítulo do livro de contos intitulado *O olho torto de Alexandre*, selecionamos doze cenas.

Antes de iniciarmos a narração/descrição dessa parte do enredo, somos atraídos a focar nossa lente investigativa na expressão “olho torto”. Nesse caso, a noção de corpo grotesco, mais uma vez nos é acionada por nossa memória discursiva. Segundo Bakhtin (1987, p. 276-277), o grotesco carnavalesco só se interessa pelos olhos arregalados (como ocorre com olho torto de Alexandre), pois “interessa-se por tudo que sai, procura sair, ultrapassa o corpo, tudo o que procura escapar-lhe”.

Começamos o nosso ofício de narrar/descrever o clímax desse enredo, trazendo ao foco, a seguir, as cenas 31 e 32.

Após jurar que, na verdade, quem estava amarrada no mourão do curral era uma onça pintada, Alexandre segue sua aventura com o apoio de Cesária, que insiste:

— Foi por causa das pintas que Alexandre, no escuro, tomou aquela desgraçada pela égua pampa.

Figura 24 – Imagens das cenas 31 e 32 – Firmino rindo por não acreditar nas histórias de Alexandre



Fonte: Filme *Alexandre e outros heróis*.

Dito isso, conforme se vê nas cenas 31 e 32, Firmino não se aguentou e escancarou a bocarra performatizando seu riso bufônico e ironicamente cínico⁵⁷ (aos moldes de Diógenes), um riso destronador e subversivo. Nesse sentido, de acordo com Bakhtin (1987, p. 81), o riso “jamais poderia ser um instrumento de opressão e embrutecimento do povo”. Ao contrário, “ele permaneceu sempre uma arma de libertação nas mãos do povo”.

⁵⁷ A questão do cinismo em nossa pesquisa se ancora nos estudos de Bakhtin (1987 [1965]) sobre a carnavalização, que por sua vez, remonta ao cinismo antigo grego, que tem a figura de Diógenes como seu principal representante. Ademais, cabe ressaltar que Foucault, ao desenvolver estudos sobre a *parresía* (dizer-a-verdade), defende que “Na Europa medieval e cristã, haveria sem dúvida a considerar todo um aspecto da literatura como sendo uma espécie de arte cínica. [...] assim como toda essa literatura que Bakhtin estudou, referindo-se sobretudo à festa e ao carnaval [...]”. (FOUCAULT, 2011, p. 163, supressão nossa).

Ademais, fazendo uma análise mais atenta, no que tange às ações constitutivas da cosmovisão carnavalesca, temos, nessas cenas, consoante Bakhtin (2002, p. 124), a principal ação carnavalesca: “a coroação bufa e o posterior destronamento do rei do carnaval”. Esse ritual de “coroação-destronamento” é biunívoco e ambivalente, conforme nos explica o teórico russo.

A coroação-destronamento é um ritual ambivalente biunívoco, que expressa a inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da mudança-renovação, a alegre relatividade de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição (hierárquica). (BAKHTIN, 2002, p.124, grifos do autor).

Em continuando a narração/descrição do enredo, a “história da onça” (que nasceu da “história da égua pampa”, para explicar a “história do olho torto”) seguiu ao som das gargalhadas de Firmino e do cochicho admirado e enfeitado das outras personagens da casa. Até que Libório tem a ideia de homenagear o Velho Xandu pelo seu grande feito, dizendo:

— Esse caso que vossemecê escorreu, mestre Alexandre, é uma beleza. Não é? Vou fazer dele uma cantiga para a viola.

Fazendo uma contextualização com o livro de contos, especificamente no capítulo *O olho torto de Alexandre*, vemos, com poucas alterações, esse mesmo enunciado proferido por Libório, introduzindo o capítulo. Vejamos essa passagem, na citação a seguir. Nela, também mostraremos, dando sequência aos acontecimentos, o início do primeiro grande embate (o segundo virá mais adiante) entre Firmino e Alexandre.

— Esse caso que vossemecê escorreu é uma beleza, seu Alexandre, opinou seu Libório. E eu fiquei pensando em fazer dele uma cantiga para cantar na viola.

— Boa idéia, concordou o cego preto Firmino. Era o que seu Libório devia fazer, que tem cadência e sabe o negócio. Mas aí, se me dão licença... Não é por querer falar mal, não senhor.

— Diga, seu Firmino, convidou Alexandre.

— Pois é, tornou o cego. Vossemecê não se ofenda, eu não gosto de ofender ninguém. Mas nasci com o coração perto da goela. Tenho culpa de ter nascido assim? Quando acerto num caminho, vou até topar.

— Destampe logo, seu Firmino, resmungou Alexandre enjoado. Para que essas nove-horas?

— Então, como o dono da casa manda, lá vai tempo. Essa história da onça era diferente a semana passada. Seu Alexandre já montou na onça três vezes, e no princípio não falou no espinheiro. (RAMOS, 2007, p. 21-22).

Fazendo o movimento inverso, e assim, retornando à versão televisiva/cinematográfica, após Firmino fazer esse comentário, e pôr em descrédito a história da onça diante dos amigos, Alexandre, por seu turno, ao ouvir essa verdade,

fica perplexo com a atitude do cego. É o que se pode ver nas cenas 33 e 34, que se seguem.

Figura 25 – Imagens das cenas 33 e 34 – Alexandre se zanga com a pergunta de Firmino



Fonte: Filme *Alexandre e outros heróis*

A franqueza de Firmino, além de suscitar certa desconfiança nos amigos (os quais passaram a repetir: “e o espinheiro?”), também causou um estado de cólera no velho Xandu (conforme indica a cena 33), tanto que ele quase se engasga e tem um passamento. No entanto, para tentar se defender da acusação, o dono da casa responde o insulto de Firmino, dizendo:

— Eu moro nessa ribeira há um tanto de anos e ninguém nunca pôs em dúvida a minha palavra!

Firmino, em uma atitude um tanto quanto irônica, tenta amenizar a ofensa:

— Não se aperrei não, seu Alexandre. É que há novidade na conversa. A moita do espinheiro só apareceu hoje, homem!

E Alexandre prossegue na defesa de sua palavra/verdade, afirmando:

— Mas eu não esqueci o espinheiro; o espinheiro é o principal. Onça não conta; onça não vale nada.

Depois desse jogo de verdades (séria e oficial x cômica e extraoficial), dessa luta entre as forças centrípetas e as forças centrífugas, desses atos ameaçadores de face (impolidez x polidez), observados na interação verbal entre as personagens Alexandre e Firmino, eis que Cesária, querendo defender o marido e provar sua honestidade narrativa, interrompe a discórdia, explicando:

— A opinião do Firmino mostra que ele não é traquejado, nem em onça, nem em história! Quando a gente quer contar um caso, viu seu Firmino, a gente conta o principal, não vai esmiuçar tudo não, viu?

Alexandre, como se vê na cena 34, após ouvir as palavras defensivas de sua esposa, conclui o debate, dizendo (e gesticulando) ao cego:

— Mas o espinheiro eu não esqueci. Você que esqueceu. Ou não lembrou. Ou esqueceu de lembrar. Mas falar, eu falei. E pronto! Não falo mais nada!

Proferidas essas palavras, Alexandre se despede dos amigos com um “boa noite” e caminha em direção ao seu quarto, seguido pela esposa, sua fiel escudeira. Entretanto, antes de acompanhar o marido, Cesária pede a Libório que faça um repente para acalmar o dono da casa. E assim o tocador de emboladas, exercendo sua função de bobó, fez.

Levando em consideração todo o contexto enunciativo das cenas 33 e 34, ou seja, a totalidade da dimensão verbo-visual, podemos destacar a questão do embate (típico das relações dialógicas) entre duas vozes sociais, representadas, nessa narrativa fílmica, por Alexandre e Firmino. Aquele, figurando como a voz autoritária e monologizadora dos discursos; este configurando como a voz libertária e dialogizadora dos discursos.

Ademais, podemos verificar também, na interação socioverbal entre essas duas personagens, uma constante prática (im)polidez linguística (sobretudo da impolidez), típicas dos jogos de faces realizados em qualquer situação sócio-hierárquica. De acordo com Brown e Levinson (1987), todo sujeito carrega consigo duas faces (uma positiva e outra negativa). Assim, a depender da situação, uma sobressai à outra e, por consequência, um ato de fala (polido ou impolido) sobressai ao outro.

Retomemos a narração/descrição, trazendo ao foco as cenas 35 e 36.

Figura 26 – Imagens das cenas 35 e 36 – Alexandre retorna à sala para continuar suas histórias



Fonte: Filme *Alexandre e outros heróis*

Após cantar o repente, Libório, juntamente com Gaudêncio e Das Dores, aproximaram-se de Firmino (conforme se vê na cena 35) para reclamar com o amigo e sugerir que ele peça desculpas ao dono da casa. Além disso, insistem que ele esqueça o tal espinheiro, como mostraremos, a seguir, na sequência transcrita das falas dessas personagens:

— Firmino, você deixe de ladainha, homem! — Disse Gaudêncio.

— Eu sei o que digo. Ele não vai me lavar fácil, não. Das outras vezes ele não falou em espinheiro. Tenho certeza! — Resmungou Firmino.

— Que importância isso tem? — Completou Das Dores.

— Deixe de levantar poeira, homem. Fazer guerra por isso, não é? — Apaziguou Libório.

Os amigos cochichavam em frente a porta do quarto de Alexandre, que estava deitado em sua cama, muito sentido com o ocorrido. Depois um certo tempo, o velho, com roupa de festa, sai do quarto com sua esposa. Todos se calam e se afastam da porta assustados, com medo do que o anfitrião poderia fazer naquele momento pós-embate. No entanto, o homem, vestido elegantemente, apenas perguntou:

— Oxe! Ninguém foi embora, não?

A pergunta tranquila e serena, soou, para os amigos, como uma chance para o cego se desculpar pela ofensa. E, assim, Firmino, muito a contragosto, se desculpou sem dizer uma só palavra. Sua porta-voz foi Das Dores, conforme veremos, na passagem que transcrevemos, referente à conversa entre Alexandre, a afilhada e os três companheiros:

— Com sua licença... é que... o cego aqui, quer lhe dizer umas palavras...

— Gaguejou Libório.

— Se for para afrontar, me acusar de desonestismo com a verdade... — Pontuou Alexandre.

— Não, não, não, não... não é isso não, mestre Alexandre. As palavras do mestre são uma escritura, não é? — Esclareceu Libório.

Como Firmino nada dizia, só fazia “cara de desgosto” por estar sendo constrangido pelos amigos, Das Dores intervém, abraça o amigo e lhe afaga a cabeça, dizendo, piedosamente, ao patriarca:

— Ele está pedindo desculpa, padrinho!

Dito isso, Alexandre, majestosamente, aceita o pedido e Libório pede-lhe que termine a “história do olho torto” (aquela que se mistura com a “história da égua pampa” e com a “história da onça”). Assim, a paz volta a reinar naquela “família” (até o próximo embate) e as aventuras de Xandu serão ouvidas à mesa de jantar, em que todos participarão do “banquete”, conforme veremos, nas cenas 37 e 38, a seguir.

Antes de seguirmos para as próximas cenas, precisamos expor nossa interpretação verbo-visual das cenas 35 e 36. Nelas, observamos que, “ao interagirem, as faces negativas e positivas dos interlocutores encontram-se expostas, podendo ser preservadas e ameaçadas” (TEIXEIRA, 2011, p. 57).

Nesse sentido, percebemos, na interação verbal entre as seis personagens, um jogo de faces muito intenso e, conseqüentemente, a produção de

“atos ameaçadores de face” constantes. A personagem Alexandre, nestas cenas, bem como em grande parte do filme, realiza atos de fala (e de corpo) impolidos (grosseiros, rudes) para com sua “família” (esposa, afilhada e os três amigos), demonstrando uma personalidade egocêntrica, narcisista e autoritária. Nesse sentido, esta personagem pode ser interpretada, conforme vimos fazendo, como o “rei” (do carnaval medieval) daquela pequena comunidade que frequenta sua casa e participa de sua “festa”. Além disso, podemos verificar, ainda, em Alexandre, sua posição hegemônica diante daquela relação assimétrica de poder⁵⁸.

Trazendo ao debate analítico as personagens Cesária, Das Dores, Libório e Gaudêncio, verificamos nelas, ao contrário do que apontamos em Alexandre, práticas de polidez e cortesia, sobretudo, para com o dono da casa. Em grande parte do filme, assistimos, sobretudo com Cesária, a cenas em que essas personagens, muitas vezes, comportam-se de maneira subserviente e passiva, para agradar o dono da casa. Assim, para não contrariar Alexandre, e não lhe demonstrar nenhuma atitude que possa desrespeitar sua postura patriarcal, essas quatro personagens citadas, reprimem suas verdades (fala franca), suas ideias e opiniões, e, em grande medida, realizam, contra si mesmas, a polidez negativa⁵⁹.

Em contrapartida, ainda analisando a questão da (im)polidez linguística, ao focarmos nosso olhar nos dizeres e na gesticulação de Firmino, enxergamos práticas de impolidez, em grande sentido, opostas às práticas de impolidez de Alexandre. O primeiro age, a partir do riso irônico, de sua fala franca e de sua livre gesticulação, de forma impolida, para reagir contra a verdade séria e oficial pregada pelo patriarca daquela casa e assim, libertar, a si mesmo e aos outros, daquela situação de opressão. O segundo, ao contrário, age, com sua linguagem rude e grosseira, de forma impolida, para amedrontar os seus “súditos” (visto que ele atua na figura do rei) e, assim, defender e manter sua posição hierárquica de poder.

⁵⁸ Ao tratarmos de “relações de poder” em nossa pesquisa, estamos considerando que, “o poder é alguma coisa que opera através do discurso, já que o próprio discurso é um elemento e um dispositivo estratégico de relações de poder.” (Foucault, 2003, p. 252 *apud* Oliveira, 2013, p. 145). Nesse sentido, consideramos ainda que, “é preciso parar de sempre descrever os efeitos do poder em termos negativos: ele ‘exclui’, ele ‘reprime’, ele ‘recalca’, ele ‘censura’, ele ‘abstrai’, ele ‘mascara’, ele ‘esconde’. De fato, o poder produz; ele produz real; produz domínios de objetos e rituais de verdade.” (Foucault, 2017, p. 19).

⁵⁹ Ver esse conceito na seção 2 desta dissertação.

Essa oposição das intenções de Firmino e de Alexandre, ao realizarem atos de fala (e de corpo) impolidos, é a mola-mestre do nosso empreendimento, a categoria da impolidez carnavalizada, sobre a qual falamos na seção 3 desta dissertação.

Feitas essas análise e observações, passemos, enfim, para a narração/descrição das cenas 37 e 38, referentes à conclusão da “história do olho torto”.

Figuras 26 – Imagens das cenas 37 e 38 – Alexandre e sua “família” reunidos em torno do “banquete”



Fonte: Filme *Alexandre e outros heróis*

Passado o momento de tensão e de embate, como já narramos, todos seguem o patriarca em direção à sala das refeições. Cesária organiza tudo: os utensílios postos sobre a mesa retangular, a sopa a ser servida, até a posição que cada um dos convidados devia ocupar naquelas cadeiras. Assim, como se pode verificar nestas duas cenas, Alexandre e Firmino encontram-se em posições

diametralmente opostas, um ao outro, ocupando as extremidades da mesa; Das Dores e Gaudêncio, como se vê nas imagens, posicionam-se na lateral direita de Alexandre, sobrando, então, as cadeiras da lateral à esquerda de Alexandre, para Cesária e Libório. Essa disposição das personagens à mesa, centralizada na figura de Alexandre, é a principal evidência que nos leva a interpretar, no filme, uma relação patriarcal de poder.

Além dessa interpretação, podemos verificar, mais uma vez, analisando as cenas 37 e 38, a presença de elementos constitutivos da cosmovisão carnavalesca. Nesse caso, estamos nos referindo à ação do “comer e do beber” carnavalesco, o qual se manifesta sob o título de “banquete”. De acordo com Bakhtin (1987), essa ação não pode se limitar ao simples ato cotidiano do alimentar-se, como o autor nos explica, ao salientar que

não se trata de forma alguma do beber e comer cotidianos, que fazem parte da existência de todos os dias de indivíduos isolados. Trata-se do *banquete* que se desenrola na *feira popular*, no limite da *boa mesa*. [...] As imagens do banquete associam-se organicamente a todas as outras imagens da festa popular. O banquete é uma festa necessária a todo regozijo popular. Nenhum ato cômico essencial pode dispensá-lo. (BAKHTIN, 1987, p. 243, grifos do autor)

Antes de prosseguirmos nossa narração dessas cenas, é necessário fazermos uma observação sobre elas, destacando a voz carnavalizada de Luiz Fernando Carvalho. O diretor (de cinema e de televisão), ao criar essas cenas, demonstrou, mais uma vez, sua sensibilidade à ideia carnavalesca de mudo e, sobremaneira, à noção de corpo grotesco, manifestadas, conforme explicamos anteriormente, no ritual do banquete rabelaisiano.

Esse ritual, tão bem elaborado nas cenas 37 e 38, não foi devidamente contemplado por Graciliano Ramos, como se pode ver, a seguir, no trecho que retrata o momento pós-embate (entre Alexandre e Firmino) e, assim, configura o momento em que o dono da casa, ao aceitar as desculpas do cego, continua sua história do olho torto, e todos dividem com o patriarca apenas uma garrafa de cachimbo⁶⁰.

Aí Alexandre, magoado com a objeção do negro, declarou aos amigos que ia calar-se. Detestava exageros, só dizia o que se tinha passado, mas como na sala havia quem duvidasse dele, metia a viola no saco. Mestre Gaudêncio curandeiro e seu Libório cantador procuraram com bons modos resolver a questão, juraram que a palavra de seu Alexandre era uma escritura, e o cego preto Firmino desculpou-se rosnando.

⁶⁰ De acordo com o dicionário do folclore brasileiro, de Câmara Cascudo (1999), cachimbo é uma bebida que mistura aguardente e mel de abelha, e é servida (pelos maridos) quando as mulheres dão à luz no Sertão. Graciliano Ramos também faz menção à bebida em seu outro livro, *Infância*.

— Conte, meu padrinho, rogou Das Dores.
 Alexandre resistiu meia hora, cheio de melindres, e voltou às boas.
 — Está bem, está bem. Como os amigos insistem...
 Cesária levantou-se, foi buscar uma garrafa de cachimbo e uma xícara.
 Beberam todos, Alexandre se desanuviou e falou assim:
 — Acabou-se. Vou dizer aos amigos como arranjei este defeito no olho. E aí seu Firmino há de ver que eu não podia esquecer o espinheiro, está ouvindo? Prestem atenção, para não me virem com perguntas e razões como as de seu Firmino. (RAMOS, 2007, p. 23).

Assim, continuando a narração/descrição das cenas do banquete, após todos se acomodarem em seus devidos lugares e iniciarem a degustação da sopa, Alexandre informa:

— Eu vou contar para vocês como consegui esse olho torto, e cego Firmino há de ver que eu não esqueci do espinheiro. Onde que eu estava mesmo?

Libório responde:

— Na onça...

E Das Dores, muito rapidamente gesticula para que o amigo se cale e pede, quase que implorando, ao velho Xandu:

— Conta, padrinho!

A partir desse momento, que conta vinte e seis minutos e quatorze segundos de filme (00:26:14), contados desde o seu início, a história volta a ser narrada em *flashback*, e o menino Alexandre entra em ação.

Alexandre, o velho, ao retornar à história da onça, irá descrever como, de fato, adquiriu aquele olho torto, conforme mostraremos nas passagens que se seguem:

— O sol que acabara de nascer, lançava sua claridade no mundo. No curral, havia um ajuntamento de gente. Mal dei por mim, meus passos tinham me arrastado novamente até o curral, que tinha uma onça enorme, assombrada, ainda com o cabresto no focinho. Eu me assustei quando percebi que via as pessoas, tudo pela metade: os empregados, tudo era partido no meio, meu pai, “inté” Cesarinha.

Alexandre segue seu “causo” lembrando do susto que seus pais levaram ao vê-lo naquele estado, com um olho arrancado. Por esse motivo, sua mãe, ao cuidar do ferimento, providencia um tapa-olho, que permanecerá com ele até a velhice. Nesse momento da narrativa, podemos interpretar o “tapa-olho” como uma máscara; um dos elementos constitutivos da indumentária carnavalesca, mas voltemos à narração/descrição do enredo.

Depois desse momento de carinho e de atenção por parte de sua mãe, o menino resolve levantar-se da cama e sair à procura de seu olho na caatinga, como nos indicam as cenas 39 e 40, a seguir:

Figura 27 – Imagens das cenas 39 e 40 – O menino Alexandre encontra seu olho espetado no espinheiro e o coloca de volta no lugar



Fonte: Filme *Alexandre e outros heróis*.

“Se eu pudesse encontrar meu olho! Quem sabe se com meu sangue quente ele não pega de novo?”

E assim o menino Xandu fez. Embrenhou-se na caatinga e encontrou seu olho espetado num cardeiro (mandacaru). Na sequência, arrancou seu olho do espinheiro e o colocou de volta, no orifício aberto em que ficava o olho esquerdo. Pronto! Agora podia enxergar melhor do que antes, pois conseguia ver até mesmo o seu próprio corpo, por dentro.

Para confirmar esse acontecimento fantástico e grotesco, típicos das ações carnavalescas, leiamos este trecho do conto *Histórias de Alexandre*, em que esse fato é narrado.

Peguei nele com muito cuidado, limpei-o na manga da camisa para tirar a poeira, depois encaixei-o no buraco vazio e ensanguentado. E foi um espanto, meus amigos, ainda hoje me arrepio. Querem saber o que aconteceu? Vi a cabeça por dentro, vi os miolos, e nos miolos muito brancos as figuras de pessoas em que eu pensava naquele momento. Sim senhores, vi meu pai, minha mãe, meu irmão tenente, os negros, tudo miudinho, do tamanho de caroços de milho. É verdade. Baixando a vista, percebi o coração, as tripas, o bofe, nem sei que mais. Assombrei-me. Estaria malucando? Enquanto enxergava o interior do corpo, via também o que estava fora, as catingueiras, os mandacarus, o céu e a moita de espinhos, mas tudo isso aparecia cortado, como já expliquei: havia apenas uma parte das plantas, do céu, do coração, das tripas, das figuras que se mexiam na minha cabeça. Refletindo, consegui adivinhar a razão daquele milagre: o olho tinha sido colocado pelo avesso. (RAMOS, 2007, p. 25).

Nesse momento da narração/descrição das cenas, queremos, mais uma vez, mostrar um Graciliano Ramos que, além de demonstrar conhecimento pelos estudos da carnavalização literária, parece, sobretudo nesse trecho supracitado, fazer referência à obra de Rabelais (*Gargântua*), no que tange a concepção grotesca de corpo. De acordo com Bakhtin (1987, p. 282), o livro todo (*Gargântua*) “é atravessado pela corrente poderosa do elemento grotesco”, como podemos ler, na passagem, a seguir.

A obra de Rabelais é o coroamento da concepção grotesca do corpo que lhe legaram a cultura cômica popular, o realismo grotesco e a linguagem familiar. Não vimos outra coisa além do corpo grotesco em todas as imagens analisadas. [...] corpo despedaçado, órgãos destacados do corpo (por exemplo nas muralhas de Panurge), intestinos e tripas, bocas escancaradas, absorção, deglutição, beber e comer, necessidades naturais, excrementos e urina, morte, parto, infância e velhice, etc. (BAKHTIN, 1987, p. 282).

Então, diante do que se lê na passagem de Ramos (2007), em que o autor nordestino faz uma descrição dos órgãos internos do corpo humano, a partir do relato do menino Alexandre que, ao colocar seu olho pelo lado avesso, se vê a si mesmo por dentro (*havia apenas uma parte das plantas, do céu, do coração, das tripas, das figuras que se mexiam na minha cabeça*), e o que se vê na citação de Bakhtin (1987), em que o filósofo russo explica a concepção grotesca de corpo na obra de Rabelais (*corpo despedaçado, órgãos destacados do corpo, intestinos e tripas, bocas escancaradas*) podemos fazer esse diálogo entre a obra de Graciliano e de Rabelais.

Feitas essas importantes observações, continuemos a narração/descrição do clímax do enredo.

Finalizando a história, que estava sendo fiada, não mais na sala de jantar, mas, na sala de estar da casa, o velho Alexandre, conclui a explicação de ter colocado seu olho pelo avesso, dizendo:

— Podia arrumar? Podia. Valia a pena? Não valia. Por que bulir numa coisa que está quieta? Depois o sangue tinha esfriado, podia não dar certo mesmo, né? Agora vou dizer uma coisa a vocês: com esse olho aqui, eu enxergo melhor do que com o olho bom. E digo a vocês que os ricos estão mais ricos; os pobres, mais pobres; as justiças, mais injustas; e o sertão é mais sertão!

Refletindo sobre essa passagem, um enunciado, em específico, convocou nossos sentidos e chamou nossa atenção. Ele não consta neste capítulo do livro de contos, a partir do qual dividimos nosso enredo, *O olho torto de Alexandre*. Então, agora, mais uma vez, foi a voz carnalizada de Luiz Fernando Carvalho que ouvimos ecoar. E, apesar de *Alexandre e outros heróis* ter sido produzido em 2013, essa voz enunciada pelo diretor do filme, “na e pela” boca de Alexandre, não podia ser tão significativa em nosso cronotopo (espaço-tempo político/social de 2019): “os ricos estão mais ricos; os pobres, mais pobres; as justiças, mais injustas; e o sertão é mais sertão”.

Continuemos a narração/descrição do enredo.

Sob vivas e muitos aplausos, Alexandre, finalmente, concluiu a “história do olho torto”. Entretanto, apesar da comemoração da plateia, o único que não festejou foi Firmino, que não se deu por satisfeito com a narrativa. Assim, como é de seu estilo, disparou uma pergunta ao “herói dos seus causos”:

— E a onça?

E Alexandre, demonstrando muita raiva, gritou:

— Que onça?

E Firmino, completa a pergunta:

A onça que ficou presa no mourão? Que fim levou?

Das Dores, por sua vez, repetiu:

— É, padrinho... que fim levou?

Alexandre, após demonstrar intolerância com o questionamento do cego, demonstrando sua face impolida, consegue se acalmar ao ver Cesária antecipando, para depois o marido concluir, o acontecido com a onça:

— Alexandre, é quase um São Francisco para lhe dar com animais. Tudo ele amansa, civiliza, ensina bons modos. Teve até um galo de briga (mas era ruim que só um cão enfuriado) e este homem aqui, com muito trato e bons conselhos, colocou no caminho da amizade. Não foi, Alexandre? O galo chegou até a auxiliar as galinhas a chocar ovo.

Com esse discurso defensivo da esposa, Alexandre, enfim, retoma a palavra e responde ao amigo “questionante” (para usarmos a linguagem da personagem):

— Mas como Firmino é homem questionante, de ofício e profissão, eu respondo. Amansei a onça de vez, com papa de milho cozido no leite.

Firmino, com seu riso irônico, responde:

— Aí também já é demais, não é, seu Alexandre? Daqui a pouco vai dizer que alimentou a onça com capim.

E Alexandre, com certa dose de bom humor, tenta convencer o amigo de que sua onça se tornara domesticada. Porém, o cego tece um comentário:

— Mas onça é bicho selvagem!

Mais uma vez, o velho toma a palavra e explica:

— Essa é mansa. Nunca ouviu falar em onça de circo? De domador que enfia a cabeça na boca de pantera? A minha andava lá pelo pátio, banzeira, rabo entre as pernas, focinho no chão. Fez até camaradagem com um bode velho. Ficaram assim, amigos de corpo e baralho.

Em contrapartida, Firmino ainda não se convence dessa história e, mais uma vez, questiona:

— Difícil de crer. É muito difícil.

Ao ouvir tal enunciado, Alexandre levanta-se furioso da rede, enquanto o cego continua a confrontá-lo, dizendo:

— O mundo não é assim como o senhor conta.

Figura 28 – Imagens das cenas 41 e 42 – Firmino destrona Alexandre e o patriarca passa mal



Fonte: Filme *Alexandre e outros heróis*.

A partir desse momento, o novo embate entre os dois amigos atinge seu clímax e Alexandre passa mal. Cesária corre para ajudar o marido, Das Dores começa a dizer que estava vendo o diabo montado no cego Firmino, Gaudêncio e Libório permanecem paralisados em seus lugares e o cego, ao contrário de todos, apenas ri de tudo o que estava acontecendo, sobretudo do que Das Dores diz.

Analisando o contexto narrativo que antecede essas duas cenas sobrepostas, percebemos, durante o embate das vozes de Alexandre e de Firmino, uma sequência ininterrupta de atos ameaçadores de face, provocados pelos dois amigos. Ambos, respeitadas as devidas intenções, praticam atos de fala (e de corpo) impolidos, conforme vimos mostrando ao longo do enredo.

Trazendo para o foco da análise, agora, a fala de Firmino “o mundo não é assim como o senhor conta” e a imagem da cena 41, devemos destacar, mais uma

vez a questão do destronamento carnavalesco, que “acompanhado de golpes e de injúrias é também um rebaixamento e um sepultamento” (BAKHTIN, 1987, p 325). Assim, Firmino (o bufão), ao destronar Alexandre e fazê-lo passar mal, provoca a “morte” do patriarca, que, também, representa a “morte”, da verdade séria e oficial, e do velho mundo e, ao mesmo tempo, o “nascimento” da verdade alegre e extraoficial, e de um novo mundo, como veremos com maior propriedade na próxima subseção.

Outra questão a ser destacada ainda, observando especificamente a cena 42, além do aspecto grotesco da boca escancarada, é o riso de Firmino. Um riso que busca combater o medo, o dogmatismo, a verdade séria e oficial, ao mesmo tempo em que propõem uma transformação social, desvelando uma outra verdade, a verdade alegre e extraoficial. No entanto, esse riso, ambivalente, age sobre a seriedade para purificá-la e completá-la, e não para recusá-la, conforme nos esclarece Bakhtin (1987), a seguir.

O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada de existência cotidiana. (BAKHTIN, 1987, p. 105).

Isso posto, podemos agora, para finalizarmos a análise do enredo como um todo, iniciar o estudo do desfecho desta narrativa fílmica.

6.3 DESFECHO DO ENREDO: A DOENÇA DE ALEXANDRE

Antes de começarmos nossa narração/descrição das dez cenas selecionadas, precisamos pontuar uma primeira análise para esta terceira e última parte do enredo, que correspondente ao capítulo do livro de contos intitulado *A doença de Alexandre*, que por sua vez, no filme, é substituído pelo título *A morte de Alexandre*. Essa primeira análise refere-se justamente ao conteúdo verbal dos enunciados destes títulos. Então, mais uma vez queremos ouvir as vozes de Graciliano Ramos e de Luiz Fernando Carvalho.

Assim, ao focarmos nosso olhar nas palavras doença e morte, ambas remetem, assim como explicamos na segunda parte do enredo, à noção de corpo grotesco carnavalesco. Em relação à primeira, temos que “o corpo que figura em todas

as expressões da linguagem não-oficial e familiar é o corpo [...] *doente, moribundo*” (BAKHTIN, 1987, p. 278). Já em relação à segunda, ela representa, consoante Bakhtin (1987, p. 277), um dos “principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco”, ou seja,

[...] os atos do drama corporal - o comer, o beber, as necessidades naturais [...], a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, [...] - *efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nas do corpo antigo e do novo*; em todos esses acontecimentos do drama corporal, o *começo e o fim da vida são indissoluvelmente imbricados*. (BAKHTIN, 1987, p. 277, grifos do autor, supressão nossa).

Realizada esta primeira análise, passemos à narração/descrição do desfecho desse enredo, apresentando as cenas 43 e 44, a seguir.

Figura 29 – Imagens das cenas 43 e 44 – Alexandre em cima da cama, desmaiado, e Gaudêncio fazendo uma reza



Fonte: Filme *Alexandre e outros heróis*.

Após Alexandre passar mal e desmaiar, o desespero tomou conta de todos. Cesária pedia para Gaudêncio (o curandeiro) acudi-la e fazer um xarope. Libório tocava seu pandeiro e pedia para Cesária passar cachaça “no bucho de Alexandre”. Das Dores gritava e sacodia um ramo de folhas (que tomou das mãos do curandeiro) nas costas do cego, como se o estivesse exorcizando. Gaudêncio pulava e se batia na parede da sala. E Firmino, sem enxergar, rodopiava no meio da sala gritando:

— É um pandemônio, minha gente! Chega!

Diante de tanta confusão, Libório ajuda as mulheres a levar Alexandre para o quarto e a colocá-lo na cama. Em seguida, o tocador de emboladas sai do quarto e segue para o quintal da casa, onde estavam Firmino, e Gaudêncio, que fazia uma pequena fogueira e rezava pela saúde do velho Alexandre, como indicam as cenas 43 e 44.

Examinando todo o contexto narrativo das cenas 43 e 44, que tratam da doença/morte de Alexandre, um cenário místico e folclórico, bem peculiar da cultura popular nordestina (mulheres cuidando do corpo moribundo, curandeiro rezando pela saúde do enfermo), mais uma vez, é acionado em nossa memória discursiva.

No entanto, para além de questões culturais, podemos pensar, também, nas questões políticas e sociais da região Nordeste de nosso país, que, em grande medida, são negligenciadas, como esse enredo nos mostra, de forma muito sutil, nas “entrelinhas de Alexandre”, conforme explica o diretor dessa produção televisiva/cinematográfica, Luiz Fernando Carvalho, no texto *A consciência dos sonhos*, publicado na Coluna Prosa & Verso, do blog literário O Globo.

No meu modo de ver, a fábula de Alexandre não se interessa apenas pelo bem e pelo mal como as fábulas europeias do século IX. Nas entrelinhas de Alexandre há a simpatia cordial pelos fracos e injustiçados. Seu sentimentalismo mal dissimulado é o protesto de um coração sensível contra o materialismo implacável deste mundo. [...] Ao seu modo, comprometido com a realidade que o cerca, Alexandre cria pela imaginação um mundo que o compensa de sua penúria. Ele fustiga a realidade e a enfrenta, investigando-a com seu olho transpassado. [...] Em Alexandre, este anseio moral se expressa através de sua imaginação que é em si a marca de sua audácia: a necessidade de sonhar e de compartilhar este sonho. Portanto, sua utopia vai além, mais justa e lúdica consigo mesmo e também para com seu bloco de sujos, sua audiência de excluídos: um cantador de emboladas, um cigano sertanejo, uma benzedeira, um cego. Excluídos do mundo da produção e do trabalho, parecem adquirir, assim, com o estigma da marginalidade, uma aura sagrada. (CARVALHO, 2013).

Nesse sentido, queremos trazer ao debate, a falta de compromisso de muitos governantes em implementar políticas públicas efetivas que combatam, ou pelo menos amenizem, problemas como a seca, a sede e a fome, que assolam, especialmente, os que vivem nas zonas mais sofridas e carentes dessa região. Assim, na descrença nas palavras e ações daqueles que estão no poder, só resta a esses nordestinos (que são marginalizados pela sociedade), apegarem-se, com toda força e fé, na palavra de Deus, e aguardarem, exclusivamente, a justiça divina.

Feita essa reflexão, continuemos nossa narração/descrição das cenas.

No quarto, enquanto Cesária chorava e cuidava do marido, Alexandre, ainda desfalecido, parece sonhar com um caronte que faria sua travessia da vida para a morte, nas águas do rio São Francisco, como nos mostram as cenas 45 e 46, a seguir.

Figura 30 – Imagens das cenas 45 e 46 – A travessia de Alexandre



Fonte: Filme *Alexandre e outros heróis*

A partir desse momento do filme, que marca trinta e cinco minutos e cinquenta segundos (00:35:50), o enredo seguirá alternando entre imagens da casa (quarto) de Alexandre e imagens da travessia no rio.

Continuando a narração/descrição/transcrição, Alexandre observa, com medo, o barqueiro se aproximando e pergunta:

— Quem vem lá?

O barqueiro, ao chegar à margem do rio, responde:

— Ô, seu Alexandre! É chegada a hora! Que cara de quem comeu e não gostou é essa, mestre? Justo na hora da sua travessia.

Alexandre, cismado, sussurra:

— Eu conheço o senhor! O senhor está me lembrando alguém.

E o barqueiro, indiferentemente, convida o velho moribundo:

— Deixe de conversa, seu Alexandre. Entre para dentro. A travessia não dói nadinha não, visse?

Alexandre pergunta amedrontado:

— Mas já, doutor?

O barqueiro, insistindo, responde:

— Se achegue, homem! É chegada a hora.

E assim, aconteceu. Alexandre entrou no barco do caronte e iniciou sua travessia.

Nesse momento do enredo, analisando as cenas 45 e 46, em diálogo com as passagens transcritas, podemos observar um conteúdo “constituído pelas aventuras da *idéia* ou da *verdade* do mundo, seja na Terra, no inferno ou Olimpo” (BAKHTIN, 2002, p. 115, grifos do autor). Assim, percebemos, em Alexandre, um típico herói da menipeia que “sobe aos céus, desce ao inferno”, é colocado no centro de situações extraordinariamente opostas (vida/morte, céu/inferno, alto/baixo, fartura/miséria). Voltemos à narração/descrição do enredo.

Enquanto isso, na casa do patriarca, Cesária estava desacreditada de que o marido sobrevivesse ao passamento. A mulher, então, pede à afilhada, que vá chamar os três amigos, pois, apesar do desentendimento ocorrido, eles eram amigos. E assim Das Dores fez.

Novamente, voltando à cena do rio, o barqueiro pede que Alexandre não pingue tanto (de suor), pois podia inundar o barco e fazê-lo afundar. Mas o velho

Xandu continuava a suar em demasia, e o barco vira. Então, Alexandre cai no rio. Nesse momento, o contato com as águas do São Francisco parece ter feito sua alma retornar ao seu corpo fazendo-o ressuscitar em cima de sua cama, ao lado de Cesária. Logo, na cena do quarto, repentinamente o morto abre os olhos e a mulher, ao perceber, cessa as lágrimas, abre um sorriso de alegria e beija o marido.

Em relação ao rio São Francisco, é válido fazermos uma reflexão a respeito de sua importância dentro desse contexto carnavalesco que vimos observando ao longo da narração/descrição do enredo. Sendo assim, na passagem do filme em que Alexandre cai no rio, encontramos uma assimilação de um dos elementos cósmicos (a água) nos elementos do corpo da personagem. O corpo de Alexandre tomou uma escala cósmica, enquanto o cosmos se corporificou (BAKHTIN, 1987). Então, podemos dizer que o rio (a água) representa, não só a cura/ressurreição de Alexandre, mas, sobretudo, a perspectiva de um novo tempo, de uma nova vida (alegre e farta), de um novo mundo, como se verificará, mais adiante, nas cenas 51 e 52.

Na sequência, sem dizerem uma só palavra, marido e mulher parecem ter combinado de fazer uma surpresa à afilhada e aos amigos, e fazê-los acreditar que o dono da casa estaria realmente morto, conforme mostram as cenas 47 e 48, a seguir.

Figura 31 – Imagens das cenas 47 e 48 – Alexandre sendo velado em seu quarto



Fonte: Filme *Alexandre e outros heróis*.

Assim, como se vê na cena 47, Cesária aparece vestida com roupa de cor preta, representando luto, e Alexandre, por sua vez, surge na cama vestido com roupa elegante e calçado com suas alpercatas, segurando uma vela de defunto. Das Dores, sem saber de nada, passa com algumas velas na mão para entregar aos amigos, que estavam chegando à casa.

Na cena 48, temos o momento em que os amigos, bastante assustados ao ver o corpo morto, já estavam no quarto segurando as velas que Das Dores acendia enquanto se lamentava:

— Variou a noite inteirinha. E agora está assim: mais pra lá do que pra cá, desenganado.

Refletindo sobre essas cenas e sobre o contexto narrativo que as constituem, mais uma vez, percebemos a forte presença de questões ligadas à cultura popular nordestina; questões relacionadas ao misticismo à religiosidade.

Ao ouvir tal lamúria, os amigos Gaudêncio e Libório se perguntavam o que tinha deixado aquele homem, tão forte, daquele jeito; homem que havia vencido até as extravagâncias da onça. E Firmino, que estava calado, apenas retrucou:

— Mestre Libório, não fale em onça!

Esse enunciado foi suficiente para Alexandre começar a brincadeira e a soltar um rosnado de onça. Os três amigos se assustaram ainda mais e desembestaram (usando um dizer nordestino) a perguntar quem foi que fez aquele barulho. Cesária, encostada na penteadeira, deixava escapar um leve sorriso de canto de boca. Das Dores, ao lado da cama do morto, percebeu a ressurreição do velho, dizendo:

— As forças estão voltando, cego Firmino!

Firmino, então comenta que deve ser o fantasma de seu Alexandre. E Cesária, bruscamente silencia o cego, dizendo:

— Fique quieto, seu cego! Respeite os que já se foram!

Depois disso, Das Dores, observando o morto, vendo que ele se mexia em cima da cama, gritou alegremente:

— Eita, que morte, que nada, madrinha! O padrinho está mais vivo que filhote de calango com cobra d'água, visse?

Figura 32 – Imagens das cenas 49 e 50 – Alexandre “ressuscita” e inicia novas histórias



Fonte: Filme *Alexandre e outros heróis*

Todos abriram um sorriso de alegria e espanto, exceto Firmino, que questionou que um morto não poderia ressuscitar. Então, para comprovar que havia ressuscitado, Alexandre respondeu, como se vê na cena 49, ao pôr-se sentado na cama:

— Não pode por quê? Seu herege descrente! Se você não crê que domei a onça, como é que vai crer na história que tenho para contar?

Das Dores, num entusiasmo só, alerta:

— Eita, o padrinho voltou que só!

O vivo (que antes era morto), cheio de bom humor e de história, confirmou:

— Voltei! Voltei!

Observando as cenas 49 e 50, juntamente com as falas transcritas que as completam, percebemos, nesse contexto verbo-visual, a questão do elemento cômico sendo convocado com mais força para tratar de um tema, em grande medida, sério, a morte. De acordo com Bakhtin (1987, p. 359), “a morte é uma imagem ambivalente, e é por isso que ela pode ser alegre”, pois “onde há morte, há também nascimento, alternância e renovação.” Além disso, em termos da ideia carnavalesca de mundo, podemos dizer que essa face risonha e festiva da morte se opõe à imobilidade conservadora, à sua atemporalidade, à imutabilidade do regime e de suas leis e impede toda a possibilidade de perpetuação (BAKHTIN, 1987).

Mais vivo do que nunca, Alexandre, então, começa a narrar mais uma história. Agora, começa a narrar a aventura que protagonizou enquanto estava doente, com febre, em cima da cama. A agonia do marido, por contar mais um causo, estava tão grande que a mulher pediu que ele ficasse quieto, para não se cansar. Gaudêncio e Libório, ao contrário, pediram para o velho falar à vontade, “espalhar a murrinha” e “abrir a torneira da goela”.

Assim, Alexandre⁶¹ vai costurando, narrativamente, mais uma aventura, contando, sempre, com a ajuda de Cesária. As histórias são construídas, pelo herói de seus causos, de forma tão emaranhada, umas nas outras, que os acontecimentos se misturam. A morte se confunde com a doença; a travessia (como indicam as cenas 45 e 46) com a febre (narradas pelo casal naquele instante). Nesse jogo de sentidos, as águas do rio São Francisco se transformam no suor febril de Alexandre, que lhe inundou o quarto e levou suas alpercatas; o caronte, que tinha as feições de Firmino, é substituído por um boticário (que até então não havia sido mencionado no filme), o Dr. Silva, que andava sobre o rio numa canoa fazendo o seu trabalho.

Todos ouviam com atenção a “história do suor de Alexandre”. Segundo narra o “contador de histórias”, a “suadeira” foi tão grande que ele ficou com água no joelho, e a cama e os tamboretes ficaram boiando pelo quarto. Por conta desse despautério todo, ele afirma ter chamado por Cesária: “Cesária! Me acode aqui, Cesária, senão vou me afogar!”. E a mulher, como sempre, foi em direção ao marido

⁶¹ Não poderíamos deixar de observar, aproximando-nos do término de nossa pesquisa, que as personagens Alexandre e Cesária guardam semelhanças com as personagens Pantaleão e Terta, de criação do humorista cearense Chico Anysio. Tanto aquelas quantos estas eram cúmplices na arte de contar histórias.

para socorrê-lo. Ao abrir a porta do quarto, para que pudesse entrar no aposento, a correnteza saiu pela porta casa levando suas alpercatas.

Enquanto Alexandre narrava sua aventura, as feições de cego Firmino, demonstravam que ele não estava acreditando muito nessa história. Então, como é de seu feitio, lança uma pergunta:

— Tudo isso não foi trapalhada do zuruó da febre transvariando o senhor?

Alexandre, com muita paciência e bom humor, ao ouvir o questionamento do amigo cego, responde que não (não foi trapalhada) e convida a todos, conforme consta na cena 50, para irem com ele até a janela do quarto para ver se encontram as alpercatas “em cima do pé de limoeiro”. Proferido esse enunciado, Alexandre pergunta à esposa, se era mentira o que ele dizia. E como sempre, a mulher responde:

— Verdade!

E o dono da casa, esbanjando vivacidade e alegria, coloca as mãos na cintura, balança os ombros, e pergunta ao cego:

— Você quer prova melhor, ham?

Ao dizer isso, todos riem juntos e dançam, com muita alegria, como se estivessem festejando a vida e o novo tempo que se inicia. É o que podemos observar nas cenas 51 e 52, que se seguem.

Figura 33 – Imagens das cenas 51 e 52 – Todos festejam a vida e as histórias de Alexandre



Fonte: *Filme Alexandre e outros heróis*.

Transcorridos alguns minutos de “carnaval”, Alexandre toma uma dose de “engasga gato” (para usarmos as expressões do patriarca) e convida todos para ouvir mais uma história. Então, o velho Xandu anuncia:

— Eu vou contar a história do peixe que me puxou, com anzol, vara, canoa, para debaixo do rio São Francisco. Querem ouvir?

Logo, a uma só voz, todos responderam que sim (que queriam ouvir). E Alexandre (que estava sentado em sua cama), percebendo a expectativa eufórica da plateia, resolve deixá-los na curiosidade, justificando-se, num gesto de polidez:

— Não posso contar. Estou um molambo. Desculpe, meus amigos! Boa noite a todos!

Então, proferindo tais palavras, Alexandre se estica na cama, fingindo dormir, mas a farsa logo é desfeita pelo “herói de seus causos”, que se levanta da cama e vai, mais uma vez, dançar e festejar, com sua “família”, o verdadeiro espírito do carnaval. Ou seja, “o aniquilamento do velho mundo e o nascimento do novo, do novo ano, da nova primavera, do novo reino” (BAKHTIN, 1987, p. 360), como se vê nas cenas 51 e 52.

E com esse espírito festivo e carnavalesco, aos quarenta e sete minutos (47:00:00), a contar do início do filme, o enredo de *Alexandre e outros heróis* chega ao fim, com a imagem de todos dançando pela casa, ao som da música “toda vez que eu dou um passo, o mundo sai do lugar”, do grupo musical Siba e a Fuloresta⁶².

Assim, também chegamos ao fim de nossa análise dialógica de *Alexandre e outros heróis*. Nesse sentido, resta-nos apresentar, na próxima seção, as considerações finais desta pesquisa.

⁶² Essa música, bem como informações sobre esse grupo musical, pode ser conferida no link: https://youtu.be/elUvDpM_JSo

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do grande tempo.

(BAKHTIN, 2017, p. 410).

Chegamos ao final da dissertação. Convém, neste momento, tecermos algumas considerações acerca dos resultados desta pesquisa.

Para que pudéssemos investigar, ao longo deste trabalho, a construção de sentidos na análise dialógica do filme *Alexandre e outros heróis*, a partir da interface teórico-conceitual entre a carnavalização e a (im)polidez, partimos da hipótese geral de que as hierarquias e as etiquetas sociais são desrespeitadas, nas relações interpessoais entre os sujeitos personagens do filme, tanto do ponto vista da carnavalização como do ponto de vista da impolidez.

Orientados por essa perspectiva, tomamos, como fio condutor dessa investigação, as interações sociais verbais e não verbais das personagens, a partir da análise de cinquenta e duas cenas do filme, nas quais interpretamos, concomitantemente, todo o contexto enunciativo e dialógico do enredo, das personagens e do espaço-tempo (cronotopo).

Para a realização da pesquisa, levantamos, então, três questões para serem respondidas ao longo dessa dissertação. Essas questões são apontadas a seguir.

- a) Que elementos constitutivos da carnavalização podem ser reconhecidos na obra fílmica *Alexandre e outros heróis*?
- b) Que práticas de (im)polidez podem ser identificadas no filme *Alexandre e outros heróis*, durante as interações sociais verbais e não verbais das personagens?
- c) Como a carnavalização e a (im)polidez podem ser articuladas no estudo do texto fílmico *Alexandre e outros heróis*?

Cientes de que o estudo dessa narrativa fílmica se realizou sob a perspectiva dialógica da linguagem, percebemos, para responder às duas primeiras questões, que, na medida em que os elementos peculiares da carnavalização se apresentavam, ao longo do enredo, tais como o livre contato familiar da praça pública, o riso festivo, a livre gesticulação carnavalesca, o franco discurso carnavalesco, o

ritual do destronamento/coroação, as noções constitutivas da (im)polidez linguística, como o “jogo de faces”, os “atos ameaçadores de face”, a polidez positiva, a polidez negativa e a impolidez, por sua vez, também foram sendo identificadas a partir das falas e ações das personagens, construindo, assim, certos efeitos de sentido à narrativa fílmica.

Ainda com base nessa perspectiva, para responder à última questão levantada, observamos, na interação verbal e não verbal das personagens construída nas cenas do filme, um espaço de tensão, típico das “relações dialógicas”, sobretudo entre Alexandre e Firmino, caracterizado pelo “embate das vozes sociais” entre esses dois sujeitos. Esse embate, por sua vez, representou o confronto entre as forças centrípetas, revelado pela voz de Alexandre (voz monologizante/autoritária), e as forças centrífugas, demonstrada pela voz de Firmino (voz dialogizante/carnavalizada).

Da correlação teórico-conceitual entre as noções bakhtinianas de “relações dialógicas” e o “embate das vozes sociais” na construção do discurso carnavalizado com os estudos brown-levinsonianos e a Teoria da (Im)Polidez Linguística, destacamos o “jogo de faces” e os “atos ameaçadores de face” ou FTAs (*Face Threatening Acts*), a partir dos quais se institui uma relação mediada pela impolidez. No filme em análise, esse jogo de faces (face positiva x face negativa) pôde ser verificado, à medida que as intenções das personagens se manifestavam e que as “relações dialógicas” entre os enunciados iam-se estabelecendo. Por outro lado, os “atos ameaçadores de face” mostravam-se mais salientes, gerando ações marcadas pela impolidez, à medida em que ocorriam, por exemplo, o confronto entre as vozes das personagens, principalmente, entre as vozes de Alexandre e Firmino.

Assim, com base na articulação entre a carnavalização e as noções constitutivas da (im)polidez linguística, pudemos analisar a construção dos sentidos no filme.

De posse desse construto teórico, pudemos interpretar, de maneira mais geral, que a personagem Alexandre representou a figura do patriarca, tendo, sob sua autoridade de “chefe de família”, sua esposa, Cesária, cúmplice e submissa, além de sua afilhada e donzela, Das Dores, e os vizinhos e amigos Gaudêncio, Libório e Firmino. Numa visão mais específica, pudemos traçar os perfis dessas personagens, levando em conta as noções de polidez e impolidez linguísticas a partir das interações

de que participavam as personagens nas cenas da narrativa fílmica de *Alexandre e outros heróis*.

Dessa maneira, no que concerne aos atos de polidez e os sentidos daí advindos, encontramos nas figuras de Cesária, de Das Dores, de Gaudêncio e de Libório, personagens que se apresentavam sempre de forma positiva e polida, uns com os outros e, principalmente, para com Alexandre, a quem idolatravam e temiam. Entretanto, percebemos também, através do intenso “jogo de faces” entre esses sujeitos, que essas personagens articularam, ao longo do filme, atos de polidez negativa muito constantes; elas estavam sempre reprimindo suas faces em detrimento da face de Alexandre, a fim de não o desagradar nunca.

Quanto aos atos de impolidez e os efeitos de sentido construídos por esses atos, percebemos, especialmente através da lógica carnavalesca do “ritual do destronamento/coroação”, que as duas personagens centrais desse enredo folclórico-carnavalesco se mostram impolidas nas suas ações: de um lado, Alexandre, o rei destronado, e, de outro, Firmino, o bufão coroado. Contudo, observando as falas e os gestos impolidos dessas personagens e, em especial, o contexto dialógico das cenas analisadas, foi possível notar que a impolidez com que elas interagem, sobretudo, um com o outro, tem propósitos diferentes.

Dizendo melhor, a impolidez de Alexandre, retratada nas cenas do filme tinha a intenção de suscitar, em seus interlocutores, um sentimento de medo, de obediência e de idolatria à sua figura imponente; por outro lado, a impolidez demonstrada por Firmino tinha o propósito de subverter a verdade dogmática e autoritária de Alexandre e, ao mesmo tempo, provocar, em seus amigos, uma consciência mais crítica e menos alienada diante daquela relação de dominação imposta por Alexandre.

Resta-nos da nossa análise, ainda, dizer sobre construção do espaço-tempo (cronotopo) nesta narrativa fílmica. Dessa forma, pudemos verificar que o cronotopo rabelaisiano mostrou-se relevante ao longo do enredo, não só quando ocorriam as ambivalências espaço-temporais coordenadas pelas passagens de *flashback* (infância de Alexandre x velhice de Alexandre) em espaços públicos, mas, sobretudo, quando as cenas indicavam mudança e renovação (miséria x fartura, pobreza x riqueza, morte x vida). Nessas cenas, em específico, pudemos perceber,

com mais força, o verdadeiro espírito do carnaval rabelaisiano: o eterno retorno festivo da vida.

A partir de todo este estudo, propusemos, enfim, o conceito de impolidez para ser articulado à categoria da carnavalização, a fim de atender aos diferentes efeitos de sentido que a noção de impolidez assumiu nas interpretações dos perfis de personagens tão ambivalentes do filme, como Alexandre e Firmino. Tal conceito, fruto dessa articulação teórica, mostrou-se operacional, ao longo da análise do filme, para entendermos, por exemplo, a reação libertária de Firmino diante da impolidez arbitrária de Alexandre.

Dessa forma, partindo da ideia de subversão das hierarquias e das regras de etiqueta social, que, por sua vez, baseiam-se na noção de emancipação, intelectual e social, dos sujeitos em situação de dominação/sujeição, pudemos propor, ainda que timidamente, como resultado de nossa pesquisa de mestrado, a categoria crítico-analítica **impolidez carnavalizada**. É evidente que essa categoria ainda carece de um desenvolvimento mais aprofundado. Nesse sentido, é de nosso interesse, em futuros estudos, desenvolver com mais demora esse conceito para lançar outros olhares interpretativos ao filme *Alexandre e outros heróis*. Serão cenas do próximo capítulo da pesquisa que ainda está por vir.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALENCAR, C. N.; FERREIRA, D. M. M. Contexto: considerando *ad infinitum*. **Revista Cadernos de Linguagem e Sociedade**, Fortaleza, v. 13, n. 1, p. 187-201, 2012.

ALENCAR, C. N. **Searle interpretando Austin**: a retórica do “medo da morte” nos estudos da linguagem. 2005. 275f. Tese (Doutorado). Instituto de Estudos da Linguagem. Unicamp, Campinas, 2005.

ALEXANDRE e outros heróis. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Roteiro: Luís Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho. Produção de Arte: Marco Cortez. Adaptação: Luís Alberto de Abreu, Luiz Fernando Carvalho. Rede Globo, 2013, DVD (47 min).

AMARAL, M. R. S.; GONÇALVES, J. B. C. Estética e perspectiva ético-cognitiva: poema “DNA”, de Arnaldo Antunes. In: FERREIRA, Dina Maria Martins (Org.). **Estudos Críticos da Linguagem**. Editora: Appris. Curitiba, 2017, p. 175-196.

ANDRADE, C. A. B.; CARDOSO, D. S. Verbo-visualidade em tira quadrinizada da Mafalda: cortesia/descortesia linguística e humor nas interlocuções da narrativa figurativa. **Textolivre**: linguagem e tecnologia, v. 9, n. 1, p. 12-27, 2016.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 2. ed. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

BAKHTIN, M.; VOLOCHÍNOV, V. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 16. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução: Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BRAIT, B. Análise e teoria do discurso. In: BRAIT, B. (Org.) **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, p. 9-31, 2006.

BRAIT, B.; CAMPOS, M. I. B. Da Rússia czarista à web. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin e o Círculo**. São Paulo: Editora Contexto, 2009, p. 15-30.

BRAIT, B. **Bakhtin**: conceitos-chave. 5 ed. São Paulo: Editora Contexto, 2017.

BRAIT, B. Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica. **Revista Bakhtiniana**, v. 8, n. 2, p. 43-66, jul./dez., 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/bak/v8n2/04.pdf>>. Acesso em: 02 nov. 2018.

BROWN, P.; LEVINSON, S. **Politeness**: some universals in language usage. Cambridge: University Press, 1987.

BUBNOVA, T. Voz, sentido e diálogo em Bakhtin. **Revista Bakhtiniana**, São Paulo, v. 6, n. 1, ago./dez., 2011, p. 268-280.

BURKE, P. **Cultura popular na idade moderna**: Europa 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CELANI, M. A. A. Afinal, o que é Linguística Aplicada? In: PASCHOAL, M. S. Z.; CELANI, M. A. A. (Orgs.) **Linguística Aplicada**: da aplicação da Linguística a Linguística Transdisciplinar. São Paulo: Educ, p. 15-23, 1992.

COUTINHO, A.; BRAYNER, S. **Graciliano Ramos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CULPEPER, Jonathan. **Impolitenees**: using language to cause offence. Cambridge: University Press, 2011.

DIEB, M. H. **Educação infantil e formação docente**: um estudo em representações sociais. 2004. 206f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2004.

FABRÍCIO, B. F. Linguística aplicada como espaço de “desaprendizagem”: redescrições em curso. In: MOITA LOPES, L. P. (Org.) **Por uma linguística aplicada INdisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial, p. 45-65, 2006.

FABRÍCIO, B. F. Linguística aplicada e visão de linguagem: por uma INdisciplinaridade radical. **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**, v. 17, n. 4, p. 599-617, 2017.

FARACO, C. A. **Linguagem & diálogo**: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin. Curitiba: Criar Edições, 2009.

FERREIRA, D. M. M.; ALENCAR, C. N. Por uma Nova Pragmática Emancipatória. **Trabalhos em Linguística Aplicada**. Campinas, v. 5, n. 2, p. 271-285, jul./dez., 2013.

FERREIRA, D. M. M.; ALENCAR, C. N. Rajagopalan interpretando Austin: descolonialidades na nova pragmática do hemisfério sul. **Revista D.E.L.T.A.**, v. 32, n. 3, p. 613-632, 2016.

FERREIRA, R.; RAJAGOPALAN, K. **Um mapa da crítica dos estudos da linguagem e do discurso**. Campinas: Pontes Editora, 2016.

FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2017.

FOUCAULT, M. **A coragem da verdade**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: WMF, 2011.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. 6. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

FREIRE, J. L. L. **Uma análise círculobakhtiniana do estilo e da responsividade em propaganda antiviolação sexual infanto-juvenil**: o caso da campanha publicitária da Childhood Brasil. 2015. 146f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada,

Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2015. Disponível em: <https://siduece.uece.br/siduece/trabalhoAcademicoPublico.jsf?id=83236>. Acesso em: 22 jan. 2019.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2006.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GOFFMAN, E. **Interaction ritual: essays on face-to-face behavior**. Garden City: Anchor Doubleday, 1967.

GONÇALVES, L. E. Q.; GONÇALVES, J. B. C.; GUEDES, I. L. A perspectiva bakhtiniana para o estudo do signo ideológico em textos verbo-visuais: uma análise da capa da revista *Veja*. **Comunicação & Sociedade**, São Bernardo do Campo, v. 37, n. 2, p. 159-181, maio/ago., 2015.

GRICE, P. H. Lógica e conversação. In: DASCAL, M. (Org.) **Fundamentos metodológicos da linguística**, 5: pragmática – problemas, críticas, perspectivas da linguística – bibliografia. Campinas: Unicamp, p. 81-103, 1982.

GUZZI, Cristiane Passafaro. **Por uma imagem da literatura: a poética do escancaramento do diretor Luiz Fernando Carvalho**. 2015. 359f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/126584>. Acesso em: 20 mar. 2019.

GUZZI, C. P. Por uma poética da construção da palavra e da imagem: as realizações artísticas do diretor Luiz Fernando Carvalho. **Revista Raído**, Dourados, MS, v. 11, n. 28, jul./dez., 2017.

HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

IRINEU, L.; ARAÚJO, J. **Interfaces em pesquisas em Linguística Aplicada: as epistemologias em estudos sobre linguagem e tecnologia no PPGL/UFC e no POSLA/UECE** (no Prelo)

KERBRAT-ORECCHIONI, C. **Análise da conversação: princípios e métodos**. Tradução; Carlos Piovezani Filho. São Paulo: Parábola, 2006.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. **Descortesia e Cortesia: expressão de culturas**. Org. Cabral, A.L.T.; Seara, I. R., Guaranha, M. F. São Paulo: Cortez, p. 17-55, 2017.

KAUARK, F. **Metodologia da pesquisa: guia prático**. Itabuna: Via Litterarum, 2010.

LEECH, G. M. **Principles of pragmatics**. London: Logman, 1983.

LEECH, G. M. Politeness: is there an East-West divide? **Journal of foreign languages**, no. 6, general serial no. 160, p. 1-30, 2005.

MAGALHÃES, A. S.; SILVA, A. P. P. F. Heterogeneidade na pesquisa em Linguística Aplicada: dialogismo como princípio de construção de conhecimento. **Revista D.E.L.T.A.**, v. 32, n. 4, p. 981-1010, 2016.

- MARTINS, W. Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor. In: COUTINHO, A.; BRAYNER, S (Org.). **Graciliano Ramos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- MIOTELLO, V. Ideologia. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- MOITA LOPES, L. P. **Por uma Linguística Indisciplinar**. São Paulo: Parábola, 2006.
- MOITA LOPES, L. P. Da aplicação de linguística a Linguística Aplicada Indisciplinar. In: PEREIRA, R. C.; ROCA, P. (Org.). **Linguística Aplicada: um caminho com diferentes acessos**. São Paulo: Contexto, 2011, p. 11-24.
- MORAES, D. **O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos**. São Paulo: Boi Tempo, 2012.
- MORGANTE, M. M., NADER, M. B. O patriarcado nos estudos feministas: um debate teórico. Anais do XVI Encontro Regional de História da Anpuh, **Saberes e práticas científicas**, Anpuh – Rio, 2014. Disponível em: <http://www.encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/28/1399953465_ARQUIVO_textoANPUH.pdf>. Acesso em: 02 nov. 2018.
- MOTA, N. V. da; SANTOS, L. A. P. F. dos. Análise de Discurso Crítica: uma narrativa sócio-histórica do uso da linguagem. In: **Revista Discursos Contemporâneos em Estudo**, v. 3, n. 3, p. 51-63, 2018.
- MOTTA-ROTH, D. Abordagens investigativas no estudo de práticas discursivas: uma questão de metodologia ou bom senso? In: **Linguística Aplicada e contemporaneidade**. (Org.). FREIRE, M. M.; ABRAHÃO, M. H. V.; BARCELOS, A. M. F. Campinas, SP: Pontes Editores, p. 65-83, 2005.
- OLIVEIRA, M. A. **Reviravolta Linguístico-Pragmática na filosofia contemporânea**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- OLIVEIRA, R. P. Literatura, cinema e produção de simulacros. In: SARAIVA, J. A. (Org.). **Narrativas verbais e visuais**. São Leopoldo: editora Unisinos, p. 27-34, 2003.
- PAIVA, G. M. F. **A polidez linguística em salas de bate-papo na internet**. 2008. 294f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.
- PAIVA, G. M. F.; MOREIRA, R. G.; SANTOS, L. A. P. F. **Introdução aos estudos da (Im)Polidez Linguística**. Fortaleza: Centro Universitário Estácio do Ceará, 2016.
- PELOGGIO, M. A. Os cárceres da memória em Graciliano Ramos. **Revista Línguas e Letras**, v. 15, n. 29, p. 1-12, 2014.
- PIEROBON, C. Nikolai Leskov: o narrador de Walter Benjami. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 44, n. 2, p. 263-269, 2013.
- PINTO, J. P. Conexões teóricas entre performatividade, corpo e identidades. **D.E.L.T.A.**, v. 23, n. 1, p. 1-26, 2007.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Editora perspectiva, 2001.

PONZIO, A. **A Revolução Bakhtiniana**: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

RAJAGOPALAN, K. **Por uma Linguística Crítica**: linguagem, identidade e questão ética. São Paulo: Parábola editorial, 2003.

RAMOS, G. **Alexandre e outros heróis**. 52. ed. São Paulo: Record, 2007.

REBOUÇAS, D. M.; SANTOS, I. X.; SANTOS, L. A. P. F. A quem interessa preservar? Uma análise das faces e da polidez linguística em notícias do MST. **Revista Linguagem em Foco**, v. 10, n. 1, p. 27-37, 2018.

SANTOS, L. A. P. F.; JAMISON, K. G.; PELOSI, A. C. **A conceitualização e a categorização da violência por esquizofrênicos**: produção dos sentidos. Fortaleza: Centro Universitário Estácio do Ceara, 2019.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. 28. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

SÉRIOT, P. **Voloshinov e a filosofia da linguagem**. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

SIGNORINI, I.; CELANI, M. A. A. **Linguística Aplicada e transdisciplinaridade**. São Paulo: Mercado da Letras, 1998.

SILVA, A. P. P. F. Bakhtin. In: OLIVEIRA, L. A. (Org.). **Estudos do discurso**: perspectivas teóricas. São Paulo: Parábola Editorial, p. 45-69, 2013.

SILVA, C. A. V. Mrs. **Dalloway e reescritura de Virgínia Woolf na literatura e no cinema**. 2007. 241f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

SILVA, E. G. **Análise do discurso carnavalizado na narrativa fílmica de animação Valente**: “Eu decidi fazer o que é certo... quebrar a tradição”. 2016. 172f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2016.

SILVA, L. A. Cortesia e formas de tratamento. In: PRETI, D. (Org.) **Cortesia verbal**. São Paulo: Ed. Humanitas, 2008. p.157-192.

SIPRIANO, B. F.; GONÇALVES, J. B. C. O conceito de vozes sociais na teoria bakhtiniana. **Revista Diálogos**. Relendo Bakhtin, v. 5, n. 1, p. 60-80, 2017. Disponível em: <http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/revdia>. Acesso em: 03 abr. 2019.

SOBRAL, A.; GIACOMELLI, K. Das significações na língua ao sentido na linguagem: parâmetros para uma Análise Dialógica. **Revista Linguagem em (Dis)curso – LemD**, Tubarão, SC, v. 18, n. 2, p. 307-322, 2018.

SOMMERVILLE, M. A. Transdisciplinaridade, a onda do futuro: como preparar nossas praias. **Revista Tempo Brasileiro**, v. 113, p. 75-96, 1993.

STAM, R. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. Tradução: Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

TEIXEIRA, L. A. P. **A polidez na conversa de pessoas esquizofrênicas**: figuratividade, estratégias e faces. 2011. 272f. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

VILLAÇA, I. G.; BENTES, A. C. Aspectos da cortesia na interação face a face. In: PRETI, D. (Org.). **Cortesia verbal**. São Paulo: Ed. Humanitas, p. 19-48, 2008.

ANEXOS

ANEXO A – Primeira Aventura de Alexandre

Primeira aventura de Alexandre (RAMOS, 2007, p. 15-20)

Naquela noite de lua cheia estavam acocorados os vizinhos na sala pequena de Alexandre: seu Libório, cantador de emboladas, o cego preto Firmino e mestre Gaudêncio curandeiro, que rezava contra mordeduras de cobras. Das Dores, a benzedeira de quebranto e afilhada do casal, agachava-se na esteira cochichando com Cesária.

— Vou contar aos senhores... principiou Alexandre amarrando o cigarro de palha.

Os amigos abriram os ouvidos e Das Dores interrompeu o cochicho:

— Conte, meu padrinho.

Alexandre acendeu o cigarro ao candeeiro de folha, escanchou-se na rede e perguntou:

— Os senhores já sabem por que é que eu tenho um olho torto?

Mestre Gaudêncio respondeu que não sabia e acomodou-se num cepo que servia de cadeira.

— Pois eu digo, continuou Alexandre. Mas talvez nem possa discorrer tudo hoje, porque essa história nasce de outra, e é preciso encaixar as coisas direito. Querem ouvir? Se não querem, sejam francos: não gosto de cacetejar ninguém.

Seu Libório cantador e o cego preto Firmino juraram que estavam atentos. E Alexandre abriu a torneira:

— Meu pai, homem de boa família, possuía fortuna grossa, como não ignoram. A nossa fazenda ia de ribeira a ribeira, o gado não tinha conta e dinheiro lá em casa era cama de gato. Não era, Cesária?

— Era, Alexandre, concordou Cesária. Quando os escravos se forraram, foi um dismantelo, mas ainda sobraram alguns baús com moedas de ouro. Sumiu-se tudo.

Suspirou e apontou desgostosa a mala de couro cru onde seu Libório se sentava:

— Hoje é isto. Você se lembra do nosso casamento, Alexandre?

— Sem dúvida, gritou o marido. Uma festa que durou sete dias. Agora não se faz festa como aquela. Mas o casamento foi depois. É bom não atrapalhar.

— Então escutem, prosseguiu Alexandre. Um domingo eu estava no copiar, esgaravatando as unhas com a faca de ponta, quando meu pai chegou e disse:

— ‘Xandu, você nos seus passeios não achou roteiro da égua pampa?’ E eu respondi:

— ‘Não achei, nhor não.’

— ‘Pois dê umas voltas por aí, tornou meu pai. Veja se encontra a égua.’ — ‘Nhor sim.’

Peguei um cabresto e saí de casa antes do almoço, andei, virei, mexi, procurando rastros nos caminhos e nas veredas. A égua pampa era um animal que não tinha aguentado ferro no quarto nem sela no lombo. Devia estar braba, metida nas brenhas, com medo de gente. Difícil topar na catinga com um bicho assim. Entretido, esqueci o almoço e à tardinha descansei no bebedouro, vendo o gado enterrar os pés na lama. Apareceram bois, cavalos e miunça, mas da égua pampa nem sinal. Anoteceu, um pedaço de lua branqueou os xiquexiques e os mandacarus, e eu me estirei na ribanceira do rio, de papo para o ar, olhando o céu, fui-me amadornando devagarinho, peguei no sono, com o pensamento em Cesária. Não sei quanto tempo dormi, sonhando com Cesária. Acordei numa escuridão medonha. Nem pedaço de lua nem estrelas, só se via o carreiro de Sant’Iago. E tudo calado, tão calado que se ouvia perfeitamente uma formiga mexer nos garranchos e uma folha cair. Bacuraus doidos faziam às vezes um barulho grande, e os olhos deles brilhavam como brasas. Vinha de novo a escuridão, os talos secos buliam, as folhinhas das catingueiras voavam. Tive desejo de voltar para casa, mas o corpo morrinhento não me ajudou. Continuei deitado, de barriga para cima, espiando o carreiro de Sant’Iago e prestando atenção ao trabalho das formigas. De repente conheci que bebiam água ali perto. Virei-me, estirei o pescoço e avistei lá embaixo dois vultos malhados, um grande e um pequeno, junto da cerca do bebedouro. A princípio não pude vê-los direito, mas firmando a vista consegui distingui-los por causa das malhas brancas.

— ‘Vão ver que é a égua pampa, foi o que eu disse. Não é senão ela. Deu cria no mato e só vem ao bebedouro de noite.’ Muito ruim o animal aparecer àquela hora. Se fosse de dia e eu tivesse uma corda, podia laçá-lo num instante. Mas desprevenido, no escuro, levantei-me azoretado, com o cabresto na mão, procurando meio de sair daquela dificuldade. A égua ia escapar, na certa. Foi aí que a ideia me chegou.

— Que foi que o senhor fez? Perguntou Das Dores curiosa.

Alexandre chupou o cigarro, o olho torto arregalado, fixo na parede. Voltou para Das Dores o olho bom e explicou-se:

— Fiz tenção de saltar no lombo do bicho e largar-me com ele na catinga. Era o jeito. Se não saltasse, adeus égua pampa. E que história ia contar a meu pai? Hem? Que história ia contar a meu pai, Das Dores?

A benzedeira de quebranto não deu palpite, e Alexandre mentalmente pulou nas costas do animal:

— Foi o que eu fiz. Ainda bem não me tinha resolvido, já estava escanchado. Um desespero, seu Libório, carreira como aquela só se vendo. Nunca houve outra igual. O vento zumbia nas minhas orelhas, zumbia como corda de viola. E eu então... Eu então pensava, na tropelia desembestada:

— ‘A cria, miúda, naturalmente ficou atrás e se perde, que não pode acompanhar a mãe, mas esta amanhã está ferrada e arreada.’ Passei o cabresto no focinho da bicha e, os calcanhares presos nos vazios, deitei-me, grudei-me com ela, mas antes levei muita pancada de galho e muito arranhão de espinho rasga-beiço. Fui cair numa touceira cheia de espetos, um deles esfolou-me a cara, e nem senti a ferida: num aperto tão grande não ia ocupar-me com semelhante ninharia. Botei-me para fora dali, a custo, bem maltratado. Não sabia a natureza do estrago, mas pareceu-me que devia estar com a roupa em tiras e o rosto lanhado. Foi o que me pareceu. Escapulindo-se do espinheiro, a diaba ganhou de novo a catinga, saltando bancos de macambira e derrubando paus, como se tivesse azougue nas veias. Fazia um barulhão com as ventas, eu estava espantado, porque nunca tinha ouvido égua soprar daquele jeito. Afinal subjuguiei-a, quebrei-lhe as forças e, com puxavantes de cabresto, murros na cabeça e pancadas nos queixos, levei-a. para a estrada. Aí ela compreendeu que não valia a pena teimar e entregou os pontos. Acreditam vossemecês que era um vivente de bom coração? Pois era. Com tão pouco ensino, deu para esquipar. E eu, notando que a infeliz estava disposta a aprender, puxei por ela, que acabou na pisada baixa e num galopezinho macio em cima da mão. Saibam os amigos que nunca me desoriento. Depois de termos comido um bando de léguas naquele pretume de meter o dedo no olho, andando para aqui e para acolá, num rolo do inferno, percebi que estávamos perto do bebedouro. Sim senhores. Zoadas tão grandes, um despotismo de quem quer derrubar o mundo — e agora a pobre se arrastava quase no lugar da saída, num chouto cansado. Tomei o caminho de casa. O céu se desenferrujou, o sol estava com vontade de aparecer. Um galo cantou, houve nos ramos um rebuliço de penas. Quando entrei no pátio da fazenda, meu pai e os negros iam começando o ofício de

Nossa Senhora. Apeei-me, fui ao curral, amarrei o animal no mourão, cheguei-me à casa, sentei-me no copiar. A reza acabou lá dentro, e ouvi a fala de meu pai:

— ‘Vocês não viram por aí o Xandu?’

— ‘Estou aqui, nhor sim, respondi cá de fora’

— ‘Homem, você me dá cabelos brancos, disse meu pai abrindo a porta. Desde ontem sumido!’

— ‘Vossemecê não me mandou procurar a égua pampa?’

— ‘Mandei, tornou o velho. Mas não mandei que você dormisse no mato, criatura dos meus pecados. E achou roteiro dela?’

— ‘Roteiro não achei, mas vim montado num bicho. Talvez seja a égua pampa, porque tem malhas. Não sei, nhor não, só se vendo. O que sei é que é bom de verdade: com umas voltas que deu ficou pisando baixo, meio a galope. E parece que deu cria: estava com outro pequeno.’ Aí a barra apareceu, o dia clareou. Meu pai, minha mãe, os escravos e meu irmão mais novo, que depois vestiu farda e chegou a tenente de polícia, foram ver a égua pampa. Foram, mas não entraram no curral: ficaram na porteira, olhando uns para os outros, lesos, de boca aberta. E eu também me admirei, pois não.

Alexandre levantou-se, deu uns passos e esfregou as mãos, parou em frente de mestre Gaudêncio, falando alto, gesticulando:

— Tive medo, vi que tinha feito uma doidice. Vossemecês adivinham o que estava amarrado no mourão? Uma onça-pintada, enorme, da altura de um cavalo. Foi por causa das pintas brancas que eu, no escuro, tomei aquela desgraçada pela égua pampa.

ANEXO B – O olho torto de Alexandre

O olho torto de Alexandre (RAMOS, 2007, p. 21-27):

— Esse caso que vossemecê escorreu é uma beleza, seu Alexandre, opinou seu Libório. E eu fiquei pensando em fazer dele uma cantiga para cantar na viola.

— Boa ideia, concordou o cego preto Firmino. Era o que seu Libório devia fazer, que tem cadência e sabe o negócio. Mas aí, se me dão licença... Não é por querer falar mal, não senhor.

— Diga, seu Firmino, convidou Alexandre.

— Pois é, tornou o cego. Vossemecê não se ofenda, eu não gosto de ofender ninguém. Mas nasci com o coração perto da goela. Tenho culpa de ter nascido assim? Quando acerto num caminho, vou até topar.

— Destampe logo, seu Firmino, resmungou Alexandre enjoado. Para que essas nove-horas?

— Então, como o dono da casa manda, lá vai tempo. Essa história da onça era diferente a semana passada. Seu Alexandre já montou na onça três vezes, e no princípio não falou no espinheiro.

Alexandre indignou-se, engasgou-se, e quando tomou fôlego, desejou torcer o pescoço do negro:

— Seu Firmino, eu moro nesta ribeira há um bando de anos, todo o mundo me conhece, e nunca ninguém pôs em dúvida a minha palavra.

— Não se aperreie não, seu Alexandre. É que há umas novidades na conversa. A moita de espinho apareceu agora.

— Mas, seu Firmino, replicou Alexandre, é exatamente o espinheiro que tem importância. Como é que eu me iria esquecer do espinheiro? A onça não vale nada, seu Firmino, a onça é coisa à toa. Onças de bom gênio há muitas. O senhor nunca viu? Ah! Desculpe, nem me lembrava de que o senhor não enxerga. Pois nos circos há onças bem ensinadas, foi o que me garantiu meu mano mais novo, homem sabido, tão sabido que chegou a tenente de polícia. Acho até que as onças todas seriam mansas como carneiros, se a gente tomasse o trabalho de botar os arreios nelas. Vossemecê pensa de outra forma? Então sabe mais que meu irmão tenente, pessoa que viajou nas cidades grandes.

Cesária manifestou-se:

— A opinião de seu Firmino mostra que ele não é traquejado. Quando a gente conta um caso, conta o principal, não vai esmiuçar tudo.

— Certamente, concordou Alexandre. Mas o espinheiro eu não esqueci. Como é que havia de esquecer o espinheiro, uma coisa que influiu tanto na minha vida?

Aí Alexandre, magoado com a objeção do negro, declarou aos amigos que ia calar-se. Detestava exageros, só dizia o que se tinha passado, mas como na sala havia quem duvidasse dele, metia a viola no saco. Mestre Gaudêncio curandeiro e seu Libório cantador procuraram com bons modos resolver a questão, juraram que a palavra de seu Alexandre era uma escritura, e o cego preto Firmino desculpou-se rosnando.

— Conte, meu padrinho, rogou Das Dores.

Alexandre resistiu meia hora, cheio de melindres, e voltou às boas.

— Está bem, está bem. Como os amigos insistem...

Cesária levantou-se, foi buscar uma garrafa de cachimbo e uma xícara. Beberam todos, Alexandre se desanuviou e falou assim:

— Acabou-se. Vou dizer aos amigos como arranjei este defeito no olho. E aí seu Firmino há de ver que eu não podia esquecer o espinheiro, está ouvindo? Prestem atenção, para não me virem com perguntas e razões como as de seu Firmino. Ora muito bem. Naquele dia, quando o pessoal lá de casa cobrou a fala, depois do susto que a onça tinha causado à gente, meu pai reparou em mim e botou as mãos na cabeça:

— ‘Valha-me, Nossa Senhora. Que foi que lhe aconteceu, Xandu?’ Fiquei meio besta, sem entender o que ele queria dizer, mas logo percebi que todos se espantavam. Devia ser por causa da minha roupa, que estava uma lástima, completamente esmolambada. Imaginem. Voar pela capueira no escuro, trepado naquele demônio. Mas a admiração de meu pai não era por causa da roupa, não. — ‘Que é que você tem na cara, Xandu?’ perguntou ele agoniado. Meu irmão tenente (que naquele tempo ainda não era tenente) me trouxe um espelho. Uma desgraça, meus amigos, nem queiram saber. Antes de me espiar no vidro, tive uma surpresa: notei que só distinguia metade das pessoas e das coisas. Era extraordinário. Minha mãe estava diante de mim, e, por mais que me esforçasse, eu não conseguia ver todo o corpo dela. Meu irmão me aparecia com um braço e uma perna, e o espelho que me entregou estava partido pelo meio, era um pedaço de espelho. ‘Que trapalhada será esta?’ disse

comigo. E nada de atinar com a explicação. Quando me vi no caco de vidro é que percebi o negócio. Estava com o focinho em miséria: arranhado, lanhado, cortado, e o pior é que o olho esquerdo tinha levado sumiço. A princípio não abarqueei o tamanho do desastre, porque só avistava uma banda do rosto. Mas virando o espelho, via o outro lado, enquanto o primeiro se sumia. Tinha perdido o olho esquerdo, e era por isso que enxergava as coisas incompletas. Baixei a cabeça, triste, assuntando na infelicidade e procurando um jeito de me curar. Não havia curandeiro nem rezador que me endireitasse, pois mezinha e reza servem pouco a uma criatura sem olho, não é verdade, seu Gaudêncio? Minha família começou a fazer perguntas, mas eu estava zonzinho, sem vontade de conversar, e saí dali, fui-me encostar num canto da cerca do curral. Com a ligeireza da carreira, nem tinha sentido as esfoladuras e o golpe medonho. Como é que eu podia saber o lugar da desgraça? Calculei que devia ser o espinheiro e logo me veio a ideia de examinar a coisa de perto. Saltei no lombo de um cavalo e larguei-me para o bebedouro, daí ganhei o mato, acompanhando o rasto da onça. Caminhei, caminhei, e enquanto caminhava ia-me chegando uma esperança. Era possível que não estivesse tudo perdido. Se encontrasse o meu olho, talvez ele pegasse de novo e tapasse aquele buraco vermelho que eu tinha no rosto. A vista não ia voltar, certamente, mas pelo menos eu arrumaria boa figura. À tardinha cheguei ao espinheiro, que logo reconheci, porque, como os senhores já sabem, a onça tinha caído dentro dele e havia ali um estrago feio: galhos rebentados, o chão coberto de folhas, cabelos e sangue nas cascas do pau. Enfim um sarapatel brabo. Apeei-me e andei uma hora caçando o diacho do olho. Trabalho perdido. E já estava desanimado, quando o infeliz me bateu na cara de supetão, murcho, seco, espetado na ponta de um garrancho todo coberto de moscas. Peguei nele com muito cuidado, limpei-o na manga da camisa para tirar a poeira, depois encaixei-o no buraco vazio e ensanguentado. E foi um espanto, meus amigos, ainda hoje me arrepio. Querem saber o que aconteceu? Vi a cabeça por dentro, vi os miolos, e nos miolos muito brancos as figuras de pessoas em que eu pensava naquele momento. Sim senhores, vi meu pai, minha mãe, meu irmão tenente, os negros, tudo miudinho, do tamanho de caroços de milho. É verdade. Baixando a vista, percebi o coração, as tripas, o bofe, nem sei que mais. Assombrei-me. Estaria malucando? Enquanto enxergava o interior do corpo, via também o que estava fora, as catingueiras, os mandacarus, o céu e a moita de espinhos, mas tudo isso aparecia cortado, como já expliquei: havia apenas

uma parte das plantas, do céu, do coração, das tripas, das figuras que se mexiam na minha cabeça. Refletindo, consegui adivinhar a razão daquele milagre: o olho tinha sido colocado pelo avesso. Compreendem? Colocado pelo avesso. Por isso apanhava os pensamentos, o bofe e o resto. Tenho rolado por este mundo, meus amigos, assisti a muita embrulhada, mas essa foi a maior de todas, não foi, Cesária?

— Foi, Alexandre, respondeu Cesária levantando-se e acendendo o cachimbo de barro no candeeiro. Essa foi diferente das outras.

— Pois é, continuou Alexandre. Só havia metade das nuvens, metade dos urubus que voavam nelas, metade dos pés de pau. E do outro lado metade do coração, que fazia tuque, tuque, tuque, metade das tripas e do bofe, metade de meu pai, de minha mãe, de meu irmão tenente, dos negros e da onça, que funcionavam na minha cabeça. Meti o dedo no buraco do rosto, virei o olho e tudo se tornou direito, sim senhores. Aqueles troços do interior se sumiram, mas o mundo verdadeiro ficou mais perfeito que antigamente. Quando me vi no espelho, depois, é que notei que o olho estava torto. Valia a pena consertá-lo? Não valia, foi o que eu disse comigo. Para que bulir no que está quieto? E acreditem vossemecês que este olho atravessado é melhor que o outro. Alexandre bocejou, estirou os braços e esperou a aprovação dos ouvintes. Cesária balançou a cabeça, Das Dores bateu palmas e seu Libório felicitou o dono da casa:

— Muito bem, seu Alexandre, o senhor é um bicho. Vou botar essas coisas em cantoria. O olho esquerdo melhor que o direito, não é, seu Alexandre?

— Isso mesmo, seu Libório. Vejo bem por ele, graças a Deus. Vejo até demais. Um dia destes apareceu um veado ali no monte...

O cego preto Firmino interrompeu-o:

— E a onça? Que fim levou a onça que ficou presa no mourão, seu Alexandre?

Alexandre enxugou a testa suada na varanda da rede e explicou-se:

— É verdade, seu Firmino, falta a onça. Ia-me esquecendo dela. Ocupado com um caso mais importante, larguei a pobre. A onça misturou-se com o gado, no curral, mas começou a entristecer e nunca mais fez ação. Só se dava bem comendo carne fresca. Tentei acostumá-la a outra comida, sabugo de milho, caroço de algodão. Coitada. Estranhou a mudança e perdeu o apetite. Por fim ninguém tinha medo dela. E a bicha andava pelo pátio, banzeira, com o rabo entre as pernas, o focinho no chão. Viveu pouco. Finou-se devagarinho, no chiqueiro das cabras, junto do bode velho, que fez

boa camaradagem com a infeliz. Tive pena, seu Firmino, e mandei curtir o couro dela, que meu irmão tenente levou quando entrou na polícia. Perguntem a Cesária.

— Não é preciso, respondeu seu Libório cantador. Essa história está muito bem amarrada. E a palavra de seu Alexandre é um evangelho.

ANEXO C – A doença de Alexandre

A doença de Alexandre (RAMOS, 2007, p. 103-109)

Como vai, seu Alexandre? Que estrago foi esse? perguntou mestre Gaudêncio à porta da camarinha.

- Macacoas da idade, suspirou o doente. Na beira da cova desde a semana passada. Tomei a purga de pinhão que o senhor me ensinou. Entre, seu Gaudêncio, vá-se abancando. Tomei a purga de pinhão e uns xaropes. Depois sinha Terta andou por aí e me deu um suadouro.

Estava na cama de varas, a testa enrolada num lenço vermelho, a camisa de algodão aberta mostrando os pelos do peito e o rosário de contas brancas e azuis. Cesária e Das Dores levaram para o quarto a mobília da sala: a pedra de amolar, a esteira, a mala de couro cru e o cepo. Mestre Gaudêncio baixou-se, encolheu-se na passagem estreita e escorregou da treva do corredor para a meia-luz que acandeia de azeite espalhava. Seu Libório acompanhou-o. O cego preto Firmino sondou a abertura com o cajado, arriscou alguns passos e, tateando a parede, acercou-se da cama:

- Onde é a dor, seu Alexandre?

- Sei não, seu Firmino, respondeu mole o dono da casa. Pega na raiz do cabelo e vai ao dedo grande do pé. Sente, seu Firmino, sentem vossemecês. Me dê água, Cesária.

Os visitantes mergulharam na sombra que se adensava nos cantos, procuraram, descobriram e utilizaram os móveis. Das Dores saiu, voltou com um caneco de lata enferrujada, que ofereceu ao padrinho. O enfermo ergueu-se lento num cotovelo, bebeu, deixou cair desanimado no travesseiro a cabeça cor de sangue, como a de um galo-de-campina.

- Arreado, meu amigo, queixou-se. A princípio era uma gastura, o estômago embrulhado e a vista escurecendo. Botei para o interior a purga de pinhão de mestre Gaudêncio e a garrafada que Cesária fez. Das Dores rezou uma oração forte. Depois veio sinha Terta. Ai!

- Esteja quieto, seu Alexandre, murmurou o negro. É melhor vossemecê calar a boca, fechar os olhos e descansar.

- Que descansar! A vida inteira aqui descansando, seu Firmino! Isto é negócio? Não adianta descansar. Ai! Não há mezinha que sirva. Desta vez acho que embarco.

- Não embarca não, sentenciou mestre Gaudêncio curandeiro. É assim mesmo. A moléstia vai comendo, vai comendo, e quando mata a fome, deixa o corpo do cristão. Aí o suplicante se levanta e mata a fome também. Endurece, engorda, conversa, desempena o espinhaço.

- Se o senhor fala, é porque sabe, seu Gaudêncio, gemeu Alexandre. Peço a Deus que os anjos digam amém. Esta fé é que me traz em pé. Ora vejam que besteira. Em pé! Aqui de papo para o ar, contando os caibros, não presto para nada. Cesária fez uma promessa: se me endireitar, arranja umas novenas, vai à missa um ano inteiro todos os domingos e paga cinco libras de cera a Nossa Senhora do Amparo.

- Seu Alexandre, tornou o cego, vossemecê está gastando fôlego à toa, perdendo força.

- Há uma semana que não falo, seu Firmino, e se falo, é para soltar variedades. Agora que estou no meu juízo não me calo, nem por decreto. Preciso desabafar, dizer o que vi naqueles sonhos agoniados de quem está de viagem para a terra dos pés juntos. Primeiro foi um bode. Montei-me nele, e o bicho cresceu, passou as nuvens, chegou ao céu, ficou tão alto que eu não enxergava a terra. Um fumaceiro, um pretume. Segurava-me desesperadamente, com receio de me despencar lá de cima e esbagaçar-me. O infeliz saltava como se tivesse o diabo no couro, espetava as estrelas com as pontas, dava marradas na lua e sapecava os cabelos do focinho no sol. Num dos pulos desaprumei-me e caí.

Caí escanchado numa onça-pintada, que se atirou pelo mundo correndo, um pé de vento. Andou, virou, mexeu, atravessou um espinheiro (lá deixei o olho esquerdo num garrancho), meteu-se num mato cheio de marquesões cobertos de jacas maduras, parou na beira de um rio que, pelos modos, era o S. Francisco. Vai senão quando uma coisa me bateu no estribo. Levantei o rebenque, saltei no chão, mas aí notei que estava com a perna metida na goela de uma jiboia, até a coxa.

- 'Valha-me o Senhor S. Bento, gritei. Sou um homem frito.' Nessa altura a cachorra Moqueca apareceu e começou a latir. A cobra assustou-se, librei-me

dela devagarinho, saí atrás de uma guariba que fumava cachimbo e usava gibão e guarda-peito.

- Desarranjo no interior, segredou mestre Gaudêncio curandeiro.
 - Isso mesmo, seu Gaudêncio, concordou Alexandre. Miolo avariado. O aperreio do sonho continuou, misturado a casos verdadeiros. Uma confusão, um sarapatel, seu Firmino. Das Dores rezando a oração forte, Cesária no cóis da saia de Nossa Senhora, e eu malucando na beira do S. Francisco, rastejando uma guariba. Tremia que era um deus nos acuda, procurava afastar aquelas bobagens, mas um papagaio, com um olho de gente no bico, chegava junto de mim, arrastando os pés apalhetados:

- “Está aqui, seu major. Está aqui o olho que eu achei estrepado num garrancho, coberto de moscas e formigas. Bote o olho na cara, seu major.” Eu aceitava o conselho e via perfeitamente o papagaio, o S. Francisco, Cesária de joelhos, bulindo nas contas, Das Dores rezando a oração de sustância. A febre não era deste mundo, um febrão pior que o fogo do inferno, sim senhores. Aí sinha Terta se apresentou. Sentiu de longe a quentura, sentiu a quentura no fim do pátio, lá para os pés de juá, foi o que ela disse. Foi ou não foi, Cesária?

- Foi, Alexandre, confirmou Cesária. Podem perguntar a sinha Terta.

- Não senhora, interveio o curandeiro. Fale, seu Alexandre. Está com vontade de falar, fale. É bom. Nós escutamos e o senhor espalha a morrinha. Fale até rebentar.

- Uma peste, seu Gaudêncio. Já andou perto de fomalha de engenho? Era aquilo. Sinha Terta sentiu o calor no fim do pátio.

- Não é muito não? perguntou o cego.

- Sei lá, respondeu Alexandre. Pode ser que seja. Sinha Terta disse, mas se vossemecê julga que ela se enganou, não discuto. Isso não tem importância. A verdade é que eu estava com febre. E estou. Pegue aqui no meu pulso. Escangalhado, seu Firmino. Felizmente agora já penso direito, a leseira desapareceu, Deus seja louvado. Pois, como ia contando, sinha Terta chegou, estirou o beijo, foi à cozinha e ferveu muita flor de sabugueiro. Bebi uma panela toda. Sinha Terta me consolou, arrumou em cima de mim uma serra de panos e saiu com Das Dores, que não se aguentava nas pernas, coitada. Cesária, bamba também, se amadorrou ali na rede. Fiquei só. E começou o efeito do remédio, um despotismo, sim senhores. Quase me desmanchei em suor. As bobagens da

arrelia voltaram, achei-me de novo no S. Francisco, ouvindo as lorotas do papagaio, que me acompanhava em voos curtos. A sede me apertou. Deitei-me de barriga para baixo, encostei a boca na correnteza e empanzinei-me com mais de uma canada, mas quando me levantei, estava seco, a língua dura, cuspiendo bala. Avistei de supetão uma canoa que se largava para a outra banda, carregada de tatus.

– ‘Entre para dentro, major Alexandre, convidou-me o dr. Silva, que era o canoeiro. Tem lugar para o senhor.’ Despedi-me do papagaio, acomodei-me na embarcação e ela se afastou. Dr. Silva quis puxar conversa, mas eu estava repugnado, suando, suando.

– ‘Santa Maria! estranhou o dr. Silva. Que é que o senhor tem que está pingando tanto, major Alexandre?’ E eu me expliquei:

- ‘Armadas de sinha Terta. Empurrou-me no bucho um suadouro brabo, e estou assim, derretendo-me como sebo na brasa. Parece que me sumo.

Quando acabar esta desgraceira, não me resta nem osso.’ Fomos navegando.

Dr. Silva dizia uns casos e eu suava. A canoa, com o peso do suor, no meio do rio emborcou.

– Estamos afundando, gritou o dr. Silva. Caia na água, major. Caia na água e veja se alcança terra.’ Dito e feito. Saltei da cama, num desespero, aos berros:

- ‘Cesária, que é das minhas alpercatas?’ Saibam vossemecês que eu estava com água pela canela. Cesária deixou a rede, as saias levantadas, num assombro: - ‘Jesus, Maria, José! A gente se afoga.’ Ainda azuretado, com o S. Francisco e o dr. Silva na cabeça, não me espantei muito. Depois tomei tento e informei-me: - ‘Está chovendo, Cesária?’

- ‘Está não, Xandu. Certamente houve trovoadas nas cabeceiras do riacho.’ Foi ver as coisas lá fora e achou tudo em ordem: o tempo limpo, o céu estrelado, o riacho na largura do costume. Voltou – e percebemos o motivo daquele despropósito. O suor tinha enchido a casa, fazia um barulho feio no corredor, saía pelos fundos e entrava no barreiro. Entendem? Horrível, meus amigos.

- Um desadorno, pois não, concordou o cego. Mas quem sabe se aquilo não era trapalhada? Talvez vossemecê estivesse zuruó, tresvariando.

- Estava não, seu Firmino, respondeu Alexandre. Acordei. E Cesária molhou a barra do vestido. Podem perguntar a ela. A casa está úmida. Assim de noite,

com esta candeia safada, não se nota, mas de dia vê-se bem. E as alpercatas sumiram-se. As alpercatas foram encontradas anteontem no quintal, enganchadas num pé de muçambê. O senhor quer prova melhor, seu Firmino? Ai! Aquele suadouro me arrasou. Eu queria conversar com os senhores, mas não posso, estou feito um molambo. Não reparem na falta não, meus amigos. Vou dormir.