



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA - UEPB
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LÍNGUA PORTUGUESA

MICHELINE BARROS CHAVES

FAHREINHEIT 451: O DISCURSO EM CHAMAS

CAMPINA GRANDE – PB

2014

MICHELINE BARROS CHAVES

FAHREINHEIT 451: O DISCURSO EM CHAMAS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Especialização em Língua Portuguesa da Universidade Estadual da Paraíba – UEPB, em cumprimento à exigência para obtenção do título de especialista em Língua Portuguesa.

ORIENTADORA: PROF^a. DR^a. ALFREDINA ROSA OLIVEIRA DO VALE

CAMPINA GRANDE – PB

2014

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

C512f Chaves, Micheline Barros
Fahrenheit 451 [manuscrito] : o discurso em chamadas /
Micheline Barros Chaves. - 2014.
57 p. : il. color.

Digitado.

Monografia (Especialização em Língua Portuguesa: Princípios
Organizacionais da Língua e Funcionamento Textual-Discursivo) -
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2014.

"Orientação: Profa. Dra. Alfredina Rosa Oliveira do Vale,
Departamento de Letras".

1. Análise Dialógica do Discurso 2. Cinema 3. Romance -
Ficção Científica I. Título.

21. ed. CDD 808.5

MICHELINE BARROS CHAVES

FAHREINHEIT 451: O DISCURSO EM CHAMAS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Especialização em Língua Portuguesa da Universidade Estadual da Paraíba – UEPB, em cumprimento à exigência para obtenção do título de especialista em Língua Portuguesa.

Aprovada em 25/07/2014.

Alfredina Rosa O. do Vale Nota 10,0
Profª Drª Alfredina Rosa Oliveira do Vale (UEPB)

Orientadora

Manassés Morais Xavier Nota 10,0
Profª Ms. Manassés Morais Xavier (UFCG)

Examinador

Tânia Maria Augusto Pereira Nota 10,0
Profª Drª Tânia Maria Augusto Pereira (UEPB)

Examinadora

A meu companheiro de jornada, Luiz, que me revela, em sua generosidade, que o mais importante na vida é o sentimento daqueles que nos amam.

À desenvoltura sábia daquele que só conhece o presente, que mergulha no agora me ensinando a efemeridade de todas as coisas. O emulador do jogo da vida, sol e tempestade que me convidam sempre a perceber a dualidade. Elomar.

DEDICO

AGRADECIMENTOS

Qual Sísifo em seu obstinado exercício, revela-se, assim, a difícil tarefa de traduzir para a escrita o sentimento de gratidão, que brota do âmago do ser, a pessoas imprescindíveis.

Alfredina Rosa Oliveira do Vale, voz perscrutadora que incita sempre à superação. Escuta atenta e sagaz de quem transnuda-se em Ariadne, iluminando o labirinto discursivo e polifônico do conhecimento, gentilmente.

Demais professores, que se revezam exaustivamente na arte do encantar e que com vozes suaves executam, harmoniosamente, a sinfonia do despertar.

Instituição UEPB, pela oportunidade da expressão. Memória que persiste em rememorar as muitas vozes diluídas no tempo, onde se inscreve, agora, a minha.

Cinema, inspiração a cada etapa, movimento majestoso que renova o olhar e descortina infinitos matizes de gestos, palavras, cores, música, movimento, ruídos que compõem o todo semiótico da linguagem.

Bakhtin, utopia onde impera o caos, beleza onde jaz o horror, alavanca que lança o ser a si e ao Outro.

RESUMO

Nossa análise tem como objeto de pesquisa o discurso autoritário materializado no filme *Fahrenheit 451* do diretor francês François Truffaut. O filme baseia-se no romance de ficção científica, escrito por Ray Douglas Bradbury, publicado pela primeira vez em 1953. Nosso objetivo geral consiste em verificar, no contexto dessa obra, a presença de possíveis estratos discursivos e interdiscursivos que evoquem a constituição de discursos autoritários propostos a partir do cariz distópico desse texto fílmico e como objetivos específicos, em um primeiro momento, observar como esses discursos interferem na ação das personagens tanto no sentido de levá-las a reproduzir matizes ideológicos assentes no mecanismo social vigente como, de acordo com a nossa hipótese, na possibilidade de fomentar bases de resistência desencadeadas a partir da conjugação de interesses coletivos voltados para o enfrentamento e a superação desses discursos e, em um segundo momento, avaliar através de quais mecanismos - sociais, culturais, políticos e econômicos - se configura essa interpelação ideológica materializada no e pelo discurso. Para fundamentar a nossa análise, nos valeremos da vitalidade e atualidade dos pressupostos teóricos pensados por Mikhail Bakhtin e seu Círculo, os quais lançam luz sobre os estudos literários e linguísticos e, aqui, ganham força ao serem deslocados para o campo da análise fílmica nas categorias do dialogismo, do ato ético, da exotopia e da ideologia. No cenário da Teoria do Cinema, convocamos os estudos de Robert Stam que, dentre outros aspectos relevantes para a nossa análise, é responsável por aproximar os estudos de Bakhtin e seu Círculo da teoria cinematográfica e, no campo da Análise Dialógica do Discurso, as contribuições de alguns estudiosos que se debruçaram sobre a obra de Bakhtin, como Beth Brait (2005, 2006), Adail Sobral (2005), Carlos Alberto Faraco (2003), Valdemir Miotello (2005), Marília Amorim (2006) e José Luiz Fiorin (2006). No breve recorte proposto por essa análise, pudemos observar a plausibilidade em vincular algumas categorias formuladas por Mikhail Bakhtin à análise fílmica. Verificamos a presença de estratos discursivos e interdiscursivos que evocam discursos totalitários, sendo esses estratos materializados no contexto intercomunicacional, levando os sujeitos a reproduzirem matizes ideológicos assentes no mecanismo social vigente, contudo, percebemos que o campo do discurso é heterogêneo e aberto a interpretações e significações múltiplas.

Palavras-chave: Cinema. *Fahrenheit 451*. Análise Dialógica do Discurso.

ABSTRACT

Our analysis was focused on the search authoritative discourse materialized in the movie Fahrenheit 451 the French director François Truffaut. The film is based on the science fiction novel written by Ray Douglas Bradbury, first published in 1953. Our overall objective is to verify, in the context of this work, the presence of possible discursive and interdiscursivos strata that evoke the constitution proposed authoritarian discourses from the dystopian nature of this film text and specific goals, at first, to see how these discourses interfere with the action of the characters both in order to get them to play ideological hues based on current social mechanism as, according to our hypothesis, the possibility of encouraging bases of resistance triggered by the combination of facing and coping with collective interests overcoming these discourses and in a second stage, to evaluate through what mechanisms - social, cultural, political and economic - configures this ideological interpellation materialized in and through discourse. To support our analysis, in valeremos the vitality and relevance of the theoretical assumptions designed by Mikhail Bakhtin and his Circle, which shed light on the literary and linguistic studies, and here gain strength by being moved to the field of film analysis in Categories of dialogism, the ethical act, the exotopy and ideology. In the scenario of Film Theory, we call upon the studies of Robert Stam who, among other relevant aspects for our analysis, is responsible for approaching studies of Bakhtin and his circle of film theory and the field of Dialogic Discourse Analysis, contributions some scholars who have studied the work of Bakhtin, as Beth Brait (2005, 2006), Adail Sobral (2005), Carlos Alberto Faraco (2003), Valdemir Miotello (2005), Marilia Amorim (2006) and José Luiz Fiorin (2006). In brief cut proposed by this analysis, we could observe the plausibility link in some categories formulated by Mikhail Bakhtin to film analysis. We verified the presence of discursive and interdiscursivos strata that evoke totalitarian discourses, these being materialized in strata intercomunicacional context, leading the subjects to reproduce ideological hues based on current social mechanism, however, realized that the field of discourse is heterogeneous and open to interpretations and meanings manifold.

Keywords: Film; Fahrenheit 451; Dialogic Discourse Analysis.

LISTA DE FIGURAS

01. Cena introdutória de Fahrenheit 451	34
02. Programa interativo da TV oficial	35
03. O Capitão Beatty e o bombeiro Montag	36
04. Montag – no cumprimento do “dever”	38
05. O bombeiro Guy Montag	40
06. <i>Dom Quixote</i> , de Cervantes	41
07. A queima pública dos livros	41
08. O diálogo: o Capitão Beatty e o bombeiro Montag	44
09. O capitão Beatty e os clássicos	44
10. A velha professora	46
11. Uma alusão a Joana D’Arc	47
12. A imagem de Joana D’Arc confirma a alusão	48
13. O diálogo: Clarisse e Montag	49
14. Os livros: tema do diálogo	50
15. O diálogo: diferentes formações discursivas	50
16. Montag – o discurso oficial	50
17. Montag: o início da (des)construção do sujeito	51

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. ASPECTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS	14
3. PLANO GERAL	16
3.1. Poetika kino: a forma no cinema	16
3.2. O projeto filmolinguístico de Metz	17
3.3. O Texto fílmico e suas categorias de análise	20
3.4. As imagens: a opacidade do discurso	21
3.5. A fenomenologia do Realismo	22
4. BAKHTIN NO CINEMA	24
4.1. Bakhtin e o Dialogismo	24
4.2. Os gêneros discursivos	27
4.3. O presumido: a relação entre o discurso fílmico e a sua recepção	30
5. UMA ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO NO CONTEXTO DE FAHREINHEIT 451	32
5.1. O signo ideológico	38
5.2. Interação discursiva e textual em Fahrenheit 451	40
5.3. Ideologia oficial e ideologia do cotidiano	44
5.4. Caráter ético e político da ação humana	46
5.5. Exotopia e ato ético	49
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	54
REFERÊNCIAS	57

1. INTRODUÇÃO

Nossa análise tem como objeto de pesquisa o discurso autoritário materializado no filme *Fahrenheit 451* do diretor francês François Truffaut, lançado no ano de 1966, com roteiro de Jean-Louis Richard e François Truffaut. O filme baseia-se no romance distópico de ficção científica, escrito por Ray Douglas Bradbury, publicado pela primeira vez em 1953, e apresenta um futuro onde, considerados subversores da ordem instalada, todos os livros são proibidos. As opiniões pessoais são consideradas antissociais e hedonistas e o pensamento crítico é suprimido. A sociedade é governada por uma oligarquia, através de insígnias inspiradas no marketing. O número 451 refere-se à temperatura (em Fahrenheit) a qual o papel ou o livro arde.

A partir do delineamento do nosso objeto, tornou-se imperativo um maior aprofundamento no campo das teorias cinematográficas, já que, esse não fizera parte, anteriormente, de nosso âmbito de aproximação teórica. Para uma melhor compreensão de nossa pesquisa, buscamos ordená-la de modo a desenvolver uma sequência coesa e coerente entre os conteúdos. Assim, iniciamos com a proposta de uma breve aproximação no campo dos estudos cinematográficos percorrendo o percurso trilhado pela escola formalista a partir de sua *Poetika kino* e pelos estudos do teórico do cinema e linguista francês Christian Metz (1980, 2012), a partir da execução do projeto filmolinguístico, o qual tinha seu cerne na definição do estatuto do cinema enquanto linguagem; prosseguimos, conjugando a esse primeiro esforço, as contribuições de outros teóricos do cinema como é o caso de Ismail Xavier (2005), Andrew Dudley (1989) e Robert Stam (1992, 2013), sendo, este último, responsável por promover, em seus estudos, uma aproximação do pensamento de Mikhail Bakhtin e o cinema. Para finalizar, adentramos na esfera da Análise Dialógica do Discurso do texto fílmico *Fahrenheit 451*, tendo como aparato teórico as obras de Mikhail Bakhtin (1976, 1997, 2009, 2013) e seu *Círculo* e as contribuições de Beth Brait (2005, 2006), Adail Sobral (2005), Carlos Alberto Faraco (2003), Valdemir Miotello (2005), Marília Amorim (2006) e José Luiz Fiorin (2006).

Nosso objetivo geral consiste em identificar a presença de discursos autoritários presentes na narrativa cinematográfica *Fahrenheit 451* e, nossos objetivos específicos consistem em observar como esses discursos interferem no cotidiano das personagens e como elas respondem a essas interpelações, tendo como hipótese, a aceitação de que em seu processo de interação social onde, ao entrarem em contato com as formas discursivas de

legitimação, justificação e controle fomentadas por regimes autoritários, elas podem apresentar, dentre outros, dois tipos de comportamento que nos servirão como base para a nossa análise: de um lado, um comportamento baseado numa reação de medo que pode reverberar em um sentimento de impotência, de inércia e de acomodação gerando uma resposta condescendente aos ditames impostos pelo poder, de outro lado, uma atitude de enfrentamento, fomentando bases de resistência desencadeadas a partir da conjugação de interesses coletivos voltados para o enfrentamento e a superação desses discursos. Contudo, salientamos que esses perfis não funcionam como estereótipos estanques, já que, os sujeitos sociais se constituem tendo como base uma identidade fragmentada.

Esse propósito se justifica pela sua relevância, pois que busca uma aproximação, ainda pouco explorada, entre o cinema e a Análise Dialógica do Discurso. O percurso por nós trilhado abarca, desse modo, duas esferas do conhecimento que concentram experiências estéticas e teórico-filosóficas que podem gerar uma reflexão sobre a própria condição do ser e do movimento que este pode elaborar ao ser interpelado pela ideologia. Nossa atuação delimitar-se-á ao meridiano dessas duas esferas, de onde buscaremos extrair as bases teóricas para a análise discursiva aqui suscitada. Esse intento mostrar-se, mais uma vez, relevante por permitir um estudo voltado para os discursos totalitaristas e a verificação do seu alcance na prática da ação social. Num momento marcado pela eclosão da Primavera Árabe e seus desdobramentos em todo o globo e pela emergência de regimes com perfil autoritário, nada mais oportuno, no âmbito da academia e da *práxis* diária, que a reflexão crítica sobre um campo discursivo tão polêmico. Essa reflexão pode apontar possibilidades de se pensar as formas fundantes desses discursos, o que implica numa melhor compreensão dos mecanismos sócio-ideológico- discursivos acionados em suas construções. A discussão aqui proposta não gera, de imediato, a superação dessas práticas discursivas, contudo, constitui-se em um espaço de abertura que sempre deve ser expandido.

Partindo dessas considerações introdutórias, apresentamos, em seguida, uma breve exposição da composição organizacional desta monografia. Nosso trabalho divide-se em três momentos, o primeiro, concentra-se no aspecto histórico da Teoria do Cinema, fazendo emergir as contribuições propostas pela estética formalista, em seu projeto de uma *Poetika Kino* que tinha como objetivo, buscar uma categorização sistemática para o heterogêneo campo cinematográfico, ainda nesse contexto, elencamos as contribuições da Semiologia fílmica que teve nos estudos de Christian Metz seu ápice metodológico, tendo como objetivo a construção do projeto filmolinguístico que, além de contemplar alguns aspectos analisados

pelos formalistas, deteve-se na elaboração de uma teoria cinematográfica baseada nos pressupostos teórico-metodológicos alicerçados pela Linguística proposta por Ferdinand de Saussure, na busca da execução de uma gramática das imagens cinematográficas. No segundo momento, procuramos analisar algumas categorias enfocadas por Mikhail Bakhtin e seu Círculo, buscando uma aproximação dessas categorias com a análise fílmica. Assim, iniciamos nossa abordagem pela aproximação entre o conceito de dialogismo proposto por Bakhtin e a esfera da análise do texto fílmico, buscando observar a presença de estratos intertextuais e interdiscursivos convocados a significar. Em seguida, analisamos como a noção de gêneros do discurso trabalhada por Bakhtin, pode ser deslocada para a análise do objeto cinematográfico, considerando este como um enunciado que, para a sua materialização, convoca sempre um gênero discursivo. Continuando a nossa análise, passamos a enfocar como o presumido pode estabelecer uma relação entre o discurso fílmico e a sua recepção, considerando, desse modo, o papel determinante na produção de sentidos construído pelo ouvinte-espectador. Em um terceiro momento, partimos para uma Análise Dialógica do Discurso fílmico materializado em Fahrenheit 451, buscando inicialmente apresentar as bases teóricas que a fundamentam. Em seguida, a partir dessa fundamentação, começa a análise, propriamente dita, onde buscamos conjugar as categorias desenvolvidas por Bakhtin e seu círculo à análise fílmica do discurso constituído no filme Fahrenheit 451. Em nossas considerações finais observamos, em primeiro plano, a plausibilidade em vincular algumas categorias formuladas por Mikhail Bakhtin à análise fílmica; segundo, verificamos a presença, no texto fílmico Fahrenheit 451, de estratos discursivos e interdiscursivos que evocam discursos totalitários, sendo esses estratos materializados no contexto intercomunicacional levando os sujeitos a reproduzirem matizes ideológicos assentes no mecanismo social vigente, contudo, percebemos que o campo do discurso é heterogêneo e aberto a interpretações e significações múltiplas.

2. ASPECTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS

Para esta análise, realizamos uma pesquisa bibliográfica, de natureza qualitativa, efetivada por abordagem plurimetodológica, operacionalizada por uma análise que conjuga dois campos teóricos: o campo da Teoria do Cinema e o campo da Análise Dialógica do Discurso. Em relação ao primeiro campo, partimos dos estudos formulados pela escola formalista em sua *Poetika kino* e dos estudos do teórico do cinema e linguista francês Christian Metz (1980, 2012), que investigam a atividade cinematográfica à luz das conquistas da linguística e da semiologia, permitindo uma maior compreensão da especificidade dos signos cinematográficos no universo da comunicação. Esse autor propõe um estudo rigoroso de caráter tanto científico quanto filosófico, procurando, através da análise semiológica, alcançar o sentido e a forma particular da relação entre cinema e realidade. Convocamos para essa abordagem, a forte presença do teórico brasileiro do cinema Ismail Xavier (2005) que, com o seu posicionamento crítico, nos levou a refletir sobre o próprio trabalho de Metz conduzindo-nos à imparcialidade. Dessa forma, pudemos perceber a relevância da escolha de Metz para traçar a ponte entre os estudos linguísticos e a perspectiva teórica que adotamos aqui, sem, contudo, deixar de considerar as suas limitações. Ainda nessa esfera, adotamos as contribuições de Andrew Dudley (1989) e Robert Stam (1992, 2013) sendo, este último, responsável por promover uma aproximação entre o pensamento do filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin e o campo de estudo da Teoria do Cinema, nos proporcionando, assim, um prólogo para introdução da Análise Dialógica do Discurso do filme Fahrenheit 451 que teve sua fundamentação teórica nas obras de Bakhtin (1976, 1997, 2009, 2013) e seu Círculo com as contribuições de Beth Brait (2005, 2006) e alguns de seus colaboradores em suas respectivas atuações, como Carlos Alberto Faraco (2003) e o dialogismo, Adail Sobral (2005) e o ato ético e estético, Valdemir Miotello (2005) e ideologia, Marília Amorim (2006) e a exotopia bakhtiniana e José Luiz Fiorin (2006) em linguagem e ideologia.

A narrativa fílmica Fahrenheit 451 foi selecionada por critérios de presença patente de estratos intertextuais e interdiscursivos referentes aos discursos expressos em regimes autoritários que tratam da condição de opressão instaurada pelo excessivo controle social. Focalizaremos nossa atenção em algumas personagens que se destacam no contexto narrativo desse texto fílmico, por apresentarem aspectos relevantes que contribuem para uma melhor percepção da atuação da esfera ideológica na vida social.

A partir desse critério, são apresentadas as personagens: Guy Montag, (interpretado pelo ator austríaco, Oskar Werner – 1922-1984), é um bombeiro empenhado em cumprir as exigências de sua profissão e que, ao longo da narrativa, passa a se questionar sobre sua própria ação, oscilando entre o cumprimento do dever e a subversão que consiste no ato de leitura, o qual passa a descortinar, para ele, um mundo que ele não lembrava ter conhecido um dia; Clarisse, (interpretada por Julie Frances Christie, atriz britânica, hoje com 73 anos), a menina que ama lecionar, mas que é afastada da escola por apresentar um comportamento não condicionado às imposições do poder que regula a sociedade; A velha professora, (interpretada pela atriz irlandesa Bee Duffell, falecida em 1974), refugiada em sua casa/biblioteca, impedida de lecionar e que prefere a morte à vida destituída de seu ideal; Beatty, (interpretado por Cyril Cusack, nascido na Irlanda – 1910-1993), chefe da corporação de bombeiros, um sujeito ambíguo que revela um conflito interior, evidenciando muita intimidade com os livros ao mesmo tempo em que procura convencer-se do perigo e ineficácia destes, mantendo-se numa posição condescendente às imposições propostas pelo regime totalitário do qual faz parte. Para a execução de nossa tarefa, serão levados em conta, os diálogos das personagens, as imagens obtidas pelo enquadramento da câmera, o som e os estratos intertextuais e interdiscursivos convocados pela narrativa fílmica.

3. PLANO GERAL

Iniciamos o nosso percurso pelo cenário da Teoria do Cinema, buscando demonstrar, brevemente, o caminho trilhado na busca pela execução do projeto filmolinguístico que consistia em definir o estatuto do cinema enquanto linguagem; seguimos, na esteira do pensamento do teórico do cinema Robert Stam (1992, 2013) que traz, em seus estudos, os conceitos bakhtinianos, deslocando-os do campo literário e linguístico para o campo do cinema; prossegue com a Análise Dialógica do Discurso do texto fílmico objeto de nosso estudo, a partir dos pressupostos teóricos propostos pelo pensamento de Mikhail Bakhtin (1976, 1997, 2009, 2013) e seu Círculo com as contribuições de Beth Brait (2005, 2006), Adail Sobral (2005), Carlos Alberto Faraco (2003), Valdemir Miotello (2005), Marília Amorim (2006) e José Luiz Fiorin (2006). Daremos início a nossa análise, buscando situar, brevemente, o contraponto do pensamento de Mikhail Bakhtin em sua influência em momentos determinantes para a teoria do cinema.

3.1. Poetika kino: a forma no cinema

No campo da teoria do cinema, os formalistas russos foram os primeiros a tentar estabelecer sistematicamente um método de investigação de uma esfera que denominavam como cinematologia, cinepoética ou, ainda, cine-estilística. Segundo Stam (2013, p. 65), esse campo se mostrava fecundo para experimentos intersemióticos de alguns conceitos formalistas como “história, fábula, dominante, materiais e automatização”. Em sua *Poetika kino* ou poética do cinema, os formalistas buscaram estabelecer uma nova forma de perceber a arte como responsável por instituir uma quebra na percepção automatizada de seus espectadores que, dessa forma, seriam levados a identificar criticamente, através do “estranhamento” ou “desfamiliarização” provocado pelo contato artístico, a sua essência. Para essa escola, a arte se renova e evolui a partir da ruptura estabelecida em relação a uma configuração estética anterior promovendo, assim, novas convenções artísticas.

Pela rigorosa observação das obras de arte, os formalistas russos “(especialmente Jakobson e Tinianov)” foram levados a desenvolver “uma compreensão da arte como um sistema de signos e convenções, e não o registro dos fenômenos naturais” (STAM 2013, p. 66). Para eles, “o papel da arte era chamar a atenção para a convencionalidade de toda a forma artística” (STAM 2013, p. 66), assim, ideias como literariedade, discurso interior, frase e

oração dentre outros, foram deslocados para as análises fílmicas, a partir da exploração da analogia entre linguagem e cinema baseada nos pressupostos do linguista suíço Ferdinand de Saussure. Assim,

Chklovski estendeu a noção de literariedade ao cinema pela análise da estrutura dos filmes de Charles Chaplin. [] Em *Poetika Kino*, com contribuições de Eikhenbaum, Chklovski, Tinianov e outros, os formalistas postularam um uso “poético” do cinema análogo ao uso “literário” da linguagem que propunham para os textos verbais. Para Tinianov, a montagem era comparável à prosódia na literatura. Assim como a trama subordina-se ao ritmo da poesia, da mesma forma, subordina-se ao estilo no cinema. O cinema empregava procedimentos cinematográficos como a iluminação e a montagem para transcrever o mundo visível na forma de signos semânticos. Eikhenbaum comparava a sintaxe fílmica à prosa narrativa, ao passo que Tinianov via a poesia como um modelo mais adequado. (STAM 2013, p. 66)

Ainda que considerando todas as contribuições propostas pelos formalistas no campo das artes e, mais especificamente, no da literatura, Bakhtin e seu Círculo elaboraram uma crítica ao método formalista com grandes reverberações para a teoria do cinema. Para o pensador russo, a escola formalista, em sua ênfase exclusiva na forma ou na estética literária em sua imanência, ausentou-se da discussão sobre o papel social da arte e estabeleceu, de forma não dialética, dicotomias como “linguagem poética/prática; material/procedimento; história/trama, desvinculando o interior do exterior na arte o que, para esse autor, se encontra totalmente imbricado. Segundo Stam (2013), para Bakhtin, a estética da ruptura como promotora da renovação artística, proposta pelos formalistas, soava como adesão aleatória a toda e qualquer forma de rebelião “contra o que quer que fosse dominante”, para estes a “desfamiliarização” estabelecida através dessas rupturas formais seria o único meio de se alcançar “um curto-circuito nas respostas automatizadas” dos sujeitos (STAM, 2013, p. 65). A crítica de mecanicista e a-histórico imputada à escola formalista serviu para posteriores modificações conceituais que, segundo Stam (2013), se constataram nas obras de Tinianov em seu conceito de “estrutura dinâmica” e na de Jakobson com a noção de “sincronia dinâmica” e por outros que investigavam a relação entre a “série” literária e as demais séries históricas (STAM 2013, p. 69).

3.2. O projeto filmolinguístico de Metz

Quase quatro décadas depois do advento da escola formalista que se deteve na investigação do estatuto linguístico do cinema, com vistas a sistematizar o campo dos estudos

cinematográficos, Christian Metz (2012), conhecido pelo pioneirismo de aplicar, assim como os formalistas, as teorias do linguista suíço Ferdinand de Saussure no campo da semiologia fílmica, foi o mais destacado estudioso a se debruçar sobre a elaboração do projeto filmolinguístico, imprimindo-lhe a sistematização própria das ciências afastando-se do modelo da crítica especializada, assumindo um vocabulário técnico retirado à linguística e à narratologia, na busca de uma gramática das imagens cinematográficas. Igualmente à Saussure, Metz (*apud* STAM, 2013) concluiu que:

[...] o objetivo da investigação linguística deveria ser o de extrair, da pluralidade caótica da fala (*parole*), o sistema abstrato de significação de uma linguagem, isto é, suas unidades básicas e suas regras de combinação em um dado ponto no tempo, Metz concluiu que o objetivo da cine-semiologia deveria ser o de extrair, da heterogeneidade de sentidos do cinema, seus procedimentos básicos de significação, suas regras combinatórias, com vistas a apreciar em que medida essas regras se assemelhavam aos sistemas diacríticos de dupla articulação das “línguas naturais”. (METZ *apud* STAM, 2013, p. 129)

Dessa forma, Metz institui como objeto de estudo da cine-semiologia, o filme, por considerar, assim como Saussure, o cinema tal qual a fala (*parole*), um objeto por demais multifacetado para se adequar ao rigor e à sistematização científica. Contudo, Metz os considera indissociáveis, considerando que no “interior do fílmico, encontra-se o cinematográfico” (METZ *apud* STAM, 2013, p. 130).

Nesse momento, prevalecia no campo dos estudos cinematográficos a noção imprecisa de “linguagem cinematográfica”, a qual Metz se opôs, por discordar da forma como era concebida, elencando alguns pontos problemáticos dessa definição. Inicialmente, o linguista estabelece as diferenças básicas entre o que ele considera o que seriam as duas unidades mínimas das linguagens verbal e cinematográfica: a palavra e o plano cinematográfico, respectivamente. Além dessas diferenças, ele estabelece que o cinema, ao contrário de uma língua natural, não constitui uma linguagem amplamente disponível como um código que qualquer usuário de uma determinada língua, a partir de uma certa idade, pode acessar, pois, não seria, assim, tão fácil para qualquer indivíduo produzir enunciados fílmicos, dependendo, estes, de um certo nível de formação técnica e continua, estabelecendo que existe uma diferença fundamental entre a diacronia da língua natural a qual, para ele, apresenta uma estrutura menos passível de sofrer modificações que provenham da criatividade e iniciativa dos usuários, enquanto que, a linguagem cinematográfica, assim, como a pintura e a literatura podem ser modificadas repentinamente através de novas estéticas ou novas tecnologias. A

teoria metzeniana não admitia que o cinema se comportasse do mesmo modo que se comporta uma língua natural como, também, que possuísse uma gramática, concluindo que:

[...] o cinema não é uma língua, mas uma linguagem. Embora não se possa afirmar que os filmes sejam produzidos com base em um sistema linguístico subjacente – porque faltam ao cinema o signo arbitrário, as unidades mínimas e a dupla articulação – estes manifestam, no entanto, uma sistematicidade à maneira de uma linguagem. Ainda que a linguagem cinematográfica não possua um léxico ou uma sintaxe a priori, é, porém, uma linguagem. Pode-se denominar “linguagem”, afirma Metz, qualquer unidade definida em termos de seu “material de expressão” – um conceito de Hjelmslev que designa o material por meio do qual se manifesta a significação - [...] (STAM, 2013, p. 132).

Para Metz (*apud* Stam, 2013, p. 132), esse material de expressão cinematográfica constitui-se de cinco canais: a imagem fotográfica em movimento, os sons fonéticos gravados, os ruídos gravados, o som musical gravado e a escrita (créditos, intertítulos, materiais escritos no interior do plano). Dessa forma, através desses canais se formulariam mensagens que constituiriam a linguagem cinematográfica, “como uma linguagem artística, um discurso ou prática significante caracterizado por codificações e procedimentos ordenatórios específicos”. A partir dessas considerações, Metz conclui que:

“O cinema torna-se um discurso ao se organizar como narrativa e produzir, assim, um conjunto de procedimentos significantes. [...] Ao movimentar-se de uma imagem para outra o cinema se transforma em linguagem. Tanto a linguagem como o cinema produzem discurso por meio de operações sintagmáticas e paradigmáticas. A linguagem seleciona e organiza os morfemas para formar orações; o cinema seleciona e organiza imagens e sons para formar “sintagmas”, isto é, unidades narrativas autônomas nas quais os elementos interagem semanticamente.” (Metz, 2012 [1968], p. 186)

Assim como os formalistas russos, Metz (*apud* STAM, 2013, p.) trabalhou na execução de um projeto filmolinguístico que buscou legitimar o estatuto do cinema como arte autônoma. Trouxe várias contribuições ao campo da teoria do cinema, principalmente por seu empenho em tentar distinguir o cinema de outros meios no que diz respeito a seus canais expressivos, situando em primeiro plano, sua busca pela identificação das especificidades do campo cinematográfico que se consolidou na exploração de suas analogias e discrepâncias com os outros meios artísticos. Porém, devido a restrições de ordem metodológica, sua análise linguística dos filmes não contemplou aspectos relevantes destes, o que, segundo a nossa análise, necessitaria de uma abordagem translinguística como a proposta por Bakhtin, onde o enunciado fílmico passaria a ser investigado como um enunciado historicamente localizado. Para Stam (2013), o trabalho dos cine-semiólogos na tradição saussuriana, assim como o de

Christian Metz seria complementado de forma proveitosa se associado à translinguística bakhtiniana principalmente no tocante à “sugestiva noção bakhtiniana do cronotopo, como: “a intrínseca conexão das relações temporais e espaciais” em textos artísticos” e a adoção do conceito bakhtiniano de linguagem definido enquanto “jogo dialético entre pressões centrípetas no sentido da normatização (monoglossia) e energias centrífugas tendendo à diversificação dialetal (heteroglossia)”(STAM, 2013, p. 138), desse modo, evitar-se-ia o equívoco de considerar a própria linguagem cinematográfica unitária e estável.

3.3. O Texto fílmico e suas categorias de análise

Para a nossa análise, consideraremos a separação proposta por Metz entre cinema e filme, visando uma melhor compreensão do nosso objeto de estudo, já que, este se encontra, aqui, atado ao campo da linguística. Assim, adotamos a expressão texto fílmico em substituição ao termo cinema por considerá-la, como vimos acima, “o objeto próprio e específico da semiologia do cinema” e “um discurso localizável, um texto; não o objeto físico dentro de uma lata, mas o texto significante” (STAM, 2013, p. 130).

Dessa forma, para fundamentarmos nosso estudo buscaremos visualizar as duas categorias de análise do texto fílmico que, segundo Metz, orientam os estudos nessa área. Na primeira, investiga-se como se apresenta no filme, um determinado tipo de código cinematográfico ou procedimento técnico que se traduz em forma imagética no filme; na segunda, o filme não é tomado de forma fragmentada, reduzido a um determinado código cinematográfico, pois que, é visto em sua totalidade, onde se devem considerar todos os seus elementos dentro de uma organicidade. Essa é a perspectiva sobre a qual nos debruçaremos, porque o que se procura é o estabelecimento de um sistema de significação para o filme, o que para Metz (*apud* ANDREW, 1989, p. 239), influenciado pelo pensamento de Marx e Freud, implicaria em que “toda análise de sistemas de significação precisa invocar implicitamente os sistemas sociais e psicológicos dentro dos quais funcionam os signos”. Esse sistema seria a estrutura organizacional do desenvolvimento fílmico (considerando, aqui, não a sua estrutura formal sequencial, mas a sua estrutura interna que o mantém como um todo orgânico), a estrutura de seu “texto”, termo que está sendo usado, aqui, na acepção elaborada por Louis Hjelmslev:

[...] qualquer desenvolvimento significante (‘processo’ para o autor dinamarquês), quer seja lingüístico, não lingüístico ou misto (o filme

falado liga-se ao terceiro caso). Uma seqüência de imagens é igualmente um texto, ou uma sinfonia, ou uma seqüência de ruídos, ou uma seqüência compreendendo, a um só tempo, imagens, ruídos e música, etc. (Metz, 1980, p. 103-104)

Consideramos o artefato filmico como sendo uma superfície textual onde se inscrevem enunciados, textos e discursos outros, como campo de intersecção de muitas vozes, voltando a nossa atenção para sua heterogeneidade discursiva e observando que o “texto filmico” se origina a partir de intertextos múltiplos. Na seqüência, ampliaremos essa noção de intertextualidade filmica.

3.4. As imagens: a opacidade do discurso

Em nossa análise, o texto filmico ocupa o lugar discursivo de onde sobressaem as posições ideológicas que refletem a relação das estruturas de poder no cenário onde atuam as intersubjetividades possibilitando, desse modo, uma análise discursiva dos enunciados proferidos por alguns personagens - o que se constituirá no nosso objeto específico - observando as estruturas ideológicas que o marcam, o modo como essas estruturas reproduzem ou antagonizam com o discurso hegemônico e a maneira como esse discurso convencionada, justifica e legitima algumas Formações Discursivas em detrimento de outras. É nessa perspectiva que analisaremos as especificidades desses discursos, tentando perceber as intrincadas relações que se estabelecem no cenário social que emerge em *Fahrenheit 451* o qual aponta para estruturas ideológicas próprias de um ambiente onde a distopia é o paradigma assente, mas que, também, segundo a nossa hipótese, é nesse lugar marcado pela privação da liberdade dos indivíduos que se propicia o fomento de configurações discursivas de resistência, contrárias aos discursos autoritários. Assim, percebemos que, como toda linguagem, o cinema, também, carrega o seu matiz dialógico e ideológico, como podemos perceber neste excerto de Ismail Xavier em “O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência”:

O cinema não foge à condição de campo de incidência onde se debatem as mais diferentes posições ideológicas, e o discurso sobre aquilo que lhe é específico é também um discurso sobre princípios gerais que, em última instância, orienta respostas a questões específicas. (XAVIER, 2005 [1947], p. 13).

Apoiados nessa conceituação, percebemos o filme como um “texto”, ou seja, como um todo significativo, onde se articulam discurso e ideologia, técnica e estética, criação e recepção.

Um organismo refrator da realidade sociocultural que se mostra atravessada por vários graus de interpretação e compreensão, expressa de maneira a conjugar as especificidades das várias visões que o compõe e que lhe conferem forma material no interior de um tempo e um espaço específicos ou, como defende Hugo Munsterberg, “(...) imitadora da maneira como a consciência confere forma ao mundo fenomênico” (MUNSTERBERG *apud* STAM, 2013, p. 45). Espaço de cognição e de possibilidade de abertura para o mundo e para a vida, o texto fílmico se consolida através do mecanismo de recepção que consideramos como prática responsiva e reflexiva, onde o espectador pode ser tocado e confrontado, levado a pensar a sua existência preenchendo as lacunas, propostas pela própria montagem, com investimentos intelectuais e emocionais, num exercício onde a imaginação evoca as imagens guardadas na memória para, dessa forma, completar os sentidos do filme. Esse mecanismo de recepção recebe a influência do lugar social que o sujeito ocupa e que o constitui, solidarizando-se com determinados discursos, enquanto, luta com outros, nesse mecanismo interferem tanto o grau de acesso ao conhecimento partilhado por esse sujeito quanto às imagens e memórias que preenchem o seu interior.

3.5. A fenomenologia do Realismo

Após a Segunda Guerra Mundial, a partir do cenário de destruição que marcou a Europa, houve uma renovação da estética realista cinematográfica que emergiu, principalmente, através do movimento do cinema italiano com seus teóricos-cineastas. Para Cesare Zavattini, “a guerra e a liberação ensinaram aos diretores a descobrir o valor do real”, nessa perspectiva é que Zavattini “clamava pela eliminação da distância entre vida e arte”. (*apud* STAM, 2013, p. 92). Já para outros teóricos, como é o caso de Guido Aristarco (*apud* STAM, 2013, p. 92), a representação da realidade não se constituía em mecanismo simples, contudo, não a descarta, postulando um “realismo crítico” que deveria buscar as causas das transformações sociais a partir de situações e personagens exemplares. Robert Stam esclarece que:

[...] as décadas após o advento do som caracterizaram-se pelas discussões em torno à “essência do cinema” e, mais especificamente, pelas tensões entre os teóricos “formativos”, que acreditavam que a especificidade artística do cinema localizava-se em suas diferenças radicais para com a realidade, e os “realistas”, que entendiam que sua especificidade artística (bem como sua *raison d'être* social) era a de oferecer representações confiáveis da vida cotidiana. (STAM, 2013, p. 91)

Para Christian Metz (2012), na esteira dos realistas, o cinema seria, dentre todas as outras expressões artísticas, o meio mais profícuo de representação da realidade, onde o espectador adquire uma participação ao mesmo tempo perceptiva e afetiva forjada pela impressão de realidade que o filme desencadeia, “fenômeno de muitas consequências estéticas, mas cujos fundamentos são sobretudo psicológicos” (METZ, 2012, p. 17). E, ainda, segundo Edgar Morin (*apud* METZ, 2012, p. 20), o que motiva o sentimento da vida concreta e a percepção da realidade objetiva é a conjugação da realidade do movimento com a aparência das formas, pois, para Morin, “As formas emprestam seu arcabouço objetivo ao movimento, e o movimento dá consistência às formas” (MORIN, *apud* METZ, 2012, p. 20). Assim, segundo Morin, é no movimento que se consolida essa impressão de realidade tão cara ao cinema, pois, objetos e personagens aparecem somente como efígie, mas o movimento que os anima, aparece em realidade. Já, para Jean Leirens (*apud* METZ, 2012, p. 23), é no movimento executado pelo espectador, que conjuga subjetividade e realidade, projetando na tela o resultado dessa junção, que se configura essa impressão de realidade. Assim, temos que:

[...] a impressão de realidade que o filme nos dá não se deve de modo algum à forte presença do ator, mas sim ao frágil grau de existência destas criaturas fantasmagóricas que se movem na tela incapazes de resistir à nossa constante tentação de investi-las de uma “realidade” que é a da ficção (noção de “diegese”), de uma realidade que provém de nós mesmos, das projeções e identificações misturadas à nossa percepção do filme. (LEIRENS *apud* METZ, 2012, p. 23)

Como vimos, são muitas as teorias que visam explicar a impressão de realidade expressa pelo cinema, contudo, não há consenso entre elas. Assim, percebemos que a impressão de realidade que o cinema faz eclodir, nunca se configurou em um ponto de concordância nem entre os teóricos nem entre os cineastas. O que podemos tentar inferir é que a sua representação estética (da realidade) tem, insistentemente, feito parte do processo de construção de mecanismos sógnicos que emergem do vasto campo da cultura e consubstanciam-se através das artes, como a literatura, o teatro, o cinema, as artes plásticas, etc. Tendo sua gênese no humano, esses mecanismos são inerentes à vida social, por possibilitarem aos sujeitos a entrevisão de suas próprias contradições, indagações, sonhos, ideais, utopias e alteridade.

4. BAKHTIN NO CINEMA

Pensando o cinema como parte desses mecanismos sógnicos e o signo como lugar da ideologia, consideramo-lo, aqui, como lugar onde se entrelaçam os vários textos, discursos, vivências que se materializam a partir do agenciamento de estruturas valorativas contraditórias, em constante tensão. Assim, percebemos que o cinema em sua concretude busca reproduzir os gestos do cotidiano, as vivências psicológicas e sociais e as idiosincrasias próprias do campo das intersubjetividades que se constroem no âmbito das inter-relações entre os sujeitos configurando-se, dessa forma, como um elo na esfera da comunicação verbal, assim como, prenuncia o pensamento de Bakhtin que, sempre em sua atualidade, continua apontando para novas perspectivas no campo dos estudos da linguagem e em seus desdobramentos na literatura, linguística, estudos culturais e, segundo o nosso olhar, no campo específico da sétima arte.

Segundo Stam (2013), Bakhtin, em seus escritos, não se ateve a investigação do gênero cinematográfico, mas sobre a impressão de realidade que as estruturas artísticas suscitam e, em nosso caso específico, o cinema suscita, fez críticas contundentes às visões realistas, expostas acima, que defendiam que a arte, em sua materialidade, refletia a realidade como se fosse a reprodução do mundo concreto. Para ele, a arte refrata as posições específicas dos sujeitos no interior de campos ideológicos determinados, constituindo-se, assim, em um lugar de embate intersubjetivo situado historicamente. Apesar de não terem sido pensados especificamente para o gênero cinematográfico, vários aspectos da teoria bakhtiniana como o dialogismo, a exotopia, a carnavalização, os gêneros do discurso, a ideologia, o cronotopo e outros mais, puderam ser direcionados para a análise desse gênero, como já o comprovaram alguns autores ligados à Teoria do Cinema.

4.1 Bakhtin e o Dialogismo

Robert Stam é um dos autores que, em suas análises, tem buscado estabelecer um diálogo entre o pensamento de Mikhail Bakhtin e o campo da teoria cinematográfica. Para esse autor, a noção de dialogismo a qual Bakhtin concedeu, em sua obra, um relevo especial, tem uma importância fundamental para o campo do cinema. Stam (2013) analisa a repercussão que o termo obteve no campo da filosofia e da literatura e observa que essa apropriação se deu por correntes diversas e politicamente heterogêneas. Para ele, o termo

intertextualidade introduzido por Kristeva para designar o “dialogismo”, proposto por Mikhail Bakhtin, “ocasionou uma certa perda dos contornos humanos e filosóficos do termo original” (STAM, 2013, p. 225). Para adentrarmos na esfera do dialogismo teorizada por Bakhtin, aludiremos ao dialogismo intertextual como se referindo:

[...] às possibilidades infinitas e abertas produzidas pelo conjunto das práticas discursivas de uma cultura, a matriz inteira de enunciados comunicativos no interior da qual se localiza o texto artístico, e que alcançam o texto não apenas por meio de influências identificáveis, mas também por um sutil processo de disseminação. (STAM, 2013, p. 226).

Podemos dizer, corroborando o pensamento de Stam (2013), que o cinema conjuga, na concretude fílmica, textos e intertextos ao reelaborar, através da especificidade do seu objeto, “séculos de tradição artística”, apontando para a totalidade dos enunciados produzidos historicamente. Iluminando o nosso olhar, Stam arremata:

[...] Pode-se considerar, portanto, que o intertexto da obra de arte inclui não apenas outras obras de arte de estatuto igual ou comparável, mas todas as “séries” no interior das quais o texto individual se localiza. De maneira mais direta: qualquer texto que tenha dormido com outro texto, dormiu também, necessariamente, com todos os outros textos com os quais este tenha dormido. (STAM, 2013, p. 226)

Percebemos então, que o texto fílmico articula um conjunto de práticas discursivas ou para usar a noção de texto proposta por Bakhtin “refrata (no limite) todos os textos de uma dada esfera” originando uma “interdependência do sentido (na medida em que se realiza através do enunciado)” (BAKHTIN, 1997, p. 331), dessa forma, ele se manifesta como sendo “individual, único e irreproduzível, sendo nisso que reside seu sentido (seu desígnio, aquele para o qual foi criado)”.

A partir dessas considerações, renova-se o nosso olhar para o texto fílmico Fahrenheit 451, o qual se constrói a partir da refração de uma obra literária, perfazendo o caminho da intertextualidade, como vista acima, reelaborando e ressignificando através da materialidade da linguagem cinematográfica a ficção distópica (homônima), de Ray Bradbury. Mais uma vez, constatamos a generosa visão que Bakhtin revela ao elucidar as bases do dialogismo, considerando o papel do ouvinte/interlocutor e a possibilidade da réplica como abertura para uma renovação discursiva que pressupõe um contexto de recepção situado historicamente. Assim, considerando que cada sujeito retém, em seu interior, as reverberações socioculturais e históricas que o constitui enquanto subjetividade e que lhe conferem a possibilidade da tradução e do novo, percebemos, no diálogo entre Bradbury e Truffaut, essa tradução e esse

novo. A réplica é, pois, a materialização dessa potência, desse devir, que se instauram como possibilidade de transformação no e pelo diálogo e que se concretiza em *Fahrenheit 451* como a tradução cinematográfica da ficção literária de Ray Bradbury. Dizemos isto, considerando as adaptações, traduções, ressignificações proposta por Truffaut em relação à obra de Bradbury, sendo significativa a ausência ou a exclusão do acerto de contas final realizado na ficção literária e extirpado do texto fílmico em questão.

Elencando o contexto de produção e recepção da obra de arte como determinante na elaboração e reelaboração dos discursos, tentamos perceber os vários ângulos que situam o olhar de Truffaut em relação a seus espectadores. Um ângulo plausível seria considerarmos a conjuntura sócio-política que se consolidara as vésperas do quase revolucionário Maio de 68 onde aspectos sociais, políticos e econômicos foram trazidos para a pauta de discussões. Nesse cenário onde todos eram convocados a assumir posições, Truffaut propõe uma abertura para um espaço de significação mais amplo ao retirar de seu texto fílmico o contragolpe final, como exposto acima, sugerindo que esse espaço seja não de significação, mas de plurissignificação e que deva ser preenchido a partir dos múltiplos olhares de seus espectadores os quais comporão, há seu tempo, discursos outros, convocados, mais uma vez, pela imposição da réplica. Truffaut, consciente ou inconscientemente, exime-se de elaborar uma sequência onde, provavelmente, os maniqueísmos seriam convocados a significar, sempre, monologicamente, assim, ele descarta a visão cartesiana de uma verdade única o que poderia significar “um tiro no pé”, ou seja, proferir o mesmo discurso que critica incorrendo numa tautologia.

Comprendemos assim, que o conceito de dialogismo pode englobar, no meio cinematográfico, o diálogo entre personagens numa dada obra artística, o diálogo entre filmes e outras expressões culturais como a literatura e as artes cênicas e plásticas, entre os processos de produção cinematográfica e a ponte que se materializa entre estes e o próprio público espectador, dentre outros. O dialogismo expressa o entrecruzamento dessas esferas a partir da materialidade discursiva que cada uma delas agencia. O princípio do dialogismo que rege o enunciado pressupõe pelo menos, dois falantes, porém, não se restringe a esses, pois que sempre convoca outros discursos ressignificando a linguagem e transformando socioculturalmente o nosso cotidiano, já que, o enunciado não se detém ao nível da linguagem, mas ultrapassa-a atingindo o nível da ação pela linguagem (um ato de fala), pois, quem fala dissemina um discurso que mais cedo ou mais tarde será convocado a significar em um dado acontecimento situado no tempo e no espaço.

4.2. Os gêneros discursivos

Quanto à concepção bakhtiniana de gênero, o texto filmico pode ser vinculado à noção de gênero complexo ou secundário, ou seja, formado pela relação de gêneros primários que, transformados pela ação do mecanismo cinematográfico, passam a fazer parte, não mais da realidade existente, mas de outra realidade que o próprio cinema descortina. Dessa forma, se tomamos o texto filmico como gênero secundário, consideramos os diálogos, ali presentes, como transformações dos gêneros primários que perderam sua relação com a realidade espontânea do cotidiano imediato, passando a fazer parte da realidade estabelecida pelo texto filmico. Também, passam - pela forma como os gêneros se materializam, pela linguagem que lhes confere forma material e as ideologias que esta evoca, pela historicidade em que estão inseridos, pelos lugares sociais que convocam – a estabelecerem fronteiras, a delimitarem espaços de recepção motivados exatamente por essas configurações e acabamento. Stam, deslocando esse conceito para o campo da práxis cinematográfica, elucida:

Uma abordagem translinguística aos gêneros discursivos no cinema poderia correlacionar os gêneros primários – a conversação em família ou entre amigos, a relação chefe-empregado, a linguagem de sala de aula, as piadas em festas, os comandos militares – com sua mediação secundária cinematográfica. (STAM, 2013, p. 228)

Para Bakhtin (1997), os gêneros do discurso estão intrinsecamente ligados à produção dos enunciados, pois que, todo enunciado vivo é produzido dentro de um contexto situacional e convoca, pelas suas especificidades, um gênero do discurso para materializá-lo, esse elo na cadeia da comunicação verbal (o enunciado) constitui-se de duas particularidades: a alternância dos sujeitos falantes e o seu acabamento específico. Assim, todo enunciado pela sua configuração convoca uma atitude responsiva ativa, pois:

A compreensão de uma fala viva, de um enunciado vivo é sempre acompanhada de uma atitude responsiva ativa (conquanto o grau dessa atividade seja muito variável); toda compreensão é prenhe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se o locutor. (BAKHTIN, 1997, p. 290).

Assim, o objeto cinematográfico, o filme, deve, no mínimo duplamente, convocar essa atitude responsiva ativa – ativa, aqui, não significa dizer imediata, podendo se materializar em vários graus de resposta numa ação futura - seja nos diálogos encenados na tela ou na recepção do espectador. No primeiro caso, partindo de uma experiência pontual que seria a exibição do filme, a personagem/locutor determina e estrutura o seu enunciado de forma a responder, na tela, tanto a personagem/interlocutor imediata (que sempre espera uma resposta),

quanto ao seu interlocutor primeiro, ou seja, a figura do diretor que, a partir desse diálogo entre as personagens, deixa transparecer o seu horizonte de compreensão e de expectativas e as relações que mantém com discursos anteriores que aceitam ou antagonizam a sua visão de mundo. No segundo caso, o espectador do filme, a partir da significação que atribui a este através do lugar social de onde o recepciona, descortina para a obra um horizonte de novas possibilidades de significação de acordo com a memória discursiva elaborada ao longo de suas experiências sóciohistóricas, desse modo, nunca atua com neutralidade, pois que, fala de um lugar que o constitui enquanto sujeito e o situa ideologicamente, levando-o a compor a rota ininterrupta das ressignificações socioculturais e discursivas e, ainda, para este, pode significar, imediata ou latente, a possibilidade de transformação de sua ação, já que, “cedo ou tarde, o que foi ouvido e compreendido de modo ativo encontrará um eco no discurso ou no comportamento subsequente do ouvinte/espectador”. (BAKHTIN, 1997, p. 291).

Para o pensador russo, é a partir dos gêneros discursivos que emergem essas várias vozes que transpassam os enunciados e, conseqüentemente, as obras artísticas, estas, apesar de tudo que as diferenciam dos diálogos cotidianos, estruturam-se, igualmente, como elos na esfera da comunicação verbal e, apesar de apresentarem nítidas fronteiras externas, internamente, adquirem um aspecto singular, pois são marcadas pelo registro da individualidade do seu autor, pela expressão da sua visão de mundo, assim:

Esse cunho de individualidade apostado à obra é justamente o que cria as fronteiras internas específicas que, no processo da comunicação verbal, a distinguem das outras obras com as quais se relaciona dentro de uma dada esfera cultural — as obras dos antecessores, nas quais o autor se apóia, as obras de igual tendência, as obras de tendência oposta, com as quais o autor luta, etc. (BAKHTIN, 1997, p. 298)

Assim, na esteira dessas conceituações, observamos que o texto-fílmico como um gênero considerado, aqui, complexo ou secundário, apresenta-se como partícipe da comunicação verbal. Pela sua natureza enunciativa, revela um acabamento específico que se materializa no momento em que é delimitado pelo fim da projeção na tela, como se o locutor-diretor tivesse dito, do lugar social de onde enuncia, o que se propôs a dizer e, agora, aponta para a réplica do espectador como uma possibilidade real e intransferível de resposta. Dessa forma, considerando o texto-fílmico como um enunciado, onde o locutor-diretor faz emergir suas subjetividade e individualidade marcadas em cada uma das escolhas técnico-estéticas e discursivas, percebemos que ele articula-se socioculturalmente na urdidura dialógico-discursiva da comunicação verbal a partir da relação que estabelece com outras obras e com outros discursos.

No cinema, a totalidade acabada do enunciado manifesta-se no “The End”, ou seja, no fim da projeção fílmica. Esse acabamento, segundo Bakhtin, é determinado por três fatores “indissociavelmente ligados no todo orgânico do enunciado-filme”; primeiro, o tratamento exaustivo do objeto do sentido. Nesse caso, temos que considerar que, no âmbito das artes, esse tratamento será muito relativo, levando-se em conta que os temas abordados não se esgotam dentro dos limites de uma única abordagem ou, mais especificamente, não se esgotam ao serem apreciados pela visão de um diretor, contudo, são delimitados pelo intuito ou o querer-dizer deste e pela escolha do gênero discursivo, o que se configuram no segundo e terceiro fator. Assim:

Nas esferas criativas (em particular, claro, nas ciências), em compensação, o tratamento exaustivo será muito relativo—exatamente um mínimo de acabamento capaz de suscitar uma atitude responsiva. Teoricamente, o objeto é inesgotável, porém, quando se torna tema de um enunciado (de uma obra científica, por exemplo), recebe um acabamento relativo, em condições determinadas, em função de uma dada abordagem do problema, do material, dos objetivos por atingir, ou seja, desde o início ele estará dentro dos limites de um intuito definido pelo autor. (BAKHTIN, 1997, p. 300)

A escolha do gênero discursivo deve conciliar, para a execução da obra, o objeto do sentido e a intenção do diretor, o qual conservará sua subjetividade e individualidade, adaptando-se e ajustando sua obra à configuração do gênero escolhido. É através dessa escolha que se consolida a forma que o acabamento apresentará. Dessa maneira:

O querer-dizer do locutor se realiza acima de tudo na escolha de um gênero do discurso. Essa escolha é determinada em função da especificidade de uma dada esfera da comunicação verbal, das necessidades de uma temática (do objeto do sentido), do conjunto constituído dos parceiros, etc. Depois disso, o intuito discursivo do locutor, sem que este renuncie à sua individualidade e à sua subjetividade, adapta-se e ajusta-se ao gênero escolhido, compõe-se e desenvolve-se na forma do gênero determinado. (BAKHTIN, 1997, p. 301)

Os gêneros do discurso organizam e estruturam os enunciados que contêm, no caso dos filmes, a abordagem do objeto do sentido, ou seja, da temática escolhida e a intenção do diretor que devem se adequar as formas composicionais do gênero e a especificidade do seu acabamento. Dessa forma, evitando as generalizações, observamos que os espectadores de um determinado gênero fílmico acorrem para este, não por um mero impulso involuntário, mas por uma vivência prévia com aquele gênero específico e por um tipo de aliança que se desenvolve nos campos social, discursivo, ideológico e em outros, que determina, entre obra e espectador, um ajuste entre o dito e o não-dito colocando os discursos veiculados, naquele

filme, sob a influência do grau de concordância ou de discordância presumidas do ouvinte elaborando, desse modo, a forma dos enunciados. Assim concebida, essa aliança estabelecida no interior de uma comunidade (de espectadores de um mesmo gênero fílmico), evidencia nuances da constituição psicossocial e cultural dos sujeitos-espectadores que se revelam em simetria com o jogo discursivo proposto pelo texto fílmico. Podemos dizer que as reações produzidas nos espectadores, dentro de certo campo de expectativas forjadas pela escolha do gênero fílmico, podem ser presumidas, mesmo que não possamos garantir o contorno exato dessa reação espectral.

4.3. O presumido: a relação entre o discurso fílmico e a sua recepção

Nessa experiência com o cinema, podemos pensar o presumido como aquele entendimento que se processa entre o conteúdo discursivo de um texto fílmico, com suas nuances imagéticas (montagem, enquadramento da câmera), gestuais, musicais, verbais, de entoações e outras, e a recepção de seus espectadores. Para que isso ocorra, faz-se necessário, primeiro, a convenção e a legitimação desses enunciados fílmicos, que se dão a partir de um contrato implícito estabelecido com os agentes envolvidos em sua produção e recepção. Assim, percebemos que diretor e espectadores se encontram atados por esse contrato consolidado por uma aliança que os situa no interior de uma matriz discursiva e de uma práxis sociocultural e histórica, contudo, contrato e aliança não devem significar a determinação de uma única resposta à obra, pois, esta pode caracterizar-se em aceitação ou em uma forma polêmica de reação. No caso específico do cinema, o campo de alcance do presumido pode ser mais amplo, pois, não envolve apenas, dois interlocutores numa cena enunciativa em um cenário da vida cotidiana. Como assevera Bakhtin:

Contudo, o horizonte comum do qual depende um enunciado pode se expandir tanto no espaço como no tempo: o “presumido” pode ser aquele da família, do clã, da nação, da classe e pode abarcar dias ou anos ou épocas inteiras. Quanto mais amplo for o horizonte global e seu correspondente grupo social, mais constantes se tornam os fatores presumidos em um enunciado. (BAKHTIN, 1976, p. 7)

Essa relação com o ouvinte-espectador deve ressignificar o discurso fílmico, pois que, aquele pode entrever no todo orgânico deste, as nuances mais singulares que representam as interrelações do autor/diretor com o mundo que ele reproduz e refrata em sua obra e os discursos que esta convoca. Desse modo, percebe-se o papel determinante na produção de sentidos construído pelo ouvinte-espectador o qual imprime, no artefato artístico que acessa, as marcas singulares de seu estar-no-mundo interferindo, dessa forma, no modo como o

próprio autor compõe a sua obra, já que quando enunciamos, o fazemos visando a resposta de um interlocutor e o texto fílmico é, em seu sentido mais amplo, um enunciado que convoca para a sua significação uma atitude responsiva de seus espectadores. Percebemos, assim, que a autonomia no ato de criação é delimitada pela própria recepção desse ato, pois que, o produto da criação artística toma forma dentro de um campo complexo de relações sociais que envolve os vários textos e discursos que singularizam uma época e que ressoam nas práticas dos sujeitos, sendo elaborado no campo fecundo da vida humana, no mecanismo vivo das relações entre os seres, agenciando as categorias socioculturais, históricas e ideológicas que fundamentam a sua criação. Segundo o autor russo:

A arte, também, é imanentemente social; o meio social extra-artístico afetando de fora a arte, encontra resposta direta e intrínseca dentro dela. Não se trata de um elemento estranho afetando outro, mas de uma formação social, o estético, tal como o jurídico ou o cognitivo, é apenas uma variedade do social. (BAKHTIN, 1976, p. 3)

Percebemos que a arte, em todas as suas representações, recebe as emanções das estruturas sociais sendo, dessa forma, afetada pelos sentidos que são veiculados pelos sujeitos dentro de um dado cenário histórico. Não poderia ser diferente com o cinema. Como um gênero artístico, o cinema capta, a partir da materialidade do discurso fílmico, as reverberações que partem dos movimentos que ocorrem na sociedade e na cultura. Esse acontecimento desdobra-se, especialmente, em duas posições: 1) por trás dos deslocamentos da câmera há, sempre, o olhar de um diretor, assim, a câmera-olho reflete a individualidade, a subjetividade e, principalmente, a singularidade desse olhar, o qual reitera o estar-no-mundo desse sujeito, inserido na urdidura de um tempo e um espaço determinados que imprime forma e conteúdo, que define, juntamente a outros fatores, os contornos e o acabamento que terão a sua obra; 2) além, desse aspecto, o texto fílmico ainda reflete a configuração sociocultural de uma época, apresentando lacunas, silêncios, lutas e consensos provenientes dos atritos que ocorrem do contato com outros textos, discursos e acontecimentos que emergem historicamente num movimento de elaboração de uma identidade, de uma memória e de um imaginário coletivo que se consubstanciam no interior de uma matriz discursiva que se desenvolve no espaço da cultura apontando para um certo modo de dizer que não poderia ser outro, já que, os enunciados são determinados historicamente e, por isso, se tornam compreensíveis aos sujeitos seus contemporâneos que os assimilam em relações de aliança ou de polêmica.

5. UMA ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO NO CONTEXTO DE FAHREINHEIT 451

Iniciaremos a Análise Dialógica do Discurso do texto fílmico *Fahrenheit 451*, considerando que nela estarão diluídos os elementos teóricos que a balizarão. Dessa forma, ao tempo em que analisaremos o nosso objeto de estudo, aplicaremos os enfoques teóricos que julgarmos adequados para o aprofundamento da discussão a que nos propomos.

Segundo Fiorin (*apud* BRAIT, 2006, p. 178), há uma dificuldade em distinguir os conceitos de texto, enunciado e discurso na obra de Bakhtin. Em seu esboço de uma análise/teoria dialógica do discurso, Beth Brait (2006, p. 10), esclarece que o embasamento constitutivo dessa análise “diz respeito a uma concepção de linguagem, de construção e produção de sentidos necessariamente apoiadas nas relações discursivas empreendidas por sujeitos historicamente situados” e assevera que essa hipótese (ou tese), só pode ser recuperada no conjunto das obras do Círculo e dentro desse conjunto a autora destaca, como ponto de partida, a concepção de Metalingüística, explorada por Bakhtin em sua obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, elencando como base dos pressupostos que fundamentam a sua hipótese, o comentário de Paulo Bezerra, tradutor e estudioso da obra bakhtiniana, transcrito abaixo:

[...] no livro sobre Dostoiévski, a Metalingüística já se esboça como método de análise do discurso e hipótese de uma futura síntese da filologia com a filosofia, que Bakhtin imaginava como uma disciplina humana nova e específica capaz de reunir em contiguidade a Lingüística, a Filosofia, a Antropologia e a Teoria da Literatura. (Prefácio à obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, 2013 *apud* BRAIT, 2006, p. 10)

Partindo desse comentário e visando consolidar a plausibilidade de uma Análise Dialógica do Discurso, Brait convoca as palavras de Bakhtin para desenhar os contornos desse campo definido por ele como Metalingüística onde o discurso atua como seu objeto. Vejamos:

Intitulamos este capítulo ‘O discurso em Dostoiévski’ porque temos em vista o discurso, ou seja, a língua em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto específico da Lingüística, obtido por meio de uma abstração absolutamente legítima e necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso. Mas são justamente esses aspectos, abstraídos pela Lingüística, os que têm importância primordial para os nossos fins. Por estes motivos, as nossas análises subsequentes não são lingüísticas no sentido rigoroso do termo. Podem ser situadas na Metalingüística, subentendendo-a como um estudo – ainda não constituído em disciplinas particulares definidas –

daqueles aspectos da vida do discurso que ultrapassam – de modo absolutamente legítimo – os limites da Linguística [...]. (BAKHTIN, 2002, p. 181 *apud* BRAIT, 2006, p. 10)

A partir dessa citação, evidenciamos uma noção mais clara que situa o termo discurso como objeto complexo e multifacetado, que “pertence simultaneamente à Linguística e à nova disciplina proposta” (BRAIT, 2006, p. 12) e que, em seguida, será substituído pela expressão relações dialógicas. Segundo Brait (2006, p. 10), “Bakhtin reveste o objeto a ser estudado pela Metalingüística com uma dimensão extralingüística”, e complementa citando Bakhtin:

[...] Toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.), está impregnada de relações dialógicas. Mas a Linguística estuda a “linguagem” propriamente dita com sua lógica específica na sua generalidade, como algo que torna possível a comunicação dialógica, pois ela abstrai conseqüentemente as relações propriamente dialógicas. Essas relações se situam no campo do discurso, pois este é por natureza dialógico e, por isto, tais relações devem ser estudadas pela Metalingüística, que ultrapassa os limites da Linguística e possui objeto autônomo e metas próprias. (BAKHTIN, 2002, p. 183 *apud* BRAIT, 2006, p. 12)

Constatamos, assim, que o discurso, na concepção de Bakhtin, se reveste de uma dimensão extralingüística e que se encontra como objeto constitutivo das relações dialógicas que se estabelecem com outros discursos e com outros sujeitos nas práticas sociais e é de acordo com essa concepção que esse termo será usado no breve recorte que essa análise propõe.

Deslocando esse conceito para a análise do nosso objeto, o texto fílmico, percebemos que o discurso se materializa no jogo enunciativo proposto pelas imagens obtidas a partir do enquadramento proposto pela câmera, pela montagem, pelo dito e o não-dito emitidos pelas personagens/atores em interação comunicativa, pelo som (música, diálogo, intertítulos), pelo tempo e espaço convocados a situar os acontecimentos, etc. Desse modo, para a nossa análise, devemos considerar esses aspectos como estruturas discursivas que têm, subjacente, um paradigma sócioideológico, que constitui o excedente de visão, que aponta para a compreensão de mundo que tem o diretor (autor da obra). Para nós, o texto-fílmico atua como enunciado, como abertura à réplica que o significa, que o traduz, que o constitui enquanto espaço de refração da realidade. A partir dessas considerações, prosseguiremos na análise das imagens e dos diálogos expressos no texto fílmico *Fahrenheit 451*.

No início da exibição do filme *Fahrenheit 451*, os créditos iniciais não são escritos, mas narrados, antecipando o clima de leitura proibida que o texto fílmico descortinará. Nesse

momento, são mostradas várias antenas de televisão vistas por meio de ângulos variados (Figura 01).

Figura 01: Cena introdutória de Fahrenheit 451



Disponível em <http://www.dvdbeaver.com/film/dvdcompare3/fahrenheit451.htm>.

Acessado em 15/05/2014.

É a partir dessa imagem, obtida através de um enquadramento bastante intimista – uso do recurso de zoom in ou zoomer que ocorre 15 vezes, podendo indicar observação e/ou espionagem, levando o espectador a conceder maior ênfase à cena e a procurar agenciar o silêncio que a acompanha - que o diretor descortinará um cenário de controle social no qual se desenrola a narrativa fílmica deixando transparecer, nessa cena, estratos discursivos que sugerem que esse controle também se dá através de fatores psicossociais sob a égide de mecanismos tecnológicos e midiáticos. O silêncio expresso nas primeiras cenas é bastante significativo e convoca o espectador a significá-lo, a partir do lugar social de onde o recepciona. Corroborando esse pensamento, Orlandi assevera que:

O silêncio é assim a “respiração” (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é “um”, para o que permite o movimento do sujeito (ORLANDI, 1997, p. 13).

Em Fahrenheit 451, os mecanismos tecnológicos e midiáticos, expressos acima, são representados pela “Família”, espécie de estrutura virtual que reproduz, no interior das casas

através de aparelhos chamados telões, a ideologia representante do regime ditatorial que governa a sociedade (Figura 02).

Figura 02: A FAMÍLIA – Programa interativo da TV oficial



Disponível em <http://tecnocibernetico.wordpress.com/2011/03/18/resenha-livro-fahrenheit-451-de-ray-bradbury-ficcao-cientifica-sobre-a-importancia-da-leitura-em-nossas-vidas>.

Acessado em 15/05/2014.

Essa estrutura virtual cria uma realidade paralela na qual todos os membros da sociedade são primos entre si, esse parentesco os aproxima e corrobora a ideia de que todos fazem parte de uma grande família devendo, portanto, colaborar para que nenhum elo dessa corrente se quebre, ou seja, se corrompa voltando-se contra o Estado. Em cada casa devem-se encontrar quatro telões que são o espaço de exibição da “Família”, responsáveis por criar uma atmosfera de interação completa que mantém seus membros em estado de alienação em relação ao mundo exterior. É essencial, para a manutenção da “Família”, que todos colaborem para o afastamento e “reabilitação” de indivíduos “antissociais” ou, melhor dizendo, indivíduos críticos que questionem essa configuração social. Esses indivíduos são identificados por praticarem a ação subversiva da leitura, já que, essa é a prática social que mais põe em risco o desenvolvimento harmônico da “Família”. Assim, justifica-se a criação de uma Corporação de Bombeiros incineradores (Figura 03), os quais são responsáveis pela queima de todo papel impresso e pelo afastamento e “reabilitação” dos indivíduos “antissociais”.

Figura 03: O Capitão Beatty e o bombeiro Montag



Disponível em <http://www.ochaplin.com/2013/11/fahrenheit-451-a-transformacao-de-um-homem.html>

Acessado em 15/05/2014

Percebemos como na obra de Truffaut, a “Família” pode remeter para os mecanismos televisivos modernos, evocando a discussão sobre o papel do áudio visual na legitimação de conteúdos que sedimentem práticas, leituras e comportamentos previamente estabelecidos por estruturas de poder. É interessante pensarmos como a “Família” passa a promover uma maior “interação” com os sujeitos, a partir da banição total dos livros nessa sociedade, o que pode apontar para uma possível inversão de lugares, passando a “Família” (ou os objetos audiovisuais modernos) a ocupar o lugar da leitura e até mesmo do livro.

Em Fahrenheit 451, a sociedade, após vivenciar conflitos intensos devido - como acreditavam eles - à insaciável busca do homem pelo conhecimento que ocasionara guerras, genocídios, diásporas, regimes totalitários, loucura, manipulação do poder, exclusão, etc., passa a proibir, inicialmente, que os livros disseminem determinado tipo de conteúdo discursivo, em seguida, que alguns tipos de livros sejam impressos e lidos e, finalmente, que qualquer livro seja impresso e lido. Assim, é possível perceber que Fahrenheit 451 aponta para a questão da homogeneização, monologização, globalização das sociedades a partir de interesses situados em esferas de poder, propondo uma reflexão, ético-política sobre práticas sociodiscursivas e interculturais, que continuam atuais em nossos dias. Para nós, esses sentidos podem ser corroborados através do preenchimento das lacunas (silêncio, não-dito, signos, metáforas, discursos), por parte do espectador.

Considerando o cenário social expresso em Fahrenheit 451, percebemos que é na e pela palavra (discurso) que se manifestam as ideologias. Assim, é sugestivo que tanto a leitura de livros quanto o próprio processo de comunicação entre os indivíduos seja interdito pelo Estado. A palavra é, pois, o agente que promove o processo de interação entre os sujeitos através das trocas enunciativas, as quais não podem se despir de seu caráter axiológico, pois que, são os valores professados por um indivíduo que permitem a sua adesão a um determinado discurso em oposição a outros discursos. Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Bakhtin/Volochínov esclarece que “a palavra é o fenômeno ideológico por natureza” e, acrescentam:

A realidade toda da palavra é absorvida por sua função de signo. A palavra não comporta nada que não esteja ligado a essa função, nada que não tenha sido gerado por ela. A palavra é o modo mais puro e sensível de relação social. [...]. É, precisamente, na palavra que melhor se revelam as formas básicas, as formas ideológicas gerais da comunicação semiótica (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2009, p. 36-37)

A partir dessas considerações, é possível pensarmos a linguagem não como reprodução do real, mas sim, como parte integrante do real, geradora da realidade que toma forma a partir das trocas enunciativas, dos textos e dos discursos que são produzidos em vivências concretas que criam e recriam o real. É nesse sentido que a linguagem se deixa entrever no “texto fílmico” aqui analisado, engendrando realidades, promovendo sentidos que se ressignificam a partir da mesma linguagem, expressando estratos ideológicos que se materializam na estrutura sónica da linguagem.

Sobre as estruturas ideológicas, Miotello observa que Bakhtin reformula o conceito de ideologia proposto pelo marxismo oficial associando à ideia de ideologia como agente das classes dominantes que obnubila a percepção da existência das contradições e de classes sociais, a noção de uma ideologia do cotidiano que nasce a partir da interação entre os sujeitos no diálogo cotidiano, “na proximidade social com as condições de produção e reprodução da vida”, e conclui:

Bakhtin e seu círculo puderam estabelecer, bem a seu gosto, uma relação dialética se dando entre ambos, na concretude. De um lado, a ideologia oficial, como estrutura ou conteúdo, relativamente estável; de outro, a ideologia do cotidiano, como acontecimento, relativamente instável; e ambas formando o contexto ideológico completo e único, em relação recíproca, sem perder de vista o processo global de produção e reprodução social. (MIOTELLO *apud* BRAIT, 2005, p. 169)

Trazendo para a nossa análise os conceitos de ideologia oficial e ideologia do cotidiano, podemos direcioná-los na observação dos diálogos cotidianos materializados na urdidura fílmica pelas personagens em interação comunicativa, buscando perceber, nesses diálogos, a interferência provocada pelas ideologias no processo de estabilização e desestabilização das práticas discursivas.

5.1. O signo ideológico

A partir dessas considerações, daremos continuidade à análise do texto fílmico, onde o espectador é levado a conhecer a instituição que executa o jogo de forças estabelecido pelo poder, para sua surpresa essa instituição é a Corporação de Bombeiros que, nesse futuro distópico, não tem a tarefa de apagar incêndios (uma vez que as casas são, todas, a prova de fogo, ou ao menos é isso que a “Família” diz). Os bombeiros são responsáveis por atear fogo nos livros e perseguir, prender e executar as pessoas encontradas junto a eles. Em seu uniforme vemos o símbolo de uma salamandra¹ que assim como a mangueira (Figura 4), que contrariamente ao que se espera também expelle fogo, passam a representar estruturas sógnicas que fazem referência a um tipo de poder coercitivo o qual engendra um controle social que se configura em práticas de vigilância e punição.

Figura 04: Montag – no cumprimento do “dever”



¹ Na mitologia grega, a salamandra era um elemental do fogo, que se originava do fogo, era capaz de viver nas chamas, de resistir e ainda apagar fogos. Já os antigos egípcios representaram tal feito nos seus hieróglifos e Aristóteles também relatou tais fatos. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Salamandra-de-fogo>

Disponível em <http://cinephylum.wordpress.com/author/cinephylum/page/5/>.

Acessado em 15/05/2014.

Essa observação torna-se oportuna, pois, evoca as palavras de Volochínov (2009), o qual declara que objetos situados no âmbito material podem adquirir o status de signos a partir do momento que passam a representar uma organização social, constituindo-se como ideologia, já que, passam a significar além de suas próprias particularidades materiais e, ainda, corroborando esse pensamento Miotello diz:

[...]. Logo, todo signo é signo ideológico. O ponto de vista, o lugar valorativo e a situação são sempre determinados historicamente. E seu lugar de constituição e de materialização é na comunicação incessante que se dá nos grupos organizados ao redor de todas as esferas das atividades humanas (MIOTELLO *apud* BRAIT, 2005, p. 170)

Para Bakhtin/Volochínov, no processo de desenvolvimento da sociedade alguns objetos adquirem um valor que excede a sua natureza limitada pelo real, a estes objetos o corpo social passa a dar especial atenção tornando-os elementos da comunicação por signos. Assim, temos que:

Para que o objeto, pertencente a qualquer esfera da realidade, entre no horizonte social do grupo e desencadeie uma reação semiótico-ideológica, é indispensável que ele esteja ligado às condições socioeconômicas essenciais do referido grupo, que concerne de alguma maneira às bases de sua existência material. Evidentemente, o arbítrio individual não poderia desempenhar aqui papel algum, já que o signo se cria entre indivíduos, no meio social; é portanto indispensável que o objeto adquira uma significação interindividual; somente então é que ele poderá ocasionar a formação de um signo. Em outras palavras, não pode entrar no domínio da ideologia, tomar forma e aí deitar raízes senão aquilo que adquiriu um valor social. (Grifo do autor) (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2009, p. 46)

Na materialidade fílmica de Fahrenheit 451, observamos que tanto a salamandra quanto a sequência numérica 451 que se reporta à temperatura, em Fahrenheit, na qual o papel pega fogo e queima, adquirem um “índice de valor” que lhes é atribuído consensualmente pela sociedade. Embora estes índices se concretizem pela voz individual, originam-se no contexto das organizações sociais e interindividuais, sendo este contexto responsável pela sua exteriorização no material ideológico. Mesmo legitimando essa suplementação valorativa que alguns objetos adquirem, essas organizações sociais não associam essa concessão de valor que transforma esses objetos em signos ideológicos a

imposições promovidas pelas estruturas de poder, pois, é a consciência individual que absorve esses objetos/signos como sendo seus conferindo-lhes, dessa forma, um caráter de intangibilidade que mascara as diferenças de classe, “a fim de abafar ou de ocultar a luta dos índices sociais de valor que aí se trava, a fim de tornar o signo monovalente” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2009, p. 48). E, ainda:

[...] são as mesmas condições econômicas que associam um novo elemento da realidade ao horizonte social, que o tornam socialmente pertinente, e são as mesmas forças que criam as formas da comunicação ideológica (cognitiva, artística, religiosa, etc.), as quais determinam, por sua vez, as formas da expressão semiótica. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2009, p. 47).

Dessa forma, constatamos que o signo ideológico engendra, em seu interior, a luta de classes, sendo o lugar onde se confrontam índices de valor distintos e é esse mesmo confronto que, paradoxalmente, lhe confere vida, mobilidade e a capacidade de evoluir, contudo, Bakhtin/Volochínov (2009, p.48) nos previne que “[...] aquilo mesmo que torna o signo ideológico vivo e dinâmico faz dele um instrumento de refração e de deformação do ser.

5.2. Interação discursiva e textual em Fahrenheit 451

Em Fahrenheit 451, o protagonista é o apático e servil Guy Montag (Figura 5), um bombeiro que, pela sua irrepreensível conduta, está prestes a ser promovido, mas o futuro é sempre imprevisível. Passamos a conhecê-lo e a seu ofício, após a sequência que retrata o recebimento de uma denúncia que encaminha a Corporação para uma “batida” na casa de um sujeito (o homem com a maçã).

Figura 05: O bombeiro Guy Montag



Disponível em <http://sermilik.exteen.com/20090929/fahrenheit-451-1966>.

Acessado em: 15/05/2014.

Ao chegarem ao destino, a casa é invadida, contudo, o dono não é encontrado - visto que, sendo avisado da denúncia, foge – ao contrário dos livros (Figura 6). Após a retirada de todos os livros encontrados, a Corporação se reúne em volta destes e o fogo é ateadado, em local público, alertando a todos sobre o comportamento que cada um deve apresentar, assim, mais uma vez, a lei é cumprida e a população protegida da influência desses objetos subversivos. (Figura 7).

Figura 06: *Dom Quixote*, de Cervantes



Disponível em <http://homoliteratus.com/brodi-o-fahrenheit-451-chegou-ou-sera-mera-coincidencia-4/>.

Acessado em 15/05/2014

Figura 07: A queima pública dos livros



Disponível em <http://ardfilmjournal.wordpress.com/2008/09/23/future-worlds-the-familiar-as-future-in-fahrenheit-451/>

Acessado em 15/05/2014

O que se torna, para nós, mais sugestivo nessa sequência, é a não-coincidência de o livro “Dom Quixote” ser o primeiro a ser descoberto. Como sabemos é, justamente, a personagem principal ou o herói desse romance, como diria Bakhtin que, a partir da leitura de vários outros romances e tomando a ficção por realidade, perde a sanidade e decide tornar-se um cavaleiro andante, partindo pelo mundo e vivendo o seu próprio romance de cavalaria.

Cervantes, em seu romance, estabelece o paradoxo do cavaleiro medieval em pleno Renascimento, claro que com propósitos bem definidos, pois que, usando de estratégias discursivas como a ironia e a paródia, critica os romances de cavalaria que glorificavam a mentalidade feudal e a empresa colonizadora da Armada espanhola. Segundo a nossa compreensão, essa obra revela a condição do ser-para-a-liberdade, pois, evocando o discurso humanístico, Cervantes consolida uma crítica social de acordo com os preceitos renascentistas que enalteciam a figura humana e combatiam o teocentrismo medieval, contudo, apesar da importância desses deslocamentos conceituais, o Renascimento tornar-se-ia o solo fecundo para a dominação de uma classe social, a burguesia.

O herói de Cervantes luta contra as injustiças praticadas pelos poderosos e aponta para a necessidade de despirmo-nos de nossas certezas cartesianas e a abirmos os olhos míopes que enxergam gigantes maldosos onde há apenas moinhos de vento; exército de inimigos onde pasta um rebanho de ovelhas; um grande troféu numa simples bacia de barbeiro. Dom Quixote, assim como o herói moderno, vivencia seus sonhos, suas esperanças e seus fracassos, erigindo, dessa forma, a condição humana de contradição como fundante dos discursos e das práticas que ecoam nas estruturas socioculturais e históricas, sua figura passa a ser, no interior desse texto fílmico, uma referência, assim como foi para o artista moderno, representando os discursos solidários às lutas contra a crueza e o desencanto dessa nova realidade descortinada, renunciando, desse modo, o destino de Guy Montag, o protagonista de nossa história.

A presença dessa obra de Cervantes no texto fílmico Fahrenheit 451 antecipa o processo de descoberta da “verdade”, em sua forma dialética, que seria vivenciado por Montag, pois, assim como Dom Quixote, ele experimenta a desilusão, a desreferencialização de tudo que consistia ser a verdade única de seu ser para depois recuperar a razão há tempo

perdida e vislumbrar a luz que o colocará cara-a-cara com a realidade dialógica do ser, a qual o situa em meio a matrizes discursivas diversas, como propõe Bakhtin. Esse processo se consolida na e pela palavra constituindo o ser enquanto sujeito que se define na concretude da interação com o outro, pois, só o outro e seu excedente de visão em relação a mim pode vislumbrar a contraparte que me completa e que eu mesmo não posso ver.

Cervantes prenuncia, em seu texto, os conflitos que se desencadeariam a partir da cultura moderna nascente ao satirizar o modo de vida aristocrático denunciando, dessa maneira, o esvaziamento da fantasia e do idealismo num mundo cada vez mais submetido aos rigores da razão prática e dos interesses materiais. E é, nesse ponto, que a obra se articula a alguns matizes discursivos expressos em *Fahrenheit 451*, num imbricamento intertextual que aponta para o conceito de dialogismo proposto por Mikahil Bakhtin.

Como vimos, o dialogismo é o modo de funcionamento real da linguagem e, portanto, seu princípio constitutivo. O dialogismo se dá entre discursos os quais, por sua vez, se encontram na materialidade textual. Assim, se consideramos, aqui, o filme enquanto linguagem e enquanto texto, como vimos anteriormente, compreendemos que o “texto filmico” é, também, o lugar onde se veiculam os discursos que compõem a matriz discursiva de todos os enunciados produzidos historicamente, em relação a uma dada esfera da comunicação. Assim, o processo de interação que se estabelece entre a obra de Cervantes e a obra de Truffaut é, antes, um processo de interação entre discursos sob o signo do dialogismo, contudo, essa interação pode se dá tanto como aliança (*Fahrenheit* e *Dom Quixote*) quanto como polêmica. Segundo Faraco, o dialogismo pode indicar “tanto convergência, quanto divergência; é tanto acordo, quanto desacordo; é tanto adesão, quanto recusa; é tanto complemento, quanto embate” (FARACO, 2003, p.66 *apud* BRAIT, 2006, p. 170), e ainda, de acordo com esse autor (2003, p. 67):

O Círculo de Bakhtin entende as relações dialógicas como espaços de tensão entre os enunciados, pois, mesmo a responsividade caracterizada pela adesão incondicional ao dizer de outrem se faz no ponto de tensão deste dizer com outros dizeres (outras vozes sociais). (FARACO *apud* BRAIT, 2006, p. 170).

Partindo dessas considerações, podemos nos referir ao dialogismo como sendo uma esfera onde se manifestam as matrizes discursivas situadas historicamente e produzidas pelas práticas discursivas dos sujeitos em interação social, portanto, um espaço de contradições já que conjuga as diferentes posições ideológicas agenciadas pelos sujeitos no jogo executado

pela linguagem. Assim, percebemos que é na linguagem que os discursos se articulam em formas de aliança ou polêmica não se restringindo, apenas, a interação discursiva materializada pelo diálogo entre locutor e ouvinte, mas expandindo-se para as obras produzidas no campo da arte, da cultura e da ciência.

5.3. Ideologia oficial e ideologia do cotidiano

Deslocando, mais uma vez, esse conceito para a análise do nosso objeto de estudo, somos levados a observar as diferentes personagens e os lugares sociais de onde enunciam. Assim, é oportuno observarmos o lugar socioideológico de onde enuncia a personagem que representa o comandante dos bombeiros, o chefe Beatty (Figuras 8 e 9).

Figura 08: O diálogo: o Capitão Beatty e o bombeiro Montag



Disponível em http://lecinemadreams.blogspot.com.br/2013_04_01_archive.html.

Acessado em 15/05/2014

Figura 09: O capitão Beatty e os clássicos



Disponível em http://lecinemadreams.blogspot.com.br/2013_04_01_archive.html

Acessado em 15/05/2014

Beatty prefigura a imagem do indivíduo que se esforça para reproduzir a ideologia oficial, contudo, no desenrolar do enredo, constatamos que a esfera discursiva que o representa, revela um indivíduo cindido, perpassado pelas contradições inerentes às lutas que se travam no domínio social. A figura do sujeito que luta para manter estabilizada a ideologia oficial (Figura 8), que aparenta estar apaziguado com ela, se desconstrói na sequência que apresenta a invasão de uma determinada casa, pelos bombeiros. A casa, em questão, revela-se como sendo uma imensa biblioteca que, há muito tempo, era procurada pela corporação. O nosso recorte diz respeito à reação do chefe Beatty (Figura 9), ao se deparar com a variedade de livros encontrados, demonstrando familiaridade com muitos deles, explicando seus enredos ao já perturbado Montag, o que nos leva a inferir que já os tinha lido em algum momento de sua existência, e que o mesmo conflito vivenciado por Montag, também já fora vivenciado por ele, um dia.

Esclarecendo a sequência narrada acima, Bakhtin/Volochínov, citado por Miotello, assevera que a ideologia se dá, a partir “dos reflexos e das interpretações da realidade social e natural que tem lugar no cérebro do homem e se expressa por meio de palavras [...]” (MIOTELLO *apud* BRAIT, 2005, p. 169). Pois, para Bakhtin e seu Círculo, a ideia de ideologia como “falsa consciência” que obscurece a percepção das lutas de classe é associada a ideia de uma ideologia do cotidiano, como vimos anteriormente, erigindo, dessa forma, uma noção dialética de ideologia, não estabilizada, mas em incessante fluxo de transformação. Esse conceito é construído:

[...] 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 *apud* BRAIT, 2005, p. 168)

Desse modo, não podemos nos furtar à compreensão do ser enquanto constituído no e pelo processo de interação social, através de suas práticas discursivas. São nessas práticas que se consubstancia a ideologia, no cerne das vivências experienciadas pelos indivíduos, as quais se desenvolvem paradoxalmente, ora estabilizando ora desestabilizando. É, assim, que se apresenta a personagem do chefe Beatty, em luta. Essa reflexão nos leva a perceber, a parte e

a contraparte constituintes do discurso e que um ponto de vista descortina o seu duplo, aproxima a diferença, a essa manifestação Bakhtin nomeou, dialogismo.

5.4. Caráter ético e político da ação humana

Continuando a análise dessa mesma sequência, um fato tornou-se por demais relevante para que não fosse, por nós, observado. Trata-se do encontro entre Montag e a velha professora (Figura 10), proprietária da biblioteca acima mencionada. A personagem que não é nomeada e aqui está sendo referida pela alcunha de “velha professora”, contrariamente ao que a Corporação de bombeiros esperava, se encontrava em sua casa à hora da invasão da mesma, sendo necessária a intervenção de Montag a fim de convencê-la a deixá-la, o que não acontece.

Figura 10: A velha professora



Disponível em <http://www.aveleyman.com/ActorCredit.aspx?ActorID=21013>.

Acessado em 15/05/2014

Tendo consciência da iminente destruição de seus livros pelos bombeiros, a velha professora pronuncia suas últimas palavras: “Manipule o homem, mestre Ridley. Iremos, hoje,

acender tal vela, pela Graça de Deus que confio nunca ser apagada”², referindo-se à figura de Montag que ela conhecera por intermédio de Clarisse (a jovem professora que se tornara amiga de Montag), como uma chama que viria a ser acesa, a partir daquele momento, contra todas as injustiças, pois, ambas as mulheres (a velha professora e Clarisse), acreditavam que ele seria o sujeito que iria levar a cabo o plano elaborado pela comunidade dos homens-livro a qual se encarregava de promover um tipo de resistência contra as esferas de poder que engendraram esse sistema totalitário ao qual ela se opunha. Assim, consumou-se o suicídio da velha professora que, vendo-se coagida a abandonar sua casa e seus ideais, preferiu atear fogo ao seu próprio corpo a ter que abrir mão do sentido de sua vida. (Figura 11).

Figura 11: Uma alusão a Joana D’Arc



Disponível em <http://www.ochaplin.com/2013/11/fahrenheit-451-a-transformacao-de-um-homem.html>

Acessado em 15/05/2014

A pergunta que se faz relevante é “qual o papel da ideologia na vida concreta dos sujeitos?”. Os fatos narrados, acima, revelam ser determinante o seu papel, contudo, aqui não

² Referência ao livro O Cristianismo Através dos Séculos, em que o historiador Earle E. Cairns (1988) trata da perseguição aos protestantes protagonizada por Maria Tudor, na Inglaterra, no século XVI. A rainha, católica romana, promoveu o martírio de centenas de pessoas acusadas de alinharem-se à Reforma Protestante, incluindo os bispos Latimer e Ridley, queimados na fogueira. A frase citada é atribuída a Latimer que, no momento de sua execução, tentaria encorajar o Mestre Ridley. Disponível em (<http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S24.0663.pdf>) Acessado em: 27/07/2014.

a vemos enquanto “falsa consciência” estabilizando o discurso oficial, mas como campo heterogêneo de motivação da ação humana, a qual, por sua vez, se torna força motriz das transformações sociais, o que aponta para o caráter ético e político dessa ação. Corroborando esse pensamento, Miotello elucidada:

Logo se vê que não cabe a possibilidade de tratar a ideologia como falsa consciência, ou simplesmente como expressão de uma idéia, mas como expressão de uma tomada de posição determinada. (MIOTELLO *apud* BRAIT, 2005, p. 169).

Mais um dado se impõe a nossa observação, nessa sequência. Enquanto vemos a velha professora e seus livros serem queimados, entrevemos, também, a imagem de Joana D’arc (Figura 12), impressa em um dos livros que estão sendo queimados.

Figura 12: A imagem de Joana D’Arc confirma a alusão



Disponível em <http://teianeuronial.com/fahrenheit-451/#axzz39kfH6Hwr>

Acessado em 15/05/2014

Em Fahrenheit 451, esta imagem faz referência a um tipo de discurso que pode ser sugerido, também, pela imagem da velha professora em chamas, pois, ambas as mulheres encontram a morte (queimadas em fogueiras) perseguindo seus ideais evocando, dessa maneira, as formas variadas do discurso que propõem a ação humana como instrumento contra as injustiças, contra as desigualdades, etc., compondo a esfera do interdiscurso, já que, o diretor engendra na urdidura de sua obra filmica o entrelaçamento desses discursos.

Por outro lado, a imagem de Joana D'arc consensualmente aceita pelas estruturas sociais como uma referência a esses discursos recebe, nessa sequência, um excedente de valor que lhe confere a dimensão de signo ideológico, passando a transitar em outra esfera de significação, pois, como defende Bakhtin/Volochínov (2009, p.32), “um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra”, e esse ato de refração se encontra atrelado à critérios de avaliação ideológica que lhe determinam a condição de “verdadeiro, falso, correto, justificado, bom, etc”. Sobre o processo de construção do signo ideológico, esse autor assevera que:

A cada etapa do desenvolvimento da sociedade, encontram-se grupos de objetos particulares e limitados que se tornam objeto da atenção do corpo social e que, por causa disso, tomam um valor particular. Só esse grupo de objetos dará origem a signos, tornar-se-á um elemento da comunicação por signos. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2009, p. 46)

Assim, baseando-nos nessas considerações, compreendemos que a imagem de Joana D'arc assume essa condição de signo a partir do momento em que passa a ser, para a cultura ocidental, uma referência a um determinado tipo de discurso que, aceito pela esfera social, passa a ser parte integrante dos sentidos que são veiculados por esse discurso.

5.5. Exotopia e ato ético

Para finalizar, selecionamos a sequência de diálogos abaixo (Figuras: 13-17), pela sua relevância para nossa análise. Este é o momento em que o “Éden” se desnuda em real, pois, o fruto do conhecimento do bem e do mal está prestes a ser saboreado. Aqui, mais uma vez, a palavra se impõe enquanto signo que se abre a significação do outro. Esta sequência talvez seja uma das mais importantes desse “texto fílmico”, pois, é o momento em que a personagem Clarisse entra em cena. Clarisse, diferentemente de todos que Montag conhece, adora conversar e é no diálogo com ela que Montag é ferido no âmago do seu ser.

Figura 13: O diálogo: Clarisse e Montag



Disponível em <http://miltonribeiro.sul21.com.br/tag/literatura/>

Acessado em 15/05/2014

Figura 14: Os livros: tema do diálogo



Disponível em: <http://miltonribeiro.sul21.com.br/tag/literatura/>

Acessado em: 15/05/2014

Figura 15: O diálogo: diferentes formações discursivas



Disponível em: <http://miltonribeiro.sul21.com.br/tag/literatura/>

Acessado em: 15/05/2014

Figura 16: Montag – o discurso oficial



Disponível em <http://miltonribeiro.sul21.com.br/tag/literatura/>.

Acessado em 15/05/2014

Figura 17: Montag: o início da (des)construção do sujeito



Disponível em <http://miltonribeiro.sul21.com.br/tag/literatura/>

Acessado em 15/05/2014

O diálogo tem início quando Clarisse o questiona acerca do motivo pelo qual os livros devem ser queimados, levando-o a refletir sobre sua própria ação. O discurso de Clarisse se constitui enquanto diferença suscitando em seu interlocutor a necessidade de autoafirmação. Ele aparenta segurança, reproduzindo o discurso oficial para o qual os livros não têm valor

algum, contudo, será irremediavelmente ferido pela dúvida ao refletir, como propõe Clarisse, sobre o porquê de alguns indivíduos arriscarem a própria vida por esses vis objetos. É no desfecho do diálogo que se inicia a desconstrução da personagem Montag, como nós o havíamos conhecido até agora. Ela pergunta-lhe se é feliz ao que ele responde: “claro que sou feliz”. Esse ponto do diálogo aponta para a condição paradoxal do sujeito em face às operações discursivas que executa, podendo este, instigado pela palavra do outro, desconstruir e subverter discursos já cristalizados, a partir da concretude de suas vivências. Montag, após o encontro com Clarisse, ou melhor dizendo, após o impacto das palavras de Clarisse, passa a refletir sobre suas próprias concepções, sobre a repercussão de sua ação discursiva em seu entorno e se descobre como um homem infeliz.

A teoria do ato, proposta por Mikhail Bakhtin, traz a noção da “ausência de álibi”, definida a partir de uma concepção ética do sujeito a qual é marcada pelo caráter responsivo de sua atuação no mundo. Para esse autor, o componente valorativo que determina essa ação é a marca específica do agir dos seres humanos, o que Sobral assim resume: “O ato responsável ou ato ético, envolve o conteúdo do ato, o processo do ato, e, unindo-os, a valoração/avaliativa do agente com respeito a seu próprio ato” (SOBRAL *apud* BRAIT, 2005, p. 104). Já, o conceito de “exotopia” ou “excedente de visão”, que remete tanto à interação como à atividade autoral e científica, traz a noção do sujeito que se constitui interindividualmente, vendo, de sua perspectiva, o outro enquanto ser “acabado” e a si próprio, enquanto ser inacabado. Evocamos essas conceituações, pela sua aplicabilidade no aprofundamento da análise do diálogo transcrito acima.

Esse diálogo corrobora tanto a noção de “ausência de álibi” quanto a de “exotopia”, demonstrando, em seu interior, o aspecto relacional que articula a responsabilidade de cada indivíduo para com o alcance de seus atos, especialmente os discursivos, no horizonte social, com o lugar privilegiado “do fora” que caracteriza o excedente de visão do locutor em relação a seu interlocutor. Assim, neste contexto, tanto Clarisse quanto Montag tornam-se conscientes da responsabilidade ética que pressupõem os seus atos; ela quando o leva a refletir sobre seus próprios atos e, conseqüentemente, sobre as reverberações destes na vida social e ele, quando, a partir do discurso do outro, é levado a transformar a sua ação, num movimento que conjuga o ético e o político e que incide diretamente sobre o social.

A abrangência da teoria do ato de Bakhtin é realçada pela constituição exotópica que, aqui, diz respeito à experiência discursiva de Clarisse em relação à Montag. Segundo Amorim,

é só o outro que está de fora que pode dar uma imagem acabada de mim e esse acabamento não tem o sentido de aprisionamento, ao contrário, é um ato generoso de quem dá de si (AMORIM *apud* BRAIT, 2006, p. 97). Assim, o gesto exotópico pode ser compreendido como sendo o acabamento e a totalização que incide sobre um objeto a partir do movimento do olhar do ouvinte/interlocutor que se encontra em uma posição privilegiada de visão em relação ao locutor que enuncia.

Considerando o que foi dito, observamos que para Bakhtin e seu Círculo, a concepção de sujeito não poderia estar atrelada a noções transcendentais, como as que defendem a existência de categorias de apreensão do mundo independentes da vida concreta a que os sujeitos se submeteriam, contrariamente a essa visão, o pensador russo propõe uma concepção de sujeito em que este:

[...] sendo um eu para-si, condição de formação da identidade subjetiva, é também um eu para-o-outro, condição de inserção dessa identidade no plano relacional responsável/responsivo, que lhe dá sentido. (SOBRAL *apud* BRAIT, 2005, p. 22)

Assim, passamos a compreender a urdidura que une os sujeitos numa sociedade a qual se origina e se legitima a partir da atuação responsável e responsiva de seus membros. O sujeito bakhtiniano é, pois, aquele que se constitui em meio ao processo de interação, não sendo nem determinado pelos elementos sociais e históricos nem se constituindo como fonte única do sentido, movimentando-se no limiar entre uma margem e outra. Percebemos, a partir da análise das personagens em *Fahrenheit 451*, que essa teia interindividual que constitui as sociedades, se origina na fricção e no atrito produzido nas trocas interativas situadas sociohistoricamente que reverberam na ação individual e coletiva. Uma sociedade totalitária onde a liberdade é asfixiada pelos sistemas simbólicos, sistemas de transmissão, de mediação, e pelo uso que as instituições fazem deles, gera irremediavelmente, uma multiplicidade de conflitos que se estendem da vida privada à pública. A visão monolítica da sociedade, introduzida pelos sistemas de representação, inibe a consciência da pluralidade e da diferença, divulgando uma única versão da vida coletiva e uma única visão de mundo condenando, dessa forma, a memória individual e coletiva, que não encontram mais suporte na consciência individual, ao esquecimento. Ao descobrir os livros, Montag descobre também um mundo e uma vida da qual ele havia se esquecido.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na análise da obra cinematográfica *Fahrenheit 451* do diretor francês François Truffaut buscamos estabelecer uma aproximação entre as teorias do cinema e o vasto campo filosófico-conceitual proposto pelo pensamento do filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin e seu Círculo. Descortina-se, assim, mais um espaço de interdisciplinaridade que pode vir a contribuir na produção de sentido promovida pelo entrelaçamento entre o cinema e as categorias formuladas por Bakhtin as quais se fundamentam, como pudemos observar implícita e explicitamente, numa noção de cultura não-unitária na qual diferentes vozes atuam em relações multifacetadas de oposição. Para Stam (1992), Bakhtin revigora, “com sua corrente quente – seus vislumbres inebriantes do reino da liberdade”, o campo da crítica cultural e é aí que o pensamento de Bakhtin tangencia o de Truffaut, na esfera específica da liberdade. Liberdade que, em *Fahrenheit 451*, parece nunca ter existido. Para esse autor, o pensamento de Bakhtin:

[...] não é etnocêntrico, nem privilegia discursos dominantes ou gêneros canônicos. Em termos metodológicos, permite que reconsideremos, depois de termos descoberto a especificidade cinematográfica através dos formalistas russos e da semiologia metziana, os elos existentes entre o cinema e outros sistemas semióticos, e as afinidades entre estudos sobre cinema e outras disciplinas, assim como a relação entre a história do cinema e o trajeto histórico mais amplo das formas narrativas e discursivas. (STAM, 1992, p. 100-101)

Em *Fahrenheit 451*, pudemos entrever as formas do dialogismo bakhtiniano, em aspectos discursivo-textuais, enriquecendo a análise da produção de sentido desencadeada

tanto pelos diálogos quanto pelas imagens. Observamos que o texto fílmico de Truffaut convoca os discursos relativos às várias formas de opressão que se configuraram ao longo da história, questionando a censura que veta o acesso ao conhecimento e a liberdade de expressão, cenário bastante conhecido por Mikhail Bakhtin que durante a sua vida lutou para superar o regime russo que se configurou por práticas autoritárias sob o comando de Stálin, sendo-lhe impingido a censura, a prisão e o banimento da sociedade. Essa experiência está decalcada em sua obra, contudo, não lhe conferiu um alibi para que ele comodamente se ausentasse das discussões importantes de sua época, ao contrário, como constatamos em sua obra, essa experiência tornou-o cada vez mais consciente de seu estar-no-mundo de forma ética e politicamente ativa. Seu pensamento tem influenciado várias esferas do conhecimento e, aqui, observamos sua projeção no campo da análise fílmica possibilitando a recusa de uma harmonia e de uma unidade formais em favor da assimetria, da heterogeneidade e da miscigenação. Dessa perspectiva, criadores como François Truffaut e Ray Bradbury, não constituem a simples negação da tradição dominante, mas, em suas obras, disseminam relações dialógicas que promovem aberturas para formas renovadas da estética artística. Robert Stam, em sua obra “Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa” (1992), declara o alcance do pensamento de Bakhtin na esfera cinematográfica situando-o enquanto esfera capaz de transcender as limitações de outros percursos teóricos, afirmando que em seu dialogismo intertextual, Bakhtin nos desvia das análises centralizadas na teoria do autor para nos conduzir pelo campo da linguagem como “território compartilhado”, onde a voz do artista se deixa entrever não como único eixo criador, mas como eixo articulador de muitas vozes e arremata:

A ênfase que ele atribui a um contexto sem fronteiras, sempre cambiante, que interage com o texto, contribui para que evitemos a fetichização formalista do texto autônomo. A ênfase na parole e na geração interpessoal de significação propicia, ao mesmo tempo, uma crítica dos aspectos estáticos e a-históricos da semiótica da primeira fase, através de uma “translingüística” compatível com o modelo lingüístico, mas sem a ilusão positivista de domínio e a hipostatização do sistema, típicas de um determinado estruturalismo. (STAM, 1992, p. 101)

Propomos, agora, colocar um intervalo em nossas considerações sobre a discussão que buscamos desenvolver, visto que, falar em fechamento significaria uma contradição em termos do que propõe o pensamento de Mikhail Bakhtin. No que estamos convencidos de que este se encontra sempre profícuo de reverberações no campo de uma cultura que se manifesta de forma não-unitária, imbricando-se em práticas discursivas que convocam relações que

descartam radicalismos e combatem todo tipo de opressão sejam de classe, sexo, etnia, local e idade. Bakhtin propõe uma abertura para a diferença, enfatizando o papel do antagonismo nas práticas socioculturais dos sujeitos, pois como ele assevera só o outro que está de fora é quem pode dar uma visão acabada de mim. Em nossa análise, percebemos que o desejo utópico por liberdade pode, sim, transformar os seres e o seu entorno social, pois, corroborando o pensamento de Ernest Bloch, em sua obra “O Princípio esperança”, que declara “A existência humana traz inquietações do espírito que colocam o ser humano em “efervescência utópica” (BLOCH, 2005, v1, p.194), compreendemos que todo ato humano se desenvolve em meio a uma projeção para o futuro dentro dos limites de uma utopia operativa que trata da espera que não se desfalece e do aprendizado que esta engendra. Assim, como Montag, Clarisse, a velha professora e a comunidade dos homens-livro, Bakhtin enfoca o poder da liberdade que se constitui em um mecanismo de enfrentamento que, como preconiza a sua obra, não exclui o riso nem o princípio do prazer.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

ANDREW, J. Dudley. *As Principais Teorias do Cinema: uma introdução*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989.

BAKHTIN, M. *Discurso na vida e discurso na arte*. Discourse in life and discourse in art. New York: Academic Press, [1926], 1976. Trad. Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza, exclusivamente para fins didáticos, [s.d.].

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da Criação Verbal*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____ *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. 13.ed. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2009.

_____ *Problemas da poética de Dostoievski*. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. V1. Trad. Nélio Schneider. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2005.

BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

_____ *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar Edições, 2003.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

METZ, Christian. *Linguagem e Cinema*. Trad. Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MIOTELLO, Valdemir. Ideologia. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio*. 4.ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

SOBRAL, Adail. Ato/atividade e evento. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

_____ Ético e estético: na vida, na arte e na pesquisa em Ciências humanas. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

_____ *Introdução à teoria do cinema*. 5.ed. Campinas, SP: Papirus, 2013.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005 [1947].