

○ TEXTO E SEUS CONCRETOS

Beth Brait
Diana Luz Pessoa de Barros
Fernanda Mussalim
Ingedore Grunfeld Villaça Koch
Maria Helena de Moura Neves
Marli Quadros Leite
Vanda Elias
Ronaldo de Oliveira Batista (org.)

Direção: ANDRÉIA CUSTÓDIO
Diagramação e capa: TELMA CUSTÓDIO
Revisão: KARINA MOTA
Imagem da capa: TOVOVAN / 1 2 3 RF IMAGENS

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

T336

O texto e seus conceitos / organização Ronaldo de Oliveira Batista. –
1. ed. – São Paulo : Parábola Editorial, 2016.
144 p. ; 23 cm. (Lingua[gem] ; 70)

Inclui bibliografia e índice
ISBN 978-85-7934-111-3

1. Língua portuguesa - Composição e exercícios. 2. Análise do discurso.
3. Leitura – Estudo e ensino. 4. Linguística. I. Batista, Ronaldo de Oliveira.
II. Título. III. Série.

15-29275

CDD: 469.8
CDU: 811.134.3'27

Direitos reservados à

PARÁBOLA EDITORIAL

Rua Dr. Mário Vicente, 394 - Ipiranga

04270-000 São Paulo, SP

pabx: [11] 5061-9262 | 5061-8075 | fax: [11] 2589-9263

home page: www.parabolaeditorial.com.br

e-mail: parabola@parabolaeditorial.com.br

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida ou transmitida por qualquer forma e/ou quaisquer meios (eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia e gravação) ou arquivada em qualquer sistema ou banco de dados sem permissão por escrito da Parábola Editorial Ltda.

ISBN: 978-85-7934-111-3

© do texto: Ronaldo de Oliveira Batista, 2016

© da edição: Parábola Editorial, São Paulo, abril de 2016

O texto nas reflexões de Bakhtin e do Círculo

Beth Brait (PUC-SP/USP, CNPq)

[...] por trás de cada texto está o sistema da linguagem. A esse sistema corresponde no texto tudo o que é repetido e reproduzido e tudo o que pode ser reproduzido, tudo o que pode ser dado fora do texto (o dado). Concomitantemente, porém, cada texto (como enunciado) é algo individual, único e singular, e nisso reside todo o seu sentido [...] em relação a esse elemento, tudo o que é suscetível de repetição e reprodução vem a ser material e meio [...] esse segundo elemento (polo) é inerente ao próprio texto, mas só se revela numa situação e na cadeia dos textos (na comunicação discursiva de dado campo). Esse polo não está vinculado aos elementos (repetíveis) do sistema da língua (os signos), mas a outros textos (singulares), a relações dialógicas [...] peculiares (Mikhail Bakhtin).

2.1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A epígrafe escolhida como emblema deste capítulo sintetiza alguns dos aspectos mais importantes do sentido de *texto* assumido pela reflexão filosófico-discursiva desenvolvida por Mikhail Bakhtin (1895-1975) e pelos demais membros do Círculo, especialmente Valentin N. Volochínov (1895-1936) e Pavel N. Medvedev (1891-1936), hoje conhecida e reconhecida como *perspectiva dialógica da linguagem*¹. Recolhida do estudo “O problema do texto na linguística e nas outras ciências humanas: uma experiência de análise filosófica” (Bakhtin, 2003b: 309-310), escrito por Bakhtin entre 1959-1961, recuperado de arquivos e publicado pela primeira vez em 1979 na coletânea *Estética da criação verbal* (2003: 307-335), o trecho destacado indica as duas dimensões evocadas como condição de existência de

¹ A respeito da *perspectiva dialógica* e dos conceitos de *texto* e *discurso* em Bakhtin e no Círculo, devem ser consultados: Brait, 2014: 512-516; Brait, 2012: 9-29; Brait, 2006: 9-31.

texto, conforme concebido pela perspectiva dialógica. Por um lado, a materialidade sígnica que o constitui e o insere num *sistema*, podendo também ser denominada *dimensão semiótica*. Por outro, sua *singularidade* lhe é conferida a partir de sua inserção, de sua participação ativa e efetiva na cadeia da comunicação discursiva da vida em sociedade.

Essa combinatória constitutiva de elementos repetidos (*sistema*) e elementos novos (*linguagem em uso*) permite que sua existência seja reconhecida como pertencente a um sistema (linguístico, pictórico, musical etc.) e, ao mesmo tempo, como portadora de valores, de posições que garantem a produção de sentidos, sempre em confronto com outras posições e valores presentes numa sociedade, numa cultura.

Consideradas essas especificidades, é preciso atentar para o fato de que essa concepção *dialógica* de texto implica, teórica e metodologicamente, *três* universos constitutivamente articulados:

- (a) o da *materialidade* – sem o qual a vida do texto estaria impossibilitada e que, necessariamente, advém de linguagens socialmente organizadas e reconhecidas, caso do sistema linguístico, por exemplo, mas não exclusivamente dele;
- (b) o da *singularidade* – que define o texto como único, configurado por seu inexorável pertencimento a uma situação, a um contexto, a uma cadeia histórico-discursiva, fator que delinea sua natureza enquanto forma viva e responsiva;
- (c) o da condição advinda dessa *combinatória* – que possibilita o estabelecimento de *relações dialógicas* com outros textos, no sentido de propiciar, provocar e convocar diálogos, abrindo espaços para respostas, para novos textos, para circulação e produção de discursos sociais, culturais, históricos.

Essa concepção, que tem como eixo central a ideia de texto como *evento*, como *acontecimento da vida da linguagem*, presente em muitos outros trabalhos de Bakhtin e do Círculo, será aqui apresentada em duas etapas. Primeiramente serão reunidas algumas de suas principais características teóricas que implicam, necessariamente, outros aspectos, noções e categorias advindas do pensamento bakhtiniano e que o distinguem de outras definições de texto provenientes de diversas vertentes do conhecimento, em especial dos estudos da linguagem. Em seguida, esse arcabouço teórico-metodológico será mobilizado para prover a leitura/audição, enquanto descrição, análise e interpretação, de um texto-canção pertencente à cultura brasileira, intitulado *Esmalteca*, de autoria do compositor e cantor Manu Lafer.

2.2. TEXTO: UM ACONTECIMENTO DA VIDA DA LINGUAGEM

A concepção de texto apresentada na epígrafe (Bakhtin, 2003b: 309-310) e nos comentários a ela feitos só é passível de coerência levando-se em conta que, ao tratar de texto na maioria absoluta de sua produção, Bakhtin e os demais pensadores da *perspectiva dialógica* demonstram que vários fatores (conceitos, categorias, noções) entram em atividade para configurar um *texto* e que todos esses elementos estão em *interação* no momento de sua existência.

Antes mesmo de discutir esses conceitos, é importante observar o seguinte: ainda que o termo *texto* não seja utilizado em determinados trabalhos do Círculo, os estudos jamais tratam de frases isoladas para discutir o arcabouço teórico diferenciado, proposto por uma perspectiva dialógica. Isso vai acontecer, apenas para exemplificar com obras bastante conhecidas, tanto em *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem* [MFL] como em *Problemas da poética de Dostoiévski* [PPD].

Em MFL, a terceira parte, intitulada “Para uma história das formas da enunciação nas construções sintáticas: tentativa de aplicação do método sociológico aos problemas sintáticos”² (Bakhtin/Volochínov, 1997: 139-196), trata de uma sintaxe enunciativa, e não apenas gramatical, mobilizando conceitos apresentados e discutidos nas duas primeiras partes, caso de *enunciação/enunciado*, *enunciado concreto*, *signo ideológico* e mais detalhadamente *discurso citado* que, necessariamente, tem a ver com *texto* enquanto *evento*, *acontecimento de linguagem*, *comunicação ideológica verbal*:

O discurso citado e o contexto de transmissão são somente os termos de uma inter-relação dinâmica. Essa dinâmica, por sua vez, reflete a dinâmica da inter-relação social dos indivíduos na comunicação ideológica verbal (Bakhtin/Volochínov, 1997: 148).

Em PPD, sabe-se que a obra toda aborda o *texto* de Dostoiévski, considerado no conjunto dos escritos do criador de *Crime e castigo*, o que permite a Bakhtin discutir, dentre outras coisas, a questão da dialogia, enfrentando cada escrito de forma a delimitar um novo gênero – *romance polifônico*. Os achados teóricos e metodológicos desse minucioso e inovador trabalho de Bakhtin com o texto dostoiévskiano têm consequências tanto para a compreensão desse grande

² A tradução francesa mais recente, feita diretamente do russo, substituiu o termo *enunciação* por *enunciado*: *Pour une histoire de l'énoncé dans la langue (Essai d'application de la méthode sociologique à des problèmes de syntaxe)* [Para uma história das formas de enunciado nas construções sintáticas] (Vološinov, 2010: 350-466).

escritor russo, e das particularidades de sua obra, quanto para os estudos da linguagem em geral. Se o conceito de gênero, tão caro aos estudos atuais, está aí minuciosamente perseguido, também se sobressai a necessidade de instauração de uma nova ciência/disciplina/conjunto de disciplinas, ao lado da linguística, intitulada metalinguística [translinguística]. Se à linguística cabe o importante papel de interessar-se pela *linguagem enquanto sistema*, estando posta e desenvolvida desde Saussure, à metalinguística, diferentemente da linguística, caberia ter como objeto a *linguagem em uso*, o *discurso*, as *relações dialógicas*.

No capítulo intitulado “O discurso em Dostoiévski” (2008: 207-310), considerando a ideia de que o texto, para além da *materialidade linguística*, sistemática e coerentemente abordada e explicada pela linguística e por suas diversas disciplinas (fonética, fonologia, morfologia, sintaxe etc.), deveria contar com um conjunto de disciplinas que dessem conta da *singularidade discursiva*, Bakhtin declara:

As pesquisas metalinguísticas, evidentemente, não podem ignorar a linguística e devem aplicar os seus resultados. A linguística e a metalinguística estudam um mesmo fenômeno concreto, muito complexo e multifacético – o discurso – mas estudam sob diferentes aspectos e diferentes ângulos de visão. Devem completar-se mutuamente e não fundir-se. Na prática, os limites entre elas são violados com muita frequência (2008: 207).

O autor refere-se a *texto* como uma dimensão linguística atualizada por um sujeito coletivo ou individual, que se caracteriza como *enunciado concreto*, situado, pertencente a um contexto, a uma cultura, em diálogo com interlocutores presentes, passados e futuros. É justamente essa dimensão complexa de *texto* que impede seu enfrentamento unicamente pela perspectiva linguística, embora essa não possa ser descartada. Talvez seja também essa a razão pela qual, em diferentes momentos, tanto Bakhtin quanto os demais participantes do Círculo suspeitem do termo *texto*, substituindo-o por enunciado/enunciação. Parecem temerosos de que o termo *texto* evoque seu uso em teorias nas quais está associado apenas à dimensão linguística ou, por vezes, unicamente à estilística. Nesses casos, *texto* estaria sendo entendido como entidade autônoma, individual, sem possibilidade de ser colocado no circuito mais amplo da comunicação discursiva. Na perspectiva dialógica, o *texto* ganha existência e consistência, realiza-se, no confronto entre duas consciências, entre ao menos dois interlocutores, em conjunção com discursos situados histórica, cultural e socialmente.

Assim considerado, o *texto*, que assume a designação de *enunciado* (concreto e situado)³, deve ser focalizado a partir, especialmente, dos elementos que lhe

³ O tradutor brasileiro dos textos reunidos sob o título *Estética da criação verbal*, Paulo Bezerra, afirma que, em russo, o termo implica constitutivamente *enunciação* e *enunciado*, ou

imprimem *singularidade*, garantindo lugar na cadeia discursiva e que podem ser assim resumidos:

- (a) a carga de valores, a posição diante do mundo por ele representada, tecida pelos discursos sociais, culturais que o atravessam, que dele emanam e que o configuram como *arena discursiva*;
- (b) a *autoria* deve ser entendida como individual ou coletiva, independentemente de a assinatura estar explícita ou não, pois decorre da posição enunciativa e discursiva que dá voz ao texto e nele se concretiza e se realiza;
- (c) o *destinatário*, que participa ativamente da construção dos sentidos, a cada *encontro* em que ocupa os espaços deixados pelo texto para respostas e diálogos (polêmicos ou não...);
- (d) *as relações dialógicas*, que não estão prontas e finalizadas em cada texto, mas que são necessariamente recuperadas e/ou estabelecidas a partir do encontro entre o texto/enunciado e seus interlocutores, em diferentes situações, contextos históricos, culturais e discursivos.

Essa maneira dialógica de conceber texto tem consequências teóricas e metodológicas, que são mobilizadas para sua leitura e podem ser confirmadas quando em “O problema do texto na linguística e nas outras ciências humanas: uma experiência de análise filosófica”, Bakhtin afirma: “Onde não há texto não há objeto de pesquisa ou pensamento” (2003: 306). Essa preciosa valoração do texto o torna condição das pesquisas realizadas nas ciências humanas, aí compreendida uma abordagem específica da linguagem, e também, de forma muito significativa, condição do próprio pensamento. Entender o texto, suas formas de existência, suas relações com os seres sociais e históricos, tanto na vida, como na arte e na pesquisa, significa, em última análise, aceitar, com Bakhtin, que essa manifestação da linguagem viva envolverá no mínimo duas consciências, dois sujeitos: “O acontecimento da vida do texto, isto é, a sua verdadeira essência, sempre se desenvolve *na fronteira de duas consciências, de dois sujeitos*” (2003: 311, grifos do autor).

seja, o processo e o produto: “Bakhtin emprega o termo *viskázivanie*, derivado do infinitivo *viskázivat*, que significa ato de enunciar, de exprimir, de transmitir pensamentos, sentimentos etc. em palavras. O próprio autor situa *viskázivanie* no campo da *parole* saussuriana. Em *Marxismo e filosofia da linguagem* (São Paulo: Hucitec), o mesmo termo aparece traduzido como ‘enunciação’ e ‘enunciado’. Mas Bakhtin não faz distinção entre enunciado e enunciação, ou melhor, emprega o termo *viskázivanie* quer para o ato de produção do discurso, quer para o discurso estrito, o discurso da cultura, um romance já publicado e absorvido pela cultura etc. Por essa razão, resolvemos não desdobrar o termo (já que o próprio autor não o fez) e traduzir *viskázivanie* por enunciado” (N.T.) (Bakhtin, 2003: 261).

A ideia de *fronteira entre duas consciências* é muito importante para o texto ser compreendido como *evento, acontecimento vivo* que envolve necessariamente história, sociedade, valores, sujeitos, posições diante da vida, o que impede que ele seja analisado como autônomo, sempre idêntico a si mesmo, embora sua materialidade possa criar essa ilusão. Na verdade, ele só existe, só ganha vida, no cruzamento entre duas consciências, sendo uma delas necessariamente a do leitor/espectador/analista. Assim, buscando-se outro trabalho de Bakhtin no qual a reflexão sobre texto está posta, encontra-se em “Metodologia das ciências humanas”, “esboçado entre fins dos anos 1930 e início dos anos 1940”⁴, também publicado em *Estética da criação verbal*, a seguinte consideração: “O texto só tem vida contatando com outro texto (contexto). Só no ponto desse contato de textos eclode a luz que ilumina retrospectiva e prospectivamente, iniciando dado texto no diálogo” (2003d: 401).

Um estudioso menos atento às particularidades da *perspectiva dialógica* poderia entender a afirmação contida na citação em destaque como sendo uma referência unicamente à *intertextualidade*. Levando-se em conta as características implicadas na concepção dialógica de texto aqui expostas, é possível deduzir que a *intertextualidade* é apenas uma das características em meio a muitas outras que dizem respeito à tensão existente entre *valores*, a qual se efetiva no momento em que o texto se insere num diálogo com o passado, com o presente e com o futuro, sempre abrindo possibilidades para novas respostas.

O contato de um texto com outro(s) se dá necessariamente num dado contexto, como indica a observação de Bakhtin, implicando as fronteiras entre consciências, entre ideias, entre sujeitos e seus valores, mobilizando posicionamentos, tensões produtoras de sentido. Não se trata, de forma alguma, de simples intertextualidade, de diálogo entre dois ou mais textos no sentido de materialidades que se aproximam. A vida do texto e entre textos se dá no universo da *dialogicidade*, caracterizando-se pelo movimento de *discursos* sociais, culturais, éticos, estéticos que, para serem mobilizados, dependem da existência do texto enquanto evento, enquanto acontecimento, necessariamente protagonizado por sujeitos situados histórica e socialmente.

Para que a ideia de contato entre textos não se reduza a confronto de materialidades, mas precisamente à inserção na cadeia discursiva da vida, o conceito de *enunciado concreto* foi elaborado pelo Círculo, podendo, conforme explicitado acima, ser pensado como sinônimo, ainda que não perfeito, de

⁴ Nota do tradutor Paulo Bezerra: 2003c: 393.

texto. Isso se dá porque, muitas vezes, para chegarmos a um *enunciado concreto* é necessário considerar vários textos ou sequências textuais. Esse é o caso, para dar um exemplo simples, de uma primeira página de jornal impresso. O enunciado concreto terá de ser buscado no conjunto de textos que a compõem, assim como nas particularidades do projeto gráfico e dos diferentes tipos de relações *dialógicas* que articulam os textos aí expostos. Por vezes, isso ainda não basta para chegar ao enunciado concreto (quase completo...) e é necessário recorrer ao restante do jornal daquele dia ou mesmo de dias anteriores para compreender a produção de sentidos não como a soma de cada texto, mas como um conjunto discursivo concretizado, que diz muito sobre sociedade, sujeitos, pontos de vista assumidos diante de *acontecimentos* e, ainda, de suas relações reais ou discursivamente forjadas.

Portanto, a presença de termos como *texto*, *enunciado*, *enunciação*, *enunciado concreto*, no conjunto do pensamento bakhtiniano, com finalidade de circunscrever *qualquer conjunto coerente de signos ideológicos*⁵, indica uma postura epistemológica em relação a texto e suas formas de produção, circulação e recepção, e não porque seus autores não se firmavam em conceitos ou os faziam variar, flutuar... Ao menos duas razões justificam essa terminologia, recuperada a partir do conjunto da leitura da obra:

- (a) a desconfiança de que o texto fosse compreendido somente como materialidade, como entidade autônoma, passível de ser lido e analisado apenas e unicamente por sua constituição material;
- (b) porque se é preciso o contato entre textos para produzir sentido, a ideia de *enunciado concreto* ajuda a implicar mais de um texto na produção de sentidos. E ajuda a entender a ideia fundamental, para a perspectiva dialógica, de que existem, sempre, ao menos duas consciências em jogo, em disputa, em interação que pode ser harmoniosa, mas que, em geral, para produzir conhecimento se realiza como embate dialógico (e mesmo ideológico...).

Neste momento, por exemplo, este texto, este capítulo do livro que você tem em mãos, torna-se um *enunciado concreto*, não apenas por sua materialidade, viabilizada pela língua portuguesa escrita, mas porque o leitor (você mesmo que

⁵ Para maior detalhamento da concepção semiótico-ideológica de texto, consultar Brait, 2012, especialmente os itens: O texto e sua dimensão semiótico-ideológica: produtividade na linguística e em outras ciências humanas, A concepção de *texto* dependente do todo do enunciado, nos "Apontamentos 1970-1971", e as fronteiras entre *texto* e *contexto*, na "Metodologia das ciências humanas" (p. 11-25).

me lê neste instante) o atualiza, tornando-o vivo, incluindo-o na cadeia discursiva viva propiciada por vários fatores. O fato de o texto estar sendo lido indica uma interação entre ele e seu leitor, um encontro entre ao menos duas consciências.

Essa *atividade interativa* só pode acontecer numa situação específica (nesse caso particular: (a) leitura orientada em situação de ensino/aprendizagem? (b) leitura complementar para fundamentação de trabalhos acadêmicos?), que aponta para um contexto mais amplo (ainda neste caso: estudos sobre o texto, no Brasil, a partir de diferentes enfoques teóricos?).

De qualquer forma, por este texto pertencer a esta obra, por estar sendo lido em circunstâncias específicas, ele dialoga com os demais textos do conjunto em que se insere, assim como com outros estudos e teorias que tratam da concepção de texto e que implicam discursos diferenciados a respeito do objeto de reflexão. O conceito de texto da linguística textual não é o mesmo da análise dialógica do discurso, ou de qualquer outra vertente, uma vez que cada uma tem sua historicidade, sua razão de ser, sua coerência epistemológica, teórica, metodológica. Assim o diálogo estabelecido entre elas pode ser de harmonia ou de tensão polêmica, dependendo dos discursos produzidos e evocados em determinadas circunstâncias.

Este texto também dialoga com os conhecimentos prévios do leitor (seus...), com sua simpatia por outra teoria e não por esta (ou vice-versa), o que o faz aguçar olhos e ouvidos... E o leva a responder de forma ativa, uma vez que a ideia de diálogo leitor/texto/interlocutores implica não a estrutura de perguntas e respostas, mas o *dialogismo*⁶ no sentido de *linguagem em uso* e seu constitutivo movimento de tensão entre identidade/alteridade, eu/outro, dado/criado, elementos necessariamente envolvidos na comunicação, na produção de conhecimentos, na produção de sentidos.

Para tentar concretizar a viabilidade da perspectiva dialógica no que se refere à concepção de *texto* e de sua possibilidade de contribuir para a compreensão de um *enunciado concreto*, assim como dos discursos que nele circulam, constituindo-o e revelando aspectos da sociedade e da cultura na qual se insere, a canção *Esmalteca*, do compositor brasileiro Manu Lafer (2014), foi aqui escolhida para leitura (audição) e análise. Mesmo reconhecendo que para entender o *enunciado concreto*, no sentido do conjunto da obra do compositor, teríamos de confrontar a canção escolhida com outras, aqui apenas um texto será trabalhado, buscando sua relação com a sociedade que o possibilitou, explorando a relação verbal/não verbal, interno/externo que o insere numa cadeia discursiva verbo-musical.

⁶ A respeito de dialogismo, ver Brait, 2014: 512-516; Brait & Magalhães, 2014.

2.3. A LETRA DE UMA CANÇÃO COMO *TEXTO INESPERADO*

Esmalteca

Manu Lafer

gabriela, gabrielle,
misturinha até paris
maçã do amor, final feliz

ah flamenca, ah cigana,
ninfa, dengo, pôr do sol
um videoclipe, um tititi

fio de seda, véu,
salomé, frapê,
prenda, tafetá, polar
areia ou nova era?
papaya, canela, tanga, baunilha,
neve, neblina, risque, zazá

essa espera é contigo
quem vê caras rói as mãos
deixa beijar, obsessão

via láctea, não dissolva.
serenata é pra trocar,
gostar de luxo e retirar.

A primeira observação a ser feita é que o texto aqui escolhido faz parte de um gênero⁷ culturalmente consagrado, ou seja, a *canção*. Esse aspecto direciona o leitor, de imediato, para a esfera⁸ artística. Conhecendo as características que diferenciam esse gênero de todos os demais, tanto da esfera cotidiana quanto da artística, o leitor não pode deixar de levar em conta a reunião, do ponto de vista da materialidade, das dimensões verbal (sonora e/ou escrita) e musical.

⁷ Para mais detalhes sobre o conceito de gênero e sua relação com texto e discurso, na perspectiva dialógica, consultar: Bakhtin, 2003; Brait & Pistori, 2012a: 371-401; Machado, 2005: 151-166.

⁸ O conceito de esfera (ou campo), essencial para a compreensão de gênero do discurso, foi detalhado por Grillo, 2006: 133-160.

Enquanto este trabalho procura dar conta do verbal, o leitor deverá ouvir a canção e acompanhar a melodia e sua participação na construção de sentidos. Para tanto, deve acessar dois *sites* que possibilitam a audição: <https://itunes.apple.com/us/album/canto-casual/id832177483> e <https://www.youtube.com/watch?v=tAvj9XDVDLQ>, acesso em 03 mar. 2016.

A canção é bastante curiosa, a começar pelo título inusitado: *esmalteca*. Quem já ouviu falar em *esmalteca*? Partindo do pressuposto de que a palavra não foi inventada pelo compositor, a resposta poderia ser que, com certeza, muita gente pertencente ao universo em que ela circula a conhece! Se, por curiosidade, alguém que a desconhece entrar em algum *site* de busca e procurar por sua significação, vai encontrar o termo ligado a empreendimentos comerciais especializados em estética e manicure, muitos deles designados apenas como *Esmalteca*, outros indicados pelo sinônimo *esmalteria* e outros, ainda, acompanhados de designação, singularizados, como se pode observar no seguinte levantamento: *Esmalteca Dedo de Moça*; *Carolina Esmalteria*, *Esmalteca: estúdio de unha e esmalteria*, *Esmalteca, Spa, beleza e cuidados pessoais*. Os resultados dessa busca demonstram a presença dessa palavra na vida social brasileira contemporânea, designando espaços e atividades característicos de certo universo comercial, social, cultural, ligado à estética pessoal.

Além disso, se o leitor/ouvinte se interessar por análises linguísticas especializadas, vai encontrar um estudo bastante recente sobre formação de palavras no português, assinado por Carlos Alexandre Victorio Gonçalves e Maria Lucia Leitão de Almeida, ambos linguistas da UFRJ (*Alfa*, 2014: 186), no qual se pode ler uma explicação que ajuda a compreender a existência dessa palavra no português contemporâneo:

Tomemos como exemplo a situação de radicais neoclássicos [...] Muitos radicais neoclássicos [...] fixam-se em determinada borda da palavra e, com isso, enquadram-se ou no esquema da prefixação ou da sufixação, por sua posição. Tal é o caso de *-teca*, que instancia nomes recentes como "maridoteca" ("lugar do Shopping Center em que maridos se reúnem") e "brinquedoteca" ("lugar do edifício destinado às crianças, por conter brinquedos infantis"). Na rede a seguir, tais formas aparecem ao lado de outras mais antigas, como "biblioteca" e "pinacoteca", que designam, genericamente, coleções, a exemplo também de "fototeca", "cedoteca" e "pornoteca".

Os especialistas, portanto, a partir de uma fina análise morfológica, explicam a presença da palavra *esmalteca* no universo da língua portuguesa, pela proximidade estrutural com as velhas conhecidas *biblioteca*, *pinacoteca*, *discooteca*, ou as mais recentes *devedoteca*, *cedoteca*, *pornoteca*. Como as demais, ela está vinculada à ideia de coleção: no caso, coleção de esmaltes de unha. Neste

ponto, é possível perceber que a análise da materialidade linguística, verbal, muito adequadamente, oferece excelente e clara explicação sobre o termo que, sendo novo, segue as normas do sistema morfológico do português no que diz respeito à formação de palavras. Da perspectiva dialógica, essa é uma parte necessária à abordagem do texto em questão. Por outro lado, o desconhecimento do ouvinte e a busca na ferramenta Google demonstraram, de imediato, que esse termo novo está em uso e espalha-se pelo Brasil, designando um espaço da moda em que as mulheres se reúnem para um tratamento de beleza, mais diretamente ligado às unhas, mas não exclusivamente a elas.

A pergunta que se pode fazer é: que elementos desse universo linguístico, social e cultural motivaram a presença de *esmalteca* no título de uma canção do compositor brasileiro Manu Lafer? De que forma uma *coleção de esmaltes* caberia num gênero artístico, transformando-se em texto/arte musical, produzindo sentido, inserindo-se numa cadeia discursiva, comunicativa, circulando na esfera artística?

Para responder a essas e outras perguntas, o caminho é ouvir a canção (mais de uma vez), enquanto a letra vai sendo observada em sua materialidade e também nos arranjos que, apontando para além da materialidade visível e audível, constituem a singularidade assumida pelo conjunto, de forma a demonstrar que se trata de um texto, conforme definido pela perspectiva dialógica.

Numa primeira leitura/audição, de fato pode-se até estranhar que uma canção (texto verbo/musical) seja feita a partir da enumeração aparentemente caótica de nomes de esmaltes de unha, como se observa do primeiro ao último verso de *Esmalteca*. Esses nomes podem ser reconhecidos por quem os usa ou, se não for o caso, são passíveis de localização tanto nos anúncios de empresas especializadas nesse e em outros produtos de beleza, como em inúmeros *blogs* em que as usuárias dedicam-se, de corpo e alma, a comentá-los.

Por exemplo, um *blog* denominado **MF** (www.maofeita.com.br), que se apresenta como publicidade, no *site* <http://www.maofeita.com.br/index.php/2010/08/02/esmaltes-vilas-da-disney/>:

Aqui é a verdadeira conversa de salão. Um *blog* para reunir cinco meninas com um único objetivo: falar sobre esmaltes e unhas. Pura e simplesmente! Entre em contato conosco ou, se você quiser saber mais sobre o *blog*, siga-nos [...].

Elas, as “fissuradas em esmaltes”, se referem, por exemplo, à pertinência e à criatividade dos nomes, à beleza e significação das cores, ao lamentável desaparecimento de alguns esmaltes de que elas tanto gostavam, à bem-vinda volta

de outros e, especialmente, às *fórmulas mágicas* para descobrir que esmaltes as celebridades estão usando em novelas e filmes.

É um mundo e tanto, multifacetado entre os comerciais de esmalte, o *glamour* por eles representado, a paixão que despertam e as conversas de salão que provocam. Até mesmo as personagens de desenhos animados, incluindo as malvadas, são alvo das aficionadas. No mesmo *site* citado anteriormente fica-se sabendo, por exemplo, quais são “Os VERDADEIROS esmaltes das vilãs da Disney!”. Ou: que esmaltes algumas delas usam: “Pra fazer a Malévola: Luxo, da Colorama e Gabriela, da Risqué”. Não por acaso, ambos presentes em *Esmalteca*.

Se na primeira audição a canção parece tão estranha, com um pouco mais de observação, é possível constatar que a enumeração de nomes de esmaltes não é tão caótica e aleatória como pode parecer à primeira vista/audição. Começa-se a ter certeza de que o autor não colocou num saquinho vários nomes de esmalte e, em seguida, para fazer sua canção, foi sorteando um a um (como propôs a receita dadaísta de Tristan Tzara...)⁹. Existe, sem dúvida, uma organização na ordem da apresentação desses nomes, implicando escolhas do autor-criador, sinalizando possibilidades de sentido(s) para o conjunto, atizando a curiosidade do ouvinte, envolvendo a todos (inclusive pela melodia), nessa “conversa de salão”.

A primeira sinalização, que não pode ser descartada, é naturalmente a forma de composição, ordem que organiza todos esses nomes a partir de estrofes, conjuntos de versos em que não apenas a dimensão semântica, mas também a sintática, a sonora e a rítmica contribuem para a produção de sentidos e especialmente de efeitos de sentido. Esses sentidos, evidentemente, não estão postos, prontos, estanques. Eles dependem da participação ativa do interlocutor/ouvinte, que se dispõe, de maneira mais ou menos consciente (ou mesmo inconsciente...), a dialogar com a canção, respondendo aos espaços singulares por ela abertos na comunicação discursiva, estabelecendo relações. E, nesse sentido, acaba por escolher algumas entradas possíveis. Um texto, um enunciado concreto, um evento de linguagem, sempre permite variadas entradas. É necessário escolher um caminho para tentar penetrar suas formas de significação, suas maneiras de “fazer sentido”. Neste caso, os nomes dos esmaltes escolhidos podem ser uma entrada possível, assim como a maneira como foram elencados e arranjados verbal e musicalmente.

⁹ Pegue um jornal./Pegue uma tesoura./Escolha no jornal um artigo com o comprimento que pensa dar ao seu poema./Recorte o artigo./Depois, recorte cuidadosamente todas as palavras que formam o artigo e meta-as num saco./Agite suavemente./Seguidamente, tire os recortes um por um./Copie conscienciosamente pela ordem em que saem do saco./O poema será parecido consigo./E pronto: será um escritor infinitamente original e duma adorável sensibilidade, embora incompreendido pelo vulgo (Tzara, 1986: 132).

No primeiro verso da primeira estrofe – *gabriela, gabrielle* –, aparecem dois nomes femininos, sendo o segundo, por assim dizer, a variante francesa do brasileiro: *Gabriela/Gabrielle*, cuja base Gabriel [anjo], contém em seu final o pronome pessoal feminino de 3ª pessoa: em português *ELA* e em francês *ELLE*. Ouvindo-se a canção, observa-se que o ritmo e a acentuação permitem que as formas finais *ELA* e *ELLE* sejam marcadas, destacadas por assim dizer. Embora ambos sejam designações de esmaltes, um deles da marca Risqué e outro da Colorama, respectivamente, existe uma pequena variação na grafia do segundo: o nome do esmalte é *Gabriele*, com um único *l*, enquanto o autor escolheu a forma francesa corrente, com dois *ll*, bivocalidade percebida apenas na escrita, evidentemente. Qual seria a importância dessa pequena mudança num dos planos da materialidade?

Sabemos, por nossa vivência cultural, que numa canção, como num poema, nada está posto por acaso. Na verdade, em qualquer forma de comunicação, o acaso interfere muito pouco, como demonstram as diferentes análises do discurso. Nos enunciados da esfera artística, mais claramente, isso é um pressuposto. Como diria Cortázar no conto “Continuidade dos parques”: “Um diálogo envolvente corria pelas páginas como um riacho de serpentes, e sentia-se que tudo estava decidido desde o começo” (1974: 11). Ou seja, no texto artístico há sempre um jogo sutil com as palavras, com as frases, com os elementos sonoros escolhidos que não pode passar despercebido do leitor/ouvinte. E os amantes da poesia e da música sabem disso e se preparam para saborear e *decifrar* o tecido textual.

Qual seria um dos possíveis sentidos desse destaque que integra nome e pronome? Isso só poderá ser respondido se o restante da canção apresentar outros indícios que reiterem possíveis sentidos aí apreendidos, apontando para uma das entradas para o texto, para o enunciado concreto. Talvez essa *nominalização/pronominalização* esteja integrada à sintaxe textual e aos discursos que costuram esses versos, sinalizando uma bivocalidade, uma dualidade inerente ao texto todo. Para saber se é assim que o texto se articula, é necessário observar e descrever o processo na materialidade (visível/audível), com consequências para a produção de sentidos.

Uma primeira tentativa de resposta é que nenhuma outra vez, ao longo da canção, aparece outro esmalte designado por um nome feminino, embora se saiba que há outros, caso de Laura, Flora, Maria, Sofia, Ana, Helena, Carolina, Clara, que aparecem em coleção atual.

Esse nome feminino com *dupla nacionalidade* talvez pudesse ser entendido, do ponto de vista da sintaxe textual, como a personagem a quem o enunciator/

autor/criador se dirige ou que é por ele surpreendida nesse universo povoado de esmaltes. Isso representaria o início de uma narrativa que terá de ter sequência nos demais versos, configurando uma sintaxe narrativa, textual e, consequentemente, um tipo específico de texto/enunciado/canção. Só a leitura/audição da sequência permitirá a confirmação dessa possibilidade.

O segundo verso dessa mesma estrofe – “misturinha até paris” – traz uma sinalização animadora para essa hipótese. Em primeiro lugar, *misturinha* não é exatamente o nome de um esmalte, embora já tenha aparecido como tal, mas é um processo bastante conhecido, clássico entre as manicures, de misturar duas ou mais cores para a obtenção de uma terceira. A presença de mistura/mescla reforça a ideia de unidade/duplicidade entre *Gabriela/Gabrielle* (brasileira/francesa), de forma que a segunda, estando entre vírgulas, funcione como uma espécie de aposto à primeira. A sequência “até paris”, por sua vez, constitui uma frase nominal, possibilitada pela presença do advérbio *até*, interligando *misturinha* e *paris*. Embora *paris* seja o nome de um esmalte da marca Risqué, é também o nome da capital da França. E a dualidade, a duplicidade, a *bivocalidade* ficam reiteradas.

O terceiro verso, sem dúvida, confirma a hipótese de uma organização sintática que, sob aparência do aleatório, do meramente casual, vai instaurando uma narrativa em que, aos elementos já elencados, junta-se *maçã do amor* que, ao justapor-se a *paris*, sem qualquer pontuação, funciona como qualificativo que reitera a condição de Paris como espaço do amor, presente no imaginário mundial. E essa designação está separada por vírgula do *final feliz*. Trata-se, sem sombra de dúvidas, de uma história de amor: um conjunto de nomes de esmalte começa a ser costurado por um discurso amoroso (sedutor?), também de aparência bivocal. Seria uma história do amor de um poeta por uma musa ou de uma musa por seus esmaltes? Qualquer que seja a relação entre os personagens (poeta-musa, musa-esmaltes) a história acaba bem: unha pintada/encontro/casamento... Portanto, o discurso amoroso corre pelos versos e a ambiguidade/bivocalidade dos protagonistas espalha-se pela sedução da narrativa.

Essa condição de história de amor sugerida pela primeira estrofe parece se confirmar na segunda, na qual, entre os nomes de esmaltes insinuam-se manifestações emotivas ambíguas, veiculadas pela interjeição *ah!* acoplada a um ponto de exclamação. A quem pertenceriam esses suspiros? Ao poeta, esse eu lírico que admira sua musa? Ou à musa que não consegue se decidir entre os maravilhosos esmaltes? Se considerarmos a primeira possibilidade, o verso inicial dessa estrofe poderia ser considerado como a forma explícita da presença de um enunciador/autor-criador e, mais que isso, que o(s) nome(s) feminino(s) constitui(em) um vocativo, um chamamento, o que já implicaria um autor implícito desde o primeiro verso.

Mas pode-se ir mais longe nesse jogo sintático, semântico, melódico, enunciativo/discursivo, já que há marcas de sujeitos se enunciando, instaurando-se e instaurando interlocutores e discursos. A interjeição *ah*, que acompanha *flamenca* e *cigana*, presentifica, por assim dizer, a dimensão emotiva desse enunciador (quer seja ele o poeta, quer seja a musa). Sendo o poeta o enunciador, vários dos nomes de esmaltes alinhados nessa estrofe funcionam como atributos à musa. Os que se seguem às duas exclamações – “ah flamenca, ah cigana” –, circunscrevem-na à cultura cigana e mourisca, à influência árabe e judaica, enquanto “ninfa” se refere à figura da mitologia grega, *nimphe* (Νύμφε), tendo dentre vários outros significados o de noiva e a esses se junta *denço*, que significa carinho, amor, cuidado.

Após essa visão *enamorada*, a sequência “pôr do sol/um *videoclipe*, um tititi”, traz nomes de esmaltes que evocam o tempo da narrativa – o entardecer, a possibilidade de fazeres das “personagens”, marcados por artefatos culturais que podem ser consumidos num final de tarde: o *videoclipe*, referência à possibilidade de se ouvir/ver um vídeo sobre a música de um cantor, por exemplo; o *tititi*, que tanto poderia ser uma conversa, como o barulho de pássaros, ao final da tarde, ou possibilidade de leitura da revista homônima da editora Abril dedicada às novelas; ou, ainda, a possibilidade de assistir à telenovela exibida no horário das 19h, de julho de 2010 a março de 2011 e que tinha esse título. De qualquer forma, os nomes dos esmaltes constroem uma situação em que estão envolvidos protagonistas, num dado tempo e num dado espaço e que, além disso, remetem a eventos sociais, culturais, fazendo transitar discursos advindos de diferentes lugares.

Também aqui não está descartada a possibilidade de as interjeições serem marcas da musa em relação a seus esmaltes. Nesse caso, o poeta estaria fora da situação, por assim dizer, no sentido de não ser um protagonista enunciando-se, mas um observador, quase um cinegrafista capturando a cena da musa diante de seus esmaltes, vendo um *clip* e lendo uma revista sobre celebridades televisivas. De qualquer forma, essas duas primeiras estrofes constituem parte de um texto, de um enunciado concreto, tramado sintática e semanticamente do ponto de vista linguístico e musical, e que vai descortinando discursos, caracterizando indivíduos, atividades humanas, situações características de um determinado momento histórico e social, assim como posicionamentos advindos dos sujeitos aí instaurados.

A terceira estrofe, que funciona também como estribilho, vai reiterar a hipótese concretizada nos dois primeiros conjuntos de versos. A narrativa tem continuidade por meio do nome dos esmaltes, agora articulados por uma interrogação, seguida de uma sequência que pode constituir uma resposta: “fio de

seda, véu,/salomé, frapê,/prenda, tafetá, polar/areia ou nova era?/papaya, canela, tanga, baunilha,/neve, neblina, risqué, zazá”. A interrogação, pela sua condição gramatical e enunciativa, implica um enunciador, da mesma maneira que a resposta. Estaria a musa diante da dúvida existencial em relação à escolha de um esmalte? Observe-se que a marca Risqué está transformada em verbo, que enuncia uma imperativa vontade, uma resposta impositiva: “risqué zazá”¹⁰. Em meio a tantas dúvidas, uma certeza: o esmalte zazá fica de fora.

A estrofe seguinte permite visualizar a situação em que a dúvida se dá, dimensionando a *angústia* da espera e da escolha: “Essa espera é contigo/quem vê caras rói as mãos”. Aqui, novamente o autor-criador, o enunciador, o eu lírico, como um cineasta, focaliza e constrói uma cena de salão de beleza, na qual a protagonista, ao esperar sua vez e tentar se decidir entre os esmaltes, lê as chamadas “revistas de cabeleireiro”: *Contigo* e *Caras*, “roendo as mãos” por analogia a “roer as unhas” e o quase provérbio “quem vê caras”, sugerindo “não vê coração”. O conhecimento dessas revistas, do tipo de público a que se destinam e dos artigos e reportagens que as caracterizam dependem, necessariamente, dos conhecimentos do leitor em relação aos contextos em pauta. Assim, extrapolando a materialidade do texto, nela se incluem o extraverbal, o situacional o contextual, apontando para os discursos aí envolvidos: o fora que está dentro.

Ao mesmo tempo, apenas para reiterar o processo de ambivalência de termos que vão construindo o texto, referenciando a situação, estabelecendo interações, o termo *contigo*, enquanto pronome pessoal tem, segundo Neves (2000: 457), como uma das funções básicas “constituir expressões referenciais que apresentam, na estrutura formal dos enunciados, os interlocutores que se alternam na enunciação”. Assim considerado, *contigo* designa “a pessoa a quem se dirige o discurso, e que só aparece no enunciado quando o locutor se dirige a ela”. E ainda, segundo a mesma gramática (2000: 452), a partir de sua natureza fórica, esses pronomes desempenham funções interacional e textual. A *função interacional* diz respeito ao fato de o pronome representar na sentença os papéis do discurso, função que remete à situação de fala. A função textual, por sua vez, garante “a continuidade do texto, remetendo a elementos do próprio texto”. Mas é também o nome de uma das revistas lidas na esmalteca, alimentadoras das “conversas de salão”.

Mas e a história de amor como acaba? Essa antessala de preparação da musa (seria uma noiva entrevista pelas mãos...) vai dar onde? A última estrofe, coerentemente responde: “Deixa beijar, obsessão/via láctea, não dissolva./serenata é pra

¹⁰ Além da audição da música, ver o *clip* em <https://www.youtube.com/watch?v=tAvj9XDVDLQ> para comprovar a interpretação (acesso: 04. mar. 2016).

trocar,/gostar de luxo e retirar”. Os nomes dos esmaltes reiteram a ambiguidade do discurso amoroso, por vezes com uma tonalidade sexual, apesar da delicada e diáfana musa, permitindo a interação ambígua entre amado/amada, musa/esmaltes. O enunciado é arrematado, costurado, com um trocadilho, constitutivamente bivocal, que de certa forma encerra metalinguisticamente o texto musical e a relação entre amados/amantes: deixa beijar, obsessão/via láctea, não dissolva.

A sequência, quase que trocadilhesca, “serenata é pra trocar,/gostar de luxo e retirar” explicita a ideia de um canto que é, ao mesmo tempo, nome de esmalte e um tipo de canção que os namorados fazem para as namoradas. Assim como *tocar*, do universo da música, com *trocar*, do universo da *esmalteca*, juntam-se para confirmar a concretização em enunciado de uma inspiração do cantor, do menestrel, em uma atividade cotidiana da musa.

2.4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das sugestões teóricas e metodológicas da chamada perspectiva dialógica da linguagem, foi possível escolher um dos caminhos para compreender a canção *Esmalteca*, de Manu Lafer, como *texto*. Tramada a partir de um discurso poético bivocal, múltiplo, construído basicamente com nomes de esmaltes para unhas, a canção atrai o leitor para universos que vão da relação do autor-criador com sua musa inspiradora, à forte relação da musa com o complexo universo das unhas coloridas. E esses universos remetem tanto à realidade social e culturalmente localizada da *esmalteca* e de seus sujeitos historicamente situados, quanto ao fazer poético-musical, de longa tradição estética e histórica.

É, portanto, um texto poético-musical, bastante curioso, especialmente espirituoso e divertido, que mobiliza discursos, produzindo prazer auditivo e construindo sentidos e efeitos de sentidos até certo ponto inesperados para os que veem nos nomes de esmaltes de unhas apenas etiquetas comerciais. Para construir uma leitura possível, retomamos o que havia sido teoricamente proposto e que pode ser assim resumido: o ouvinte, diante da canção, confronta-se com a materialidade linguística e musical, usufrui o prazer musical e, também, relaciona-se com o texto enquanto sujeito social, historicamente situado, apto a responder de maneira ativa. Nessa posição, percebe e pode avaliar vários e importantes aspectos discursivo-textuais, abaixo resumidos:

- (i) a carga de valores, a posição diante do mundo representada pelo texto, tecida pelos discursos sociais, culturais que o atravessam, que dele emanam e que o configuram como *arena discursiva* de diversificada tonalidade;

- (ii) a *autoria*, decorrente da posição enunciativa e discursiva que dá voz ao texto, nele se concretiza, instaurando várias outras vozes para *cantar* o mundo, seus habitantes, suas atividades e idiossincrasias;
- (iii) o *destinatário*, que participa ativamente da construção dos sentidos, ocupando os espaços deixados pelo texto para respostas e continuação do diálogo instaurado;
- (iv) as *relações dialógicas*, que, não estando prontas e finalizadas, são necessariamente recuperadas e/ou estabelecidas a partir do encontro entre o texto/enunciado e seus interlocutores.

Considerados esses aspectos, poderíamos dizer que, sem dúvida, a perspectiva dialógica permitiria a entrada no *evento de linguagem*, a canção *Esmalteca*, por outros caminhos que não unicamente o nome dos esmaltes. Um ouvinte curioso (ou uma ouvinte usuária de esmaltes ou quem sabe até uma manicure...) poderia querer saber se Gabriela/Gabrielle são cores fortes ou suaves, claras ou escuras e se os demais esmaltes, da perspectiva das cores, implicam conhecimento das diferentes facetas dessa musa, por exemplo. Ou, ainda, se haveria uma trama de cores fazendo emergir discursos de sedução, pureza, beleza, sexualidade... E poderia se perguntar se fixação em cores de esmaltes diz alguma coisa sobre as mulheres do século XXI e/ou de séculos anteriores, tanto do ponto de vista estético, social, cultural, quanto psicanalítico.

Essas perguntas implicariam outra pesquisa que, feita com rigor, mostraria, sob uma nova perspectiva, novas facetas da riqueza desse texto/canção aparentemente tão despretenso. Todas essas possibilidades, as que foram trabalhadas e as que ainda resta trabalhar do ponto de vista da produção de sentidos, demonstram que as relações dialógicas existentes entre esse e outros textos dependem da participação ativa dos ouvintes/leitores dessa canção, de suas respostas aos espaços por ela construídos para serem preenchidos.

Trata-se, portanto, de um enunciado concreto que se insere na comunicação discursiva contemporânea, que diz muito sobre uma certa sociedade, uma certa cultura, seus sujeitos, as formas como são constituídos e como se posicionam diante do mundo. Enquanto arena discursiva (conversa de salão, em ritmo de salão de beleza...), essa canção expõe, poeticamente, a coexistência de discursos, de pontos de vista sobre sujeitos estéticos, sociais, culturais etc. A *audição* aqui realizada é um exemplo de que o texto, o enunciado concreto, habita a fronteira entre ao menos duas consciências: a da produção e da recepção.

Referências bibliográficas

REFERÊNCIAS AO CAPÍTULO 2

- BAJTÍN, M. M. (1997). Autor y héroe en la actividad estética. In: *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores: Y otros escritos*. Rubí/Barcelona: Anthropos/San Juan: Universidad de Puerto Rico, p. 82-105.
- _____. (1982). Autor y personaje en la actividad estética. In: *Estética de la creación verbal*. Trad.: T. Bubnova. México: Siglo XXI, p. 13-190.
- BAKHTIN, M. (2003). *Estética da criação verbal*. Trad.: P. Bezerra. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. (2003a). O autor e a personagem na atividade estética. In: *Estética da criação verbal*. Trad.: P. Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, p. 3-192.
- _____. (2003b). Os gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal*. Trad.: P. Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, p. 261-306.
- _____. (2003c). O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas. In: *Estética da criação verbal*. Trad.: P. Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, p. 307-335.
- _____. (2003d). Apontamentos de 1970-1971. In: *Estética da criação verbal*. Trad.: P. Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, p. 367-392.
- _____. (2003e). Metodologia das ciências humanas. In: *Estética da criação verbal*. Trad.: P. Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, p. 393-421.
- _____. (2008). O discurso em Dostoiévski. In: *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad.: P. Bezerra. São Paulo: Forense-Universitária, p. 207-310.
- _____. (1990). Author and Hero in Aesthetic Activity (ca. 1920-1923). In: HOLQUIST, M.; LIAPUNOV, V. (orgs.). *Art and Answerability. Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin*. Austin: University of Texas Press, p. 4-256.
- BAKHTIN, M. (VOLOCHÍNOV, V. N.) (1997). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad.: M. Laud; Y. F. Vieira. São Paulo: Hucitec.
- _____. (1997). Estudo das ideologias e filosofia da linguagem. In: *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad.: M. Laud; Y. F. Vieira. São Paulo: Hucitec, p. 31-38.
- BRAIT, B. (2012). Perspectiva dialógica. In: BRAIT, B.; SOUZA-E-SILVA, M. C. (orgs.). *Texto ou discurso?* São Paulo: Contexto, p. 9-29.
- _____. (2006). Análise e teoria do discurso. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, p. 9-31.
- BRAIT, B.; PISTORI, M. H. C. (2012a). A produtividade do conceito de gênero em Bakhtin e o Círculo. *Alfa: Revista de Linguística* (UNESP. Online), v. 56, p. 371-401.
- CORIÁZAR, J. (1974[1969]). *Final do jogo*. Trad.: R. Gorga Filho. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, p. 11-13.
- GONÇALVES, C. A. V.; ALMEIDA, M. L. L. de (2014). Morfologia construcional: principais ideias, aplicação ao português e extensões necessárias. *Alfa*, 58 (1), p. 165-193. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/5771/4922>; acesso: 12/02/2016.
- LAFER, M. (2014). Esmalteca. In: LAFER, M. *Canto casual*. Parque do Sauípe/INCECC: Edições Musicais Ltda/ Copyrights LTDA. Maximus. Disponível em: <https://itunes.apple.com/us/album/canto-casual/id832177483>; acesso: 12/02/2016.
- HOLQUIST, M.; LIAPUNOV, V. (orgs.). (1990). *Art and Answerability. Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin*. Austin: University of Texas Press.
- TZARA, T. (1986). Para fazer um poema dadaísta. In: TELES, G. M. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, p. 132.
- VOLOSHINOV, V. N. (2010). *Marxismo e filosofia da linguagem. Les problèmes fondamentaux de la méthode sociologique dans la science du langage*. Nouvelle édition bilingue traduite du russe par Patrick Sériot et Inna Tylkowski-Ageeva. Limoges: Lambert-Lucas.