

VOZES ENTRE AS DOBRAS DA AUTORIA

VOICES WITHIN THE MEANDERS OF AUTHORSHIP

Beth BRAIT

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

Universidade de São Paulo (USP). Bolsista CNPq.

RESUMO

O objetivo deste artigo é focalizar a maneira como o pensamento bakhtiniano trata o tema da autoria, mais especificamente a partir de O discurso no romance, trabalho em que Bakhtin se volta para uma estilística do discurso, discutindo a questão dos gêneros e a forma como a prosa literária incorpora discursos correntes na sociedade, implicando a constituição múltipla do autor, da autoria. Juntamente com a questão teórica e para dar consistência e atualidade a ela, uma obra da literatura brasileira contemporânea será objeto de leitura: Retrato calado, de Luiz Roberto Salinas Fortes.

ABSTRACT

This article aims to reflect on the way in which Bakhtin's thinking deals with authorship, particularly in Discourse in the Novel. In this essay Bakhtin focuses on a stylistics of discourse, discussing the issue of genre and the way literary prose incorporates everyday discourses in society, which implicates the multiple constitution of the author, of authorship. Along with this theoretical discussion and in order to give it consistency and make it current, a contemporary Brazilian literary work will be the object of our reading: Retrato calado [Silent Portrait] by Luiz Roberto Salinas Fortes.

PALAVRAS-CHAVE

Autoria; diálogo social das linguagens; relato autobiográfico; estilística do discurso.

KEYWORDS

Authorship; social dialogue of languages; autobiographical report; discourse stylistics

Considerações iniciais

A questão do autor e da autoria aparece como problema central nos trabalhos de M. Bakhtin e o Círculo, presente de diversas maneiras na importante e singular reflexão sobre a linguagem, suas formas de produção e construção de sentido, na pluralidade de vozes presentes em qualquer enunciado, nas implicações epistemológicas e nos desdobramentos dos macro-conceitos *dialogismo* e *signo ideológico*, e, ainda, nos estudos que implicam *estilo* na vida e na arte. Ao longo dos trabalhos produzidos desde a década de 1920, essa questão é reiterada, merecendo hoje importantes considerações, caso, por exemplo, de Faraco (2005: 37), que assim se expressa em um dos ensaios mais importantes a esse respeito:

O tema do autor e da autoria está presente, em maior ou menor grau, em quase todos os escritos conhecidos de Bakhtin. Trata-se de um *tema* que envolve uma extensa elaboração de natureza filosófica (já que, desde cedo, Bakhtin esteve empenhado em construir uma estética geral) e que conheceu diferentes desdobramentos a cada novo retorno a ele.

Assim sendo, neste artigo o objetivo é focalizar esse tema mais especificamente a partir de um dos trabalhos em que Bakhtin se volta

para uma *estilística do discurso*, discutindo a questão dos gêneros e a forma como a prosa literária incorpora discursos correntes na sociedade, implicando a constituição múltipla do autor, da autoria. Juntamente com a questão teórica e para dar consistência e atualidade a ela, uma obra da literatura brasileira contemporânea será objeto de leitura.

1. A construção do autor-herói

A prosa literária pode ser considerada um tipo de manifestação estético-cultural que cumpre, dentre vários outros papéis, o de possibilitar a *corporificação* da memória de um sujeito que, para se constituir como tal, se faz autor e/ou herói, mergulhado em tempos e espaços que desenham uma época, uma cultura, uma sociedade, ou, especialmente, um conjunto de acontecimentos difíceis de serem (re)tratados. Para urdir esses elementos nas malhas do discurso, um inevitável diálogo, por vezes polêmico e doloroso, vai se tecendo entre passado/presente, social/individual, memória/escritura.

Nessa perspectiva, há um momento da história brasileira recente, a ditadura militar abrigada pelos anos 60 e 70 do século passado, que motivou uma grande quantidade de obras empenhadas em instaurar, avivar, corporificar as sombras e sobras tecidas por memórias dilaceradas, agarradas a letras e traços que se fazem presentes enquanto vozes/signos/discursos vivos, testemunhas de um momento que, ao se re-apresentar, instaura dor física, moral, existencial. E, por isso, convoca novos interlocutores ativos, novas leituras, novas interpretações.

Do significativo universo representado por essas obras, que abrangem gêneros que vão do testemunho documental, muito próximo à reportagem, à ficção que se reinventa para abrigar a quase impossibilidade do dizer, uma será aqui focalizada: *Retrato calado*, de Luiz Roberto Salinas Fortes¹. Tão importante quanto as demais, especialmente se olhada de

¹ Luiz Roberto Salinas Fortes (Araraquara, 01/07/1937; São Paulo, 04/08/1987) foi professor de filosofia da Universidade de São Paulo/USP, escritor, tradutor, jornalista, filósofo e especialista em J. J. Rousseau.

um ponto de vista histórico, estético e ético², *Retrato calado*, para além de sua singularidade, ou justamente por ela, aparece como sofisticada metonímia de uma das formas de corporificação da memória trágica, num presente sem fronteiras nítidas entre passado e porvir. Trata-se de um embate presente/passado, que vai desenhando *corpos ausentes* que se presentificam na e pela linguagem e que fazem do sujeito enunciador, do autor empírico e estético, também objeto da narrativa.

Essa obra recebeu, especialmente em sua primeira edição (1988), muitas e significativas leituras³, duas das quais estão presentes também na edição de 2012: a apresentação de Marilena Chauí (2012) e o posfácio de Antonio Candido (2012). Dessa segunda edição, alguns importantes aspectos motivam a leitura aqui apresentada, especialmente os voltados para formas de corporificação da memória mobilizada e instalada a partir do dilema *calar/falar*, que move a voz narrativa e que traz para dentro da enunciação diferentes vozes, diferentes discursos. Desses discursos, o filosófico merecerá atenção especial.

A perspectiva teórica que orienta a discussão aqui apresentada (e que também se faz objeto de discussão) é o que Mikhail Bakhtin denomina *estilística do gênero romanesco*, que poderia, sem comprometimento, ser pensada como *estilística dos gêneros da prosa literária*. Sua especificidade reside no *diálogo social das linguagens* que acontece na totalidade de uma obra, considerada como um enunciado concreto, uma enunciação, e

² Há uma grande quantidade de textos ficcionais de forte significação, com importante repercussão no momento em que foram escritos e ainda hoje, com tradução em várias línguas, impossível de serem listados exaustivamente aqui. A leitura aqui apresentada resulta de pesquisa em desenvolvimento no Projeto “Fundamentos e desdobramentos da perspectiva dialógica para a análise de discursos verbais e verbo visuais” apoiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico/CNPq, que tem como um dos corpora obras de ficção voltadas para o período da ditadura militar brasileira, situada nas décadas de 1960 e 1970. A finalidade é mobilizar diferentes aspectos teóricos da análise dialógica do discurso (ADD) para a compreensão dos discursos plurilíngues de resistência que se articulam nessas obras, em oposição ao discurso monológico da ditadura militar.

³ Além da apresentação de Marilena Chauí e do posfácio de Antonio Candido, ambos reproduzidos na edição de 2012, dentre outras leituras destacam-se: CARDOSO (1999), FERREIRA (2003), PRADO JR (1988).

que exige do analista sua captação. Essa discussão aparece, de forma detalhada, no trabalho *O discurso no romance*, cuja primeira parte se intitula “As questões de estilística no romance”⁴. São duas, portanto, as questões básicas que orientam esta exposição, sustentando-se ambas pelo eixo da *retomada*.

A primeira refere-se à importância, hoje, da releitura de uma obra que, publicada pela primeira vez em 1988, momento em que o Brasil já retomara seu estado democrático, teve uma segunda edição em 2012 e que re-apresenta a ditadura brasileira dos anos 1960-1970 pelo viés de um dos gêneros da prosa literária – *relato histórico, memórias, autobiografia, gênero memorial* –, como o próprio autor ensaia a classificação ao longo da narrativa. Essa categorização aparece nas três partes que organizam a obra, como se verá a seguir.

Essa primeira questão permite discutir a tentativa de identificação da forma como esse gênero da prosa (*memórias*) presentifica um corpo situado no limiar entre presente e passado, entre calar/falar/nomear, procurando costurar a escrita, a enunciação, o todo de seu enunciado, de maneira a demonstrar que “o momento estético da prosa literária é resultado de um modo de ação social, uma resposta ideológica diante de acontecimentos coletivos” (ARAN, 2010: 20)⁵.

A outra questão que motiva esta reflexão, de caráter teórico-prático, diz respeito à retomada de uma *estilística do discurso*, colhida em trabalhos de M. Bakhtin, com dupla finalidade: (i) reintroduzir a proposta bakhtiniana a respeito de uma estilística, de uma poética da prosa, discutindo sua pertinência e sua produtividade para os estudos contemporâneos dos discursos; (ii) fazer uma leitura, a partir das linhas mestras dessa estilística dialógica, discursiva, da maneira como o gênero *autobiográfico, memorialístico*, foi mobilizado em *Retrato calado* (1988/2012),

⁴ Esse título aparece na nova edição brasileira (BAKHTIN, 2015), sendo diferente da tradução anterior em que essa parte se intitulava “A estilística contemporânea e o romance” (BAKHTIN, 1988). As referências, neste trabalho, serão feitas a partir da nova tradução.

⁵ No original: “[...] el momento estético de la novela es resultado de un modo de acción social, una respuesta ideológica frente a los acontecimientos colectivos”.

de Luiz Roberto Salinas Fortes, obra que expõe uma dimensão filosófica e reflexiva única sobre os *anos de chumbo*. Por essa razão, esse texto confere ao gênero escolhido a dimensão do que Bakhtin denomina capacidade e característica essencial da prosa literária que é expor o *diálogo social das linguagens*. Não no sentido de variantes linguísticas, mas de discursos que revelam um ponto de vista, um conjunto de valores e maneiras de exprimi-los, sempre em tensão com outros discursos e outros pontos de vista, em constante confronto.

Nesse caso específico, Salinas coloca em circulação discursos que conferem à narrativa o poder de ser, ao mesmo tempo, sobre um sujeito, seu enunciador, seu autor, que é também o objeto do narrado, e sobre um tempo que se deixa ver, entrever, por meio de um tecido discursivo tramado por diferentes fios contraditórios, tensos, de matizes variadas, nos quais a memória corporificada se vê dolorosa e lucidamente enredada.

2. Estilística, gênero do discurso e autoria

Em I Cena primitiva, primeira parte de *Retrato calado*, há ao menos dois momentos a serem destacados com relação a gênero e autoria. O primeiro irrompe em meio às reflexões sobre o que o enunciador denomina a experiência da passagem pelos subterrâneos do regime ditatorial brasileiro:

Depois de termos ingressado no espaço da ficção oficial, passávamos para uma outra figura do espírito, para o delírio em cujos breus parecem comprometidas as fronteiras entre o imaginário e o real. [...] embora a dor que vai me matar continue doendo, bem presente no meu corpo, ferida aberta latejando na memória. Daí a necessidade de registro rigoroso da experiência, da sua descrição, da sua constituição do material fenomenológico, da sua

transcrição literária. Contra a ficção do Gênio Maligno oficial se impõe o minucioso *relato histórico* e é da boa mira neste alvo que depende o rigor do discurso.

Mas como evocar com exatidão o primeiro ato do pesadelo que a consciência tem dificuldade em reviver e se esforça por manter *recalcado*, fora do seu âmbito? (p.41-42, grifos nossos)⁶.

Nesse estágio da descoberta, do reconhecimento da farsa representada pelo regime político brasileiro e das formas de oposição a ele, surge a necessidade de contrapor a essa *ficção*, a transcrição literária por meio de um minucioso *relato histórico* dos fatos. Esse propósito literário vai apontar, um pouco mais adiante, para um gênero específico, ou seja, quando na prisão, é solicitado pelos algozes a escrever tudo o que sabe. Esse momento enuncia-se da seguinte de maneira:

De posse de caneta e papel, meu ímpeto inicial é contar tudo. Velho reflexo de intelectual imbecil? Pois é, começo a escrever minha *autobiografia*. Como vê o senhor, a mania já vinha desde então. Começo a contar como conheci o fulano, há tantos anos, colega de faculdade ou por aí, e vou escrevendo, certo de que conseguirei, pela força da pena e a veracidade das informações, convencer os interlocutores da minha pouca importância [...] Não consigo entender bem e não percebo por que motivo aquelas informações ditadas pela mais completa boa-fé não tem a virtude de despertar o menor interesse (p. 53, grifo nosso).

⁶ A partir daqui, sempre que a citação for extraída de *Retrato calado*, edição de 2012, apenas as páginas serão mencionadas.

II Suores noturnos, segunda parte de *Retrato calado*, desenvolve-se em forma de diário de um momento anterior à vinda do autor-personagem para a capital, São Paulo. Todos os fragmentos se iniciam por uma data, que os situa entre o mês de junho de 1959 e o de julho de 1965. Aí a necessidade da escrita, da constituição autoral e a questão do gênero também aparecem mais de uma vez. A primeira, justamente no momento em que o narrador se debate na tentativa de responder à pergunta “Quem sou eu”?, na busca pela compreensão do que está acontecendo, da razão das dúvidas e da apatia que o abatem:

[...] Tudo contribui para o sono, para a inércia. Como explicar, então, essa necessidade imperiosa de expressão que de mim toma conta de repente? E, afinal, expressão de quê? [...] clima hostil, sem dúvida para *aventuras autobiográficas* (p. 73-74, grifo nosso).

E logo adiante,

Quando releio este monte de reflexões desconexas que vou despejando sobre este caderno já velho, comprado ainda lá na terra natal [...]. Sinto em tudo que foi escrito em tom de mentira. Será que é muito difícil escrever com absoluta sinceridade?

Por que escrevo? Alinhar palavras, construir frases, apertar parafusos gramaticais, de que adianta tudo isso? [...]

Não sei por que escrevo, mas não importa. Vou continuar escrevendo, vou me submeter às palavras [...] (p. 80).

E em III Repetição, terceira parte, relembra um momento em que se desvencilha da justiça, por envolvimento com drogas, não mais pela atuação política. Novamente, a questão da escrita reaparece, como tônica

da necessidade, não totalmente compreendida, de dar corpo verbal às dilaceradas e dilacerantes memórias:

A pé... Do DEIC⁷, que já nem me lembro mais muito bem onde fica, até, lembro bem, à praça João Mendes, logradouro onde se abriga, cega, a justiça pátria. Por que escrevo tudo isso??? Por que relembra águas passadas? Qual a importância, afinal, do gênero – como chamá-lo – “*memorial*”?

A única coisa que sou capaz de dizer no momento é que se as escrevo – *as memórias* – é para dar a mim mesmo, conceder-me em benefício próprio, uma “ANISTIA AMPLA, GERAL E IRRESTRITA”, já que ninguém me concede. [...] Uso desse espaço para não deixar que tudo se perca, se evapore (p. 93, grifo nosso).

Ainda nessa parte, quando o relato se aproxima do final, mais uma vez a questão da premência da escrita é retomada:

No entanto, eles quase tinham conseguido me quebrar, restando-me agora, como único recurso, como único antídoto e contraveneno, a metralhadora do escrever, o alinhamento das palavras, o arado sobre a folha branca, a inscrição como resposta. É aqui, neste exato momento, que se trava a luta. Cada traço inscrito é um tiro, é um golpe, *il n’y a de bombe que le livre*^{8*}, cada linha é a lança, gume, faca que penetra na carne dura do inimigo vário. Plural... (p. 115).

⁷ DEIC: sigla de Departamento Estadual de Investigações Criminais, que teve importante papel na ditadura Militar.

^{8*} Em tradução livre: “A única bomba que há é o livro”. [N.E.]

Nos trechos destacados, observa-se que um dos principais eixos de sustentação dessa narrativa, desse enunciado testemunho do jogo espaço-temporal *eu/outro*, é a necessidade de presentificar, via memória/escrita, experiências vividas, física, psicológica e moralmente e, por meio dessa torturante e inevitável escritura, compreender a trágica e indissolúvel relação passado/presente, identidade/alteridade, individual/social. Essa desesperada tentativa de *busca do tempo perdido* coloca em questão, dentre muitos outros aspectos, uma espécie de *reconstrução (impossível?) de identidades* dilaceradas ao longo do percurso.

Para finalizar este item, cabe um destaque, advindo de outro trabalho constitutivo do pensamento bakhtiniano, entendido como o conjunto de obras produzidas pelos vários membros do que hoje se denomina Círculo, e que diz respeito à interligação constitutiva entre questões ligadas à consciência individual, aspecto fundamental em *Retrato calado*, e linguagem, enquanto escrita, autoria, gênero, construção de conhecimento e autoconhecimento, portanto em sua dimensão constitutivamente social, dialógica, ideológica, corroborando a pertinência de uma *estilística do discurso*:

A consciência individual é um fato sócio-ideológico. [...] A consciência adquire forma e existência nos signos criados por um grupo organizado no curso de suas relações sociais. Os signos são o alimento da consciência individual, a matéria de seu desenvolvimento, e ela reflete sua lógica e suas leis. A lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica, da interação semiótica de um grupo social. Se privarmos a consciência de seu conteúdo semiótico e ideológico, não sobra nada. A imagem, a palavra, o gesto significante, etc. constituem seu único abrigo. Fora desse material, há apenas o simples ato fisiológico, não esclarecido pela consciência, desprovido do sentido que os signos lhe conferem (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1997: 35, grifos do autor).

3. Estilística do discurso, autoria e prosa brasileira de resistência

Em trabalhos anteriores⁹, procurei analisar a maneira como a questão do *estilo* e, conseqüentemente da autoria, se oferece como motivo de interesse tanto para M. Bakhtin como para os demais pensadores do *Círculo*, desempenhando, no conjunto dos estudos, um papel epistemológico fundamental para a perspectiva dialógica, mais especificamente no que diz respeito à relação eu/outro, à constituição de identidades/alteridades, à busca de uma concepção de linguagem. Ao longo desses estudos, procurei associar a discussão teórica à leitura de enunciados, em suas dimensões artísticas e/ou cotidianas, apresentados sob a forma de expressão verbal, compreendida em suas modalidades escrita e oral, visual ou verbo-visual. Na presente reflexão, de certa forma uma continuidade dos trabalhos anteriores, o texto teórico privilegiado é *O discurso no romance*, de M. Bakhtin, embora outros textos sejam trazidos para a discussão, na medida em que contribuem para a compreensão dos aspectos definidores de uma *estilística do discurso*, a qual envolve autoria, estilo de gêneros e de enunciadores e, para o texto literário aqui discutido, diferentes formas de corporificação de memória.

A primeira parte de *O discurso no romance* intitula-se As questões de estilística no romance. Nela, fazendo uma reflexão sobre *a natureza especial da linguagem no romance* (2015: 19), já nas primeiras páginas, o autor afirma que vai se basear numa *estilística sociológica* [...] apoiando-se na “estilística do gênero” (2015: 21-22):

O fato de o estilo e a linguagem terem se separado do gênero acabou redundando consideravelmente num estudo que privilegiava os tons harmônicos individuais e tendências do estilo, ignorando, porém, seu *tom social* de base. [...] Por isso, a estilística privou-se de um

⁹ Cf. BRAIT, 2002, 2005, 2016, 2010, 2013, 2014.

enfoque autenticamente filosófico e sociológico de seus problemas, excedeu-se em minúcias estilísticas, foi incapaz de perceber por trás dos avanços tendenciais e individuais os grandes anônimos destinos do discurso literário. [...] a estilística não operava com a palavra viva, mas com seu preparado histológico, com a palavra abstrata da linguística a serviço da maestria individual do escritor. Mas até esses tons harmônicos individuais e tendenciais do estilo, desligados das principais vias sociais da vida da palavra, receberam inevitavelmente um tratamento superficial e abstrato e não puderam ser estudados em unidade orgânica com as esferas semânticas e ideológicas da obra.

Nesse momento, Bakhtin está interessado diretamente na maneira como a estilística tradicional enfrentou as “peculiaridades da vida estilística do romance (e também da novela)”, de forma que no final do século XIX “continuavam a dominar as mesmas observações valorativas e causais acerca da língua [...] que não tocavam, absolutamente, o autêntico *especificum* da prosa literária” (2015: 25). A situação, segundo ele, muda no início do século XX, quando “a prosa romanesca conquista seu lugar na estilística contemporânea” (2015: 26). Entretanto, a transposição das categorias estilísticas do discurso poético para a prosa literária mostrou-se inadequada, na verdade, inaplicável, na medida em que “o todo estilístico do romance e o *specificum* do discurso romanesco escapavam aos pesquisadores” (2015: 27).

Essa contraposição aos métodos e resultados da estilística tradicional diante da prosa literária funciona como pano de fundo argumentativo para que Bakhtin apresente sua definição de romance, de prosa literária e, também, as características de uma estilística compatível com as especificidades desse *gênero*, diferenciada de uma estilística do discurso poético.

As definições apresentadas circunscrevem o romance “como um todo verbalizado”, “um fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo, heterovocal”, que congrega “várias unidades estilísticas heterogêneas, às vezes jacentes em diferentes planos de linguagem e subordinadas às leis da estilística”, que ele classifica como unidades estilístico-composicionais (2015: 27). Nessa linha de reflexão, conclui que “*o estilo romanesco reside na combinação de estilos; que a linguagem do romance é um sistema de ‘linguagens’*”, apresentando-se, portanto, como “*heterodiscurso¹⁰ social artisticamente organizado, às vezes uma diversidade de linguagens e uma dissonância individual*” (2015: 29, destaques no original). Da perspectiva de sua gênese, “*o romance e os gêneros da prosa literária que gravitam em torno dele formaram historicamente no curso das forças centrífugas descentralizadoras*” (2015: 29, destaques no original).

Assim sendo, a originalidade de uma *estilística do gênero romanesco* residiria no afastamento da descrição da linguagem do romancista ou de “um estilo subordinado que é analisado como estilo do conjunto” (2015: 31), para enfocar o *diálogo social das linguagens* que acontece na totalidade do enunciado. Seria necessário, segundo o autor, conceber a obra, por exemplo, como “uma réplica de certo diálogo, cujo estilo fosse determinado pela interação com outras réplicas” (2015: 44), reconhecendo o estilo polêmico, paródico, irônico, como manifestações dessa espécie, e tomando a obra como um enunciado que responde a outros enunciados, realizando “seu sentido estilístico em interação com eles” (2015: 44).

Pampa Olga Arán (1998: 20) estabelece a relação entre essa *estilística da prosa*, essa *poética social*, e outros importantes momentos do pensamento bakhtiniano em que essa questão aflora:

¹⁰ Em nota, o tradutor Paulo Bezerra explica o sentido do termo heterodiscurso ou diversidade de discursos: “Heterodiscurso é minha tradução para a antiga palavra russa *raznoréchie*, que no Brasil foi traduzida como ‘plurilinguismo’ e ‘heteroglossia’ [...]” (BAKHTIN, 2015: 29).

[...] este é o aspecto distintivo de uma poética social que Bakhtin tenta estabelecer como disciplina científica para o estudo da literatura, independente das teorias literárias de seu tempo (a estilística e especialmente a formalista) muito influenciadas por modelos provenientes da linguística (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, [1929] 1997: 69-89). É por isso que propõe uma “metalinguística ou translinguística” [...] (BAKHTIN, [1929-1963] 2013: 207-310)¹¹.

No item 2 desse mesmo texto, intitulado O discurso na poesia e o discurso no romance, Bakhtin esclarece um aspecto fundamental para o que se configuraria como o objeto de uma estilística discursiva, dialógica, esboçando sua constituição teórica e metodológica:

A orientação dialógica do discurso entre discursos alheios (de todos os graus e qualidades do alheio) cria possibilidades novas e essenciais do discurso literário, seu peculiar potencial de *prosa literária* [...] É nas diversas formas e graus de orientação dialógica do discurso e das peculiares potencialidades prosaico-literárias a elas vinculadas que concentramos nossa atenção neste capítulo (2015: 47-48).

É, em linhas gerais, sob essa perspectiva que se dá a leitura de *Retrato calado*, de Luiz Roberto Salinas Fortes, um dos importantes textos sobre experiências traumáticas vividas durante o regime militar brasileiro dos anos 60 e 70.

¹¹ No original: “Esta es la nota distintiva de una poética social que Bajtin trata de establecer como disciplina científica para el estudio de la literatura, con independencia de las *teorías* literaria de su tiempo (la estilística y especialmente la formalista) muy influenciadas por los modelos provenientes de la lingüística (Bakhtin/Voloshinov, [1929] 1002: 73-95). É por eso que propone siempre una “metalingüística o translingüística, según sugiere Todorov (Bajtin, [1929-1963] 1993: 253 – ver también nota al pie).

4. Fissura entre o individual e o social

Retrato calado, de Luiz Roberto Salinas Fortes é uma narrativa em primeira pessoa, dividida em três partes (I Cena primitiva, II Suores Noturnos e III Repetição), testemunho de uma existência torturada em muitos sentidos e não apenas no sentido físico, como poderia supor uma obra sobre os horrores da ditadura. Constituindo-se como relato de uma dolorosa experiência pessoal em face dos horrores da força bruta daquele momento, a enunciação vai sendo tecida de maneira intelectual, crítica, consciente, por vezes profundamente irônica, expondo-se, via dimensão ética e estética, como discurso vivo, ferida aberta num passado localizado que se prolonga, que se presentifica. Essa enunciação, ao se fazer, entrelaça outros discursos envolvidos “pela consciência sócio-ideológica no entorno de um dado objeto da enunciação” (BAKHTIN, 2015: 49), participando, dessa maneira, ativamente do diálogo social, apesar das aparentes coerções *individualistas* da *prosa autobiográfica*, do gênero *memórias*.

Vários fatores vão tecendo a enunciação tensa que busca construir um retrato que é, simultaneamente, sujeito e objeto do discurso, constituindo uma dualidade complexa que somente a escritura pode comportar, suportar, constituir. O objeto/sujeito do discurso, o autor-criador da enunciação, ao contrário do que se poderia imaginar, não está dado, pronto e vai sendo recuperado pouco a pouco. Ao contrário, vai sendo constituído pelo próprio discurso em articulações temporais, espaciais, que expõem importantes contradições vividas, rememoradas, dolorosamente presentificadas. Não que a realidade não tenha causado as dores, não tenha fraturado o corpo, não tenha confundido a existência. Acontece que para compreender essa dimensão do real vivido e prolongado *ad infinitum*, a natureza das escolhas feitas, das crenças que mostram faces muito próximas à descrença, da força do acaso, do irracional, é da escritura que o autor empírico se vale para se constituir como autor-criador/sujeito/objeto, dialogando penosamente com a

dimensão social, discursivamente re-constituída.

Considerando-se a perspectiva de uma estilística social, discursiva, é possível identificar, dentre os elementos que marcam o *estilo* característico de *Retrato calado*, o fato de que, sendo individual, individualizado, *autobiográfico*, dialoga profunda e reflexivamente com discursos que o constituem existencial, social e culturalmente para circunscrever a dimensão alteritária. Esse é o caso, por exemplo, do discurso filosófico, que, ao *falar*, ao se fazer voz, tenta fazer aflorar aquilo que *cala*. Assim sendo, um dos primeiros componentes a ser destacado no todo do enunciado, da enunciação, da narrativa como conjunto, conforme proposta da estilística dialógica, é a presença, explícita e implícita, da relação palavra-realidade, tomada em sua dimensão de *interação* e de diálogo polêmico. Essa tensa articulação funciona como uma das formas de corporificar as experiências passadas, conferindo sentido, ainda que doloroso e por vezes contraditório, ao presente.

Nessa perspectiva, o conflito entre *calar* e *falar* (*nomear*), central sob todos os pontos de vista (social, cultural, individual), encontra sua metonímia, seu destaque como porta de entrada, no título *Retrato calado*. Esse gesto fundador, que se multiplica ao longo da narrativa, pode ser observado a partir, inicialmente, das relações que se estabelecem entre a significação do verbo *calar* e os temas que vão sendo produzidos a partir dela¹². Vale a pena observar esse núcleo fundante do todo do enunciado *Retrato calado*, centrado no verbo calar e, produtivamente, em seu antônimo falar.

5. Entre calado e falado, um retrato possível

O verbo *calar* tem, em português, uma dimensão sintático-semântica muito apropriada à motivação que leva ao relato/retrato, ao testemunho,

¹² Os conceitos significação e tema estão sendo empregados no sentido discutido por Bakhtin/Volochínov no capítulo 7 de *Marxismo e filosofia da linguagem*, intitulado 'Tema e significação na língua' (1997: 128-136).

à procura do sentido das coisas envolvidas pelos desmandos da ditadura. Esse verbo reúne, de certa forma, a relação individual/social, a constituição do sujeito/objeto em face do momento histórico e de seu prolongamento após os acontecimentos traumáticos. Do latim *chalar*, *calar* tem como antônimo *falar* (nomear e fazer ser?), binômio que se instala na narrativa *Retrato calado*, por meio do qual é possível captar as razões da narrativa, seu gênero e, ainda, a autoria enquanto confluência de discursos aí articulados.

Uma busca em dicionários do português contemporâneo falado no Brasil leva à constatação de que as diferentes regências de *calar* implicam significações que se atualizam em diferentes temas. Em sua forma transitiva, por exemplo, pode significar *fazer restar em silêncio*, *fazer parar de falar*, *silenciar*, *impor silêncio*. Segundo Borba (1990: 235), *calar*, sob essa forma, indica uma *ação-processo com sujeito agente/causativo* que, acompanhado de complemento expresso por nome *humano*, significa *impor silêncio a alguém*. Nesse sentido, *calar* envolve um sujeito ativo, aquele que faz *calar*, *silenciar*, e um sujeito passivo que sofre a ação de *ser calado*. A narrativa em questão coloca o regime militar e sua truculência como sujeito ativo, atuando no sentido de *calar*, impor silêncio àqueles que eram considerados, por eles, *subversivos*, *comunistas*, *de esquerda*. E a escrita talvez seja a única saída responsiva/responsável para escancarar essa cruel realidade.

Em sua forma intransitiva, *calar* significa guardar silêncio, não falar, emudecer, ocultar, omitir, parar de falar, *não nomear*, dando conta da ausência de fala, de respostas, como por exemplo num interrogatório policial, cena que retorna em vários momentos do texto. E aqui, ao contrário da relação clara estabelecida entre o poder do que cala e a fragilidade do que é calado, a narrativa de Salinas vai multiplicar temática e ambigualmente a forma intransitiva, mobilizando seus sentidos em várias direções, presentificando as que foram vividas pelo sujeito enunciator, e que o expõem como autor/sujeito/objeto complexo desse

narrar. Dependendo do momento em que a memória é presentificada, a semântica verbal de *calar* pode significar *não delatar*, *não entregar os conhecidos*, *resistir à tortura*. Ou, ao contrário, dar conta do sofrimento que advém por não ter *calado* sob os implacáveis instrumentos dos inquisidores:

E aí começa o outro tormento. Como agir? Que dizer? *Nada falar*, tal como um vietcongue, recusando qualquer espécie de colaboração? [...] A solução brota do desespero, talvez até a melhor. Menciono alguns nomes, todos de maneira incompleta e alguns falsos. Só *falo* dos que estão fora de perigo, no exterior, com exceção de dois, os quais, na minha superestimação do zelo investigatório dos carrascos, acredito não poder omitir sob pena de comprometer o depoimento em sua totalidade [...] E, com efeito, embora tal “colaboração” me torture o espírito até hoje, não teve, na realidade, consequências mais dramáticas (p. 33-34, destaques nossos).

Calar pode também significar, em sua forma transitiva indireta, *cortar*, *gravar*, *penetrar fundo*, como acontece na expressão *calar fundo*. E, nesse sentido, completa-se uma espécie de círculo em que o jogo *calar* e *falar*, *nomear-não nomear*, não só instaura discursos correntes do momento histórico recuperado, mas especialmente impõe a necessidade de *falar* o que foi *calado* e que se instalou, de forma profunda, cortante, como condição torturante de vida. E aí a prosa literária em forma de *testemunho-autobiográfico* é o gênero adequado para tentar dar corpo às memórias que, ao serem presentificadas pela escritura, assumem a heterodiscursividade, ou seja, a condição de, ao mesmo tempo, serem portadoras da *diversidade de discursos sociais e da dissonância individual* aí instalada.

A partir desse núcleo estruturante – calar/falar/nomear –, na verdade o sustentáculo da dimensão arquitetônica do todo do enunciado, alguns discursos serão destacados a seguir, perseguindo a ideia de que:

O discurso, ao abrir caminho para o seu sentido e a sua expressão através de um meio verbalizado pelas diferentes dicções do outro, entrando em assonância e dissonância com os seus diferentes elementos pode enformar sua feição e o seu tom estilístico nesse processo dialogizado. [...] é exatamente essa a imagem da prosa ficcional e, em particular, a imagem da prosa romanesca (BAKHTIN, 2015: 50).

6. Traços da bivocalidade individual-social

Ainda que a enunciação se apresente, em *Retrato calado*, como testemunho de uma realidade individual, concreta, subjugada às mazelas de um determinado momento da história brasileira, assumindo e assinalando a historicidade dos eventos, o elemento aqui destacado como dominante são algumas das formas encontradas pelo enunciador, pela pessoa que fala nesse enunciado, para dar corpo a essa realidade, simultaneamente individual e social, difícil de ser dimensionada, compreendida, pelo fato de ser reiteradamente vivida. Nessa perspectiva, a reflexão sobre a linguagem, sobre a palavra, assim como os *interlocutores* evocados ao longo da narrativa, são elementos que conferem dimensão dialógica ao narrado. Em muitos momentos esses elementos estarão interligados, comprovando o tecido discursivo social que vai delineando o sujeito-objeto da narrativa, confirmando a ideia de que:

O autêntico meio da enunciação, no qual ela se forma e vive, é justamente o heterodiscurso dialogizado, anônimo e social como a língua, mas concreto, rico em conteúdo e acentuado como enunciação individual (BAKHTIN, 2015: 42).

Essa dimensão vai sendo tecida, por exemplo, a partir de um ponto de vista que articula o mundo das elocubrações do pesquisador e professor de filosofia (profissão do enunciador) à dura realidade em que o jogo de perguntas-respostas regido pela força militar tem fins bastante diferentes daqueles em que o diálogo é discutido filosoficamente. Ao mesmo tempo, o diálogo filosófico tão discutido pedagogicamente assume uma face estarrecedora, real que se faz corpo, ganhando um sentido inesperado. O discurso filosófico, advindo do *real do enunciador*, de sua profissão, atravessa a narrativa e vai desenhando o autor-criador, o sujeito-objeto e as funções da palavra, do *diálogo*, da *interação desequilibrada* em que se vê imerso após a primeira prisão e, ao mesmo tempo, motiva a abertura para uma contradição entre o *pensar filosoficamente* e o *vivenciar o pensado*. As páginas 27, 28 e 29 (FORTES, 2012) trazem para dentro da narrativa um evento filosófico específico, que se constitui como ponte entre esse sujeito e as realidades em que está imerso. Depois de ter relatado o momento em que foi preso pela primeira vez, o enunciador afirma:

Como se, de repente, a própria realidade, pegando-me pela palavra, se pusesse a ilustrar e comentar as peripécias abstratas do discurso filosófico, corporificando as teses de Trasímaco, convertendo-as em gestos, transformando-as em manipulação concreta do desavisado pesquisador, até então serenamente empoleirado no conforto das especulações pedagógicas (p. 27).

Trata-se de uma apreensão crítica (autocrítica?) do sujeito/objeto, do enunciador que, para falar de si mesmo, do outro, das relações entre eles entretecidas, do momento vivido, evoca, não por acaso, um dos temas de sua reflexão filosófico-pedagógica: o diálogo entre Trasímaco e Sócrates, no primeiro livro de *A república*, de Platão, cujo tema é a

justiça. Trasímaco afirma categoricamente que a “[...] justiça não é outra coisa senão a conveniência do mais forte” (*República*, 338c), de forma que a justiça está reduzida ao que está prescrito pelo governante. Além da concepção de justiça, que aponta para a fúria do poder estabelecido naquele momento da história brasileira, também a linguagem e o diálogo são tematizados e destacados na enunciação:

Não é apenas o personagem que introduz a objeção fundamental, negando radicalmente a justiça como valor. Na sua própria individualidade, pela violência de suas maneiras, pela irritação diante do jogo socrático, também nega a virtude do diálogo, contesta e resiste ao uso da linguagem como instrumento de conhecimento [...]. Não se limita a definir as relações entre os homens, vivendo no interior de uma comunidade, como puras relações de força, mas comporta-se como se toda a comunicação através da linguagem não passasse de simples exteriorização do confronto entre vontades de potências adversas (p. 28).

Na sequência, os comentários dão conta da força, do papel do discurso filosófico evocado, orientando (desorientando?) a compreensão crítica do sujeito, situado no limiar entre a reflexão e a ferocidade:

[...] apesar do triunfo socrático final, a ferocidade da intervenção permanece atuando, as convicções correntes se abalam profundamente e um imenso esforço será agora requerido para que se reconstitua, embora em outro nível, o império dos valores. Assim também, entre aquelas quatro paredes encardidas da sala minúscula, a cada fígada elétrica vai-se tecendo a argumentação virulenta cuja eficácia faz desabar as ilusões que ainda nutríamos

sobre a realidade nacional; a socrática representação desmorona, as entranhas do regime se entremostam, pulverizando os malabarismos ideológicos dominantes (p. 28-29).

Mas esse não é o único momento em que o discurso filosófico adentra a narrativa, constituindo-a.

A epígrafe de I Cena primitiva foi extraída de “A picada da víbora”, item XIX da primeira parte de *Assim falou Zaratustra*, de Nietzsche: “Um dia Zaratustra adormeceu debaixo de uma figueira, pois fazia calor e com seu braço protegia o rosto. Apareceu então uma víbora que lhe mordeu o pescoço” (SALINAS FORTES, 2012: 20). O trecho provoca, no leitor/analista, o desejo de discorrer sobre a função assumida pela escolha desse filósofo e dessa obra específica na constituição de *Retrato calado*, reverberando não apenas nessa primeira parte, mas também no restante da narrativa, caso do título da terceira: III Repetição.

Mesmo que esse não seja o propósito deste trabalho, não se pode deixar de associar, por um lado, a concepção básica que rege *Assim falou Zaratustra*, que é o “eterno retorno”, com “cena primitiva”, “cena que retorna”, “repetição”, tema fundante de *Retrato calado*. Ao trazer essa *fala* para dentro da enunciação, ainda que de maneira parafrástica, metafórica e até irônica, considerando-se o todo do enunciado, o discurso filosófico insere-se na sintaxe narrativa e possibilita outras ilações próprias ao discurso literário como, por exemplo, o *herói* em descanso, que abre a guarda e é surpreendido pelo *inimigo*. No caso, essa imagem inicial pode perfeitamente servir de metáfora à primeira prisão e à tortura narradas na “cena primitiva”, inaugural. Ou, considerando-se os interlocutores qualificados como leitores da obra do filósofo evocado, sabe-se que há nesse episódio de *Assim falou Zaratustra*, uma discussão sobre a justiça, a injustiça, aspecto já sugerido quando da apropriação do diálogo socrático.

Ainda que o reconhecimento da forte presença do discurso filosófico na narrativa, costurado a partir de *calar/falar/nomear*, não seja aqui tratado de maneira exaustiva, mas apenas como sinalização do *heterodiscurso* que constitui uma das faces da dimensão fortemente social dessa *autobiografia*, ao menos outra ocorrência deve ser indicada, ligada ao filósofo italiano Nicolau Maquiavel, mais precisamente à sua obra *O príncipe*.

A primeira referência se dá frente às terríveis descobertas da primeira prisão, das torturas que a envolveram, da existência oficial do Esquadrão da Morte¹³, do cinismo sarcástico do regime político-militar:

[...] é a primeira vez que vejo assim tranquilamente admitida a existência do bando, cuja reputação lá fora encontra-se no auge, mas cuja atuação é sistematicamente desmentida pelas autoridades. [...] uma coisa é saber especulativamente de tudo isso, outra é tomar contato de maneira assim tão estúpida e cabal, tão nítida e imediata, com a duplicidade oficial, com a cândida hipocrisia do poder e ver de repente exemplificada de maneira tão sugestiva a página famosa de *O príncipe* (p. 39-40).

Ainda em I Cena primitiva, uma segunda referência a Maquiavel, agora em citação em língua italiana com tradução ao pé da página: “...perché uno uomo che voglia fare in tutte le parte professione di buono, conviene rovinare infra tante che suono buoni” (De Principibus, cap. XV)”, com a seguinte tradução em nota de pé de página: “...porque o homem que quiser ser bom em todos os aspectos terminará arruinado entre tantos não bons”. Nicolau Maquiavel, *O príncipe* [1532], trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Peguin/Companhia das Letras, 2010 [N.E].

¹³ Organização paramilitar surgida no final dos anos 1960, disseminada pelo Brasil sob várias designações.

E também, à página 120, última da obra, é Maquiavel que fecha a narrativa:

E tudo ficará na mesma? Os mesmos senhores de sempre continuarão tranquilos comandando como se nada tivesse acontecido?

Maquiavéis baratos. Sim, pois Maquiavel não ensina, entre outras coisas, estar condenado à ruína o príncipe que, em vez de ferir mortalmente o inimigo, apenas o fustiga ainda que dura e cruelmente, deixando-o afinal intacto – ou quase -, pronto para a nova investida?

Duas coisas podem ser observadas em relação a essa apropriação do discurso de Maquiavel, especialmente no que diz respeito ao *outro*, o grande e poderoso *outro* capaz de se arvorar dono da verdade e instrumento da salvação da pátria.

A primeira é justamente como esse discurso se insere na sintaxe narrativa, costurando, de um lado, o primeiro contato direto com as forças da repressão e, como consequência, a traumática maneira de compreender a dimensão do poder instaurado naquele momento, de seus atores e dos instrumentos utilizados para seu estabelecimento e continuidade. As três referências, nesse sentido, formam uma espécie de sequência que envolve a tomada de consciência em relação ao regime militar, suas formas de banalização jurídica, igualando presos comuns e presos políticos, sua prepotência, seu sarcasmo e sua permanência.

A segunda é que, no conjunto das obras que se dedicam a *re-apresentar* a ditadura, um outro importante texto, em que a presença do heterodiscurso, dos discursos dominantes naquele momento, é a chave de sua construção, traz Maquiavel como epígrafe e, também, em seu interior, incorporado por uma das personagens. Trata-se de *A festa*, de Ivan Ângelo (1976), cuja primeira edição antecede *Retrato calado* em mais de uma década. O trecho da abertura é:

Não deve, portanto, importar ao príncipe a qualificação de cruel para manter seus súditos unidos e com fé, porque, com raras exceções, é ele mais piedoso do que aqueles que por muita clemência deixam acontecer desordens, das quais podem nascer assassinios ou rapinagem (Maquiavel – “O Príncipe”) (ÂNGELO, 1976: 9).

E no interior de *A festa*, esse trecho, uma reflexão sobre quem detém o poder de forma absoluta, sentindo-se e apresentando-se como salvador, está diretamente associado a uma personagem, um delegado de polícia social, inclinada a romper o pacto democrático, a suprimir as leis, para salvar o povo: “Do próprio seio do povo sinto elevar-se o apelo: protege-nos, faz algo por nós para que termine essa nova angústia, esse novo fanatismo [...] Hoje eu tenho de decidir” (ÂNGELO, 1976: 103).

E para finalizar a leitura de *Retrato calado*, é importante assinalar que, em vários trechos, o enunciador evoca interlocutores, concretizando a dimensão social e interativa dessa *autobiografia*.

7. Expor o *retrato calado* para quem?

Na primeira página de *Retrato calado* o traço da interlocução, da interação, da tentativa de qualificar um leitor/ouvinte como participante ativo da constituição do autor-criador, acontece a partir, também, da qualificação desse autor como sujeito/objeto, como personagem. O tom de ironia trágica, que percorre o relato, pode ser detectado a partir desse momento inicial:

Mas as coisas agora seriam bem diferentes e logo, logo seria dado *ao protagonista que vos fala* a ocasião única, o privilégio imerecido de vir a conhecer o famoso instrumento de tortura já há muitos e muitos anos

utilizado por nossas forças policiais em toda a vastidão do território nacional (p.21, grifo nosso).

Também no momento em que o diálogo socrático é evocado, um interlocutor plural é linguisticamente presentificado, podendo ser o leitor de filosofia, seus colegas, seus alunos, qualquer leitor, ou mesmo todos esses. Não importa. O que se observa é a escrita que incorpora o *outro* de várias formas, incluindo possíveis parcerias nessa aventura autobiográfica do recordar.

Trasímaco também intercepta, interrompe, corta; sua intervenção é um curto-circuito na amena indagação de Sócrates. *Lembram-se* de como adentra o gramado naquele primeiro livro de *A república* de Platão? (p. 27, grifo nosso).

Ainda nessa primeira parte, há a evocação de um interlocutor singular que delineia o tempo marcado por dois eventos importantes: a morte de um dos líderes da resistência e uma importante partida de futebol: “O sinal de partida, aliás, fora dado já no final do ano passado, com o assassinato de Marighella¹⁴. Corinthians x Santos. *Lembra?*” (p. 40, grifo nosso).

Em *II Suores noturnos*, nas primeiras anotações do escritor enquanto jovem, lá estão os interlocutores explicitados:

[...] foi aqui que me refugiei como animal acossado. Meu quarto, *meu amigo*, testemunha fiel das minhas peripécias e agruras nestes últimos anos. [...] Atenção *futuros biógrafos*: o estudante de direito x, morador de um quarto de pensão [...] (p. 75, grifo nosso).

¹⁴ Carlos Marighella (Salvador, 1911 – São Paulo, 1969), deputado federal, comunista, um dos principais organizadores da luta contra a ditadura.

E nas lembranças/reflexões da terceira parte, III Repetição, os interlocutores são identificáveis a partir do contexto discursivo: tanto podem ser os companheiros que, após os tempos de atividade política se afogam nas drogas, como os leitores de obras profundamente conhecidas e lidas na época da militância e que o narrador reencontra em Paris:

Na verdade, dávamos prosseguimento, da forma possível, às fracassadas tentativas de existência e organização política de toda uma geração. [...] Grandiosas “batalhas” – *lembram-se?* – registravam-se todo santo dia, desde a procura da mercadoria na Vila Brasilândia até a roda de samba na rua Diana[...]

E se repetia minha reconquista de Paris, eterno retorno e na vitrine da livraria se repetiam os nomes dos autores tão familiares. Por exemplo: Regis Debray. *Lembra-se?* [...] (p. 95, 100, grifo nosso).

Rápidas considerações finais

A proposta de M. Bakhtin relacionada a uma *estilística do discurso* ou uma *poética da prosa* foi retomada neste trabalho com o objetivo de realizar uma leitura da obra *Retrato calado*, de Luiz Roberto Salinas Fortes, trazendo para as discussões teóricas e metodológicas atuais uma forma de tratar a prosa que, dentre muitas outras, tem como peculiaridade a capacidade de focalizar um gênero em sua vocação de fazer circular linguagens sociais, discursos enquanto pontos de vista, confrontos, valores em tensão.

O texto escolhido poderia ser definido unicamente como *testemunho* do trágico momento vivido por seu autor e pelos brasileiros de uma forma geral. Entretanto, mesmo se oferecendo textualmente como *memórias*, como *autobiografia*, ou talvez exatamente por isso, ele

desestabiliza a condição de simples testemunho, ou de relato subjetivo e personalista, para problematizar a escrita, a possibilidade de presentificar memórias, a dificuldade de ser, ao mesmo tempo, autor/sujeito e objeto da enunciação, a necessidade de interação com interlocutores que vivenciaram, de alguma maneira, os momentos retratados.

Haveria muito mais para explorar nessa obra no sentido de amplitude do gênero *memórias* da ditadura militar brasileira e da maneira como os cidadãos foram profundamente marcados, quando não mortos, mas isso demandaria mais espaço, o que não é o caso neste artigo dedicado a algumas das formas como a questão autor/autoria é pensada nos trabalhos do Círculo. Vale, de qualquer forma, lembrar que outros aspectos poderiam e deveriam ser explorados nessa obra, tanto para confirmar a maneira como o social entra nessas *memórias*, multiplicando a ideia de autoria, como para recuperar outras noções fundamentais para a compreensão de uma *estilística dialógica*. Tarefa para outros escritos...

Referências

ÂNGELO, Ivan. **A festa** – romance: contos. São Paulo: Vertente, 1976.

ARAN, Olga P.; MARENGO, M. de C.; OLMOS, M. C. de. **La estilística de la novela en M. M. Bajtin**: Teoría y aplicación metodológica. Córdoba/AR: Narvaja Editor, 1998.

ARAN, Olga P. (Dir. y Coord). **Interpelaciones**. Hacia una teoría crítica de las escrituras sobre dictadura y memoria. Córdoba/Argentina: Centro de Estudios Avanzados, 2010.

BAKHTIN, M. **O discurso no romance**. In: Teoria do romance I: A estilística. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 19-241.

BAKHTIN, M. (VOLOCHÍNOV). **Tema e significação na língua**. In: _____. *Marxismo e filosofia da linguagem. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 13. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1997, p. 128-136.

BORBA, Francisco S. (Org.) **Dicionário gramatical de verbos do Português contemporâneo do Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

BRAIT, B. **A dimensão dialógica de estilo**. In: OLIVEIRA, E. G. de; SILVA, S. (Org.). *Dimensões atuais do significado e do estilo: Homenagem a Nilce Sant Anna Martins*. Campinas: Pontes Editores, 2014, v. 1, p. 263-279.

_____. **Esse é o cara!** In: BRUNELLI, A. F.; MUSSALIM, F.; FONSECA-SILVA, M. da C. (Orgs.). *Língua, texto, discurso e (inter)discurso*. São Carlos: Pedro & João, 2013, v. 1, p. 15-36.

_____. **Dialogismo, estilo e práticas acadêmicas**. In: PERNAMBUCO, J.; FIGUEIREDO, M.F.; SALVADOR-SILVA, A. C. (Orgs.). *Nas trilhas do texto*. Franca: Editora Universidade de Franca, 2010, p. 13-34.

_____. **Estilo, dialogismo e autoria: identidade e alteridade**. In: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. de. (Orgs.). *Vinte Ensaios sobre Mikhail Bakhtin*. Petrópolis: Vozes, 2006, p. 54-66.

_____. **Estilo**. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 79-102.

_____. **Interação, gênero e estilo**. In: PRETI, D. (Org.). *Interação na fala e na escrita*. São Paulo: Cortez, 2002, p. 125-157.

CANDIDO, Antonio. **Prefácio**. In: *Retrato calado*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 128-129.

CARDOSO, Irene. **Os silêncios da narrativa**. In: *Tempo Social. Revista de Sociologia*. USP, S. Paulo, 10 (1): 9-17, maio de 1998.

CHAUÍ, M. Helena. **Apresentação**. In: Retrato calado. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 9-15.

FARACO, Carlos Alberto. **Autor e autoria**. In: BRAIT, B. (org.). Bakhtin: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005, p. 37-60.

FERREIRA, Carlos Rogé. **Literatura e jornalismo, práticas política: discursos e contradiscursos, o novo jornalismo, o romance-reportagem e os livros reportagem**. São Paulo: EDUSP, 2003.

FORTES, L. R. Salinas. **Retrato calado**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. [1. ed. São Paulo, Editora Marco Zero, 1988]

PLATÃO. **A República**. 11 edição. Trad. Maria Helena Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

PRADO, Bento. **Luiz Roberto Salinas Fortes (1937-1987)**. Revista Discurso, 17, 1988, p.7-8.

http://filosofia.fflch.usp.br/sites/filosofia.fflch.usp.br/files/publicacoes/Discurso/Artigos/D17/D17_Luiz_Roberto_Salinas_Fortes.pdf