

# Ruído, dialogismo, informação

Luiz Antonio Mousinho\*  
Universidade Federal da Paraíba

## Índice

1 Umás arestas insuspeitadas	1
2 Jardins da razão	4
3 Mídia e ruído	6
4 Bibliografia	8

## 1 Umás arestas insuspeitadas

Em “A arte como procedimento”, texto de 1917, o teórico formalista russo V. Chklovski resgata trechos de um diário de Leon Tolstói, onde é sentido o encobrimento do mundo apequenado na automatização da vida cotidiana banalizada. Nele, Tolstói, se vê num momento sufocado pelo hábito, na rotina de repetir gestos mecânicos. A “vida complexa de muita gente se desenrola (...) como se esta não tivesse sido”, escrevia Tolstói, vendo a vida tragada em movimentos não percebidos.

Concluía Chklovski: “assim a vida desaparecia, se transformava em nada. A automatização engole os objetos, os hábitos, os móveis, a mulher e o medo à guerra” (Chklovski 1976: 44). E, completava, no trecho talvez mais conhecido do famoso ensaio:

“E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar

que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento, o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção” (Chklovski: 1976, 45).

Em *O giz e a letra* o ensaísta Hildeberto Barbosa Filho, pensando essa questão de processo comunicativo, propõe um acoplamento entre as noções de *desautomatização* e *ruído*. Pensando o *ruído* como uma maneira de interferência na comunicação que pode vir a gerar novidade e despertar a percepção, o autor observa como este pode vir a causar o estranhamento<sup>1</sup>. E estranhamento como efeito de sentido que provoca “uma percepção renovada do objeto, uma maneira especial de conhecimento (...) um reconhecimento essencial das coisas” (Filho: 2003, 65).

<sup>1</sup> O autor remete a Izidoro Blikstein no que este define *ruído* como interferência negativa no processo de comunicação, mas passível de potencializar positivamente a comunicação no sentido de servir “como elemento de impacto ou surpresa”. Blikstein, Izidoro. *Técnicas de comunicação escrita*. São Paulo: Ática, 2001 (Col. Princípios; 12). p.94.

\*Doutor em Teoria e História Literária - UNICAMP - Brasil

Poderíamos pensar aqui então na produção de sentidos gerada por ruídos que conferem efeito desautomatizador, nos termos referidos pelos formalistas russos.

Na canção *Estrangeiro*, do compositor brasileiro Caetano Veloso, que dá título a um disco de mesmo nome, a extensão da própria gravação (6' 14") representa um ruído no ambiente da canção popular gravada para circulação nos meios de massa. Um padrão sonoro formado de distorções e uma letra com arranjos imprevisíveis, saturadas de imagens e sonoridades inusitadas, confirmam o movimento de estranhamento engendrado pela música.

Nela, o enunciador concentra sua atenção nos contornos óbvios da paisagem postal do Pão de Açúcar, Rio de Janeiro, imagem de cartão postal tornada lugar-comum e erigida à obriedade, pela saturação da exibição referencial. Tal enunciador vai deixando ativamente sua atenção penetrar o objeto subsumido pelo hábito até o ponto de se dar a possibilidade de descobrir nele arestas insuspeitadas, numa percepção capaz de inaugurar novos olhares.

“O pintor Paul Gauguin amou a luz da Baía de Guanabara  
 O compositor Cole Porter adorou as luzes na noite dela  
 A Baía de Guanabara  
 O antropólogo Claude Lévi-Strauss detestou a Baía de Guanabara:  
 Pareceu-lhe uma boca  
 Banguela  
 E eu, menos a conhecer mais amara?  
 Sou cego de tanto vê-la de tanto tê-la estrela  
 O que é uma coisa bela?”

O amor é cego  
 Ray Charles é cego  
 Stevie Wonder é cego  
 E o albino Hermeto não enxerga mesmo  
 Muito bem  
 Uma baleia, uma telenovela, um alaúde, um trem?  
 Uma arara?  
 Mas era ao mesmo tempo bela e banguela a Guanabara (...)”

Indagando o belo e o novo sob a visão perdida pelo hábito, o enunciador vai mostrar como o olhar rotineiro se faz cego. E o fará com a voz do cantor em sobreposição com o contra-canto de um coro feminino de vozes fantasmáticas. Ao mesmo tempo, a faculdade de ver o que é uma coisa bela, sugerem os versos, pode estar no não ver de quem vê pouco ou quase nada. Estaria mais no recuperar uma nova maneira de olhar para as coisas.

E ouço as vozes  
 Os dois me dizem  
 Num duplo som  
 Como que sampleado num Sinclavier:  
 ‘É chegada a hora da reeducação de alguém  
 Do pai do Filho do Espírito Santo amém  
 O certo é louco tomar eletrochoque  
 O certo é saber que o certo é certo  
 O macho adulto branco sempre no comando  
 E o resto ao resto, o sexo é o corte, o sexo  
 Reconhecer o valor necessário do ato hipócrita  
 Riscar os índios, nada esperar dos pretos’

O trecho acima traz um ruído no explicitar afirmativamente uma série de posturas soci-

almente não assumidas. Utilizando o contraponto paródico, o enunciador se cola a essas vozes sociais, desconstruindo-as, ao revelá-las bruscamente com a máxima cruzeza, sobretudo pela que há nelas de inadequado para se dizer em voz alta. Fazendo vacilar o conceito de belo, o texto faz notar a hipocrisia no conceito de bem. O desmonte imediato da negação desses outros sociais (o louco, o negro) se inscreve no corpo poético-musical da canção, em sua busca de reverter o que há de cristalizado (esteticamente, socialmente) num lugar-comum – e aqui talvez haja um drible na cristalização do “politicamente correto”. Ao mesmo tempo, o etnocentrismo como algo presente e enrustido socialmente nos é revelado de maneira abrupta, imerso em toda a violência que o informa.

A construção textual traz ainda uma sonoridade estranhada, cheia de sobreposições, numa construção poética saturada de imagens que se sucedem velozmente sem criar um vinco de linear subordinação entre as partes. Isso remete à construção dos sonhos, o espaço-tempo onírico, com suas colagens de momentos e personagens em arranjos inusitados. Em alguns momentos, a canção dialoga diretamente com a *Interpretação dos sonhos*, de Freud. Nos versos da música onde é dito “cego às avessas, como nos sonhos, vejo o que desejo” há uma clara alusão à teoria de Freud dos sonhos como expressão (condensada e distorcida) de desejos (Freud: 1991, 117). Tal intertexto está bem explícito em algumas passagens.

“É um desmascarar  
singelo grito  
o rei está nu  
mas eu desperto

porque tudo cala frente ao fato de que o rei é mais bonito nu”

O trecho acima lembra a interpretação que Freud dá ao conto “A roupa nova do imperador” como *sonho de exibição*<sup>2</sup>. Além disso, aqui nesse momento do *texto* musical uma forma manjada de criticar o poder também é desestabilizada por um desvio no sentido crítico cristalizado.

Claro, tais dados intertextuais são utilizados em um contexto na canção que os desloca como elemento de construção de um outro texto autônomo. A canção *Estrangeiro* mira o estranho e cruza textos de forte apelo imagético. Os sons distorcidos na gravação e a vertiginosa sobreposição de imagens poéticas assinalam esse caráter de um olhar arranhado, estranhado.

A atenção que desautomatiza a percepção, também está em *O caminho de Swann*, primeiro volume do *Em busca do tempo perdido*, quando o protagonista do romance proustiano mira e remira a torre de um campanário de sua infância e percebe também

<sup>2</sup> Freud aponta uma má-interpretação corriqueira do conto. “O impostor é o sonho e o imperador é o próprio sonhador; o propósito moralizador do sonho revela um conhecimento obscuro do fato de que o conteúdo onírico latente diz respeito a desejos proibidos que foram vítimas de recalque. Pois o contexto em que esse tipo de sonhos aparece durante minhas análises de neuróticos não deixa dúvida de que eles se baseiam em lembranças da mais tenra infância. Somente na nossa infância é que somos vistos em trajes inadequados (...) e é só então que não sentimos vergonha de nossa nudez. Podemos observar como o despir-se tem um efeito quase excitante em muitas crianças (...) Elas riem, pulam (...) É difícil passarmos por um vilarejo do interior neste lado do mundo sem não encontrarmos uma criança de dois ou três anos que levante a camisinha diante de nós, talvez em nossa homenagem”. (Freud: 1991, 258)

arestas insuspeitadas, recriadas, descobertas pela atividade do olhar – “e o víamos obliquamente, mostrando de perfil arestas e superfícies novas, como um sólido surpreendido em um desconhecido momento de sua revolução”<sup>3</sup>.

Mirar atentamente de vários ângulos para perceber a fixidez de um estrato social será a atitude do enunciador de dois poemas de João Cabral de Melo Neto, textos que se complementam e permutam. Nos poemas “Comendadores Jantando” e “Duas fases do jantar dos comendadores”, de *A educação pela pedra*, está lá um enunciador atento, a observar as atitudes e gestos durante uma refeição em que estão à mesa circunspectos senhores (“Assentados, mais fundo que sentados, / eles sentam sobre as supercadeiras:/ cadeiras com patas, mais que pernas, / e de pau-d’ aço, um que não mancheja”)<sup>4</sup>.

Captando imagens interiorizadas da atitude à mesa, em angulações e cortes, percebe-se as facetas de um olhar que vai instaurando na estrutura do objeto artístico um traçado agudo, revelador, através de arestas secas de palavras que trazem alta voltagem de construção estética e reflexão social (“Fundassentados se fecham: revestindo, / contra tudo em torno, bem carangueja, / a carapaça que usam, dentro do prato / e de outros círculos e áreas defesas; / se fecham: erguem fronteiras; / se fecham até de poros,

<sup>3</sup> PROUST, Marcel. No caminho se Swann. Trad. De Mário Quintana. 11<sup>ª</sup> ed. Ver. Por Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Globo, 1987 (Em busca do tempo perdido). p.69.

<sup>4</sup> NETO, João Cabral de Melo. Comendadores jantando. In: , Antologia poética. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983. p.33.

o que só fecham/ quando ouvem sermão de outras igrejas”)<sup>5</sup>.

Vários elementos dos poemas apontam de maneira brutal e milimetricamente construída para sentidos que cabem no campo semântico da fixidez, imobilidade, solidez, restrição da atenção, marcação do que é circunscrito – tudo isso num círculo infernal, que revela posturas das elites latifundiárias do Nordeste do Brasil, grudadas em seus interesses de classe refletidos em um conservadorismo cerrado. O embate da pedra do poema com a petrificação das estruturas sociais e culturais provoca fissuras que permitem vê-las melhor, de forma mais incisiva. A palavra se faz pedra e se põe a ferir o olhar também petrificado sobre o que se quer visto como natural e inabalável – crenças arraigadas a valores eternos, naturalizados, inquestionáveis. Mas, por vezes, *o que se vê, não se via, o que se crê não se cria*<sup>6</sup>.

## 2 Jardins da razão

Sonoridades e carnações novas compõem também com frequência as narrativas de Clarice Lispector, com forte repercussão desautomatizadora. Na prosa da escritora é algo recorrente a tematização de personagens vistos em meio à rotina, ao amorfo de uma vida cotidiana automatizada e despertados para uma ampliação de percepção da existência. É *o topos* na narrativa clariceana do incidente qualquer que quebra a naturalidade da vida diária, desloca seus lugares-comuns, amplia

<sup>5</sup> Idem. Duas fases do jantar dos comendadores. In: Antologia poética. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. p.36.

<sup>6</sup> BELLOTTO, Antonio, FROMER, Marcelo & ANTUNES, Arnaldo. Medo. Os Titãs. LP Ô Blésq Blom. WEA Discos.

as percepções na rotina cegada, dispersa entre fragmentos que não se iluminam.

Acordada de uma rotina ferrenha de dona de casa de classe média, na qual se apegava como maneira de domar a vida, o medo, a personagem Ana, do conto *Amor*<sup>7</sup>, tem sua vida revirada pela visão de um cego que masca chiclete na rua. A visão do cego desestabiliza suas certezas e apresenta aos seus olhos um mundo novo. Num dos trechos mais intensos do conto, a personagem é mostrada vagando em êxtase pelo Jardim Botânico do Rio. O sentido de integração do espaço do Jardim é percebido por Ana na natureza e é reforçado na sonoridade do texto, com aliterações e assonâncias, no mundo das coisas onde ela olha e se sente olhada.

A descrição do ambiente e das sensações que desperta em Ana é terrivelmente exuberante, marcando a intensidade de vida — e de morte, presente nos frutos, flores e bichos, descrição encantatória em quatro parágrafos que mostram a explosão de vida e selvageria inocente, onde aromas e podridões se correspondem. O olhar percorre "as luxuosas patas de uma aranha", o banco "manchado de sucos roxos". O abraço profundo das "parasitas folhudas" com os troncos. A exuberância da natureza é posta com um profundo sentimento de integração, no qual estão entrelaçados brutalmente os sentidos de "vida e repugnância", de florescimento e apodrecimento.

"Era um mundo de se comer com os dentes, um mundo de volumosas dalias e tulipas. Os troncos eram percorridos por parasitas folhudas, o abraço era macio, colado. Como a repulsa que precedesse

uma entrega — era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante. / As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia"(Lispector:26).

A personagem permanece oscilando entre um atirar-se impetuosamente para o novo mundo e um defender-se no espaço comum do familiar. O movimento em direção à vida recém-descoberta vai ganhando poder como num jogo de forte sedução, onde o medo e a repugnância convivem tensamente com um apaixonado e descontrolado — vertiginoso desejo, que vai derrubando as resistências do sentimento culpado ("Como a repulsa que precedesse uma entrega").

Na descrição das sensações da personagem na caminhada em êxtase pelo Jardim Botânico há um uso saturado do verbo *ser* no imperfeito ("as frutas *eram* pretas(...)Os troncos *eram* percorridos por parasitas(...)o abraço *era* macio, colado(...)era fascinante(...)era fascinante(...)A decomposição *era* profunda(...)O Jardim *era* tão bonito(...)Era quase noite agora(...)Era fascinante(...)"). Na chegada ao apartamento, após a fuga do Jardim, o verbo se repete, na constatação do novo sob a aparência do familiar ("A sala *era* grande, quadrada (...) — que nova terra *era* essa"(Lispector: 26).

Essa reiterada repetição do verbo *ser* no imperfeito reforça o tom encantatório de toda a hiperestesia perceptiva vivida no Jardim e no princípio do retorno ao lar. Além disso, lembra a passagem da criação do universo no *Gênesis*, com a reiteração da frase que atesta a satisfação de Deus ante o mundo pouco a pouco criado ("E viu Deus que isto era bom")<sup>8</sup>. No conto, o que se tem no mo-

<sup>7</sup> LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. 18ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

<sup>8</sup>Gênesis. In.: *Bíblia Sagrada*. Rio de Janeiro/São Paulo, Editora Age. p.3. vol.I.

mento das reiteraões é justamente a criação de um novo mundo aos olhos de Ana, a ver uma surpreendente mutação sob seu olhar outrora embotado, a perceber o infernal em estranha simbiose com o divino. Vida brotando do nada que era a face morta das coisas antes dela aprender a olhá-las.

Tal texto traz o *ruído* como técnica, entranhado numa prosa onde não há evolução da ação dramática, e sim um vertiginoso e radical aprofundamento do sentimento interiorizado da personagem. A *desautomatização*, o inaugurar uma nova maneira de olhar as coisas já vem encharcado na própria linguagem, não se tratando apenas de um tema. E aqui, representa também o embaralhamento da vida administrada, do mundo racionalizado, uma diluição de fronteiras nos jardins da razão.

### 3 Mídia e ruído

O filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, de alguma maneira representou um *ruído* na tradição do cinema brasileiro. Adaptando o livro de Paulo Lins, ele construiu, com firme acabamento narrativo e luxo tecnológico, um filme que desvenda o mundo dos pobres do Brasil sem derivar para um apieadamento apaziguador, expondo (esteticamente) de cabeça erguida o beco sem saída da violência e do banditismo social brasileiros. Sem idealizar as classes populares, nem abrir mão de usar as linguagens do cinema do mundo contemporâneo. Sem a presunção de estar criando algo visceralmente novo, mas assumindo a responsabilidade de elaborar um texto fílmico com competência narrativa, pertinência estética e comunicação com o público.

Fernando Meireles, por outro lado, tam-

bém idealizou o seriado *Cidade dos homens*, *ruído* temático e de linguagem no ambiente da televisão comercial brasileira, com pretos e pobres ascendendo à boca de cena na telinha, num trabalho de elaboração audiovisual extremamente vigoroso. Meireles aponta o seriado como um desdobramento mas, ao mesmo tempo, como o avesso do filme *Cidade de Deus*. Ele ressalta que *Cidade de Deus* é um drama com toques de comédia sobre traficantes do Rio; a comunidade aparece apenas como pano de fundo. “*Cidade dos Homens* é uma comédia, com um toque de drama, sobre uma comunidade do Rio de Janeiro; os traficantes aparecem apenas como pano de fundo”<sup>9</sup>.

O seriado, apresentado em quatro temporadas e 19 episódios (de 35 minutos em média), vem desconstruindo os estereótipos na representação do mundo dos pobres, onde várias formas de vida se fazem para além da violência ou do narcotráfico<sup>10</sup>. Isso se torna forte e original, num tempo em que a onipresença (automatizada) da representação crua da violência já se tornou um novo centramento, aí sim com sintomas de diluição. Com uma construção discursiva apurada, bem roteirizada e dirigida, o seriado tem dado peso e espessura à teledramaturgia brasileira, na verdade mantendo forte interface com a linguagem cinematográfica e ainda pontes com o discurso literário, através dos intertextos com *Cidade de Deus* e da adaptação de um livro infanto-juvenil<sup>11</sup>.

Outra experiência vigorosa é a da série

<sup>9</sup> Informação que consta na contra-capla do DVD *Cidade dos homens*, 1ª temporada. Globo Vídeo.

<sup>10</sup> As três primeiras temporadas já foram veiculadas e lançadas em Dvd pela Globo Vídeo.

<sup>11</sup> STRAUSZ, Rosa Amanda. *Uólace e João Victor*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

*Cena Aberta*, produzido pela Casa de Cinema de Porto Alegre e veiculada pela Rede Globo. Revelando os bastidores de produção, apontando abertamente as manipulações de tempo, espaço e personagem, etc, *Cena Aberta* parece se valer de conquistas metalingüísticas instauradas pela tv brasileira nos anos 80, em programas e horários específicos<sup>12</sup>. Conquistas estas inspirados em procedimentos de vanguarda no cinema de décadas anteriores, mas correndo em faixa própria, dentro de um ambiente de consumo por grandes audiências. E com feições singulares também na mescla entre ficção e narrativa telejornalística, incorporando fortemente o gênero jornalístico entrevista à narrativa<sup>13</sup>.

O programa se constrói de cenas de ensaios, de representações do texto, depoimentos da vida pessoal de várias candidatas amadoras que tentam interpretar personagens de obras literárias. São quatro os episódios (lançados em dvd), baseados em Tolstói, Clarice Lispector, Marcos Rey e Simão Lopes Neto. As atrizes amadoras são mostradas quando titubeiam nos ensaios, em cena, nos instantes de entendimento dos personagens, nos momentos em que a narrativa vacila, nas várias possibilidades de manipulação, de ordenação e desfecho.

À sua maneira, aqui estão presentes procedimentos metalingüísticos que, ousados e até agressivos no passado – por desconstruírem a mimesis clássica e os cânones do cinema narrativo – comparecem ao cinema e à televisão contemporâneos como dados possíveis de representação ficcional, aceitos pela audi-

ência. Não deixam de representar um *ruído* e uma *desautomatização* na rotina da programação da tv aberta. Isso embora configurem procedimentos específicos de narrativas de largo consumo, com uma forte e criativa levada de entretenimento, não apontando uma crise nas maneiras de representar, como ocorreu em narrativas do passado que trabalhavam a questão da reflexividade<sup>14</sup>. Apresentam, sim, procedimentos ampla e intuitivamente percebidos e aceitos pela recepção como possibilidades viáveis e criativas de ativação do jogo de luzes e sombras aceitado pela representação ficcional.

Podemos ressaltar ainda que o *ruído* é frequentemente usado para despertar a atenção no discurso publicitário. Em 2004, por exemplo, foi veiculada em revistas brasileiras uma peça publicitária da imprensa Delta Airlines, lançando um voo direto entre o Rio de Janeiro e os Estados Unidos, sem escalas. Sobre um fundo azul, sem maiores atrativos, o principal do texto se estruturava assim.

AGORA.

A.

DELTA.

VAI.

DO.

RIO.

AOS.

EUA.

SEM.

NENHUMA.

PARADA.

Obviamente o *ruído* provocado pela pontuação anormal tinha como objetivo iconi-

<sup>12</sup> O DVD está disponível no mercado, tendo sido lançado pela Globo Vídeo.

<sup>13</sup> Experimentado na década de 90 com o Programa Legal, por exemplo.

<sup>14</sup> Robert Stam discute muito bem a questão reflexividade na história do cinema. Cf. STAM: 2003, 174-177.

zar o absoluto desconforto dos vãos pinga-pinga, com suas desconfortáveis escalas. Temos aí o *ruído*, não com função desautomatizadora, mas servindo, de maneira criativa, para gerar o efeito persuasivo, objetivo do discurso publicitário.

Um contrapeso importante para este viés interpretativo que contempla a questão da *desautomatização* como ainda estimulante e operativa, seria pensar a presença de Bakhtin e sua noção de dialogismo (e de polifonia)<sup>15</sup>. Como assinala Robert Stam, Bakhtin não deixava de saudar a noção de arte como procedimento, “onde a vida social é expressa no interior de um material semiótico definido e na linguagem específica de um meio” (Stam 1992: 25). No entanto, havia divergências.

O afastamento, como percebe Stam, entre Bakhtin e os formalistas, estava na hierarquização e separação total, não aceita por Bakhtin, entre linguagem prática e linguagem poética; por outro lado, a noção formalista de linguagem como luta entre dois tipos de discurso se chocava com a noção bakhtiniana de “heteroglossia, a idéia de que cada língua nacional compreende, na realidade, um sem número de sublinguagens” (Stam 1992: 26). A hostilidade mecânica em relação ao velho também estaria fora do mapa de Bakhtin. Assim como a simples inversão de valores existentes, com a excessiva valo-

<sup>15</sup> Diana Luz de Barros faz esclarecedora distinção entre dialogismo e polifonia, expressões usadas indistintamente, inclusive por Bakhtin. Para a autora, o termo dialogismo “recobre o princípio dialógico constitutivo da linguagem e de todo discurso”. Já a polifonia “caracterizaria um certo tipo de texto, aquele em que o dialogismo se deixa ver, aquele em que são percebidas muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos que escondem os diálogos que os constituem”. Cf. BRAIT: p.35.

rização dos meios técnicos, em resposta ao gesto do realismo ingênuo de apenas olhar o conteúdo (Stam 1992: 25).

Em Bakhtin, a palavra é percebida como terreno habitado (Bakhtin 1981: 176) como arena de luta retórica<sup>16</sup> e nela há, poderíamos dizer, uma co-habitação de vozes múltiplas onde não só há oposições como complementaridades, onde as posições mesmo radicalmente opostas levam em conta e se constituem mesmo levando em conta a palavra do outro. “O nosso discurso da vida prática está cheio de palavras de outros” (Bakhtin 1981: 168).

Como assinala ainda Robert Stam, “a concepção bakhtiniana de ‘intertextualidade’ não conduz a uma hostilidade simplista em relação ao passado: à negação do significado desgastado e não à infusão com um novo significado”. Podemos pensar, assim, que a fundação de um novo significado necessariamente se incrusta em algum momento da tradição (e pensaríamos aqui em Walter Benjamin). Essa seria talvez a senha para alargar e atualizar, tornando mais produtivos, conceitos como os de *ruído* e *desautomatização*.

#### 4 Bibliografia

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

BARBOSA FILHO, Hildeberto. “Ruído, estranhamento, comunicação”. In: *O giz e a letra*. João Pessoa: Manufatura, 2003.

<sup>16</sup> Tomando a expressão aqui obviamente em sentido amplo.



- BLIKSTEIN, Izidoro. *Técnicas de comunicação escrita*. São Paulo: Ática, 2001.
- BRAIT, Beth. *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. *Teoria da literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.p.45
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. São Paulo: Círculo do Livro, 1991. 2 vols.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. 18<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- STAN, Robert. *Bakhtin – da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.