

# O Dialogismo bakhtiniano em *Forrest Gump*, de Robert Zemeckis

Eunice Lopes de Souza Toledo<sup>1</sup>, Ivo Di Camargo Junior<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Faculdade de Ciências e Letras de Assis (SP) – Unesp – Dept<sup>o</sup>. Lingüística  
toledo@assis.unesp.br

<sup>2</sup> Graduação: Faculdade de Ciências e Letras de Assis (SP) – Unesp  
side\_amaral@hotmail.com

*Resumo:* Neste artigo, tentaremos detectar e analisar as vozes engendradas pelo diretor Robert Zemeckis para compor a narrativa fílmica *Forrest Gump* (1994). Recorrendo à noção de intertextualidade, conforme entendida pela *Lingüística Textual*, e ao conceito de polifonia ou dialogismo, de Bakhtin, buscaremos desempenhar com acuidade o papel de espectadores críticos da mais completa manifestação artística do ser humano: o texto fílmico.

*Palavras-chave:* texto fílmico; intertextualidade, polifonia, dialogismo.

*Abstract:* This article intends to detect and analyze the voices which were engender by Robert Zemeckis, the director of *Forrest Gump* (1994). Supported by the concept of intertextuality, according to *Textual Linguistics*, and by the notion of polyphony or dialogism, by Bakhtin, we will try accurately to perform the role of critic spectators of the more complete human artistic expression: the film text.

*Keywords:* film text; intertextuality; polyphony; dialogism.

## 1 – Introdução

No presente texto, daremos continuidade ao processo reflexivo ao qual temos nos dedicado há alguns anos acerca das relações intertextuais que ajudam a compor a tessitura de textos fílmicos.

“Cinéfilos por natureza”, temos constatado que cada vez mais a *Sétima Arte* tem se apresentado frente à sociedade como um dos terrenos mais férteis em termos dialógicos, devido à riqueza e à complexidade crescentes dos elementos envolvidos na realização de seus ideais fílmicos e cinematográficos.

Embora voltados para os pressupostos teóricos da *Lingüística Textual* no que diz respeito à intertextualidade como fator de coerência, a falta de uma metodologia específica de trabalho leva-nos a recorrer, prazerosamente, às reflexões de Bakhtin sobre texto e discurso, o que nos permite colocar em cotejo os variados discursos que acreditamos compor o texto fílmico para o qual, em dado momento, voltamos nosso olhar e nossa atenção.

Neste estudo buscaremos analisar, criteriosamente, os diálogos estabelecidos entre o filme norte-americano *Forrest Gump* (1994), do diretor Robert Zemeckis, e a história geral dos Estados Unidos, revisitada pelo personagem-título durante quatro décadas, dos anos 50 aos anos 80.

## 2 – Recortes do pensamento bakhtiniano

Desde que o trabalho desenvolvido pelo teórico russo Mikhail Bakhtin passou a ser conhecido no ocidente, entre os anos 60 e 70, é impossível não reconhecer a imensa influência que suas reflexões vêm exercendo sobre os mais variados estudos acerca da linguagem humana, quando entendida não apenas como um meio de comunicação, mas, principalmente, como promotora de interação social, conhecimento humano e expressão ideológica.

Ao tratar do papel da consciência individual e da palavra na formação das ideologias, Bakhtin apresenta uma série de reflexões no sentido de facilitar nossa compreensão sobre a importância dos processos de interação semiótica dos grupos sociais.

Essa cadeia ideológica estende-se de consciência individual em consciência individual, ligando umas às outras. Os signos só emergem, decididamente, do processo de interação entre uma consciência individual a uma outra. E a própria consciência individual está repleta de signos. A consciência só se torna consciência quando se impregna de conteúdo ideológico (semiótico) e, conseqüentemente, somente no processo de interação social. (BAKHTIN, 1997, p. 34)

Para o autor, a palavra, além de constituir o mais puro signo ideológico no estabelecimento e manutenção das relações sociais, ainda serve de suporte para todo signo não-verbal, sendo eles também entendidos como signos ideológicos.

Temos, pois, que todo signo - verbal ou não – só existe enquanto tal devido à carga ideológica que comporta, de forma a tornar possível tanto a formação das subjetividades, quanto os processos de interação humana.

Segundo o autor:

A palavra acompanha e comenta todo ato ideológico. Os processos de compreensão de todos os fenômenos ideológicos (um quadro, uma peça musical, um ritual ou um comportamento humano) não podem operar sem a participação do discurso interior. Todas as manifestações da criação ideológica – todos os signos não-verbais – banham-se no discurso e não podem ser nem totalmente isoladas nem totalmente separadas dele. (idem, p. 37-38)

Portanto, quando partimos do princípio de que a linguagem humana que se manifesta pela palavra constitui o mais forte e presente meio de interação social e construção de ideologias, podemos concluir que a palavra é a grande responsável pelas relações intersubjetivas, pela historicidade dos diferentes povos, bem como pela produção,

recepção e transmissão de seus dados culturais, expressos ou não pela língua natural, embora, certamente, explicados por ela.

Assim, afirma Bakhtin:

Mas esse aspecto semiótico e esse papel contínuo da comunicação social como fator condicionante não aparecem em nenhum lugar de maneira mais clara e completa do que na linguagem. *A palavra é o fenômeno ideológico por excelência.* A realidade toda da palavra é absorvida por sua função de signo. A palavra não comporta nada que não esteja ligado a essa função, nada que não tenha sido gerado por ela. A palavra é o modo mais puro e sensível de relação social. (idem, p. 36)

Nos estudos bakhtinianos, a palavra não é concebida dentro do sistema estrutural da língua – da mesma forma como é tratada pelas concepções tradicionais – e sim como elemento fundamental do fazer ideológico.

Em consonância com o pensador russo, pode-se afirmar que qualquer reflexão em torno da palavra só ganha sentido e importância se a linguagem for considerada em sua perspectiva pragmática, ou seja, como o lugar mais indicado para a manipulação de valores sociais.

Vale lembrar que, oriundo da noção de polifonia ou dialogismo de Bakhtin, o conceito de intertextualidade começou a ser desenvolvido por Julia Kristeva, dentro do estruturalismo francês, na década de 60.

Embora não seja consenso entre os lingüistas, em nossos trabalhos temos tratado os três termos - dialogismo, polifonia e intertextualidade - como sinônimos.

Diante do exposto até o momento, pensamos poder garantir que o cinema representa uma instância privilegiada de relações intertextuais, de construção ideológica e interação social, devido ao inter-relacionamento das mais variadas modalidades de signos – sistematizados, não apenas pela palavra, mas, igualmente, pelo som e pela imagem - na constituição de seu produto final, o texto fílmico.

### **3 – A Sétima arte e a prática social**

Poucos anos após a sua criação e eleição como *Sétima Arte* - ao lado das artes plásticas (pintura, escultura e arquitetura), da literatura, do teatro, da música, da dança e da fotografia – o cinema adotou a narrativa como estrutura, iniciando, automaticamente, a comercialização da nova tecnologia. No lugar de breves registros de cenas do dia-a-dia, seus pioneiros voltavam-se para a elaboração de conceitos variados que possibilitassem a representação de fatos reais em forma de histórias da vida humana.

Como fator de desenvolvimento do cinema várias técnicas foram surgindo com o propósito de atribuir mais sentido ao “enunciado” fílmico e ampliar o campo de visão e interpretação da realidade proposta pela narrativa. Dentre os procedimentos adotados temos, por exemplo: 1) o uso da edição (arranjo das seqüências na tela, ou seja, montagem cinematográfica); 2) o *fade-out* (método de transição ou fechamento que provoca o

desaparecimento gradual da imagem); 3) o *lap-dissolve* (sobreposição gradual de uma nova imagem); 4) a adoção do som e da cor na tela do cinema; 5) a substituição do “ator” por “gente de verdade” (filmes neo-realistas); 6) cenas externas vs filmagens de estúdios; 7) a adoção da noção de gênero no cinema; 8) maior atenção para a composição das tomadas – *mise-en-scène* - do que para a sua combinação - montagem - (com vistas à valorização do movimento dos elementos cinematográficos, do posicionamento de figuras e cenas pela câmera, da iluminação, do foco de profundidade etc.).

Com a aplicação das primeiras técnicas, o cinema estava voltado mais para a forma do que para o conteúdo em si. A partir da adoção do som e da cor, além da implementação de novas técnicas, os cineastas, muitas vezes, buscaram aumentar a noção de realidade, passando a explorar mais significativamente o enredo e impingindo maior complexidade às expressões psicológicas das personagens. Por outro lado, a adoção das noções de gênero e de autor provocou o estabelecimento de uma relação mais forte entre o cinema e o espectador, dando origem ao chamado filme popular.

A trajetória nem sempre coerente da *Sétima Arte* acabou estendendo para outras áreas de pesquisa - a antropologia, a lingüística, a semiótica, e, mais tarde, a psicologia - as fundamentações dos teóricos, dando início aos estudos sobre cinema, fato esse discutido, por exemplo, em Turner (1997, p. 46):

Finalmente, e numa outra configuração, alguns teóricos do cinema de autor afastaram-se de suas fundamentações nos modos literários e estéticos de análise, abraçando a lingüística, a antropologia e a semiótica. Este é um dos primeiros indícios do futuro dos estudos sobre cinema, que gradativamente tornou-se alvo da aplicação de teorias desenvolvidas em outras áreas. O elemento comum entre a lingüística e a antropologia era o grupo de teorias abrigado sob a denominação de estruturalismo. O estruturalismo admite que os filmes sejam feitos por cineastas, mas nos lembra que os cineastas são “produzidos” pela cultura. Assim, a teoria estruturalista tem sido muito útil em reassociar o cinema com a cultura que ele representa. Também proporcionou meios de perceber o cinema como um conjunto de linguagens, um sistema para criar significados, aprofundando desta maneira nossa compreensão desse meio de comunicação.

A publicação de artigos sobre cinema, na década de 60, em diferentes meios de comunicação, a preocupação em adequar o cinema a um público mais jovem nessa mesma época, a criação dos primeiros cursos de cinema em nível superior, o lançamento de revistas e periódicos especializados, enfim, o aumento de conhecimento acerca desse novo fazer artístico, promoveu um maior interesse por parte dos pesquisadores acadêmicos pelos diferentes aspectos que compõem a arte cinematográfica. Por outro lado, as pesquisas passaram a estimular maior cuidado em relação à elaboração do texto fílmico por parte de seus produtores, roteiristas e, especialmente, de seus diretores.

O conjunto das variadas abordagens voltadas para a arte cinematográfica deu origem ao campo denominado estudos culturais, os quais não se restringiam apenas à análise do cinema, mas passaram a se preocupar, igualmente, com o entendimento sobre “a função, as práticas e os processos culturais”, a partir de análises sobre “os meios pelos quais os significados sociais são gerados pela cultura...”. (TURNER, 1997, p. 48)

#### **4 – A complexidade de vozes na determinação dos sentidos que compõem o universo criado por Zemeckis, em *Forrest Gump***

Certamente considerado como pertencente ao “Cinema Clássico”, com base no estilo de montagem de sua narrativa, o texto fílmico *Forrest Gump* (1994), retrata a trajetória de vida de um homem “especial”, ou seja, um adulto detentor de uma inteligência limítrofe, beirando a idade mental de cinco anos.

Apoiando-se na inocência natural da infância, o diretor Robert Zemeckis sente-se livre para promover uma crítica, um tanto ácida, a diferentes instituições consideradas de bem estar social e ao próprio “modo de vida americano”, entre os anos 50 e 80. Paralelamente, busca resgatar valores que o homem moderno não tem cultivado e, portanto, não se encontra em condições de transmitir às novas gerações.

Oscilando, pois, entre diferentes manifestações intertextuais, ora de conteúdo semelhante, ora de conteúdo discordante, Zemeckis tece uma narrativa que ao mesmo tempo que nos leva ao riso, nos emociona, sem ser piegas e sem perder o compromisso com a arte séria e de boa qualidade, mesmo pertencendo ao estilo hollywoodiano, geralmente, alvo de sérias críticas por parte dos especialistas da arte cinematográfica.

Para percorrer o panorama político-sócio-cultural dos Estados Unidos, durante quatro décadas, o diretor recorre a um número bastante variado de fatos intertextuais, que, em geral, fazem parte do conhecimento partilhado do povo americano, como, por exemplo: as referências ao cantor Elvis Presley, como cidadão comum e, posteriormente, como rei do rock, ao cantor inglês John Lennon, morto no país, às tentativas de assassinato dos presidentes Gerald Ford e Ronald Reagan, aos assassinatos do Presidente John Kennedy, de seu irmão Bob e do candidato a Presidente George Wallace, ao movimento hippie, à chegada do homem à lua, ao escândalo de Watergate, ao surgimento da Aids etc.

Olhando para o rico roteiro que compõe a narrativa fílmica de *Forrest Gump*, optamos por dividir em dois os principais focos dialógicos propostos pelo diretor: de um lado, o personagem-título - apoiado pelos ensinamentos e pela cumplicidade de sua mãe – atribuindo sentido a um discurso (composto por palavras e atos) em busca da valorização do ser humano, e de outro, seu eterno amor, a jovem Jenny, e seu grande amigo, o tenente Dan, cujas vidas e ações acabam negando esses mesmos valores. Utilizando-se desse contraponto, Zemeckis constrói suas críticas de maneira tão sutil e inteligente que poderia ter corrido o risco de não ser entendido e, conseqüentemente, de comprometer o nível de textualidade do objeto fílmico apresentado.

Em sua sabedoria intuitiva, a Senhora Gump, ao perceber os limites físico e mental de seu filho, não se deixou abater, lutando para que ele tivesse as mesmas chances que as crianças normais. Matriculou-o em escolas comuns, incentivou-o ao convívio social, ao serviço militar e ao exercício de uma profissão. Tais atitudes assemelham-se ao pensamento do grande estudioso russo Levi S. Vygotsky, que já no início do século XX afirmava:

Precisamente porque as crianças retardadas, quando deixadas a si mesma, nunca atingirão formas bem elaboradas de pensamento abstrato, é que a escola deveria fazer todo esforço para empurrá-las nessa direção, para desenvolver nelas o que

está intrinsecamente faltando no seu próprio desenvolvimento. (VYGOTSKY: 1989, p. 100)

Quanto à importância da participação social no desenvolvimento de crianças especiais, o autor alertava para o seguinte:

...o aprendizado humano pressupõe uma natureza social específica e um processo através do qual as crianças penetram na vida intelectual daqueles que as cercam.

As crianças podem imitar uma variedade de ações que vão muito além dos limites de suas próprias capacidades. Numa atividade coletiva ou sob orientação de adultos, usando a imitação, as crianças são capazes de fazer muito mais coisas. (Idem, p. 99)

Por meio da personagem Jenny, o diretor estabeleceu dois tipos de diálogos: de um lado destacou os sentimentos de amor, fidelidade e dedicação de Forrest para com a amada, a despeito de todos os excessos que ela veio a cometer na condução da própria vida, e de outro, apresentou sérias críticas à adequação total e irrestrita da moça ao modo de vida americano, repleto de contestações aos valores sociais, tanto de ordem ética quanto moral, o que lhe custou a própria vida.

O tenente Dan pode ser entendido como o instrumento pelo qual Zemeckis se posicionou ideologicamente contra a Guerra do Vietnã, evento tido como o maior fracasso americano do século XX. Para conduzir um fato socialmente injusto, somente um profissional mal preparado, fanático e cuja única crença se resumia em morrer como herói, caso não saísse vitorioso. Porém, ao contrário do que desejava, o tenente não morreu, tendo sido salvo por Forrest com as pernas, completamente, mutiladas, o que lhe causou grande frustração e revolta.

Os sentimentos cristãos de Forrest, no entanto, possibilitaram aos dois personagens uma relativa redenção: em relação a Jenny, deu-lhe um lar, onde pôde passar seus últimos dias em total harmonia e felicidade ao lado do marido e do filho; ao tenente Dan, o crédito de confiança na condução dos negócios, o que o levou a fazer as pazes com Deus, com o valor do trabalho e com o sentido da vida. O milagre da conversão do tenente aconteceu durante uma tempestade em alto mar, cuja resposta de Deus à descrença do homem materializou-se em forma de redes repletas de camarão, como uma referência intertextual direta à passagem bíblica registrada em João 21:1-14, intitulada “A pesca milagrosa”.

Um quarto personagem coadjuvante, mas de grande importância para a concretização do processo de crítica social postulado por Zemeckis, revelou-se um outro Forrest, porém negro. Tão puro quanto seu irmão de coração, Bubba encontrou a morte durante a Guerra do Vietnã, mas teve o sonho de abrir uma empresa de pesca de camarões realizado pelo amigo, devido à lealdade e ao altruísmo de Forrest. Este, conforme prometera, promoveu uma completa mudança nas condições de vida da família do amigo/irmão, ao entregar metade da fortuna conseguida com o empreendimento. A presença de Bubba na composição do texto fílmico permitiu ao diretor reforçar sua posição contrária ao racismo que permeia grande parte das relações intersubjetivas do povo americano, especialmente no sul do país, onde o filme acontece e onde foi criado o grupo extremista Ku Klux Klan, com claros propósitos de extermínio da raça negra.

Vale lembrar que, por meio de uma rápida, porém, irônica referência à organização racista KKK, Zemeckis promove um intertexto explícito com o filme *O nascimento de uma nação* (1915), trazendo para o corpo de seu texto cenas elaboradas por Griffith sobre atividades e finalidades do grupo.

Partindo do princípio de que todo texto deve se colocar diante de seus recebedores como obra aberta a variadas interpretações, sabemos que o filme aqui analisado permite ainda inúmeras relações dialógicas, que, certamente, poderão ganhar vida em trabalhos futuros. No entanto, não podemos deixar de lembrar que o maior e principal diálogo estabelecido pelo texto fílmico *Forrest Gump* se dá com a obra literária do mesmo nome, que lhe serviu de base e inspiração.

### Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 8ed. São Paulo: HUCITEC, 1997.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

Bíblia Sagrada. Rio de Janeiro: Gamma, s/d.

BLIKSTEIN, Izidoro. Intertextualidade e Polifonia. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de & FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 1999.

BRITO, João Batista de. *Imagens Amadas: Ensaios de Crítica e Teoria do Cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

COSTA, Antônio. *Compreender o cinema*. 3 ed. São Paulo: Globo, 2003.

KOCH, Ingedore V. & TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *A coerência textual*. 6 ed. São Paulo: Contexto, 1995.

-----, *Texto e coerência*. 5ed. São Paulo: Cortez, 1997.

TOLEDO, Eunice Lopes de Souza. *A reatualização dos conteúdos do Novo Testamento em Cidadela, de Saint-Exupéry, por meio de relações intertextuais*. Tese de Doutorado. Faculdade de Ciências e Letras – Unesp – Assis (SP): 2001.

-----, O entrelaçamento de vozes para compor a tessitura de *Seven*, de David Fincher. In: *Estudos Lingüísticos*. São Paulo: GEL XXXIII, 2004.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

VYGOTSKY, Lev.S. *A formação social da mente*. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 1889.