

ESTILO, ÉTHOS E ENUNCIÇÃO

ORGANIZADO POR:

ELIANE SOARES DE LIMA
ANA ELVIRA LUCIANO GEBARA
THAYSE FIGUEIRA GUIMARÃES



FOCO

Linguística do
Texto e do Discurso

Volume 1

ESTILO, ÉTHOS E ENUNCIACÃO

ORGANIZADO POR:

ELIANE SOARES DE LIMA
ANA ELVIRA LUCIANO GEBARA
THAYSE FIGUEIRA GUIMARÃES



FOCO
Linguística do
Texto e do Discurso
Volume 1

EXPEDIENTE

REITORIA	PROFA. DRA. ESTER REGINA VITALE
PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO	PROF. ME. ARNALDO NICOLELLA FILHO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO	PROFA. DRA. KÁTIA JORGE CIUFFI
PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO	PROFA. MA. ELIZABETE FERRO SOUSA TOUSO

NÚCLEO DE PROJETOS E PESQUISA EM DESIGN

COORDENAÇÃO	PROFA. MA. ANA MÁRCIA ZAGO
ORIENTAÇÃO	PROFA. ESP. RODRIGO A. DE SOUZA
EXECUÇÃO	CÍNTIA CORSI LOURENÇO
PROJETO GRÁFICO E CAPA	CÍNTIA CORSI LOURENÇO

Catálogo na fonte Biblioteca Central da Universidade de Franca

Lima, Eliane Soares de (org.)
L697e Estilo, éthos e enunciação / Eliane Soares de Lima, Ana Elvira Luciano Gebara, Thayse Figueira Guimarães, organizadores. [Franca, SP]: Unifran, 2016. (Foco: linguística do texto e do discurso, 1)
359 p.

ISBN 978-85-60114-63-4

1. Linguística. 2. Discurso. I. Gebara, Ana Elvira Luciano (org.). II. Guimarães, Thayse Figueira (org.). III. Título.

CDU – 801:82-5

Série Foco: Linguística do Texto e do Discurso

CONSELHO EDITORIAL

Cilene Margarete Pereira
(Universidade Vale do Rio Verde)

Gerardo Ramírez Vidal
(Universidad Nacional Autónoma
de México)

Guaraciaba Micheletti
(Universidade Cruzeiro do Sul)

Lucia Teixeira
(Universidade Federal Fluminense)

Luiz Antonio Ferreira
(Pontifícia Universidade Católica
de São Paulo)

Regina Souza Gomes
(Universidade Federal do Rio de
Janeiro)

Renata Coelho Marchezan
(Universidade Estadual Paulista)

Roberto Leiser Baronas
(Universidade Federal de São Carlos)

Vera Lúcia Rodella Abriata
(Universidade de Franca)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

As organizadoras 7

PARTE I – PERSPECTIVAS TEÓRICAS

Éthos e estilo

Norma Discini 16

A dimensão do *ethos* nos gêneros retóricos

Maria Flávia Figueiredo e Luiz Antonio Ferreira 58

Depreensão de estilos sociais ou individuais: contribuição à linguística forense

Dayane Celestino de Almeida 80

PARTE II – ÉTHOS E ESTILO NA POESIA

O *éthos* professoral e o discurso argumentativo em metapoemas de Ferreira Gullar

Helba Carvalho 116

***Éthos* e estilo na poética da fragmentação de Francisco Alvim**

Sandro Luis da Silva..... 145

O *éthos* e suas faces: ressignificações da infância em *Vejam como eu sei escrever*

Ana Elvira Luciano Gebara 170

***Éthos*: um exercício teórico na estilística**

Magali Elisabete Sparano..... 197

PARTE III – QUESTÕES DE ENUNCIÇÃO NA PROSA LITERÁRIA

A enunciação como experiência sensível em *Vermelho amargo*, de Bartolomeu Campos de Queirós

Eliane Soares de Lima 220

O estilo de um texto literário em uma concepção discursiva de Literatura

Marília Giselda Rodrigues 245

PARTE IV – O *ÉTHOS* EM CONTEXTOS MIDIÁTICOS E INSTITUCIONAIS

Um modo singular de dizer/ser Jeep: da enunciação à sedução

Maria Alzira Leite 268

O novo *éthos* dos letramentos digitais e a construção de *performances* identitárias na rede

Thayse Figueira Guimarães 298

“Pela minha família, eu voto sim”: aspectos do gênero deliberativo na votação de *impeachment* de Dilma Rousseff pela Câmara

Renan Mazzola..... 328

SOBRE AS ORGANIZADORAS E OS AUTORES..... 352

Se, com o passar dos anos, o campo dos estudos do texto e do discurso tem se espraído e diversificado – por seu amplo alcance e, conseqüentemente, pela demanda imposta pelos mais variados objetos de análise –, trazendo à cena diferentes tendências teóricas e metodológicas, o interesse despertado e os desafios impostos pela instância enunciante são o elemento comum a todas elas.

Ao congregar, no interior do enunciado, tanto aquele que fala, produtor do discurso, como aquele para quem se fala, a quem se dirige o discurso produzido, a enunciação apresenta-se como fenômeno linguístico de mediação entre a estrutura virtual que é a língua e a estrutura realizada que é o texto. Todo um universo de questões e caminhos se colocam nessa aparentemente simples constatação, que acaba por levar, de distintas maneiras, ao sujeito, à construção dos sentidos, à persuasão, mas, sobretudo, ao *modo de dizer* fundador. É nele que se fixam os olhares, uma vez que é por meio dele que se pode reconstruir e examinar cada uma dessas noções: sujeito, sentido, persuasão; todas elas já presentes (as duas primeiras em outra terminologia) nas proposições de Aristóteles, mas ainda hoje instigando os estudiosos.

A atenção voltada à maneira de dizer abriu caminhos para que se pudesse falar da configuração discursiva do sujeito enunciante, depreender e examinar a espessura semântica construída ao longo do discurso produzido, responsável, por sua vez, pela instituição de determinado *modo de ser*, enquanto imagem, efeito de identidade, de individualidade, delineado pelo próprio texto; permitiu,

Estilo, *éthos* e enunciação

pois, abordar a problemática do *éthos* e também do estilo – ambos intrinsecamente relacionados à enunciação sempre pressuposta, ao modo peculiar de dizer que dela emana – a partir de uma perspectiva propriamente discursiva, operacionalizando-os. *Éthos* e estilo passam a ser concebidos, então, como unidades discursivo-textuais depreensíveis das indicações dadas pela enunciação enunciada, pela constância da forma de referencialização desta, pelos mecanismos reiterados de construção do sentido, que, ao mesmo tempo, definem uma maneira de dizer organizada e recorrente, o estilo, e permitem ao enunciatório criar uma imagem do enunciador, o *éthos*.

Estilo, *éthos* e enunciação, noções que representam terreno sempre fértil às pesquisas no domínio das ciências da linguagem, estão na base das discussões reunidas neste livro, resultado, de um lado, do primeiro volume da série Foco: Linguística do Texto e do Discurso, lançada pelo Programa de Mestrado em Linguística da UNIFRAN, de outro, do convênio estabelecido com o Programa de Mestrado em Linguística da UNICSUL e com o Programa de Mestrado em Letras da UNINCOR, de modo que entre os autores dos capítulos presentes nesta coletânea estão professores dos três Programas de Pós-graduação mencionados, bem como convidados de outras Instituições.

A escolha dessa temática, que nada tem de original, dada a recorrência do interesse despertado pelos termos, justifica-se pelo intuito de oferecer, por isso mesmo, contribuições que, a partir da perspectiva linguística, retomam, dialogam, discutem e articulam de maneira própria muito do que vem sendo feito e proposto até aqui sobre tal problemática, seja por um viés que privilegia um ponto de vista mais teórico, seja por aquele que elege, sobretudo, o posicionamento metodológico da(s) teoria(s) em que se apoia.

Estilo, *éthos* e enunciação

Os capítulos de *Estilo, éthos e enunciação* estão distribuídos em quatro partes, definidas segundo o objeto de análise privilegiado.

Na primeira parte, intitulada “Perspectivas teóricas”, estão os capítulos com preocupação teórica mais evidente sobre as noções de *éthos* e estilo e quanto à contribuição que podem trazer. Norma Discini, por exemplo, em um diálogo entre a estilística discursiva e a noção de *éthos* trazida da retórica aristotélica e retomada pela Semiótica Discursiva, traz em “*Éthos* e estilo” reflexões sobre as marcas de um modo recorrente de dizer que, sistematizadas, preparam o processamento do corpo enunciativo. Para a autora, essas marcas, ao serem cotejadas na dimensão semântica do discurso, demonstrarão o estilo como uma “pessoa encarnada”, fundando a imagem de um enunciador – concebido de modo similar à noção de *éthos* trazida da retórica aristotélica – que apontará para diferentes modos de relação entre o sensível e o inteligível e, assim, respaldará as especificidades de apresentação do próprio corpo no discurso. Já Maria Flávia Figueiredo e Luiz Antonio Ferreira, em “A dimensão do *ethos* nos gêneros retóricos”, examinam, a partir da perspectiva aristotélica até as suas formulações contemporâneas, os conceitos de gênero oratório e retórico, com o intuito de averiguar as dimensões persuasivas do *ethos* nessa modalidade de classificação discursiva. Para isso, os autores apresentam, num primeiro momento, um panorama histórico-diacrônico da concepção de *ethos* em retórica, retomando as concepções fornecidas por autores como Perelman e Olbrechts-Tyteca, Reboul, Plantin, Meyer, Eggs e Woerther. A concepção de “gênero retórico” também é revisitada, desde Anaxímenes de Lâmpsaco (na *Retórica a Alexandre*) até os estudos retóricos modernos, representados, no capítulo, por Sánchez Sanz, Meyer, Ruiz de La Cierva, Miller e Berkenkotter & Huckin. Dayane Celestino de Almeida, por sua vez, em “Depre-

ensão de estilos sociais ou individuais: contribuição à linguística forense”, investiga como as noções de estilo da Sociolinguística variacionista e da Semiótica Discursiva podem contribuir aos estudos de autoria textual em situações forenses. Segundo a autora, a pesquisa linguística voltada para estes contextos constituem uma subárea da Linguística que vem sendo chamada de Linguística Forense, para qual interessa a possibilidade de identificação de falantes em discursos variados que demandam, para a resolução de crimes e processos judiciais, uma análise de autoria. Ela mostra, em seu capítulo, a necessidade, e produtividade, de uma análise abrangente do estilo, que deve considerar não apenas elementos do plano da expressão, mas também do plano do conteúdo, uma vez que o exame da figuratividade dos textos, por exemplo, pode dar indícios do pertencimento de um autor a um grupo social que não necessariamente seja sócio-demográfico.

A segunda parte do livro, “*Éthos* e estilo na poesia”, é composta por quatro capítulos. No primeiro deles, “O *éthos* professoral e o discurso argumentativo em metapoemas de Ferreira Gullar”, Helba Carvalho analisa alguns poemas dos livros *Muitas vozes* (1999) e *Em alguma parte alguma* (2010), para mostrar que a metalinguística de Ferreira Gullar constrói uma sequência de argumentos que valida não só um estilo, mas um posicionamento crítico sobre a concepção de poesia, resultando em um *éthos* discursivo de mestre, que pode ser chamado de professoral. Com preocupação semelhante, Sandro Luis da Silva propõe no capítulo seguinte, “*Éthos* e estilo na poética da fragmentação de Francisco Alvim”, examinar a constituição do *éthos* (dos *éthe*) nos poemas da obra *Elefante* (2000). Entrelaçando as noções de *éthos* e estilo, a principal hipótese do autor é a de que, pela análise desses elementos presentes nos poemas e marcados pela cenografia das falas reconhecidas pelo

leitor em sua memória discursiva, é possível identificar na poética de Alvim a marca do “desassossego” do ser humano, trilhada por caminhos que caracterizam o adensamento de sua experiência que renova na cenografia contemporânea o debate, a reflexão, o posicionamento do enunciador acerca do comprometimento entre a poesia e o processo social. O capítulo de Ana Elvira Luciano Gebara, “O *éthos* e suas faces: ressignificações da infância em *Vejam como eu sei escrever*”, identifica, com o apoio teórico dos estudos estilísticos e sobre *éthos*, principalmente na perspectiva da Análise do Discurso, o *éthos* dos poemas (discursivos e pré-discursivos) do livro para crianças de José Paulo Paes. A autora procura ver como (e se) ocorre a ressignificação do eu lírico no livro pela construção paulatina de imagens de criança e de adulto mobilizadas nos versos, examinando os elementos evocados na própria enunciação, pelas escolhas lexicais, pela organização sintática ou pelas alusões e citações feitas. Magalí Elisabete Sparano, em “*Éthos*: um exercício teórico na estilística”, discute em seu texto o conceito de *éthos* na estilística a partir da leitura do poema de Vinicius de Moraes “Elegia na Morte de Clodoaldo Pereira da Silva Moraes, Poeta e Cidadão”, em que o enunciador descreve com lirismo o momento da perda do pai, estabelecendo um jogo entre diferentes momentos e sentimentos vividos, ao mesmo tempo em que se despede. A autora busca demonstrar por meio de sua análise a frequência expressiva dos traços do eu-enunciador sobre si na progressão textual.

Na terceira parte, “Questões de enunciação na prosa literária”, Eliane Soares de Lima, em seu capítulo “A enunciação como experiência sensível em *Vermelho amargo*, de Bartolomeu Campos de Queirós”, examina, a partir do referencial teórico da Semiótica de linha francesa, as especificidades da sintaxe discursiva empregada no momento da enunciação das memórias que compõem a narrati-

va – premiada na categoria de Melhor Livro do Ano do Prêmio São Paulo de Literatura em 2012. Seu objetivo é demonstrar como se dá a articulação entre o sensível e o inteligível durante a construção da memória discursivizada, bem como os efeitos de sentido passionais produzidos e o modo como eles recriam no e pelo discurso enunciado a experiência sensível da infância, que mais do que apenas rememorada é mesmo revivida. No capítulo seguinte, “O estilo de um texto literário em uma concepção discursiva de Literatura”, Marília Giselda Rodrigues analisa, com base nas postulações de Dominique Maingueneau sobre o funcionamento do discurso literário e dos estudos estilísticos no campo da semântica discursiva, o conto “Novas cartas paraguaias”, do livro *Amor e outros objetos pontiagudos* de Marçal Aquino, obra vencedora do Prêmio Jabuti em 2000. A autora procura verificar o modo como o autor constrói sua paratopia criadora, focalizando o código linguageiro da obra (decorrente do posicionamento de Aquino na interlíngua). Interessa a ela examinar em que medida as noções de cenografia e *éthos*, enquanto embreantes paratópicos, co-participam da construção daquilo que, de maneira bastante genérica, chama-se de estilo.

A quarta e última parte, “O *éthos* em contextos midiáticos e institucionais”, apresenta o capítulo de Maria Alzira Leite, “Um modo singular de dizer/ser Jeep: da enunciação à sedução”, no qual a autora analisa a organização linguístico-discursiva e semiotizada da peça publicitária “JEEP – Águas de Março”. Seu estudo, buscando possibilitar a compreensão das representações acerca da comunicação, a partir da qual fica ratificado o papel determinante que têm os modos de enunciar na significação das ações coletivas e individuais projetadas em distintos gêneros, abre, como demonstra a autora, um espaço para se pensar no *éthos* e num estilo de publicidade que podem prever uma relação de corporização personificada

do homem e da máquina. No capítulo seguinte, “O novo *éthos* dos letramentos digitais e a construção de *performances* identitárias na rede”, Thayse Figueira Guimarães pretende, por sua vez, refletir sobre as práticas interacionais em contextos virtuais, focalizando a inter-relação entre o *éthos* interacional desses letramentos e as *performances* identitárias que vão surgindo como resultados das interações nesses espaços. Para ilustrar sua reflexão, a autora analisa a construção das *performances* identitárias de Luan, um jovem de 18 anos, em interações pelo *Facebook* e *Twitter*, caracterizando o *éthos* em desenvolvimento nessas práticas sociais. O último capítulo é de Renan Mazzola, “‘Pela minha família, eu voto sim’: aspectos do gênero deliberativo na votação de *impeachment* de Dilma Rousseff pela Câmara”, no qual o autor discute o enunciado proferido constantemente na Sessão Deliberativa Extraordinária da Câmara dos Deputados, em desfavor da Presidente Dilma Rousseff. A proposta é a de empreender em seu texto algumas comparações entre a definição de discurso deliberativo presente em Aristóteles e alguns novos contornos apresentados por esse tipo especial de discurso na contemporaneidade, analisando o sintagma preposicionado anteposto “Pela minha família” (com função de adjunto adverbial) como elemento da *dispositio* (ordem) e da *elocutio* (estilo) dos discursos políticos.

Como se pode ver, a ideia desta publicação, voltada tanto aos estudiosos do texto e do discurso, quanto àqueles que pela primeira vez se aventuram por esse caminho de análise, é a de demonstrar a operacionalidade dos conceitos de estilo, *éthos* e enunciação a partir de diferentes perspectivas teórico-metodológicas, tanto quanto a sua produtividade no exame de enunciados provenientes de esferas discursivas variadas: da literatura à publicidade, da linguística forense ao letramento digital.

Estilo, *éthos* e enunciação

Agradecemos a todos os autores dos capítulos desta obra, especialistas em seus domínios de pesquisa (análise do discurso francesa, semiótica discursiva, retórica argumentativa, estudos bakhtinianos, linguística da enunciação e interacional, linguística forense, estilística discursiva-textual), por terem prontamente aceitado participar desta empreitada, que oferece ao público, a partir de diferentes olhares e formas de abordagem relevantes acerca das noções de estilo, *éthos* e enunciação.

Para além de contribuições pontuais e específicas, ou exemplos de análise deste ou daquele texto, acreditamos que o leitor encontrará aqui caminhos a seguir que instigam interrogações e reflexões sobre o uso da linguagem e dos sentidos a partir daí construídos.

As organizadoras



PARTE I

PERSPECTIVAS TEÓRICAS

DE ACTANTE A ATOR, O SUJEITO DO ESTILO

Partimos do princípio de que o estilo é um efeito de sentido de identidade produzido no interior de uma totalidade de textos. É a imagem do enunciador, apreensível de um modo recorrente e sistematizado de dizer. Apresenta-se recorrente, esse modo de dizer, ao ser levada em conta a voz enunciativa que fala em cada texto e no conjunto deles – o todo integral, que sustenta a totalidade discursiva. Voz, portanto, não diz respeito a um som laríngeo; é modo de pensar, é ponto de vista, o que encerra um modo de sentir e de interpretar as coisas do mundo. “Falar”, por sua vez, é o ato de um sujeito enunciar-se, ao apropriar-se do que pensa e sente – e isso, no confronto, mais do que inevitável, necessário, com o *outro*. Por isso podemos dizer que um jornal impresso escancara a própria voz, ao dar uma notícia: a voz do jornal implica o posicionamento do periódico diante da notícia dada. O modo de orientar a própria voz, distinto de um jornal para outro, funda o estilo de cada jornal. O *Estadão* e a *Folha* têm cada qual um estilo, conforme análises anteriores (DISCINI, 2015).

O enunciador, não como pessoa “de carne e osso”, mas como sujeito que se apreende do interior dos enunciados, devido à apresentação feita por ele mesmo de um modo peculiar de sustentar a própria voz, é o sujeito do estilo. O leitor percebe o estilo *Ruy*

Castro de fazer crônicas no verso da capa da *Folha*, ou o estilo *Folha* de fazer editorial. Assim se dá a ver o estilo de um autor, de um gênero discursivo, e mesmo de uma época. Ao analista cabe descrever marcas da enunciação espalhadas recorrentemente num conjunto de textos, e isso pode ser feito a partir da análise de um único exemplar. No texto que se tem à mão está o enunciador como presença realizada. Se o analista comparar esse texto com outro e procurar elementos de algum modo afins entre eles, poderá confirmar, via descrição dos mecanismos de construção do sentido e no vai-e-vem entre um enunciado e outro, o estilo. Esses procedimentos configuram a percepção que se tem de uma totalidade, sustentada por uma unidade do dizer, projetadas ambas, totalidade e unidade, desde o primeiro texto lido.

Esboça-se entre um texto e outro a presença atualizada, no aguardo da própria realização. São as marcas da enunciação enunciada, espalhadas nos enunciados, que indicam a recorrência do dizer para o estilo de um gênero ou para um estilo autoral, este colhido nas margens daquele. É sistematizada, a voz de um estilo, porque articula unidades de sentido no interior de um texto e porque articula um texto a outro – por meio do tom recorrente.

O princípio de articulação é legado do *Curso de Linguística Geral*, de Saussure (1970), obra em que a língua, definida como sistema, confirma-se segundo articulações internas de unidades que se relacionam em coerção recíproca, o que faz vir à tona, no interior de tal sistema linguístico, restrições fonológicas, morfológicas, lexicais. No que diz respeito ao enunciador de um estilo, a concepção saussuriana de língua abre possibilidades de descrição das restrições éticas e estéticas que sustentam esse mesmo enunciador como um corpo e um caráter. São articulações internas ao discurso, estabelecidas na relação entre a semântica e a sintaxe, e

na tensão entre o sensível e o inteligível, que constituem sistemas de restrições. Assim se compõe o corpo, entendido como encarnação semântica e como um “saber sensível” tensionado nas visadas do sujeito sobre o mundo.

O caráter se apresenta na inclinação própria de um sujeito para interpretar o mundo e agir sobre ele. Nos discursos, as marcas de um caráter aparecem por meio do uso peculiar de recursos argumentativos e persuasivos, ancorados em retórica própria. Nesse sentido, há retórica enquanto há um modo de dizer. Desse modo se compõe o corpo, sustento do *éthos* do enunciador, fundamento de um estilo. Ao tangenciar as restrições radicadas na semântica discursiva (as éticas) e na articulação do sensível com o inteligível (as estéticas), o analista contempla como o actante se encarna em ator. Passamos de um enunciador – actante sintático pressuposto ao enunciado, que, como tal, é desprovido de funções semânticas e tensivas – ao ator da enunciação. Esse ator desempenha papéis semânticos (temáticos e figurativos) no interior de um texto e no intervalo entre um texto e outro de uma totalidade: assim, semanticamente, articulam-se os enunciados entre si. É semelhante o que acontece com os papéis patêmicos, que dizem respeito ao elemento sensível que rege a inteligibilidade dos fenômenos.

O PROCESSAMENTO DO CORPO: A PESSOA ASPECTUALIZADA

Marcas de um modo recorrente de dizer, sistematizadas, preparam o processamento do corpo enunciativo. Processo, linguisticamente, lembra aspecto: um aspecto imperfectivo de um verbo, como acontece com o pretérito imperfeito do indicativo, remete a um ponto de vista sobre um acontecimento inacabado. As marcas da enunciação enunciada, que em princípio se ancoram na cate-

goria sintática de pessoa (*eu/ tu*, pessoas do discurso; *ele*, a não pessoa), ao serem cotejadas na dimensão semântica do discurso, demonstram o estilo como pessoa encarnada segundo um modo de imprimir valoração moral aos valores. Paralelamente, tais marcas se condensam numa cifra tensiva. Por meio desta, modulam-se relações estabelecidas nos níveis do percurso gerativo do sentido (plano do conteúdo) e modulam-se relações estabelecidas no interior do plano da expressão – torna-se possível descrever esses dados, ao levarmos em conta os textos como produto de uma semiótica, radicada na correlação entre um plano do conteúdo manifestado por um plano da expressão, cada qual constituído por uma forma, uma estruturação interna.

A cifra tensiva, depreendida do nível tensivo, metodologicamente pensado num aquém do percurso gerativo, equivale a uma chave que, nos enunciados, representa as oscilações tensivas entre o sensível e o inteligível (ZILBERBERG, 2011), tal como processados na percepção. A intensidade de um modo de sentir os fenômenos do mundo, vinda do olhar do sujeito sobre a extensidade, que implica o tempo-espaço desses fenômenos, radica a cifra tensiva. O ator da enunciação, como base de um estilo, é contemplado no processo de seu ato de dizer, ao ser examinado no viés semântico e no viés sensível de sua observação de mundo.

Para o último viés, firma-se a cifra tensiva, correspondente ao modo como o “acento de sentido” (ZILBERBERG, 2011, p. 258) incide sobre a temporalidade e a espacialidade do que é percebido. A intensidade do sentir, mensurada em graus do que é *mais* (ou *menos*) impactante e tônico e do que é *mais* (ou *menos*) célere, apresenta-se em relação de correspondência mútua com o par *concentrado vs. difuso*. Esse par, que constitui o espaço percebido, emparelha-se a outro, que se articula como *breve vs. longo*, e constitui a tempo-

ralidade, enquanto duração do que é percebido. De acordo com a posição que ocupam os acontecimentos discursivos nas dimensões da intensidade e da extensidade, na verdade subdimensões da tensividade, apresenta-se a cifra tensiva, que se presta à conformação do corpo do enunciador em processo, logo, aspectualizado. Descrito como aspectualizado, o enunciador vai-se firmando como corpo não só no âmbito da semântica (perfil judicativo), mas também no circuito das tensões do afeto (perfil *pático*). Recorremos a uma aspectualização da pessoa enunciativa para analisar o estilo, que está nos discursos da mídia, da literatura, entre outros.

A pessoa examinada no processo aberto da criação do enunciado diz respeito ao ato de olhar. Ela aparece como um ponto de vista decorrente de uma observação: sobre o mundo trazido ao enunciado e sobre o próprio enunciado, o que fundamenta modos peculiares de narrar. É a presença em ato. Se, na tradição dos estudos linguísticos, o aspecto é concebido como uma das categorias verbais, para o estilo o aspecto está vinculado à categoria de pessoa do discurso. Mas, para compor-se, a pessoa aspectualizada precisa ser apresentada “em marcha”, “em desenvolvimento”, como sugerem Greimas e Courtés (2008, p. 39), em estudo sobre a aspectualização. Para que o processo da criação do enunciado seja observado como estilo, o corpo enunciativo é examinado conforme se decompõe em dois perfis: o social, judicativo, responsável pelas apreciações moralizantes; o afetivo, tensionado entre o inteligível e o sensível, o que aponta para o *páthos* do *éthos*. Entre os dois perfis se funda a paixão, examinada como efeito de sentido.

Quanto à aspectualização do ator, para o perfil social desponta a tomada de posição, em que é exigida a atividade do sujeito: uma atividade judicativa, que põe e dispõe o mundo como objeto de moralização, único a cada vez em que é enunciado. Aí é relevante o papel

do narrador que, no exercício de sua função interpretativa, é também único a cada enunciado. Na moralização, que remete a hábitos, comportamentos e práticas, reinam as oposições (herança saussuriana) entre: a) o bem e o mal (nível fundamental); b) a conjunção ou a disjunção do sujeito com um objeto de valor desejável ou repudiável (nível narrativo). Há outras, como aquelas que se constituem conforme a contrariedade de avaliações exercidas sobre um tema que parece ser o mesmo, na comparação feita entre discursos diferentes. Estas últimas oposições denunciam a polêmica constitutiva dos discursos e estão cravadas na coerção recíproca entre totalidades semânticas diferentes. Como exemplo, temos, de um lado, o estilo *Vogue* de tratar a perfeição do corpo, tal qual projetado numa coluna, que, na revista, tematiza e figurativiza o corpo feminino como passível de necessária plástica estética nas partes íntimas (MELLO, 2015); do lado oposto, está o *Poema das Sete Faces*, de Drummond (1973, p. 53), em que se exalta a *gaucherie* do corpo. As oposições semânticas, que montam um espaço de confrontos trazido à luz pelo analista, fundam-se no enfrentamento entre diferentes sistemas de aspirações e ideais: esses sistemas orientam a argumentação e ideologizam os valores (nível discursivo).

Do lado do viés *pático* de observação do mundo, no lugar das oposições são contempladas em primeiro lugar as interdependências entre os termos reunidos em cotejo, o que é herança hjelmsleviana (HJELMSLEV, 2003). Nesse circuito, o ator aparecerá aspectualizado entre séries progressivas ou degressivas, que dizem respeito ao impacto da tensão na visada de um observador sobre os fenômenos do mundo. Tais séries, ao reunir termos em gradação escalar, confirmam a relação mútua entre eles, assim dispostos em interdependência, esta que se alinha à força ou elã imprimidos sobre eles, segundo a série de graus. Vem então à tona o modo

como os termos reunidos na escala de gradação operam com valências: extremas, médias, mínimas – de força e impacto sensível. Falamos de condições tensivas que sobredeterminam o investimento semântico. Mas as valências também concernem ao acento tônico do sentido sensível, imprimido no próprio *lógos*, na palavra enunciada, da qual salta o *éthos* – esse *éthos*, que sempre diz respeito à imagem do enunciador apreensível daquilo que é enunciado; esse *éthos* que funda o ator da enunciação em cada texto e, em se tratando de estilo, na totalidade deles.

Ilustra a ideia de que há termos com vigor próprios para operar com valências médias ou extremas de força sensível imaginar a força física despendida para um gesto cotidiano: abrir e fechar janelas. Alguém precisa abrir uma janela hermeticamente fechada ou uma janela levemente fechada. Onde imprimirá mais força ao movimento? Paralelamente, está aquele prestes a fechar uma janela escancarada ou a fechar uma janela semiaberta. Para abrir o hermético e fechar o escancarado (termos extremos), é cobrada a valência extrema da força; para abrir o levemente fechado e fechar o semiaberto, é cobrada a valência mediana da força. O exemplo parte de tópicos da gramática tensiva (ZILBERBERG, 2011). No âmbito da tensividade, que encerra em si a correlação entre a intensidade e a extensidade, a força, concebida como *elã*, é levada para questões de estilo (DISCINI, 2015a). Por conseguinte, em se tratando do estilo, o *elã* do *lógos* e do *éthos* – este conotado a partir daquele, como sugere Barthes (1975) – prepara o processamento de um campo de presença ou da presença em ato.

No caso da valência sensível do *lógos* e do *éthos*, a força é nomeada como estesia, fundamento do princípio estético. A progressão (ou digressão) estabelecida entre as valências extremas e as medianas da estesia sobre o *lógos* oferece condições para que se compo-

nha o perfil *pático* do ator da enunciação, segundo tais gradações do sensível, que implicam determinado olhar do sujeito sobre o mundo na composição de seu discurso. Estas reflexões feitas a partir da gramática tensiva postulada por Zilberberg (2011, p. 200) permitem que se renove a noção do *éthos* aristotélico, incorporada pela análise do discurso (AD) francesa, tal como o fez Maingueneau (2008). Acolher a lateralidade entre a semiótica e a AD francesas, respeitadas as especificidades de cada quadro do pensamento, não obsta, mas favorece a metodologia de uma análise que procura descrever unidades semânticas e tensivas, que, articuladas, são o sustento do todo de um estilo. Tais unidades se condensam em vetores estilísticos, que, provenientes de marcas da enunciação enunciada, são reconhecíveis nos textos.

ATOR DA ENUNCIÇÃO E VETORES ESTILÍSTICOS

As marcas da enunciação enunciada são levadas em conta na medida em que, compactadas em vetores estilísticos, fundam a imagem do enunciador concebido de modo similar à noção de *éthos*, trazida da retórica aristotélica. Mas esse *éthos*, dotado de distintos vieses de observação de mundo, aponta para diferentes modos de relação entre o sensível e o inteligível: modos que sustentam o olhar do observador, actante cognitivo parceiro do narrador. Greimas e Courtés (2008, p. 21) sugerem que o observador se enquadra entre os “actantes funcionais (ou sintagmáticos)”, que, no discurso, ocupam a função de um sujeito cognitivo. As marcas da enunciação enunciada, no âmbito da abordagem de um estilo, oferecem especificidades de apresentação do corpo enunciativo. Assim a estilística discursiva, pensada sob o horizonte da semiótica de raiz greimasiana, bem como de acordo com uma gramática tensiva, é retoricizada em bases próprias.

Estilo, *éthos* e enunciação

Para descrever o estilo convocam-se, portanto, as bases greimasianas da semiótica, ou a semiótica francesa no seu viés narrativo e discursivo, bem como o viés trazido à luz pelos estudos semióticos tensivos (ZILBERBERG, 2011), relativos aos desenvolvimentos contemporâneos da teoria. Mas isso cobra pensar o estilo a partir da pessoa que enuncia, considerada um actante da comunicação (enunciação) e também um actante da narração (ou do enunciado) (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 21): esse actante, que pode ocupar a posição de um sujeito de estado ou do fazer, ou do destinador (e até destinatário) de uma manipulação. Esse ponto de vista teórico, que implica a narratividade enunciativa, ampara o conceito discursivo de estilo e oferece direção própria à análise.

Enquanto são trazidos à luz mecanismos que delineiam o corpo relativo a um enunciador pressuposto aos enunciados, por ele mesmo construídos, contemplam-se simultaneamente vetores estilísticos, que, pontuais, encerram marcas da enunciação enunciada em determinado texto, no âmbito da semântica e da tensividade. Desse modo, a unidade textual, vista como aquilo que implica uma totalidade (dois, três ou mais textos), oferece para a análise indicações da própria totalidade, sustentada pela recorrência de um modo de dizer. Os vetores indicam como um único texto arrasta ou leva a parte para o todo que a sustenta (em latim, *vector*, *vectóris* é o que arrasta ou leva). Eles se projetam como rudimentos da orientação semântica e tensiva de uma totalidade discursiva. Descritos pela análise, favorecem meios para o exame a ser feito do corpo do enunciador: um corpo considerado em processo, em andamento na construção de si e do próprio enunciado, para o que contribui atentarmos às visadas do observador sobre o mundo. O ator da enunciação, emergente de uma totalidade de enunciados, é encarado na tensão que permeia a

percepção e na natureza dos julgamentos morais desenvolvidos em relação ao que “está aí”.

Posto no interior dos discursos, na medida em que o interior (a imanência) convoca o exterior (a transcendência), ambos em reciprocidade, o sujeito do estilo firma-se na recorrência e na sistematização: a) das marcas semânticas da enunciação enunciada (modo de julgar o mundo feito enunciado, o que ocorre segundo valores axiológicos e ideológicos); b) das marcas que registram as oscilações do afeto, de acordo com uma cifra tensiva, para o que se coteja a enunciação “afundada” nas relações figurais do nível tensivo. Essas marcas, que despontam de um único texto, reaparecem ao longo de uma totalidade discursiva, que encerra dois, três ou mais unidades textuais sob uma orientação comum. Contemplada na relação de semelhança entre as unidades, a voz, o corpo e o caráter do ator da enunciação têm condições de serem identificados. A unidade textual que o leitor tem à mão é compreendida como integral, pois tem como pressuposta a totalidade (a união de vários textos) também integral; é o todo, que leva em conta a semelhança entre as partes que o compõem. Da semelhança emergem as diferenças e, com estas, a contingência de cada situação de comunicação, de cada ato enunciativo. A enunciação é nova a cada vez que se enuncia; logo, em cada texto, examinam-se mecanismos novos de construção da identidade de quem “fala”.

A identidade, objeto da análise, é examinada na medida em que se oferecem para a descrição os vetores de estilo, que sintetizam as articulações entre as propriedades predicativas (de julgamento) e de sensibilidade do corpo. Esses vetores projetam, na presença realizada no interior do texto sob leitura, a *quase-presença* apreensível dos outros textos encadeados na lateralidade com o primeiro. Por isso se diz que o ator da enunciação define-se pela totalidade

de seus discursos (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 45). A recorrência do modo de dizer, que perpassa um único enunciado e aponta para a totalidade deles como um princípio de homogeneidade confirma-se segundo esquemas de julgamentos morais (fundados na semântica discursiva) e segundo um algoritmo da percepção (fundado na tensividade fórica).

O sujeito do estilo, como *éthos* ou imagem de um orador colhida pelo auditório a partir daquilo que é dito, interpreta as coisas do mundo. Dessa interpretação decorre um princípio de julgamento ético (radicado no interior de um percurso gerativo do sentido). O mesmo sujeito experimenta emoções diante do mundo percebido, e, nesse âmbito da experiência sensível do pensamento, desvelam-se os vividos. Tais vividos, como experiência sensível, radicam paixões na imbricação entre tensões do afeto e o tempo-espaço que “meu corpo” percebe dos fenômenos do mundo (MERLEAU-PONTY, 1999). Julgamento e emoção, não atomizados, mas, ao contrário, articulados, sistematizam-se e se condensam em vetores de estilo, que são analisáveis, que são passíveis de descrição semiótica. Os vetores sintetizam, do lado semântico, um esquema de valorações sociais para o perfil judicativo do sujeito. Para o perfil sensível, que é do sujeito afetado pelo mundo, eles estão sintetizados na cifra tensiva. Vinculados a recorrências e sistematizações (do conhecimento e da sensibilidade) que ocorrem no encontro do sujeito com o mundo, tais vetores viabilizam nos textos o todo que se colhe junto às partes: o todo discursivo, que é base de um efeito de identidade e é colhido de cada enunciado.

Investigamos, portanto, sob a perspectiva da semântica discursiva, o sujeito que, concebido como responsável por sua própria voz, é correspondente a um posicionamento no mundo. Apresentado como *éthos*, esse sujeito é firmado conforme determinado pre-

enchimento semântico e tensivo da categoria sintática de *pessoa*, o *eu* logicamente pressuposto aos enunciados. Tal preenchimento é imanente e transcendente. Considerado no interior dos textos, implica o exame feito do plano do conteúdo cotejado na relação com o plano da expressão – é imanente. Considerado em função de determinado lugar ocupado pelo sujeito entre os elos que se estabelecem entre o *eu* e o *outro* é transcendente, seja o *outro* um enunciado, seja o *outro* o mundo das práticas sociais, ordenadas pela linguagem. A imanência transcendente configura-se na definição de estilos. Como uma das decorrências do trânsito entre o interior e o exterior vem à tona o estilo de gênero, de autor, de época; como a imagem de quem diz dada por um modo recorrente e sistemático de dizer o estilo é considerado um fato diferencial (DISCINI, 2015), estabelecido, portanto, nas bordas da relação do *eu* com o *outro*.

Acercamo-nos de um sujeito que, como corpo, é estrutura, é homogêneo. Entretanto é também constitutivamente heterogêneo. Esse sujeito – perseguido pela análise conforme um corpo e uma voz, um tom de voz e um caráter, apresentados como componentes do efeito de sentido de identidade – para manter-se, convoca a homogeneidade radicada em regularidades do dizer apreensíveis do dito: isso, na constituição do próprio corpo e do corpo do *outro*.

Confirma-se o corpo homogêneo como estrutura, mas simultaneamente heterogêneo, já que exposto ao evento ou situação de comunicação, que encerra a interação com o *outro*. Tal corpo, pensado em função de determinada percepção concebida como semiose (logo emergente da relação *expressão / conteúdo* dos textos), é examinado sob o perfil do sujeito que sente o mundo como impacto e emoção (perfil *pático*). Lado a lado, há o perfil pautado pelo posicionamento ético. Ambas as perspectivas, a do sujeito res-

ponsável por atitudes éticas e a do sujeito passivo, que recolhe as percepções do mundo que o afeta, podem ser descritas pela análise, porque não são aleatórias, nem tampouco dependentes da livre vontade de um sujeito “de carne e osso”. Elas estão dispostas no interior dos enunciados e convocam a descrição de recursos que compõem vetores de estilo.

O vetor estilístico promove a articulação entre um enunciado e outro, reunidos todos sob o efeito de unidade. Desse modo, a partir da sintagmatização estabelecida entre enunciados de uma totalidade, alavanca-se o que é causa e consequência do mesmo encadeamento: a organização paradigmática, que seleciona este valor, não aquele, que seleciona este modo, não aquele, de acolher sensivelmente o mundo. Radica-se o corpo do sujeito no interior de uma totalidade, orientada por estes dois princípios: um, que subsidia a moralização, firmada no papel temático do ator judicativo; outro, cravado na conotação de estesia do *lógos* e do *éthos* e também cravado no modo de acolher sensivelmente as coisas do mundo, o que implica oscilações tensivas.

OSCILAÇÕES TENSIVAS E PROPRIEDADES DA OBSERVAÇÃO

Para as oscilações tensivas são cotejados movimentos de atenuação e de minimização, ou de restabelecimento e de recrudescimento na composição da intensidade do afeto. Mas a intensidade do afeto não está sozinha. Ela se instaura em correlação com as coisas do mundo, dispostas em extensidade diante das visadas do sujeito. Tal extensidade apresenta-se conforme o tempo-espço dos fenômenos do mundo, o que implica a mediação feita pelo “meu corpo”. “Eu sou” um *sujeito-no-mundo*, sendo aí o uso do hífen justificado pela natureza de correlação entre os termos: mundo

e sujeito não se separam, conforme o método fenomenológico do pensamento, no eixo de um Husserl tardio (1970) e de um Merleau-Ponty (1999). O tempo-espaço da extensidade das coisas do mundo é alterado de acordo com as ascendências e descendências da intensidade do “meu afeto”, reunidas em determinada visada.

A mediação entre o sujeito que percebe e o mundo percebido é feita pelo observador, que, lado a lado com o narrador, é constituinte do corpo do ator da enunciação, este que é respaldo do *éthos*, componente do estilo. Tudo é captável pela descrição, conforme o conjunto de marcas sintáticas e semânticas (nível discursivo dos enunciados) e conforme a cifra tensiva, que, instalada no nível tensivo, dota as relações do sentido de força ou elã próprios. Trata-se da foria – essa força que, propriedade da tensividade, leva adiante a significação em todos os estratos do plano do conteúdo (nível fundamental, narrativo e discursivo), perpassando pelo manifestante de tal conteúdo: a textualização e o plano da expressão.

O manifestante tem como território principal o plano da expressão. Intensidade do afeto e extensidade das coisas do mundo, subdimensões da tensividade, e consideradas no nível tensivo, impregnam com o “perfume do sensível” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993) toda a geração do sentido, bem como os mecanismos de textualização e, finalmente, as articulações do plano da expressão. O modo de um sujeito interagir com o mundo – ou no ângulo da racionalidade operante em julgamentos morais, ou no viés da percepção afetiva (um correlacionado ao outro) – cria estilos.

A intensidade do sentir encerra em si um ritmo mais acelerado ou menos de interação com o mundo. Mas a intensidade se correlaciona com a extensidade. Na dimensão da extensidade, os contornos entre uma coisa e outra serão tão mais mantidos, quanto

mais olhar do sujeito afastar-se de uma perspectiva acelerada de observação do mundo. Ao contrário, a aceleração crescente de um olhar arrebatado por algum acontecimento vivido como extraordinário tende a borrar os contornos das coisas contempladas. No desencadeamento conjugado das orientações tensivas da observação com as orientações de teor judicativo radicam-se estilos, preparados já nas distintas esferas da comunicação: os discursos religioso, jurídico, escolar. Tudo tem estilo.

Não aceitamos o princípio de que o estilo estaria cravado em algum desvio pontual, emergente de uma norma ordinária, como um *a-mais* do sentido. Não se pode pensar em “expressões estilísticas” como ilhas de um estilo, a partir do acolhimento feito da concepção de estilo como um modo recorrente e organizado de dizer, que remete a um modo de ser do ator da enunciação. Tal qual o *éthos*, entendido na retórica aristotélica (ARISTÓTELES, s/d) como o que vem à luz por meio do tratamento imprimido ao *lógos* (a *pala-vra*), o corpo do ator da enunciação, apreensível de uma totalidade, firma o estilo. Aristóteles, na Retórica, dizia que não importa ser honesto, é preciso parecer honesto: parecer remete a simulacro, à imagem, que não pode ser caótica, para convencer o auditório.

PAPÉIS TEMÁTICOS E PAPÉIS PATÊMICOS

No estrato da sintaxe discursiva, encontramos o enunciador, pessoa pressuposta na delegação das vozes que compõem a enunciação enunciada – enunciador, narrador – este, que delega voz ao interlocutor; de outro lado, temos o enunciatário, narratário, interlocutário. O enunciador transforma-se em ator, não só porque o actante enunciativo é levado em conta segundo a totalidade de seus discursos, mas também porque ele é considerado ao desem-

penhar papéis temáticos, relativos ao ato de julgar: e isso, em cada texto e na totalidade deles.

Juntamente com os papéis temáticos, tributários do viés judicativo do enunciador, estão os papéis patêmicos, que radicam o viés sensível da observação. Papel temático diz respeito à semântica discursiva. O perfil judicativo por meio desse papel se privilegia dos mecanismos da tematização e da figurativização, não como elenco ou quadro estatístico dos temas e figuras destacados pelos discursos. A lista de temas e figuras dominantes, considerados em si, é trabalho inócuo para o analista. Importa examinar como essas unidades semânticas se articulam com outras dimensões hierarquizadas na geração do sentido e como se articulam com o ato de produção do próprio enunciado. Temas e figuras, cotejados com a narratividade da enunciação, remetem a um enunciador que destina valores ao enunciatário com vistas ao compartilhamento entre ambos de uma posição ética afim. Isso é passível de descrição, por meio do exame feito do tratamento ético imprimido aos mesmos temas e às figuras. Nesse tratamento estão os papéis temáticos.

Importa que a descrição avance e, paralelamente ao exame do investimento ético fincado nos temas e figuras, considere como são investidos de valências tensivas os mesmos temas e figuras: essas valências, que, como forças relativas a sílabas tensivas (*mais mais; menos mais; mais menos; menos menos*) – remetem a medidas de impacto sensível, correlatas à ordenação semântica feita dos fenômenos do mundo. Imprimidas em temas e figuras, as valências tensivas constituem recursos para que possamos apreender o estilo dos textos, na descrição promovida do corpo do ator da enunciação, o sujeito de um estilo.

Estilo, *éthos* e enunciação

Instalada no aquém do percurso gerativo, em que está o figural, pressuposto, portanto, ao figurativo, está a tensividade; acolhem-se junto a ela as oscilações tensivas, que permeiam a geração do sentido e promovem alterações nos mecanismos de textualização (esta que se encontra entre o plano do conteúdo e o plano da expressão), bem como alterações no interior do próprio plano da expressão. O afeto e a emoção, ao serem articulados nas profundezas figurais, o que implica a composição deles feita com a inteligibilidade dos fenômenos do mundo, se encerram distintas visadas do sujeito sobre o mundo, radicam diferentes estilos.

Se dominarem os papéis temáticos na constituição do corpo do ator, teremos textos discursivizados sob a prioridade da função argumentativa e persuasiva. A fábula é um exemplo. Ela é um gênero que precisa dar uma receita moral e que para isso se utiliza das figuras de animais que falam e pensam: são figuras de atores (actoriais, portanto), instrumentalizadas para o fim traçado pela enunciação como direção da voz do gênero. Daí desponta, entre os vetores do estilo do gênero, a preponderância do *dever* sobre o *querer*, juntamente com a prioridade concedida ao empenho persuasivo. É preciso convencer o leitor para a lição de moral sustentada em generalidades de prescrições (*dever-fazer*) e de interdições (*dever não fazer*).

Mas o ator do enunciado, personagem animal, pode reaparecer em outro gênero e de modo oposto. O narrador, por meio da observação feita do mundo, lançará sombras sobre o ato de dever fazer o leitor crer em algo, o que criaria a expectativa de fazer o leitor tomar uma posição no mundo, ao formar uma opinião (o que robustece o circuito da argumentação/persuasão). Lançado na sombra o perfil judicativo do ator da enunciação por meio de um novo esquema de observação, o enunciado se orientará a simplesmente

fazer o leitor experimentar a percepção de um *ser-no-mundo*. Lá, na fábula, prevalecem os papéis temáticos – do animal do enunciado, trazido à luz na concomitância com o ato responsável do ator da enunciação. De um texto ancorado em condições de produção do sentido diferentes daquelas da fábula, outro estilo emergirá. O ato de lançar sombra no perfil judicativo pode aparecer num conto que privilegia, com o lado sensível do ator, seus papéis patêmicos. Estes últimos poderão apresentar-se não regidos pelo viés judicativo de moralização do mundo, o que poderá ser viabilizado por um *lógos* operante com valências extremas de estesia. É o que esperamos verificar no confronto entre a fábula e um conto da literatura brasileira.

A CRIATURA REFUNDA O CRIADOR: A FÁBULA

Para a análise, a estilística retoricizada em bases próprias contempla o método comparativo entre dois textos. Uma das possibilidades de desenvolver o cotejo analítico é descrever o tratamento enunciativo imprimido a um personagem, o ator do enunciado. Entre um texto e outro é buscado algum elemento comum, para que, a partir da confirmação de semelhanças, possam vir à tona diferenças. O analista, mediante uma hipótese, projeta objetivos para sua prática. Para isso, interroga o *corpus* sob o critério que determinar. Exemplo: – No âmbito do enunciado, há um ator comum a ambos os textos? Há diferença no tratamento imprimido a um e outro desses atores do enunciado assim reunidos? Como se constrói o ator da enunciação, na relação com o ator do enunciado – lá e cá, entre um enunciado e outro? O ator, personagem do enunciado, pode ter em comum a dimensão lexical englobante de uma hipernímia: ser um *animal* – é outro exemplo.

Estilo, *éthos* e enunciação

Firmado com corpo próprio pelo narrador, este que é instalado no enunciado na parceria com o observador social e com o observador sensível (enunciação enunciada), o ator do enunciado acaba por remeter ao estilo do ator da enunciação. Por isso se diz que a criatura refunda o criador. Como testemunho do que o enunciador faz ao tematizar as coisas do mundo e do que o enunciador experimenta ao submeter-se aos afetos, o ator do enunciado denuncia modos de construção do ator da enunciação.

Começamos por examinar os corpos em metamorfose em *A cigarra e a formiga*, o que remete ao fabulário coligido sob a assinatura do mesmo fabulista. São animais e são homens os atores do enunciado, mas não à toa se apresentarão os corpos conforme uma metamorfose apologética (BERTRAND, 2009), em que não há concomitância das duas identidades *homem* e *animal*. Os animais das fábulas de La Fontaine apresentam-se, como ponto de partida, segundo uma biisotopia actorial: são nomeados como bichos, desempenham papéis temáticos próprios ao bicho (a formiga “trabalha”; a cigarra “canta”), e papéis temáticos próprios ao homem, como o avaro e o perdulário, este punido por aquele. A metamorfose apologética dos corpos se processa na medida em que a meta, o *télos*, o fim sem o qual a fábula não se cumpre, mira a defesa persistente de uma ideia condensada na lição de moral, o que faz vencer a isotopia temática e figurativa do humano.

Para isso firma-se o animal da fábula como um personagem cravado no discurso conforme aquele de quem o narrador fala (o ator do enunciado, que vela a presença da enunciação no enunciado, enquanto esta é mantida sob o simulacro de um sujeito distanciado). Esse deslocamento do *eu* enunciador é adensado como estrutura composicional do gênero, pela prioridade concedida ao tempo de *então* – temporalização processada segundo um sistema

pretérito (FIORIN, 1996) – e um espaço do alhures (deslocado do *aqui* do ato de enunciar). O princípio de distanciamento finca a voz enunciativa em lugar de generalidades favoráveis a um estilo que opera com verdades construídas como se fossem eternas e irreversíveis.

Levando em conta o gênero como organização relativamente estável do sentido (BAKHTIN, 1997), apresenta-se o estilo da fábula mediante a estrutura composicional, que, aliada ao domínio temático extraído das interações cotidianas entre sujeitos, articula-se como voz e tom de voz: o estilo do gênero. O estilo do gênero “fábula” cuida de um enunciador coletivo, sem favorecer expectativas de emergência de uma assinatura autoral.

A cigarra e a formiga, a fábula em pauta, oferece recursos para que se depreenda o estilo do gênero, e isso, na medida em que os bichinhos, atores do enunciado, sofrem uma peculiar avaliação ética da enunciação. Por meio da conceituação promovida como ordenação interpretativa do mundo, despontam, na relação com o discurso enunciado, papéis temáticos do enunciador, que, via narrador, dispõe a cigarra e a formiga em diálogo. A formiga, ao ser investida da paixão da avareza, é personificada e, por meio da prosopopeia, traz à luz um extremo da sovínice: nega um grão de arroz, de farinha ou de feijão a quem estava “morrendo de fome”. A enunciação cuida de uma avaliação peculiar, concentrada nesse “excesso” de retenção, que faz o hábito de economizar transformar-se em avareza. O ator avaro, compatível com tal avaliação, terá a última fala na fábula, quando a formiga, ao ouvir da própria cigarra a confissão de sua dedicação exclusiva ao canto, durante todo o verão, exclamará: “– Cantaste? Pois dança agora!”. O clímax, preservado pela progressão textual, faz ascender de vigor a voz do tribunal da consciência. Diante do leitor, cujo corpo passa a

ser rondado por alguma perplexidade, sobe em impacto e intensidade a voz da formiga, não alheia a ideais sociais e históricos.

Está em marcha o *télos*, sem o qual a fábula não se cumpre. O *télos* ou ponto de atração do horizonte de observação é manipular o leitor para que ele jamais siga o contraexemplo da cigarra. Alinhada a essa finalidade que perpassa o processamento do corpo do ator, está a articulação promovida entre a oscilação tensiva e os julgamentos morais. Esses ajustes entre partes oferecem condições para que se firme destacado o perfil judicativo – do fabulista e da formiga – esta, que desempenha especial função na construção do corpo daquele.

O modo de tratar os animaizinhos no enunciado projeta o estilo da fábula e o estilo *La Fontaine* de fazer fábulas. Assim é semantizado o ator da enunciação no seu perfil social e histórico, enquanto o gênero coloca, na superfície de sua orientação discursiva, a prevalência da argumentação e da retórica como arte de persuadir. O que acontece com o estilo da fábula acontece com o estilo de outros gêneros, com estilos autorais e até com aqueles ditos de época.

No circuito de intersecção narrativa concernente à relação *enunciado/enunciação*, forja-se, concomitantemente ao *éthos* do enunciador, num nível hierarquicamente inferior na delegação de vozes, de que desponta o interlocutor (*enunciador, narrador, interlocutor*), o *éthos* do ator do enunciado. No caso exemplar, temos a formiga e a cigarra, que se colocam em discurso direto e correspondem à interação entre interlocutores, enquanto criam condições para a encarnação do corpo do ator da enunciação. Mas o actante do enunciado nem precisa ser um interlocutor. Pode ser apenas aquele de quem se fala. Em análises já desenvolvidas, aparece um ator do enunciado, o “inteligentinho”, que, valorado pe-

jorativa e recorrentemente por um colunista de jornal, remete ao estilo *Pondé* de fazer jornalismo (DISCINI, 2015a).

Pode corresponder, ao *éthos* do enunciador, seu *anti-éthos*, fincado no âmbito do enunciado, o que viabiliza condições para a sanção negativa daquele que escapa ao sistema de restrições semânticas postulado como o ideal de presença. De *A Cigarra e a Formiga* despontam algumas perguntas: Como se posicionam a cigarra e a formiga na relação com o *éthos* do fabulista? Quem, entre os bichinhos, seria o prolongamento do *éthos* do enunciador e quem seria a representação actorial de um *anti-éthos* desse enunciador? Como isso se vincula aos objetos de valor desejável ou repudiável na narratividade do enunciado e da enunciação? Suponhamos para esses objetos de valor a *submissão* – às coerções sociais – e a *soberania* – dos impulsos íntimos – o que é desdobramento dos universais semânticos *cultura vs. natureza*.

Tentar responder a tais perguntas cobra procedimentos de análise que legitimam, no interior do texto, o contexto. Na imanência da fábula, é recriado o sistema de aspirações sociais de uma época e de determinado segmento da sociedade de então. Os ideais se consolidam no tema do perigo de ficar à toa, o que subentende a euforização da conjunção com o dever: dever trabalhar, sendo o trabalho concebido como submissão às coerções sociais, não como prazer. Um tema vale da relação empreendida com valores narrativos, com valores axiológicos, e vale como elemento depreendido da relação com outro tema, seja por convergência, seja por divergência entre eles. A relação entre os temas definirá o valor de cada um deles.

O tema da necessidade de fazer poupança, apresentado sob as condições tensivas que tornam essa necessidade concentrada na

percepção, aumenta seu impacto na medida em que se firma uma ameaça: para a cigarra, no enunciado, e para o leitor implícito. Da economia moderada, a triagem, que mais e mais exclui dos hábitos do avaro qualquer gasto, leva o avarento a criar de si e para si o simulacro de quem está cercado dos bens poupados, dos quais não se afasta absolutamente (GREIMAS; FONTANILLE, 1993). A estratégia da enunciação exacerba euforicamente a obrigação de fazermos uma poupança, na relação de oposição estabelecida com o ócio nefasto. O enunciado, à moda de uma receita culinária, sem usar verbos no imperativo e sem instituir explicitamente o leitor, oferece a ele prescrições e interdições comportamentais. O conjunto de temas encadeados se mantém segundo a articulação entre dois posicionamentos: o mundo do bem (formiga) e o mundo do mal (cigarra).

Temos definido o sistema de valores axiológicos que fundam a imanência (o conteúdo) da fábula. Mas essa imanência vale por aquilo que ele nega de outros sistemas de crenças sociais. A partir daí, entendemos que a análise é levada a contemplar a emergência do interdiscurso no interior do discurso – ou é levada a constatar a polêmica como intercompreensão necessária à constituição do discurso e de seu sujeito (MAINGUENEAU, 2005). O analista assim aparelhado, ao investigar o estilo, desembocará no axioma segundo o qual *o texto gere seu contexto* (MAINGUENEAU, 2016), sem ser acusado de um imanentismo que faria a linguagem descolar-se da sociedade. Esse procedimento, viabilizado sobremaneira pela descrição dos mecanismos da semântica discursiva, tais como tematização, figurativização e a valoração moral dos valores, faz vir à tona o perfil judicativo do sujeito, convocado de modo próprio no interior de totalidades, sejam elas de gênero, como é o caso da fábula. Ei-la, para nossa leitura:

Estilo, *éthos* e enunciação

A CIGARRA E A FORMIGA

Tendo a Cigarra cantado
Durante todo o verão,
Viu-se ao chegar o inverno
Sem nenhuma provisão.

Foi à casa da Formiga,
Sua vizinha, e então
Lhe disse: – Querida amiga,
Podia emprestar-me um grão
Que seja, de arroz,
De farinha ou de feijão?
Estou morrendo de fome.

Faz tempo então que não come?
Lhe perguntou a Formiga,
Avara de profissão.

Faz. – E o que fez a senhora,
Durante todo o verão?
Eu cantei – disse a Cigarra.
Cantaste? Pois dança agora!

(La Fontaine, 1997, p. 10)

PAIXÃO E ESTILO

A partir da análise do estilo do gênero “fábula”, podemos generalizar princípios e métodos para descrever o estilo que emerge de outras totalidades, como a totalidade autoral. Se enunciado e enunciação não se excluem mutuamente, pelo contrário, um convoca o outro para a definição da própria existência, na fábula, os bichinhos do enunciado (criaturas), conforme enredados na narra-

tiva, convocam o ator da enunciação (o criador) de modo peculiar. Por isso, no interior da fábula, aqueles aparentemente pequeninos corpos se constituem em vetores do estilo do gênero.

Para isso, examinamos como se passa da casa sintática, o ac-tante, para a casa sintática preenchida com a “carne” do discurso, o ator – do enunciado e da enunciação. Isso pode ser examinado, na medida em que a enunciação, por meio do narrador, espalha marcas da apreciação que faz em especial sobre o ator do enunciado. A formiga e a cigarra – cada qual um ator – são apreciadas pelo ator da enunciação, o destinador manipulador de valores. Conco-mitantemente, emergem paixões apropriadas aos corpos do ator do enunciado (os interlocutores, a cigarra e a formiga) e ao corpo que diz respeito à enunciação enunciada: aquele do narrador e aquele do narratário.

O ator da enunciação, que interessa como ponto de partida para a configuração do estilo, é caracterizado não só porque é apreensível da totalidade de seus enunciados (outras fábulas de La Fontaine estão, como *quase-presença*, atualizadas em *A Cigarra e a Formiga*), mas porque, no âmbito da semântica de cada enunciado, é investido de papéis temáticos, que contribuem para criar o corpo semântico tematizado e figurativizado. Na fábula referida, temos um corpo que se aspectualiza no viés judicativo de observação por meio de uma valência de relevante força do sensível: é extrema a raiva que a formiga sente da cigarra; é extrema a vingança que a formiga imprime à cigarra. Então, o sensível entra como instrumento, como meio para que se componha a sanção ao transgressor, como forma de vida rejeitada. Nesse circuito moralizante, os papéis patêmicos instruem o viés judicativo da observação de mundo. A partir daí despontam paixões como a do mérito (da formiga), paixão afeita a, juntamente com o

desdém (pela cigarra), dar encaminhamento ao viés judicativo de observação de mundo.

A avaliação negativa feita do ator do enunciado (a cigarra), suscitada pela crença no demérito em relação a determinados comportamentos (ser perdulário; ser desatento ao trabalho concebido como dever) orienta condições de emergência desta paixão vizinha ao mérito, o desdém. No enunciado, há o desdém da formiga pela cigarra; na enunciação, do destinador fabulista também pela cigarra. Mas, simultaneamente, na projeção permitida pelo próprio enunciado, está esboçado, a partir da bipartição enunciativa (enunciador/narrador; enunciatário/narratário) o desdém também pelo destinatário leitor: seria aquele sujeito propenso a rejeitar valores de submissão ao *status quo*. Para isso, desencadeada pela formiga, a paixão do desdém modula a voz recrudescida em intensidade no corpo do inseto punitivo, que nega um grão de alimento à cigarra. Enquanto isso, os papéis temáticos da extrema trabalhadeira, da extrema poupadora, escancaram as avaliações morais correntes num estrato da sociedade de um tempo.

Os papéis patêmicos, que sustentam paixões, podem firmar-se a serviço do julgamento comprometido com o empenho persuasivo: isso, em qualquer texto. Para emergirem os estilos na análise, é preciso atentar para a articulação desses papéis com os investimentos semânticos e com as condições tensivas que os modulam, enquanto eles se processam no interior da totalidade examinada: estilo de gênero; de autor; “de época”. Conforme as restrições internas à totalidade, uma paixão se sobrelevará a outra. Na fábula, o mérito da formiga (e o demérito da cigarra) sobrelevam possíveis paixões de frustração, que não encontram lugar no perímetro discursivo ocupado pela cigarra. A “cantora preguiçosa” acreditou que a formiga poderia suprir suas necessidades; esperou obter dela

algum alimento; firmou-se numa espera fiduciária (de confiança) em relação à generosidade da formiga. Mas lhe foi negado o que tanto queria. A partir daí poderia ter vindo a cólera (GREIMAS, 1983) – mas esse percurso de paixões da falta é minimizado, e não gratuitamente. Não cabia ao papel judicativo do ator da enunciação permitir que o corpo de seu *anti-éthos* (a cigarra) se apresentasse dilacerado pela mágoa. A enunciação não pretende iluminar o corpo da cigarra, afetado pela decepção sofrida. Por isso, minimiza o percurso da espera fiduciária e da frustração vividas por aquele sujeito que construiu do *outro* (a formiga) o simulacro de uma vizinha generosa.

Analisar um texto que manifesta o gênero *fábula* remeta a duas, três, muitas outras fábulas, enfim, reunidas todas sob as condições equivalentes da produção do sentido. Entre tais condições está a minimização recursiva (ZILBERBERG, 2011) das paixões ligadas à falta, que poderia ter sido sentida pelo sujeito no impacto sofrido pela frustração. A minimização de paixões alinhadas ao sofrimento prepara a cifra tensiva do viés judicativo: tanto da formiga, ator do enunciado, como dos atores da enunciação – encarnados no corpo persuasivo do narrador e no corpo do narratário, objeto da persuasão.

Confirmam-se as relações entre actante e ator – do enunciado e da enunciação. O gênero “fábula” aponta para a articulação entre papéis temáticos do produtor do texto, no seu viés de avaliação pejorativa imprimida sobre a cigarra e de avaliação melhorativa imprimida sobre a formiga. Animais pensam e falam em conformidade com ideais de presença traçados na enunciação: ideais humanos, marcadamente históricos, como aquele, segundo o qual, “quem poupa tem”. Enquanto se acena na enunciação para a intimidação que sofrerá o leitor, vem à luz a relevância da formação

discursiva que é suporte moral da fábula. A formação discursiva, como conjunto organizado de temas e figuras do discurso, sustenta determinado ponto de vista sobre o mundo (FIORIN, 1988). Na fábula, é um ponto de vista que faz uma triagem rigorosa do que é bom e do que é mau, para celebrar o bom comportamento (da formiga), por isso tida como detentora de mérito. Essa paixão, traçada juntamente com a meta persuasiva dominante, faz o corpo apresentar-se segundo a dominância do viés de um observador social. Veremos adiante que há quem entenda que há paixões sociais.

O viés social se articula também com a função apologética da metamorfose, que, na fábula, ilumina a semantização do actante em ator. Ao fazer esse uso da metamorfose, o enunciado inteiro se configura como uma peça altamente persuasiva. O leitor (narratário) é levado a *querer dever*, a *crer que deve querer*: o quê? *Agir e ser conforme o modelo proposto*: seguir a rota traçada pela axiologização e ideologização dos valores, a qual implica o dever ser tal qual a formiga; em primeiro lugar sempre o dever; depois, em segundo, o querer – reza a formação discursiva acolhida, aliada de temas e de papéis temáticos que sustentam o sujeito como um modo próprio de presença no mundo.

ÉTHOS E LÓGOS: AS VALÊNCIAS DA ESTESIA

*“Canta, canta, canarinho, ai, ai, ai...
Não cantes fora de hora, ai, ai, ai...
A barra do dia aí vem, ai, ai, ai...
Coitado de quem namora! ...”*

(O trecho mais alegre, da cantiga mais alegre, de um capiau beira-rio.)

Guimarães Rosa (1971, p. 119)

Estilo, *éthos* e enunciação

No modo de instalação de um animal no interior do que é narrado, seja esse animal um ator do enunciado, seja ele um *tu* instituído como aquele com quem se fala (o canarinho da epígrafe), virá à tona um modo peculiar de o ator da enunciação enunciar-se. O canarinho, diante da cigarra e da formiga, apresenta um investimento figurativo novo. O novo recurso se viabiliza num gênero que favorece a emergência do estilo autoral: o conto. Segundo o princípio de articulação entre as partes que sustentam o todo, este que está igualmente em cada uma delas, o excerto de um conto será suficiente para a análise, pois encontraremos nele vetores de um estilo. Firmam-se como unidades vetoriais que apontam e arrastam para o todo, este que é a sistematização e a recorrência de um modo de dizer, os elementos apreendidos pela análise no interior de um excerto. São itens passíveis de descrição dentro de um parágrafo, de uma estrofe, e assim por diante.

A passagem que segue, colhida de um conto da literatura brasileira publicado em *Sagarana* (1946), ao assegurar as condições de produção de um estilo, ilumina o mundo segundo o viés sensível de observação. É um viés que traz à frente a figura de um burrinho. Agora, diferentemente da fábula, o animal se apresenta mediante uma estesia provocada por uma valência de extrema força, que o constitui como figura de ator. Esse é um recurso advindo do *lógos*. No conto, a palavra enunciada está embebida do elã, da vivacidade estética elevada a um alto grau de intensidade do sentir.

Se, a partir do *lógos* temos o *éthos*, chegamos com o conto ao *éthos* conotado com peculiar peso da valência estética ou do acento sensível do sentido. Na fábula, a estesia deslizava entre casas de mediania e minimização de impacto. Ela estava lá, a estesia, porém instalada em uma série digressiva da emoção estética. Pensar desse modo ajuda a compreender por que Greimas (1990) sugere uma

poética apreensível da fábula *A cigarra e a formiga*: estesia está na fábula e no conto. Vamos ao trecho inicial do conto “O burrinho pedrês”:

Era um burrinho pedrês, miúdo e resignado, vindo de Passa-Tempo, Conceição do Serro, ou não sei onde no sertão. Chamava-se Sete-de-Ouros, e já fora tão bom, como outro não existiu e nem pode haver igual.

Agora, porém, estava idoso, muito idoso. Tanto, que nem seria preciso abaixar-lhe a maxila teimosa, para espiar os cantos dos dentes. Era decrepito mesmo a distância: no algodão bruto do pelo – sementinhas escuras em rama rala e encardida; nos olhos remelentos, cor de bismuto, com pálpebras rosadas, quase sempre oclusas, em constante semissono; e na linha, fatigada e respeitável – uma horizontal perfeita, do começo da testa à raiz da cauda em pêndulo amplo, para cá, para lá, tangendo as moscas. (ROSA, 1971, p. 3)

O narrador está distante do burrinho contemplado. “Era um burrinho pedrês”. *Era uma vez* um burrinho pedrês – o protocolo do conto maravilhoso ressurgiu para instalar a temporalização no tempo de então, distante do agora do ato de enunciar, tal qual na fábula (*Quando chegou o inverno* é o marco referencial pretérito da fábula). Mas o deslocamento da temporalização em relação ao agora enunciativo, para assentar o ator do enunciado no tempo de então, se é recorrência de um modo de dizer entre a fábula e o conto, neste último vem à frente o tempo-espaco da percepção, mensurado conforme a cifra tensiva do olhar.

Na fábula, a distância do enunciador em relação ao enunciado, favorecida pela debreagem enunciativa de pessoa (FIORIN, 1996) comunga com a postura afetiva do ator da enunciação em relação

aos bichinhos apresentados. Para desdenhar a cigarra não se pode sentir junto com ela sua humilhação, que começa no ato penitenciar-se para pedir alimento (*Estou morrendo de fome*). Por isso, na fábula, os corpos dos bichinhos são aspectualmente perfectivos, acabados, e não há lugar neles para a emergência de paixões do *pâ-tir*, do sofrer. Era tão confirmada a distância enunciativa em relação aos atores do enunciado na fábula de La Fontaine, que Greimas (1990), em estudo sobre esse texto, sugere que pode haver nele a produção de um efeito de humor, leve embora, o que levaria a um também leve sorriso do leitor.

Salientamos o peso da significação relativo à semântica discursiva, tal qual incrustada na memória interdiscursiva, o que é examinado por Fiorin (1988) em estudo feito sobre a formação discursiva. Pensamos então no enunciador fabulista, que, “suporte de uma ideologia, vale dizer, de discursos” (1988, p. 42), apresenta em seu dizer “a reprodução inconsciente do dizer de seu grupo social” (Idem, *ibid.*). A partir da noção de “reprodução inconsciente”, seja com um leve sorriso ou não, desponta a incorporação feita do discurso da fábula. Com ela, desponta o enunciador/enunciatário, o narrador/narratário, os corpos da instância enunciativa, enfim – coagidos pelas aspirações de determinado grupo social, que dizem respeito à crença num mundo pautado pelo *dever-ser* – o que opõe os investimentos semânticos da figura do ator animal, na fábula e no conto.

Do lado da sintaxe discursiva, vemos uma semelhança entre a fábula e o conto, o que confirma entre eles outra recorrência, além de terem recortado o mundo tematicamente na figura de um animal. É o emprego do sistema pretérito da categoria de tempo. O uso do pretérito imperfeito na história do burrinho parece ancorar o narrado na dimensão de conto maravilhoso. Aí está o emprego

de “chamava-se”, um presente do passado, ancorado em relação de concomitância com o marco referencial pretérito, protocolar das histórias encantadas. Ainda aí, devido ao recorrente uso do pretérito imperfeito, como “estava idoso”, teria sido mantido sem brechas o sistema pretérito, se, na progressão textual, não tivesse surgido o “agora”, advérbio que traz à tona o presente do ato de enunciar. Emerge então do conto o tom de voz enunciativa, que se faz presente temporalmente, em meio ao sistema pretérito inicial, que dispunha a temporalização nos longínquos implícitos do “Era uma vez...”. O viés sensível, que observa o burrinho, passa assim a ver metonimicamente a velhice instalada no corpo do animal. Na fábula, privilegia-se o tempo acabado, o pretérito perfeito, concomitante ao marco temporal pretérito: “Quando o inverno chegou...”. Não à toa os corpos se delineiam lá aspectualizados como perfectivos; no conto se aspectualizam como imperfectivos.

O burrinho é percebido a distância, sugere o narrador. Assim declarado, o viés de observação traz à luz a velhice inteira do animal, recortada, porém, pelas visadas compartimentadas da observação. A velhice reaparece: a) no algodão bruto do pelo; b) nos olhos remelentos de pálpebras em constante semissono; c) na linha, fatigada e respeitável da cauda. Cada parte é examinada na vizinhança com o todo – território da metonímia. Jakobson (1970, p. 61), apoiado em estudos feitos por outros autores, lembra que a metonímia evoca uma “magia por contágio”. A contiguidade do todo com as partes do corpo envelhecido do burrinho pedrês transfere para cada uma delas toda a fadiga de existir – na velhice. O cansaço, que se intensifica na gradação crescente dos atributos da velhice, mistura-se à respeitabilidade que o burrinho provoca – tudo no encontro do sujeito que percebe o mundo com o burrinho, *sujeito-do-mundo*. O burrinho é apenas mais próximo do campo de

presença enunciativo do que os insetos da fábula. Com Fontanille e Zilberberg (2001, p. 19), afirmamos que o burrinho apresenta um “efeito tímico forte”, e a cigarra e a formiga um “efeito tímico fraco”. Por isso seria possível até suscitar um delicado humor, como sugere Greimas (1990). A fábula e o conto, assim diferenciados, apresentam, entretanto, ambos igualmente, o *agora* explicitado.

No conto, mediante o uso do “agora” enunciativo, acoplado à invasão feita pela figura da velhice do animal no horizonte de percepção do observador/narrador, temos, embora “à distância”, o foco de impacto legitimado e recrudescido. Diluem-se os limites entre o corpo do narrador e o do burrinho, o que explode no uso do próprio advérbio: pode ser o *agora* do narrador, já projetado na espacialização processada em volteio metadiscursivo, quando ele mesmo (narrador) afirma não saber direito o lugar em que se passava a história (*não sei onde no sertão*). Mas pode também ser o *agora* do próprio burrinho. Isso é compatível com o uso dos advérbios *cá* e *lá*, na referência feita à cauda que tangenciava as moscas. Esses advérbios recolocam a hipótese de que é esboçado também o ponto de vista do burrinho.

A cauda que se metaforiza como pêndulo que tange as moscas move-se “para cá, para lá”. Articulados ao aqui da enunciação, o *cá* e o *lá* partem de um observador sensível – que está emparelhado ao narrador, mas que pode estar também vinculado à percepção que o burrinho tem de si mesmo. Eis a ambiguidade do *lógos* estético, eis a função poética da linguagem (JAKOBSON, 1970), exercida com a força extremada da estesia. O *agora* da fábula, entretanto, aparece sob outro investimento semântico e sob outras “condições tensivas e figurais, que sobredeterminam os primeiros”, tomando para nós o que afirmam Fontanille e Zilberberg (2001, p. 16) na definição da valência.

Por sua vez, Greimas (1990), ao fazer a análise de *A cigarra e a formiga*, realça o *agora* que lá aparece: “– E o que fez a senhora,/ durante todo o verão?/ Eu cantei – disse a Cigarra./ – Cantaste? Pois dança *agora*.” Greimas aponta para a estrofe em que aparecem esses versos como o núcleo do poema e realça o papel do *agora* como uma pontualidade que faz emergir o descontínuo na continuidade temporal englobante em que se radica a fábula. Esse *agora* estaria associado a paixões de descontentamento, da formiga, fica sugerido no estudo.

O lituano alerta para o canto da cigarra como uma atividade que é “intersubjetiva e sociável”, ainda que possa ser unilateral (1990, p. 60). Também define o canto como uma atividade diferente da dança, “que não clama pela presença de um destinatário” (Idem, *ibid.*); uma atividade que se impregna do sentido da vida, dado pela cigarra, como “a busca da plenitude por meio da doação de si” (Idem, *ibid.*). Então são destacados os dois “estados de alma” opostos, as duas disposições passionais diferentes. O lituano lembra que “enquanto o descontentamento e a alegria da Formiga são paixões de ordem social e se radicam em julgamentos morais, que dizem respeito apenas ao comportamento dos outros (condenação do ócio, distinção entre o bem e o mal)” (GREIMAS, 1990, p. 58), a alegria da Cigarra é de outra natureza. A cigarra, ao contrário da formiga, “espalha seu prazer cantando de modo completamente natural, por assim dizer. Seu canto é de quem está de bem com a vida, é um estilo de ser no mundo” (Idem, *ibid.*).

Trazendo as pontuações greimasianas para o estudo do estilo do gênero “fábula”, temos indicações de que elas salientam o perfil judicativo da formiga, inseto que acaba por investir semanticamente o enunciador, também por meio de papéis de moralização dominante. Com base em consulta em dicionários, Greimas lem-

bra que fazer alguém dançar é criar embaraços para essa pessoa, é vingar-se dela, é caçoar dela enquanto se vinga. Na fábula, dançar faz valer os desejos da formiga, lembra Greimas. O que o semiotista lituano afirma sobre paixões de ordem social (que direcionam a formiga), vem ao encontro do que temos pensado como paixões decorrentes de um observador social. Na fábula, ocupa um lugar de prioridade na encarnação do ator da enunciação esse viés social de observação.

Entre paixões de natureza social, tal como nomeadas por Greimas (1990), está o mérito. Alinhado à virtude, ele diz respeito àquilo que torna uma pessoa digna de estima, de recompensas, quando se considera o valor de sua conduta e as dificuldades superadas, conforme sugestão do dicionário *Robert* (1996). O mérito, cravado no julgamento moral, encadeia-se ao demérito, que ampara condições de emergência do desdém. Nesse âmbito da sanção negativa prepondera o viés do olhar de um observador social. De outro lado, está a perspectiva que diz respeito ao *páthos* de um sujeito que sofre o impacto dos fenômenos do mundo – o que é privilegiado pelo viés sensível do observador. Aqui, outras paixões se sobrepõem às daquelas de natureza social e fundam um corpo mais contingente, enquanto indeterminação dos próprios limites, e como imprevisibilidades de um modo de presença. Diante desse quadro, é inevitável concluir que uma unidade linguística como um mesmo advérbio pode favorecer condições de emergência de distintos corpos e paixões. É o caso do advérbio “agora”. Na fábula, o *agora* de “ – *Pois dança agora*”, na legitimação da ascendência de impacto da voz da formiga, é aliado do perfil judicativo – do ator do enunciado e do ator da enunciação. O julgamento rejeita a ambiguidade, cúmplice do *lógos* estético. É do conto de Guimarães Rosa, porém, que a ambiguidade estética emerge. Ela se prenuncia na sintaxe discursiva

siva. *Era um burrinho... [que] já fora tão bom... Agora, porém, estava muito idoso.*

Era e *estava* (verbos do pretérito imperfeito), indicam concomitância durativa em relação ao marco pretérito (naquele tempo). *Agora* é advérbio que indica outra e diferente concomitância: aquela que presentifica a enunciação no enunciado, por isso o advérbio é enunciativo. Mediante o uso desse advérbio, a expectativa é, em sequência, aparecer o presente: *Agora, porém, está muito idoso*. Daí resulta o uso do *agora* emparelhado a uma embreagem temporal: um tempo é usado com valor de outro. Fiorin (1996, p. 208), que traz o exemplo de “Agora eu *era* herói”, verso de Chico Buarque, aponta para determinado efeito de sentido que esse procedimento provoca. Lembra que “o imperfeito expressa o imperfectivo, ou seja, apresenta o processo sem precisar seus limites inicial e final” (1996, p. 208-209) e acrescenta que “a língua emprega esse tempo com valor de presente para criar um efeito de sentido de irrealidade” (Idem, p. 209). Irrealidade na sintaxe, magia na metonímia.

No conto, a desestabilização entre o *então* e o *agora* reaparece na designação do espaço. Segundo Fiorin (1996, p. 269), *cá* marca o espaço da enunciação e *lá*, o espaço fora do lugar da enunciativa. *Cá* e *aqui*, como lembra o autor, são variantes livres. Quando é referida metaforicamente a cauda do burrinho como um pêndulo, a expectativa é de que o relato fosse: *balançava de um lado e para outro*. Teria sido homogeneizada a enunciação distanciada, por meio da debreagem enunciva de pessoa, de tempo e de espaço. O burrinho (ele) teria sido mantido num corpo fechado, como aquele de quem se fala na narração. No entanto, aparece o *cá* e o *lá*. A cauda tangia as moscas para *cá*, para *lá*. Essa nomeação crava, nos idos narrados (o tempo de então, o burrinho, o mero ele de quem se conta a história), os vividos na experiência sensível do pensa-

mento: *cá* e *lá*, propriedades espaciais da cena enunciativa, são do narrador que se mistura com o burrinho, são do burrinho que se mistura com o narrador. Dessa conjuntura sintática emergem paixões de *ek-stase*, de um lugar *fora de...*, que podem ser apresentadas alinhadas ao êxtase da contemplação estética.

Se, no conto, coexistem de modo ambíguo as categorias sintáticas relativas ao *eu*, *aqui*, *agora* (no circuito da voz do narrador), e o *ele*, *alhures*, *então* (no circuito do ele-burrinho, do alhures-sertão, e do tempo do *era uma vez*), essa mesma ambiguidade volta a aparecer na metonímia. Compõe-se um *lógos* e um *éthos* altamente estéticos, por meio de recursos sintáticos e por meio do contágio entre as partes contíguas entre si e em relação ao todo da velhice. Domina o viés de um olhar sensível. Parece que somos encaminhados para uma dimensão próxima do que pressentiu Greimas (1975) sobre o objeto poético: à ambiguidade discursiva se correlaciona, no nível tensivo, determinada cifra tensiva, o que diminuiria a distância entre o figurativo e o figural. Greimas (1975, p. 262), para falar na “redução da distância entre significante e significado” como propriedade do texto poético, alude à interjeição como um grito primordial. Realça então a linguagem poética como o que, “ainda permanecendo linguagem, tenta retomar o ‘grito original’ ” (Idem, *ibid.*) – em termos de uma articulação própria.

A epígrafe anteriormente citada, reproduzida de outro conto de Guimarães Rosa (*Sarapalha*), ao acoplar à conversa encetada com o canarinho a interjeição de dor, *ai, ai, ai...*, mistura, na ordem de uma emoção ascendente, os *ais* da voz do canarinho e os *ais* da voz do “eu” lírico. Adensa-se o *lógos* de sensibilidade estética, o que se encadeia à ambiguidade que está: a) na sintaxe discursiva; b) na função desempenhada pelas figuras de retórica; c) na encarnação semântica dos atores, cujos corpos contingentes se aspectualizam

como imperfectivos. Cada um desses recursos firmados como um dos vetores do estilo de Guimarães Rosa tem na ambiguidade estética uma direção. Com essa ambiguidade, que instala o corpo em lugar de limiar, privilegiam-se paixões que não podem ser de “natureza social”. *Canarinho* e *burrinho pedrês* apartam-se da *cigarra* e da *formiga* – e o modo de encarnar esses actantes do enunciado em ator constitui vetores de diferentes estilos.

NOTAS FINAIS

O *lógos*, a palavra enunciada, comprova-se como o que apresenta especificidades relacionadas a diferentes estilos. Entre elas, está o grau de estesia ou de conotação estética, entendida como resíduo da função poética da linguagem, como previu Jakobson (1970). Um enunciado, a depender do gênero e da esfera de comunicação a que se vincula, firma-se por meio de um *lógos* que desliza no intervalo entre distintos graus de conotação estética. Assim temos a conotação estética imprimida no *lógos* como um acento sensível, que se apresenta entre os intervalos de extrema, mediana, e até nula valência, respeitado o princípio de que o zero não é absoluto, pois oferece condições de restabelecimento do sensível. A fábula apresenta inclinação para o ínfimo de estesia. Mas poderá passar do ínfimo ao minúsculo, do minúsculo ao pequeno – numa ascendência do impacto de estesia – se o gênero passar por um processo de estilização, como pode acontecer num anúncio publicitário – feito à moda de uma fábula.

O conto apresenta vetores do estilo roseano. Lido o excerto, o analista poderá procurar em outras passagens de outros contos do mesmo autor mecanismos recorrentes de imprimir valor aos valores na organização interna das axiologias. Assim virá à luz a unidade

semântica, que radica a totalidade de um estilo. Poderá o analista procurar, paralelamente a esse investimento semântico, que prepara a encarnação dos corpos de actante em ator, as condições tensivas e figurais que também compõem o ator como estilo. Aí resvalará numa cifra tensiva, estabelecida conforme a valência estésica do *lógos* (que conota sensivelmente o *éthos*), ou conforme a correlação entre a intensidade do sentir e a extensidade das coisas do mundo. O analista estará diante da peculiaridade da reação sensível de um sujeito ao que está no mundo, ao que se passa nesse mundo feito enunciado. O analista estará diante de um viés da observação diferente daquele judicativo: o viés sensível, que funda no enunciado o sujeito afetado emocionalmente pelo que vê ou percebe.

Na progressão da análise, poderá ser cotejada a relação entre o ator Riobaldo e o ator da enunciação. Da visada de ambos sobre o mundo será possível descrever como a enunciação conduz “a sensação até sua irrupção, isto é, até o estupor”, como lembra Zilberberg (2011, p. 167), para o que se enfraquece qualquer prenúncio de julgamento. É o que acontece com o esboço de avaliação pejorativa feita das relações entre Riobaldo e Diadorim, que fica maximamente enfraquecido no romance *Grande Sertão: Veredas*. Sob o impacto da emoção vivida e sob a força estésica do *lógos*, o viés judicativo que ensaia vir à luz no relato de Riobaldo descamba para valências mínimas de intensidade e força: “Dissesse um, caçoasse, digo – podia morrer. Se acostumavam de ver a gente parmente. Que nem mais maldavam.” O viés judicativo, no interior do narrado, permanece em descendência e em minimização sem força de restabelecimento. Desse modo, o corpo de Riobaldo se dilacera não por avaliações morais feitas do seu amor por Diadorim, mas por distintas e concomitantes perspectivizações temporais: passado, presente, futuro se interseccionam no tempo-espaço da percepção,

Estilo, *éthos* e enunciação

enquanto a intensidade do sentir preserva seu lugar. As condições tensivas e figurais, que sustentam a figurativização de superfície, encarnam o ator da enunciação projetado como estilo autoral.

Deixei meu corpo querer Diadorim; minha alma? Eu tinha recordação do cheiro dele. Mesmo no escuro, assim, eu tinha aquele fino das feições, que eu não podia divulgar, mas lembrava, referido, na fantasia da ideia. Diadorim – mesmo o bravo guerreiro – ele era para tanto carinho: minha repentina vontade era beijar aquele perfume no pescoço: a lá, aonde se acabava e remansava a dureza do queixo, do rosto... Beleza, o que é? E o senhor me jure! Beleza, o formato do rosto de um: e que para outro pode ser decreto, é, para destino destinar... (ROSA, 1994, p. 828)

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Jean Voilquin e Jean Capelle. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo, Martins Fontes, 1997.

BARTHES, R. A retórica antiga. In: COHEN, J. et al. *Pesquisas de Retórica*. Trad. Leda Pinto Mafra Iruzun. Petrópolis: Vozes, 1975, p. 147-221.

BERTRAND, D. “La provocation figurative de la métamorphose”. In: COLAS-BLAISE, M; BEYAERT-GESLIN, A. *Le sens de la métamorphose*. Limoges/ France, 2009, p. 161- 173.

DISCINI, N. *O estilo nos textos*. 2. ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto/ FAPESP, 2015.

_____. *Corpo e estilo*. São Paulo: Contexto/FAPESP, 2015a.

DRUMMOND, A. C. de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973.

Estilo, *éthos* e enunciação

FIORIN, J. L. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 1988.

_____. *As astúcias da enunciação*. As categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1996.

FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. Trad. Ivã Carlos Lopes; Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Discurso Editorial Humanitas/ FFLCH/USP, 2001.

GREIMAS, A. J. *Sobre o sentido*. Ensaios Semióticos. Rio de Janeiro: Vozes, 1975.

_____. Pour ferrer La Cigale. In: FROHLICHER, P.; GUNTERT, G.; THURLEMANN, F. *Espaces du texte. Spazi testuali – Textraume*. Recueil d'hommages pour Jacques Geninasca. Langages. Suisse. Éditions de la Baconnière, 1990.

_____. *Du sens II*. Essais sémiotiques. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

_____; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.

_____; FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões*. Dos estados de coisas aos estados de alma. Trad. Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. 2. ed. Trad. J. Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2003.

HUSSERL, E. *Expérience et jugement*. Traduit de l'allemand par Denise Souche-Dagues. Paris: Presses Universitaires de France, 1970.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

LA FONTAINE, J. de. *Fábulas*. Tradução de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Revan, 1997.

Estilo, *éthos* e enunciação

MAINGUENEAU, D. *Gênese dos discursos*. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Criar, 2005.

_____. A propósito do *éthos*. Trad. Luciana Salazar Salgado. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana Salazar (Org.). *Éthos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 10-29.

_____. *Discurso Literário*. 2ed. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2016.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MELLO, C. *Makeover privé*. In: Revista *Vogue*, nº 437. São Paulo: Edições Globo Condé Nast, janeiro 2015, p. 114-115.

ROSA, G. J. *Sagarana*. 12 ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1971.

_____. *Grande Sertão: Veredas*. Ficção Completa. Editora Nova Aguilar, 1994, v. 2. Disponível em: <<http://stoa.usp.br/carloshgn/files/-/20292/GrandeSertoVeredasGuimaresRosa.pdf>>. Acessado em 04 de setembro de 2016.

ROBERT. *Le nouveau Petit Robert*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1996.

SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. 2. ed. Trad. Antônio Chelini; José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1970.

ZILBERBERG, C. *Elementos de semiótica tensiva*. Trad. Ivã Carlos Lopes; Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

A DIMENSÃO DO *ETHOS* NOS GÊNEROS RETÓRICOS

Maria Flávia Figueiredo

Luiz Antonio Ferreira

INTRODUÇÃO

Na obra *Retórica*, Aristóteles propõe três dimensões para o entendimento do processo argumentativo, quais sejam: o *logos*, o *pathos* e o *ethos*.¹ Tomando o *logos* como o discurso em si, o *pathos* como o poder do orador de, por meio de seu discurso, despertar emoções em seu auditório, e o *ethos* como a imagem, verdadeira ou não, que o orador constrói de si no intuito de persuadir seu auditório, este trabalho será especialmente dedicado ao *ethos*, sua descrição e subdivisões internas. Ademais, discutiremos o conceito de gênero oratório/retórico (na perspectiva aristotélica) com o intuito de se averiguar as dimensões persuasivas do *ethos* nessa modalidade de classificação discursiva.

Os objetivos gerais e específico do presente trabalho encontram-se subdivididos e elencados a seguir.

Objetivos gerais:

1) apresentar um panorama do conceito de *ethos* em retórica, dentro de uma perspectiva histórico-diacrônica.

¹ Neste capítulo, evidencia-se nossa opção pela grafia e acentuação dos termos gregos utilizados dentro da língua portuguesa. Como exposto, mantemos o itálico e eliminamos todos os diacríticos de acentuação, uma vez que a acentuação do grego não obedece aos mesmos critérios da língua portuguesa. Assim, nesta pesquisa, adotamos as seguintes formas: *ethos*, *pathos*, *logos*, *ethe*, *phronesis*, *arete*, *eunoia*.

2) discorrer sobre a concepção de “gênero retórico”.

Objetivo específico:

1) revisar os conceitos de gênero oratório (na perspectiva aristotélica) com o intuito de averiguar o papel desempenhado pelo *ethos* nessa modalidade de classificação discursiva.

Para atingir tais objetivos, a distribuição do capítulo se dará em duas etapas. Na primeira, apresentaremos um panorama histórico-diacrônico da concepção de *ethos* em retórica a partir de Aristóteles. Em seguida, rememoraremos as concepções fornecidas por Perelman e Olbrechts-Tyteca, Reboul, Plantin, Meyer, Eggs e Woerther. Na segunda, discorreremos sobre a concepção de “gênero retórico”, desde Anaxímenes de Lâmpsaco (na *Retórica a Alexandre*) e consideraremos os estudos de Aristóteles (na *Retórica*) e a visão teórica encontrada nos estudos retóricos modernos, representados, neste trabalho, por Sánchez Sanz, Meyer, Ruiz de La Cierva, Miller e Berkenkotter & Huckin. A essa segunda etapa será acrescida uma reflexão acerca da dimensão persuasiva do *ethos* nos gêneros retóricos.

O *ETHOS*: ACEPÇÕES E USOS DENTRO DA RETÓRICA

O conceito de *ethos*, tal como utilizado neste trabalho, advém da trilogia retórica proposta por Aristóteles. Para o estagirita, o discurso persuasivo comporta três elementos: o orador, o ouvinte e o assunto de que fala. Assim, na obra *Retórica* (em seu capítulo 2, Livro I), encontramos: “as provas de persuasão fornecidas pelo discurso são de três espécies: umas residem no caráter moral do orador; outras, no modo como se dispõe o ouvinte; e outras, no próprio discurso, pelo que este demonstra ou parece demonstrar”

(ARISTÓTELES, 2015, p. 63). Como mencionado na introdução deste capítulo, a essas três dimensões para o entendimento do processo argumentativo, Aristóteles denomina: *ethos*, *pathos* e *logos*. O *logos* corresponde à estrutura argumentativa do texto, o *pathos* refere-se às emoções despertadas no auditório e o *ethos* é a imagem de si passada pelo orador por meio do discurso.

Desse modo, podemos entender *logos* como exteriorização do discurso, uma proposta verbalizada de solução para um problema que se instaura em uma determinada instância retórica e, sempre, requer elaboração argumentativa, proposições e julgamentos capazes de levar o auditório à persuasão. No *logos*, então, imbricam-se, indissociavelmente, a força argumentativa do orador, os sentidos explícitos ou implícitos, figurativos ou literais da linguagem utilizada para atingir, por força da criação da verossimilhança, o acordo com o auditório. É mesmo um espaço discursivo propício para a demonstração das estratégias persuasivas adotadas pelo orador para impressionar positivamente o auditório e demonstrar, de modo explícito ou não, pela linguagem, sua capacidade de enfatizar, ilustrar confirmar, negar ou corroborar ideias.

Por força do conviver, os homens estão envolvidos em múltiplas tonalidades do sentir: amam, odeiam, tornam-se esperançosos, desanimados, calmos ou desesperados, revelam e escondem desejos. Entre o prazer e o desprazer cotidianos, o ser humano modula a intensidade de suas paixões pelo que acredita ser justo, injusto, moral, imoral, certo, errado, belo e feio. É justamente aí que reside a força do *pathos*, entendido como o poder do orador de despertar o auditório para as emoções decorrentes do seu discurso. Para obter o acordo, o orador coloca o auditório em posições emocionais diferenciadas: ora exige que atue como juiz, ora como participante de uma assembleia que precisa chegar a um consenso, ora apenas

como espectador de uma determinada situação que se problematiza no seio social. Esses papéis sociais, quando assumidos, envolvem o auditório em situações passionais distintas e, de modo consequente, revolvem o interior de cada um e de todos em tonalidades mais pálidas ou mais intensas do sentir. Por isso, a força do *pathos* – a intensidade das paixões evocadas pelo orador – provoca diferentes respostas do auditório e consolida-se num julgamento sobre aquilo que está em questão. Assim, diante de um auditório, o orador pode provocar paixões disfóricas ou eufóricas por meio de sua capacidade de levar o outro a aderir, recusar, completar, modificar, calar-se, aprovar, reprovar, demonstrar interesse ou desinteressar-se por um evento do mundo que requer uma posição estética, deliberativa ou judiciária. *Pathos*, portanto, em retórica, é uma ferramenta poderosíssima para mobilizar emocionalmente o auditório a favor de uma tese. Pelo *pathos*, o auditório aclama, louva, censura, indica se uma ação é justa ou injusta, decide em função do útil ou prejudicial; e a intensidade de qualquer uma dessas ações é sempre estabelecida pela força persuasiva provocada pelo orador.

O elo entre *logos* e *pathos* se dá pela atuação do *ethos*. Os gregos entendiam o termo *ethos* como a criação da imagem de si mesmo. Ligavam-no, assim, à personalidade, aos traços comportamentais, à escolha revelada de um modo de viver e de determinar, pelo discurso, suas concepções do existir de modo reto e aceitável socialmente (ética). No *ethos* reside a força de autoridade que se impõe ou não sobre os ouvintes, pois liga-se a um processo de representação do orador diante de um público específico e, quando adequadamente apresentado como um recurso de identificação, provoca adesão e acordos favoráveis às intenções persuasivas do orador. De modo bem singelo, o *ethos* é a revelação do poder do orador: “Você

pode confiar em mim”. Como a retórica é, historicamente, amoral, a verossimilhança é mais importante do que a suposta “verdade”, pois o *ethos* constrói uma “verdade” aparente, contingente, plausível (ou não) do orador e do discurso que é manifestado.

Como bem sintetiza Olivier Reboul, autor contemporâneo, o *ethos* refere-se ao “caráter que o orador deve assumir para inspirar confiança no auditório” (REBOUL, 2004, p. 48). Em resumo, o *ethos* caracteriza-se como a imagem, verdadeira ou não, que o orador constrói de si no intuito de persuadir e convencer seu auditório. Essa imagem desenha-se na mente do auditório, muitas vezes, de forma inconsciente, por força da maneira como o discurso é interpretado e a postura do orador é analisada.

Numa escala entre o que se acredita ser e o demonstrado discursivamente, lançamo-nos na seara da verossimilhança, conceito tão apreciado e explorado por Aristóteles. Como nos recorda Costa (2003, p. 6), em sua obra *A Poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança*, “O critério do verossímil, que merecera a crítica de Platão por ser apenas ilusão da verdade, torna-se, com Aristóteles, o princípio que garante a autonomia da arte mimética”². Para o estagirita, o critério da verossimilhança (do possível, e não do verdadeiro é o que preside a construção mimética. De acordo com o dicionário *Houaiss* (2001), verossimilhança é a qualidade do que é verossímil ou verossimilhante. É verossímil, por sua vez, o que parece verdadeiro, que é possível ou provável por não contrariar a verdade; plausível. E o dicionário Aurélio (FERREIRA, 2010) ratifica tais definições ao informar que o termo verossímil (ou verossimilhante) refere-se àquilo que é semelhante à verdade; que

2 A mimese foi depreciada por Platão por mostrar-se distante das mais altas exigências pedagógicas e morais e limitada a representar as formas originárias. (cf. COSTA, 2003, p. 6)

parece verdadeiro; que é provável. Nesse sentido, verossímil não é necessariamente o que realmente é ou que de fato aconteceu, mas, sim, o que poderia ser ou acontecer, isto é, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade.

Como toda a retórica de base aristotélica, o conceito de *ethos* atinge, também, de modo contundente, o conceito da verossimilhança, uma vez que, como reforça o filósofo em sua *Arte poética*, “é preferível escolher o impossível verossímil do que o possível incrível”, e essa escolha é da competência do orador (ARISTÓTELES, 2008). Em outras palavras, é preferível o verossímil que convença à verdade que não convença. Como o objetivo do orador é sempre encontrar meios para persuadir seu auditório, é necessário que construa de si uma imagem (um *ethos*), que pode ser próxima ou não do real vivido, mas necessariamente em conformidade com o verossímil e o necessário. Em resumo, para vincular o conceito de verossimilhança dentro da sistematização da retórica proposta por Aristóteles, vale recordar que, para o estagirita, a função desse campo do saber não é a de persuadir, mas, sim, a de discernir os meios de persuasão (cf. DAYOUB, 2004, p. 12). Por essa razão, o filósofo afirma que persuadimos pelo discurso “quando mostramos a verdade ou o que parece verdade, a partir do que é persuasivo em cada caso particular” (ARISTÓTELES, 2015, p. 63).

Como explica Aristóteles no livro I da *Retórica*:

Persuade-se pelo caráter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé. Pois acreditamos mais e bem mais depressa em pessoas honestas, em todas as coisas em geral, mas sobretudo nas de que não há conhecimento exato e que deixam margem para dúvida. **É, porém, necessário que esta confiança seja resultado do discurso** e não de uma opinião prévia sobre

Estilo, *éthos* e enunciação

o caráter do orador; pois não se deve considerar sem importância para a persuasão a probidade do que fala, como aliás alguns autores desta arte propõem, mas quase se poderia dizer que **o caráter é o principal meio de persuasão**. (ARISTÓTELES, 2015, p. 63, grifos nossos)

Nesse trecho, o filósofo salienta que o *ethos* se constrói discursivamente e não por meio de uma valoração prévia do caráter do orador. Ademais, no segundo grifo, fica evidente que, para Aristóteles, é o *ethos* a principal prova retórica, ou seja, o meio de persuasão precípua. Nesse sentido, o filósofo discorre mais delongadamente acerca do orador e dos aspectos que o tornam persuasivo logo no início do livro II da *Retórica*:

Três são as causas que tornam persuasivos os oradores, e a sua importância é tal que por elas nos persuadimos, sem necessidade de demonstrações: são elas **a prudência** [*phronesis*], **a virtude** [*arete*] e **a benevolência** [*eunoia*]. Quando os oradores recorrem à mentira nas coisas que dizem ou sobre aquelas que dão conselhos, fazem-no por todas essas causas ou por algumas delas. Ou é por falta de prudência que emitem opiniões erradas ou então, embora dando uma opinião correta, não dizem o que pensam por malícia; ou sendo prudentes e honestos não são benevolentes; por isso, é admissível que, embora sabendo eles o que é melhor, não o aconselhem. Para além destas, não há nenhuma outra causa. Forçoso é, pois, que aquele que aparenta possuir todas estas qualidades inspire confiança nos que o ouvem. (ARISTÓTELES, 2015, p. 116, grifo nosso)

Nesse trecho, encontramos a concepção tripartite de *ethos* proposta por Aristóteles. Se, portanto, para o filósofo, o *ethos* (o caráter do orador) é a principal prova retórica, e o que torna persuasivo

Estilo, *éthos* e enunciação

esse orador são a prudência, a virtude e a benevolência³, nos resta investigar de que maneira tais causas se manifestam discursivamente. Fiorin, em interpretação feita à obra de Aristóteles, afirma:

Um orador inspira confiança se seus argumentos são razoáveis, ponderados; se ele argumenta com honestidade e sinceridade; se ele é solidário e amável com o auditório. Podemos, então, ter três espécies de *éthe*: a) a *phrónesis*, que significa o bom senso, a prudência, a ponderação, ou seja, que indica se o orador exprime opiniões competentes e razoáveis; b) a *areté*, que denota a virtude, mas virtude tomada no seu sentido primeiro de “qualidades distintivas do homem” (latim *uir, uiri*), portanto a coragem, a justiça, a sinceridade; nesse caso, o orador apresenta-se como alguém simples e sincero, franco ao expor seus pontos de vista; c) a *eúnoia*, que significa a benevolência e a solidariedade; nesse caso, o orador dá uma imagem agradável de si, porque mostra simpatia pelo auditório. O orador que se utiliza da *phrónesis* se apresenta como sensato, ponderado e constrói suas provas muito mais com os recursos do *lógos* do que com os do *páthos* ou do *éthos* (em outras palavras, com os recursos discursivos); o que se vale da *areté* se apresenta como desbocado, franco, temerário e constrói suas provas muito mais com os recursos do *éthos*, o que usa a *eúnoia* apresenta-se como alguém solidário com seu enunciatário, como um igual, cheio de benevolência e de benquerença e erige suas provas muito mais com base no *páthos*. (FIORIN, 2015, p. 71)

3 Em nota dos tradutores à edição do grego, encontramos a explicação de que a *phronesis* pode ser entendida como a virtude intelectual e a faculdade da razão prática, a *arete*, como a virtude de abrangência moral que acompanha a *phronesis* nas decisões práticas e a *eunoia* refere-se à benevolência necessária que acompanha o comportamento respeitoso e a atitude do orador frente aos ouvintes. (cf. ARISTÓTELES, 2015, p. 116)

Estilo, *éthos* e enunciação

Nessa citação, o linguista fornece caminhos para a investigação das distintas formas de manifestação do *ethos* àqueles que objetivam traçar as trilhas aristotélicas.

Assim, ao invés de examinar e classificar os mais múltiplos e distintos tipos de *ethos*, o investigador pode deter-se apenas nessas três modalidades, que condensam e sintetizam todas as demais. Dessa maneira, ele poderá observar se o orador manifestou um *ethos* de *phronesis* na medida em que se valer mais dos recursos do *logos*, considerará que o orador se ateve predominantemente ao *ethos* de *arete* na medida em que demonstrar maior preocupação com a exposição de seu próprio *ethos* e acatará a utilização do *ethos* de *eunoia* quando o orador se mostrar mais preocupado em despertar no auditório as emoções adequadas à persuasão, isto é, fundamentar-se mais no *pathos*.

Assim, em vez de examinar e classificar os mais múltiplos e distintos tipos de *ethos* propostos por estudiosos da modernidade, o pesquisador pode deter-se apenas nessas três modalidades, que condensam e sintetizam todas as demais. Dessa maneira, poderá observar se o orador manifestou uma construção discursiva de *ethos* que evidencia bom senso e ponderação (*phronesis*) e se assim procede por meio da exploração do *logos* em sua potencialidade de construção da argumentatividade pautada na razoabilidade, no discernimento e na prudente demonstração de respeito pelas opiniões alheias. A *phronesis*, então, que pode ser entendida como uma característica de virtuosidade ligada à razão prática, põe em evidência uma forma discursiva de construção do *ethos*. Poderá, ainda, observar se o orador, na exteriorização de sua fala, se ateve predominantemente à exposição de suas próprias qualidades distintas no plano ético, moral e, com essa manifestação oratória, fez emergir detalhes de sua coragem para enfrentar situações ad-

versas, explanação potente de seu senso de justiça e clara demonstração de sinceridade e franqueza ao expor seus pontos de vista (*arete*). Nesse sentido, *arete* liga-se ao discurso como demonstração de virtude de abrangência moral que acompanha a *phronesis* nas decisões práticas exigidas pelo auditório. Por fim, o analista poderá observar se a construção do *ethos* se vincula à *eunoia*, a benevolência necessária que acompanha o comportamento respeitoso e a atitude do orador frente aos ouvintes. Se o orador demonstrar benevolência e se mostrar preocupado em despertar no auditório uma gama de paixões ligadas à capacidade de ser bom, tolerante, indulgente quando necessário, com capacidade de perdoar, estará, assim, enfatizando o conteúdo semântico contido na *eunoia*.

Acerca da visão aristotélica de *ethos*, são importantes as contribuições do tratado redigido por Frédérique Woerther a respeito do tema. Em 2007, a helenista francesa, que se dedica à recepção da retórica no mundo grego, árabe e latino, publicou a obra *L'èthos aristotélicien: genèse d'une notion rhétorique*. Nessa obra, que é fruto de sua tese de doutoramento na *Université Paris-Est Créteil*, a autora aborda o entendimento do termo grego *ethos* e as maneiras com que este foi empregado na obra aristotélica.

A pesquisadora recorda que o *ethos*, ou caráter, surge na *Retórica* de Aristóteles como uma noção heteróclita, assistemática, isto é, constituída por elementos variados e pouco homogêneos. Retoma Aristóteles ao declarar que o *ethos*, ao lado da argumentação e das paixões, constitui um dos três meios técnicos de persuasão e remete à imagem persuasiva e virtuosa que o orador deve construir em seu discurso para angariar a adesão do auditório. Segundo a especialista, o *ethos* é uma ferramenta de análise psicológica fundamentada no verossímil que pode ser usada pelo orador para adaptar seu discurso às expectativas do auditório.

Conforme demonstra Woerther (2007), os estudos tradicionais têm tentado dar ao conceito de *ethos* um caráter unívoco. No entanto, enfatiza a autora, o termo deve ser concebido a partir de uma dupla constatação: a particularidade semântica da palavra grega (que não encontra correspondência em nenhuma outra língua) e a especificidade do pensamento aristotélico (que o concebe de forma assistemática).

Para realizar sua investigação, a especialista divide seu trabalho em três momentos. No primeiro deles, faz uma análise linguística e semântica da palavra *ethos* na literatura precedente a Aristóteles, propondo-se a descrever a singularidade dos empregos desse termo na língua grega e a delimitar seus usos a um contexto histórico, político, literário e antropológico específico. Dessa maneira, espera estabelecer uma “matriz” dos significados assumidos pelo termo na tradição grega. No segundo momento, a pesquisadora se dispõe a visualizar o modo com que Aristóteles recolheu essa herança e deu a esse termo (sobretudo nas *Éticas*) uma precisão e uma especialização extremas. O terceiro e último momento é consagrado à *Retórica* de Aristóteles. Nele, a estudiosa se propõe a descrever a maneira com que o filósofo reinterpretou a noção de *ethos* (que já havia sido conceituada e utilizada em outros tratados) para adaptá-la à perspectiva própria da retórica. Ademais, verifica como o filósofo explorou os dados da retórica empírico-sofística tradicional e adaptou-os aos seus próprios princípios de organização e de análise.

Nas páginas dedicadas à conclusão do livro, Woerther (2007, p. 299-304) retoma os principais aspectos tratados ao longo da obra e enfatiza que buscou descrever a genealogia da noção retórica de *ethos* e os usos feitos desse termo por Aristóteles. Segundo a autora, na obra *Retórica*, o filósofo lança mão de duas realidades

distintas: o caráter persuasivo do orador (*ethos*) e o caráter. As características do *ethos*, seu *status* próprio, suas três virtudes constitutivas evidenciam que as origens desse meio de persuasão residem em sua retórica tradicional reinterpretada à luz da doutrina ética do filósofo. Além disso, a estrutura tripartite das virtudes do orador é tributária de uma tradição retórica anterior. Porém, a maneira com que Aristóteles definiu a virtude, a prudência e a benevolência indica também ligações estreitas com o que foi proposto nas *Éticas*. No que concerne à prudência do orador, o filósofo faz uma adaptação da doutrina desenvolvida por Górgias, Alcidas ou Isócrates. Além disso, o estagirita estabeleceu que o entimema e a máxima são duas formas discursivas suscetíveis de exprimir o *ethos*, enquanto a noção de estilo *ethico*⁴ aparece apenas como uma noção muito vaga no resto da *Retórica*, pois remete à pessoa real do orador e não ao meio técnico persuasivo (cf. WOERTHER, 2007, p. 303).

No que tange ao tratado dos caracteres, a tese de Woerther (2007, p. 303) demonstra que esse pode ser visto como uma adaptação ou uma transição da doutrina retórica tradicional do verossímil e que assume funções múltiplas na *Retórica* de Aristóteles. Pode-se observar que o filósofo fornece uma lista de lugares específicos ao gênero judiciário e propõe argumentos que permitem estabelecer a excelência do orador, que podem ser tomados como a continuação do tratado das paixões (livro II da *Retórica*, que atribui ao orador os conhecimentos e os meios necessários para a produção de paixões em um auditório).

O ponto mais relevante da obra de Woerther consiste no fato de que, ao descrever as origens da noção aristotélica do termo *ethos*,

4 O adjetivo *ethico* é aqui utilizado como um atributo do substantivo *ethos*, com vistas a diferenciá-lo do adjetivo “ético”, concernente ou próprio da ética.

empreende análises que evidenciam a abertura da retórica a verdades antropológica, ética e política. Enquanto a especulação filosófica se volta frequentemente à *Retórica* de Aristóteles, a especulação empreendida pela autora se volta a questões antropológicas e políticas de maior envergadura. Nessa linha de raciocínio, demonstra que o termo *ethos* designa o caráter persuasivo do orador ou de toda pessoa e indica que esse contorno político do indivíduo se situa, em Aristóteles, assim como em outros autores antigos, no coração da concepção do homem. Dessa maneira, conclui a autora, é o próprio homem, de contorno político, que é descrito nas *Éticas*; e esse mesmo homem, na *Retórica*, ocupa-se em persuadir seus semelhantes, ou seja, há uma transposição do termo *ethos* para atender às questões evocadas na *Retórica*. Por meio dessas observações, conclui que ética, política e retórica comunicam-se sutilmente na obra aristotélica e dessa conexão surge a antropologia do estagirita.

Na contemporaneidade, vários estudiosos refletiram sobre a dimensão significativa do termo “*ethos*” e suas dimensões no contexto retórico. Ekkehard Eggs, por exemplo, professor de Linguística da Universidade de Hannover, em capítulo intitulado “*Ethos* aristotélico, convicção e pragmática moderna” que compõe a obra *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*, organizada por Ruth Amossy, traz uma importante contribuição para a análise dessa instância argumentativa em diferentes *corpora*. Assim, ao refletir sobre o papel do *ethos* aristotélico no processo de persuasão, o autor afirma: “O lugar que engendra o *ethos* é, portanto, o discurso, o *logos* do orador, e esse lugar se mostra apenas mediante as **escolhas** feitas por ele. De fato, **‘toda forma de se expressar’ resulta de uma escolha entre várias possibilidades linguísticas e estilísticas**” (EGGS, 2005, p. 31, grifos nossos). Como vemos, nessa citação, encontramos, de forma pragmática, a conexão entre *ethos*

e *logos*, ou seja, podemos entender que as escolhas linguísticas e estilísticas serão as responsáveis por fornecer, ao analista, as pistas para depreensão do *ethos*.

Na segunda metade do século XX, Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca publicaram uma obra que funda o que conhecemos hoje como a *Nova Retórica*. Nessa obra (*Tratado da argumentação: a nova retórica*), que tem como preocupação fulcral a instância do *logos*, os autores salientam a relevância da sintonia entre orador e auditório, e conferem particular estatuto ao auditório, a cuja reação fica condicionada a eficácia do discurso. Tal sintonia evidenciará que a eficácia do discurso é também tributária da autoridade de que goza o orador, ou seja, de seu *ethos*.

Nessa mesma linha de raciocínio, o linguista e teórico da argumentação, Christian Plantin, em sua obra *A argumentação*, parte da tríade aristotélica e opta por inserir as instâncias do *ethos* e do *pathos* em um mesmo patamar. Assim, advoga que essas instâncias (em oposição ao *logos*) representam “duas modalidades de um mesmo trabalho com os afetos” (PLANTIN, 2008, p. 117). Para o autor, os afetos estão vinculados às situações argumentativas de base, sendo, portanto, imprescindíveis para o estudo da argumentação. Essas duas instâncias, portanto, apresentam-se, nas palavras do autor, como os dois lados de uma mesma moeda. Vejamos:

Em última análise, o *ethos* corresponde a uma forma de afeto ameno, durável, que define o tom de base do discurso; ao afeto tímico, de tipo temperamento, humor, virão se acrescentar as modulações fásicas que são as emoções propriamente ditas. A problemática do *ethos* e do *pathos* se recobrem. (PLANTIN, 2008, p. 118)

Ainda na esteira dos estudos retóricos atuais, nas proposições do filósofo belga, Michel Meyer, a instância do *ethos* atinge uma relevância tal que o autor chega a afirmar: “podemos concluir com segurança: *o ethos é o ponto final do questionamento*” (MEYER, 2007, p. 35, grifo do autor).

O autor também propõe dois conceitos suplementares acerca dessa principal prova retórica. Em sua obra *A Retórica*, encontramos os conceitos de *ethos* projetivo e *ethos* efetivo. De acordo com esse estudioso belga, o *ethos* projetivo é imanente, ou seja, é a primeira imagem que o auditório forma do orador e a primeira imagem que o orador forma do auditório. Em outras palavras, é aquele que o outro da relação retórica projeta como imagem. Tanto o orador quanto o auditório projetam no outro uma imagem *a priori*, que representa o *ethos* projetivo. No entanto, a imagem realmente construída pelo orador, visando persuadir o auditório, é a imagem efetiva, ou seja, o *ethos* efetivo.

Esse percurso do conceito de *ethos* na perspectiva dos estudos retóricos ganha relevo enfático quando o inserimos como elemento fundamental e constituinte dos gêneros retóricos/oratórios.

OS GÊNEROS RETÓRICOS

A escolha do gênero oratório para uma exposição persuasiva é competência do orador e essa escolha é fundamental, pois dela dependem os diferentes recursos textuais necessários para atingir a eficácia comunicativa pretendida. Os gêneros, portanto, ligam-se às práticas comunicativas e sua eficácia. O conhecimento sobre as práticas discursivas e textuais, como enfatiza Fairclough (2001), tem se tornado, cada vez mais, um pré-requisito para a cidadania democrática. Essa percepção, porém, não é nova; ela

remonta ao ano 340 a.C. O primeiro testemunho documentado da classificação dos gêneros retóricos encontra-se na *Retórica a Alexandre* de Anaxímenes de Lâmpsaco (380-320), que supera, em objetivos e explicações técnicas, os manuais que foram preservados da antiguidade (RUIZ DE LA CIERVA, 2008). Nesse documento, fica patente a necessidade de os cidadãos daquela época se valerem de formas estruturadas de discurso para se comunicar em âmbito público. Os então denominados “gêneros retóricos” eram utilizados em deliberações públicas, em julgamentos sobre contratos ou mesmo em relações individuais. A obra acata, além do gênero judiciário, o deliberativo e o epidíctico, que, a partir de Aristóteles (se não da própria *Retórica a Alexandre*), se estabelecem definitivamente como gêneros oratórios. Ademais, na *Retórica a Alexandre*, dá-se um tratamento mais amplo à argumentação, pois a obra leva em conta os argumentos técnicos e não técnicos e se interessa pelo conjunto das questões estilísticas que, com o passar do tempo, seria chamado *elocutio*, uma das partes importantes do sistema retórico (cf. SÁNCHEZ SANZ, 1989, p. 19).

Inicialmente, foram apontados apenas dois dos três gêneros clássicos da retórica: o judicial e o deliberativo. Em seguida, juntou-se a eles um tipo de discurso de elogio funeral, que foi considerado o terceiro gênero retórico: o demonstrativo ou epidíctico, que, posteriormente, passou a se referir a qualquer pessoa (falecida ou viva) e também a diferentes aspectos da vida ou da sociedade, a partir de um ponto de vista crítico, tanto positivo, como negativo.

Optamos por iniciar nossa descrição com dados oriundos da *Retórica a Alexandre* por se tratar do testemunho mais antigo de que dispomos quanto à classificação dos gêneros retóricos. Será,

porém, a classificação estabelecida por Aristóteles que irá se consolidar como modelo de referência para os estudos de retórica subsequentes.

Para Aristóteles, quem determina a estrutura do discurso é o público, dividido em dois grupos de receptores: os que têm que tomar uma decisão sobre o tema levantado e os que não têm que atuar nem decidir sobre a questão tratada. Aos primeiros, aplicam-se os gêneros deliberativo e judicial e, ao segundo, o gênero demonstrativo. Além disso, o momento temporal também é decisivo para a classificação dos gêneros. Isto é, a decisão a ser tomada pelos ouvintes pode se referir a eventos passados (gênero judicial), a eventos futuros (gênero deliberativo), ou a eventos passados ou presentes (gênero demonstrativo).

Meyer (1998) ressalta que Aristóteles parte do princípio de que é nas brechas da ontologia que se deflagra a emergência dos gêneros. Nesse sentido, enquanto a lógica guia-se sobre aquilo que é, a retórica, por sua vez, ocupa-se daquilo que é, mas que pode, com toda verossimilhança, ser diferente. Assim, segundo o autor, os gêneros oratórios apresentam-se como um meio de se garantir a eficácia comunicativa e a consecução da finalidade persuasiva de cada discurso.

Para melhor visualizar as contribuições dos teóricos da retórica acerca das diferentes características que constituem os gêneros retóricos, elaboramos o quadro seguinte. Para ressaltar nossos interesses de investigação, destacamos em azul, na última linha, o grau de relevância do *ethos* em cada um dos gêneros em questão.

Estilo, *éthos* e enunciação

Quadro 1 – Gêneros retóricos.

Gêneros Retóricos	DELIBERATIVO	JUDICIAL(ÁRIO)	EPIDÍCTICO
<i>Tipos de oratória</i>	Política	Jurídica	Exibicional – Laudatória
<i>Ouvinte</i>	Membro de uma assembleia (terá que tomar decisão sobre coisas futuras)	Juiz, jurado ou membro de uma assembleia (terá que tomar decisão sobre coisas passadas)	Expectador ou observador (decide meramente sobre a destreza dos oradores)
<i>Tempo</i> <i>(cria alternativas)</i>	Refere-se ao futuro. Poderia ser diferente no futuro.	Refere-se ao passado. Poderia ter sido diferente no passado.	Refere-se ao presente. Poderia ser diferente agora.
<i>Propósito comunicativo</i> <i>(meio – função)</i>	Estimular a fazer ou não fazer algo. Conselho ou dissuasão.	Atacar ou defender alguém. Acusação ou defesa.	Elogiar ou censurar alguém. Elogio ou Censura.
<i>Fim</i> <i>(objetivo último)</i>	O estabelecimento de um determinado curso de ação. O conveniente e o prejudicial. O ÚTIL	O estabelecimento da justiça ou injustiça sobre determinada ação. O justo e o injusto. O JUSTO	O intuito de provar o mérito da honra ou o seu contrário. O belo e o feio. O BELO
<i>Problematicidade</i>	Máxima	Grande	Fraca
<i>Ethos / Pathos</i>	Muito importante – decisivo	Importante	Pouco importante

Fonte: FIGUEIREDO et al. (2016, p. 30-31)

Como podemos observar, de acordo com os autores consultados para a elaboração do quadro, os gêneros oratórios permitem uma expectativa de comportamento *ethico* adequado aos propósitos persuasivos. Em outras palavras, por meio desses gêneros, podemos vislumbrar certa estabilidade no que tange à expectativa do papel desempenhado pelo *ethos*.

Vale lembrar que, a despeito da evolução dos estudos linguísticos e também do incremento das novas tecnologias, os gêneros retóricos clássicos nunca foram abandonados por completo. O que percebemos é que eles se atualizam de acordo com as circunstâncias, mas continuam sendo válidos e mantêm sua concepção primitiva naquilo que é essencial (RUIZ DE LA CIERVA, 2008).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com afirma Woerther (2007), o estudo semântico da palavra *ethos*, feito de maneira sistemática ao longo de todo *corpus* aristotélico, demonstrou que essa noção nunca foi utilizada de forma padronizada pelo estagirita e, em função disso, não encontrou uniformidade em outros tratados que a empregaram, uma vez que a abrangência e os significados desse termo variam em função do objeto estudado. Dessa maneira, a autora, por meio das evidências levantadas, rejeita a ideia de que o pensamento aristotélico se aproxima de um sistema em seus tratados biológicos, ético-políticos, poéticos e retóricos. Para ela, há, sim, “um duplo movimento de apropriação e ressystematização a partir desse conceito heurístico que é o *ethos*” (WOERTHER, 2007, p. 304, tradução nossa⁵).

De qualquer modo, no ato retórico, o *ethos* atua decisivamente

5 Trecho original: “[...] un double mouvement d’appropriation-resystématisation à partir de ce concept heuristique qu’est l’*ἦθος*.”

para alterar o considerado real pela força discursiva empreendida na mediação do pensamento do auditório e a intencionalidade do autor. Como o efeito retórico desejado provém da situação contextual apresentada, o *ethos*, ao consolidar-se sobre um gênero oratório definido e acertadamente escolhido, pode funcionar como uma resposta adequada, imensamente desejada por um auditório em uma situação conflituosa. Nesse sentido, a boa escolha do gênero e as manifestações discursivas para a consolidação do *ethos* implicam forças que ultrapassam a criação de recursos formais de constituição textual, uma vez que incorporam, no dizer, a natureza pragmática do discurso. Por isso, estabelecem significativos pontos de ligação entre intencionalidade e efeitos de sentido persuasivos. Também por natureza, os gêneros, vistos como estruturas retóricas dinâmicas, exercem função social ao agir sobre o auditório para imprimir coerência e plausibilidade a uma discussão ou dúvida imposta pelo contexto em que se realiza o ato retórico (cf. MILLER, 2009 e BERKENKOTTER; HUCKIN, 1995).

Por sua vez, quando visto como prova retórica, o *ethos* se coaduna perfeitamente com a dinamicidade do gênero oratório ao entrelaçar forma e conteúdo discursivos para estabelecer persuasão por meio de um sentido explicitado e coerente com um propósito particular ansiado por orador e auditório num momento singular de interlocução. É fundamental considerar que, sob qualquer escolha de gênero, há uma situação retórica profundamente social – que leva o auditório a se envolver em um contexto de situação moldado por suas crenças e valores sociais – e um exercício discursivo de um orador para operar persuasivamente sobre um auditório e, por meios racionais ou passionais adequadamente moldados, resolver uma questão polêmica. *Pathos* e *logos* se amalgamam para, na exploração da dinamicidade dos gêneros, se constituir como modos plausíveis de sustentação coerente de um discurso elaborado por

um orador que, de modo menos ou mais articulado, constrói e solidifica seu *ethos* num determinado contexto retórico.

REFERÊNCIAS

ANAXÍMENES DE LÁMPACO. *Retórica a Alejandro*. Salamanca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca, 1989.

ARISTÓTELES. *Poética*. Prefácio Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

_____. *Retórica*. Tradução do original em grego de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2015. (Coleção Folha. Grandes nomes do pensamento, 1)

BERKENKOTTER, C.; HUCKIN, T. N. *Genre knowledge in disciplinary communication: cognition, culture, power*. Hillsdade/Hove: Lawrence Erlbaum Associates, 1995.

COSTA, L. M. *A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 2003. (Série Princípios)

DAYOUB, K. M. *A ordem das ideias: palavra, imagem, persuasão – a retórica*. Barueri: Manole, 2004.

EGGS, E. *Ethos aristotélico, convicção e pragmática moderna*. In: AMOSSY, R. (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu, Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005. p. 29-56.

FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. Brasília: UnB, 2001.

FERREIRA, A. B. H. *Dicionário da língua portuguesa*. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FIGUEIREDO, M. F.; MAGALHÃES, A. L.; RODRIGUES-ALVES, M. S. *O ethos de Maria na música popular brasileira*. In: MAGALHÃES, A. L.;

Estilo, *éthos* e enunciação

FERREIRA, L. A.; FIGUEIREDO, M. F. (Orgs.). *As mulheres que a gente canta*. v. 2. Franca / São Paulo: Cristal / Grupo ERA, 2016. p. 9-36.

FIORIN, J. L. *Argumentação*. São Paulo: Contexto, 2015.

HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MEYER, M. *Questões de retórica: linguagem, razão e sedução*. Tradução de António Hall. Lisboa: Edições 70, 1998.

_____. *A retórica*. Tradução de Marli M. Peres. São Paulo: Ática, 2007. (Série Essencial)

MILLER, C. R. Gênero como ação social. In: _____. *Estudos sobre gênero textual, agência e tecnologia*. Recife: PPGL-UFPE, 2009. p. 21-44.

PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA L. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PLANTIN, C. *A argumentação*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2008. (Na Ponta da Língua 21).

REBOUL, O. *Introdução à retórica*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RUIZ DE LA CIERVA, M. C. Los géneros retóricos desde sus Orígenes hasta la actualidad. *Rhêtorikê*. Revista Digital de Retórica, mar. 2008. Disponível em: <http://www.rhetorike.ubi.pt/©00/pdf/carmen-los_generos_retoricos.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2014.

SÁNCHEZ SANZ, J (ed.). *Retórica a Alejandro: de Anaxímenes de Lámpsaco*. Salamanca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca, 1989.

WOERTHER, F. *L'èthos aristotélicien: genèse d'une notion rhétorique*. Paris: VRIN, 2007.

DEPREENSÃO DE ESTILOS SOCIAIS
OU INDIVIDUAIS: CONTRIBUIÇÃO
À LINGUÍSTICA FORENSE¹

Dayane Celestino de Almeida

The language left by a speaker in a recorded message or by a writer in an anonymous letter can likewise be associated with the language known to be used by groups or individuals.

(G. McMenamin)

INTRODUÇÃO

A noção de estilo é polissêmica, mesmo no âmbito específico da Literatura ou das Ciências da Linguagem. Ainda assim, em termos linguísticos ou em qualquer outra manifestação (por exemplo, vestuário, decoração), é recorrente a ideia de estilo como um conjunto de características (por exemplo, tendências, gostos, comportamentos, modos de falar) distintas. Determinar o conjunto de elementos que compõem um estilo linguístico pode ser útil em investigações criminais ou em processos judiciais em que seja preciso responder à pergunta “Quem escreveu este texto?”. Estudos linguísticos voltados para estes contextos constituem uma subárea da Linguística que vem sendo chamada de Linguística Forense, cujos temas de interesse incluem a identificação de falantes, os

¹ Este trabalho é parte de nossa pesquisa de Doutorado, finalizada em 2015, realizada na USP, com bolsa do CNPq.

crimes de linguagem², os textos cujo significado é “questionável” ou ambíguo, as disputas envolvendo marcas registradas, os casos em que seja necessária uma opinião especializada da adequação de advertências que figuram em embalagens de produtos e da compreensibilidade de instruções escritas e, finalmente, as análises de autoria, foco deste trabalho.

A análise do estilo pode expor indícios de autoria que ora apontem para um autor em particular, ora para um grupo social ao qual o autor de um texto (ou conjunto de textos) pertence. Isso é proveitoso em situações forenses em que os linguistas precisam realizar uma das duas tarefas a seguir: a) analisar o texto cuja autoria esteja sendo questionada, comparando-o com uma amostra de outros textos de autores suspeitos; e b) depreender um perfil sociolinguístico de um autor³, uma vez que certos usos linguísticos podem ser indicativos de determinados grupos sociais (essa tarefa se impõe quando não há textos para comparar com aquele cuja autoria é questionada). Qualquer que seja a empreitada, a ideia de que é possível definir o autor de um texto ou pelo menos um grupo social ao qual ele pertence está relacionada à noção de estilo. Love (2002, p. 12) afirma que a hipótese principal dos estudos de autoria se assenta precisamente nessa ideia.

Este trabalho, de cunho teórico, examina de que modo as noções de estilo procedentes da Sociolinguística e da Semiótica Discursiva relacionam-se ao problema da verificação de autoria na esfera forense. Destaca-se como a variação intrafalante (ou estilística),

² Crimes cometidos por meio da linguagem, como, por exemplo, injúria, difamação, assédio, suborno, ameaça, extorsão, etc. Para uma revisão de tais crimes, ver Solan e Tiersma (2005).

³ Em inglês, usam-se os termos “*author profiling*” (Cf. KREDENS, 2012; CORNEY, 2003), “*authorship characterization*” (Cf. CORNEY, 2003, p. 15) ou “*sociolinguistic profiling*” (GRANT, 2008).

uma das noções fundamentais da Sociolinguística variacionista, constitui um obstáculo quando se considera os tipos de textos que geralmente se obtém em âmbito criminal e judicial e levanta-se a hipótese de resolução dessa dificuldade por meio da incorporação da análise do plano do conteúdo⁴ – conforme teorizado pela Semiótica greimasiana (GREIMAS; COURTÉS, 2008 [1979]). Enfatiza-se ainda a incorporação do plano do conteúdo nos estudos forenses de estilos sociais, enfocando a recorrência semântica como índice de pertencimento de um autor a um agrupamento social que não seja necessariamente uma categoria sócio-demográfica.

Ademais, este trabalho contribui para ampliar o quadro de estudos da Linguística Forense, ainda embrionários no Brasil, mas de imensa importância para levar a Linguística para além dos muros da Academia.

1 ESTILO ENQUANTO DISTINÇÃO, COSSELEÇÃO E RECORRÊNCIA

Como dito anteriormente, nas línguas, ou em outros sistemas semióticos, estilo tem a ver com distinção, conforme observa Irvine (2001, p. 22, tradução nossa): “[Os estilos] em linguagem ou em qualquer outra coisa, são parte de um sistema de distinção em que um estilo contrasta com outros estilos possíveis e o sentido social que estes estilos veiculam também contrastam entre si”⁵. No senso comum, seja em termos linguísticos ou considerando-se qualquer outra manifestação (por exemplo, vestuário, decoração), impera uma oposição entre “ter” ou “não ter” estilo. O indivíduo “estiloso” é aquele que emprega algum recurso que se destaca; aquele cujas

4 Conforme distinção entre “expressão e conteúdo”, de Hjelmslev (2003 [1943]), seguida pela Semiótica discursiva (GREIMAS; COURTÉS, 1979).

5 Trecho original: “Whatever ‘styles’ are, in language or elsewhere, they are part of a system of distinction, in which a style contrast with possible styles, and the social meaning signified by the style contrasts with other social meanings.”

escolhas diferem sobremaneira daquelas da maioria. Essa ideia de estilo vai ao encontro de duas reconhecidas noções no âmbito dos estudos linguísticos e literários: a) o estilo como expressividade: noção proveniente de uma Estilística Linguística, filiada a Bally (1941; 1952 apud FIORIN, 2008, p. 93); e b) o estilo como desvio: noção advinda de uma Estilística Literária filiada a Spitzer e Damaso Alonso (FIORIN, 2008, p. 95).

Mesmo que essas duas grandes linhas de pensamento sobre o estilo tenham como alicerce a mesma ideia de distinção, para fins de atribuição de autoria, a ideia de estilo como expressividade e a oposição entre “com estilo” e “sem estilo” é descartada e prevalece a ideia de que *todo autor tem um estilo*. Tal ponto de vista alinha-se ao de Discini (2009, p. 8), para quem: “Importa desconsiderar a oposição *estilo vs. ausência de estilo*. Tudo tem estilo, para uma estilística discursiva”. Prevalece, ainda, a ideia de que fatos de estilo ocorrem em qualquer tipo de texto e não apenas nos literários – como pode dar a entender uma noção de estilo mais aliada a objetivos estéticos⁶. Isso é relevante principalmente em se tratando do contexto forense, no qual figuram textos que muitas vezes não foram elaborados por profissionais da escrita, ou seja, trata-se de textos mais cotidianos.

Se o sentido que permeia as múltiplas acepções de estilo se associa a distinção ou diferença e se todo autor apresenta um estilo, seu estudo é essencial quando se trata de identificar a autoria de um texto ou grupo de textos, ou de excluir suspeitos da lista de possíveis autores.

Na literatura sobre análises forenses de autoria, a ideia de esti-

⁶ “[...] não há razão para considerar o texto literário como *locus* privilegiado dos fatos estilísticos. Ao contrário, o estilo é um fato discursivo, que se apresenta em qualquer discurso, seja ele verbal ou não verbal” (FIORIN, 2008, p. 106).

lo ou “estilo idioletal” (TURELL, 2010) é a de “cosseleção” ou “combinação” de características linguísticas. McMenamin⁷ (2002, p. 51) afirma que o estilo linguístico é dado pela recorrência de uma combinação de traços linguísticos, uma “constelação de variáveis”, e não pela repetição de um único traço isoladamente e isso se deve ao fato de que formas linguísticas únicas, singulares, são raras. Love (2002, p. 101) sugere que não é apenas através de uma ou outra característica que se pode distinguir um estilo, mas pela repetição, pela consistência de uma combinação de características. Na mesma linha, segue Coulthard (2006, p. 1, tradução e grifo nossos) ao afirmar: “embora a princípio qualquer falante ou escritor possa usar qualquer palavra a qualquer momento, eles tendem a usar tipicamente a mesma cosseleção de palavras”⁸. Rudman (1998, p. 360) assevera que propriedades linguísticas comumente indicadas como potenciais marcadores de estilo (tamanho de palavras, tamanho de sentenças, relação “type/token”, etc.) não podem ser tomadas isoladamente, mas passam a ser importantes se avaliadas em conjunto com outros aspectos.

Assim, a identificação de autores ou a elaboração de perfis socio-linguísticos nunca será feita com base em apenas uma característica linguística, mas na combinação de várias delas. Tais características podem aparecer também isoladamente em outros autores, mas é improvável que exatamente o mesmo conjunto de elementos se apresente em outro autor (McMENAMIN, 2002, p. 172). Nessa mesma linha de pensamento, Fiorin (2008, p. 97) afirma que “o que determina um estilo é o conjunto de traços reiterados e não uma característica isola-

7 McMenamin é o principal representante da “Estilística Forense” que se baseia, principalmente, no estudo da variação linguística para determinar estilos (e.g. McMENAMIN, 2002; 2010).

8 Trecho original: “[...] whereas in principle any speaker/writer can use any word at any time, in fact they tend to make typical and individuating co-selections of preferred words.”

da”. Dizer que os traços devem ser reiterados, é falar em recorrência. Se o estilo é uma combinação de elementos com poder distintivo, tal distinção só pode ser reconhecida se houver recorrência.

2 ESTILO NO INDIVÍDUO E NO GRUPO

Os “hábitos linguísticos” dos indivíduos resultam em seus “idioletos”, ou seja, dois ou mais indivíduos diferentes empregam versões diferentes da língua na sua fala ou redação. A ideia de que cada indivíduo tenha um modo particular de usar a língua se observa desde quando se apresentou a noção de *ethos*, na *Arte Retórica*, de Aristóteles. Na Linguística, o interesse por essa noção pode ser rastreado até Hermann Paul (no final do século XIX) e Sapir (1927), entre outros (Cf. COULTHARD; GRANT; KREDENS, 2010), embora o termo “idioleto” só tenha sido cunhado em 1948 por Bloch (TURELL, 2010; COULTHARD; JOHNSON, 2007, p. 161). Segundo Sapir (1927, p. 900, tradução nossa), “nós todos temos nossos estilos individuais [...]. Sempre há um método individual de combinar as palavras em grupos e esses grupos em unidades maiores”⁹. No campo da Linguística Forense, Coulthard e Johnson (2007, p. 161) afirmam que o linguista trata o problema de autoria questionada justamente a partir dessa perspectiva teórica.

Os conceitos de idioleto e estilo são análogos, na medida em que tanto um quanto o outro dizem respeito ao conjunto de elementos linguísticos que caracterizam um indivíduo. Talvez uma diferença decisiva entre eles esteja no alcance do segundo, conforme conjecturam estudos mais recentes da Sociolinguística variacionista, que entendem o estilo tanto como caracterizador

⁹ Trecho original: “We all have our individual styles [...]. There is always an individual method (...) of arranging words into groups and of working these up into larger units.”

de um indivíduo quanto como indicador de uma afiliação social (IRVINE, 2001; ECKERT; RICKFORD, 2001; COUPLAND, 2007). O “estilo social” encontra respaldo em Sapir (1927, p. 900, tradução e grifo nossos), para quem o estilo linguístico é “(...) uma faceta cotidiana da fala *que caracteriza tanto o grupo social quanto o indivíduo*”¹⁰.

Se a acepção de idioleto de Bloch é examinada mais de perto, observa-se que, desde aí, o idioleto estava ligado à faceta social da língua, uma vez que é definido como “a totalidade das possíveis elocuições de um falante em um determinado momento enquanto usa a língua para interagir com outro falante”¹¹ (BLOCH, 1948, p. 7, tradução nossa). Vê-se então que, já com Bloch, o idioleto não é compreendido como meramente “a língua de um indivíduo”, mas sim como a relação que essa língua “individual” contrai com a língua “social”. Nos anos 1960, Labov também segue esta linha, quando propõe que: “a língua dos indivíduos não pode ser entendida sem conhecimento da comunidade da qual eles fazem parte”¹² (LABOV, 2006 [1966], p. 5, tradução nossa). Alguns linguistas foneses, tais como Turell (2010) e McMenamin (2002; 2010) têm posições semelhantes: Turell (2010) apresenta o conceito de “estilo idioletal” como não propriamente o “sistema linguístico de um indivíduo”, mas sim a forma como um sistema linguístico partilhado por um grupo é empregado distintivamente por um indivíduo; para McMenamin (2010, p. 488, tradução nossa), “o estilo linguístico é o resultado do que um indivíduo seleciona para seu uso do conjunto de ferramentas linguísticas disponíveis para o grupo ao qual

10 Trecho original: “[...] an everyday facet of speech that characterizes both the social group and the individual [...]”

11 Trecho original: “The totality of the possible utterances of one speaker at one time in using a language to interact with one other speaker.”

12 Trecho original: “[...] the language of individuals cannot be understood without knowledge of the community of which they are members.”

pertence”¹³.

Assim, quanto à filiação teórica, vê-se que as duas noções basilares da análise de autoria – idioleto e estilo (este último, individual ou social) – bebem da fonte dos estudos sociolinguísticos principiaados por Labov (1966 [2006]), na medida em que, assim como a Sociolinguística, interessam-se pela relação entre a variação intrafalante e interfalante, ou seja, entre a variação na fala de um mesmo indivíduo e de um grupo de indivíduos. McMenamín (2002, p. 115, tradução nossa) sintetiza essa relação e a análise de estilo na língua escrita:

O estilo é o reflexo da variação individual ou dentro de um grupo, na língua escrita. [...] é uma consequência das escolhas do escritor dentre o conjunto de todas as formas disponíveis [...]. A estilística é a análise de marcadores de estilo individuais, observados e descritos no idioleto de um único escritor, bem como os marcadores de estilo de uma classe, identificados na língua ou dialeto de grupos de escritores.¹⁴

3 ANÁLISES DO ESTILO NA ESFERA FORENSE: OS ESTUDOS SOBRE AUTORIA

Os casos que podem ser submetidos à análise de autoria na esfera forense¹⁵ dividem-se *grosso modo* em duas grandes cate-

13 Trecho original: “[...] linguistic style is the result of what an individual selects to use from the array of linguistic tools available to his or her own group.”

14 Trecho original: “Style is the reflection of group or individual variation in written language. Individual variation is a result of the writer’s choices of one form out of the array of all available forms (...). Linguistics stylistics is the scientific analysis of an individual style-markers as observed and described in the idiolect of a single writer, as well as class style-markers as identified in the language or dialect of groups of writers.”

15 Muito se fala da análise grafotécnica como instrumento para determinar a autoria textual no âmbito forense. No entanto, uma vez que atualmente grande parte dos textos que circulam não são manuscritos, esse tipo de análise não é sempre possível.

gorias, segundo Butters (2007, p.329): a) casos de plágio, ou seja, quando alguém se apropria parcial ou integralmente das palavras de outrem; e b) casos em que textos sejam anônimos, assinados por pseudônimos, ou com autoria questionada ou erroneamente atribuída. Aqui, ocupa-se dos casos que se enquadram na segunda categoria, em que, como mencionado na introdução, duas tarefas diferentes podem ser realizadas para responder a pergunta “Quem escreveu este texto?”. Se há textos para comparar, a tarefa é chamada de “atribuição de autoria” e consiste em analisar o texto cuja autoria esteja sendo questionada, comparando-o com uma amostra de textos dos autores-suspeitos. McMenamín (2002, p.181-205) ilustra a situação com o seguinte caso: uma garota de seis anos de idade, Jon Benét Ramsey, desapareceu e algum tempo depois foi descoberta morta no porão de sua casa, após terem encontrado uma carta anônima de resgate dentro da residência. Seus pais foram considerados suspeitos e McMenamín foi o linguista que trabalhou no caso e ficou responsável por analisar o bilhete de resgate, comparando-o com outros textos do casal (bilhetes pessoais, cartas, etc.). Sua análise indicou que não era provável que nenhum dos dois suspeitos tivesse escrito o bilhete. Mesmo que a identificação do autor não tenha sido possível, ao menos indicou-se quem não poderia ter redigido o texto.

A segunda tarefa em análises de autoria consiste na preparação de um perfil sociolinguístico de um autor, já que determinados usos linguísticos podem indicar pertencimento a determinados grupos sociais. Se por alguma razão não se pode efetivar uma análise que proponha hipóteses acerca de quem seja o autor de um texto, pode-se, pelo menos, levantar possibilidades a propósito do grupo social ao qual o autor pertence, restringindo o número de

suspeitos¹⁶. Nas palavras de Shuy (2014, p. 76-77, tradução nossa): “Um perfil linguístico não pretende identificar autores específicos [...] ele descreve como a língua de um suspeito corresponde a informações socioeconômicas, educacionais, etc. que pesquisas sociolinguísticas prévias identificaram como características de grupos específicos”¹⁷.

Um caso bastante presente na literatura linguístico-forense é o do bilhete de resgate com a expressão “*devil strip*”, analisado pelo linguista Roger Shuy (SHUY, 2001; LEONARD, 2005)¹⁸. Segundo Leonard (2005), *devil strip* é o “caminho” de grama existente entre a calçada e a rua, mas essa expressão é empregada só em Akron, cidade no estado de Ohio, EUA. Sabendo disso, Shuy questionou a polícia sobre a existência de um suspeito que fosse dessa cidade e, de fato, havia um indivíduo de Akron no rol. A evidência linguística foi determinante para que a polícia se concentrasse na investigação desse suspeito. A Figura 1 delinea os tipos de análise de autoria.

É mister ressaltar que embora haja diferenças entre esses dois tipos de análise de autoria e eles frequentemente sejam apresentados separados na literatura sobre o tema, há casos em que eles se justapõem, já que há circunstâncias em que o perfil sociolinguísti-

16 Além disso, tais perfis podem ser usados em investigações em que policiais precisem escrever – na Internet, por exemplo – a um interlocutor fazendo-se passar por outra pessoa, com um perfil diferente do seu (Cf. GRANT; MacLEOD, 2013).

17 Trecho original: “A linguistic profile does not claim to identify specific authors. Instead, it describes how the suspect’s language matches social, economic, education level, and other information that previous sociolinguistics research has identified to be characteristic of specific societal groups.”

18 Segue a transcrição do bilhete (grifo nosso): “*Do you ever want to see your precious little girl again? Put \$10,000 cash in a diaper bag. Put it in the green trash kan on the devil strip at corner 18th and Carlson. Don’t bring anybody along/ No kops!! Come alone! I’ll be watching you all the time. Anyone with you, deal is off and dautter is dead!!!”.*

co de um autor serve como componente do material de cotejo em casos de atribuição. Pode-se partir de um grande número de suspeitos, passar pela depreensão de um perfil e ao final, já com uma menor quantidade de suspeitos, realizar a tarefa de identificação de autor.

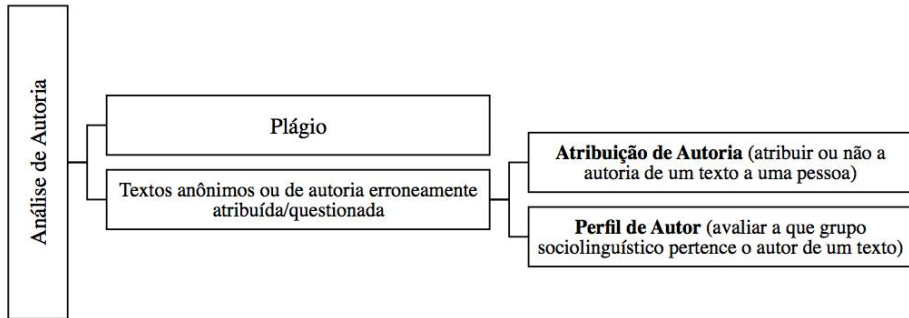


Figura 1 – Tipos de análise de autoria¹⁹

Há enfoques diferentes sobre o problema de identificação de autoria. Vários dos trabalhos existentes assentam-se sobre métodos quantitativos computacionais, no paradigma conhecido como Estilometria, tendo como base, por exemplo, a frequência lexical de palavras ou expressões, o comprimento das sentenças e o comprimento de palavras. (e.g. Winter e Woolls, 1996; Tambouratzis et al., 2004; Baayen et al, 2002). Chaski (1997, 2001, 2004), por sua vez, concentra-se na análise sintática e no uso da pontuação como medida de diferenciação entre autores. Outras pesquisas, numa vertente considerada mais qualitativa, apoiam-se, principalmente, na observação da variação linguística, como, por exemplo, a Estilística Forense (McMENAMIN, 2002), a noção de “estilo idioletal” (TURELL, 2010), e os estudos de Olsson (2004). Há ainda trabalhos mais voltados para uma análise de vocabulário (WOOLLS; COULTHARD, 1998;

¹⁹ Baseado em Kredens (2012) e Butters (2007, p. 329).

COULTHARD, 2004) e a chamada “*Forensic discourse analysis*” – análise forense do discurso – Coulthard (1992, 1993, 2001 apud COULTHARD, 2006).

Uma relação das características normalmente examinadas nos trabalhos aqui citados encontra-se no Quadro 1:

Elementos frequentemente verificados em análises de autoria
<ul style="list-style-type: none">- Relação “Type-Token”- Frequência lexical- Distribuição e frequência de classes de palavras- Diversas variáveis morfológicas e sintáticas- Tamanho e distribuição de palavras (em letras ou em sílabas), ou de sentenças, ou de parágrafos- Distribuição dos N-gramas- Pontuação- Uso de palavras ou “collocations” raras- Ortografia

Quadro 1 – Elementos frequentemente verificados em análises de autoria.

Observe-se que essas características são todas pertencentes ao “plano da expressão” (na terminologia de Hjelmslev, 2003 [1943]), à superfície textual. Essa informação nos será útil mais adiante.

4 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A NOÇÃO DE ESTILO EM SEMIÓTICA

Na esteira de Hjelmslev (2003 [1943], p. 53), a semiótica baseia-se na ideia de que um texto é um signo e que esse é “um todo for-

Estilo, *éthos* e enunciação

mado por uma expressão e um conteúdo”. O plano do conteúdo é abordado pelos semioticistas sob a forma de um “percurso gerativo do sentido” (GREIMAS; COURTÉS, 2008 [1979]), um simulacro metodológico de uma estrutura analisável, uma “gramática” subjacente a todos os textos. Desde o nível mais profundo do percurso gerativo até a manifestação textual (Figura 2), passa-se de estruturas mais simples e abstratas para mais complexas e concretas. A análise semiótica vai para além da manifestação do texto e para além da aparência, buscando os sentidos imanentes dos textos. A figura 2 mostra os níveis de análise do plano do conteúdo²⁰.

Plano da Expressão	o texto manifestado
Plano do Conteúdo	nível discursivo
	nível narrativo
	nível fundamental
	tensividade

Figura 2 – Semiótica: plano da expressão e plano do conteúdo

Considerando-se a importância do plano do conteúdo para a análise semiótica de textos, é de se esperar que o estudo do estilo nessa teoria sopesse também esse plano. Greimas e Courtés (2008 [1979], p. 182, grifo nosso) definem como estilísticos aqueles “fatos estruturais pertencentes tanto à forma do conteúdo de um discurso quanto aqueles pertencentes à forma da expressão”. Para Fiorin (2008, p. 97, grifo nosso), estilo é “um conjunto global de

²⁰ Para uma revisão exaustiva do campo da Semiótica Discursiva, ver Barros (2001), Fiorin (2008), Greimas e Courtés (1979 [2008]), Greimas e Fontanille (1993), Zilberberg (2006) e Tatit (2001).

traços recorrentes do plano do conteúdo (formas discursivas) e do plano da expressão (formas textuais), que produzem um efeito de sentido de identidade. Configuram um *éthos* discursivo, ou seja, uma imagem do enunciador”. Estilo é, então, recorrência e distintividade (ou diferenciação), tanto no plano da expressão quanto no do conteúdo (FIORIN, 2008; DISCINI, 2009). O estilo:

deverá despontar de um eixo sintático-semântico comum, que se deve apresentar em todos os níveis do percurso gerativo do sentido [...]. Falando em conteúdo e expressão, bem como na relação de pressuposição mútua entre eles, não mais deverá interessar a manifestação textual em si mesma (DISCINI, 2009, p. 26. grifo nosso).

5 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A NOÇÃO DE ESTILO EM SOCIOLINGÜÍSTICA

O pressuposto da Sociolinguística variacionista é o de que os usos linguísticos são inerentemente variáveis. De acordo com Labov (2006 [1966], p. 3), “a variabilidade é parte integrante do sistema linguístico”. Ela é um fato observável tanto no uso linguístico feito por pessoas diferentes, dentro de uma mesma comunidade, quanto nos usos que os mesmos indivíduos fazem da língua nas diferentes situações comunicativas. Conforme Labov, “Tanto quanto podemos ver, não existe falante de estilo único [...], todo falante que encontramos exhibe alternância de algumas variáveis linguísticas à medida que mudam o contexto social e o tópico” (LABOV, 2008, p. 243).

Os dois primeiros períodos de investigação no domínio da Sociolinguística enfocam, quando se trata de estilo, a variação intrafalante (chamada também de variação estilística). Labov (1966, 1972)

preocupava-se em mostrar que em diferentes “contextos” ou com finalidades diferentes, o mesmo falante se expressaria de modo distinto, durante uma mesma entrevista sociolinguística, ou seja, ele faria uso de diferentes variantes linguísticas, ou de uma mesma variante com frequências maiores ou menores, nos diferentes momentos da entrevista. A explanação por trás dessa alternância estava ligada à atenção que as pessoas prestam à sua própria fala, sendo que uma maior atenção corresponde a contextos mais formais de comunicação, enquanto contextos mais casuais, com menos formalidade, tendem a ser acompanhados de menos atenção, o que resulta em usos linguísticos distintos. A partir dos anos 1980, emergiu o modelo conhecido por *Audience Design* (BELL, 1984), que sustenta que a alternância entre estilos se dá em resposta aos interlocutores e não apenas à atenção à situação, como no modelo anterior. Um ganho desse modelo com relação ao anterior é a sua abrangência, uma vez que “ele não se limita ao estilos de fala que podem ocorrer na entrevista sociolinguística, mas sim foi pensado para ser aplicável a dados mais naturais, tais como interações conversacionais entre amigos e colegas de trabalho”²¹ (SCHILLING-ESTES, 2001, p. 383, tradução nossa).

A noção de variação intrafalante ou estilística é fundamental na análise de autoria, que se calca da ideia de que a variação interfalante é maior do que a variação intrafalante. A observação da existência de variação intrafalante leva a pensar de que modo se pode determinar um único estilo ao longo de textos de tipos diferentes, sobre diferentes assuntos e com propósitos comunicativos diferentes (situação comum em casos criminais e judiciais).

21 Trecho original: “[...] it is not limited to speech styles in the sociolinguistic interview but is intended to be applicable to more naturalistic data such as conversational interaction with peers and co-workers.”

Num terceiro momento, a Sociolinguística também passa a considerar o estilo em termos de identidade. Estudos mais recentes sobre o tema (e.g. ECKERT, 2000, 2001; COUPLAND, 2001, 2007; PODESVA *et al.* 2001; KIESLING, 1996, 1998) afirmam que ele é um recurso para criação e apresentação de uma identidade, e não primariamente uma resposta ao contexto comunicacional como nas duas fases anteriores. Para os autores mais associados a essa visão, o estilo é um conjunto de variáveis que estão associadas com a “*persona*”²² do falante e que também indexam uma afiliação social.

Outro fato a destacar é que as primeiras abordagens sociolinguísticas sobre o estilo centram-se na observação de uma única ou muito poucas variáveis em diferentes contextos, enquanto a última abordagem enfatiza o estilo como um *conjunto* de variáveis que co-ocorrem (ECKERT, 2001). Eckert afirma que o estilo linguístico é um *agrupamento* de recursos linguísticos e uma associação deste agrupamento a um significado social. Vê-se, pois, que a ideia de cosseleção ou combinação de elementos é justamente a mesma que está na base da estilística forense.

Se o estilo provém da recorrência, da repetição de elementos linguísticos, ele pode ser atrelado à noção de “hábito” e nisso repousa a ideia de que se pode de algum modo identificar um autor ou um grupo ao qual ele pertence. A visão de hábito linguístico encontra respaldo em Bourdieu (1980) e o conceito de habitus. Bourdieu acreditava que os usos linguísticos eram habitus, na medida em que eles estavam sempre relacionados a significados históricos, políticos e sociais. Ou seja, pode-se dizer que ao tomar a palavra, um enunciador acaba por refletir uma ideologia que indi-

22 Pode se associar essa vertente aos estudos de Goffman (1959 [2002]) sobre a representação do “eu”.

ca, por sua vez, o seu pertencimento a um determinado grupo. A visão de uso linguístico enquanto *habitus* põe em cheque a ideia de que um indivíduo seleciona livremente as formas que vai utilizar. Conforme Coupland (2007, p. 90, tradução nossa), “O conceito de *habitus* implica que não podemos facilmente [...] afastar as associações ideológicas de nossa maneira arraigada de falar, porque elas resultam de um processo lento de socialização em formas normativas e aceitáveis de falar para os nossos grupos sociais”²³. A noção de *habitus* é essencial para a validade da aplicação da análise estilística no contexto forense, principalmente no que diz respeito a determinar um grupo social ao qual o autor pertence, com base em sua ideologia, revelada no texto²⁴. Além disso, quanto mais habitual o comportamento, mais ele se torna automático e mais difícil é disfarçá-lo.

6 IMPLICAÇÕES DAS CONCEPÇÕES SEMIÓTICA E SOCIOLINGÜÍSTICA DO ESTILO PARA AS ANÁLISES FORENSES DE AUTORIA

Um exame da noção de estilo nos quadros teóricos que fundamentam este trabalho (Sociolinguística e Semiótica) evidencia limitações para uma análise de autoria textual no contexto forense que seja apropriada. Tais barreiras referem-se tanto ao estilo individual, conceito basilar para atribuição de autoria, quanto ao estilo social, cardeal para a elaboração de perfis sociolinguísticos. Nesta seção, almeja-se elencar essas dificuldades.

23 Trecho original: “The concept of *habitus* implies that we cannot easily (if at all) shake off the ideological associations of our own ingrained ways of speaking, because they result from a slow process of being socialised into normative and acceptable ways of speaking for our social groups.”

24 Proposta melhor desenvolvida mais adiante.

6.1 O problema da variação intrafalante e de se ignorar o plano do conteúdo

Até aqui, viu-se que a atribuição de autoria fundamenta-se na ideia de que cada indivíduo faz um uso particular da língua e que este uso o distingue de outros indivíduos. No entanto, as pesquisas sociolinguísticas têm evidenciado que um único indivíduo utiliza a língua de modo diferente, dependendo de vários fatores, tais como tema, destinatário, registro, gênero textual, “meio” de comunicação (LABOV, 1966 e 2008; BELL, 1984; SCHILLING-ESTES, 2001; ECKERT e RICKFORD, 2001, etc.) e, segundo alguns autores, esse princípio pode ser aplicado à língua escrita (e.g. McMENANIM, 2002, 2010, LILLIS, 2013). Isso leva a pensar que o “mundo ideal” para uma análise de autoria é a existência de textos para comparação que tenham sido escritos com o mesmo propósito, o mesmo registro, o mesmo gênero do texto questionado e a destinatários semelhantes, eliminando-se, assim, a questão da variação intrafalante. De fato, é essa a situação que permeia os casos de atribuição de autoria *não-forenses*, ou seja, quando se deseja revelar a autoria de textos literários ou religiosos, por exemplo. Essa situação ideal, no entanto, não é a regra em casos forenses, em que os escritos confrontados são frequentemente distintos com relação às circunstâncias de sua produção. E.g. o texto de autoria questionada pode ser um bilhete de resgate e os textos coletados para o cotejo – por vezes os únicos que a polícia conseguiu obter – podem ser diferentes em muitos aspectos (já que podem surgir aí textos como mensagens de celular, *posts* em redes sociais, e-mails, cartas, textos de blogs, diários – todos mais ou menos formais – entre outros). Em outras palavras, não se pode certificar – e é até mesmo improvável – que se obtenham textos que tenham sido escritos obedecendo-se a todos os fatores que compõem a situação de produção do bilhete de resgate. Muito menos plausível é que se obten-

nham dos autores suspeitos outros desses bilhetes. Para contornar essa dificuldade, é preciso descobrir elementos que não variem (ou que, pelo menos, variem menos) em textos muito diferentes de um mesmo autor. Assim, a hipótese que se levanta²⁵ é a de que tais características podem ser encontradas no plano do conteúdo. Não se fala do conteúdo enquanto sinônimo de tema, mas sim, enquanto organização sintática do discurso; um conjunto de categorias, uma gramática que subjaz a todos os textos, conforme propõe a semiótica greimasiana.

Como já exposto, a semiótica funda-se no pensamento hjelmsleviano segundo o qual a língua é expressão e conteúdo – um desenvolvimento da dicotomia saussuriana entre significante e significado (SAUSSURE, 2002 [1916], p. 79). Com base nessa noção de língua, nota-se que os diversos métodos que examinam o estilo consideram apenas elementos da superfície textual, ou seja, no plano da expressão. São dois os problemas que disso decorrem: a) os discursos são textualizados em níveis que vão do mais abstrato ao mais concreto; sendo assim, o nível da manifestação (o plano da expressão) é o mais concreto e, pois, o mais “numeroso” e quanto mais opções um indivíduo tem, maior a possibilidade de variação; a variação intrafalante é, então, profusa no plano da expressão; e b) as características textuais do nível da manifestação podem indicar um estilo se aparecerem recorrentemente; os textos forenses, contudo, são relativamente pequenos o que evita que isso aconteça.

Partindo dessas dificuldades, aventaram-se as seguintes hipóteses:

- 1) A variação intrafalante tende a ser menor na medida em que

25 Tal hipótese foi aventada e testada através de dois exercícios de análise em nossa tese (ALMEIDA, 2015).

se “desce” para os níveis mais “profundos” do plano do conteúdo. Isso deve acontecer pois, quanto mais abstrato/simples o nível no plano do conteúdo, menos alternativas há para os indivíduos, o que induz a mais chances de continuamente se repetirem “as mesmas coisas”, isto é, de os escritores organizarem os textos segundo as mesmas categorias. Se com essa grande chance de realizar sempre as mesmas escolhas, dois indivíduos distintos escolhem recorrentemente as mesmas opções, mas diferentemente um do outro, isso significa que a opção de cada um tem grande poder discriminatório.

2) Uma vez que a organização do plano do conteúdo, principalmente no que diz respeito aos seus níveis mais profundos (fundamental/tensivo e narrativo) sempre existe, mesmo que de modo pressuposto, em todo e qualquer tipo de texto, independentemente de seu tamanho, um método de análise de autoria que incorpore essas categorias se tornaria mais independente do tamanho dos textos e, por isso, mais favorável ao contexto forense.

Outras vantagens da análise semiótica na esfera forense seriam: a) se o estilo não se dá por uma ou outra característica textual isoladamente, mas por uma combinação de características, quanto mais delas puderem ser examinadas, maior a acurácia da análise, já que, quanto mais elementos puderem ser agregados, mais se vão estreitando as possibilidades de que justamente os mesmos elementos sobrevenham em outros autores; e b) por se tratar de características discursivas subjacentes tanto a textos orais quanto escritos, podem ser analisados comparativamente textos nessas duas modalidades linguísticas²⁶.

26 A exemplo do trabalho de Harkot-de-la-Taille (2008), em que se confrontou uma carta de ameaça (texto escrito) com uma entrevista televisiva (texto oral).

Estilo, *éthos* e enunciação

Almeida (2015) apresenta dois exemplos de análise que parecem confirmar essas hipóteses. No primeiro, foram comparados textos de 4 autores, todos de mesmo perfil sociolinguístico²⁷. Selecionaram-se 20 textos de cada autor e cada um desses conjuntos de 20 foi dividido em dois subconjuntos de 10 (A e B), conforme o Quadro 2:

AUTOR 1		AUTOR 2		AUTOR 3		AUTOR 4	
1A	1B	2A	2B	3A	3B	4A	4B

Quadro 2 – Quatro autores e subamostras de textos

A hipótese era que a “distância” entre os grupos A e B de cada autor seria menor do que aquela entre os diferentes autores. Por exemplo, 1A seria mais semelhante a 1B do que a todos os outros grupos (2A, 2B, 3A, 3B, 4A, 4B). Para testar essa ideia, mediu-se²⁸ a semelhança e a diferença (a “distância” ou a “proximidade”) entre os textos. Os resultados confirmaram a hipótese de que as categorias semióticas seriam profícuas na distinção de autores, pois no que diz respeito a essas categorias, vê-se que a similaridade entre subconjuntos de textos de um mesmo autor é maior do que a aquela entre subconjuntos de autores diferentes²⁹.

27 São 4 mulheres, com idade entre 26 e 40 anos e nível superior de escolaridade. A escolha por autores de perfis sociolinguísticos semelhantes deu-se uma vez que, conforme explica Chaski (2001, p. 4, tradução nossa), “se a técnica testada pode diferenciar os autores de documentos que tenham as mesmas características dialetais, então ela pode certamente funcionar com documentos que não as compartilham”. Com isso, garante-se que as características depreendidas distinguem realmente indivíduos e não grupos sociais.

28 A análise quantitativa foi realizada por meio do Coeficiente de Jaccard – uma medida estatística utilizada para calcular a similaridade entre conjuntos – e também por meio do Coeficiente de Yule. Detalhes sobre a análise estatística e a preparação dos dados encontram-se em Almeida (2015).

29 Isto é, 1A é mais próximo de 1B do que o é de 2A, 2B, 3A, 3B, 4A ou 4B; 2A é mais próximo de 2B do que o é de 1A, 1B, 3A, 3B, 4A ou 4B, e assim por diante.

No segundo exercício de análise, Almeida (2015) simula uma das situações que poderia ocorrer em um caso “real”, empregando novamente os mesmos métodos estatísticos do primeiro exercício. A tarefa era a de classificar um texto questionado como pertencente a um de três autores suspeitos, mas dessa vez a partir de um “teste cego”³⁰. A pesquisadora não tomou conhecimento prévio das identidades dos autores e nem da autoria do texto tomado como questionado – fatos que poderiam influenciar, ainda que inconscientemente, a sua análise. Contou-se com o auxílio de outro pesquisador³¹ para a coleta de dados. Este segundo pesquisador coletou textos de 3 autores, denominados A, B e C, e retirou 3 deles – um texto de cada grupo – aleatoriamente. Dentre estes, um texto foi selecionado como texto questionado. Assim, a análise considerou os conjuntos de textos A, B e C (com 10 textos de cada autor) e um texto questionado, sem que se soubesse nada sobre a sua autoria. A identidade do autor do texto questionado foi mantida em segredo pelo segundo pesquisador até o fim da análise. Os resultados obtidos indicaram que dentre os autores A, B e C examinados, aquele cujos textos apresentam mais elementos em comum o texto questionado é o autor “C”. De fato, o segundo pesquisador envolvido na coleta de dados, que manteve em segredo a autoria do texto questionado, confirmou que este era o autor do texto questionado.

Observa-se, portanto, que as análises de Almeida (2015) corroboram a ideia de que as categorias do plano de conteúdo, de acordo com a semiótica francesa, podem funcionar como marcadores quando se trata de agrupar ou distanciar autores. Demonstrou-se

30 Chama-se de “teste cego” ou “experimento cego” o estudo em que informações que podem tornar os resultados enviesados não são reveladas ao pesquisador (GREEN; PALUCK, 2003, p. 284).

31 Meus agradecimentos à colega Júlia Maria França pela coleta dos textos.

que a premissa fundamental da atribuição de autoria, ou seja, que a variação intra-autor é menor do que a variação entre autores aplica-se também aos elementos do plano do conteúdo.

6.2 O problema de definir o que é um grupo social

Outra dificuldade que se observa no que diz respeito à depreensão de perfis sociolinguísticos de autores – e que também é uma questão para a sociolinguística em termos gerais – é definir o que se entende como grupo social. Os estudos mais “tradicionais” em Sociolinguística esquadrinham as correlações entre usos linguísticos e categorias sócio-demográficas, como, por exemplo sexo, escolaridade, idade, classe social, etnia (e.g. LABOV, 1966; TRUDGILL, 1974). De fato, “capturar” essas categorias é importante no contexto forense e quando se fala em perfis sociolinguísticos são essas as categorias que nos vêm a mente³².

No entanto, como muitos dos textos que de casos forenses são frequentemente breves e as variáveis linguísticas que poderiam indexar as categorias sócio-demográficas são escassas, torna-se impraticável a tarefa de depreender um perfil sócio-demográfico. Nessas situações, pode-se valer de outros tipos de agrupamentos sociais que não necessariamente os demográficos. Em Sociolinguística, alguns desses grupos são as chamadas “comunidades de práticas”, definidas como “um grupo de pessoas que se engajam mutuamente em torno de uma empreitada”³³ (ECKERT; McCONNELL-GINET, 1992, p. 46, tradução nossa) e que “precisam estar juntas para que realizem as suas práticas comuns”³⁴ (MEYERHO-

32 Em Almeida (2015 e 2015b) há exemplos de análise envolvendo a categoria sexo/gênero.

33 Trecho original: “[...] an aggregate of people who come together around some enterprise.”

34 Trecho original: “[...] need to get together in order to engage in their shared practices;”

FF, 2001, p. 527, tradução e grifo nossos), como, por exemplo, frequentadores de um clube, de um bar, membros de uma associação, trabalhadores de uma mesma empresa, etc. Todavia, práticas, crenças e identidades que se depreendem em textos de um autor podem ser associadas a grupos que não sejam necessariamente comunidades de práticas, ou seja, grupos cujos membros não precisem estar juntos. Seus integrantes seriam membros de um mesmo “universo discursivo” ou da mesma “comunidade virtual” e não da mesma “comunidade de práticas”.

Outra questão é o fato de que não são apenas as “variáveis linguísticas”, no sentido laboviano³⁵, que indexam pertencimento a esses grupos. Outros elementos podem ter esse caráter e a recorrência semântica é um deles. Analisá-la pode levar o linguista a apreender percursos figurativos que exponham práticas ou ideologias compartilhadas pelo autor com os grupos sociais aos quais pertence. Essas proposições ficarão mais claras a partir do exemplo da próxima seção.

6.2.1 *Isotopias e depreensão de um “universo discursivo”*

Para fins de exemplo, lidamos com um grupo de textos coletados de um mesmo indivíduo. Trata-se de mensagens postadas na rede social Facebook, e-mails e mensagens de celular SMS. Em vários desses textos, há palavras ou expressões que remetem ao “cuidado com o corpo” ou à manutenção de peso. Percebe-se o estabelecimento de grupos antagônicos: os que cuidam do corpo versus os que não cuidam. O primeiro é valorizado positivamente, é aquele com o qual o enunciador se identifica; cria-se a identidade de membro de um grupo com determinadas crenças e práticas,

35 Uma variável é definida como duas ou mais formas de se dizer a mesma coisa.

Estilo, *éthos* e enunciação

de membro de um certo universo discursivo. Vê-se que o grupo “pessoas que se preocupam com o corpo” é uma espécie de “comunidade imaginária³⁶”, em que seus membros não forçosamente interagem de maneira direta e, muitas vezes, nem se conhecem. Seguem trechos dos textos examinados (grifo nosso):

1. *Oieeee! Tudo bem! Eu achei mto linda... O povo da academia ficou olhando hj!* (ao se referir a uma tatuagem).
2. *Por isso que cortar o chocolate da dieta é um dos tratamentos recomendados a pessoas alérgicas.*
3. *Como está com a dieta?*
4. *Ai, eu tô sem malhar faz 2 dias por causa do show do xxx, estou pra ficar louca! Fico mega ansiosa quando não vou...*
5. *Seu caso nao eh de cirurgia do estomago. A lipo esc. Ele tira da barriga e soc na bunda, por exemplk. Acho q ele pode sugerir pra vc uma abdominoplastia, puxa a pele e corta*
6. *Eu sei que tenho tendência a ser bulímica pq tenho vontade de vomitar depois que como, ou tomar laxante... rs Eu comprei diet shake, pq vc não tenta? Comprei um que tem sabor de vitamina.*
7. *Nem fui malhar hj, tô com mta cólica...*
8. *Estou praticamente de dieta pq nao comi direito ontem, sabe quando vc se sente fraca?*

36 O termo “imagined communities” foi cunhado por Anderson (1983) para designar o tipo de relacionamento que membros de uma nação contraem entre si, já que eles possuem um sentimento de pertencimento a um grupo, embora não interajam face a face com todos os outros membros. Apesar de ter sido criado especificamente em relação à ideia de nacionalismo, o termo têm sido usado para designar também “comunidades de interesse” (BRIARD; CARTER, 2013).

9. *Eu sou meio neurótica com barriga... Não tomo refrigerante e “tento” não comer nada mto calórico à noite. Antigamente eu era completamente bitolada, agora estou melhor. Mas o fato é que tenho medo de ficar com o corpo da minha irmã, que não se cuida e faz criação de celulite... rrsrsr*

10. *meu médico se chama ACADEMIA!*

11. *Parei de encher a cara de pao, quer dizer, diminuí... Antes de almoçar e jantar eu como eu prato cheio de salada e depois uma carniinha com pouco arroz. E tomo mto chá pq enche a pança.*

12. *Finalmente, depois de tanto assistir “The Walking Dead”, tive meu primeiro sonho com zumbi! E vc estava nele, xxxx! Tb estava o He-Man e o gato guerreiro! eu tinha marcado de correr com vc...*

Caso esses textos fossem parte de uma situação real de investigação, suspeitos poderiam ser eliminados ou incluídos pela polícia com base na diferença ou semelhança figurativa de seus textos. A recorrência semântica é observada ao se analisar o nível discursivo dos textos, que é um dos níveis de análise do plano do conteúdo, conforme o modelo da Semiótica discursiva. É neste nível que estão os temas e as figuras que recobrem os valores dos níveis fundamental e tensivo e as transformações da estrutura narrativa. Segundo Greimas (1981 [1976], p.44, grifo nosso), “podemos perguntar se não seria o caso de considerar a forma figurativa da comunicação como uma das características principais da dimensão semiótica da sociedade”. Se admitimos que sim, então faz todo sentido que este seja o nível que revela o pertencimento a algum tipo de grupo social. Especificamente sobre indivíduos como parte de grupos que se constituem linguístico-discursivamente, Greimas afirma que as pessoas podem participar: “não de grupos sociais

propriamente ditos, mas de ‘comunidades de linguagem’ restritas, de grupos semióticos caracterizados pela competência que possuem em comum os indivíduos que deles fazem parte para emitir e receber certo tipo de discurso” (GREIMAS, 1981 [1976], p. 42).

Assim, os grupos mencionados por Greimas se assemelham aos universos discursivos propostos neste trabalho: conjuntos de práticas, valores e ideologias que formam “grupos semióticos”. A ideia de um universo discursivo associa a língua a outros sistemas semióticos, o que vai ao encontro da definição de Irvine de estilo: “enquanto dialeto e registro, ao menos como sociolinguistas geralmente os definem, apontam apenas para fenômenos linguísticos, o estilo envolve princípios de distintividade que podem ir além do sistema linguístico para outros aspectos do comportamento”³⁷ (IRVINE, 2001, p. 32, tradução nossa).

No domínio da Sociolinguística, alguns trabalhos (e.g. ECKERT, 2000, 2001; COUPLAND, 2001, 2007; PODESVA et al. 2001; KIESLING, 1996, 1998) são exemplos da preocupação de se identificar variantes que indexem as diferenças entre diferentes grupos. Como, no contexto forense, os textos são usualmente curtos e escassos, a tarefa de encontrar essas variantes é muito dificultada. Por isso, propõe-se que se olhe para outros elementos (a isotopia, no caso deste trabalho) que sejam capazes de exercer este papel indexical. Buscar apenas variáveis fonético-fonológicas ou morfosintáticas, presentes na superfície dos textos, como usualmente se faz em pesquisas sociolinguísticas e em estudos forenses de autoria, deixaria de lado o plano do conteúdo, parte integrante da língua. Por consequência, outros recursos – como, e.g., a recorrência

37 Trecho original: “[...] whereas dialect and register, at least as sociolinguists ordinarily identify them, point to linguistic phenomena only, style involves principles of distinctiveness that may extend beyond the linguistic system to other aspects of comportment that are semiotically organized.”

semântica³⁸ – não seriam considerados.

Segundo Greimas e Courtés, (2008 [1979], p. 480), “as variações socioletais são encontradas tanto no nível da superfície lexical quanto no das organizações discursivas”, ou seja, seria possível associar variações sociais não só a variações linguísticas propriamente ditas (do plano da expressão), mas “semi-linguísticas”, do plano do conteúdo. Assim, para uma sociolinguística interessada em entender como um falante/escritor exhibe a sua afiliação a um grupo por meio de sua fala ou escrita, ir além do plano da expressão para o plano do conteúdo é imprescindível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho procurou discutir como as noções de estilo da Sociolinguística variacionista e da Semiótica greimasiana relacionam-se aos estudos de autoria textual em situações forenses. Olhar para o estilo nesses quadros teóricos suscita as seguintes conclusões e hipóteses:

- o estilo é recorrência, cosseleção e distintividade;
- esse conjunto recorrente de elementos pode distinguir ora um indivíduo, ora um grupo social, estando associado à noção de identidade;
- tanto estilos individuais quanto sociais são úteis em contextos forenses em que emerge a pergunta “Quem escreveu este texto?”;
- a oposição “com” e “sem” estilo é ignorada em contextos fo-

38 Em outro trabalho (ALMEIDA, 2015; ALMEIDA, em andamento), mostramos como a recorrência semântica como índice de pertencimento a um universo discursivo nas cartas do atirador de Realengo.

rences e prevalece a ideia de que “todo autor” ou “todo grupo social” tem um estilo;

- uma análise abrangente do estilo deve considerar não apenas elementos do plano da expressão, mas também no plano do conteúdo;

- a noção de variação estilística (ou intrafalante), cara à sociolinguística nos faz ver um problema para os estudos de autoria específicos do âmbito forense, em virtude da natureza dos textos com que se depara neste contexto, muito variada;

- o obstáculo da variação estilística pode ser transposto a partir do exame do plano do conteúdo, nos moldes da semiótica greimasiana;

- a análise da figuratividade dos textos pode dar indícios do pertencimento de um autor a um grupo social que não necessariamente seja sócio-demográfico;

- o exame do plano do conteúdo traz ainda a vantagem de não ser tão dependente do tamanho dos textos, geralmente curtos no âmbito forense.

As hipóteses aqui aventadas foram testadas em Almeida (2015) e tal trabalho parece confirmar a empregabilidade da análise do plano do conteúdo nos casos forenses de análise de autoria textual. Trabalhos futuros incluem testar essas hipóteses em outros corpora e em conjunto com outros pesquisadores, a fim de que se possa atestar a validade e confiabilidade da proposta.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, D. *Análise forense de autoria textual: estilos sociais e individuais*. 2015. 256f. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

_____. Depreensão de perfis sociolinguísticos no contexto forense: a variável sexo/gênero. In: SILVEIRA, S.; ABRITTA, C.; VIEIRA, A. *Linguística aplicada em contextos legais*. Jundiaí/SP: Paco, 2015b.

ANDERSON, B. *Imagined communities*. London: Verso, 1983.

BARROS, D. L. P. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Humanitas, 2001.

BAAYEN, H. et al. An experiment in authorship attribution. *Journées internationales d'analyse statistique des données textuelles*, n. 6, 2002.

BELL, A. Language style as audience design. *Language in society*, n. 13, p.145-204, 1984.

BLOCH, B. A set of postulates for phonemic analysis. *Language*, n. 24, p. 3-46, 1948.

BOURDIEU, P. *Le sens pratique*. Paris: Editions de Minuit, 1980.

BRIARD; S.; CARTER, C. *Communities of practice and communities of interest*. Ontario: Ontario Center of Excellence for Child and Youth Mental Health, 2013.

BUTTERS, R. Sociolinguistic variation and the law. In: BAYLEY, Robert; LUCAS, Ceil. *Sociolinguistic variation: theories, methods, and applications*. New York: CUP, 2007.

CHASKI, C. Who wrote it? steps toward a science of authorship identification. *National institute of justice journal*, sep. 1997.

_____. Empirical evaluations of language-based author identification te-

Estilo, *éthos* e enunciação

chniques. *Forensic linguistics*. Birmingham: University of Birmingham, v.8, n.1, 2001.

_____. Recent validation results for the syntactic analysis method for author identification. In: *International conference on language and law*. Cardiff, Wales, 2004.

CORNEY, M. W. *Analysing e-mail text authorship for forensic purposes*. 2003. 165 f. Tese (Master) – Queensland University of Technology, Brisbane, 2003.

COULTHARD, M. *Author identification, idiolect and linguistic uniqueness*. 2004. Pdf por e-mail.

_____. ... and then ... *Language description and author attribution*. 2006. Disponível em <<http://www1.aston.ac.uk/lss/staff/coulthardm>>. Acesso em 28/07/2010.

_____.; JOHNSON, A. *An introduction to forensic linguistics: language in evidence*. London/New York: Routledge, 2007.

_____.; GRANT, T.; KREDENS, K. Forensic Linguistics. In: WODAK, R.; JOHNSTONE, B.; KERSWILL, P. (eds.). *The SAGE handbook of Sociolinguistics*. SAGE, 2010.

COUPLAND, N. 2001. Language, situation, and the relational self: theorizing dialect-style in sociolinguistics. In: ECKERT, P.; RICKFORD, J. R. *Style and sociolinguistic variation*. Cambridge: CUP, 2001.

_____. *Style: language variation and identity*. Cambridge: CUP, 2007.

DISCINI, N. *O estilo nos textos*. São Paulo: Contexto, 2009.

ECKERT, P. *Linguistic variation as social practice*. Malden; Oxford: Blackwell, 2000.

_____. Style and social meaning. In: ECKERT, P.; RICKFORD, J. R. *Style and sociolinguistic variation*. Cambridge: CUP, 2001.

_____.; RICKFORD, J. R. *Style and sociolinguistic variation*. Cambridge: CUP, 2001.

_____.; McCONNELL-GINET, S. Think practically and look locally: language and gender as community-based practice. *Annual review of Anthropology*, 21, 1992.

FIORIN, J. L. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2008.

GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2002 [1959].

GRANT, T. Approaching questions in forensic authorship analysis. In: GIBBONS, J.; TURELL, M. T. (eds.). *Dimensions of forensic linguistics*. Amsterdam; Philadelphia, PA: John Benjamins, 2008.

_____.; MACLEOD, N. Providing analysis and training for linguistic identity disguise. *Biennial Conference of the International Association of Forensic Linguistics*, 11. Comunicação Oral. Cidade do México, 2013.

GREEN, D.; PALUCK, E. Double-blind procedure. In: LEWIS-BACK, M.; BRYMAN, A.; LIAO, T. *The SAGE encyclopedia of social science research methods*. Vol. 1. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, 2003.

GREIMAS, A. J. *Semiótica e Ciências Sociais*. São Paulo: Cultrix, 1981 [1976].

_____.; COURTÉS, J. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979 [2008].

_____.; FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma*. São Paulo: Ática, 1993.

HARKOT-DE-LA-TAILLE, E. *Ethos e autoria*. In: III Simpósio internacional sobre análise do discurso: emoções, ethos e argumentação, 2008. *Anais*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

Estilo, *éthos* e enunciação

HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2003 [1943].

IRVINE, J. T. Style as distinctiveness. In: ECKERT, P.; RICKFORD, J. (eds.). *Style and sociolinguistic variation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

KIESLING, S. *Language, gender, and power in fraternity men's discourse*. 1996. 403 f. Ph.D. Dissertation (Doutorado) – Georgetown University, Washington, DC, 1996.

_____. Men's identities and sociolinguistic variation: the case of fraternity men. *Journal of Sociolinguistics*, v. 1, n. 2, 1998. p. 69-99.

LABOV, W. *Padrões Sociolinguísticos*. São Paulo: Parábola, 2008.

_____. *The social stratification of English in New York City*. São Paulo: CUP, 2006 [1966].

_____. The isolation of contextual styles. In: *Sociolinguistic patterns*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.

LEONARD, R. Applying the scientific principles of language analysis to issues of the Law. *International Journal of the Humanities*, v.3, 2005.

LILLIS, T. *The sociolinguistics of writing*. Edinburgh: Edinburgh University, 2013.

LOVE, H. *Attributing authorship: an introduction*. Cambridge: Cambridge University, 2002.

McMENANIN, G. R. Forensic stylistics. In: COULTHARD, M.; JOHNSON, A. (eds.). *The Routledge handbook of Forensic Linguistics*. London; New York: Routledge, 2010.

_____. *Forensic Linguistics: advances in forensic stylistics*. Boca Raton, Florida, USA: CRC Press, 2002.

MEYERHOFF, M. Communities of Practice. In: CHAMBERS, J.K.; TRU-

Estilo, *éthos* e enunciação

DGILL, P.; SCHILLING-ESTES, N. (orgs). *The handbook of language variation and change*. Oxford; Malden, MA: Blackwell, 2001.

OLSSON, J. *Forensic linguistics: an introduction to language, crime, and the Law*. London; New York: Continuum, 2004.

PODESVA, R. et al. Sharing resources and indexing meanings in the production of gay styles. In: CAMPBELL-KIBLER et al (eds.) *Language and sexuality*. CSLI Publications, 2001.

RUDMAN, J. The state of authorship attribution studies: some problems and solutions. *Computers and the humanities*. Kluwer Academic, 31, p. 351-365, 1998.

SAPIR, E. Speech as a personality trait. *American journal of Sociology*, 32, p. 892-905, 1927.

SAUSSURE, F. *Curso de Linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2002 [1916].

SCHILLING-ESTES, N. Investigating stylistic variation. In: CHAMBERS, J.K.; TRUDGILL, P.; SCHILLING-ESTES, N. (orgs). *The handbook of language variation and change*. Oxford; Malden, MA: Blackwell, 2001.

SHUY, R. Forensic linguistics. In: ARONOFF, M.; REES-MILLER, J. (eds.). *The handbook of Linguistics*. Oxford: Blackwell, 2001. p. 683-691.

_____. Linguistic profiling when there is no known murder suspect. In: *The language of murder cases*. New York: Oxford University Press, 2014.

SOLAN, L; TIERSMA, P. M. *Speaking of crime: the language of criminal justice*. Kindle edition. Chicago; London: The University of Chicago, 2005.

TAMBOURATZIS, G. et al. Discriminating the registers and styles in the modern Greek language, part 2. *Literary & linguistic computing*, 19(2), 2004. p. 221-242.

TATIT, L. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê, 2001

Estilo, *éthos* e enunciação

TRUDGILL, P. *The social stratification of English in Norwich*. Cambridge: CUP, 1974.

TURELL, M. T. The use of textual, grammatical and sociolinguistic evidence in forensic text comparison. *IJSL*, Equinox, 17.2, 2010.

WINTER, E.; WOOLLS, D. *Identifying authorship in a co-written novel*. Internal report for the University of Birmingham, 1996.

WOOLLS, D.; COULTHARD, M. Tools for the trade. *Forensic Linguistics*. Birmingham: University of Birmingham, n.5, v.1, 1998.

ZILBERBERG, C. *Éléments de grammaire tensive*. Limoges: Pulim, 2006.



PARTE II

ÉTHOS E ESTILO NA POESIA

O *ÉTHOS* PROFESSORAL E O DISCURSO
ARGUMENTATIVO EM METAPOEMAS
DE FERREIRA GULLAR

Helba Carvalho

O que o poeta quer dizer
no discurso não cabe
e se o diz é pra saber
o que ainda não sabe (...)
(GULLAR, 2000, p. 450)

O objetivo deste texto é analisar como os poemas metalinguísticos de Ferreira Gullar, dos dois últimos livros – *Muitas vozes* e *Em alguma parte alguma* –, revelam um tom didático marcado por um *éthos* professoral que remete à imagem do mestre, no qual a voz do poeta militante de esquerda é reduzida, para dar lugar a uma voz reflexiva e, ao mesmo tempo, explicativa sobre o fazer poético, como uma forma de compreensão maior (metafísica, filosófica, ontológica) a respeito da criação, da linguagem poética e dos discursos que ela produz no ato do falar e do dizer.

O primeiro poema a ser analisado é “Muitas vozes”, do livro homônimo de Ferreira Gullar, de 1999. Sendo assim, já figura em si a sinédoque e a metonímia: ao mesmo tempo em que é parte de um todo, um poema metalinguístico que define o estilo “individual” do fazer poético de um enunciador, revela e representa as outras muitas vozes (poemas do livro e também dos leitores), como o todo de uma parte (poema do livro). Nesse sentido, o poema explicita a rede de relações discursivas que nele operam e o faz, por meio de

Estilo, *éthos* e enunciação

um *éthos* expositivo que também assume um *éthos* professoral:

Meu poema
é um tumulto:
 a fala
que nele fala
outras vozes
arrasta em alarido.

(estamos todos nós
cheios de vozes
que o mais das vezes
mal cabem em nossa voz:

se dizes pera,
acende-se um clarão
um rastilho
de tardes e açúcares
 ou
se azul disseres,
pode ser que se agite
o Egeu
em tuas glândulas)

A água que ouviste
num soneto de Rilke
os ínfimos
rumores no capim
o sabor
do hortelã
(essa alegria)

a boca fria

Estilo, *éthos* e enunciação

da moça
o maruim
na poça
a hemorragia
da manhã

tudo isso em ti
se deposita
e cala.
Até que de repente
um susto
ou uma ventania
(que o poema dispara)
chama
esses fósseis à fala.

Meu poema
é um tumulto, um alarido:
basta apurar o ouvido.

(GULLAR, 2000, p. 453)

O poema “Muitas vozes” é composto por seis estrofes, cada uma formada por um número irregular de versos irregulares, configurando uma estrutura visualmente assimétrica, que é uma das marcas da poesia de Gullar. Na primeira e na última estrofe do poema, observa-se uma simetria promovida pelo paralelismo sintático. Também ressalta a retomada lexical na construção dos versos compostos por: nome, verbo de ligação e nome. Formados por verbo de ligação (“ser”) e predicativo do sujeito, na ordem direta, os dois primeiros versos da primeira e da última estrofe sugerem a ideia de circularidade promovida não só pela repetição, mas também pela necessidade de o enunciador retomar a reflexão acer-

Estilo, *éthos* e enunciação

ca do fazer poético. Nas duas estrofes mencionadas, as palavras “tumulto” e “alarido” apresentam uma aproximação semântica, na medida em que representam, metaforicamente, o barulho das muitas vozes presentes no poema, efeito paradoxal, se confrontado à estaticidade do verbo “ser”, como se observa:

Meu poema
é um tumulto: (...)

Meu poema
é um tumulto, um alarido: (...)

Os versos anteriores compõem frases de predicado nominal que exprimem uma definição (MARTINS, 1989, p. 133) do poema na perspectiva do enunciador, bem como seu modo pessoal de interpretar o fazer poético. Esse tipo de construção sintática reforça a presença da subjetividade na enunciação. Nilce Sant’Anna Martins também observa que o verbo *ser* “indica o aspecto da duração indeterminada” (1989, p. 133), sugerindo que o enunciador possui uma definição já estabelecida de um modo de fazer poesia. A definição, como um argumento quase lógico, segundo Fiorin (2015, p. 118), impõe “um determinado sentido” e se orienta para “convencer o coenunciador de que um dado significado é aquele que deve ser levado em conta”. Por isso, para o autor, ela pode ser conflitante.

O verbo *ser*, assim como boa parte dos verbos do poema – *fala, arrasta, estamos, cabem, dizes, chama, basta* etc – estão no presente do indicativo, acentuando a duração indeterminada, bem como o presente da própria enunciação, como observou Benveniste:

Da enunciação procede a instauração da categoria do presente, e da categoria do presente nasce a categoria do tem-

Estilo, *éthos* e enunciação

po. (...) O presente formal não faz senão explicitar o presente inerente à enunciação, que se renova a cada produção de discurso, e a partir deste presente contínuo, coextensivo à nossa própria presença, imprime na consciência o sentimento de uma continuidade que denominamos “tempo”. (BENVENISTE, 2006, p. 85-86)

O pronome possessivo “Meu”, repetido na primeira e na última estrofe, explicita o *eu* da enunciação, momento em que o enunciador se apresenta como sujeito e possuidor do poema ou, como destacou Benveniste:

A “subjetividade” de que tratamos aqui é a capacidade do locutor para se propor como sujeito. (...) Ora, essa subjetividade, quer a apresentemos em fenomenologia ou em psicologia, como quisermos, não é mais que a emergência no ser de uma propriedade fundamental da linguagem. É “ego” que diz ego. Encontramos aí o fundamento da “subjetividade” que se determina pelo status lingüístico da “pessoa”. (...). (BENVENISTE, 2006, p. 286)

Ainda sobre os versos das estrofes citadas, destaca-se o uso repetido, na mesma estrutura, dos dois pontos, dispostos no segundo verso das duas estrofes, abrindo e fechando a fala do enunciador, que se move em reflexões acerca da natureza dialógica do seu poema: “a fala/que nele fala/outras vozes/arrasta em alarido”. Mais do que explicar a natureza de seu poema, o enunciador personifica o poema e atribui a ele uma voz própria, no jogo com o verbo de elocução “falar”: “a fala/que nele fala.”

A segunda estrofe se abre num grande parêntese que só se fecha no último verso da terceira estrofe. A noção de subjetividade no discurso é marcada pela presença do pronome na 1ª pessoa do singular, “Meu”, que cede lugar para os pronomes na 1ª pessoa

Estilo, *éthos* e enunciação

do plural “nós”, “nossa”, incluindo o coenunciador e o diálogo do poeta com seus poemas anteriores e com a tradição moderna. O uso do pronome “nós” acaba por unir enunciador/coenunciador, eu e tu, acentuando a sugestão de pluralidade em uma única voz que incorpora diferentes vozes, maneiras de dizer, de saber o mundo. Dessa forma, os pronomes pessoais, aqui representados pelo plural nós, “são o primeiro ponto de apoio para a revelação da subjetividade na linguagem” (BENVENISTE, 2006, p. 288), o que, na esfera discursiva, nos remete a uma intenção de dialogar, de debater e pensar sobre a existência dessas vozes dentro de todos nós, colocando o poeta e seu coenunciador em pé de igualdade. Depreende-se daí o *éthos* argumentativo, que levanta as suas hipóteses em um tom lúdico e com fortes elementos de sinestesia que, ao mesmo tempo, revelam, intertextualmente, um *éthos* mítico da cena validada da criação no texto bíblico de Gênesis, ao elencar os elementos que surgem no poema na mesma sequência daquele capítulo da Bíblia, como se pode observar a seguir nos versos a partir da terceira estrofe:

se dizes *pera*,
acende-se um clarão

E disse Deus: Haja luz; e houve luz.

(Gênesis 1:3)
um rastilho
de tardes e açúcares

E Deus chamou à luz Dia; e às trevas chamou Noite. E foi a tarde e a manhã, o dia primeiro.

(Gênesis 1:5)

Estilo, *éthos* e enunciação

ou
se azul disseres,
pode ser que se agite
o Egeu
em tuas glândulas)

E disse Deus: Haja uma expansão no meio das águas, e haja separação entre águas e águas.

E fez Deus a expansão, e fez separação entre as águas que estavam debaixo da expansão e as águas que estavam sobre a expansão; e assim foi.

E chamou Deus à expansão Céus, e foi a tarde e a manhã, o dia segundo.

E disse Deus: Ajuntem-se as águas debaixo dos céus num lugar; e apareça a porção seca; e assim foi.

E chamou Deus à porção seca Terra; e ao ajuntamento das águas chamou Mares; e viu Deus que era bom.

(Gênesis 1:6-10)

E na quarta estrofe:

A água que ouviste num soneto de Rilke
os ínfimos rumores no capim
o sabor
da hortelã
(essa alegria)

E disse Deus: Produza a terra erva verde, erva que dê semente, árvore frutífera que dê fruto segundo a sua espécie, cuja semente está nela sobre a terra; e assim foi.

(Gênesis 1:1)

Nota-se que o diálogo entre a criação do mundo e a criação do poema produz uma das vozes desse tumulto que se junta a

Estilo, *éthos* e enunciação

outras vozes justapostas, como as da memória, de outros poemas de Ferreira Gullar e também no diálogo com o poeta checo Rainer Maria Rilke, ainda na quarta estrofe, ao fazer referência à água da fonte no soneto “Fonte Romana”, traduzido por Augusto de Campos:

Fonte Romana

Borghese

Duas velhas bacias sobrepondo
suas bordas de mármore redondo.
Do alto a água fluindo, devagar,
sobre a água, mais em baixo, a esperar,

muda, ao murmúrio, em diálogo secreto,
como que só no côncavo da mão,
entremostrando um singular objeto:
o céu, atrás da verde escuridão;

ela mesma a escorrer na bela pia,
em círculos e círculos, constante-
mente, impassível e sem nostalgia,

descendo pelo musgo circundante
ao espelho da última bacia
que faz sorrir, fechando a travessia.

(RILKE, 1994, p. 45)

E à “boca fria da moça” que introduz a quinta estrofe pode ser a voz de outro poema de Rilke, sobre a amada morta:

Estilo, *éthos* e enunciação

O mundo estava no rosto da amada

O mundo estava no rosto da amada –
e logo converteu-se em nada, em
mundo fora do alcance, mundo-além.

Por que não o bebi quando o encontrei
no rosto amado, um mundo à mão, ali,
aroma em minha boca, eu só seu rei?
Ah, eu bebi. Com que sede eu bebi.
Mas eu também estava pleno de
mundo e, bebendo, eu mesmo transbordei.

(...)

(RILKE, 1994, p. 56)

Percebe-se que essa profusão de vozes – apenas para citar algumas, pois o poema certamente retoma outras vozes que nos exigiriam “apurar o ouvido” – faz alusão, também, à Torre de Babel do Gênesis 11, na forma como o enunciador se refere à multiplicidade de vozes no poema como “tumulto”, algo que tanto exprime barulho quanto desordem e confusão, próprios da cena da Babel bíblica. Este sentido é observado na primeira e na última estrofe na qual a voz do enunciador apresenta a chave para que se possa compreender a sua poesia, trazendo o *éthos* professoral.

O “alarido” de vozes no poema pode ser percebido no nível fônico, a partir da aliteração da alveolar /s/, destacada na segunda e na terceira estrofe:

(eStamoS todoS nós
cheioS de vozeS
que o mais daS vezeS
mal cabem em nossa voZ:

Estilo, *éthos* e enunciação

Se dizeS *pêra*,
aCende-Se um clarão
um raStilho
de tardeS e aÇúcareS

ou

Se *azul* diSSeres,
pode Ser que Se agite
o Egeu
em tuaS glândulaS)

Além da aliteração em /s/, nota-se uma convergência fônica que se dá na rima externa entre as palavras “nós” e “voz” e no jogo sonoro de “vozes” e “vezes”, da segunda estrofe. Na terceira estrofe, os verbos na 2ª pessoa do singular (“dizes” e “disseres”) retomam o diálogo do enunciador com o outro (tu), iniciado na estrofe anterior pelo uso do verbo na 1ª pessoa do plural (“estamos”). Os versos da segunda estrofe, mais uma vez, seguem depois dos dois pontos e se destacam pela forma como o enunciador exemplifica as “muitas vozes”, formulando alguns casos particulares da presença delas no poema que, segundo Fiorin (2015, p. 185), podem “comprovar uma tese” pelo exemplo, como: as palavras “*pêra*” e “*azul*” aparecem em *itálico*, destacando-se que esses significantes podem gerar inúmeros significados, pois cada palavra, ao ser acionada (dita), recupera imagens na memória de quem enuncia, e permite uma série de associações, como a do “*azul*” com o mar “Egeu”. Percebe-se, também, um jogo de elementos sinestésicos na medida em que são acionados o paladar e o olfato (“*pêra*”, “*açúcares*”, “*glândulas*”), a visão, a audição e o paladar (“clarão”, “*rastilho*”, “*tardes*”, “*azul*”, “Egeu” (o sal do mar)).

É importante destacar que as palavras “*pêra*” e “*azul*” retomam

vozes anteriores do próprio poeta, visto que Ferreira Gullar escreveu um poema intitulado “As pêras”, publicado no livro *A luta corporal*. A palavra “azul” é frequente em seus poemas. Parece haver ainda um jogo de palavras entre “dizes pera” e “desespera”, assim como entre “se azul disseres” com “se as o disseres”, isto é, se disseres as “tardes e os açúcares” da estrofe anterior, como se estivesse o poeta sugerindo, no primeiro caso, que se alguém se desespera, acende-se um clarão – portanto acende-se um clarão do meio da escuridão, o que entra em acordo com o *fiat lux* bíblico. No segundo caso, o poeta põe em contato uma série de imagens – a luz, a tarde, o açúcar, a pera, o azul (do céu, onde acende-se o clarão, ou do mar Egeu) – que sugerem o revirar do sabor e da doçura da pera na boca, ativando assim as glândulas salivares, justaposto ao revirar das ondas nas tardes ensolaradas da Grécia, já que o poeta não escolhe qualquer mar, mas o mar Egeu, cenário da *Ilíada* e da *Odisseia* de Homero, reforçando aquele *éthos* mítico já tratado.

Como já se observou na quarta estrofe, os versos iniciais “A água que ouviste/num soneto de Rilke” e a expressão “a boca fria/da moça” na quinta estrofe, podem fazer referência aos sonetos “Fonte Romana” e “O mundo estava no rosto da amada”, ambos de Rainer Maria Rilke e mostram um dos ecos (dos outros) da poesia moderna no poema de Ferreira Gullar. Isso coloca em evidência uma das vozes do *tu* (Rilke) que recai sob a voz do eu e a incorpora em seu discurso, justificando a necessidade de o discurso literário se relacionar a outras maneiras de dizer do literário, como notou Bakhtin:

[...] as formas de enunciação literária, de uma obra literária, só podem ser apreendidas na unicidade da vida literária, em conexão permanente com outras espécies de formas literárias. Se encerrarmos a obra literária na uni-

Estilo, *éthos* e enunciação

cidade da língua como sistema, se a estudarmos como um monumento lingüístico, destruiremos o acesso a suas formas como formas da literatura como um todo. (BAKHTIN, 2003, p. 105)

As referências a outras vozes não param em Rilke, como será visto a seguir. O enunciador elenca uma série de imagens prosaicas e do mundo da natureza que são expressas numa sequência de sintagmas nominais, formados a partir do final da quarta estrofe, dando continuidade na quinta estrofe: “os ínfimos rumores no capim/o sabor/da hortelã (...)// “a boca fria/ da moça/o maruim/ na poça/a hemorragia/da manhã”. Essas imagens ilustram a ideia bakhtiniana de que “a enunciação é de natureza social.” (2003, p. 109); o enunciador só constrói o seu poema a partir das inúmeras relações que estabelece com o mundo, com o contexto no qual se insere. A aproximação entre as imagens prosaicas e as da natureza é reforçada, também, pelo uso da rima toante da vogal “i”, da rima consoante “hortelã” e “manhã” e “moça” e “poça”, como se observa:

A água que ouvIste
num soneto de Rilke
os ÍnfImos
rumores no capIm
o sabor
do hortelÃ
(essa alegrIa)

a boca frIa
da mOÇA
o maruIm
na pOÇA
a hemorragIa
da manhÃ

Estilo, *éthos* e enunciação

A estrofe é marcada pela continuação de um quadro sinestésico, no qual se misturam audição, visão (“água”, “rumores”, “maruim”), paladar, olfato e tato (“capim”, “sabor”, “hortelã”, “boca fria”), compondo uma aproximação semântica de algumas palavras que compõem o universo da natureza. A expressão entre parênteses “essa alegria” divide a estrofe simetricamente em duas partes de quatro versos cada uma, função semelhante à da palavra “ou” no meio da 3ª estrofe.

Como forma de resumir as imagens anteriores, a sexta estrofe se inicia pelo pronome indefinido “tudo”, sugerindo a síntese das “muitas vozes” que o enunciador tem depositados dentro de si, como “fósseis” que, metaforicamente, representam os restos preservados de discursos de outros sujeitos, gradativamente resgatados na fala do enunciador. Sendo assim:

tudo isso em ti
se deposita
e cala.
Até que de repente
um susto
ou uma ventania
(que o poema dispara)
Chama
esses fósseis à fala.

Como já foi dito, a última estrofe fecha o poema com a retomada dos dois primeiros versos da primeira estrofe, reafirmando a definição de poema e do fazer poético. A expressão final “apurar o ouvido” valoriza não somente o sentido da audição, mas a capacidade que o poeta deve ter, no seu fazer poético, de ouvir o(s) outro(s), de ser coenunciador e incorporar outros discursos, reafirmando a

Estilo, *éthos* e enunciação

ideia central do poema que, ao reiterar a palavra *voz*, *vozes*, coloca em evidência as pessoas do discurso na enunciação literária:

Meu poema
é um tumulto, um alarido:
basta apurar o ouvido.

Pode-se dizer, ainda, que os recursos de expressão da subjetividade, representados no poema pelo uso do pronome possessivo na primeira pessoa do singular (“Meu”), na primeira e última estrofes e pelos pronomes, na primeira pessoa do plural (“nós”, “nossa”), na segunda estrofe, bem como a referência à segunda pessoa, por meio do uso dos sujeitos desinenciais em “dizes”, “disseres”, “ouviste” e do pronome “ti”, nas terceira, quarta e quinta estrofes, permitem observar que o discurso do enunciador se estabelece a partir de um diálogo com o outro. Esse diálogo instaura um *éthos* que se constrói a partir de um “processo interativo de influência sobre o outro” (MAINGUENEAU, 2008, p. 17), na medida em que o enunciador argumenta, ao usar exemplos, como um estilo se constrói sobre outros (“A água que ouviste/ num soneto de Rilke). A partir de si mesmo, o poeta, no seu exercício metalinguístico, recupera, em novos poemas, algumas imagens e o estilo de seus poemas anteriores.

Dessa forma, o poema metalinguístico de Ferreira Gullar não apenas expõe como também instaura, dialogicamente, o seu processo criativo, e, ainda, o do outro: “estamos todos nós/ cheios de vozes/ que o mais das vezes/ mal cabem em nossa voz”. O estilo “individual” só se projeta a partir do social, revelando, ainda, que o poema metalinguístico manifesta um *éthos* cuja noção se depara com a “adesão dos sujeitos a um certo discurso” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 17) e, como se trata de um poema que fala da própria for-

ma de constituição desse gênero e de sua linguagem em particular, também ilustra a definição do que seja o próprio discurso.

Ainda no livro *Muitas Vozes* (1999), o poema “Nasce o poeta”, dividido em 10 partes, procura investigar a gênese do poeta. Nas cinco primeiras partes, o enunciador expõe cenas cotidianas que se mesclam com fragmentos oníricos e de memória que podem resultar em matéria para o poema. A sexta parte sugere o acordar do sonho, provavelmente daquele enunciador que se tornará poeta ainda e tentará fazer um poema na parte sete, mas o resultado é o “poema péssimo”, uma narrativa desconexa, “truncado em sua dicção”, conforme se afirma na parte oito.

As divisões expõem, quase que didaticamente, o nascer do poeta e as partes do poema que vão problematizar e discutir esse nascimento de uma perspectiva metalinguística. Aqui os fragmentos oito e dez é que serão analisados. Como no poema “Muitas vozes”, percebe-se uma estrutura em que os versos não se espalham mais na página em branco, de forma aparentemente desordenada, mas se alinham à esquerda da folha, como se observa na parte oito, o que reforça o *éthos* professoral e didático. É um poema quase prescritivo:

8

Nasce o poeta

No princípio
era o verso
alheio

Disperso
em meio
às vozes

Estilo, *éthos* e enunciação

e às coisas
o poeta dorme
sem se saber

ignora o poema
não tem nada a dizer

o poema péssimo
revela
ao ser lido
que há no leitor
um poeta adormecido

o poema péssimo
(por péssimo) pode
ser comovido

inda que errado
em sua emoção
inda que truncado
em sua dicção

ele guarda um barulho
de quintal, de sala,
de vento ou de chuva
de gente que fala:
ivo viu a uva

o poeta ao ler
o péssimo poema
nele não se vê

na palavra ou verso
onde não se lê –

Estilo, *éthos* e enunciação

se lê ao reverso
em seu vir a ser

e assim vira ser

já que a escrita cria
o escrevinhador,
soletra na pétala
o seu nome: flor

o mundo que é fácil
de ver ou pegar
é difícil de ter:
difícil falar
a fala que o dá
e a fala vazia
nem é bom falar
se a fala não cria
é melhor calar

ou – à revelia
do melhor falar –
falar: que a poesia
é saber falhar

Nota-se que as reflexões do enunciador sobre o nascer do poeta seguem uma sequência contínua entre os versos (na maioria, *enjambements*) e boa parte das estrofes, formando longos períodos, interrompidos apenas pela presença de dois sinais de dois pontos, três travessões e duas vírgulas. Do ponto de vista da organização sintática, as pausas só ocorrem nos raros momentos de pontuação; e do ponto de vista da organização estrófica, na passagem de uma estrofe para outra, mesmo que haja uma sequência sintática entre

uma estrofe e outra. É importante notar que as orações, na ordem direta, apresentam uma explicação gradativa e evolutiva do surgimento do poeta, o que valida um *éthos* didático e confere um *éthos* professoral ao poema. Também a presença das rimas em algumas estrofes e entre versos de estrofes diferentes (que se tornam mais frequentes a partir da quarta estrofe) parece contribuir para a memorização da cena didática apresentada pelo enunciador.

A primeira estrofe faz uma nítida intertextualidade com a linguagem bíblica, mítica, da gênese, que é resgatada tanto do *Novo Testamento*, citando o Evangelho do apóstolo João em *Gênesis*, capítulo 1, versículo 1: “No princípio criou Deus o céu e a terra”. Já no *Evangelho*, capítulo 1, versículo 1, João inicia seu relato sobre a vida de Jesus Cristo com a seguinte declaração: “No princípio, era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus”. Mais adiante, no mesmo capítulo, o apóstolo João mostra claramente que “o Verbo [a Palavra]” é Jesus (João 1:14).

No poema, o enunciador estabelece um diálogo com aquelas passagens bíblicas, mas substitui o Verbo pelo “verso alheio”. A aproximação sonora entre as duas palavras que se diferenciam apenas por uma consoante, /s/ no lugar de /b/, sugere uma associação semântica entre os dois vocábulos: o Verbo é a palavra de Deus e o verso é a palavra do poeta, portanto, ambas as palavras pertencem ao universo de dois criadores. No entanto, é importante entender o significado do adjetivo “alheio”, que está ligado ao substantivo “verso”: antes de o poeta nascer, ele se alimenta de “versos” de outros poetas que lê, portanto, alheios. Porém, o poeta não sabe o que fazer com eles, visto que se encontra “disperso”, distraído, distante, desarticulado “em meio às vozes/ e às coisas”.

Isso sugere que, como no *Gênesis*, o poeta era como a terra,

“sem forma e vazia”, e as referências que possui de poemas que leu, ainda não se consubstanciaram em discurso poético, por isso se perdem em meio “às vozes” e “às coisas”, que tanto podem representar as vozes de outros poetas quanto a matéria da memória, do sonho, do cotidiano que podem ser substância para o poema. E por não gerar o poema ou não ter ciência dele, “o poeta dorme/sem se saber//ignora o poema/não tem nada a dizer”. Nota-se, aqui, um *éthos* do crítico de estética também presente, lembrando a outra especialidade de Ferreira Gullar, a crítica de arte e a crítica literária.

Na quarta estrofe, o enunciador identifica que o “poema péssimo” seria aquele que não tem nada a dizer, talvez como o primeiro poema do poeta, normalmente ignorado por ele mesmo. Como o próprio Ferreira Gullar que renegou, por muitos anos, o seu primeiro livro *Um pouco acima do chão* que, por considerá-lo ingênuo, imaturo, não o incluiu em sua poesia completa. Essa postura autocrítica mostra que o primeiro leitor do poema é o próprio poeta, conforme diz os versos “que há no leitor/um poeta adormecido”, ou seja, o primeiro livro ou o primeiro poema, muitas vezes, revela que as escolhas do poeta ainda não caracterizam um estilo, um posicionamento definido sobre o fazer poético. Logo, a imagem do “poeta adormecido”, que ainda vai nascer.

Na quinta estrofe, o primeiro verso é uma repetição do primeiro verso da estrofe anterior. O enunciador insiste em deixar claro que o “poema péssimo” pode até comover, causar algum sentimento, mesmo que equivocado, incompleto, conforme se vê na estrofe seguinte. Vale notar que a quinta e a sexta estrofe apresentam uma regularidade métrica que varia entre tetrassílabos e pentassílabos, destacando-se, na sexta estrofe, uma quadrinha marcada pelas anáforas das palavras “inda” e “em” além da presença das rimas

Estilo, *éthos* e enunciação

alternadas entre as palavras “errado” e “truncado” e “emoção” e “dicção”. As aproximações sonoras, bem como a regularidade métrica parecem promover uma aproximação com o coenunciador e, ao mesmo tempo com a matéria do cotidiano, conforme se observa na estrofe seguinte:

ele guarda um barulho
de quintal, de sala,
de vento ou de chuva
de gente que fala:
ivo viu a uva

O enunciador continua sua fala sobre o “poema péssimo”, que é retomado pelo pronome pessoal “ele”. O didatismo na explicação continua ancorado nas repetições sonoras, nas rimas entre as palavras “sala”, “fala”, “chuva”, “uva”, na anáfora da palavra “de” e nas equivalências sintáticas dos sintagmas: “de quintal”, “de sala”, “de vento” etc. O último verso “ivo viu a uva” retoma a famosa frase das cartilhas que alfabetizavam pelo método da repetição de palavras soltas ou de frases criadas de forma forçosa. Aqui, o enunciador parece comparar a gente que fala as frases de cartilhas com o poeta que escreve o “poema péssimo”, quando começa a escrever poemas, ou seja, este tipo de poema possui uma dicção tão truncada e forçosa como as frases das cartilhas, por isso, o poeta, ao ler este tipo de poema, não se reconhece, são vozes e coisas dispersas, fora de seu contexto. Nota-se que, na oitava estrofe, o adjetivo “péssimo” aparece antes do substantivo “poema”, contrariando a ordem anterior e enfatizando ainda mais a qualidade ruim do poema. A aliteração da consoante oclusiva surda /p/ nesta estrofe, presente nas palavras “poeta”, “péssimo” e “poema”, acentua a força e a intensidade desse tipo de poema que o enunciador quer colocar

em relevo.

A nona estrofe é uma continuação da oitava e instaura um paradoxo: o poeta não se lê na palavra ou verso do péssimo poema, no entanto, “se lê no reverso”:

na palavra ou verso
onde não se lê –
se lê ao reverso
em seu vir a ser

e assim vira ser

já que a escrita
cria o escrevinhador,
soletra na pétala
o seu nome: flor

O fato de o poeta não se identificar com o péssimo poema (o “não se lê”) significa que foi feita uma leitura “ao reverso”, ou seja, autocrítica. Isso mostra que, a partir desse momento, o sujeito poderá “vir a ser” poeta. A expressão é retomada no verso isolado “e assim vira ser” como uma paronomásia, no entanto, o verbo “vir”, na condição de futuro, é substituído pelo verbo “virar”, conjugado no presente do indicativo, anunciando, finalmente, o surgimento do poeta, que passou a ser, a existir, mas não garante que seja um bom poeta, como se observa na estrofe a seguir.

A palavra “escrevinhador”, que aparece na décima primeira estrofe, retoma a noção do poema péssimo, escrito por um mau escritor e pela gente que fala “ivo viu a uva”. O enunciador parece dar um exemplo de como o poeta pode ser um mau escritor ao dizer o que as coisas são quando “soletra na pétala/o seu nome:

Estilo, *éthos* e enunciação

flor”. O verbo soletrar retoma a noção do escritor que ainda está se alfabetizando e dizendo o que as coisas são, juntando sílabas e aproximando palavras soltas apenas pela repetição sonora.

As duas estrofes que encerram a parte oito do poema continuam a revelar um *éthos* professoral, didático que, com o tom solene e crítico do mestre, por vezes até sarcástico, aconselha o coenunciador:

o mundo que é fácil
de ver ou pegar
é difícil de ter:
difícil falar
a fala que o dá
e a fala vazia
nem é bom falar
se a fala não cria
é melhor calar

ou – à revelia
do melhor falar –
falar: que a poesia
é saber falhar

Nota-se que os poucos sinais de pontuação se concentram nestas duas estrofes. O uso dos dois pontos reforça o *éthos* didático, professoral, prescritivo, no sentido de esclarecer o que foi dito antes. O enunciador abre outro paradoxo (recurso argumentativo, segundo Fiorin, 2015) que se estabelece na atividade da escrita: ao mesmo tempo em que é fácil ver o mundo, é difícil de tê-lo, apreendê-lo, representá-lo na fala. As repetições do substantivo “fala” e do verbo “falar” mostram a ênfase que o enunciador dá ao discurso no poema, como em “Muitas vozes”. É difícil falar o mundo,

Estilo, *éthos* e enunciação

com tantas vozes, em um poema, representá-lo com uma dicção própria. O conselho que se dá, se não se sabe falar e não se cria, é melhor não falar. Esse conselho é reforçado pela presença dos operadores argumentativos “e” e “nem” que somam os argumentos a favor dessa ideia. Mas calar não é a única alternativa: a última estrofe introduzida pela conjunção “ou” apresenta um argumento alternativo, mas que gera outra oposição entre o “melhor falar” e o “saber falhar” e cria um jogo de palavras entre “falar” e “falhar”, quem fala corre o risco de falhar.

Na parte dez do poema, o enunciador substitui o verbo “falar” por “dizer” e dá continuidade ao *éthos* didático, argumentativo, sobre o que é o fazer poético e qual é o papel do poeta nesse processo de criação.

10

A boca não fala
o ser (que está fora
de toda linguagem):
só o ser diz o ser

a folha diz folha
sem nada dizer

o poema não diz
o que a coisa é

mas diz outra coisa
que a coisa quer ser

pois nada se basta
contente de si

Estilo, *éthos* e enunciação

o poeta empresta
às coisas
sua voz – dialeto –

e o mundo
no poema
se sonha
completo

(GULLAR, 2000, p. 413-426)

Nesta parte também se nota a simetria e regularidade nos versos, em sua maioria, até a sexta estrofe, de redondilhos menores e orações na ordem direta, o que reforça o tom didático, assertivo dos versos. O enunciador diz como os signos se configuram e como a linguagem literária se origina na voz do poeta. Na primeira estrofe, como já foi observado em outros poemas, como “Barulhos”, apresenta-se a diferença entre o ser (real) e sua representação sígnica: “A boca não fala/ o ser (que está fora/de toda linguagem):/ só o ser diz o ser”. O ser está fora da linguagem, como diz René Magritte no título de sua pintura “Isto não é um cachimbo”¹, que propõe uma reflexão sobre o signo verbal e a representação visual. Novamente, os dois pontos aparecem para introduzir uma oração explicativa que é iniciada por um operador argumentativo “só”, que indica exclusão, pois somente “o ser diz o ser”, pois ele não existe dentro da linguagem.

As duas estrofes seguintes exploram a diferença entre o ser (fo-

¹ Cf. imagem do quadro “Ceci n'est pas une pipe”. In: Tecituras. Curadoria de Gisèle Miranda. Disponível em: <https://tecituras.wordpress.com/2013/04/07/serie-ficcional-h-miller-xxi-parte-ii-a-traicao-das-imagens/a-traicao-das-imagens-isto-nao-e-um-cachimbo-rene-magrite-belgica-1898-1967-belgica-1929-oleo-sobre-tela-acervo-do-museu-de-arte-do-condado-de-los-angeles-httpcollections-lacma-orgnode239578/> Acesso em 12 de maio de 2016, às 13h.

lha), que só sabe ser folha, mesmo sem dizer, e “o poema não diz/ o que a coisa é”, pois essa não é a função do poema, como objeto estético, conotativo e plurissignificativo. A quarta estrofe é introduzida pelo operador argumentativo “mas” que gera uma contraposição em relação à estrofe anterior, ao dizer que o poema diz o que “a coisa quer ser”, ou seja, cria novos significados, conforme a estrofe seguinte expõe a partir da conjunção explicativa “pois”: “pois nada se basta/ contente de si”, ou seja, nada existe no mundo sem que se crie uma correspondência na linguagem, no campo das representações artísticas. Logo, o poeta cria um dialeto próprio, no qual as coisas podem dizer aquilo que querem ser, podem imaginar, fabular, sonhar. E é assim que o enunciador conclui o poema e sua capacidade de sonhar o mundo completo: com a realidade e a imaginação; as ideias e a matéria dos dias, das coisas. Na última estrofe, a conjunção aditiva “e” soma os argumentos anteriores para o fechamento dos versos conclusivos.

Percebe-se que, ao falar do nascimento do poeta, automaticamente se fala, a si próprio, sobre o nascimento do poema e de seu discurso, a forma como ele aparece. Essa preocupação de Ferreira Gullar que parece perpassar boa parte dos poemas metalinguísticos (dos últimos livros) é ainda mais recorrente na última obra *Em alguma parte alguma*, de 2010, como se observa no poema a seguir, intitulado “Falar”. Nele, encontra-se a certeza do limite, da finitude das coisas, “que é atestada pela realidade inescapável do acaso e da vida que provisoriamente permitem o ato de dizer” (BOSI, 2010, p. 12). Do ponto de vista estrutural, os versos polimétricos de “Falar” aparecem de forma ordenada, distribuídos em duas estrofes, visualmente bem definidas, apresentando uma aparência de ordem, que pode ser confirmada também nas frases afirmativas e na presença da pontuação mais recorrente, das vírgulas e do ponto final. Essas

Estilo, *éthos* e enunciação

marcas produzem uma expressividade e um sentido muito mais próximo das características da modalidade escrita do que a da oral. No entanto, o poema faz uma reflexão sobre o “falar” na poesia, verbo cujo sentido se aproxima mais do oral. Os dois primeiros versos das duas primeiras estrofes formam uma estrutura paralelística na qual o enunciador busca definir a poesia, como se lê no poema:

Falar

A poesia é, de fato, o fruto
de um silêncio que sou eu, sois vós,
por isso tenho que baixar a voz
porque, se falo alto, não me escuto.

A poesia é, na verdade, uma
fala ao revés da fala,
como um silêncio que o poeta exuma
do pó, a voz que jaz embaixo
do falar e no falar se cala.
Por isso o poeta tem que falar baixo
baixo quase sem fala sem suma
mesmo que não se ouça coisa alguma.

(GULLAR, 2010, p. 47)

As conceituações de poesia, apresentadas em cada estrofe, declaram a essência do que é a poesia para Gullar. Trata-se de frases explicativas que revelam o que uma coisa é. Como observou Fiorin (2015), as definições são argumento, impõem um determinado sentido e vão convencer o coenunciador “de que um dado significado é aquele que deve ser levado em conta” (p. 118). Essas definições de poesia são reforçadas pela presença de duas locuções adverbiais de afirmação: “de fato”, no primeiro verso da primeira estrofe; e

“na verdade”, no primeiro verso da segunda estrofe. Essas locuções intensificam as definições no sentido de criar nelas a noção de verdade. Também, os operadores argumentativos presentes (“por isso”, “porque”) contribuem para a adesão do coenunciador na medida em que justificam e explicam as definições apresentadas acerca da poesia. Aqui o *éthos* didático e o *éthos* professoral também se fazem presentes.

Outros elementos podem reforçar a dimensão argumentativa do poema, bem como seu poder de persuasão. Como nos poemas anteriores, “Falar” também retoma alguns elementos do discurso bíblico (como o “fruto” e o “pó”) em versos que, marcados pelo silêncio e pelo “falar baixo” fazem lembrar uma oração. A palavra “fruto” apresenta diferentes significados nas *Escrituras Sagradas*, como o fruto da videira, o amor, o gozo, a paz, a bondade, a fidelidade etc. Esses significados estão atrelados à ideia de que o que o ser humano semear nesta vida também colherá.

No entanto, na poesia “Falar”, o sentido de “fruto” está relacionado ao resultado, ao produto do silêncio, que é a poesia, do que a outro significado. Talvez o silêncio deva ser semeado pelo poeta para que colha poesia. Porém, novamente se estabelece um paradoxo, figura de linguagem tão recorrente nos poemas de Ferreira Gullar: se a poesia é fruto do silêncio, que é o poeta que fala em voz baixa, então a poesia é uma fala que se opõe à fala, portanto, estão em mãos opostas: o falar cala a poesia. Ou melhor, para que se ouça a poesia, o poeta deverá calar. A expressão “sóis vós” chama a atenção por ser uma forma (pronome e verbo na 2ª pessoa do plural) comum nas *Escrituras Sagradas* e na oração da Ave Maria e parece referir-se ora ao coenunciador do poema, ora à palavra homófona “voz” que gera um significado importante: o enunciador fala “sou silêncio”, solidão, enquanto sois voz – calamos ambos na

“voz” do silêncio. O enunciador tem que baixar a voz no mesmo tom de seu coenunciador, pois se falar alto, não escuta a voz da poesia dentro de si e que um dia poderá se tornar poema, como se observou na análise de “Nasce o poema”.

Na segunda estrofe, o enunciador faz uma comparação entre o silêncio da poesia (uma fala que se cala) e o silêncio que o “poeta exuma do pó” e aqui novamente se observa uma palavra recorrente no discurso bíblico e na poesia de Gullar, o pó. Do pó, o poeta desenterra uma voz já morta, ou seja, dá vida à poesia. Entre o falar e o calar, estão o nascer e o morrer, o vir do pó e o retornar a ele. A poesia é o silêncio, pois irrompe quando se fala, mas ao mesmo tempo é “a voz que jaz embaixo do falar”, pois quando não se fala, quando as vozes não estão ativas, só então o silêncio pode “falar”, e é só porque existe o silêncio que pode existir o falar.

O *corpus* analisado buscou destacar os recursos linguísticos (traços expressivos comuns) e os discursos presentes, que compuseram diferentes *éthe*, com o objetivo de mostrar a presença mais recorrente de um *éthos* didático, professoral, prescritivo, que apresenta um discurso reflexivo, filosófico sobre quem é o poeta e o processo do fazer poético.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. M. “Os gêneros discursivos”. In: _____. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENVENISTE, E. A forma e o sentido na linguagem. Trad. João Wanderley Geraldi. In: _____. *Problemas de lingüística geral II*. 2. ed. Trad. Eduardo Guimarães *et al.*; revisão técnica de tradução Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 2006.

Estilo, *éthos* e enunciação

BÍBLIA SAGRADA. Versão de João F. Almeida. Disponível em <http://biblia.com.br/joao-ferreira-almeida-corrigida-revisada-fiel/>. Acesso em 20 de junho de 2016, às 23h.

BOSI, A. Prefácio. In: GULLAR, F. *Em Alguma parte alguma*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

FIORIN, J. L. *Argumentação*. São Paulo: Contexto, 2015.

GULLAR, F. *Muitas vozes*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

_____. *Toda Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

_____. *Em alguma parte alguma*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

MAGRITTE, R. Ceci n'est pas une pipe. In: *Tecituras*. Curadoria de Gisèle Miranda. Disponível em <https://tecituras.wordpress.com/2013/04/07/serie-ficcional-h-miller-xxi-parte-ii-a-traicao-das-imagens/a-traicao-das-imagens-isto-nao-e-um-cachimbo-rene-magrite-belgica-1898-1967-belgica-1929-oleo-sobre-tela-acervo-do-museu-de-arte-do-condado-de-los-angeles-httpcollections-lacma-orgnode239578/> Acesso em 12 de maio de 2016, às 13h.

MAINGUENEAU, D. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, R. (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Trad. Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Contexto, 2008.

MARTINS, N. S. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1989.

RILKE, R. M. *Rilke: Poesia – Coisa*. Trad. Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

ÉTHOS E ESTILO NA POÉTICA DA FRAGMENTAÇÃO DE FRANCISCO ALVIM

Sandro Luis da Silva

PALAVRAS INICIAIS

Ao pensar o discurso, vários são os conceitos implicados. Dentre eles, é possível citar o *éthos* discursivo e o estilo. No entanto, para entender esses dois termos, faz-se necessário pensar o conceito de discurso, que, segundo Maingueneau (2014), é de difícil definição, dada a sua complexidade. Discurso se constitui em um espaço caracterizado pela singularidade, o qual se encontra na exterioridade da língua, no cerne da vida social.

Existem vários tipos de discurso, como literário, médico, jornalístico, jurídico, pedagógico, cada qual com suas peculiaridades. Agrupar discursos quanto ao seu estilo (literário, religioso, científico ou filosófico) implica fundar situações específicas da comunicação de uma sociedade e de suas invariantes enunciativas, gerando a partir dessa divisão uma categoria discursiva.

Em relação ao discurso literário, no qual se encontra o *corpus* deste artigo, seu conceito é bastante problemático, ainda, conforme indica Maingueneau (2006). O discurso literário enquadra-se na categoria dos discursos constituintes que “designa fundamentalmente os discursos que se propõem como discursos de origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma” (MAINGUENEAU, 2006, p. 60).

Quanto ao termo, o autor afirma que se trata de uma noção ambígua, designando, de um lado, um verdadeiro tipo de discurso, dentro de um estatuto pragmático bem caracterizado e, de outro lado, um rótulo que não designa uma unidade estável, uma vez que existem grupos de artistas independentes e especializados que pretendem só reconhecer as regras por eles mesmos estabelecidas.

Maingueneau (2014) lembra ainda que o discurso inscreve-se em gêneros de discurso, que são considerados como dispositivos de comunicação, situados histórica e socialmente.

Este artigo objetiva apresentar uma análise do *éthos* discursivo (ou *éthos* discursivos) presente em poemas da obra *Elefante*, de Francisco Alvim. Verificam-se, por meio da materialidade discursiva, os mecanismos linguísticos que levam à (des)construção do *éthos* discursivo dos enunciados em alguns poemas do autor, focalizando o modo enunciativo de organização do discurso (MAINGUENEAU, 1996, 2005, 2006, 2008, 2014).

A análise organiza-se a partir de índices da subjetividade tais como: levantamento de tempos verbais do mundo narrado e do mundo comentado, de advérbios (em -mente), substantivos, adjetivos afetivos e avaliativos, e sua utilização para a definição do *éthos* discursivo presentes nos poemas de Alvim.

Algumas questões motivaram este estudo: É possível reconhecer a imagem que o enunciador do texto literário, no caso, os poemas de *Elefante*, faz de si a partir de suas escolhas linguísticas? Como essas escolhas podem ser observadas sob a perspectiva linguístico-dicursiva? Como as concepções contemporâneas sobre o *éthos* discursivo, sobretudo as defendidas por Maingueneau, esclarecem o funcionamento das interações verbais no texto literário? Quais as vozes que se manifestam nos poemas da obra de Alvim?

Durante o processo de interação, imagina-se que os recursos linguísticos utilizados pelo enunciador podem aparecer sob diversas estruturas, as quais podem ser detectadas na análise dos textos. Supõe-se que as estratégias linguístico-discursivas para a manifestação do *éthos* discursivo no *corpus* escolhido para este artigo não sejam as mesmas para as diferentes vozes em interação presentes na obra.

Objetivou-se, assim, focalizar as marcas linguísticas da enunciação e seu papel na identificação do *éthos* discursivo e na construção do texto. Busca-se, assim, registrar os elementos estilísticos capazes de determinar a (des)construção do *éthos* na cena da enunciação.

Para atingir ao proposto, divido o artigo em duas grandes partes: na primeira, apresento uma revisão dos principais conceitos que sustentarão a análise, que estará na seguida parte. Por fim, trago as palavras finais e as referências.

1 UM POUCO DE TEORIA

1.1 O *ÉTHOS* DISCURSIVO

Por conceber a linguagem como ação social, conforme postula Bakhtin (2003), os sujeitos estabelecem vínculos de comunicação entre si, uma vez que suas atividades se realizam na interação social. É através dessa ideia de interação que se define o aspecto básico da concepção de linguagem fundamentada no caráter dialógico da linguagem.

Ao discutir sobre heterogeneidade discursiva, evoca-se a ideia da natureza histórica e social da linguagem. Ou seja, a natureza

do fenômeno linguístico passa a ser concebida numa dimensão histórica e social e não individual. Nesses termos, Bakhtin (2003) concebe a linguagem não como um sistema abstrato, gramatical e homogêneo, mas sim como uma realidade viva, heterogênea, uma vez que é constituída e caracterizada pelas diversas vozes sociais.

De acordo com Amossy (2005), a apresentação de si no discurso não se limita a uma técnica apreendida, a um artifício, mas se efetua nas trocas verbais mais corriqueiras e mais pessoais. Todo ato de tomar a palavra implica a construção, deliberada ou não, de uma imagem de si. A autora assinala que a construção dessa imagem não se faz por meio de um autorretrato feito pelo enunciador, pelo detalhamento de suas qualidades ou porque ele fale explicitamente de si, mas que seu estilo, suas crenças, seus valores, suas ideologias implícitas são suficientes para construir a representação desse sujeito.

Vale lembrar, conforme Maingueneau (2005), que a construção da imagem de si não se restringe apenas à eloquência judiciária ou mesmo à oralidade, mas qualquer discurso, inclusive o escrito, “possui uma vocalidade específica, que permite relacioná-lo a uma fonte enunciativa, por meio de um tom que indica quem o disse” (MAINGUENEAU, 2005, p. 72).

Ainda conforme Amossy (2005), o termo *éthos* era designado pelos antigos como a construção de uma imagem de si no intuito de garantir o sucesso do empreendimento oratório. O *éthos*, um dos componentes da Antiga Retórica, é definido por Roland Barthes (*apud* AMOSSY, 2005) como os traços de caráter que o orador deve mostrar ao auditório retomando, assim, as ideias de Aristóteles, que atribuía muito poder de persuasão do discurso ao seu caráter moral.

Estilo, *éthos* e enunciação

Inscrita na Análise do Discurso, a noção de *éthos* discursivo desenvolvida por Maingueneau (2005) se difere da noção aristotélica pertencente à tradição retórica, ultrapassa o quadro da argumentação, estudando a incidência do *éthos* discursivo em textos não necessariamente de tipo argumentativo. Essa noção de *éthos*, segundo Maingueneau (2005), permite refletir sobre o processo mais geral da adesão de sujeitos a certa posição discursiva. Em termos mais pragmáticos, o autor propõe que o *éthos* não é dito explicitamente, mas se desdobra no registro do mostrado. Ele é vinculado ao exercício da palavra, ao papel que corresponde seu discurso, independente de seu desempenho oratório.

Dessa forma, a constituição do *éthos* ocorre no discurso, estando, portanto, ligado à enunciação, o que implica um envolvimento do enunciatário que também constrói representações prévias da imagem do enunciador. De acordo com Amossy (2005), a constituição da imagem de si é constitutiva da interação verbal entre os sujeitos discursivos e, na maioria das vezes, determina a capacidade de o enunciador agir sobre seus enunciatários. Desenvolvendo a ideia de Perelman de que o auditório é sempre uma construção do orador, Amossy (2005, p. 124) afirma:

A construção discursiva do *éthos* se faz ao sabor de um verdadeiro jogo especular. O orador constrói sua própria imagem em função da imagem que ele faz de seu auditório, isto é, das representações do orador confiável e competente que ele crê serem as do público.

Entendo o *éthos* como um elemento argumentativo, uma vez que a sua constituição no e pelo discurso implica que se considere o discurso sob duas perspectivas, conforme Amossy (2005). A primeira, sendo a interacional, a qual já foi mencionada, mostrando

que a eficácia discursiva dá-se no processo de interação verbal, de trocas entre os participantes. A segunda perspectiva é a institucional, segundo a qual, a troca entre os participantes não se dissocia das posições por eles ocupadas no campo religioso, político, intelectual, literário etc., no interior do qual atuam. De acordo com essa perspectiva, a ação que o enunciador exerce sobre seu enunciatário não é de ordem languageira, mas social. Sua autoridade não resulta da imagem de si criada em seu discurso, mas do lugar de onde ele enuncia.

A construção do *éthos* discursivo não é puramente linguística, uma vez que a imagem de si é construída no e pelo discurso, nas trocas e diálogos entre os participantes, o que pressupõe também considerar o que é exterior ao discurso, considerar que o sujeito enunciador deve conferir determinado *status* a si próprio e ao enunciatário, para legitimar seu dizer e que este revela no discurso uma posição institucional marcando sua relação com o saber (MAINGUENEAU, 2008). O *éthos* discursivo é mais que uma postura que demonstra seu pertencimento a determinado grupo dominante, mais que uma manifestação linguística, ou autorretrato de bom caráter, a imagem de si construída no e pelo discurso com vistas a influenciar opiniões e atitudes.

Compartilhando da proposta de Maingueneau (2008, p. 17) inscrita no quadro da análise do discurso, a noção de *éthos* discursivo em que se baseia a análise aqui apresentada é:

I. uma noção discursiva, uma vez que ele se constrói através do discurso; não é uma “imagem” do enunciador exterior a sua fala;

II. fundamentalmente um processo interativo de influência sobre o outro;

III. uma noção fundamentalmente híbrida (sócio-discursiva), um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, integrada ela mesma numa determinada conjuntura sócio-histórica.

O *éthos* discursivo, assim, constitui-se em uma instância discursiva, construído no momento da enunciação.

1.2 AS CENAS ENUNCIATIVAS

A constituição do *éthos* discursivo, de acordo com Maingueneau (2014), exige que sejam consideradas as cenas (englobante, genérica e cenografia). O discurso literário está inserido na categoria dos discursos constituintes, assim como também o discurso religioso, o científico e o filosófico. Esses discursos representam o mundo e suas enunciações são partículas integrantes do mundo que representam. A pretensão dos discursos constituintes, segundo Maingueneau (2006), é de não reconhecer outros discursos acima dos seus. Para eles, não existe outra autoridade que não a deles, apesar de que há uma contínua interação entre discursos constituintes e não constituintes, bem como entre os próprios discursos constituintes, que são assim designados, especialmente por serem discursos de Origem, validados por uma cena de enunciação.

O *éthos* de um discurso resulta da interação de alguns elementos constitutivos da construção da imagem de si, dentre eles, justamente, a cena de enunciação. Para Maingueneau (2006), os enunciados causam a adesão do leitor através de um modo de dizer (o estilo) que é também um modo de ser. Essa adesão ocorre por uma sustentação recíproca entre a cena de enunciação, da qual o *éthos* é parte constitutiva, e o conteúdo apresentado.

Estilo, *éthos* e enunciação

Como afirmei anteriormente, na concepção do autor, essa cena de enunciação está subdividida em três cenas, que ele propôs chamar: cena englobante, cena genérica e cenografia. A cena englobante relaciona-se ao tipo de discurso, portanto todo enunciado literário está inserido numa cena englobante literária. Segundo o autor francês, “todo enunciado literário está vinculado a uma cena englobante literária, sobre a qual se sabe em particular que permite que seu autor use um pseudônimo, que os estados de coisas que propõe sejam fictícios etc.” (MAINGUENEAU, 2008, p. 251).

A cena genérica está relacionada ao contrato associado a um gênero ou a um subgênero de discurso; poesia, prosa, romance, narrativa poética etc. A obra *Elefante*, de Francisco Alvim, está inserida na cena genérica relativa ao gênero poesia. A obra é enunciada através de um gênero de discurso determinado e da qual é parte integrante. O gênero não é exterior à obra, mas uma de suas condições, estando sujeita a um certo número de parâmetros, dispositivos de comunicação definidos, concebidos com a ajuda das metáforas do “contrato”, “do ritual” ou “do jogo”.

A cenografia é a cena da fala, ela se apresenta para além de toda cena de fala que seja dita no texto. Ela é construída no desenvolvimento do próprio texto já que não é imposta pelo gênero; é simultaneamente aquilo da qual emana o discurso e aquilo que esse discurso constrói, ela valida um enunciado que, por sua vez, deve validá-la. A cenografia, através dos conteúdos engendrados pelo discurso, permite especificar e validar o *éthos*.

Através daquilo que diz, o mundo que representa, a obra tem de validar essa cenografia que ela mesma impõe desde o início.

De acordo com Carvalho (2011, p. 85),

Estilo, *éthos* e enunciação

A cenografia é aquela com a qual o coenunciador se confronta, corresponde ao contexto que a obra implica. Não se trata de um cenário ou de um quadro já construído e independente no interior de um espaço. Ao contrário, à medida que a enunciação se desenvolve, o seu dispositivo de fala vai sendo constituído. Trata-se, assim, da cena de fala que o discurso pressupõe para que possa ser enunciado. Esta cena se apoia na memória coletiva a fim de legitimar um enunciado e ao mesmo tempo ser legitimada por ele. Ela só se manifesta plenamente se mantiver certa distância em relação ao coenunciador, para que ela mesma controle seu desenvolvimento. Desse modo, a escolha da cenografia não se dá sem propósitos, uma vez que o discurso se desenvolve a partir dela, no intuito de conquistar a adesão com a instituição da cena enunciativa que o torna legítimo.

Em *Elefante*, a cenografia é caracterizada pela estrutura característica da poesia moderna, versos livres e ausência de rimas, e imprimem uma breve e sutil apresentação na poesia. A cenografia, construída através do ritmo célere e da disposição curta dos versos, é caracterizada pela utilização de enunciados curtos e isolados, sugerindo máximas ou aforismos, que produzem efeitos de apontamentos ou registros cotidianos de um homem que anota e enumera as suas reflexões, as suas observações e o seu aprendizado nas folhas de um caderno, ou diário. Os versos estão dispostos de uma forma que confere ao texto uma cadência lenta, equilibrada e racional, sugerindo alguém que colhe, na observação atenta e detida do mundo e de si mesmo, aprendizados e vivências, o material de sua vida e manancial de suas poesias e os registram diariamente.

Contribui para esse efeito de sentido, também, a pontuação. Caracteriza-se apenas pela (rara) presença de vírgulas e pontos finais. A presença de vírgulas e pontos finais desencadeia as pau-

sas necessárias para que o poema retrate a cadência que sugere a cenografia e que irá contribuir para a (des)construção do *éthos* discursivo.

1.3 O ESTILO

Outro elemento que implica a construção da imagem de si é o estilo. Segundo Cruz (2009), o *éthos* se define, também, pela recorrência de traços que permitem traçar um caráter, somado a um temperamento, a determinadas competências e um corpo, todos associados ao sujeito da enunciação. Esse caráter é definido em função do percurso que executa, da estratégia adotada para dizer, e não do que diz efetivamente.

Para Martins (2008), não há um consenso quanto à definição de estilo. Há, sim, muita dificuldade na classificação já que as características individuais podem incluir escolha, desvio da norma, elaboração, conotação. Acrescenta, ainda, que dos teóricos da estilística, alguns só consideram o estilo na língua literária, enquanto outros o consideram nos diferentes usos da língua. Enquanto uns relacionam o estilo ao autor, outros o relacionam à obra, outros o relacionam ao leitor que reage ao texto literário. Uns se concentram no enunciado e outros na forma da obra. Segundo a autora, a palavra estilo tem uma origem modesta, é oriunda do latim – *stilus* – e designava um instrumento pontiagudo que os antigos utilizavam para escrever sobre tabuinhas enceradas e daí passou a designar a própria escrita e o modo de escrever. No domínio da linguagem são numerosas as definições de estilo.

A noção de estilo tem sido estudada por diversas áreas do conhecimento humano, sob as mais diferentes perspectivas teóricas. Autores ligados à Análise do Discurso apresentam uma visão que

vai além da comum concepção romântica, abrigada na tradição estilística, que compreende o estilo como a expressão de uma subjetividade em que desvio da regularidade e escolha são utilizados com plena consciência. Dentro dessa concepção, segundo Possenti (2009), só haveria estilo quando houvesse um desvio da linguagem, desvio este decorrente de uma escolha consciente. Para ele, o estilo está no modo que o enunciador organiza o seu enunciado de forma a obter um determinado efeito de sentido, sem compromissos com psicologismos e com concepções simplórias de língua e linguagem.

Para Discini (2004), o estilo não é o “algo a mais”, o belo, o raro, o desvio. Para ela, o estilo é o homem quando pensamos num efeito de sentido de individualidade, com corpo, voz e caráter, construído pelo próprio discurso e que tem um modo próprio de presença no mundo: um *éthos*.

Para Molinié (1993, p. 7-8),

Podemos igualmente tomar por base as situações de enunciação fundamentais que consideram os principais esquemas de situação social entre aquele que fala e aquele a quem ele se dirige: perguntar, responder, aconselhar, defender, explicar, seduzir, envolver, com toda a gama de sentimentos, ditos por ele mesmo ou por seus interlocutores, reais ou fictícios, que podem criar essas atividades verbais.¹ (tradução nossa)

1 On pourrait également prendre pour base des situations d'énonciation fondamentales, qui relèvent des principaux schémas de situation sociale entre celui qui parle et ceux à qui il s'adresse: demander, répondre, conseiller, défendre, expliquer, séduire, émouvoir, avec toute la gamme des sentiments, éprouvés par soi-même ou par ses interlocuteurs, réels ou feints, qui peuvent colorer ces activités verbales.

Ao pensar o estilo, remetemos à ideia de enunciação que leva à reflexão das possibilidades de entendimento do discurso, considerando o estilo do enunciador que, conseqüentemente, leva o enunciatário a construir uma imagem daquele que enuncia.

2 A POÉTICA DE FRANCISCO ALVIM: O *ELEFANTE* EM PERSPECTIVA DISCURSIVA

Francisco Alvim viveu os momentos mais sombrios da ditadura militar no Brasil, o que se reflete em sua obra, considerada de cunho meditativo, na qual permanece uma tonalidade de um real não imediato.

A poesia de Alvim foi revelada no começo dos anos 70, caracterizada como poesia marginal (a conhecida poesia marginal), que carrega em sua essência muito da tradição modernista da poesia brasileira. Francisco Alvim é o poeta que carrega para os dias atuais uma atualidade relacionada com a sua premência no tempo pregresso. Ele não lida com a tradição como uma coisa morta, pois, ele em si é a própria tradição.

Em *Elefante* (2000), Francisco Alvim apresenta uma série de textos que tratam a realidade da linguagem, seus problemas e o sentimento básico que o enunciado tem com os problemas da linguagem. A relação que se estabelece é de inquietação, incômodo, decepção e, em muitos poemas, de insatisfação.

Ele encontrou em sua poesia uma forma lírica e crítica, de olhar para a realidade, como bem exemplifica o poema “Carnaval”, que abre o livro *Elefante* (2000, p. 9):

Estilo, *éthos* e enunciação

Carnaval

Sol

Esta água é um deserto

O mundo, uma fantasia

O mar, de olhos abertos

engolindo-se azul

Qual o real da poesia?

Quando pensamos o sentido de um discurso, este se materializa na enunciação por meio dos sujeitos. Ele não é dado a priori, mas é construído pelo analista na materialidade linguística e histórica do *corpus*, no caso deste artigo, poema do livro *Elefante*, de Francisco Alvim. É essa materialidade que direciona o analista a reconstruir com o autor o sentido do texto. De acordo com Mainjeuneau (2014), o sentido é um mal-entendido sistemático e constitutivo do espaço discursivo. Logo, o sentido não é estável, mas construído no intervalo de posições enunciativas.

No poema “Carnaval”, é possível construir um *éthos* discursivo de um sujeito interrogando o mundo, a natureza, o cosmos; ele oscila que questiona a configuração cósmica da própria existência humana e a própria realidade ou irrealidade da poesia. Por meio de um recurso paradoxal, constrói-se o *éthos* de um enunciado cuja sede não é saciada pela água.

Os versos curtos, brancos e livres caracterizam o estilo de uma poesia, caracteriza o movimento da consciência da própria linguagem, o que implica uma força estética dentro do próprio texto, contribuindo para a constituição do *éthos* desse enunciator, que se mostra reflexivo.

Estilo, *éthos* e enunciação

A poética de Alvim é (re)conhecida como a de um “poeta dos outros”, que abre seus versos para outras vozes; quem fala não é necessariamente só o poeta. Como afirmar Camenietzki (2005), “esse poeta cede sua vez para dar voz ao que se faz silêncio numa sociedade tão duramente atravessada pela desigualdade”.

Em Minas

O senhor é de Brasília?
Então me diga
e essa tal de política
como é que anda por lá?
A mesma pergunta -
com pequenas variações na sintaxe e na prosódia -
na boca do balconista
madurão e simpático
do que talvez seja a última
chapelaria de BH
("A Cabana", em frente ao Mercado Municipal)
e na velhota feiosa
baixinha
dentes sujos de batom
encantadora
que cortou meu cabelo
no Salão (miserabilizado) Haute Coiffure Unisex Itália
da Afonso Pena
À noite o primo distante e mais velho
depois de ouvir a palestra
numa curiosidade entre disfarçada e assustada
Não me diga que você vai votar nele
- Confesso que vou
Pois seu pai não haveria de gostar nada

(*Elefante*, 2000, p. 61)

Estilo, *éthos* e enunciação

O poema “Em Minas” apresenta uma característica muito peculiar do estilo do autor: a presença da narratividade, que é permeada pela presença do cotidiano e outra voz, num verdadeiro jogo teatral, levando-nos a uma poesia dramática. Como aponta Fiorese (2012, p. 146):

O caráter fragmentário, elíptico e minimalista da poesia de Alvim parece indicar a necessidade da leitura de cada obra como um todo textual, um fluxo de discurso (narrativo? teatral?) alimentado pela convergência de variadas vozes divergentes. Neste sentido, não raro os títulos dos poemas figuram como versos travestidos de títulos através das maiúsculas e do negrito, estratégia que favorece o livre trânsito e a contaminação entre os textos, bem como torna patente a inteireza escritural do livro [...]

Vemos uma representação do cotidiano no poema “Em Minas”, em que aparece mais de um enunciador, abrindo espaço para o diálogo entre as diferentes vozes que compõem o cotidiano. Nesse sentido, é possível perceber um *éthos* discursivo de uma pessoa consciente, conhecedora da situação política em que se encontra o país. Além disso, mostra-se conhecedor da língua portuguesa (“com pequenas variações na sintaxe e na prosódia”), evidenciando as variações linguísticas que registram um mesmo fato.

Chama-nos a atenção, ainda, o processo de formação de algumas palavras, cujo sufixo evidenciam a contradição discursiva (“feiosa”, “baixotinha”, “encantadora” – grifos nossos), o que pode sugerir a consciência do *éthos* discursivo construído no poema sobre as contradições que compõem a realidade, o dia a dia das pessoas.

O poema é construído em uma cenografia cujas vozes se fazem

Estilo, *éthos* e enunciação

presentes em Belo Horizonte (“da Afonso Pena”, conhecida avenida da cidade). Os espaços (“chapelaria”, “Haute Coiffure Unisex Itália”) evidenciam a preocupação do eu com o cotidiano, com fatos notórios dos quais ele participa.

Há de se considerar, ainda, o fato de que a intensificação do indivíduo, até mesmo na linguagem, torna a lírica um depoimento social; o *éthos* discursivo constituído é aquele que denuncia socialmente o real, o que é externo na própria linguagem.

Seus poemas também evidenciam “flashes” da vida do dia a dia, numa espécie de fusão entre o sujeito e o objeto. Vários são os exemplos deste tipo de poema em *Elefante* (2000).

Balcão

Quem come em pé
enche rápido

(*Elefante*, 2000, p. 15)

Hospitalidade

Se seu país é assim -
tão bom -
por que não volta?

(*Elefante*, 2000, p. 35)

Quer ver?

Escuta

(*Elefante*, 2000, p. 76)

Estilo, *éthos* e enunciação

Nesses três poemas, encontramos outro ponto relevante do estilo de Alvim: poucas palavras, no entanto muito complexas. São poemas mínimos, que apresentam uma organização das palavras cuja visão está ligada ao real e o real a ser considerado é apenas aquele presente na enunciação poética. É a conexão entre o mundo da fala e o mundo da poesia. Neles, é o leitor que completa a cena enunciativa, que, provavelmente, é um sujeito que faz parte do cotidiano com quem se compartilha o poema. Esse co-enunciador é questionado, interrogado, levado a refletir sobre a (ir)realidade que se instaura na poesia.

Os poemas “Balcão”, “Hospitalidade” e “Quer ver?” registram episódio e perfil da vida de uma realidade, registrada na ficção, levando a condensação ao limite, a qual é compensada pelo enunciado em outro plano. É a voz de um eu que representa a voz do indivíduo na sociedade. Possibilita-se a construção de um *éthos* discursivo que se coloca no lugar do homem que faz parte do dia a dia do ser humano. A narrativa do mundo construída no poema nos coloca diante de um *éthos* discursivo que se coloca diante das diversas situações do mundo, como elas são ou deveriam ser.

Os três poemas registram a linguagem criativa é um problema para a poesia de Alvim e deve ser encarada como o real. Os versos evidenciam que o enunciador está atento à dimensão do real, que é a própria linguagem.

Também, aliás, apenas

Sai
Passeia
Faz o que quer
Depois volta

Estilo, *éthos* e enunciação

Eu lá sentada
Nunca mais
Se eu fosse homem
também queria morar junto
alguém que cuidasse de mim
Aliás eu também quero
alguém que cuide de mim
não apenas de si
Se encontrar um assim
também caso

(*Elefante*, 2000, p. 56)

De acordo com Maingueneau (2005), o *éthos* discursivo é constituído pela fusão de um caráter (conjunto de características psicológicas e ideológicas), uma corporalidade e pelo lugar social que ele assume ao enunciar. O sujeito enunciador revela um *éthos* discursivo feminino (caracterizado pelo adjetivo “sentada”), que se expressa em 1a. pessoa, projetando a dor da solidão, transbordando o sofrimento intimista. A noção de *éthos* permite refletir sobre a adesão dos sujeitos ao posicionamento do enunciador, uma vez que procura persuadir o enunciatário sobre a própria condição do ser humano a partir daquela cena enunciativa.

Na cenografia do poema, o título *Também, aliás, apenas* já apresenta um tratamento que o enunciador traz para o cotidiano. Em um tom narrativo, os versos caracterizam o *éthos* discursivo de uma mulher que enuncia seus sentimentos ao observar as ações do cotidiano. Os versos “Aliás eu também quero / alguém que cuide de mim” revela o *éthos* de uma mulher carente, voltada para o seu mundo interior.

Recorrendo a Maingueneau (2005) mais uma vez, o *éthos* dis-

Estilo, *éthos* e enunciação

cursivo engloba as noções *éthos* dito e *éthos* mostrado. O primeiro refere-se àquele construído por meio das referências diretas ao enunciador; o segundo, por sua vez, está relacionado ao domínio do não explícito, da imagem que não está diretamente representada no texto, mas que pode ser construída através de pistas seguidas pelo co-enunciador. O *éthos* dito e o mostrado estão diretamente relacionados.

Para o linguista francês, detrás de todo *éthos* discursivo há um estereótipo, do qual o co-enunciador se vale para construir o *éthos* daquele que enuncia. Charaudeau e Maingueneau (2004, p. 213) afirmam que “os estereótipos constituem-se como uma representação coletiva que subentende atitudes de indivíduos ou de grupos, direcionando o comportamento dos mesmos”. Há, assim, um estereótipo inicial que contribui para a formação de uma imagem do enunciador.

Em “Também, aliás, apenas”, pode-se dizer que o *éthos* dito caracteriza-se, a partir do uso do adjetivo (“sentada”, já apontado anteriormente), como a imagem de uma mulher, que observa seu entorno.

Lembrando que o estilo refere-se ao conjunto de traços particulares decorrentes do plano de conteúdo e do plano de expressão, é possível perceber a presença de algumas escolhas estilísticas no âmbito da organização composicional, como versos curtos, sem rima, com verbos gramaticais, sugerindo a ideia de movimento.

De acordo com Travaglia (2003, p. 43)

Todos os recursos da língua – em todos os seus planos (fonológico, morfológico, sintático, semântico, pragmático) e níveis (lexical, frasal, textual-discursivo) – em termos

Estilo, *éthos* e enunciação

de unidades e estruturas (sejam elas fonológicas, morfológicas, sintáticas, textuais), funcionam como pistas e instruções de sentidos que são coadjuvados nesta função por mecanismos, fatores e princípios. Dessa ação conjunta surgem os efeitos de sentido possíveis, para uma dada sequência linguística usada como texto numa dada situação de interação.

Os recursos linguísticos que constituem este poema nos fornecem pistas para a construção de um *éthos* discursivo, como afirmado anteriormente feminino, de uma mulher que observa o movimento de alguém (talvez seu “homem”). Ela vivencia todo esse movimento determinado pelos verbos nocionais (sair, passear, fazer, voltar), que também contribuem para caracterizar a cenografia do poema.

Podemos afirmar que a “vocalidade” de um texto está intimamente relacionada à tonicidade inerente a certas palavras, uma entonação particular da sequência linguística, que funciona como o emblema de um sentimento daquele que a enuncia. O *éthos* pretendido nem sempre equivale ao *éthos* efetivo, isto é, uma inflexão linguística mal calculada pode produzir efeitos de sentido diversos, pois a maneira de dizer é carregada de sentido tanto quanto o conteúdo propriamente desse dizer.

O real está representado em *Elefante*, como o cotidiano, com personagens que representam sujeitos marginalizados socialmente, como prostitutas, travestis, porém há várias formas de compreender o real. Existe aquele que é o movimento dos sujeitos nos vários espaços urbanos, do destino humano, do lugar do indivíduo no meio desse desconcerto. Existe também o real mais miúdo que é o que se ouve, ou o que se pensa em alguma coisa enquanto se passeia no meio da rua.

Estilo, *éthos* e enunciação

Os dois poemas transcritos a seguir evidenciam o tom de desilusão do enunciador, que leva o enunciatário a construir uma imagem, ou seja, um *éthos* discursivo de um sujeito que está em constante reflexão sobre a própria existência, ações que pratica no cotidiano e, muitas vezes, não compreendidas socialmente.

As mãos de Deus

Morreu na explosão
me deixou sozinha
Chovia fazia sol
a gente sempre em casa
As pessoas comentavam
que vida mais gostosinha
a de vocês
Dei sim, dei tudo
mas
só para ele
(Hoje, por grana,
pra todos)
Não roubo, não mato
mesmo assim me pergunto
se não faço algo de
errado

(*Elefante*, 2000, p. 31)

Travesti

mora sozinho
Ninguém sente a falta
E não tem família pra reclamar

(*Elefante*, 2000, p. 120)

Estilo, *éthos* e enunciação

No primeiro poema, o *éthos* discursivo é construído a partir de um depoimento, de uma fala direta do enunciador. Consideramos que a fala é comunicação, negociação, mecanismo de representação e cumpre o papel de ligar sujeitos. Portanto, as falas são, em ato, as próprias relações sociais.

Em “Travesti”, encontramos uma espécie de apagamento do *éthos* discursivo, uma vez que o enunciador se vale de alguns mecanismos linguístico-discursivos para esse efeito, como a debreagem enunciativa.

Além disso, encontramos a marca da coloquialidade, evidenciando o estilo de um enunciador que está presente no dia a dia dos cidadãos que agem, falam, andam, observam. Embora apagado, é possível construir o *éthos* mostrado desse enunciador, que se vê indignado pela solidão do sujeito que é objeto de sua enunciação. Estilisticamente, escolhe palavras que nos remetem a essa ideia, como “sozinho”, “ninguém”. Há de se observar que encerra o poema com uma negação, ratificando a ideia de solidão do sujeito a quem destina seu olhar.

PALAVRAS (QUASE) FINAIS

Os poemas de Alvim possuem algumas peculiaridades, como apontei nas análises apresentadas, revelando uma consistência nos poemas que, sozinhos, não funcionam. Eles precisam que o leitor perceba a inflexão crítica estabelecida no conjunto que configuram uma crítica ao cotidiano brasileiro. Seus versos apresentam uma proposta de leitura do Brasil. Arrisquei dizer que elas possuem “a cor local”, permeadas pelo universalismo. E, nesse movimento poético e estilístico, é constituído o *éthos* discursivo, na verdade, diferentes *éthe* que fazem parte do cotidiano do espaço urbano.

Estilo, *éthos* e enunciação

A questão básica da poesia de Alvim é uma questão de lírica e sociedade. A lírica é uma absorção da sociedade no seu princípio de individuação mais intenso. A intensificação do indivíduo, revelado na imagem que se constrói dele na enunciação (*éthos* discursivo) torna a lírica um depoimento social, ou melhor, um depoimento sobre o real, sobre o que é externo na própria linguagem. Portanto, há uma fusão intensa entre o sujeito e o objeto.

Como afirma Schwarz (2002, s.p.):

Cabe ao leitor afeito ao mundo acreditar nos indícios de toda ordem e imaginar as situações a que as falas pertencem, quando então toma conhecimento do unilateralismo destas, sempre picante, e entra em matéria, pondo em perspectiva as perspectivas e não raro virando pelo avesso o dito que foi o ponto de partida.

Algumas questões foram levantadas para a análise apresentada neste artigo. A primeira delas era relativa entre a escolha lexical e a construção do *éthos* discursivo. Pelo que foi apresentado, o estilo do poema remete à construção da imagem desse enunciador, caracterizando-o dentro de uma cenografia que evidencia a relação do eu com o mundo. Além disso, os mecanismos linguístico-discursivos esclarecem o funcionamento das interações verbais presentes na poética de Alvim.

Afirmo que a poética deste poeta mineiro apresenta um conjunto de que caracteriza os diferentes dizeres numa sociedade complexa, individualista, cada vez mais capitalista e que, a partir de um olhar crítico, Alvim constrói, em cada enunciação, um *éthos* discursivo, comungando com o leitor a necessidade de profundas reflexões sobre a existência humana.

REFERÊNCIAS

- ALVIM, F. *Elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- AMOSSY, R. (org.). *Imagens de si no discurso – a construção do éthos*. Tradução de Dilson Ferreira Cruz; Fabiana Komesu; Sírío Possenti. São Paulo, Contexto, 2005.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CAMENIETZKI, Eleonora Ziller. Ao rés da fala: alguns comentários sobre a poesia de Chico Alvim e Ferreira Gullar. *Terceira margem*. Rio de Janeiro, n. 12, p. 11-23, jan./jun. 2005.
- CARVALHO, F. C. Interdiscurso, cenas de enunciação e éthos discursivo em canções de Ataulfo Alves. Vitória (ES): *Percursos Linguísticos*, v. 3, n. 1, 2011, p. 89-98.
- CHARADEAU, P.; MAINGUENEAU, D. (orgs.) *Dicionário de Análise do Discurso*. Coordenação de tradução Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.
- Cruz, D. F. da. *O éthos dos romances de Machado de Assis*. São Paulo: Edusp, 2009.
- DISCINI, N. *O estilo nos textos – história em quadrinhos, mídia, literatura*. São Paulo, Contexto, 2004.
- FIORESE, F. *O corpo fora, de Francisco Alvim, como contracena da mitologia da mineiridade*. 2012. Disponível em <<http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/116>> Acesso em 01 de julho de 2016.
- MAINGUENEAU, D. *Pragmática do discurso literário*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. Éthos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, R.(org.). *Imagens de si no discurso – a construção do éthos*. Tradução de Dilson Ferreira

Estilo, *éthos* e enunciação

Cruz; Fabiana Komesu; Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005, p.69-92.

_____. *Discurso literário*. Tradução de Adail Sobral. São Paulo, Contexto, 2006.

_____. *Cenas da Enunciação*. Orgs. Sírio Possenti e M. C. P. Silva-e-Souza. Tradutores: Sírio Possenti; Maria Cecília Pérez de Souza-Silva, et al. São Paulo: Parábola, 2008.

_____. *Discours et analyse du discours*. Introduction. Paris: Armand Colin, 2014.

MARTINS, N. S. *Introdução à Estilística*. 4. ed. São Paulo, EDUSP, 2008.

MOLINIÉ, G. *La Stylistique*. 1. ed. Paris: PUF, 1993. Collection Quadrige Manuels.

POSSENTI, S. *Questões para analistas do discurso*. São Paulo, Parábola Editorial, 2009.

SCHWARZ, R. O país do elefante in *Folha de São Paulo*. Caderno Mais. São Paulo, 10 de março de 2002. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1003200204.htm>> Acesso em 01 de junho de 2016.

TRAVAGLIA, L. C. *Gramática: ensino plural*. São Paulo: Cortez, 2003.

**O ÉTHOS E SUAS FACES:
RESSIGNIFICAÇÕES DA INFÂNCIA
EM VEJAM COMO EU SEI ESCREVER**

Ana Elvira Luciano Gebara

Infância

Nem mesmo a árvore, um
dia nave,
conteve os brinquedos que
foram seus galhos.

(MELLO, 1996, p. 34)

VOZ DE INFÂNCIA NA POESIA

A esfera literária voltada às crianças projeta, em seu domínio, um mundo ético que envolve o empoderamento desses sujeitos por meio de cenografias relacionadas a noções multifacetadas de autonomia em relação a heteronomia. Ora elas são projetadas por vozes de adultos que constroem imagens infantis envolvendo estados elevados de espírito em imagens de modos de ser e de agir; ora surgem nas vozes das crianças pela emulação proveniente da construção do sujeito lírico. O primeiro caso tem sua origem na tradição de uma literatura para crianças de caráter didático em que são construídos modelos para os leitores-mirins de caráter heteronímico. Hoje em dia, essas imagens modelares se aliam a noções de cidadania, solidariedade, e de uma identidade própria de criança de caráter autonímico. O segundo caso apresenta as vozes de crianças como centrais, em pontos de vista que recriam a infância a partir do próprio objeto/sujeito (ABRAMOVICH, 2006;

COSTA, 2013; ZILBERMAN, 2005).

Esse segundo caso ocorre no objeto de estudo deste capítulo, os poemas do livro para crianças *Vejam como eu sei escrever*, de José Paulo Paes (2001). Há a assunção de uma voz outra, elaborada em cada um dos poemas do livro culminando no último intitulado “Infância”, em que se explicita em uma imagem todas as “pistas” oferecidas ao leitor ao longo das páginas tal como indicado na sinopse do site da Editora¹ (“O poeta assume o eu lírico de uma criança de 8 anos e fala do cotidiano e do imaginário infantil.”). Trata-se, assim, de um estilo e de um *éthos* constituídos majoritariamente pela identificação do tom e da corporalidade (MAINGUENEAU, 2008, 2010) associados a uma criança de 8 anos. Dessa forma, no livro de Paes, o elemento poético que se sobressai é a constituição e a permanência em todos² os poemas de uma voz, a do eu lírico.

Acompanhando a concepção da lírica, a do eu lírico tem variado ao longo da história dos gêneros poéticos. Se, a princípio, na Grécia, havia o poeta que trazia sua própria voz e o que se valia da voz(es) de outrem, essa posição se desdobra em outras e, por vezes, é focalizada ora em um tipo ora em outro até à lírica contemporânea, como afirma Bordini (2013, p. 25-26):

Na Antiguidade, a lírica esteve cercada de uma aura de expressividade direta, cedo amparada na emoção ou sentimento, como se a voz que se ouvia no poema fosse a do próprio poeta enquanto indivíduo histórico, enquanto as vozes

1 Sinopse apresentada no site da Editora Ática-Scipione, disponível em: <<http://www.aticascipione.com.br/produto/vejam-como-eu-sei-escrever-1101>>. Acesso em 31-07-2016.

2 Dos dez poemas do livro, “Esporte” não foi analisado porque não há elementos que se referem à primeira pessoa. Nesse caso, o “eu” se desloca de elemento interno ao poema para aquele que recorta o tema e se apresenta na escolha lexical, dado que a estrutura composicional é dada pelo gênero e pela cenografia.

Estilo, *éthos* e enunciação

encontradas nos contos, lendas, romances e dramas pareciam um artifício, afastando do texto a pessoa do poeta. Na Idade Média, a sensação continuou, assim como ao longo dos anos barrocos, neoclássicos e românticos. Foi apenas na modernidade do século XIX que o poeta identificou-se como irmão do “leitor hipócrita”. Desde então, nas diversas vanguardas, os poetas buscaram a impessoalidade, ocultando-se sob um sujeito construído pelo próprio texto. Mesmo na poesia mais confessional, a própria presença do “eu” que fala no texto substitui o emissor que escreve. Numa época como esta, em que até a identidade do sujeito é instável, não é de surpreender que a poesia lírica não seja expressiva e sim criativa.

Na poesia para crianças, a instabilidade da identidade do sujeito aparece de uma forma intensa e esperada, porque, nessa fase da vida, é característica de um sujeito em formação, sendo apoiada pelo traço relacional – os embates e encontros, incursões e explorações no mundo adulto. Trata-se de uma voz que procura sentidos, que se busca; voz que está aprendendo seu lugar de criança no mundo, compreendendo o que é o mundo, em constante epifania e questionamentos. Assim, o eu lírico se apresenta a cada poema do livro com a voz enfática de ser criança em meio a um mundo adulto como será possível observar nas análises.

A relação tecida pelo eu lírico a cada poema do livro contraria a concepção mais comum de livros de poemas: seja a de textos reunidos por uma temática ou período de produção, pois *Vejam como eu sei escrever* se apresenta como um todo – algo similar ao conceito de álbum de música nos anos 60 e 70 – o álbum conceitual, em que existe uma narrativa ou temática de base que sustenta as canções apresentadas com elementos trazidos de outros domínios além do musical (CEBALLOS, 2016), e problematiza, por

essa razão, a questão da ocupação do suporte. Não se trata de um grande poema narrativo dividido em partes que corresponderiam a cada um dos poemas, nem tampouco a ideia de capítulos. O que se configura nas páginas do livro é a estrutura de um caderno de um menino que já aprendeu a escrever textos, de modo autônomo. Seu caderno apresenta o que ele provavelmente teve de escrever de acordo com o planejamento de um outro sujeito, o professor. Como então analisar um livro cuja estrutura restringe a leitura randômica³ mais comum no que se refere a livros de poesia? Uma das respostas talvez seja a emulação do processo que se instaura impulsionado pelo título *Vejam como eu sei escrever*, em que o empoderamento do eu lírico se espalha em todas as direções, porque, em todos os textos, esse eu se reafirma, tal como no último poema do livro, “Infância”, cujos versos iniciais são: “Eu tenho oito anos e já sei ler e escrever”. Trata-se de uma cenografia⁴ que poderia ser considerada peculiar para o gênero poético, a de uma redação escolar, daí a diversidade de temas e, ao mesmo tempo, a presença de alguns como a escola, o zoológico, a televisão e o esporte que são propostos nas páginas do livro, que emula o caderno como suporte – espaço que conteria todos os poemas-redações ou as redações-poemas.

Se, novamente, retomarmos a tradição dos álbuns conceitu-

3 A leitura randômica corresponderia a diferentes formas de ler incluindo a leitura que se faz na sequência da primeira à última página, uma vez que corresponde a uma das possibilidades do processo de randomização, que, segundo Houaiss eletrônico, é o “processo pelo qual probabilidades são atribuídas a todos os pontos no espaço amostral” (2012, s.p.)

4 Segundo Maingueneau, as três cenas da enunciação estão imbricadas no enunciado. A cena englobante que se refere ao tipo de discurso; a genérica que se relaciona às possibilidades dadas pela cena englobante; e a cenografia que “é ao mesmo tempo fonte do discurso e aquilo que ele engendra” (2013, p. 98). Os gêneros literários apresentam inúmeras possibilidades de cenografia, como é o caso dos poemas do livro, objeto de análise neste capítulo.

ais (basta lembrar do sucesso do álbum conceitual dos Beatles, *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band*, e do sucesso individual de algumas de suas canções como “With a little help from my friends”; “Lucy in the Sky” entre outras), é possível ler os poemas seguindo ou não a sequência das páginas, mas, mesmo nesse segundo caso, não significa que o projeto de ocupação do suporte seja rompido. Ao contrário, o que se observa é o papel que ele exerce para a manutenção das cenografias, pois é uma estratégia do que Maingueneau afirma como sendo condição para que haja controle pelo locutor: “Uma cenografia só se desenvolve plenamente se o locutor puder controlar seu desenvolvimento. Nesse sentido, as cenografias mais destacadas e as mais estáveis são as enunciações monologais, nas quais o locutor pode dominar o conjunto do processo.” (MAINGUENEAU, 2015, p. 123). Nesse caso, ela ocupa da primeira até a última página na contínua exposição das ideias e posições desse “eu” a respeito dos temas tratados em uma mesma cenografia.

Nos poemas, principalmente a partir do Modernismo, as cenografias exógenas ganham força. Um exemplo disso são os poemas cuja cenografia é a da piada ou ainda do anúncio de nascimento – ambos exemplos da poética de Oswald de Andrade (2012). A leitura do livro sugere que houve adesão de Paes a esse projeto poético em que as fronteiras genéricas são descontinuadas e se interpenetram. Uma das razões para essa escolha do poeta é o contexto em que o eu lírico propõe suas redações, porque o segundo poema tem como título “Escola” e demarca assim as fronteiras temáticas e as estruturas para a ação da escrita do eu lírico-menino. Os poemas-redações parecem mesclar a escrita dessa faixa etária, cujos textos têm parágrafos, com extensão variada e breve como a dos versos de um poema, com a escrita de um eu lírico mais experiente,

pelo uso das figuras e da ironia que desponta aqui e ali ao longo dos textos, projetando simultaneamente duas imagens – a de poema (distribuição dos versos e estrofes) e a de redação (estrutura textual: introdução, desenvolvimento, conclusão, permeados de traços avaliativos-críticos sobre os temas). Essa escrita em mescla que se apresenta pelo tratamento temático como autônoma, e também a meio caminho da redação plena pela estrutura, parece ser outro traço da afirmação da identidade em desenvolvimento do eu lírico, a identidade do menino de 8 anos, pela instabilidade presente na relação entre a cena genérica (poema) e a cenografia (redação).

Como todos esses elementos – cenografia; temática; organização do livro e do poema – convergem à presença explícita e agregadora do eu lírico, neste capítulo, o ponto central da análise é a identificação do(s) *éthos* (discursivos e pré-discursivos) e a análise de como (e se) ocorre a múltipla imagem do eu lírico pela construção paulatina dos *éthé* nos poemas entrelaçada à multifacetada noção de infância. Para tal, são analisados em todos os poemas, os elementos “evocados” na própria enunciação, tais como pronomes pessoais ou expressões de equivalente função que identificariam o eu lírico e sua forma de se dizer, ao lado das escolhas lexicais, organização sintática ou outro tipo de referências a esse eu, tal como Maingueneau (2008) descreve as interações pelas quais se constrói o *éthos*.

VEJAM COMO EU SEI ESCREVER: O EU E A GENTE

Não importando a ordem em que a leitura dos poemas ocorra, uma imagem se constrói a cada texto e se configura como base para a próxima leitura. Trata-se do *éthos* pré-discursivo criado internamente que ora reforça um traço irônico ora um traço ingê-

nuo; ora revela o menino ora desvela o homem que esse menino um dia será (e que já é se pensarmos na projeção do poeta nos versos). Para que se identifiquem as imagens que o *éthos* projeta, o primeiro elemento a ser analisado são as marcas de primeira pessoa e sua relação com os temas.

A presença da primeira pessoa do singular acontece de duas formas, na maioria dos casos em co-ocorrência: a) pela desinência verbal; e b) pelo uso explícito de pronomes – pessoal de caso reto “eu” (maior frequência), do caso oblíquo “mim” e pronomes possessivos “minha”, “meu”.

O único poema em que somente a desinência aparece é “Água” (1⁵). Após nove versos em que há definições da função da água e tipos de água, surge, nos dois finais, a avaliação positiva do enunciador sobre a escrita indicando, de forma segura, sua finalização (“Pronto, acabei.”). Em seguida, há uma declaração sobre o mundo fora da escrita (“Agora vou lá fora tomar água.”), o que caracteriza a ação de escrever como algo a ser feito, uma tarefa, que ecoa fora dos limites do espaço que, aos poucos, é possível identificar como o escolar. Essa autoridade sobre a sua própria escrita ressoa o conceito de acabamento apresentado por Bakhtin (2003), condição para que o enunciado seja integrado à cadeia dialógica pela circulação – um traço de autonomia.

Semelhante imagem do *éthos* se constitui nos poemas “Dentista” (4), “Poesia e Prosa” (5) e “Astros” (7) apoiado na desinência verbal, uma vez que o verbo passa a marcar a presença do eu lírico nesses poemas pela forma verbal “acho”. Nesses casos, o sujeito desinencial, que corresponde à primeira pessoa do singular “eu”, reafirma sua autoridade, opinando sobre os objetos, temas e rela-

5 Entre parênteses está a identificação posicional do poema no livro.

Estilo, *éthos* e enunciação

ções que o cercam como é possível verificar nos trechos a seguir:

Dentista

[...]

Todo mundo fica de boca aberta diante do dentista.

Acho que é para poder berrar mais alto. (a)

[...]

Poesia e Prosa

[...]

Em poesia não: a gente muda de linha antes do fim, deixando um espaço em branco antes de ir para a linha seguinte.

Essas linhas incompletas se chamam versos.

Acho que é o espaço em branco é para o leitor (b) poder ficar pensando.

Pensando bem no que o poeta acabou de dizer.

[...]

Astros

[...]

Antigamente se dizia que a Lua era casada com o Sol.

Acho que o casamento não deu certo porque (c)

Estilo, *éthos* e enunciação

toda vez que a Lua aparece, o Sol some, e
toda vez que o Sol aparece, a Lua some.

[...]

Os bichos que vivem sobre a Terra também são
terráqueos.

Mas eu **acho** que o mais terráqueo dos bichos (d)
é a minhoca, porque vive não sobre a terra
mas dentro dela.

Em “Dentista” (4), a afirmação jocosa (a) sobre a necessidade de se manter a boca aberta no consultório do dentista aponta para um eu brincalhão com traços de ironia, pois avalia, de forma implícita, a atividade desse profissional como causadora de dor. Em “Poesia e Prosa” (5), a mesma estrutura “acho” acrescido da oração subordinada objetiva direta introduz reflexões bastante maduras sobre a forma de se estruturar o texto literário. Os versos (b) complementam a descrição comparativa e apresentam uma função possível para essa estrutura. A explicação tem como foco a distribuição na página; ocupação que o eu lírico classifica como estímulo para a reflexão. No terceiro poema da seleção, “Astros” (7), encontram-se duas ocorrências. Na primeira (c), o eu lírico se coloca dentro do pensamento mágico que caracteriza uma fase do desenvolvimento do pensamento das crianças, pois ele afirma um casamento da Lua e do Sol. Se por um lado, ele assume a personificação dos astros, parte do pensamento mágico bastante frequente em lendas e mitos e também nas crianças, sua reflexão subjacente – o fracasso matrimonial – parece encontrar apoio em conhecimento de mundo que novamente coloca esse eu entre o mundo da criança e do adulto, ou ainda um “eu” que está utilizando situações desse mundo adulto, partindo da heteronomia

ao aceitar ideias do senso comum sobre o tema do casamento. Na segunda ocorrência em “Astros” (d), novamente há a interpretação das palavras como capazes de classificar e responder às questões do mundo, e, nesse quadro, o eu lírico se coloca como capaz de interpretá-las. A palavra “tarráqueo” nesse contexto se estende graças a uma concepção holística de meio ambiente e seus habitantes a outros seres vivos do planeta – somos todos tarráqueos –, e é retomada por um dos morfemas formadores da palavra, “terra”. Demonstrando a competência linguística que as crianças têm, o “eu” cria uma hierarquia para identificar o mais tarráqueo de todos. Novamente, o *éthos* é de potência em relação ao fazer e ao saber agora fazendo confluír heteronomia e autonomia.

Embora existam outras formas verbais na primeira pessoa do singular, como no poema “Televisão” (8), elas aparecem junto aos pronomes pessoais e possessivos na primeira pessoa marcando a relação de concordância e estendendo a imagem do eu por mais versos. É o uso de “acho” que reafirma o *éthos* e o coloca em evidência, uma vez que verbos tais como “achar”, são aqueles em que “o L° considera o enunciado do L1 como resultado de uma atividade mental, *de um julgamento ou avaliação*, sem manifestar se concorda ou não” (MARTINS, 2003, p. 201, grifos nossos).

Se as imagens do eu na forma pronominal ou desinencial se constituem pela potência do eu lírico que comanda o espaço do poema, como uma voz de especialista ou comentarista dos temas, há, nos poemas, outras imagens baseadas em uma espécie de consenso dado pelo uso de “a gente”, que, segundo Castilho e Elias (2012, p. 88), ocorre “com frequência maior na posição de sujeito” e que tem substituído o pronome “nós” “em processo de pronominalização (...)”. Os autores ainda indicam que o uso na posição

Estilo, *éthos* e enunciação

de sujeito e complemento (precedido por preposição) se referem ao português brasileiro informal – o que é confirmado nesses poemas, uma vez que a forma “a gente” suaviza a posição do “eu” e do “nós” por trazer aos poemas esse tom. Nos poemas “Dentista” (4), “Poesia e Prosa” (5), “Astros” (7), o uso de “a gente” alinha o “eu” e outros aprendizes sobre essas duas formas de se organizar o enunciado literário.

Dentista

[...]

Se não fosse o dentista, a **gente** ficava (e)
banguela para sempre, como elefante de circo.

[...]

Em Dentista (4), esse uso informal do “nós” (e) é uma forma de se integrar o outro na fala do “eu”. A proposta de análise do tema é do eu lírico, mas, em vários momentos, ele apresenta informações e avaliações como fruto de uma experiência comum e externa – resultado da incorporação da fala de um adulto pelas crianças, daí o uso dessa forma plural como estratégia argumentativa, criando a legitimidade do argumento pelo lugar da quantidade (FERREIRA, 2010). A estratégia de apresentar o grupo como legitimador pela experiência, que envolve a ideia de volume (válido para muitas pessoas) e de solidariedade (é o consenso entre nós), acontece também em “Poesia e Prosa” (5):

Poesia e Prosa

Pode-se escrever em prosa ou em verso.

Quando se escreve em prosa, **a gente** enche a (f)

Estilo, *éthos* e enunciação

linha do caderno até o fim, antes de passar
para outra linha

E assim por diante até o fim da página

Em poesia não: **a gente** muda de linha antes do (g)
fim, deixando um espaço em branco antes de ir
para a linha seguinte.

Essas linhas incompletas se chamam versos.

Acho que o espaço em branco é para o leitor
poder ficar pensando.

Pensando bem no que o poeta acabou de dizer.

Algumas vezes, lendo um verso, **a gente** tem de (h)
voltar aos versos de trás para entender
melhor o que ele quer dizer.

Principalmente quando há uma rima, isto é,
uma palavra com o mesmo som de outra lida há
pouco.

Então **a gente** vai procurá-la para ver se é (i)
isso mesmo.

[...]

De tanto ir e vir de um verso a outro, de uma
rima a outra, **a gente** acaba decorando um (j)
poema e guardando-o na memória.

Nesse poema, “a gente” se torna uma autoridade em literatura, nas questões que envolvem a leitura dos gêneros poéticos e prosaicos, com ênfase nos primeiros. A imagem do *éthos* se mostra

como leitor proficiente, ao indicar os elementos que farão a leitura do poema, plena. Em “f” e “g”, surgem como a indicação de modos de ocupar o papel, criando a mancha da página; em “h” e “i”, estão apontando a forma como se lê os versos, não linear por envolver elementos como a rima, o que envolve o vai e vem dos olhos e da memória auditiva; finalmente em “j”, a autoridade de “a gente” se apresenta no como o poema é retomado pela memória em virtude de sua estrutura composicional. O grupo dos envolvidos pode ser identificado como o eu lírico de 8 anos e o adulto com conhecimento do que sejam os gêneros literários, além das demais crianças que estão presentes no cotidiano do menino-enunciador e que, pelo uso de “a gente”, passam a ser aqueles que compartilham o espaço escolar e, nessa perspectiva, saberiam das informações apresentadas em aula – um *éthos* que envolve o frescor da descoberta com a certeza dada pelo domínio da tradição escolar, vozes que se harmonizam por força desse *éthos* do eu lírico dado pelo uso de “a gente”.

Esse acréscimo marca um deslocamento do *éthos* para um espaço misto do mundo adulto e o infantil mediado pela educação formal e pode ser visto também em “Astros” (7), nesse caso, pelo uso da palavra “terrâqueos”.

Astros

[...]

NÓS, **a gente** que vive sobre a Terra, somos (l)
terrâqueos.

[...]

Como mencionado anteriormente, a escolha lexical faz o menino soar como mais maduro, indicando as incursões entre tempos

e fases da vida do eu lírico ou ainda a aceitação do vocabulário de disciplinas específicas na incorporação da dicção do outro. Talvez seja esse entre-espço que leve ao uso de “nós”, mais formal, cuja ocorrência é única nos poemas do livro, traduzido imediatamente, no verso para “a gente” (l), de tom coloquial.

A forma de pensar da criança aparece ainda em “Zoológico” (9) sustentada por “a gente” e pelas formas pronominais e possessivas referentes à primeira pessoa do singular. Nesse poema, porém, outro elemento é posto em questão: a apropriação do gênero redação, cenografia do poema, pois, nas quatro primeiras estrofes, surge a estrutura típica da dissertação: 1) apresentação da definição do tema-título (“Zoológico é uma penitenciária de bichos.”) e 2) desenvolvimento das características do tema que envolve descrição (“Lá eles ficam presos em jaulas com grades,/ como nas prisões.”) e formulação de hipótese (“Se não houvesse grades, fugiriam, porque ninguém gosta de viver preso.// Mesmo cachorro e gato, que são bichos/ domesticados, somem às vezes de casa e dá um/ trabalho danado achá-los de novo.”) Essa organização mais uma vez evoca o adulto que cria categorias para pensar o mundo, e os gêneros cuja função é a apresentação e a discussão dessas categorias tais como os do domínio político, da ciência e do jornalismo analítico, cada um com seus objetivos e especificidades. Dentre os gêneros que têm função e legitimidade reconhecidas, há o gênero que só existe em provas de processos de seleção e na escola, a “dissertação”, que surge também como uma forma de se refletir sobre o mundo sempre colocando lado a lado as intrincadas relações de heteronomia (reflexão e o fruto dessa reflexão, típica do adulto, incorporada ou presente no enunciado da criança) e autonomia (hipóteses e arranjos que pouco lembram a forma silogística de se desenvolver um raciocínio).

Estilo, *éthos* e enunciação

No encadeamento subsequente, são apresentados os “exemplos” do que ocorre no zoológico pela lembrança de evento – manutenção do entre-espaço entre o mundo da criança que fala o mundo pelo evento vivido e o mundo do adulto, nesse caso, da escrita, que traz o evento como exemplo de estratégia dentro das expectativas do gênero redação, como se observa em (m), (n) e (o):

Zoológico

[...]

O bicho de que **eu** mais gosto é o elefante (m)
Porque é muito forte e muito delicado.

Vocês já viram nariz mais forte que de
elefante ou RABINHO mais delicado que de
elefante?

Meu IRMÃOZINHO gosta mais de gorila. (n)

Toda vez que passa diante da jaula dele, ele (o)
diz: “Benção, vovô”.

É que ouviu dizer na escola que o homem
descende do macaco.

[...]

O evento (cumprimentar o gorila) é justificado pela menção à teoria da evolução em chave de compreensão literal. Observa-se, nesse caso, as visões de adulto e criança em pleno funcionamento, uma espécie de ato certificatório, que perpassa todos os poemas, de que o menino-enunciador realmente já sabe escrever. Essas estratégias mantêm a verossimilhança necessária para a credibilidade da posição e identidade do eu lírico, pelo uso dos pronomes

Estilo, *éthos* e enunciação

vinculados ao sujeito – em (m) e (n) –, e dos diminutivos que marcam a afetividade que esse sujeito coloca nos elementos do evento descrito (“rabinho”, “irmãozinho” que poderiam ter sido apresentados como “pequeno rabo”, “rabo diminuto” e “irmão mais novo”, “irmão caçula”) ao mesmo tempo que indicam sua apropriação do gênero a que se propõe escrever – pelo uso da justificativa do gesto do irmão mais novo.

Ao utilizar os mesmos recursos do poema “Zoológico”, há a ratificação da cenografia em “Televisão” (8), cuja primeira estrofe apresenta a definição do tema: “Televisão é uma caixa cheia de imagens que/ fazem barulho.”, seguida de uma das funções do aparelho eletrônico: “Quando os adultos não querem ser incomodados, mandam as crianças ir assistir televisão.”. Após essa apresentação, as demais estrofes (3, 5, 6 e 8) trazem o eu, em uma visão particular do objeto descrito e de suas funcionalidades, reafirmando a subjetividade a qual apresenta como chave para a compreensão do mundo, transformando literalmente a redação sobre um tema em um texto de opinião “personalíssima”. Em diálogo constante com a estrutura genérica e temática da cenografia, nas estrofes 4 e 7, o eu lírico apresenta os exemplos que têm como função fundamentar o que foi exposto.

Estrofe Televisão

- | | |
|---|--|
| 3 | [...]
O que eu gosto mais na televisão são os (p)
Desenhos animados de bichos. |
| 4 | Bicho imitando gente é muito mais engraçado
do que gente imitando gente, como nas
telenovelas. |

Estilo, *éthos* e enunciação

- 5 Não gosto muito de programas infantis (q)
Com gente grande fingindo ser criança.
- 6 Em vez de ficar olhando essa gente brincar
de mentira, prefiro ir brincar de verdade (r)
com meus amigos e amigas.
- 7 Também os doces que aparecem anunciados
na televisão não têm gosto de coisa alguma
porque ninguém pode comer uma imagem.
- 8 Já os doces que minha mãe faz e que eu como (s)
Todo dia, esses sim, são gostosos.
[...]

Além dos exemplos que aparecem para justificar as afirmações sobre o tema, em “Televisão”, explicita-se a estrutura argumentativa com o acréscimo da conclusão (Conclusão: a vida fora da televisão/ é melhor do que dentro dela.), direcionando a leitura dos exemplos elencados. Esse último elemento é intensificado pelo uso de dois pontos que diminui a distância argumentativa criando uma igualdade entre as partes I (Conclusão) e II (a vida fora da televisão...) da estrofe. A intensidade dos argumentos é aumentada pelas marcas explícitas que remetem ao *éthos*, o uso dos pronomes pessoais (p), possessivos (s) e da desinência (q, r e s) que tornam a voz do eu lírico, a única a soar no poema. Trata-se de uma forma de construir a autonomia pela exclusão da opinião alheia, lida aqui como a do adulto, embora seja possível ainda encontrar traços dessa presença nas estrofes 6 e 7 em que há uma espécie de modelo de conduta implícito que é contrário à imagem de criança diante da televisão ou de outros aparelhos eletrônicos alienada do mundo real.

A adoção de modelos para a escrita para ser uma das estratégias que nós, em situação de aprendiz, adotamos de forma legítima uma vez que, para nos integrarmos socialmente nos diferentes domínios sociais, precisamos compreender os inúmeros gêneros orais e escritos que se apresentam a nós com estrutura, função, estilo e temáticas já pré-definidas. Essa sempiterna tensão (relação se entendermos na perspectiva do discurso) entre o coletivo e o individual parece bem resolvida nos poemas de *Vejam como eu sei escrever*, pois o eu lírico ora tende mais para o coletivo, o já estabelecido, ora para uma “versão” mais individual do gênero estabelecendo imagens de si mescladas pela voz do adulto e da criança. No entanto, a apropriação de forte cunho individual se sobressai em três poemas “Casa”, “Escola” e “Infância”.

Em “Casa”, a estratégia de trazer para a primeira pessoa a discussão do tema se mostra mais intensa como se observa nos versos iniciais: “Eu não moro em apartamento.// Moro em casa.” A marcação do eu e a negativa mostram como esse sujeito se opõe a um discurso de outrem, explicitando uma discussão anterior e não incorporada a essa enunciação a não ser pelo fato de serem mencionados os dois lugares para morar. Ao mesmo tempo, trata-se de uma afirmação veemente da posição do eu, conferindo potência ao *éthos* que apresenta tal situação como resolvida.

A negação de “morar em apartamento” torna-se ainda uma forma de avaliar o imóvel, porque, na estrofe seguinte, encontra-se a contraposição entre esse tipo de imóvel e casa. De maneira não explícita, na estrofe 3 (“Apartamento é uma casa que tem outra casa em/cima que tem outra casa em cima que tem outra/casa em cima”), a descrição de elementos que constituem o lugar promove uma avaliação que será compreendida pelos versos da estrofe 4. A repetição das orações relativas encaixadas – “Apartamento é uma

Estilo, *éthos* e enunciação

casa {que tem outra casa em/cima [que tem outra casa em cima (que tem outra/casa em cima)]} – é a chave dessa avaliação tornando o volume, um traço negativo, pois a estrofe seguinte apresenta um elemento ao qual se atribui valor: a visão do céu (“A casa onde eu moro só tem o céu por cima/ dela.”).

Construídas de maneira a dar forma ao que é enunciado nos versos, as metáforas espaciais, isto é, sintáticas, reforçam o que é dito como figuras de linguagem auxiliares para a construção das imagens, como se observa a seguir:

Estrutura dos versos na estrofe	Apartamento é uma casa que tem outra casa em cima que tem outra casa em cima que tem outra casa em cima
Estrutura das relativas	Apartamento é uma casa que tem outra casa em cima que tem outra casa em cima que tem outra casa em cima

Mantendo os pronomes na mesma posição do substantivo que substituem, é criada a metáfora sintático-espacial, em que cada casa tem efetivamente outra acima dela. Esse mesmo processo ocorre na estrofe 4:

Estrutura dos versos na estrofe	A casa onde eu moro só tem o céu por cima dela
Estrutura da substituição pronominal	A casa onde eu moro só tem o céu por cima dela

Nessa estrutura, o sintagma nominal, “a casa”, é substituído duas vezes na oração relativa – “onde” e “dela”, mas é sobre a com-

binação “de” + “ela” que fica a oração em que se descreve a posição do céu, uma vez que o sintagma preposicional é sintaticamente pleonástico e posiciona todo o conteúdo do verso anterior sobre ele em uma indicação da vastidão do céu por sobre a casa. Essas estruturas reforçam traços da linguagem do menino de 8 anos e, ao mesmo tempo, os da linguagem do adulto que significa pelas metáforas, como o menino faria com ilustrações.

Em “Escola” (2), o uso de “a gente” aponta para o grupo de alunos, o eu lírico e seus colegas, que, verso a verso, se transforma em um bando ou uma confraria dependendo do verso que alcance mais fortemente o leitor. Trata-se também do poema que mais explicitamente define o espaço escolar onde se processa a cenografia da redação. Como os demais poemas com estrutura de dissertação, há nos primeiros dois versos a definição da escola, em tom jocoso, ou pelo menos, pouco usual em que o ambiente escolar é definido pelas férias, período de tempo proporcionalmente menor que o das aulas.

Estrofe	Escola
1	Escola é o lugar aonde a gente vai quando não está em férias.
2	A chefe da escola é a diretora.
3	A diretora manda na professora.
4	A professora manda na gente .
5	A gente não manda em ninguém.
6	Só quando manda alguém plantar batata. [...]

Estilo, *éthos* e enunciação

As relações pautadas pela participação desse grupo instaurado pelo sintagma nominal “a gente” se mostram na sucessão das estrofes a mesma hierarquia apresentada pelos versos – uma espécie de organograma em que cada verso representa um retângulo ou quadrado da estrutura. O grupo composto pelo eu lírico e demais colegas, meninos e meninas que devem ter em média 8 anos, tem consciência de que não tem poder nesse espaço e que as relações estabelecidas pela forte hierarquização são de isolamento dentro de cada posição, por isso os períodos simples dos versos 2 a 5. Embora “a gente” represente mais do que um indivíduo, o isolamento parece diminuir o volume do grupo, apontando para um *éthos* inicial com agudeza perceptiva.

Essa imagem de isolamento do grupo de alunos na parte mais baixa da hierarquia e, portanto, com menos poder, se revela mais agônica em virtude do verso 6, porque “mandar plantar batata” é um xingamento que não implica autoridade nem poder, revela somente aborrecimento com alguém. Nos demais versos, porém, essa posição apresentada como pouco privilegiada se mostra como uma relação mais complexa e menos direta:

Estrofe	Escola
	[...]
7	Além de fazer lição na escola, a gente tem de fazer lição de casa.
8	A professora leva nossa lição de casa para a casa dela e corrige.
9	Se a gente não errasse, a professora não precisava levar lição para casa.
10	Por isso é que a gente erra. [...]

O grupo representado por “a gente” revela-se nos versos 7 a 10 como dissimulado, e seu comportamento é referendado por um silogismo em que uma das premissas é que a professora (simultaneamente todas e uma específica, nesse caso, a do eu lírico) leva a lição para casa para a correção, encadeado a isso está o fato de que se não houvesse erro (premissa que designaria um subgrupo), ela não levaria as lições, promovendo a conclusão inesperada: “Por isso é que a gente erra.” Nesse verso, encontram-se o encadeamento com ideia de conclusão (por isso) e as partículas de realce “é... que”, configurando a intencionalidade do grupo e a ausência de inocência, uma forma de resistência – maneira de se opor a um poder opressivo. Surge, então, um *éthos* de criança com compreensão das estruturas de poder, um opositor que ocupa os espaços possíveis, sem alarde, uma espécie de resistência passiva⁶ do Fundamental I, comportamento que aparentemente não é percebido pelos adultos.

No último poema do livro, “Infância” (10), “eu” e “a gente” aparecem nos versos com funções diversas. O “eu” reúne na identificação do enunciador todos os indícios que foram “disseminados” ao longo dos demais poemas, permitindo que certas intuições do leitor se confirmassem e que certas desconfianças quanto ao eu lírico fossem intensificadas: se se trata de um eu lírico de 8 anos, que tipo de criança é essa que tem domínio de vários elementos da vida adulta? Será que as crianças têm essa desenvoltura linguística e pragmática?

6 Resistência passiva entendida aqui como uma versão infantil daquela exercida por Gandhi e Luther King (cf. verbete Resistência Passiva, blog Farol Político, de Zé Rodrigo. Disponível em: <<http://farolpolitico.blogspot.com.br/2007/03/resistencia-passiva.html>>. Acesso em 30-08-2016.

Estilo, *éthos* e enunciação

Estrofe	Infância
1	Eu tenho oito anos e já sei ler e escrever.
2	Por isso ganhei de presente a história de Peter Pan. (...)
5	Já imaginaram se todos quisessem ficar sempre pequenos e nunca mais crescer?
6	Aí quem ia cuidar da gente ? Fazer comida, passar pito, mandar tomar banho, dizer que é hora de ir pra cama?

O primeiro verso apresenta o *éthos* de potência baseado no saber. O que o eu lírico domina é um dos pontos centrais a serem desenvolvidos na escola ao lado das operações e conceitos matemáticos: “ler e escrever”. Essa potência será demonstrada pela discussão que ele promove do livro *Peter Pan*, pois não traz somente a narrativa com seus personagens e tramas aos versos – o que indicaria compreensão do que foi lido, ele avança para a interpretação que representaria amadurecimento no aprendizado da leitura ao contestar o que leu questionando a pertinência do tema apresentado – ficar sempre pequeno. O raciocínio apresentado, embora se funde em fatos do cotidiano da criança, reforça a ideia de amadurecimento pela forma como as questões se apresentam, especialmente na última estrofe:

Estrofe	Infância
8	[...] Ensinar a gente a ler para ganhar de presente a história de um menino que não quis crescer e nunca pôde ter, coitado! (como eu um dia vou ter) saudades da infância?

Como em um *looping* em que as pontas do tempo se encontram formando um contínuo, nessa estrofe, o eu lírico menino e o adulto se encontram. O menino pelos dois versos iniciais em que “a gente” reforça o registro coloquial, seguido por um vai-e-vem temporal, sobreposições enunciativas marcadas pela frase nominal interjectiva, coitado!, e pela parentética “como eu um dia vou ter”, ou seja, interferências que pressupõem um afastamento do presente, uma posição só possível no futuro, a idade madura desse eu lírico.

Além desses elementos explícitos, há ainda a questão das vozes trazidas pela intertextualidade: os poemas “Infância” de Drummond e de Bandeira, e “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu. As infâncias de Drummond e Bandeira indicam como nos poemas de Paes fatos que indicam a maneira de entender essa fase da vida, não como uma periodização, e sim como evento que simboliza pela sua força. Tal como no poema de Drummond e Abreu, instaura-se o empoderamento dado pelo passado sobre o presente, porém, no caso de Paes, essa potência se revela sincrônica – o menino já sabe que sua vida é “mais bonita do que a de Robinson Crusoe” e que a “saudade da aurora da vida” não será por não ter consciência, mas para prolongar a alegria daqueles momentos.

QUANTOS SÃO OS *ÉTHE*?

A corporificação dada pelo tom e construída pela escolha lexical acrescida pelas marcas do eu lírico nos poemas de *Vejam como eu sei escrever* remete a imagens do eu que vive em um entre-espaço, uma estrutura mosaica que harmoniza o eu lírico de 8 anos com o adulto que esse eu lírico poderia (pode) ser, e que os leitores esperariam como a projeção do poeta Paes nos versos dada a natu-

reza histórica do eu lírico na poesia.

A maneira como as imagens foram criadas a cada poema permite que se utilize o *éthos* como categoria para se determinar o estilo no que se refere à enunciação de dois modos, primeiro, por uma leitura vertical do eu lírico, no poema, e segundo, pela projeção desse eu lírico nos demais poemas, trama engendrada pelo leitor de acordo com a escolha de textos que faz: uma leitura em sequência linear, página após página, ou uma leitura randômica em que outros elementos como títulos e ilustrações ou até mesmo a extensão do poema servem de critérios para a escolha desse leitor estabelecendo assim “outros” livros.

Se a descoberta da idade e das capacidades do eu lírico foi feita logo no início ou mais tardiamente (somente após os outros nove poemas), o que fica é a construção de um sujeito potente, que se constitui com marcas de autoria ao se movimentar submetido a outras vozes, a outros modos de se dizer e dizer o mundo (heteronomia) e ao se impor pelos raciocínios que legitimam a posição de criança, autonomia desse dizer. A imagem constituída pelo *éthos* discursivo (presença imediata nos poemas) e pelo *éthos* pré-discursivo (imagens trazidas pelos poemas anteriores e pela intertextualidade e cenografia) é um dos elementos centrais no livro para a compreensão do poético, principalmente em tempos de crise (TEZZA, 2003), uma vez que a análise da imagem de si, do *éthos*, possibilita identificar o papel enunciativo do eu lírico, sua relação com o tema e a constituição do que seja a poesia, pois como se observou, em uma cenografia de redação, criou-se um eu lírico de menino que conversa com adultos mostrando-lhes caminhos de resistência e potência. Há muitos espelhos nesse percurso até que se perca a face.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVICH, F. *Literatura Infantil: gostosuras e bobices*. São Paulo: Scipione, 2006.
- BAKHTIN, M. M. *Estética da Criação Verbal*. Introdução e tradução do russo de Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa de Tzvetan Todorov. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BORDINI, M. da G. *Aproximações à lírica*. In: BARBOSA, M. H. S.; BECKER, P. (orgs.) *A poesia que se escreve, a poesia que se lê*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2013.
- CASTILHO, A; ELIAS, V. M. *Pequena Gramática do Português Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2012.
- CEBALLOS, P. O que é um álbum conceitual? In: *Discos Conceituais* (site). 2016. Disponível em <http://www.discosconceituais.com/o-que-e-um-album-conceitual/>. Acesso em 20-07-2016.
- COSTA, M. M. M. *Metodologia do Ensino da Literatura Infantil*. Curitiba: InterSaberes, 2013.
- FERREIRA, L. A. *Leitura e Persuasão: princípios de análise retórica*. São Paulo: Contexto, 2010.
- INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS; UOL. *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa Beta*. 2012. Disponível em <http://houaiss.uol.com.br/> Acesso em 31-07-2016.
- MAINGUENEAU, D. *Análise de Textos de Comunicação*. 6. ed. Tradução de Cecília P. Souza-e-Silva, Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2013.
- _____. *Discurso e Análise do Discurso*. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2015. (Linguagem; 63).
- MARTINS, N.S. *Introdução à Estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: T.A. Queirós/EDUSP, 2003.

Estilo, *éthos* e enunciação

MELLO, H. F. *Resumo do dia*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

TEZZA, C. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e os formalistas russos*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ZILBERMAN, R. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. São Paulo: Objetiva, 2005.

ÉTHOS: UM EXERCÍCIO TEÓRICO NA ESTILÍSTICA

Magalí Elisabete Sparano

As discussões sobre *éthos* têm sido muito relevantes no âmbito das pesquisas que seguem o eixo teórico da Análise de Discurso (AD) de linha francesa isoladamente ou em intersecção com outras áreas. Ou ainda, por diferentes teorias, tais como Argumentação, Análise Conversacional dentre outras.

Diante de tantas possibilidades que essas pesquisas têm oferecido, o escopo deste trabalho é propor o aproveitamento da noção retórica de *éthos*¹ para os estudos estilísticos, considerando-se essa noção como uma categoria de análise própria da disciplina, sem a preocupação de se estabelecer obrigatoriamente diálogos com outras áreas.

Neste trabalho, entende-se *éthos* como um enunciador, uma voz que se instaura no discurso a partir da proposição da subjetividade da linguagem, ou seja, a presença de um sujeito, de uma pessoa linguisticamente situada no discurso, num determinado tempo e espaço, igualmente discursivos. De acordo com Benveniste (1988, p. 286):

A consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste. Eu não emprego *eu* a não ser dirigindo-me a

¹ Noção retomada por diferentes ângulos por Discini (2008) e Maingueneau (2008) cf.: MOTTA, SALGADO (2008).

Estilo, *éthos* e enunciação

alguém, que será na minha alocação um *tu*. Essa condição de diálogo é que é constitutiva da pessoa, pois implica em reciprocidade – que me torne *tu* na alocação daquele que por sua vez se designa por *eu*.

Sendo assim, *éthos* é um sujeito, uma personalidade que, segundo Câmara Jr. (1953, p. 26), manifesta-se por um sistema linguístico de representações intelectivas estabelecendo a comunicação e marcando sua expressividade por meio da linguagem. Ou seja, é o enunciador que se instaura no discurso, num processo de interação com o outro, construindo pela linguagem seu caráter.

De acordo com Discini (2008, p. 33), “o ‘caráter moral do orador’ é o ponto de partida para que se comprove o estilo”, do mesmo modo, Câmara Jr. (1953, p. 23) afirma que “o estilo é a definição de uma personalidade em termos linguísticos”, e ainda que: “a língua preexiste aos indivíduos [...]. Entretanto, a personalidade de cada um de nós trabalha nessa matéria para integrá-la em si, de sorte que a sistematização, em princípio, resulta individual.” (1953, p. 18)

Desta forma, para os estudos estilísticos torna-se claro que os conceitos de *éthos* e estilo estão imbricados, uma vez que este sujeito enunciador constrói no discurso sua subjetividade, suas características que dialeticamente permitem a pluralidade e a singularidade desse indivíduo.

Não obstante, essa ligação conceitual estreita recorre a um outro conceito que é o da enunciação, entendida como “este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização” (BENVENISTE, 1989, p. 82), e ainda, “ato do falante de utilizar os meios de expressão comuns a todos os indivíduos de uma comunidade linguística para expressar suas ideias e sua subjetividade.” (BALLY, *apud* FLORES, 2009).

Estilo, *éthos* e enunciação

Assim, estabelecido o percurso teórico que sustenta uma visão de *éthos* como uma categoria estilística e que se constitui a partir da organização linguístico-discursiva de um dado enunciador, torna-se possível analisar a expressividade inerente ao entrelaçamento de sentidos oriundos das suas escolhas inseridas num determinado contexto, vislumbrando-se nessa construção um estilo que lhe permite uma personalidade, apresenta-se a seguir um exercício de análise.

O objetivo desse exercício analítico é demonstrar a constituição do *éthos* do enunciador presente no *corpus* selecionado para este estudo: o poema de Vinícius de Moraes, *Elegia da Morte de Clodoaldo Pereira da Silva Moraes, Poeta e Cidadão*², em que o enunciador descreve com lirismo o momento da perda do pai, estabelecendo um jogo entre diferentes momentos e sentimentos vividos, ao mesmo tempo que dele se despede.

Elegia na Morte de Clodoaldo Pereira da Silva Moraes, Poeta e Cidadão

A morte chegou pelo interurbano em longas espirais metálicas.

Era de madrugada. Ouvi a voz de minha mãe, viúva.

De repente não tinha pai.

No escuro de minha casa em Los Angeles procurei recompor tua
[lembança

Depois de tanta ausência. Fragmentos da infância

Boiaram do mar de minhas lágrimas. Vi-me eu menino

Correndo ao teu encontro. Na ilha noturna

Tinham-se apenas acendido os lampiões a gás, e a clarineta

De Augusto geralmente procrastinava a tarde.

Era belo esperar-te, cidadão. O bondinho

2 In: **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

Estilo, *éthos* e enunciação

Rangia nos trilhos a muitas praias de distância
Dizíamos: “E-vem meu pai!”. Quando a curva
Se acendia de luzes semoventes, ah, corríamos
Corríamos ao teu encontro. A grande coisa era chegar antes
Mas ser marraio em teus braços, sentir por último
Os doces espinhos da tua barba.
Trazias de então uma expressão indizível de fidelidade e paciência
Teu rosto tinha os sulcos fundamentais da doçura
De quem se deixou ser. Teus ombros possantes
Se curvavam como ao peso da enorme poesia
Que não realizaste. O barbante cortava teus dedos
Pesados de mil embrulhos: carne, pão, utensílios
Para o cotidiano (e frequentemente o binóculo
Que vivias comprando e com que te deixavas horas inteiras
Mirando o mar). Dize-me, meu pai
Que viste tantos anos através do teu óculo-de-alcance
Que nunca revelaste a ninguém?
Vencias o percurso entre a amendoeira e a casa como o atleta
exausto

[no último lance da maratona.

Te grimpávamos. Eras penca de filho. Jamais
Uma palavra dura, um rosnar paterno. Entravas a casa humilde
A um gesto do mar. A noite se fechava
Sobre o grupo familiar como uma grande porta espessa.

*

Muitas vezes te vi desejar. Desejavas. Deixavas-te olhando o mar
Com mirada de argonauta. Teus pequenos olhos feios
Buscavam ilhas, outras ilhas... — as imaculadas, inacessíveis
Ilhas do Tesouro. Querias. Querias um dia aportar
E trazer — depositar aos pés da amada as joias fulgurantes
Do teu amor. Sim, foste descobridor, e entre eles

Estilo, *éthos* e enunciação

Dos mais provectoros. Muitas vezes te vi, comandante
Comandar, batido de ventos, perdido na fosforescência
De vastos e noturnos oceanos
Sem jamais.

Deste-nos pobreza e amor. A mim me deste
A suprema pobreza: o dom da poesia, e a capacidade de amar
Em silêncio. Foste um pobre. Mendigavas nosso amor
Em silêncio. Foste um no lado esquerdo. Mas
Teu amor inventou. Financiaste uma lancha
Movida a água: foi reta para o fundo. Partiste um dia
Para um brasil além, garimpeiro sem medo e sem mácula.
Doze luas voltaste. Tua primogênita — diz-se —
Não te reconheceu. Trazias grandes barbas e pequenas águas-
[marinhas.

Não eram, meu pai. A mim me deste
Águas-marinhas grandes, povoadas de estrelas, ouriços
E guaiamus gigantes. A mim me deste águas-marinhas
Onde cada concha carregava uma pérola. As águas-marinhas que
[me deste
Foram meu primeiro leito nupcial.

*

Eras, meu pai morto
Um grande Clodoaldo
Capaz de sonhar
Melhor e mais alto
Precursor do binômio
Que reverteria
Ao nome original
Semente do sêmen
Revolucionário
Gentil-homem insigne

Estilo, *éthos* e enunciação

Poeta e funcionário
Sempre preterido
Nunca titular
Neto de Alexandre
Filho de Maria
Cônjuge de Lydia
Pai da Poesia.

*

Diante de ti homem não sou, não quero ser. És pai do menino que eu

[fui.

Entre minha barba viva e a tua morta, todavia crescendo
Há um toque irrealizado. No entanto, meu pai
Quantas vezes ao ver-te dormir na cadeira de balanço de muitas
[salas

De muitas casas de muitas ruas
Não te beijei em meu pensamento! Já então teu sono
Prenunciava o morto que és, e minha angústia
Buscava ressuscitar-te. Ressuscitavas. Teu olhar
Vinha de longe, das cavernas imensas do teu amor, aflito
Como a querer defender. Vias-me e sossegavas.
Pouco nos dizíamos: “Como vai”. Como vais, meu pobre pai
No teu túmulo? Dormes, ou te deixas
A contemplar acima — eu bem me lembro! — perdido
Na decifração de como ser?
Ah, dor! Como quisera
Ser de novo criança em teus braços e ficar admirando tuas mãos!
Como quisera escutar-te de novo cantar criando em mim
A atonia do passado! Quantas baladas, meu pai
E que lindas! Quem te ensinou as doces cantigas
Com que embalavas meu dormir? Voga sempre o leve batel
A resvalar macio pelas correntezas do rio da paixão?

Estilo, *éthos* e enunciação

Prosseguem as donzelas em êxtase na noite à espera da barquinha

Que busca o seu adeus? E continua a rosa a dizer à brisa

Que já não mais precisa os beijos seus?

Calaste-te, meu pai. No teu ergástulo

A voz não é — a voz com que me apresentavas aos teus amigos:

“Esse é meu filho FULANO DE TAL”. E na maneira

De dizê-lo — o voo, o beijo, a bênção, a barba

Dura rocejando a pele, ai!

*

Tua morte, como todas, foi simples.

É coisa simples a morte. Dói, depois sossega. Quando sossegou —

Lembro-me que a manhã raiava em minha casa — já te havia eu

Recuperado totalmente: tal como te encontras agora, vestido de mim.

Não és, como não serás nunca para mim

Um cadáver sob um lençol.

És para mim aquele de quem muitos diziam: “É um poeta...”

Poeta foste, e és, meu pai. A mim me deste

O primeiro verso à namorada. Furtei-o

De entre teus papéis: quem sabe onde andarás... Fui também

Verso teu: lembro ainda hoje o soneto que escreveste celebrando-me

No ventre materno. E depois, muitas vezes

Vi-te na rua, sem que me notasses, transeunte

Com um ar sempre mais ansioso do que a vida. Levava-te a ambição

De descobrir algo precioso que nos dar.

Por tudo o que não nos deste

Obrigado, meu pai.

Não te direi adeus, de vez que acordaste em mim

Com uma exatidão nunca sonhada. Em mim geraste

Estilo, *éthos* e enunciação

O Tempo: aí tens meu filho, e a certeza
De que, ainda obscura, a minha morte dá-lhe vida
Em prosseguimento à tua; aí tens meu filho
E a certeza de que lutarei por ele. Quando o viste a última vez
Era um menininho de três anos. Hoje cresceu
Em membros, palavras e dentes. Diz de ti, bilíngue:
“Vovô was always teasing me...”
É meu filho, teu neto. Deste-lhe, em tua digna humildade
Um caminho: o meu caminho. Marcha ele na vanguarda do futuro
Para um mundo em paz: o teu mundo — o único em que soubeste
[viver; aquele que, entre lágrimas, cantos e
[martírios, realizaste à tua volta.

O poema elegíaco, que tem por objetivo prantear uma dor, é escolhido pelo enunciador para reconstruir o pai no momento da notícia de seu falecimento. Escrito em 132 versos dispostos em 6 estrofes, trata-se de um cântico tão longo quanto a dor do enunciador, que busca na duração de seus versos postergar o momento da despedida.

Na primeira estrofe, encontramos um enunciador em primeira pessoa, portanto, um eu que se instaura desde o segundo verso a narrar o abrupto instante de separação do filho de seu progenitor, uma notícia que vem pelo telefone e que rompe o frágil tecido da vida.

A escolha pela mescla entre os tempos verbais do pretérito perfeito e imperfeito do indicativo compõe o relato que chega cheio de pequenos detalhes que só um momento como este se faz prender.

A morte **chegou** pelo interurbano em longas espirais metálicas.
Era de madrugada. **Ouvi** a voz de minha mãe, viúva.
De repente não **tinha** pai.

Estilo, *éthos* e enunciação

A perda do pai é revelada pelo adjetivo [viúva], atribuído à mãe e à negativa do verbo ter [não tinha]. O espaço temporal é muito difuso, não há uma data, há um tempo e um espaço iniciais e, ao mesmo tempo, suspensos pelo espanto.

Era madrugada [...] De repente [...]
A morte [...] em longas espirais metálicas [...]

A partir desse instante, o enunciador lentamente começa a reconstruir o pai por meio de suas reminiscências e o posiciona como seu coenunciador. Será no espaço temporal de suas lembranças que o processo enunciativo passa a ser elaborado.

No escuro de **minha** casa em Los Angeles procurei recompor **tua**
[lembração

O lamento pela perda é marcado por escolhas adverbiais, demonstrando o apartamento temporal e espacial dos dois interlocutores.

A morte chegou pelo interurbano **em longas** espirais metálicas.
Era **de madrugada**. Ouvi a voz de minha mãe, viúva.
De repente não tinha pai.
No escuro de minha casa **em Los Angeles** procurei recompor tua
[lembração
Depois de **tanta** ausência.

A construção hiperbólica [mar de lágrimas] remete à intensidade da dor do enunciador, que começa a recompor a imagem paterna a partir dos quadros da infância.

Nos versos seguintes, os fragmentos da memória do menino que esperava pelo colo paterno nos fins de noite, a descrever a imagem do pai que se estabelece por uma imagem desgastada e ao

Estilo, *éthos* e enunciação

mesmo tempo tenaz, pela dedicação à família, paciência, carinho com os filhos, imerso num cotidiano proletário e simples, mas que se superava na busca pela unidade harmoniosa da família.

[...]. **Vi-me eu menino**

Correndo ao teu encontro. Na ilha noturna

[...]

Dizíamos: “**E-vem meu pai!**”. [...]

[...]

Corríamos ao teu encontro. [...]

[...]

Trazias de então uma **expressão indizível de fidelidade e paciência**

Teu **rosto** tinha os sulcos fundamentais da **doçura**

[...]

Vencias o percurso entre a amendoeira e a casa como o **atleta exausto no último lance da maratona.**

Te grimpávamos. Eras **penca de filho. Jamais**

Uma **palavra dura**, um **rosnar paterno.** Entravas a **casa humilde**

A um gesto do mar. A noite se fechava

Sobre o **grupo familiar** como uma grande porta espessa.

Remontando seus fragmentos reminiscentes, na segunda estrofe, o enunciador visita um outro momento de sua vida, agora jovem, vislumbra uma pequena imagem do pai como um homem em sua individualidade, com desejos e sonhos.

Muitas vezes te vi **desejar. Desejavas.** Deixavas-te olhando o mar

[...]

Ilhas do Tesouro. **Querias. Querias** um dia aportar

[...]

Estilo, *éthos* e enunciação

A repetição dos verbos [desejar] e [querer] registra a importância dos sonhos, que seus olhos viam num pai herói e amante, que almejava envolver seu amor de mimos e prendas com o carinho e encantamento das grandes viagens gregas, que se iniciava e findava na dimensão do onírico, revelado pelo último verso da estrofe:

Sem jamais.

Na estrofe seguinte, a terceira, o enunciador já se apresenta adulto, herdeiro da capacidade poética do pai que, mesmo em meio à pobreza material, não abandonou o amor.

Deste-nos pobreza e amor. A **mim me deste**

A suprema pobreza: **o dom da poesia**, e a capacidade de amar

O enunciador revela seu amor pelo pai [Foste um no lado esquerdo], ou seja era carregado no coração do filho, que na maturidade conseguia perceber a vida pelos olhos do pai, enxergando, nas pequenas águas-marinhas, a riqueza digna de um leito nupcial.

[...]. Trazias grandes barbas e **pequenas** águas-marinhas.

Não eram, meu pai. A mim me deste

Águas-marinhas **grandes**, povoadas de estrelas, ouriços

E guaiamus gigantes. A mim me deste águas-marinhas

Onde cada concha carregava uma pérola. As águas-marinhas

[que me deste

Foram meu primeiro **leito nupcial**.

Herdeiro da poesia do pai, o enunciador metaforiza as pedras preciosas, atribuindo-lhes o preciosismo de uma riqueza não mensurável financeiramente. Um mundo povoado de estrelas, conchas com pérolas e amor.

O tom prosaico utilizado até este momento é rompido na quar-

ta estrofe, cujos versos compõem um poema escrito na forma de epitáfio.

Opondo-se ao início canônico do epitáfio, esses versos negam ao verbo *jazer* a presença. O enunciador declara: [Eras]. A forma verbal [eras], única da estrofe, que sugere uma suspensão temporal, apresenta no grafema <s>, de um lado o valor da desinência verbal número pessoal de segunda pessoa do singular, portanto, mantendo-se em consonância com todo o poema, pois nele se mantém a interlocução do eu/tu – enunciador e seu pai; de outro, a analogia sonora do /s/ final ao verbo *jazer*, /'zas/, forma verbal, usualmente encontradas em epitáfios.

/ˈɛras/ /ˈzas/

Do ponto de vista semântico, a escolha do enunciador é cuidadosa e expressiva, uma vez que, a oposição de *jazer* e *ser*, implicam sentidos opostos. *Jaz* remete ao campo semântico da morte, significa sepultamento, estar deitado, enquanto o verbo *ser*, que se relaciona com a vida. A vida que se perpetua na lembrança do enunciador que reconstrói seu pai a cada verso. O pretérito imperfeito marca que deixou de ser, ao mesmo tempo mantém o aspecto durativo, a suspensão do inacabado.

Eras, meu pai morto

Nos versos seguintes, vê-se um poema escrito em redondilha menor, verso comum do cancionero, mesclado a heroicos quebrados ou heroicos menores. Essa escolha do enunciador sugere a busca do pai, trabalhador comum, garimpeiro, chefe de família e pai herói, herói em suas fragatas de sonhos “sem jamais”.

Um grande Clodoaldo
Capaz de sonhar
Melhor e mais alto

Estilo, *éthos* e enunciação

O poema mantém no geral a característica do gênero, percebe-se uma síntese elogiosa ao morto, apresentando-lhe a genealogia, as relações familiares e o posicionamento do enunciador nesse universo existencial.

Além do título, nesta estrofe, é a primeira vez que o pai é nomeado, Clodoaldo, ao lado de seu avô Alexandre, mãe Maria e a esposa Lydia, porém, o filho, o enunciador, não é nomeado, sua característica é a herança do pai poeta, que lhe deu [pobreza e o dom da poesia] (verso 45).

[...]

Poeta e funcionário

[...]

Neto de Alexandre

Filho de Maria

Cônjuge de Lydia

Pai da Poesia.

Na quinta estrofe, o enunciador encontra-se no centro do turbilhão de suas emoções. Já de volta no hoje da perda, da dor, busca o estreitamento da relação com o pai por meio do diálogo que, sem respostas, transforma-se no monólogo silencioso e perturbador do reconhecer-se só.

Ah, dor! Como quisera

Nesta estrofe, o enunciador, novamente anônimo [Esse é meu filho FULANO DE TAL. E na maneira], centra sua elegia no pai, a quem ele não quer deixar ir. Interage com o outro, reconhecendo-se não como homem, mas como filho, no momento em que a relação paterna é mais intensa: a infância.

Estilo, *éthos* e enunciação

Diante de ti homem não sou, não quero ser. És pai do menino
[que eu fui.

No processo reflexivo de busca do salto inumerável de ganhos e perdas durante uma relação visceral como a de pai e filho, o enunciador sente-se incompleto e em dívida, pelos abraços adiados, pelos beijos não dados.

Entre minha barba viva e a tua morta, todavia crescendo
Há um **toque irrealizado**. (...)

Recupera em suas retinas turvas pelas lágrimas as cenas da juventude, quando fitava o pai a dormir com a angústia do não acordar, desejando que, desta vez, o mesmo acontecesse. É apenas um sonho do qual vai acordar, porém, no doloroso agora, o herói que sempre vinha a defender o enunciador não mais ressuscitava.

[...] Já então teu sono
Prenunciava o morto que és, e minha angústia
Buscava ressuscitar-te. Ressuscitavas. Teu olhar
Vinha de longe, das cavernas imensas do teu amor,
afrito
Como a querer defender. [...]

Em suas reminiscências, envolto pela busca do que já não é, o enunciador reconstrói o pai por meio de um processo sinestésico, recuperando-o, num gesto incansável, por todos os sentidos acionados pela memória. O do toque do beijo, o estar acolhido pelo colo paterno, o olhar, a escuta das cantigas.

O desejo pela suspensão temporal e física,

Como quisera escutar-te de novo cantar criando em mim
A atonia do passado!

Estilo, *éthos* e enunciação

E, ainda, a retomada da infância se repete, e o querer o colo e o embalo das cantigas retorna num misto de lembrança e defesa em negar o ríspido agora.

Ser de novo criança em teus braços e ficar admirando tuas mãos!
Como quisera escutar-te de novo cantar criando em mim

Seus últimos versos descrevem o redemoinho de imagens e lembranças,

De dizê-lo — o voo, o beijo, a bênção, a barba
Dura rocejando a pele, ai!

Lembranças cantadas em versos anteriores, cuja repetição posterga o afastamento, ao mesmo tempo em que, no universo da memória, reitera a presença dissoluta pela realidade deflagrada, [ai!].

Na última estrofe, por meio do reconhecimento da morte paterna, o enunciador estabelece um eixo pacificador. Busca o entendimento do processo ciclo entre a vida e a morte num contínuo sem ruptura.

Tua morte, como todas, foi simples.
É coisa simples a morte. Dói, depois sossega.

O enunciador busca reconhecer o sossego no sucesso da reconstrução do pai pela memória e pela transmutação de si mesmo.

[...]. Quando sossegou —
[...] — já te havia eu
Recuperado totalmente: tal como te encontras agora, vestido de mim

O pai é recuperado por meio de um processo de incorporação subjetiva, aquele mesmo pai que [Foste um no lado esquerdo] (verso 47) agora está envolto pelo filho, pela metáfora da vestimenta

Estilo, *éthos* e enunciação

[vestido em mim]. E, assim, com a roupa, passa a haver a compensação do toque que deixou de ser dado e a inteireza do reconhecimento.

Essa transmutação fecha seu ciclo quando o enunciador reconhece em si mesmo a presença do pai, que dele nunca se apartará.

Não te direi adeus, de vez que acordaste em mim
Com uma exatidão nunca sonhada.

O saldo do mosaico memorial dá-se pelo ser etéreo. O pai não permanece pelo corpo irrecuperável pela morte, mas pela poesia, pela paternidade.

Um **cadáver** sob um lençol.
És para mim aquele de quem muitos diziam: “É um **poeta...**”
Poeta foste, e és, meu **pai**.

O jogo temporal do verbo ser [É e foste] reitera a passagem entre vida e morte, num processo antitético só possível no espaço da memória. O uso do presente retoma o passado, quando o pai ainda era, e o pretérito perfeito é o reconhecimento de que não é mais, findou-se no agora.

A construção temporal continua e, assim, enquanto sua poesia transcende, esvai-se [Poeta foste]; a paternidade mantém-se [e és, meu pai]. O enunciador adulto, se reconhece como pai, conscientizando-se mais uma vez do ciclo da vida, e, num processo de espelhamento e de simbiose com a figura paterna, torna-se ele mesmo pai.

[...]. Em mim geraste
O Tempo: aí tens **meu filho**, e a certeza
De que, ainda obscura, a minha morte dá-lhe vida
Em prosseguimento à tua; aí tens **meu filho**
E a certeza de que lutarei por ele

Estilo, *éthos* e enunciação

A herança paterna não é só da poesia, mas também da própria paternidade, instaurando na revisitação de rotas e de tentativas a reconciliação entre pai e filho, morte e vida.

É meu filho, teu neto. Deste-lhe, em tua digna humildade
Um caminho: o meu caminho.

O poema se encerra com a despedida. O sossego prenunciado no segundo verso da estrofe, se concretiza no reconhecimento da vida que não cessa, mas que se transforma a cada instante. O enunciador permite-se a separação física do pai, por reconhecer a sua existência em si mesmo, além da paz de um mundo construído pela dedicação paterna que será agora não a sua, mas a herança de seu próprio filho.

(...). Marcha **ele** na vanguarda do futuro
Para um mundo em paz: o **teu** mundo — o único em que soubeste
[viver; aquele que, entre lágrimas, cantos e
[martírios, realizaste à **tua** volta.

Durante o transcorrer de algumas horas noturnas, o enunciador retoma uma vida, perde a presença física do pai e o reconstrói por meio do mosaico de suas reminiscências.

A morte chegou pelo interurbano em longas espirais metálicas.
Era de madrugada. Ouvi a voz de minha mãe, viúva.
De repente não tinha pai.
[...]
Tua morte, como todas, foi simples.
É coisa simples a morte. Dói, depois sossega. Quando sossegou
—
Lembro-me que **a manhã raiava em minha casa** — já te havia eu
Recuperado totalmente

Estilo, *éthos* e enunciação

O *éthos* do enunciador vai se estabelecendo em consonância com os recortes propostos pela recuperação de suas memórias.

De acordo com Maingueneau (2006a, 2008 e 2013), pode-se ainda analisar o poema a partir da noção de *éthos* e cenografia, assim, considerando a cena englobante, prevista pelo discurso literário, e as cenas genéricas, presentes no poema da elegia e do epitáfio, descrever-se-ia vários *éthos*, de acordo com cada cena ali constituída pelos fragmentos da memória, transportando o enunciador para diferentes cronografias e topografias cênicas, atingindo-se um quadro próximo ao que se propõe a seguir:

Número do verso	Cenografia	<i>Éthos</i>
1-3	Diálogo ao telefone	Filho enlutado
4-6	Diálogo com o pai	Filho enlutado
7-33	Diálogo com o pai	Filho menino
34-43	Diálogo com o pai	Filho jovem que reconhece o amor romântico do pai pela mãe
44-57	Diálogo com o pai	Filho jovem homem
58-74	Poema – epitáfio	Filho homem poeta enlutado
75-103	Diálogo com o pai	Filho enlutado
104-131	Diálogo com o pai	Filho em reconciliação e espelhamento
132	Despedida	Filho enlutado

De outro lado, a proposição aqui busca discutir a possibilidade de se atingir a corporalidade do *éthos*, desconsiderando o conceito de cenografia, ou seja, retomando a noção retórica de *éthos*, em que o caráter moral desse eu que se enuncia é estabelecido pela relação com o outro, tendo-se assim que:

Estilo, *éthos* e enunciação

(...) para a imagem do enunciador, o *ethos*; para a imagem do leitor, o *pathos*; (...) *logos* indica o próprio discurso, pelo que ele demonstra ou parece demonstrar. (DISCINI, 2008, p. 33).

A partir dos pressupostos dos estudos estilísticos, assume-se nessa análise a constituição de um *éthos* discursivo, considerando a noção de apresentação de si por meio das construções linguísticas, bem como da inter-relação do *eu* e *tu*, no processo enunciativo, deflagrado pelo método analítico aportado no trinômio: descrição, análise e interpretação, que desnuda uma imagem do enunciador resultante de uma repetição ou frequência expressiva, que promove uma convergência ou acomplamento (LEVIN, 1975) significativos em poesia.

Desta forma, conclui-se que esse *éthos* se estabelece no tempo e no espaço enunciativo da memória, percorrendo diferentes lugares recuperados pelos fragmentos de suas reminiscências, que remetem ao pai, também como um lugar a ser buscado e encontrado dentro de si mesmo.

O apartamento inicial, pelo choque da notícia, apresenta um homem adulto enlutado que busca consolo nas lembranças da infância e para lá se transporta, na posição de filho e menino protegido pelas carícias paternas.

Em meio às lembranças, o enunciador passa a recuperar o pai pela observação, como a enxergar o mundo pela sua ótica, sentindo seus desejos, suas paixões, seus papéis.

Na segunda estrofe, vendo-se ele mesmo jovem, percebe no pai o amor romântico e seus sonhos de poeta a contemplar a amada. Na estrofe seguinte, reconhecendo-se herdeiro da fortuna paterna, recebe o dom da poesia e vive ele mesmo suas paixões.

Estilo, *éthos* e enunciação

No epitáfio, o homem maduro retorna e, por meio da construção verbal, o enunciador, empoderado da poesia herdada, para o tempo a render homenagem ao pai. Nesse momento ainda, o enunciador, outrora filho, nomeia-se pela própria poesia.

O filho enlutado aproxima-se do pai por meio do diálogo, num movimento quase socrático, de perguntas ingênuas, cujas respostas, advindas não da voz, mas da reflexão, abrandam a perda e a saudade.

Reconhece na morte o cárcere do pai [ergástulo] que o cala, mas cuja voz mantém-se ecoando nos ouvidos do enunciador.

Assim, por meio da repetição e frequência e convergência expressivas, o *éthos* discursivo é constituído por filho, poeta, enlutado e reconciliado com o pai e com a perda cíclica inerente ao processo de viver, modificando-se a leitura do quadro, que passa a ser visto em seu conjunto e não na unidade da cena:

Número do verso	Imagens
1-3	Filho enlutado
4-6	Filho enlutado
7-33	Filho menino
34-43	Filho jovem que reconhece o amor romântico do pai pela mãe
44-57	Filho jovem, homem
58-74	Filho homem, poeta, enlutado
75-103	Filho enlutado
104-131	Filho em reconciliação e espelhamento
132	Despedida e reconhecimento

Estilo, *éthos* e enunciação

Desta forma, a aproximação entre filho e pai cada vez mais intensa, encontra na última estrofe a superposição plena. Não há mais filho e pai, mas passam a ser um só, num processo de projeção e espelhamento.

O *éthos* discursivo do enunciador estabelece-se pelo seu entendimento de ser ele mesmo pai, aceitando a despedida, reconhecendo-se como filho enlutado, poeta, herdeiro e responsável por seu legado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA

AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso – A construção do ethos*. Tradução: D.F.C. São Paulo: Contexto, 2005.

BENVENISTE, E. *Problemas de Linguística Geral I*. 2.ed. Campinas: Pontes/EDUCAMP, 1988.

_____. *Problemas de Linguística Geral II*. Campinas: Pontes, 1989.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

DISCINI, Norma. “*Ethos e estilo*”. In: MOTTA, Ana Raquel e SALGADO, Luciana (orgs.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008.

FLORES, V. N. (et.al.) *Dicionário de Linguística da Enunciação*. São Paulo: Contexto, 2009.

LEVIN, S. R. *Estruturas Linguísticas em poesia*. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

MAINGUENEAU, D. *Discurso literário*. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. A propósito do *ethos*. Tradução de Luciana Salgado. In MOTTA,

Estilo, *éthos* e enunciação

Ana Raquel, SALGADO, Luciana (orgs.) *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. *Análise de textos de comunicação*. Tradução de Maria Cecília Perez de Souza-e-Silva; Décio Rocha. 6. ed. ampl. São Paulo: Cortez, 2013.

MARTINS, N. S. *Introdução a Estilística: A Expressividade na Língua Portuguesa*. 3. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2003.

MATTOSO CÂMARA Jr., J. *Contribuição à Estilística Portuguesa*. 3 ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1953.



PARTE III

QUESTÕES DE ENUNCIÇÃO NA PROSA LITERÁRIA

**A ENUNCIÇÃO COMO EXPERIÊNCIA
SENSÍVEL EM VERMELHO AMARGO,
DE BARTOLOMEU CAMPOS DE QUEIRÓS**

Eliane Soares de Lima

Também pela superfície profunda da pele
a memória se faz palavra.

(Bartolomeu Campos de Queirós)

MEMÓRIA, PAIXÃO E SENSIBILIDADE

Vencedor do prêmio São Paulo de Literatura em 2012, Bartolomeu Campos de Queirós revisita a própria infância na narrativa *Vermelho amargo* (2011). Narrada em prosa poética, ao longo de apenas 58 páginas, a história relembra o cotidiano de uma casa na qual a presença materna foi substituída pela da madrasta, transformando tudo em ausência, solidão, dor e saudade. Os efeitos disso se mostram nas lembranças que configuram a imagem de cada um dos membros da família, formando um álbum pungente e mutilado: o menino carente e solitário após a morte da mãe; o pai alcoólatra; o irmão mais velho comedor de vidros; a irmã mais velha que bordava em ponto cruz até ir morar longe e nunca mais bordar, porque agora o marido era a sua cruz; a outra irmã que passou a miar no lugar de seu gato; a irmã mais nova que nasceu sem mãe e, por isso, sem raízes.

Na construção das memórias que delineiam a narração de cunho autobiográfico, misturam-se as lembranças da convivência eufórica com a mãe e, depois de sua morte, do convívio disfórico com a madrasta, o pai frequentemente bêbado e os irmãos problemáticos. A partir delas o narrador tece a constatação da falta que a mãe, ou, mais precisamente, que o amor de mãe fez a todos eles; em especial, a ele próprio. Com ênfase, portanto, não nos estados de coisas, mas sim nos estados de alma, nos efeitos produzidos, sentidos, mais do que nos fatos em si, discretizam-se, mas sincretizam-se também, na construção discursiva da memória trazida à tona, o espaço-tempo do eu da narração e o espaço-tempo do menino da infância rememorada, lançando luz sobre toda a sensibilidade da experiência (re)vivida, num diálogo constante entre sensível e inteligível.

Com isso em vista, nosso intuito é o de examinar, num primeiro momento, na perspectiva da sintaxe discursiva da semiótica padrão e da vertente tensiva de Claude Zilberberg e Fontanille, como se apresenta na enunciação enunciada de *Vermelho amargo* a articulação dessas duas dimensões da significação, o inteligível e o sensível, a maneira como interagem no interior do discurso memorialístico da narrativa, bem como os efeitos de sentido afetivos criados a partir daí. Para tanto, analisaremos o enunciado em questão enquanto campo de presença, isto é, como domínio espaço-temporal no qual se constitui a coexistência do sujeito da percepção, desdobrado no eu do presente e no eu do passado rememorado, e do objeto-valor percebido, o vivido.

Assumindo as palavras de Fontanille (1999, p. 73-74):

Estilo, *éthos* e enunciação

Precisemos, então, essa concepção de discurso:

um campo de presença, organizado a partir de um corpo próprio, centro da enunciação, e dirigido por movimentos orientados, mais ou menos numerosos e mais ou menos rápidos, que fazem aparecer, desaparecer e que modificam os valores.

Esta definição comporta um certo número de propriedades – o corpo, centro do campo; a orientação discursiva; a presença; o andamento dos movimentos perceptivos – que concernem aos efeitos afetivos. De fato, todas as formas da dimensão afetiva do discurso [...] correspondem ao menos a uma das propriedades de base do discurso; é nesse sentido que podemos dizer que essas propriedades participam do controle discursivo da paixão. (tradução nossa¹)

Com base, pois, no ponto de vista da produção dos efeitos de sentido sensíveis e afetivos, interessa compreender a configuração discursiva da tensão que, no momento da narração da memória, determina a convocação e a articulação da apreensão sensível dos fatos lembrados com uma apreensão mais inteligível, a consequente produção de certo modo de interação afetiva do narrador com suas memórias. A ideia é a de poder descrever os procedimentos discursivos subjacentes à interação entre a apreensão sensível do menino de outrora e a apreensão mais moralizante do narrador, que agora, no presente da enunciação enunciada, busca traduzir em palavras, figurativizando-os, as sensações e os sentimentos recordados.

¹ Trecho original: “Précisons ainsi cette conception du discours: un champ de présence, organisé autour d’un corps propre, centre d’énonciation, et traversé par des mouvements orientés, plus ou moins nombreux et plus ou moins rapides, qui font apparaître, disparaître et qui modifient les valeurs. Cette définition comporte un certain nombre de propriétés – le corps, centre du champ; l’orientation discursive; la présence; le tempo des mouvements perceptifs – qui concernent les effets affectifs. En effet, toutes les formes de la dimension affective du discours [...] correspondent à au moins une des propriétés de base du discours; c’est en ce sens qu’on peut dire que ces propriétés participent au contrôle discursif de la passion.”

Ao que nos parece, é justamente essa interação entre o sensível e o inteligível que, ao definir movimentos de aproximação e distanciamento com o que é rememorado, recria, ao longo da narração desse sujeito da percepção desdobrado, a experiência patêmica da infância, mais do que recordada, revivida.

Realizada a análise da estruturação discursiva da memória, das especificidades de configuração da experiência sensível que ela reconstrói, comentaremos, então, a construção do *éthos* do enunciador, mas, sobretudo, do narrador, desdobrado no menino da infância, como imagens que se criam a partir do modo específico de dizer, de se posicionar enquanto presença no mundo, uma maneira peculiar de “valorar valores do mundo” (DISCINI, 2015, p. 14) rememorado.

Assim, a narrativa será examinada a partir: (i) das circunstâncias de instauração do campo de presença estabelecido entre o narrador e suas lembranças, próprias à predicação tensiva adotada nessa (re)construção do passado; (ii) do modo de estruturação da sintaxe discursiva, nas projeções de pessoa, tempo e espaço; (iii) da força de impacto dos efeitos passionais suscitados e, por conseguinte, das condições de emergência do “valor do valor”², base do afeto, do *éthos* construído.

O DIÁLOGO ENTRE O SENSÍVEL E O INTELIGÍVEL NA CONFIGURAÇÃO DA MEMÓRIA

A narração que concretiza o discurso de *Vermelho amargo* traz à cena todo o padecimento de um eu que se apresenta ao enunciatário como alguém que “sente na pele” o efeito da recordação de

2 A expressão aqui pensada numa acepção mais semântica do que sintática; ou seja, num sentido diferente daquele inicialmente previsto por Zilberberg.

um passado cruel e solitário. O vivido é narrado como se o narrador ocupasse outra vez o espaço da infância, como se, ao recordar, as situações, o sofrimento e as alegrias do menino de outrora se presentificassem, confundindo os limites entre o que é da ordem do eu-aqui-agora da enunciação enunciada e o que é da ordem do ele-lá-então do enunciado debreado. Não há distância, relembrar é reviver, como mostra o trecho a seguir:

Dói. Dói muito. Dói pelo corpo inteiro. Principia nas unhas, passa pelos cabelos, contagia os ossos, penaliza a memória e se estende pela altura da pele. Nada fica sem dor. Também os olhos, que só armazenam as imagens do que já fora, doem. A dor vem de afastadas distâncias, sepultados tempos, inconvenientes lugares, inseguros futuros. Não se chora pelo amanhã. Só se salga a carne morta. (QUEIRÓS, 2011, p. 7-8, grifo nosso)

Institui-se, portanto, na enunciação enunciada, a partir de um movimento de embreagem enunciativa, de aproximação máxima, a fusão do eu-aqui-agora da enunciação enunciada com o ele-lá-então da memória emergente, definindo um sujeito da percepção tomado pelos efeitos sensíveis da lembrança que se manifesta em seu campo de presença ainda como acontecimento, isto é, como presença tônica e impactante que reforça o efeito de identidade entre o narrador e o menino da infância, de apagamento da passagem do tempo. Neutraliza-se, dessa forma, a oposição entre o sistema enunciativo e o enuncivo, com o narrado invadindo a narração na medida em que o passado passa a impregnar o presente.

A dor mencionada, e enfatizada pela repetição do lexema, caracteriza a retomada vívida “do que já fora” (p. 8), “de afastadas distâncias, sepultados tempos, inconvenientes lugares, inseguros futuros” (p. 8), nos quais a continuidade do relato mostra cruza-

Estilo, *éthos* e enunciação

rem-se fatos eufóricos e disfóricos, tonificados justamente por sua coexistência, pelo acentuado contraste que os sobredetermina, reiterado ao longo de toda a narração. De um lado a mãe, o seu carinho e cuidado extremoso com os filhos. De outro, a madrasta, com seu desprezo e todo o seu rancor:

Enxergava o manejo da faca desafiando o tomate e, por certo, nos pensava devorados pelo vento ou tempestade, segundo decretava a nova mulher. [...] Eu desconhecia se era mais importante o tomate ou o ritual de cortá-lo. As fatias delgadas escreviam um ódio e só aqueles que se sentem intrusos ao amor podem tragar. (p. 10)

Do tomate exalava um gosto de cera, flor, reza e terra. Sempre engoli minha fatia por inteiro. Descia garganta abaixo arranhando as cordas, desafinando as palavras, esfolando o percurso. Libertava-se dela na primeira colheira. (p. 13)

Antes, minha mãe, com muito afago, fatiava o tomate em cruz, adivinhando os gomos que os olhos não desvendavam, mas a imaginação alcançava. Isso, depois de banhá-lo em águas pura e enxugá-los em pano de prato alvejado, puxando seu brilho para o lado do sol. [...] Pousados sobre a língua, o pequeno barco suscitava um gosto de palavra por dizer-se. Há, sim, outras palavras mais doces que o açúcar. (QUEIRÓS, 2011, p. 14-15)

Assim, mais do que a entrada acelerada das lembranças no campo de presença do sujeito da percepção, o narrador, é a força do contraste criado entre o amor da mãe e o desprezo da madrasta, continuamente alimentado no decorrer da história, a responsável pela sensibilização do narrado. É a tensão própria à divergência figurativa de um núcleo afetivo e outro que satura o campo de

presença do narrador, mobilizando-o passionalmente. No conflito entre os valores semânticos e ideológicos manifestados pela figuratividade, a intensidade, e com ela os estados de alma que regem os estados de coisas rememorados, permanece, assim, alta, numa manutenção constante do acento de sentido sensível e afetivo da memória e mesmo do enunciado como um todo.

Embora as lembranças apresentadas corram soltas, fragmentadas, sem preocupação com o estabelecimento de uma cronologia dos fatos, elas estão sempre interligadas no interior da construção discursiva por essa oposição de base, amor vs. ódio, doce vs. amargo, que recria a aflição recordada, a carência avassaladora do menino da infância: “Sem o colo da mãe eu me fartava em falta de amor. O medo de permanecer desamado fazia de mim o mais inquieto dos enredos.” (p. 10); “A mãe partiu cedo – manhã seca e fria de maio – sem levar o amor que diziam eu ter por ela. Daí, veio me sobrar amor e sem ter a quem amar. [...] Eu pronunciava, seguidamente, a palavra amor, amor, sem ter a presença amada.” (p. 11-12).

O contraste axiológico acolhido pelas figuras faz a afetividade da memória debreada transbordar, garantindo, e explicando, o seu impacto sobre o narrador. Isso porque, mais do que encadeadas, as lembranças do cotidiano com a mãe e com a madrasta coexistem na memória, fazendo com que a delicadeza e o amor de uma recrudesça o *quantum* de rudeza e ódio da outra, a sua força de impacto sobre aquele que rememora.

O menino, longe de ser um sujeito do fazer, é o sujeito sensível e passional recuperado pela memória, pelo narrador agora em busca de uma apreensão mais inteligível do sofrer passado. Enfatizamos, todavia, o fato de se configurar um inteligível patêmico,

que se comprova pela insistência de corporalização figurativa dos estados de alma (re)vividos, das inúmeras metáforas criadas com esse intuito:

Sem a mãe, a casa veio a ser um lugar provisório. Uma estação com indecifrável plataforma, onde espreitávamos um cargueiro para ignorado destino. Não se desata com delicadeza o nó que nos amarra à mãe. Impossível adivinhar, ao certo, a direção do nosso bilhete de partida. Sem poder recuar, os trilhos corriam exatos diante de nossos corações imprecisos. Os cômodos sombrios da casa – antes bem-aventurança primavera – abrigavam passageiros sem linha do horizonte. Se fora o lugar da mãe, hoje ventilava obstinado exílio. (QUEIRÓS, 2011, p. 9)

Vale lembrar que a metáfora, conforme assinalam Greimas e Courtés (2008, p. 210), “cobre [como procedimento de especificação e particularização] a distância entre o nível abstrato e o nível figurativo do discurso”, garantindo maior concretude à representação narrativa e o conseqüente recrudescimento do sentido. Segundo Fiorin (2015, p. 35), “poder-se-ia dizer que o sentido torna-se mais tônico”; logo, mais impactante. Como explica o autor: “ao dar ao sentido tonicidade, a metáfora tem um valor argumentativo muito forte” (p. 35).

A dimensão figurativa, sobredeterminada pela inteligibilidade patemizada do narrador que, ao reviver, avalia o passado rememorado enquanto objeto contemplado, apresenta-se, então, como recurso de valoração axiológica e de iconização do efeito puramente sensível da situação vivida pelo menino, dos estados de alma nele desencadeados, como maneira de fazer-saber o seu impacto. Conforme explica Silva (2016, p. 59): “o narrador, ao ‘legendar o mundo’, passa a compreender seu entorno e exercer o poder de deci-

são. A escrita [ou a narração], nesse sentido, permite refletir sobre sua condição”. O que demonstra que a compreensão, a assimilação inteligível do vivido só vem depois.

Isso explica a impressão criada de que parece doer mais agora, no presente da enunciação enunciada, do que no passado, quando tudo era apenas sofrer. O eu-adulto da enunciação enunciada recorre, para (re)escrever a sua história, à sensibilidade do eu-menino, incorporada ao figurativo, às metáforas, que garantem uma sobrecarga emocional ao enunciado. Como sujeito do vivido, que experimentou as sensações e as emoções do momento lembrado, o menino se presentifica em sintonia plena com o eu-aqui-agora da enunciação enunciada, (re)criando na narração a experiência sensível de outrora. O narrador se constitui, assim, como sujeito a serviço da concretização figurativa dos estados de alma que marcam a infância do menino e toda a sua existência; é ele quem faz saber aquilo que o menino sente. Daí as interpretações feitas, as sanções, ou as tentativas de inteligibilização, de “tradução” inteligível do vivido por parte do narrador, aparecerem sempre patemiizadas.

Desanuiu em mim a ideia de que as coisas existiam alheias a meu desejo. Viver exigia legendar o mundo. Cabia-me o trabalho exaustivo de atribuir sentidos a tudo. Dar sentido é tomar posse dos predicados. Trabalho incessante, este de nomear as coisas. Chamar pelo nome o visível e o invisível é respirar consciência. Dar nome ao real que mora escondido na fantasia é clarear o obscuro. Ainda criança eu carregava o peso da terra, sem estar no bem fundo. (QUEIRÓS, 2011, p. 62-63)

É o eu de hoje interpretando o eu de outrora, o narrador revivendo o eu do menino diante da ausência do amor materno. O efei-

to de distanciamento e objetividade entre sujeito da enunciação e sujeito do enunciado, geralmente produzido pelo sistema enuncivo de tempo e de espaço, é, dessa forma, desfeito. O menino da infância é, então, reencarnado pelo adulto durante a narração de suas memórias, tornando-as uma atividade ainda sensível e passional, mais do que cognitiva: “[...] a palavra – basta uma só palavra – é flecha para sangrar o abstrato morto. Há, contudo, dores que a palavra não esgota ao dizê-las.” (QUEIRÓS, 2011, p. 16-17).

Só quando aparentemente destacado, distanciado dos momentos rememorados, embora sentindo ainda os seus efeitos, o narrador, ao retomar o espaço enunciativo, se interroga sobre o vivido, avalia e interpreta as percepções passadas, (re)experimentando dor, alegria, medo, solidão e compaixão. Como esclarece Discini (2011, p. 151), “a serviço de tais mecanismos constam os sempre longos segmentos predominantemente temáticos, que interrompem o rumo dos acontecimentos”.

O centro de perspectiva, o ponto de vista que sustenta o narrado varia, portanto, do adulto para o menino e enfatiza a pluralização de papéis do narrador desdobrado em dois: o eu-adulto do presente da enunciação enunciada, senhor das reflexões que permeiam o narrado e indicam a função enunciativa assumida por ele, e o eu-menino da infância, do ele-lá-então rememorado, fonte da sensibilidade e da passionalidade revivida, da orientação narrativa. Essa mescla constante entre inteligível e sensível, entre as debreagens enunciativas e enuncivas, prova de imersão total na memória, ao se constituir como procedimento-chave na (re)construção da experiência sensível, aparece já no parágrafo de abertura da narrativa:

Mesmo em maio – com manhãs secas e frias – *sou* tentado a mentir-me. E *mino*-me com demasiada convicção e sa-

Estilo, *éthos* e enunciação

bedoria, sem duvidar das mentiras que *invento* para mim. *Desconheço* o ruído que interrompeu meu sono *naquela noite*. Amparado pela janela, debruçado no meio do escuro, *contemplei* a rua e *sofri* imprecisa saudade do mundo, confirmada pela crueldade do tempo. A vida me *pareceu* inteiramente concluída. Inventei-me mais inverdades para vencer o dia amanhecendo sob névoa. Preencher um dia é demasiadamente penoso, se não me *ocupo* das mentiras. (QUEIRÓS, 2011, p. 7, grifo nosso)

O surgimento do *então* na segunda frase, projetado no enunciado pelo momento de referência “naquela noite”, desestabiliza o eu-*agora* instaurado desde o início do trecho e retomado no último período, esmaecendo as fronteiras entre o presente enunciativo e o passado enuncivo. A distinção dos marcos temporais e também do eu-*agora* e do eu-*então* perde força, dificulta-se. Prevalece, assim, o efeito de aproximação, de presentificação do passado rememorado, que acaba por instituir, através da embreagem enunciativa operada, a fusão actorial e, por meio dela, o fortalecimento do efeito de subjetividade, da disposição sensível do sujeito inteligível, o narrador.

O passado é relatado, conseqüentemente, como experiência espaçotemporal em continuidade com o aqui-*agora* da enunciação enunciada. Isso se comprova pelo uso predominante, na reconstrução das ações de outrora no desenvolvimento da narrativa, do pretérito imperfeito, que, ao evocar a duração, faz perdurar os momentos e trazer para o presente aquilo que já não é. Trata-se do que Barros (2012, p. 254) chama de “temporalidade estática”, dimensão própria ao durativo temporal que presentifica o passado.

Nesse sentido, a existência virtualizada do menino da infância, atualizada pela memória, realiza-se e, então, os sentimentos

do presente da enunciação emergem em sintonia com aqueles que impregnavam a infância recordada, demonstrando uma imersão total na memória. Essa “imersão total” explica, por sua vez, a contiguidade das sanções intersubjetivas que se misturam ao relato mais objetivo das cenas rememoradas, numa relação intrínseca entre o vivido e a sua posterior interpretação, entre o sensível, o afetivo, e o inteligível, a moralização:

Aturdido. Eis uma palavra muda traçando fronteira com a loucura. *Só hoje descubro* esta sonoridade surda morando em mim, ainda menino. Aturdido pelo medo de, no futuro, não ganhar corpo, e não suportar o peso das caixas de manteiga. Aturdido por ter as carnes atrofiadas sobre os ossos. Aturdido por ter a alma como carga, e suportá-la para viver o eterno que existia depois de mim. Aturdido por ser mortal abrigoando o imortal. Aturdido pelo receio de descumprir as promessas deixadas aos pés dos santos. Aturdido pela desconfiança de a vida ser uma definitiva mentira. Aturdido por vislumbrar o vago mundo como fantasia de Deus, em momento de ócio. (QUEIRÓS, 2011, p. 14, grifo nosso)

O menino da infância vai, portanto, ao longo da narrativa, da recordação trazida pela memória, ganhando densidade de presença e presentificando ainda com mais força, com maior tonicidade, o vivido.

Outro ponto a ser observado ainda naquele trecho inicial da narrativa, apresentado anteriormente, refere-se à questão do contrato fiduciário estabelecido entre o narrador e o narratário em relação à veracidade das suas memórias. Ao iniciar a história com a projeção de um eu que declara veementemente mentir para si mesmo, que prefere a mentira a suportar a dor da cruel realidade, ele se desobriga da preocupação com os fatos em si, alertando inclusive sobre

a sua habilidade em fazer-criar, de transformar o não-ser em ser. Segundo Silva (2016, p. 58), “a negação do real é o que permite ao narrador o enfrentamento da dor”.

A manutenção deste contrato aparece em diversas passagens do livro: “prefiro a mentira dos sonhos nas manhãs frias e secas” (p. 13); “Mentir-me em tristeza preservava a felicidade” (p. 23); “Mentir a si mesmo é uma fórmula para aliviar-se. E não há contra-prejuízo ao enganar-se.” (p. 26); “Minha alma se dividia em duas: uma da verdade e outra da mentira.” (p. 45); etc.

Na narração construída a partir da fluidez do tempo da memória, que não é linear, importam, então, ao narrador o que dos eventos recordados permaneceu, a afetividade despertada por eles, a reconstrução de momentos que lhes dão sentido e os ancoram no parecer. Daí a imaginação, as sensações e os sentimentos prevalecerem sobre a concretização das cenas recordadas, numa perfeita interação entre o referencial e o imaginário infantil, que permitiam ao menino associar ao que via, e vivia, novos sentidos.

Estacionado na porta do homem da tesoura, reparava seus cortes. Tudo eu olhava devagar para bem imaginar. Sua mão firme retalhava os caminhos riscados sobre a casimira ou linho. O destino da tesoura era traçado. No meu caminhar não havia amparo. Nunca o alfaiate torturava o tecido para depois perguntar-se: para quê? Em princípio, os pedaços de panos lembravam mapas de tantos países: Itália, França, Cuba, Grécia, Portugal. Depois, a agulha alinhavava as fronteiras e o paletó mostrava-se completo. A ponta fina da agulha vazava o ar e amarrava, com perfeito amor, os estranhos pedaços. Suspeitava que o mundo não fora riscado antes de cumprir-se. Suspeitar é negar-se à certeza. (QUEIRÓS, 2011, p. 29)

Por outro lado, a descrição minuciosa, cuidada, de cada pormenor da cena trazida pela memória, fortalece de certa forma a função referencial da figuratividade, do efeito de realidade, e com ele a ilusão de fidelidade em relação ao acontecido. A percepção se desacelera para possuir, e assim presentificar, esse espaço (re)construído. Além disso, essa concretização detalhada do espaço de outrora, por colocar em destaque uma percepção visual do narrado, salienta a ação do observador, do ponto de vista³ subjacente à narração, o qual, pelo próprio modo de organização da sintaxe discursiva, estaria sob a responsabilidade do menino da infância.

A voz que, na debreagem enunciativa, responde pela narração que descreve, seleciona, considera e avalia o que é enunciado é a do narrador, agora adulto, conforme nos dá a entender as passagens do texto, mas o ponto de vista a partir do qual ela se configura, fundada na debreagem enunciativa, muitas vezes sobreposta à primeira, parece ser o do menino, como sujeito da percepção reencarnado pela memória. É como se, pelo mecanismo da embreagem enunciativa operado no discurso, fosse pela percepção do menino rememorado, do imaginário recuperado, enquanto presença realizada, que o narrador tecesse, no presente da enunciação enunciada, a sua avaliação, as suas considerações sobre o passado.

Essa discretização das posições actanciais de narrador e observador, operada na sintaxe narrativa própria à enunciação enunciada, à ação de narrar, explica, por sua vez, o efeito de identidade entre o adulto e o menino, atores do enunciado, e o de presentificação do passado, da força de sensibilização da memória que recria na narração a experiência sensível vivida, reforçando a sincretização actorial no nível discursivo, a neutralização da distância entre os tempos, como se o adulto pudesse ver o que o menino via. A obser-

3 Ou da focalização, segundo a proposta terminológica de Gérard Genette (1995).

vação pelo olhar do menino ancora o tempo e o espaço da narração no passado rememorado.

Nesse encontro efetivo com a criança internalizada, os cheiros, as cores, as impressões descritas ganham os tons percebidos pela infância. O narrador evoca o seu passado, o observador o traz à cena, e, assim, o passado invade o presente. A função do observador, a observação em si, intimamente atrelada ao imaginário infantil recuperado pela memória, é, desse modo, um fazer, sobretudo, sensível e afetivo, abstrato, e não só cognitivo – o observador faz-sentir o mundo percebido e o narrador faz-saber esse sentir, ora por meio de apurado senso de figurativização, ora por meio de intercalações que visam à explicação, à ordenação e à classificação das coisas do mundo (DISCINI, 2011).

Com o emergir da aparente observação do menino no discurso do narrador-adulto, e também do imaginário infantil que a ela se embaralha, confundem-se os limites entre o que é da ordem da narração e o que é da ordem do narrado, fazendo ascender em tonicidade a dimensão passional da memória. A descrição detida de cada detalhe, que, ao desacelerar a apreensão da cena recordada, salientaria o efeito de objetividade, e com ele o caráter inteligível da recordação, é, por conseguinte, sobredeterminada pela interpretação lúdica, carregada de subjetividade, que, ao iluminar a figura do menino de outrora, a sua interioridade, a vivência mais do que os fatos em si, sensibiliza a percepção e assinala a constância dos efeitos sobre o sujeito.

A moralização que está na base da memória narrada, dessa retomada ascendente da infância marcada pelo sofrimento e pela solidão, continua, pois, a ser feita a partir de um posicionamento sensível sobre o mundo, um julgamento, uma sanção de orienta-

ção predominantemente estética.

Pensada como instauração de um campo de presença (sensível-inteligível) estabelecido entre o narrador e sua memória, entre ele, agora adulto, e o menino da infância, a narração de *Vermelho amargo* é caracterizada, portanto, por uma correlação conversa entre as duas dimensões do campo, entre a extensidade do espaço-tempo percebido e a intensidade da percepção de agora e de outrora, com os estados de coisas rememorados dirigidos pelos estados de alma do eu desdobrado que os sobredetermina, fazendo dialogar, interagir e mesmo fundirem-se presente e passado, lembranças eufóricas e disfóricas que a todo tempo se misturam.

O ÉTHOS DO EU DESDOBRADO

Nos discursos memorialistas, sobretudo nos considerados autobiográficos, é comum que o estabelecimento da categoria de pessoa no enunciado se faça de modo peculiar. Instaura-se um eu que se desdobra em três actantes diferentes, porém, sincretizados num mesmo ator, projetado no discurso, por sua vez, em momentos distintos do seu percurso narrativo: (i) o *protagonista*, como ator do enunciado rememorado; (ii) o *narrador*, que no presente da enunciação enunciada retorna a esse passado por meio da memória; e (iii) o *enunciador implícito*, responsável pela construção das recordações filtradas, selecionadas e combinadas de maneira específica.

É no processo de discursivização do percurso narrativo posto em cena que se configura – de forma mais forte e intensa, porque mais evidente; ou menos óbvia, porque mais difusa – a sincretização dos três actantes, a produção do efeito de identidade que os une. Segundo Barros (2012, p. 193), “o discurso autobiográfi-

co define-se essencialmente por meio do estabelecimento de três efeitos de identidade: (a) protagonista e enunciador; (b) narrador e protagonista; (c) enunciador e narrador”. A autora esclarece que a criação do efeito de correspondência entre cada um desses actantes, instalados em diferentes níveis da atividade enunciativa, configura-se por meio de variados recursos próprios à sintaxe e à semântica discursivas.

Em *Vermelho amargo*, como vimos, entre esses três níveis, é o segundo – da interação entre narrador e protagonista – o que mais se sobressai, tanto por elementos próprios à dimensão figurativa do enunciado, que enfatiza logo de início a força de impacto sensível da memória, o reviver as sensações e os sentimentos impregnados no passado rememorado, quanto pelo modo de estruturação da sintaxe discursiva que, de diversas maneiras, aumenta o efeito de presentificação do eu-menino e do já vivido.

A identificação do protagonista ou do narrador com o enunciador, ao contrário, não aparece de forma direta na narrativa, permanecendo virtualizada. Num primeiro contato com o texto, só o conhecimento da biografia do autor permite a (re)construção do efeito de identidade, de correspondência. O leitor que a desconhece, por exemplo, lê a história sem que a vinculação seja feita; ou, numa leitura mais ingênua, submetendo-a apenas à escolha de um narrador em primeira pessoa. É na escrita, no modo próprio de compor a história, de definir o acesso do leitor ao seu conteúdo, que o efeito de identidade se mostra de maneira mais clara.

Em todo caso, independente do grau de adequação identitária manifestado de forma explícita ou implícita no interior do enunciado, tal questão pode ser examinada também a partir da comparação do *éthos* produzido para a instância enunciante de cada um dos três níveis mencionados: o do protagonista, do narrador e do

enunciador.

A noção de *éthos* – herdada da retórica de Aristóteles e concebida no quadro teórico-metodológico da semiótica discursiva “como feixe de atitudes frente aos objetos de conhecimento que ele [o sujeito pragmático da enunciação] introduz e dispõe segundo as aberturas e coerções de certa ordem de saber” (BERTRAND, 1982, p. 34⁴), ou enquanto “um sujeito construído pelo discurso e não uma subjetividade que seria a fonte de onde emanaria o enunciado, de um psiquismo responsável pelo discurso” (FIORIN, 2008, p. 139), ou ainda como “um modo próprio de ser e de sofrer emoções e paixões vistas também como efeito de sentido do próprio discurso” (DISCINI, 2003, p. 7) – diz respeito à instância enunciativa, à representação do eu que emerge não daquilo que ele diz, mas do modo como diz, portanto, em nada relacionado a um saber extra-discursivo, e sim como identidade encarnada no discurso.

É, por isso, nos elementos do próprio enunciado narrativo que procuraremos depreender o modo de presença, de ser que delinea o *éthos* desse eu desdobrado de *Vermelho amargo*. No caso do menino, diferente do narrador-adulto, não é no discurso proferido por ele que buscaremos o *éthos* construído – mesmo porque, senão pela delegação do ponto de vista subjacente à narração, a ele não é dada voz –, mas pelo modo de ser, recuperado pela memória, que o caracteriza como sujeito no mundo, um “*éthos* conotado como percepção” (DISCINI, 2015, p. 168). Quanto ao enunciador, responsável pela produção do enunciado narrativo, é por meio da observação da forma recorrente de construir as condições de emergência das duas primeiras imagens desveladas que pretendemos inferir

4 Trecho original: “[...] comme un faisceau d’attitudes au regard des objets de connaissance qu’il [le sujet pragmatique de l’enunciation] met en place et qu’il dispose selon les ouvertures et les contraintes d’un certain ordre du savoir.”

o seu *éthos*. Interessa a partir daí examinar o modo de interação estabelecido entre os três *éthe*, a sua convergência ou divergência e os efeitos de sentido criados.

Na manifestação da memória, o menino da infância é reconstruído como corpo sensível sempre afetado por aquilo que o cerca. Um corpo que sofre mais do que age. Sua ação no mundo é indireta, reflexiva. Da interação constante com o que é percebido, contemplado, sem pressa e com atenção, emerge a imaginação pueril, de um eu observador mobilizado e, por isso mesmo, atento à atribuição de sentidos outros à realidade, sentida por ele como penosa em demasia. Os elementos descritivos são, assim, totalmente investidos pela dimensão tímica, instituída como a pedra angular de seu sistema axiológico. Evitando uma abordagem direta dos fatos, tudo o que é percebido passa a ter os seus sentidos ampliados, tonificados, sob uma nova e peculiar perspectiva; é o caso, por exemplo, do tomate, promovido a uma condição altamente simbólica:

O tomate coroava os pratos. Parecia um reino em que o arroz, o feijão, a carne, a abóbora eram súditos. E o tomate – pedaço de um rei sacrificado – reinava sobre todas as coisas. O tomate insistia em dar sustância às nossas refeições. Desde sempre imaginei a raiva vestida de vermelho, empunhando uma faca. (QUEIRÓS, 2011, p. 27)

Enquanto presença que se constrói sobretudo por seus estados de alma, em silêncio e pela reflexão, esse eu se constitui por um olhar desacelerado, discreto, mergulhado na multiplicidade de suas sensações e sentimentos, como sujeito introvertido, que, sem encontrar com quem repartir, sente e recolhe para si o peso do mundo: “Ainda criança eu carregava o peso da terra, sem estar no bem fundo.” (QUEIRÓS, 2011, p. 63). A interação com os outros

se faz, na maior parte das vezes, pela suposição – termo bastante frequente no texto. Sem a mãe, ele se vê sozinho, sem afeto, sem afago, sem cúmplice. A quimera é, então, tomada por ele como arma de combate à solidão, como dinâmica interna de percepção de si mesmo e dos outros ao seu redor, na tentativa de relativizar o impacto da atmosfera disfórica a que se vê submetido.

A imagem do menino remete, assim, a uma presença evasiva e melancólica – esta última concebida como “sentimento de vaga e doce tristeza que compraz e favorece o devaneio e a meditação” (HOUAISS em CD-ROM⁵) –, uma tomada de posição perante o mundo que não é da ordem do categórico, do pontual, de uma interpretação eufórica *ou* disfórica da realidade, mas coexistente, eufórica e disfórica, e por isso impactante, na ordem do inacabamento do inteligível, da mistura das impressões e das emoções. Depreende-se, pois, desse modo próprio de ser do protagonista, um *éthos* cujo “sentido conotado sob o viés do sensível emerge como o que sobrevém emocionalmente ao próprio sujeito, na simultaneidade com as valorações axiológicas” (DISCINI, 2015, p. 168), que define um perfil judicativo introspectivo, voltado à imaginação, e explica, ao mesmo tempo, o tom intimista e confessional da narrativa.

O narrador, na figura do menino agora adulto, é, por sua vez, a fonte da busca de interpretação inteligível da vivência sensível rememorada. No seu discurso, o disfórico predomina sobre o eufórico, retomado este apenas por sua importância de contraste ao outro. Isso explica o efeito de intensidade que faz parecer doer mais agora do que antes, apresentando a memória como forma de enfrentamento do passado, da dor que com ele retorna e se faz vida outra vez; porque esse sujeito, ao lembrar, revive, e, nesse sentido, o lembrar se configura como memória do corpo, reto-

5 “Melancolia” foi o verbete consultado, do qual extraímos a acepção número 3.

mado, reencarnado. Segundo confirma Silva (2016, p. 51-52), “não se trata apenas de um registro, mas da revisitação do passado”.

Essa conjunção com o disfórico lança luz sobre a necessidade de, apesar do amargor, retornar às dores da infância para inteligibilizá-las, para compreender a sua permanência e o efeito delas sobre o que ele é hoje. Imaginação, afetos e sensações são convocados pela memória e deles nasce a reflexão. Por isso, ao longo da narração o menino e o adulto misturam-se, fundem-se, em plena sintonia. Por isso também, a moralização patemiza-se, sensibilizada pelo sofrimento e pela solidão revividos, pelo ressentimento e pela compaixão decorrentes.

Que a vida não tinha cura, o tempo me ensinou, e mais tarde. Na infância o calendário fora inventado para marcar o Natal, a Semana Santa, as férias da escola, os aniversários. Os dias deslizavam preguiçosos, repetindo manhãs e tardes, entremeadas por serenas estações. Impossível para uma criança viver a lucidez da ferida que se abre ao nascer, e não há bálsamo capaz de cicatrizá-la vida afora. Nascer é abrir-se em feridas. (QUEIRÓS, 2011, p. 18)

Embora cúmplices, o narrador – diferente do menino que, num posicionamento lúdico, para aliviar o seu sofrimento, fantasiava o mundo, fazendo oscilar o eufórico e o disfórico – encara a disforia imposta para nela se descobrir, melhor se entender. Daí o uso recorrente das metáforas que, ao figurativizar o sofrimento íntimo, de antes e (ainda) de agora, torna-o palpável, passível das interpretações que ele, podendo distanciar-se, vê-se em condições de formular. Como assinala o narrador: “Chamar pelo nome o visível e o invisível é respirar consciência. Dar nome ao real que mora escondido na fantasia é clarear o obscuro.” (QUEIRÓS, 2011, p. 63)

Dessa forma, aliado ao corpo sensível, mobilizado, que permanece desde a infância e explica a seleção das recordações, na extensão aberta da memória, a partir do vivido mais intenso, associa-se um posicionamento mais inteligível, moralizante, o perfil judicativo de um eu que procura categorizar o mundo e a si próprio de forma mais direta e contundente.

Essa inteligibilidade sensível, patemizada, mais evidente no *éthos* do narrador, aparece ainda com mais força na composição da narrativa, apontando para um enunciador que se apresenta em perfeita harmonia com o(s) eu(s) projetado(s) no enunciado construído e, portanto, facilita a sua aproximação e identificação à história.

Tal qual a memória narrada, o léxico que a concretiza se combina na ordem da contradição, de um jogo antitético que, ao tensionar, faz recrudescer a dimensão passional do discurso, dialogando com o inacabamento inteligível representante do *éthos* do menino. Coloca-se, assim, um sujeito que, em conformidade com o menino da infância, não se preocupa com os limites, mas privilegia os limiares e cria, com isso, um tom irônico “insuspeitável, travesso, quase coisa de criança, com a dissimulação que criança não logra, exercido como se não o fosse” (YUNES, 2013, p. 124).

A poeticidade da escrita, ademais, recria na linguagem verbal a sensibilidade do narrado, enfatizando o efeito estésico, a comunhão entre memória e imaginação, entre lembrança e imagem, entre inteligível e sensível. É nela que o eu-menino e o eu-adulto se encontram, se fundem. É ela que, ao contrastar a rudeza do conteúdo à delicadeza da escrita que o manifesta, reforça a tensão entre o eufórico e o disfórico e demonstra a capacidade do enunciador de transformar a dor em beleza, como fazia a mãe enunciada:

Estilo, *éthos* e enunciação

Seu remédio era o canto. Recostada na cabeceira da cama, debaixo do crucifixo, a mãe exorcizava a dor. E as canções de despedidas, de amores perdidos, de momentos partidos, preenchiam o silêncio. E mudos, com pensamentos encharcados de perguntas, os filhos escutavam os gemidos em forma de música e aprendiam a cantar. (QUEIRÓS, 2011, p. 50)

A escrita altamente poética favorece a construção da presença sensível do sujeito desdobrado, do espaço-tempo subjetivado, da quimera que distancia para o enunciador a observação referencial. Conforme explica Silva (2016, p. 50), “a sobreposição do lirismo à narrativa dificulta a apreensão objetiva do enredo, pois, assim como a memória flui, também o discurso acaba por se tornar fluido”.

Verifica-se, portanto, a confluência das imagens construídas para um corpo sensível, um mesmo modo de apreensão do mundo e de valorização dos valores em jogo (DISCINI, 2003), num processo de superposição do protagonista, do narrador e do enunciador. Entre os três *éthe* depreendidos, estabelece-se, pois, num percurso ascendente do efeito de identidade, a convergência de uma certa partilha do mundo, robustecendo o efeito de comunhão entre eles, e, por conseguinte, a força de impacto da experiência sensível na enunciação de *Vermelho amargo*.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

A análise da composição discursiva do relato de Bartolomeu Campos de Queirós mostrou-nos a habilidade do enunciador em fazer dialogar de forma plena e constante as dimensões do sensível e do inteligível na construção da memória narrada, em todos os níveis de estruturação do texto, do plano de conteúdo ao

plano de expressão, do narrado à narração, o que explica a alta carga emocional da história contada e também da escrita que a manifesta. A apreensão sensível e a inteligível do mundo percebido permanecem, assim, entrelaçadas e se tornam o motor uma da outra. É essa interação a responsável por caracterizar e fazer viva a imersão total do narrador no passado rememorado, a fusão entre o eu-adulto e o eu-menino, trazendo à tona a memória como experiência estética.

A alternância entre o disfórico e o eufórico patemizam o mundo reconstruído pela memória e a dimensão figurativa passa a ter uma função sensibilizadora no enunciado. Para além das perspectivas pragmática e cognitiva, de um discurso do agir, é o componente passional da enunciação em causa que, do ponto de vista do sofrer, ocupa o primeiro plano e se apresenta de modo direto, sob a forma do “vivenciar”, manifestado como presença sensível.

REFERÊNCIAS

BARROS, M. L. P. de. *O discurso da memória*. Entre o sensível e o inteligível. São Paulo: FFLCH, 2015. Série Produções Acadêmicas Premiadas.

BERTRAND, D. Du figuratif à l'abstrait. *Actes Sémiotiques*. Documents, IV, n. 39, 1982.

DISCINI, N. *Corpo e estilo*. São Paulo: Contexto, 2015.

_____. Um algoritmo da percepção: o sujeito do afeto. In: MARCHEZAN, R. C.; CORTINA, A.; BAQUIÃO, R. C. (orgs.) *A abordagem dos afetos na semiótica*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

_____. *O estilo nos textos*. São Paulo: Contexto, 2003.

FIORIN, J. L. *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto, 2015.

_____. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2008.

FONTANILLE, J. *Sémiotique et Littérature*. Paris: PUF, 1999.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995. Coleção Vega Universidade.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.

HOUAISS. *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 1.0*, 2009. (CD-ROM).

QUEIRÓS, B. C. de. *Vermelho amargo*. São Paulo: Cosacnaify, 2011.

SILVA, M. V. da. Quando as lembranças doem: a casa da infância em *Vermelho Amargo*, de Bartolomeu Campos de Queirós. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 48, 2016, p. 49-66. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018483> Disponível em:

<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/18896> Acesso em: 27 julho 2016.

YUNES, E. Literatura de fronteira: um caso sem ocaso (ou a escritura de Bartolomeu Campos de Queirós). *Textura*, vol. 15, n. 29, 2013, p. 123-131. Disponível em: <http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/issue/view/84> Acesso em: 03 agosto 2016.

O ESTILO DE UM TEXTO LITERÁRIO EM UMA CONCEPÇÃO DISCURSIVA DE LITERATURA

Marília Giselda Rodrigues

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Com base nas concepções de Dominique Maingueneau (2009) para análise do discurso literário, mais especificamente a partir da proposta de uma paratopia criadora e da noção de embreantes paratópicos – a saber, cenografia, *éthos* e posicionamento na interlíngua –, analiso o conto “Novas cartas paraguaias”, do livro *Amor e outros objetos pontiagudos*, de Marçal Aquino, vencedor de prêmio Jabuti em 2000, a fim de verificar de que maneira tais embreantes participam do estilo da obra. Sigo o caminho percorrido por Possenti (2011) em uma análise do conto “O cobrador”, de Rubem Fonseca, com pequena diferença. Possenti, ao analisar o conto por meio das categorias de cenografia, *éthos* e interlíngua, defende que por meio delas se chega ao estilo do conto, mas não as apresenta, pelo menos não de modo explícito, enquanto motores da paratopia criadora da obra. Pretendo demonstrar que tais categorias se encontram articuladas no conto de Marçal Aquino de modo tal que estabelecem um estilo e, ao mesmo tempo, fundam um lugar para a obra (e por extensão para o seu autor) no interior do campo literário. São, portanto, motores da paratopia criadora de “Novas cartas paraguaias”.

Estilo, *éthos* e enunciação

Para Possenti (2011), estilo pode ser entendido como

[...] relação entre forma e conteúdo, [...] entre significante e significado, insistindo em sua interdependência, o que quer dizer basicamente, que o estilo não é uma questão pessoal, uma escolha, [...] que não há duas maneiras de expressar o mesmo sentido (ou que o efeito de sentido jamais é o mesmo se as formas “semióticas” concretas forem diversas) e que, portanto, uma formulação nunca é sinônimo exata de outra, considerando o conjunto de efeitos que dela decorrem (POSSENTI, 2011, p. 204)¹.

Tal concepção se afasta de uma visão de estilo como resultante de escolhas de cunho pessoal e consciente, por um lado; e, por outro lado, de obra literária como reflexo da trajetória biográfica de um autor ou de resposta a certo estado de coisas na sociedade; estilo e obra são compreendidos como resultantes de enunciações singulares e coerções de ordem discursiva.

Essa não é a maneira habitual de tratar o estilo de um autor ou de uma obra. É o que se pode depreender do modo como Marçal Aquino tem sido considerado pela crítica literária:

Aquino ficou conhecido especialmente por utilizar a violência como *leitmotif* de seus contos, romances e roteiros de cinema. [...] Traz na bagagem as lições do jornalismo exercido nos editoriais policiais e de comportamento, o que molda sua prosa ágil, irônica e desconcertante. Quase sem retoques ou mediações, traduz realidade em ficção com frases breves e secas, diálogos certos, de ritmo acelerado e leve [...]. Desse modo, da palavra certa, na frase exata, em ritmo abrupto, a violência estala sem misericórdia (PELLEGRINI, 2012, p. 42).

¹ Possenti (2011), por sua vez, parte das reflexões de Granger (1968). Para entender melhor tal concepção de estilo, sugiro a leitura de Possenti ([1998]2008).

Trata-se de um autor cujo estilo o associaria com o chamado Novo Realismo, no qual as narrativas conferem o mesmo valor a características específicas dos sujeitos e ao conjunto da sociedade de que esses sujeitos participam, enfatizando um amálgama de experiências a princípio aparentemente opostas, como a individual e a coletiva, a objetiva e a subjetiva, a reflexiva e a prática etc (Cf. PELLEGRINI, 2012).²

Da obra de Aquino se tem dito constantemente que sofre influências de sua atividade de jornalista, seja nos temas que aborda, na construção dos personagens ou no modo de lidar com a linguagem, que guardaria relações de proximidade com o estilo da reportagem jornalística (PELLEGRINI, 2012; PITA, 2012; MENESES, 2011). Do ponto de vista da Análise de Discurso, diríamos que “certos efeitos estéticos decorrem claramente de uma forma (linguística, textual), de uma enunciação” (POSSENTI, 2011, p. 192). Em lugar de retirar das relações “externas” da obra as razões de um estilo, busca-se no texto, por meio de determinadas categorias enunciativas – *éthos*, cenografia, posicionamento na interlíngua –, compreender como o próprio enunciado gere o contexto de sua aparição, fazendo irromper, no campo literário, um lugar específico para autor e obra, na mesma medida em que a própria obra se desenvolve enquanto materialidade discursiva.

A seguir, procuro explicitar o arcabouço teórico que fundamenta a abordagem do fenômeno literário tomada nesta análise.

2 Não é nossa intenção, neste trabalho, discutir as categorias da crítica literária ou o estilo do autor dessa perspectiva. Fazemos apenas brevemente este contraponto para situar os comentários que se têm feito sobre a obra de Marçal Aquino. Para leituras acerca dessas questões ver Pellegrini (2007; 2012) e Resende (2008).

DISCURSO CONSTITUINTE E PARATOPIA CRIADORA

Maingueneau (2008) propõe que o discurso literário (assim como o religioso, o filosófico, dentre outros) seja enquadrado na categoria dos discursos constituintes, cujas propriedades comuns permitiriam construir um programa de estudos. Os discursos constituintes não reconhecem outra autoridade além de sua própria autoridade fundadora; fundam um campo discursivo e uma comunidade discursiva que alimenta o *archeion* de uma sociedade; e são discursos que se propõem como discursos de Origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma. Assim, o próprio discurso constituinte pressupõe uma instituição, ao mesmo tempo em que a estrutura.

Considerar o discurso literário como discurso constituinte é tomá-lo como uma categoria discursiva que não deve ser reduzida a unidades linguísticas e nem aos aspectos sociais, históricos ou psicológicos de uma obra. A análise do discurso literário proposta por Maingueneau considera os aspectos sociais e históricos imbricados nos aspectos de linguagem, sem a comum separação que se faz entre texto e contexto.

A noção de discurso constituinte supõe “[...] certa função (dispor da mais forte autoridade), certo recorte de situações de comunicação de uma sociedade (há lugares, gêneros ligados a tais discursos constituintes) e certo número de invariantes enunciativas” (MAINGUENEAU, 2008, p. 43). Essas propriedades determinariam as categorias operacionalizadas na análise desse discurso: (i) a cena de enunciação, em que pesa sobretudo a dimensão da cenografia, relacionada a dêixis discursiva (enunciador, coenunciador, topografia e cronografia); (ii) o *éthos* discursivo e (iii) um modo próprio de trabalhar com a linguagem, que configura um posicionamento na interlíngua.

Considerando que para a AD a materialidade discursiva se constitui da relação entre língua e condições de produção, Maingueneau (2009) afirma que as questões referentes à língua no discurso literário devem se deslocar da língua para a interlíngua, o que significa considerar que o escritor não enfrenta “a língua”, mas uma interação de línguas e usos, aquilo que se denomina interlíngua. Entende por isso as relações que entretêm, numa dada conjuntura, as variedades da mesma língua, mas também entre essa língua e as outras, passadas ou contemporâneas. Desse modo, é gerindo seu posicionamento na interlíngua que o autor cria um código linguageiro próprio da obra.

Como discurso constituinte, o discurso literário autoriza a si mesmo no sentido de se autogerir e se organizar na interlíngua. Entretanto, isso apenas é possível devido ao paradoxo que define todo discurso constituinte: sua condição paratópica. A literatura se mostra com um espaço de desenvolvimento do não espaço, noção que parte da constatação de que é impossível a um escritor produzir a partir de um “solo institucional neutro e estável” (MAINGUENEAU, 2001, p. 28) e que “o escritor nutre seu trabalho com o caráter radicalmente problemático de seu próprio pertencimento ao campo literário e à sociedade” (Idem, p. 27).

Há numerosos escritores que pretendem operar fora de qualquer pertencimento, mas essa é justamente uma das características da literatura, a de suscitar a pretensão de jogar com a tensão entre a criação solitária e o pertencimento a grupos. Essa é a condição do pertencimento paradoxal que caracteriza a inscrição do escritor no campo discursivo. O conflito se estabelece no fato de que o autor de uma obra não se situa nem fora e nem dentro de uma determinada sociedade; sua localidade é paradoxal, não é ausência de qualquer lugar, mas uma difícil negociação entre o lugar

e o não lugar, uma localização parasitária, que vive da sua própria impossibilidade de se estabilizar (MAINGUENEAU, 2009).

É esse movimento de deslocamento que legitima os discursos constituintes, posto que ao impossibilitar sua submissão a forças determinadas social ou historicamente, não tem sua autoridade colocada em xeque. A criação literária, em último caso, seria fruto da inspiração de um autor e do que lhe sopra a Musa. No entanto, essa é uma criação do próprio discurso literário. Esse é um dos aspectos da “constituência”.

No que diz respeito à condição paratópica do escritor, é preciso, ainda, observar que

[...] só há paratopia se elaborada através de uma atividade de criação e de enunciação [...] a paratopia envolve o processo criador, que também a envolve: criar uma obra é, em um só movimento, produzir uma obra e construir através dela as condições que permitem produzi-la. Não há situação paratópica exterior a um processo de criação: dada e elaborada, estruturante e estruturada, a paratopia é ao mesmo tempo aquilo de que é preciso se libertar pela criação e aquilo que a criação aprofunda, ela é simultaneamente o que dá a possibilidade de alcançar um lugar e o que proíbe qualquer pertencimento (MAINGUENEAU, 2008, p. 48).

O discurso literário cria sua própria cena de enunciação (Cf. MAINGUENEAU, 2008, 2009). Para entender a cena de enunciação é preciso considerarmos três dimensões de um processo enunciativo: a cena englobante, a cena genérica e a cenografia. A cena englobante corresponde ao tipo de discurso. Quando recebemos nas mãos, por exemplo, um folheto, devemos ser capazes de determinar se é uma ocorrência de discurso religioso, político, publi-

citário etc, ou seja, em que cena englobante devemos nos colocar para interpretá-lo. Mas a cena englobante não é suficiente para especificar as atividades discursivas nas quais se encontram engajados os sujeitos. Vemo-nos confrontados com gêneros de discurso particulares, que correspondem a variadas cenas genéricas (por exemplo, um folheto publicitário pode ser um anúncio de produto ou um convite para conhecer um ponto de vendas).

Em muitos casos, a cena de enunciação reduz-se a essas duas cenas (cena englobante e cena genérica); porém, uma outra cena pode intervir, a cenografia, a qual não é imposta pelo tipo ou pelo gênero do discurso, sendo instituída pelo próprio discurso. Desse modo, o leitor é interpelado mais diretamente pela cenografia de um discurso que pelas cenas englobante e genérica. No caso da obra aqui analisada, trata-se de discurso literário (cena englobante) em prosa, mais especificamente contos (cena genérica), mas a cenografia concerne a uma cena narrativa construída pelo e no texto:

É nessa cenografia, que é tanto condição como produto da obra, que ao mesmo tempo está “na obra” e a constitui, que são validados os estatutos do enunciador e do co-enunciador, mas também o espaço (topografia) e o tempo (cronografia) a partir dos quais a enunciação se desenvolve (MAINGUENEAU, 2009, p. 252).

A cenografia legítima e é legitimada pelo discurso, funcionando como embreante paratópico. Ela é, ao mesmo tempo, “origem e produto do discurso” (MAINGUENEAU, 2009, p. 114), e conforme um texto avança, mais convencido deve se encontrar o leitor de que exatamente tal cenografia e nenhuma outra em seu lugar faz emergir o mundo que se configura na obra.

É preciso pensar ainda que todo e qualquer texto, mesmo o texto literário, como é o caso deste que analiso, não se destina à contemplação. Em vez disso, é sempre “uma enunciação ativamente dirigida a um coenunciador que é preciso mobilizar a fim de fazer aderir ‘fisicamente’ a um certo universo de sentido” (MAINGUENEAU, 2009, p. 266). A presença de um enunciador ou mesmo seu apagamento dotam o texto de uma imagem de fiador do discurso, de um *éthos* discursivo, que emerge do texto e ao mesmo tempo lhe confere uma voz legítima para a sua enunciação. A adesão aos discursos se dá por um processo que envolve a cena de enunciação, da qual o *éthos* é partícipe, e o conteúdo apresentado, num processo de enlaçamento recíproco em que não é possível dissociar a organização dos conteúdos e a legitimação da cena de fala.

Tampouco, dessa perspectiva, se pode dissociar o manejo do código linguageiro, entendido como um posicionamento na interlíngua, do estilo. No conto “Novas cartas paraguaias”, que tomo para análise, interessa verificar de que maneira a língua, transformada na atividade de escrita literária em interlíngua, é mobilizada, construindo os sentidos para o texto, e quais são os traços do *éthos* discursivo que emerge do conto, contribuindo, juntamente com a cenografia que se desenvolve no e pelo discurso, tanto para os sentidos ali engendrados quanto para o estilo da obra e seu autor. Busco, também, confrontar o que a crítica diz sobre a obra de Aquino – fortemente influenciada pela prática jornalística, mobilizando a linguagem ao modo típico dos textos do jornalismo, com os quais apresentaria traços de estilo em comum – com os achados da análise.

O MUNDO DOS JORNALISTAS EM UM CONTO DE MARÇAL AQUINO

“Novas cartas paraguaias” é o terceiro dos onze contos reunidos no livro *Amor e outros objetos pontiagudos*, publicado no final de 1999 e premiado com um Jabuti de melhor livro de ficção do ano em 2000. A temática que perpassa os textos reunidos no livro é a da violência. Quase todos os contos são narrados em primeira pessoa e isso acontece também em “Novas cartas paraguaias”, em que o narrador-personagem é um jornalista, de nacionalidade paraguaia, trabalhando no Brasil, escalado para redigir um perfil do heroico guerrilheiro paraguaio Sottomayor para a revista em que trabalha, chamada Resistência.

Esse jornalista sem nome encontra diversas vezes seu entrevistado em um restaurante igualmente sem nome, sobre o qual nos é dado saber que se localiza na zona sul da cidade de São Paulo e que é de propriedade de Sottomayor com um sócio argentino. Além de entrevistar diversas vezes o guerrilheiro no restaurante, o jornalista passa a frequentar recepções em sua casa e se relaciona também com a esposa dele, Teresa, brasileira, por sugestão do editor da revista que, tomando Sottomayor por homem muito reservado, aconselha o narrador a aproximar-se da mulher. Além de tomá-la como fonte para a reportagem, o jornalista tem um caso com ela.

Todos esses detalhes da narrativa, entretanto, não são fornecidos logo no início do conto, mas aos poucos, aqui e acolá, atrelados à sucessão de acontecimentos trazidos pelo narrador. Encontramos no conto diversos elementos que colaboram para a construção de uma cenografia próxima da cena jornalística, no entanto, esse modo de trazer as circunstâncias dos fatos narrados em pequenas “doses” ao longo do texto em nada se assemelha à cena genérica de uma notícia ou mesmo de uma reportagem, ainda que se trate

da chamada reportagem especial, em que o jornalista tem maior liberdade para compor o texto, sem precisar atender a alguns dos prescritos mais rigorosos do jornalismo tradicional, a saber: (i) os dois primeiros parágrafos do texto devem oferecer ao leitor os elementos contextuais do fato relatado ou da temática abordada (em caso de reportagem especial), por meio do que se denomina *lead* e, quando for o caso *sub lead* (quando as circunstâncias relativas ao fato não couberem todas num único parágrafo, posto que os parágrafos não devem ultrapassar seis ou sete linhas); (ii) o texto deve ser estruturado em forma de “pirâmide invertida”, com o que houver de mais importante e mais atual no começo do texto e tudo o que for acessório no final³.

Tais prescritos, fortemente enraizados na comunidade de prática, orientam jornalistas desde os anos 1980, quando se adotou no Brasil o modo norte-americano de fazer jornalismo, influenciado pelas necessidades impostas por escala industrial de produção de notícias – se os textos ficam maiores que os espaços destinados a eles nas páginas dos jornais e revistas, sobretudo pela entrada de anúncios de última hora, é mais rápido e, portanto, mais econômico, cortar o texto “pelo pé”.

Assim, verificamos, na análise, que a cena genérica – conto – não sofre nenhuma alteração com a ocorrência de cenografia que evoca cenas de enunciação validadas no campo do jornalismo. Dentre elas, gestos profissionais típicos e gêneros típicos da atividade de repórteres, relativos à encomenda, pelo editor, de uma matéria ao repórter, a chamada pauta – o jornalista de “Novas cartas para-

³ Para mais informações sobre essas prescrições à atividade de escrita do jornalista se pode consultar os manuais de redação dos principais jornais do país. Algumas dessas normas e o modo como são reconfiguradas pelos jornalistas na própria atividade de trabalho se encontram reunidas e discutidas em Rodrigues (2013).

guaias” deverá produzir um perfil de Sottomayor e recebe várias recomendações a respeito do que deseja o editor. Para sua produção, o narrador-repórter utiliza gravador e faz perguntas estratégicas ao entrevistado, a fim de fazê-lo discorrer sobre sua biografia, uma estratégia típica do trabalho de jornalistas quando devem produzir um perfil com elementos novos e inusitados de alguma personalidade.

Nas passagens de uma pergunta do narrador-jornalista ao personagem entrevistado ou a mulher dele, entretanto, não vemos as marcas típicas de organização dos turnos de fala de cada um deles, tais como travessões ou mesmo as iniciais do nome do entrevistado e o nome da revista como ocorre nos textos jornalísticos publicados ou nas anotações de repórteres em seus blocos de notas para posterior redação do texto a ser publicado.

A título de exemplo, o que vemos na sequência a seguir e que se repete em todo o conto caracteriza um estilo que é próprio da prosa literária contemporânea, no qual as marcas da fala de cada enunciador não são explicitadas no texto, cabendo ao leitor, no próprio movimento da leitura, atribuir às falas a cada personagem:

Como foi que Hector Medina morreu? Foi uma bobagem. Imagine: um herói da revolução esfaqueado por um garoto de 17 anos. Dá pra acreditar? Foi assim: num domingo, ele, Sottomayor e uns amigos tinham ido até um povoado para assistir a umas brigas de galo, que era uma coisa que Hector apreciava muito. Na volta, eles estavam todos na carroceria de um caminhão e viram um rapaz espancando a namorada. Hector pediu para o motorista parar o caminhão e saltou para interferir na briga do casal. Só que o rapaz estava armado e deu três facadas em Hector. Ele morreu ali mesmo, na beira da estrada. Ninguém pôde fazer nada.

Estilo, *éthos* e enunciação

Sottomayor nunca se conformou com isso. Como é que pode um cara importante morrer desse jeito? Lembro que até Ortega estava no velório dele. Virou nome de rua em Málaga (AQUINO, 1999, p. 46).

As vozes do jornalista e da esposa do guerrilheiro se misturam, no trecho acima, sem que haja marcas a delimitar quem diz o que. Esse encadeamento cria um efeito de agilidade para a narrativa, de velocidade, que certamente colabora para a construção de sentidos de um mundo típico do jornalismo, uma cenografia. Mas a cena genérica é claramente literária, e também o modo de lidar com a linguagem – a gestão da interlíngua, que cria um código linguageiro próprio da obra –, já que esse tipo de construção de parágrafos jamais ocorreria em um texto jornalístico.

A cenografia de jornalismo se faz mais efetiva, todavia, no recurso enunciativo que permeia cada uma das onze partes do conto, separadas visualmente umas das outras por três asteriscos e entrelinhas maiores que no restante do texto. Cada uma dessas 11 partes, ao longo das dez páginas do conto, termina com a mesma construção textual e com estrutura sintática semelhante. Um parágrafo que se inicia com “anoto” – verbo que exprime ação típica do gesto profissional do repórter e que configura um gênero da sua atividade laboral, a anotação – seguido de dois pontos que introduzem em um único período ou no máximo dois períodos breves uma ação, qualidade ou informação relacionada ao personagem cujo perfil o repórter-jornalista produz no decorrer da narrativa ou à pessoa próxima do guerrilheiro. Reproduzimos aqui alguns desses parágrafos finais de cada parte do conto:

Anoto: o herói é um homem que urinou na calça no dia seguinte ao golpe que derrubou Allende no Chile (AQUINO,

Estilo, *éthos* e enunciação

1999, p. 42).

Anoto: o herói é um sujeito cansado de revoluções. Perdeu várias (p. 43).

Anoto: o herói sentiu o gosto da vitória uma vez. Então resolveu se aposentar (p. 45).

Anoto: a mulher do herói tem uma marca de nascença abaixo do seio direito. Parece uma meia-lua (p. 46).

Anoto: a mãe do herói ainda vive, num vilarejo na beira do rio Apa. Está bem lúcida, com mais de 90 anos (p. 47).

Anoto: a mulher do herói geme de um jeito estranho. Sempre fico com a impressão de que a estou machucando (p. 47).

Essas breves notas colaboram para o processo de construção de uma cenografia de jornalismo para o/no conto, em que uma cronografia e uma topografia típicas da atividade do repórter se configuram e comandam o desenvolvimento da enunciação desse discurso. Constroem também, sobretudo se tomadas em seu conjunto e na sequência em que aparecem no conto, para o narrador-personagem-jornalista, um traço muito irônico, um certo caráter, que conforma um *éthos* discursivo. Esse *éthos*, se por um lado apela para alguns estereótipos de jornalista que circulam na sociedade brasileira contemporânea – a saber, um sujeito que tudo sabe, ao modo desse narrador onisciente; pessoa quase sempre destituída de humildade (enfatizamos o fato de que falamos de estereótipos que circulam, compartilhados por determinados setores da sociedade, e não do caráter de jornalistas de carne e osso); que “troça” dos entrevistados e que nem sempre é confiável –, reforçando a cenografia que o conto desenvolve e no qual os sentidos do conto se engendram, por outro lado, distancia da narrativa o efeito de objetividade que o discurso jornalístico tanto valoriza, posto que traz, em forma e conteúdo, observações de ordem fortemente subjetiva,

com juízos de valor desse narrador-jornalista acerca das personagens e dos fatos narrados.

Ainda, tais notas ao final de cada uma das partes do texto fornecem elementos para o encaminhamento do inesperado desfecho do conto, em que o repórter aparentemente mata o guerrilheiro ao final de mais uma sessão de entrevistas, com um provável tiro à queima roupa de um revólver retirado da pasta, depois de deixá-lo saber que fora ele, Sottomayor, o assassino de Angel Benitez, o pai do narrador, em uma cidadezinha do Paraguai. Seu interesse era vingança e não simplesmente a reportagem.

Chega ao ápice a ironia no conto: nas revistas e nos jornais, sobretudo em reportagens especiais, em perfis de heróis, a assinatura do repórter figura no alto da matéria, logo após o título, com destaque; na narrativa literária, sabemos somente nas últimas linhas, e ainda de forma implícita, o nome desse repórter.

Esse *éthos* irônico, sarcástico, do narrador-personagem se constrói também na medida em que relata sua aventura amorosa com Teresa, a esposa de Sottomayor. Nem é uma ironia fina, chega a ser grosseira, resvalando no machismo. O conto começa com o relato de Teresa sobre uma ação de soldados no Chile, buscando capturá-los, em que ela e Sottomayor se esconderam num baú muito apertado, no dia seguinte ao golpe que derrubou Allende. A nota final dessa sequência é de um sarcasmo agudo, posto que o enunciado reforça o paradoxo de o “herói” ser um homem que urinou nas calças, no curso de um episódio político e histórico tão significativo para a esquerda. Além disso, logo se saberá que tem uma esposa infiel.

Duas partes depois dessa primeira, uma sequência dá conta das circunstâncias em que o narrador conheceu Teresa, apresen-

tado por um tal Pepe, segundo o qual se trata de “um mulherão”. A narrativa segue com a aproximação breve de Teresa e o narrador em um vernissage e finaliza com a nota: “o herói tem uma mulher por quem valeria a pena abandonar qualquer revolução” (AQUINO, 1999, p. 44). Segue-se uma quinta parte do conto, de novo em entrevista com Sottomayor, para depois começar a sexta parte já em pleno encontro sexual com a mulher dele:

Teresa diz: põe a mão no meu peito, vê como é durinho. É a sétima vez que vou para a cama com ela. Na primeira vez em que isso aconteceu, eu estava doido para transar com ela. Agora eu não a desejo mais. Mas faço amor com ela sem problemas. Sei que é importante (AQUINO, 1999, p. 45).

Dessa maneira, o *éthos* desse narrador inclui um traço de oportunismo, de alguém que usa as pessoas para seus propósitos, que por ora parecem ser somente aqueles relacionados à obtenção de detalhes interessantes para um perfil jornalístico. No final, se verá que a ironia e um caráter dúbio, meio sórdido, caracterizam esse enunciatador da obra de ficção, jornalista, posto que anota na penúltima parte do texto sua intenção de publicar a reportagem, ainda tendo ao final apontado um revólver para o peito do entrevistado: “E anoto: ao ler a reportagem, a mulher do herói compreenderá?” (AQUINO, 1999, p. 49). Assim finaliza o conto: “Anoto: não há nenhum traço de surpresa no rosto do herói. Nem mesmo quando abro a pasta, pego o revólver e aponto para o seu peito” (p. 50).

Além desses traços de ironia, de sarcasmo, de cinismo, desse narrador-jornalista, construído nas diversas sequências aqui analisadas, temos ainda mais um traço a compor seu *éthos*. Ele é um sujeito que pensa muito rapidamente, que usa as armas que tem, seu raciocínio ágil. É um estrategista habilidoso, com respostas e

perguntas sempre na ponta da língua, capaz de enganar um guerrilheiro vivido e uma mulher experiente.

Além das passagens em que esse traço do *éthos* do personagem é narrado, explicitado, por meio de ações inesperadas, aparentemente desconexas, desse jornalista-narrador, e de suas anotações que funcionam como um assegurar-se a si mesmo de tarefas cumpridas em cada etapa de seu plano para o golpe final com requintes de caprichosa vingança – o guerrilheiro já o tinha como alguém de suas relações pessoais, cogitava convidá-lo para jantar com ele e a esposa quando é assaltado pela revelação de que tinha diante dele o filho de um homem que assassinara – o próprio modo de o conto lidar com a linguagem, o código languageiro que a obra constrói para si e por meio do qual ela se manifesta, colabora para essa caracterização.

É um estilo telegráfico, por um lado, objetivo, mas por outro lado repleto de implícitos, de construções sem referências anteriores. O modo de construir o texto, nas retomadas de referentes, é predominantemente a catáfora. Essa forma de construção organiza tanto as partes que compõem o conto – inicialmente, na primeira parte do conto, o narrador está com Teresa, que fala para ele de Sottomayor, e somente na segunda parte sabemos que se trata da esposa de um guerrilheiro, que o narrador é jornalista e que seu editor encomendara a ele um perfil de Sottomayor – e organiza também períodos do texto: “O editor da revista me encomenda um perfil. Sim, eu tinha ouvido falar de Sottomayor, respondi. Mas não sabia que ele estava no Brasil” (AQUINO, 1999, p. 42).

As frases telegráficas também colaboram para a construção do traço de ironia e sarcasmo que caracteriza esse *éthos*. Na caracterização do editor da revista para a qual o narrador trabalha, esse movimento tem enorme força:

Estilo, *éthos* e enunciação

O editor usava os cabelos grisalhos presos num rabo-de-cavalo. O editor havia publicado um livrinho de poemas engajados. Quando comecei a escrever para a revista, ele me deu um exemplar autografado. Li por alto. Não gostei. Verdadeiros editoriais políticos com rima. [...] O editor acreditava em lutas sociais. Achava que ainda era possível fazer a revolução, só que por outros meios, com outros instrumentos. O editor dizia que a revista era um desses instrumentos. Ajuda a manter acesa a chama, ele dizia. O editor cheirava pra caralho (AQUINO, 1999, p. 42-43).

O item lexical *livrinhos*, no diminutivo, colabora para o tom ácido do narrador. Duas orações muitíssimo curtas reforçam esse caráter: “Li por alto. Não gostei”. Segue uma oração sem verbo – “Verdadeiros editoriais políticos com rima” – em que a elipse deixa ainda mais enfática a crítica jocosa aos poemas do “livrinho”. A repetição do sujeito “o editor”, tal como criança que aprende a redigir, dá o tom de puro sarcasmo, de verdadeiro desprezo que o narrador sente pelo editor e sua revista sem importância.

O acréscimo da assertiva “o editor cheirava pra caralho” logo depois de “ajuda a manter a chama [da revolução] acesa, ele dizia” cria um efeito de continuidade textual e semântica entre ser crédulo e fazer uso de drogas que alteram o estado de consciência do sujeito, resultando em mais ironia.

Esse jornalista narrador é um verdadeiro cético no caráter do homem e de suas motivações. Um estrategista ardiloso, nem um pouco preocupado com os sentimentos das pessoas, capaz de, sabendo que no tempo seguinte finalizará seu plano de vingança, que é a última vez que se deita com Teresa, despedir-se “de seu corpo, espalhando com as pontas dos dedos o suor que ficou acumulado

entre seus seios e em seu ventre” (p. 49).

Somente no final do conto entenderemos que a revista e a reportagem eram pretextos para estar com Sottomayor e vingar-se da morte do pai, assim como o caso do narrador com a mulher do entrevistado era uma maneira de obter informações privilegiadas. Mas, no modo de trabalhar com a linguagem, na gestão de cenografia e *éthos*, o conto nos guia por um caminho de incertezas, de informações truncadas, de sobressaltos, em que, desavisados, despreparados, somos envolvidos nas artimanhas do narrador e achamos quase natural, justo até, que ele tenha feito tudo o que fez e que se vingue friamente da morte do pai e das desgraças que se abateram sobre sua família.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise aqui empreendida permite afirmar que as características estilísticas do conto “Novas cartas paraguaias” decorrem da gestão da linguagem no conto, criando para si um código linguageiro próprio, de características do discurso associadas às categorias da enunciação, como o *éthos* do personagem narrador e a cenografia de jornalismo. Desse modo, não somente os efeitos de sentido do conto, mas também os estéticos, são da ordem do discurso.

Certamente que o mundo dos jornalistas é um dos elementos mobilizados no conto, mas está ali, sobretudo, a criar um lugar e um tempo – uma dêixis discursiva – próprios da literatura e não do jornalismo em si. Trata-se de uma cenografia que mobiliza a atenção do leitor, que “prepara seu espírito” para o que e como ler, mas que não se confirma, enquanto gênero de discurso, na leitura. O modo de organização do texto, assim como a maneira de encadear

os acontecimentos da narrativa, são tipicamente literários.

Os traços do *éthos* do narrador jornalista que a análise permitiu reunir – frio, calculista, sarcástico, irônico, estrategista, um tanto machista, muito bem informado, crítico, muito ágil, com respostas sempre na ponta da língua e preparado para o que vier, sabedor de tudo o que se passa a seu redor, dentre outros – ao mesmo tempo em que remete a um certo estereótipo de jornalista que circula na sociedade⁴ contribui também para dar ao texto agilidade, um ritmo acelerado, em que as ações se sucedem umas às outras sem que o leitor seja avisado previamente. Esse traço – a rapidez – constitui num enlaçamento forte o *éthos* do jornalista (dentro e fora do conto), o mundo dos jornalistas (igualmente dentro do texto, por meio da cenografia, e nas redações), e uma característica estilística do conto analisado.

A cenografia de “Novas cartas paraguaias” é extremamente eficaz para a produção de efeitos de sentidos e também de efeitos estéticos. A agilidade do jornalismo, que a cenografia engendra para o conto, se manifesta também no *éthos* discursivo que emana do texto. Assim, como postula Maingueneau (2008; 2009), não se pode compreender a organização dos conteúdos de um discurso, nem tampouco os sentidos, sem considerar a cena de enunciação. Tal abordagem é compatível com a visão de estilo de Granger (1968) ampliada por Possenti (2011), segundo a qual estilo pode ser entendido como relação entre conteúdo e forma.

Pode-se facilmente extrapolar os achados da análise desse conto para os demais textos do livro e mesmo para o conjunto da obra de Marçal Aquino. Mas, se um dos traços principais do estilo deles é a rapidez, a agilidade da narrativa, como o diz a crítica, “sua prosa

⁴ Ver Travancas (1998).

ágil, irônica e desconcertante” (PELLEGRINI, 2012), diria que isso não ocorre porque tratar-se-ia de um escritor que sofre influências de sua atividade de jornalista nos temas que aborda, na construção dos personagens ou no modo de lidar com a linguagem, que guardaria relações de proximidade com o estilo da reportagem jornalística. Bem diferente disso, a análise permite compreender que o modo de lidar com a linguagem em nada se parece com o estilo da reportagem jornalística. Tampouco o personagem que o conto desenha poderia ser considerado um jornalista sério ou competente, pois seu comportamento nos encontros com o entrevistado, bem como o envolvimento sexual do jornalista com a mulher do guerrilheiro são provas incontestes de um investimento subjetivo que o jornalismo se esforça por afastar.

Assim, concluo que o que há de estilo nesse conto decorre não do fato exterior ao próprio texto de que se trata de um jornalista que exerceu atividades de repórter em redações de grandes jornais, mas das relações que o próprio discurso constrói com sua cena de enunciação, de modo que cenografia, *éthos* e posicionamento na interlíngua criam um código próprio para a obra, funcionando como embreantes paratópicos a estabelecer um lugar no campo literário para obra e autor. Esse lugar, paratópico, de difícil negociação entre estabilidade e ruptura, ocupado por Aquino, não me parece o lugar de um jornalista literato, como o diz a crítica literária e o jornalismo cultural (não há uma entrevista que se leia em que Aquino não seja indagado sobre uma suposta influência da atividade de jornalista sobre sua produção literária), mas de um escritor, no interior do campo literário.

REFERÊNCIAS

AQUINO, M. *O amor e outros objetos pontiagudos*. São Paulo: Geração editorial, 1999. (Coleção Território Brasileiro).

GRANGER, G-G. *Filosofia do estilo*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1968.

MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. *Cenas da enunciação*. São Paulo: Parábola, 2008.

_____. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2009.

MENESES, Maria de Lurdes dos Santos Rodrigues. *Violência social e familiar nos contos de Marçal Aquino*. 2011. 125 f. Dissertação (Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas) – Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, Portugal.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 42, n. 4, dez. 2007, p.137-155.

_____. De bois e outros bichos: nuances do novo Realismo brasileiro. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.39, jan./jun. 2012, p.37-55. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/7446/5741>. Acesso em 20.maio.2016.

PITA, António Pedro. O neo-realismo entre a realidade e o real. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Orgs.). *Novos realismos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 13-28.

POSSENTI, Sírio (1988). *Discurso, estilo e subjetividade*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. Cenografia, *éthos* e interlíngua em “O cobrador”: uma questão de estilo. In: EMEDIATO, Wander; LARA, Gláucia Muniz Proença (Orgs.). *Análises do discurso hoje*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 192-206

Estilo, *éthos* e enunciação

RODRIGUES, M. G. *O “repórter Shiva”? Práticas discursivas e atividade de trabalho de jornalistas em tempo de mudanças*. 2013. Tese. (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

TRAVANCAS, I. S. *O mundo dos jornalistas*. São Paulo: Summus, 1993.



PARTE IV

O *ÉTHOS* EM CONTEXTOS MIDIÁTICOS E INSTITUCIONAIS

UM MODO SINGULAR DE DIZER/SER JEEP: DA ENUNCIÇÃO À SEDUÇÃO

Maria Alzira Leite

Gostaria de observar a maneira como diferentes mecanismos de poderes funcionam em nossa sociedade, entre nós, no interior e fora de nós. Gostaria de saber de que maneira nossos corpos, nossas condutas do dia-a-dia, nossos comportamentos sexuais, nosso desejo, nossos discursos científicos e teóricos se ligam a muitos sistemas de poder que são, eles próprios, ligados entre si.

(FOUCAULT, 2001, p. 469)

INTRODUÇÃO

A discussão proposta neste artigo integra-se às ações de investigação no âmbito de pesquisas no Mestrado em Letras na Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR – Linha de pesquisa: Discurso e Produção de Sentido. Os nossos estudos contemplam as representações, o processo linguageiro, a produção discursiva e as possibilidades de interpretação.

Logo, seguindo essa linha de investigação, numa tentativa de compreender fatores que concorrem para as representações de um veículo/marca, numa publicidade, apresentadas/construídas nas práticas sociais, a reflexão que aqui se apresenta vem sendo tecida no campo de estudos que privilegiam a análise da materia-

lidade linguístico-textual de discursos produzidos em uma peça publicitária. Assim, o objetivo deste trabalho é verificar de que maneira as representações individuais/coletivas se instauram em gêneros textuais/discursivos.

O percurso metodológico propõe um viés que considere as possibilidades de articular a teoria das representações sociais, proposta por Moscovici (2012 [1961]), aos princípios discursivos da Análise do Discurso em Maingueneau (1997), Charaudeau (2006), entre outros, pois assumimos que aquelas, nos estudos da linguagem, podem ser iluminadas, em larga medida, pelos mecanismos de textualização e enunciação.

Para análise, serão observados o propósito comunicativo do *corpus*, os recursos verbais de construção de referentes, as diferentes vozes, acionadas por esse gênero, que, em diferentes situações de interação, transitam pelos processos cognitivos da ancoragem e da objetivação.

Esperamos que este estudo possa também contribuir para pesquisas que se dedicam ao exame de mecanismos e estratégias enunciativas que põem em cena representações em atividades de interação nas esferas publicitárias.

Salientamos que esta seção em curso tem como finalidade apresentar a tematização bem como o objetivo deste estudo. Na segunda, “Representações: imagens e sentidos”, há uma exposição acerca do conceito representacional e os processos sociocognitivos. Na terceira, “O papel da linguagem na ação representacional”, há uma discussão em torno do mapeamento das representações traduzidas nos modos de enunciar. Em seguida, em “O Gênero Publicidade”, algumas considerações são tecidas em torno dos modos de organização textual/discursivo. Os aspectos metodológicos são

explicitados na seção “Modos de ‘olhar’ as representações”. Seguidamente, em “O ser Jeep”, desenvolvemos uma reflexão sobre as representações nos modos de enunciar que orientam as produções de sentidos. E, nas considerações finais, apresentamos os resultados analíticos e as contribuições do estudo.

REPRESENTAÇÕES: IMAGENS E SENTIDOS

Ao pensar nas principais concepções sobre representações, na perspectiva da Sociologia e da Teoria das Representações Sociais, notamos que nelas perpassam noções como ideias (SIMMEL, 1998), saber comum (WEBER, 1985), prática social (MARX, 1991), meio social (DURKHEIM, 1974), interação (MOSCOVICI, [1961] 2012), o que envolve linguagem e pensamento. Refletir sobre os processos significativos é resgatar, também, o trinômio signo-significação-representação. Locke (1967), por exemplo, utilizou o termo “Semeiotiké” para designar uma “doutrina dos signos” e considerava signo e representação como conceitos sinônimos. Cabe, ainda, lembrar Pierce, que caracterizou a semiótica como a “teoria geral das representações.” (SANTAELLA; NÖTH, 1999, p. 16).

Assim, a representação exprime uma relação com um determinado objeto e esse ato de materializar algo envolve o conceito, a imagem, a ideia e o conhecimento. Não há como negar que a atividade representativa parte de um “estoque de saberes e experiências” (MOSCOVICI, [1961], 2012, p. 57) e, ainda, engloba a compreensão social e cultural da realidade por meio da representação.

Imbricando nesse ato de representar o real, temos o dizer: um objeto é representado por um nome, e um fato é representado por uma proposição. (WITTGENSTEIN, 1984). É claro que não se trata, aqui, de considerar apenas as palavras cujos referentes se en-

contram no mundo, pois a linguagem envolve dimensões afetivas; orienta posicionamentos, prevendo modos de significar; de construção de sentido(s).

Como se pode notar, a noção de representação se inscreve em diferentes áreas das ciências humanas e não tem um lugar específico. No caso deste estudo, pretendemos abrir um diálogo entre a psicologia social e os estudos linguísticos, voltados para o discurso e a produção de sentido.

Na teoria moscoviciana ([1961]-2012), a representação social constitui um conhecimento natural distinto do conhecimento científico – elaborado a partir de modelos populares (culturais e sociais) que fornecem quadros de compreensão e de interpretação da realidade. Essas representações são resultantes da interação social. Para Moscovici ([1961]-2012), “representação é, fundamentalmente, um sistema de classificação e de denotação, de alocação de categorias e nomes” (MOSCOVICI, [1961]-2012, p. 62). Isso implica tornar uma realidade não familiar em aceitável e, portanto, compartilhável entre os membros de um grupo.

Seguindo essa mesma linha de pensamento, Jodelet (2001, p. 22) concentra-se nos processos de construções representacionais, definindo-os como “uma forma de conhecimento, socialmente elaborada e partilhada, tendo uma visão prática e concorrendo para a construção de uma realidade comum a um conjunto social.”

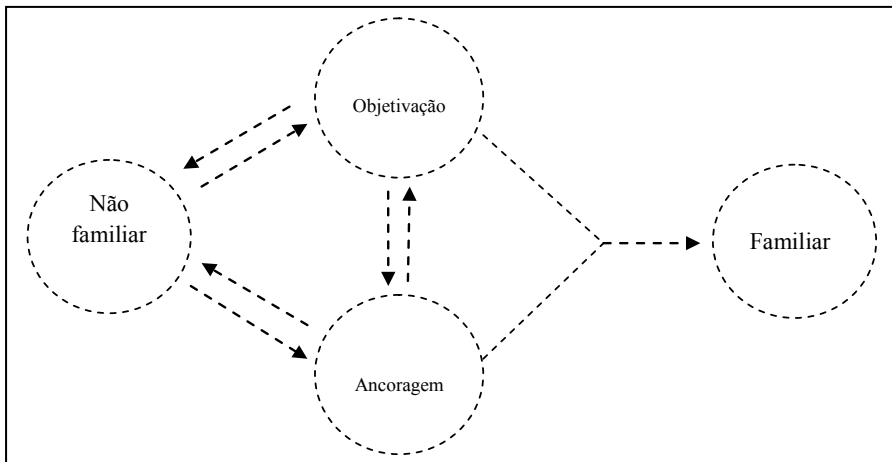
Acrescentando a hipótese de que o pensamento humano e a linguagem são constituídos a partir da dialogicidade, Marková ressalta que a linguagem, atrelada a uma determinada intenção comunicativa, delineia representações. E, segundo a pesquisadora,

Estilo, *éthos* e enunciação

uma vez conseguido isso, as palavras obtêm seus sentidos específicos e esses, por sua vez, justificam seu uso na propaganda. A repetição dos elementos formaliza e solidifica o pensamento, tornando-o parte da constituição linguística e cognitiva do indivíduo. (MARKOVÁ, 2006, p. 341)

Nessa medida, a dinamicidade das representações, em termos de “processo”, é um círculo vicioso no qual os aspectos culturais, valorativos e explicativos estão presentes nos objetos, nos sujeitos e ainda, relacionam-se tanto aos valores quanto aos discursos contruídos socialmente.

Não há como falar em mudança na Teoria das Representações Sociais sem mencionar os dois processos sociocognitivos: o não familiar e o familiar. Isto é: assimilar e acomodar o que é considerado novo para o sujeito. Para isso, Moscovici (2003) destaca, então, a ancoragem e a objetivação.



Esquema 1 – Elaborado pela pesquisadora

A objetivação é a passagem de conceitos e ideias para esquemas ou imagens concretas, transforma-se em “supostos reflexos do real”. (MOSCOVICI, 2003, p. 61). Ao objetivar, atribui-se um sentido a um signo que traduz os conhecimentos relativos ao objeto representado.

A ancoragem diz respeito ao enraizamento social da representação, isto é, um pensamento constituído, cristalizado. (MOSCOVICI, 2003). O processo de ancorar ideias permeia uma linha de redução, imbricada em imagens comuns. Convém esclarecer que, “embora os processos de objectivação e ancoragem estejam intrinsecamente ligados, não são sequenciais” (VALA, 2007a, p. 465). Esses processos podem estar imbricados ou atravessam a hibridização. E, nesse ponto, a referência à memória delineia novos conceitos, por meio das dimensões representacionais, tais como imaginários e/ou estereótipos.

Assim, o que poderia ser desconhecido para nós, passa a ser integrado aquilo que conhecemos, com acréscimos de novos atributos de mundo aportados em nossas interações. E nessa esteira, a ancoragem e a objetivação cerceiam a nossa memória do seguinte modo:

[...] A primeira mantém a memória em movimento e a memória é dirigida para dentro; está sempre colocando e tirando objetos, pessoas e acontecimentos que ela classifica de acordo com um tipo e os rotula com um nome. A segunda, sendo mais ou menos direcionada para fora (para os outros), tira daí conceitos e imagens para juntá-los no mundo exterior, para fazer as coisas conhecidas a partir do que já é conhecido. (MOSCOVICI, 2003, p. 78)

Esse processo envolve as interações em um dado meio, consi-

derando que uma determinada representação se cristaliza, e, ao mesmo tempo, influencia esse meio, possibilitando ou não uma nova interpretação da realidade. O que importa, nesse processo, é o movimento de representações intercambiáveis.

O PAPEL DA LINGUAGEM NA AÇÃO REPRESENTACIONAL

Embora se considere a relevância dos diversos estudos anteriormente apontados para a definição do termo *representação social*, o que interessa para este trabalho, sobretudo, é perceber como, pela linguagem, se instauram as representações.

Segundo Charaudeau (2008), a linguagem se desdobra no “teatro” da vida social. A encenação resulta em diversos componentes sendo que cada um exige uma competência. A primeira é a situacional que leva em consideração a finalidade de cada situação e a identidade dos locutores e interlocutores que estão ali implicados e efetuam trocas entre si. A segunda é a competência semiolinguística que organiza a encenação do ato de linguagem de acordo com as visadas enunciativa, descritiva, narrativa ou argumentativa. E, por último, a competência semântica que constrói o sentido com a ajuda de formas verbais gramaticais ou lexicais, recorrendo aos saberes enciclopédicos e de crença que circulam na sociedade, levando em consideração a situação de comunicação. Aqui, então, se insere a competência discursiva que produz atos de linguagem com sentido, vínculo social e sujeitos envolvidos numa situação de comunicação.

Dessa perspectiva, Charaudeau (2006, p. 41) ressalta que o sentido é “construído pela ação languageira do homem em situação de troca social.” Nessa abordagem, entende-se que há uma troca

entre um sujeito leitor (interlocutor) e mídia¹, isso quer dizer que a mídia problematiza o que o leitor/interlocutor espera ver e ouvir, e por outro lado, o leitor se deixa seduzir, porque também abre um espaço para o que será apresentado. Nesse processo de informação e sedução interpreta-se algo de acordo com a sua competência axiológica², embasada em saberes e valores desse sujeito leitor/interlocutor. Assim, os imaginários são criados e veiculados pelos discursos circulantes na sociedade com uma dupla função: criação dos valores que serão difundidos na sociedade e justificativa das ações de indivíduos e grupos sociais.

Note-se, ainda, que, quando uma determinada crença se inscreve numa situação enunciativa publicitária, há uma relação de cumplicidade (CHARAUDEAU, 2006). A publicidade interpela e convida o outro a tomar uma posição avaliativa do que é apresentado. Ao se enunciar “pra você fazer história”, na peça publicitária, convida-se o interlocutor a refletir não somente sobre as especificidades de um veículo, mas também, acerca da adesão ou rejeição do produto apresentado. Isso significa que a interpretação desses enunciados depende do entrecruzamento das representações que são produzidas numa dada sociedade, em um determinado momento. Por isso, a forma como se enuncia algo, ligada às constantes reiterações das qualidades de um objeto, e ainda, aliadas a uma memória discursiva, juntas, podem contribuir com uma produção de sentido marcada por um estereótipo³ positivo, cristalizado no imaginário social⁴, criando-se, então, um efeito de verdade. E esse “acreditar que é verdadeiro” é reverberado nas imagens de satisfação dos clientes Jeep.

1 Mídia entendida como veículos de comunicação.

2 Competência axiológica no sentido de produzir inferências avaliativas.

3 Consulte-se, por exemplo, Amossy (2005).

4 Concepção estudada a partir do conceito de formação imaginária Pêcheux (1988).

O GÊNERO PUBLICIDADE

Argumentação, estratégias, identificação, eis as palavras-chave que compõem uma cena publicitária. A asserção de que uma publicidade possui um cunho persuasivo pode-se tornar um clichê no viés comunicacional, porém, para o nosso olhar linguístico-discursivo, ao observarmos o modo de organização de um gênero X, podemos abrir um espaço para se pensar no *éthos* e num estilo de publicidade, que podem prever uma relação de corporização personificada do homem e da máquina.

A asserção acima tende a dialogar com a concepção contemporânea de que num sistema em que os produtos valem muito para além das suas propriedades físicas, deixa de ser eficaz publicitá-los através da menção destas últimas, o que quer dizer que a dimensão informativa da publicidade passa para segundo plano, cedendo lugar ao apelo direto à emotividade do consumidor (PINTO, 1997).

Nessa esteira, o anúncio propõe, portanto, uma troca de identidades ao destinatário entre a sua identidade enquanto “ser do mundo” e a identidade projetada de um destinatário “ser do discurso” (DUCROT, 1984). Ao propor esta troca, o anúncio diz-nos quem somos e como somos, ou seja, fixa os contornos da nossa identidade (PINTO, 1997, p. 31-32).

Cabe salientar que, enquanto gênero textual/discursivo, a publicidade apresenta algumas características estáveis que o identifica: no objetivo (publicitação de um produto); no plano organizacional, por exemplo, uma marca com o logotipo, alguns segmentos instrutivos para a obtenção do produto; no plano estilístico, o uso de componentes verbais e não verbais; no plano enunciativo, marcas ‘interativas’ plurisemióticas. Posto isso, assumimos, aqui, o gê-

nero como um modo de construção composicional delineado pela forma temática, composicional e estilística (BAKHTIN, 2003).

Ressaltamos que o tema ultrapassa uma denotação de conteúdo, pois contempla uma apreciação de valor que o locutor lhe confere. Em outras palavras, ecoa-se uma essência própria; específica de uma ação linguageira. A maneira de se fazer ecoar essa tematização está imbricada na composição e no estilo. O estilo perpassa as escolhas linguísticas marcadas por um desejo enunciativo, ou seja, almeja-se dizer o quê? E de que maneira? Na definição de Catherine Kerbrat-Orecchioni (1997), os axiológicos constituem uma categoria lexical que está intimamente ligada às apreciações do enunciador. No caso da publicidade, o interlocutor tende a se identificar com o produto e com a marca que mais lhe satisfaz.

Já a composição está atrelada a organização do todo textual/discursivo. Relaciona-se, então, a uma progressão temática de um agir comunicativo.

Assumimos, ainda, o texto como atos de nossa vontade, aguçados pelos nossos desejos e intenções, e os gêneros, como formas de vida, frames para a ação social, lugares onde o sentido é construído (BAZERMAN, 2006).

Nesse processo de organização discursivo-textual-linguístico, delineado por um ato ilucional, emerge, ainda, uma imagem construída, imbricada numa identidade, isto é, insurge o *éthos*.

De acordo com Amossy (2005), ao dizer algo, o sujeito, no caso, aqui, a publicidade, já fornece pistas da sua imagem. Nem é preciso descrevê-lo explicitamente, pois o estilo, os modos de enunciar, ancorado nas escolhas lexicais axiológicas são suficientes para

construir uma representação.

Na Análise do Discurso, o *éthos* diz respeito à construção de uma imagem de si no discurso. Dizer que os participantes do discurso criam uma auto-imagem por meio dele é afirmar que o discurso possui as marcas do enunciador⁵ e do co-enunciador⁶, entendidos aqui como aqueles que interagem no processo discursivo. As imagens do enunciador e do co-enunciador agem no campo discursivo, de modo a se tornarem parte constituinte do processo enunciativo. À construção dessa imagem de si no discurso é o que se denomina *éthos*.

Não há como falar em *éthos* sem retomar Aristóteles (1998)⁷, responsável por sistematizar a Retórica como a arte da persuasão. Em Aristóteles, o *éthos* é abordado como ponto fundamental para o exercício da persuasão. Vale lembrar que, para o autor, há três espécies de provas empregadas pelo orador para persuadir seu auditório: o caráter/postura do orador – *éthos*; as paixões despertadas nos ouvintes – *páthos*; o próprio discurso – *lógos*.

O ouvinte se deixa convencer pelas três provas. O *páthos* é a representação dos sentimentos do próprio auditório. Para convencê-lo, é preciso impressionar, seduzir, fundamentar os argumentos na paixão, para que se possa aumentar o poder de persuasão. Então, o *páthos* se liga ao ouvinte, sobre o qual recai a carga afetiva gerada pelo *lógos* do orador.

Outro teórico que se destaca com relação ao *éthos* é Maingué-

5 Enunciador tratado aqui na perspectiva de Maingueneau (2001), aquele a quem se outorga no discurso uma posição institucional que marca sua relação com o saber.

6 O co-enunciador, na mesma perspectiva acima, é aquele a quem o enunciador dirige o seu discurso, que não é entendido como uma figura dotada de passividade, mas que exerce um papel ativo no processo discursivo.

7 Obra traduzida no Brasil por Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena.

neau (1997, 2001, 2005, 2006) quando retoma o conceito de Aristóteles. Porém, a análise do discurso vai além dos estudos retóricos, pois analisa as imagens criadas pelos enunciadores em todo e qualquer discurso. Então, retomando a ideia aristotélica, Maingueneau (2005) afirma que não existe um *éthos* pré-estabelecido, mas sim construído no âmbito da atividade discursiva. Nesse sentido, a imagem de si é um fenômeno que se constrói dentro da instância enunciativa, no momento em que o enunciador toma a palavra e se mostra através do seu discurso. Ao sistematizar o conceito de *éthos* para a Análise do Discurso, em suas obras de 1997, o autor francês afirma que este se liga diretamente ao tom que engendra o discurso.

Esse tom estaria associado a uma presença enunciativa, desenhada por uma corporalidade. Ressaltamos que, nos textos escritos, não há a representação direta dos aspectos físicos do orador, mas há pistas que indicam e levam o co-enunciador a atribuir uma corporalidade e um caráter ao enunciador. O caráter seria “o conjunto de traços psicológicos que o leitor-ouvite atribuiu espontaneamente à figura do enunciador, em função de seu modo de dizer” (MAINGUENEAU, 1997, p. 47), enquanto a corporalidade remeteria a “uma representação do corpo do enunciador, construído no processo discursivo” (p. 47). Nessa linha, observamos:

um corpo que se encerra numa consciência que transcende de si para o outro, seja este outro o mundo no qual o sujeito se instala ao tomar posição, ao julgar e fazer julgar, seja este outro o mundo no qual o sujeito se instala enquanto é afetado pelo que lhe sobrevém e o atinge sensivelmente, é precário e inacabado. Examinado no processo discursivo que o respalda, tal corpo favorece a decomposição de si no exame feito da enunciação segundo a hierarquia de luga-

Estilo, *éthos* e enunciação

res enunciativos que constitui a pessoa discursiva: não só quanto ao sistema de delegação de vozes entre enunciador, narrador, interlocutor, de um lado, e, de outro, enunciatário, narratário e interlocutário (FIORIN, 1996), mas também quanto ao papel do actante-observador na constituição do ator como aspecto. (DISCINI, 2015, p. 17)

O aspecto de construção actorial vai ao encontro do pensamento de Maingueneau (2005), quando este discorre sobre o *éthos* dito e o mostrado. O *éthos* dito é aquele por meio do qual o enunciador mostra diretamente suas características, dizendo ser essa ou aquela pessoa, ao passo que o *éthos* mostrado é aquele que não é dito diretamente (linguisticamente) pelo enunciador, mas é reconstituído através de pistas fornecidas por ele no seu discurso. Em ambos os processos do dizer e do se mostrar há o esboço do

corpo daquele que diz a partir do que é dito, o que nos leva a procurar desvelar mecanismos discursivos vinculados a um sujeito necessariamente contingente: menos ou mais contingente, a depender da situação de comunicação. Seja como a conexão entre o sensível (“estado de alma”) e o inteligível (“estado das coisas), o que leva ao perfil pático (ou patêmico) do sujeito, seja como o encontro de um discurso com o interdiscurso, o que cobra decisão e posicionamento do sujeito na responsividade ao outro, histórico e social, o corpo é contemplado como um “subjetivo-relativo”, isto é, um subjetivo objetivado. (DISCINI, 2015, p. 17)

O autor ainda observa: que “se o *éthos* está crucialmente ligado ao ato de enunciação, não se pode negar, no entanto, [é notório] que o público constrói representações do *éthos* antes mesmo que ele (o enunciador) fale” (MAINGUENEAU, 2005, p. 71). Desse modo, há uma distinção entre o *éthos* pré-discursivo e o *éthos* dis-

cursivo. O *éthos* pré-discursivo seria, portanto, a imagem que o co-enunciador faz do enunciador, antes mesmo que este último tome a palavra para si.

MODOS DE “OLHAR” AS REPRESENTAÇÕES

De forma a caracterizar as representações associadas à marca Jeep, nos dois contextos lusófonos, objetivo deste trabalho, foram selecionados dois anúncios publicitários em circulação na web⁸.

Procurar-se-á, como foi anteriormente mencionado, analisar alguns aspectos linguísticos, contudo como os textos são multimodais (com a presença de imagens, movimento, som), procurar-se-á relacionar essas estratégias com as transcrições. Com isso, mostrar-se-á de que forma a interação dinâmica de vários recursos multimodais pode contribuir para descrever tanto as representações sociais (depreendidas a partir da análise das peças publicitárias produzidas em duas culturas lusófonas distintas), quanto as individuais, relacionadas à própria marca. Salienta-se que o agente produtor, ao produzir determinado texto em uma campanha publicitária, procura selecionar estratégias condizentes com o ‘conceito da marca’ estipulado pela própria empresa. Com isso, procura fazer emergir na peça publicitária uma ‘imagem do produto’ adequada aos padrões pré-estabelecidos, não deixando, contudo, de atender às representações sociais compartilhadas dentro da cultura em que o produto é comercializado.

A interpretação perpassou cada cena da publicidade. A interpretação faz parte do nosso processo de produção de sentido o que prevê também as representações pessoais de pesquisador. Nessa linha, a interpretação nos auxiliou, sim, a entender o desenrolar

⁸ A transcrição encontra-se no anexo.

das cenas, o que as ações postas em cada figura poderiam significar a partir do contexto produzido. De acordo com Arruda (2005, p. 233), a interpretação

é um nervo da pesquisa; ela conecta os dados entre si e com o problema pesquisado e dá a eles um desenho integrado, mostrando como circula entre todos os achados a corrente da lógica que os anima, a sua relação e também a sua relação com o mundo.

Sendo assim, o trabalho interpretativo, além de ser o alicerce do pesquisador, em termos de lidar com a investigação, acompanha, também, o nosso percurso. Porém, como ressaltam Bauer, Gaskell e Allum (2000, p. 24), é necessário um cuidado com a interpretação, principalmente nas pesquisas qualitativas, pois “os dados não falam por si mesmos, mesmo que sejam processados cuidadosamente, com modelos estatísticos sofisticados”, então tendemos a explicar, entender os dados, sem critérios.

Atente-se ainda para o fato de que é preciso preparar o percurso no qual se dará a interpretação. E a partida está na aproximação com o objeto de estudo, isto é, além de conhecê-lo, verificar os contextos de suas representações. Segundo Flick (2001), são as chamadas condições de produção da representação, isto é, as vivências e as influências que incidem nessa produção, perpassando os valores adotados até a forma de comunicação na qual os pesquisadores estão expostos – a história/cultura, a vivência e a experiência.

Assim, mobilizamos a abordagem da Análise do Discurso Francesa, a qual, segundo Ferreira (1998), entende o discurso como um processo de significação que leva em conta a materialidade histórica da linguagem e o sujeito interpelado pela ideologia; isso está de

acordo com os postulados de Pêcheux (1988), um dos fundadores da Análise do Discurso, que percebe o discurso como “efeitos de sentido entre interlocutores” e o sujeito como dividido pela ideologia e o inconsciente, muito embora o sujeito esqueça-se de ser atravessado por duas ilusões e acredita ser fonte de suas palavras. Nessa linha, a Análise do Discurso concebe o sentido como passível de ser outro, determinado sócio-historicamente, marcado pela luta de classes e, portanto, sem vínculo com uma significação literal, como prevê a Análise de Conteúdo. Assim, para a Análise do Discurso, não existe um sentido literal, já que o literal é apenas um efeito discursivo, pois todos os sentidos são possíveis embora apenas o dominante se institucionalize como produto da história (ORLANDI, 2003), embora os sentidos estejam sempre em movimento e constantemente são recolocados no jogo do discurso.

É numa perspectiva linguístico-discursiva que parte a minha exposição. Levo em consideração a linguagem como uma prática social, aproximando-me dos estudos de Moscovici e Marková, quando estes exploram a relação entre as representações sociais e a linguagem. E, nessa linha, alinho-me a esta última, mais especificamente, quando enfatiza que:

[...] é a constituição dessa linguagem específica que acompanha a formação de uma representação. Uma vez conseguido isso, as palavras obtêm seus sentidos específicos e esses, por sua vez, justificam seu uso na propaganda. A repetição dos elementos formaliza e solidifica o pensamento, tornando-o parte da constituição linguística e cognitiva do indivíduo. (MARKOVÁ, 2006, p. 341)

Assim, pensamos nas representações socialmente construídas pelas/nas interações, sustentando o caráter histórico, cultural e social das atividades humanas e dos signos linguísticos, por isso a

importância da linguagem. (BRONCKART, 1999).

Num viés discursivo, as representações se movimentam reconstruindo-se nos discursos sociais que “testemunham, alguns, sobre o saber de conhecimento sobre o mundo, outros, sobre um saber de crenças que encerram sistemas de valores dos quais os indivíduos se adotam para julgar essa realidade.” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 433). Esses discursos sociais emergem, às vezes, explicitamente, numa construção imagética, como, por exemplo, a imagem de um professor ou, ainda, de maneira implícita, fazendo referência a um determinado discurso, no qual perpassa a figura docente.

Aproximamo-nos, nesse ponto, da perspectiva psicossocial, quando esta ressalta que a representação envolve a interação entre os sujeitos e a sociedade para construir a realidade e, nesse processo, passa pela comunicação.

O SER JEEP

A campanha institucional JEEP foi produzida em fevereiro de 2016, em comemoração ao relançamento da marca Jeep e para marcar a inauguração da própria fábrica no Brasil. O comercial televisivo e midiático faz alusão aos fatos corriqueiros – positivos e/ou negativos – postos no dia a dia para os jovens, e, ainda, as possibilidades de ações dos sujeitos/consumidores frente a esses fatos. Além disso, o anúncio ressalta os aspectos naturais e culturais do Brasil, em diálogo com as especificidades valorativas do veículo.

Segundo os produtores⁹, a campanha é composta por um “fil-

⁹ Agência Léo Burnett Taylor Made

me”, isto é, um grande clipe, gravado em diversos lugares do Brasil. Há, inclusive, um investimento na utilização da música “Águas de Março”, pela primeira vez, na indústria automobilística no país. A canção composta por Tom Jobim, em 1972, é considerada como um ícone da música popular brasileira, bem como a marca Jeep, concebida como referência estrangeira.

Na publicidade, em análise, de 1 minuto e 3 segundos, as coordenadas de identificação do Eu-Outro-Objeto, em outras palavras, a marca Jeep-Consumidor-Veículo protagonizam a ficção/realidade dessa esfera publicitária. A formação do todo desse gênero perpassa pelos traços de identificação sujeito e veículo, chegando a uma junção de homem e máquina.

A partir do conceito “*Make History*”, a publicidade tende a orientar para uma autorreflexão, pautada na ação de (re)construir um sujeito(consumidor), considerando um veículo específico.

Convém destacar que a história da marca Jeep contribui para as representações postas na publicidade. Essa marca Americana nasceu na 2^a. Guerra Mundial e a proposta ganha corpo com a inspiração em veículo condizente às estruturas brucas, emergentes no campo, na areia, ou ainda, na cidade.

Nessa linha, o sujeito participante, nesse caso, a marca não é qualquer marca, é JEEP, vinculada a uma determinada consciência político-ideológica e cultural: fez história, continua a fazer e aguça outros sujeitos/consumidores a construírem, também, histórias. A publicidade trabalha com uma estratégia de aproximação vinculada ao modo de agir e de pensar de um determinado público, no caso, o brasileiro. Nessa linha, o foco está no enfrentamento dos desafios postos, tais como: “pau”; “pedra”; “caco de vidro”; “fim do caminho”.

Diante disso, percebe-se que não há somente a imagem de um carro que se constrói, mas, também, de alguma forma, um sistema de valores referendados pela coletividade (brasileiro, consumidor, sociedade), centrados no verbo “SER”, em outras palavras, capaz de viajar, no Jeep, ao som das Águas de Março.

Por outro lado, pode significar ainda: ultrapassar barreiras; ser vitorioso, tendendo a experienciar as emoções postas nas cenas.

Águas de Março, nesse caso, constitui uma canção metafórica como um todo, configurando as possíveis cenas da vida dos interlocutores/consumidores, carregadas de informações e histórias, assim, como a marca Jeep. Nessa linha, observem que a representação pode emergir

como um processo psicossocial complexo e rico, envolvendo atores sociais com identidades e vidas emocionais (que são na verdade, construídas no ato de representar) [...] A representação é uma prática que implica relação e comunicação [...]. (JOVCHELOVITCH, 2008, p. 174)

Na publicidade, as representações de um veículo “potente”; “forte” são partilhadas, orientando os membros de um grupo a (re) pensarem uma consciência de si e uma identidade que se configura numa sociedade “possante”.

Ao longo dos excertos apresentados na publicidade, destaca-se um locutor/consumidor que se vê diante do “novo”; do “estranho”, posto como: desafio. Nessa medida, o “desconhecido” orienta as formas de pensar, sentir e agir, convidando o outro a se posicionar. Num processo dinâmico, podem emergir, por um lado, figuras pautadas em obstáculos, e, em outro, cristalizadas nas “promessas de vida”, delineando assim uma representação de possibilida-

de de superação. Nessa esteira, o imbricamento personificado do homem/veículo transcorre as sensações proporcionadas pela natureza, pela liberdade, pelo veículo e pela marca.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar determinados gêneros, procura-se interpretar nos modos de dizer mecanismos linguístico-discursivos que podem engendrar determinadas representações. No entanto, compreender o processo de construção de texto/discurso não é uma tarefa tão simples. É preciso mobilizar uma série de estratégias tanto de ordem linguística quanto cognitivo-discursiva, a fim de levantar hipóteses, validá-las ou não, ou seja, participar de forma ativa da construção do sentido.

Ainda nesse processo de compreensão de uma cena publicitária, destacamos o agenciamento de vozes, os modos de dizer e orientar que, juntos, podem engendrar uma ação enunciativa persuasiva e contribuir para uma determinada interpretação; atitude (compra do veículo). Dessa forma, acreditamos que a enunciação e a argumentação “caminham interligadas”, não podendo ser analisadas como uma estrutura limitada, mas, sim, aberta, na qual há interação de caráter linguístico, discursivo e sócio-histórico.

Ao observar a peça publicitária JEEP, percebemos que o gênero constitui um artefato social-prático-discursivo repleto de acontecimentos languageiros. Nele estão presentes ações do presente, mas acima de tudo, uma memória histórico-social na qual se conciliam e se re(criam) significados e os vários sentidos desses significados.

O papel da memória está aqui na medida em que “nossa experiência e ideias atuais continuam a ser invadidas pelas nossas

experiências e ideias passadas.” (MOSCOVICI, 2003, p. 38). As análises apontam para projeções; há projeções de imagens e sentidos cristalizados em outrora, e estas se refletem em modelos (re) elaborados e compartilhados pelos consumidores em suas práticas sociais.

REFERÊNCIAS

ABREU, L. C. G. de. Mediação e emoção: a arte na aprendizagem. In: Congresso Brasileiro de Comunicação, 25, Salvador, 2002. Anais. Salvador, 2002. p. 188-188.

AMOSSY, R. (Org.). *Imagens de Si no Discurso – a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1998.

ARRUDA, Â. Despertando do pesadelo: a interpretação. In: A.S.P. MOREIRA, B.V. CAMARGO, J.C. JESUÍNO E S.M. NÓBREGA (Org.). *Perspectivas Teórico -Metodológicas em representações sociais*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 229-258. 2005.

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUER, M., GASKELL, G., ALLUM, N. Qualidade, quantidade e interesses do conhecimento. Evitando confusões. In: M. Bauer; G. Gaskell. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2000.

BAZERMAN, C. *Gênero, agência e escrita*. São Paulo: Cortez, 2006.

BRONCKART, J-P. *Atividade de linguagem, textos e discursos: Por um interacionismo sócio-discursivo*. Tradução Anna Rachel Machado. São

Estilo, *éthos* e enunciação

Paulo: EDUC, 1999.

CHARTIER, R. O mundo como representação. In: *Estudos Avançados*. Campinas (SP): Unicamp, 11(5), 1991. p. 173-191.

CHARADEAU, P.; MAINGUENEAU, D. (orgs.) *Dicionário de Análise do Discurso*. Coordenação de tradução Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.

CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. Tradução Ângela S. M. Corrêa. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

CHARAUDEAU, P. *Linguagem e discurso: modos de organização*. Tradução Ângela S. M. Corrêa. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

DISCINI, N. *Corpo e estilo*. São Paulo: Contexto, 2015.

DUCROT, O. *O dizer e o dito*. Campinas (SP): Pontes, 1984.

DURKHEIM, É. The dualism of human nature and its social conditions. In: _____. *Sociology and Philosophy*. New York: Free Press, 1974.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. Nas trilhas do discurso: a propósito de leitura, sentido e interpretação. In: ORLANDI, Eni. *A leitura e os leitores*. Campinas: Pontes, 1998.

FOUCAULT, M. *Dits et Écrits*, v. IV. Paris: Gallimard, 2001.

FLICK, U. Combining methods-lack of methodology. *Ongoing Productions on Social Representation*. 2001.

JODELET, D. *As Representações Sociais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

JOVCHELOVITCH, S. *Os contextos do saber: representações, comunidade e cultura*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2008.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. *La enunciación – de la subjetividad em el lenguaje*. Buenos Aires: Edicial S.A., 1997.

Estilo, *éthos* e enunciação

LOCKE, J. Ensayo sobre el entendimiento. O. C., p. 400, L. III, c. III, n. 6. Cfr. LOCKE, J. *Perception and Our Knowledge of the External World*. London, Fontana, 1967.

MAINGUENEAU, D. *Novas Tendências em Análise do Discurso*. Tradução de Freda Indursky. 3^a. Ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. Tradução de Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2001.

MAINGUENEAU, D. Ethos, cenografia e incorporação. In: AMOSSY, Ruth. *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 68-92.

MAINGUENEAU, D. *Gênese dos Discursos*. Tradução de Sírio Possenti. Curitiba: Criar. Edições, 2006.

MARKOVÁ, I. *Dialogicidade e representações sociais: as dinâmicas da mente*. Tradução de Hélio Magri Filho. Petrópolis (RJ): Vozes, 2006.

MARX, K.; ENGELS, F. *A ideologia alemã*. São Paulo: Hucitec, 1991.

MOSCOVICI, S. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2003.

MOSCOVICI, S. [1961] *A psicanálise, sua imagem e seu público*. Tradução de Sonia Fuhrmann. Petrópolis (RJ): Vozes, 2012.

ORLANDI, E. P. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. Campinas (SP): Pontes, 2003.

PÊCHEUX, M. *Semântica e Discurso*. Uma crítica à afirmação do óbvio. 2. ed. Campinas (SP): Ed. da Unicamp, 1988.

PINTO, A. G. *Publicidade: um discurso de sedução*. Porto: Porto Editora, 1997.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. *Imagem – cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

Estilo, *éthos* e enunciação

SIMMEL, G. (1907). *Les pauvres*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

VALA, J. Representações sociais – para uma psicologia social do pensamento social. In: VALA, J.; MONTEIRO M. B. (orgs.). *Psicologia Social*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007a.

VALA, J. Representações Sociais e Psicologia Social do Conhecimento Quotidiano. In: VALA, J.; MONTEIRO, M. B. (orgs.). *Psicologia Social*. 7. Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007b.

WEBER, M. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Pioneira, 1985.

WITTGENSTEIN, L. *Investigações Filosóficas*. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

ANEXO 1 – PUBLICIDADE BRASILEIRA

Transcrição | Vídeo Jeep Renegade – Águas de Março

Trilha sonora: Instrumental Águas de Março (Música original de Antonio Carlos Jobim, 1972)

Cena 1: Com o início da trilha sonora de Águas de março, começa a primeira cena por entre o alto das montanhas. Até que se ouve um ruído do carro no solo, com a imagem chegando a um vasto campo de terra.

Locução (L): É pau

Cena 2: É feito um *close* na roda do Jeep Renegade, que passa por algumas toras de madeira, quebrando-as em pedaços menores, que se levantam do solo.

(L): É pedra

Cena 3: Um pedaço pequeno de pedra rola pelo solo.

(L): É o fim do caminho

Cena 4: O carro freia ao chegar próximo ao que parece ser o fim do seu trajeto, numa paisagem cercada de natureza.

(L): É o resto de toco

Texto de apoio (TA): O 4x4 mais eficiente da categoria

Cena 5: Por detrás de um tronco de média altura, vemos o carro continuar percorrendo seu caminho.

(L): É um pouco sozinho

Cena 6: Em um cruzamento com ruas desertas, um rapaz sai de

seu carro.

(L): É um caco de vidro

Cena 7: O remo de um caiaque bate na água, projetando gotículas de água.

(L): É a vida

Cena 8: Um homem e uma mulher de mãos dadas correm pelas flores do campo.

(L): É o sol

Cena 9: Foco num rapaz correndo com o sol brilhando atrás dele.

(L): É a noite

Cena 10: Foco em uma moça correndo na noite.

(L): É o laço

(TA): O único SUV compacto flex ou diesel

Cena 11: O carro derrapa em círculo, deixando o rastro na terra.

(L): É o anzol

Cena 12: O carro, com os faróis acesos, anda em uma estrada de terra, com o pôr do sol ao fundo.

(L): É peroba do campo

Cena 13: Um campo com muitas árvores, numa paisagem nublada.

(L): É o nó da madeira

(TA): Duas opções de teto solar

Cena 14: Numa cena de dentro do carro, um homem dirige numa

estrada repleta de natureza ao seu redor na companhia de uma mulher no banco carona. Os raios de sol, por entre as árvores entram pelo teto solar.

(L): Caingá

Cena 15: Uma explosão de pétalas azuis acontece com o solo ao fundo.

(L): Candeia

Cena 16: Num ambiente escuro, uma candeia é acesa.

(L): É o Matita-Pereira

(TA): Câmbio automático de 6 ou 9 marchas

Cena 17: O carro faz uma curva num espaço urbano, de rua asfaltada.

(L): É madeira de vento

Cena 18: Num ângulo de baixo para cima, podemos perceber o movimento que o vento realiza nas folhas de uma árvore, que balançam. Entre esse balanço, acompanhamos também os raios do sol.

(L): Tombo da ribanceira

Cena 19: Novamente, avistamos o topo de uma montanha, mas dessa vez com um riacho que tem como seu curso final uma cachoeira, que desce como um véu de noiva.

(L): É o mistério profundo

Cena 20: Por entre as montanhas e folhas ao vento, um grandioso mar toma conta da cena.

(L): É o queira ou não queira

Estilo, *éthos* e enunciação

Cena 21: Um rapaz se alimenta, enquanto admira a paisagem de um lugar bem alto. Nuvens, pássaros voando e um céu nas cores azul e vermelho compõem a vista.

(L): É o pé

Cena 22: Ocorre um *close* nos pés de alguém usando tênis durante a prática de corrida ou caminhada.

(L): É o chão

Cena 23: A poeira toma conta do solo de uma estrada de terra por onde acaba de passar o carro.

(L): É a marcha estradeira

Cena 24: O carro passa por uma construção, onde se avista um andaime, com faíscas que parecem ter sido produzidas por alguém trabalhando sobre o andaime.

Cena 25: O carro agora passa por um túnel.

(L): Passarinho na mão

Cena 26: Um homem acaricia o rosto de uma mulher, enquanto a traz para mais perto. Em uma cena feita contra a luz.

(L): Pedra de atiradeira

(TA): Sistema multimídia uconnect®

Cena 27: Numa cena do interior do carro, o homem muda de marca e podemos ver os detalhes do painel multimídia.

Cena 28: Numa estrada de asfalto, agora o *close* é na parte da frente do carro.

(L): É uma ave no céu

Estilo, *éthos* e enunciação

Cena 29: Um balão levanta voo, com pôr do sol ao fundo.

(L): É uma ave no chão

Cena 30: Em dunas, homens cavalgam.

(L): É o regato

Cena 31: Duas duplas remam em seus caiaques num riacho.

(L): É uma fonte

Cena 32: Um homem joga água do riacho em seu rosto para refrescar-se.

(L): É um pedaço de pão

(TA): Acabamento interno premium

Cena 33: Sentado no porta-malas do jeep, um rapaz lê um livro, come um pão e admira a chuva.

(L): São as águas de março fechando o verão, é a promessa de vida no seu coração

Cena 34: Numa cena da parte externa do carro, uma moça sentada no banco traseiro, com a janela aberta admira a chuva.

Cena 35: Um grupo de rapazes e moças joga futebol em um campo de terra na chuva.

(L): Chegou o Jeep Renegade, fabricado no Brasil pra você fazer história

(TA): O carro mais seguro da categoria*

Cena 36: O jeep faz a curva de uma estrada asfaltada, enquanto anoitece.

Cena 37: Um garoto pula do alto de uma pedra em direção ao mar, com ondas batendo nas pedras em sua margem.

(TA): Jeep® | Make History

Pedestre, use sua faixa

Jeep® é a marca registrada da FCA US LLC.

Jeep.com.br

*Primeiro veículo produzido no Brasil a receber pontuação máxima para passageiros adultos e crianças, de acordo com aferição do Latin NCAP.

O NOVO *ÉTHOS* DOS LETRAMENTOS DIGITAIS E A CONSTRUÇÃO DE *PERFORMANCES* IDENTITÁRIAS NA REDE

Thayse Figueira Guimarães

INTRODUÇÃO

Como você me ver? Apenas um qualquer que passa por sua vida virtual, que realmente não sou nada pra você? hoje a vida amora esta muito diferente e fácil, você pode fazer o seguinte, quer acabar com sentimentos? Vou te ensinar, me exclui do facebook, orkut do MSN para de me seguir do twitter e apaga o meu numero de celular! pronto acabou o AMOR

Curtir (desfazer) · Comentar · sexta às 11:39 · 

(Post publicado por Luan no Facebook, data 15/07/2011)

Luan, 18 anos, estudante de escola pública no estado do Rio de Janeiro, publicou o *post* acima em sua rede social do *Facebook*, o que lhe gerou algumas curtidas e comentários sobre sua vida íntima e privada. Seu *post* bem ilustra como as relações sociais humanas têm se alterado nos últimos anos, principalmente no que se refere às afetividades, às identificações¹ sociais e à própria subjetividade. Em uma vida de contínuas emergências, de acordo com Bauman (2011), as relações sociais e identificações podem ser fei-

¹ Utilizarei o termo identificação no lugar de identidades, em apelo a noção de identidade como *performances* (BUTLER, 1993). Quero enfatizar o caráter processual, provisório e de sentidos sócio-historicamente sedimentados de nossas identificações, porque são efeitos de sentidos que produzimos pelas coisas que fazemos, dizemos e vestimentas em nossas *performances* cotidianas (BUTLER, 1990; SULLIVAN, 2003).

tas e desfeitas, bastando um leve toque em uma tecla, um toque totalmente indolor e livre das consequências de uma interação face a face.

O *post* acima sinaliza um dos aspectos do *éthos*² interacional (KERBRAT-ORECCHIONI, 1996) que o jovem mobiliza nessa rede social. Um dos principais efeitos desse *éthos* interacional é a percepção dos laços e compromissos sociais vigentes como fatos efêmeros e de curta duração. Ao que parece, muitos jovens têm grandes dificuldades de criar projetos em longo prazo e de assumir identificações previamente roteirizadas pelo gênero, sexualidade, raça, crença religiosa e inserções culturais como outrora. A preocupação dos antepassados com a própria identificação, segundo Bauman (2011, p. 24), tende a ser deslocada pela preocupação com uma “reidentificação perpétua”. E nesse caso, para Bauman (2011, p. 24), “o que mais importa para os jovens é preservar a capacidade de remodelar a ‘identidade’ e a ‘rede’, no momento em que surge a necessidade”.

Luan é mais uma pessoa entre muitas que estão surfando constantemente nas redes sociais *on-line*, onde um tipo de *éthos* interacional é mobilizado. Talvez em nenhum contexto a ideia de “deslocamento” e “trânsito” seja tão visível como no campo das interações *on-line*, local onde sentidos de tempo, movimento e espaço são constantemente alterados e modificados, sempre que surge um novo recurso tecnológico e interacional. Nesse mundo, a cons-

2 A concepção de *éthos* está suscetível a amplas zonas de variação, conforme Maingueneau (2011). Neste capítulo, como será discutido, uso o conceito de *éthos* em associação à noção de *éthos* como hábitos locucionais compartilhados por membros de uma comunidade, conforme C. Kerbrat-Orecchioni (1996). Tal *éthos* coletivo constitui, para os locutores que o compartilham, um perfil comunicativo, ou seja, a sua maneira de se comportar e de se apresentar nas interações (KERBRAT-ORECCHIONI, 1996, p. 78).

trução das identificações sociais tem sido marcada por acessos a contatos alteritários múltiplos, propiciados pela Internet, local em que um número de significados norteadores da vida social é continuamente alterado. Esse é sem dúvida um tipo de modo de ser e agir que abre espaço para novas formas de relações sociais e novas *performances* identitárias.

Com essa perspectiva como pano de fundo, neste capítulo, focaliza-se as experiências de identificação de Luan, um jovem negro e de identificações homoeróticas, em movimentos nas redes sociais virtuais do *Facebook* e *Twitter*. Os dados são parte de um estudo etnográfico, que ocorreu ao longo de 12 meses³. Serão focalizadas as *performances* identitárias encenadas por esse jovem, na negociação de sentidos válidos em suas práticas interacionais. Realiza-se uma reflexão sobre o olhar que o mesmo lança para sua corporalidade, observando aspectos de suas identificações sociais e do *éthos* interacional mobilizado.

Uma justificativa importante acerca da escolha do foco deste estudo é que os letramentos do mundo virtual são muito significativos na construção dos sentidos válidos, que orientam os jovens cotidianamente. Luan é indelevelmente marcado pela experiência de participação cotidiana em interações virtuais e pelas transformações que tais práticas possibilitam, tanto nos contextos educacionais como em outros contextos institucionais. Assim sendo, se é verdade que os estudantes da contemporaneidade estão, cada vez mais cedo, envolvidos em uma multiplicidade de discursos

3 Este capítulo desenvolve parte da pesquisa etnográfica realizada pela autora (GUILMARÃES, 2014), dentro de um projeto que focalizava as *performances* corpóreo-discursivas de Luan, no contexto interacional da escola e das redes sociais virtuais. Na época, Luan era estudante do terceiro ano do ensino médio de uma escola pública, em uma cidade da região das Baixadas Litorâneas do Estado do Rio de Janeiro. Por motivos éticos, usamos pseudônimos para os participantes envolvidos.

pelas redes sociais, acredita-se que muito de nossa observação, como educadores e pesquisadores, precisa contemplar as práticas sociais das quais esses jovens participam. Entende-se, assim, que a participação nas práticas sociais virtuais são lugares pertinentes para se estudar a dinâmica da vida social em *performances*.

À luz do exposto, a primeira parte do capítulo tratará da abordagem sociocultural dos letramentos digitais. Em seguida, discute-se o novo *éthos* interacional desses letramentos. Propõe-se também discutir o ciberespaço como um lugar de construção de *performances* identitárias e de sentidos sobre quem somos neste mundo. Por fim, apresenta-se algumas notas sobre a observação etnográfica das *performances* identitárias de Luan no contexto interacional do *Facebook e do Twitter*. Os referenciais discutidos, neste trabalho, evidenciam que é nas situações discursivas que construímos nossas identificações sociais e, no caso dos letramentos do mundo virtual, o caráter processual e provisório das identificações sociais fica evidenciado. Nesse sentido, interessa-nos a produção de um conhecimento, no campo dos estudos da linguagem, que colabore na compreensão de um novo *éthos* que surge nas situações discursivas desses letramentos e como resultado das *performances* identitárias encenadas.

OS LETRAMENTOS DIGITAIS: UMA ABORDAGEM SOCIOCULTURAL

O conceito de letramento digital foi popularizado por Paul Gilster (GILSTER, 1997), que associou esse termo às habilidades de compreensão e uso da informação a partir de uma variedade de recursos digitais. Essa concepção, segundo Bawden (2008), está ligada a uma visão de letramento que privilegia a habilidade de ler, escrever e lidar com a informação, usando tecnologias e formatos contemporâneos (BAWDEN, 2008). Ser letrado digitalmente,

nesse sentido, guarda estreita relação com competências básicas como saber avaliar conteúdos da rede, saber produzir/interpretar hipertextos digitais, aprender a associar informações de diferentes fontes, saber buscar conteúdos na rede etc.

Entretanto, determinar quem é letrado nesse campo tem se tornado cada vez mais amplo e complexo. De acordo com Lankshear e Knobel (2007), isso inclui não apenas o conhecimento funcional sobre o uso da tecnologia possibilitada pelo computador ou algumas habilidades específicas, mas também um conjunto de práticas sociais que usam variadas formas de conhecimentos e habilidades complexas e diversas. É nesse sentido que Martin (2008), indo além da compreensão de letramento digital como uma série idealizada de competências e habilidades específicas, enfatiza a centralidade do letramento digital para a participação em sociedade na contemporaneidade. Essa posição caracteriza a tecnologia como uma prática de ação social e política (SÁBADA e GORDO, 2008), na qual os participantes podem pleitear posições, modos de organização social, assumir suas identificações e entrar em contato com textos que desafiam as formas de vida locais. No entendimento dos autores Sábada e Gordo (2008, p. 10), o espaço da virtualidade é um local/tempo onde os significados das práticas mais tradicionais estão esmaecidos e é também um campo de contingências e ambivalência, que possibilitam o surgimento de novas formas de intervenção social. Nesse caso, a multiplicidade de práticas possíveis pela tecnologização da vida social encontra-se com a ideia da pluralidade dos letramentos digitais. Esses letramentos são, de acordo com Lankshear e Knobel (2007, p. 14), formas diversas de práticas sociais que emergem, evoluem, transformam-se em novas práticas e, em alguns casos, desaparecem e são substituídas por outras.

As aceleradas mudanças na tecnologia da comunicação/infor-

mação fazem com que as alterações nos letramentos do mundo digital sejam limitadas, não somente a uma tecnologia nova, mas, principalmente, ao que fazemos com ela e a nossa capacidade de adaptar-se e adquirir esses novos letramentos que surgem (WILBER, 2010). De fato, os novos letramentos mudam tão rapidamente, dado o potencial de contínua transformação das tecnologias digitais, que devemos estudá-los como dependentes dos lugares em que acontecem (WILBER, 2010; COIRO *et al*, 2008). Partindo de uma abordagem sociocultural dos letramentos, os letramentos digitais devem ser compreendidos na situação em que estão ocorrendo. Nesse caso, focaliza-se como os usuários adotam as novas tecnologias e as tornam parte de suas vidas no instante em que as utilizam (WILBER, 2010; COIRO *et al*, 2008). Esses letramentos, de acordo com Coiro *et al.* (2008), são incorporados de maneira diversa em nossas atividades cotidianas – escola, família, lazer, trabalho etc.

Em virtude da complexidade dessas questões, a compreensão desses novos letramentos como práticas socioculturais (GEE, 1996; STREET, 1995) ajuda-nos a entender os letramentos digitais de modo mais significativo. Isso porque os diferentes letramentos digitais, nos quais estamos envolvidos diariamente, muitas vezes, em maior intensidade de uso (no caso dos chamados nativos digitais) ou em menor (os considerados imigrantes digitais), são práticas sociais por meio das quais agimos socialmente (LANKSHEAR; KNOBEL, 2008). O argumento central é que a participação em práticas de letramentos digitais é significativa na construção e na negociação de significados no mundo. (MOITA LOPES, 2010).

Nessa perspectiva, as práticas que caracterizam as tecnologias digitais são inúmeras e ilimitadas e não estão presas a uma base cultural local, mas estão associadas ao movimento global de tro-

cas interculturais, que permitem a convergência das pessoas e da linguagem em interações *on-line* (DOBSON; WILLINSKY, 2009). O modo como as pessoas utilizam a comunicação eletrônica multipessoal é variado em todos os seus níveis. É, na perspectiva de Castells (1999), uma estimulação simbólica que cria contextos multifacetados e compostos de uma mistura aleatória de sentidos variados. São práticas que se estendem ao domínio da vida, moldando-a e, ao mesmo tempo, sendo moldadas por elas. Isto posto, o ciberespaço (LEVY, 1999) torna-se parte integrante da sociedade contemporânea, na qual os significados sobre o mundo social são construídos em rede, de modo descontínuo e imprevisível, pois, de acordo com Fabrício (2013), não é possível delimitar quem serão os interlocutores e os diferentes recursos culturais, linguísticos e identitários que as pessoas usarão na construção dos sentidos.

Com base nessa perspectiva, *The New London Group* (1996)⁴ introduziu o termo “multiletramentos”. O termo “multiletramentos” enfatiza duas mudanças importantes e correlacionadas. A primeira é o crescimento da valorização da diversidade linguística e cultural em um mundo globalizado; e a segunda, é a influência da linguagem das novas tecnologias, onde textos emergem de modo muito variado (multimodal) – com pessoas se comunicando por combinações orais, escritas, pictóricas, *design* etc., cujo alcance ultrapassa o evento comunicativo local. Esses letramentos compõem as práticas digitais das mensagens instantâneas, dos *blogs*, dos *web games*, da linguagem SMS, da criação e distribuição de vídeos pela Internet, das práticas de colaboração em sites de *FanFiction*, da participação nas redes sociais, entre outros. Nelas são flagrantes

⁴ *The New London Group*: um grupo de dez acadêmicos que no ano de 1996 se reuniram em New London (EUA), preocupados com as rápidas mudanças no mundo dos letramentos devido à globalização, à tecnologia e à crescente diversidade cultural. O resultado foi a Pedagogia dos Multiletramentos (COPE; KALANTZIS, 2000).

rotas alternativas de participação, conjugadas a variados modos de identificação.

Como exemplo, muitos jovens se envolvem na produção, circulação e interpretação de um texto de modo muito diferente do que é possível na tradição escrita. É possível remixar, numa mesma plataforma de comunicação (o computador), textos, músicas, imagens e vídeo. A criação de um texto pode envolver uma série de mídias e modos socialmente reconhecidos de gerar, comunicar e negociar significados no mundo pela rede (LANKSHEAR; KNOBEL, 2006, p. 64). Especialmente, são os adolescentes e os jovens, considerados nativos nesse mundo digital, que se envolvem com esses modos de se comunicar com mais facilidade, frequência e com maior funcionalidade do que seus professores ou pais. Não é difícil imaginar um jovem na frente do computador, quase ao mesmo tempo, em múltiplas produções discursivas: em contato com amigos/as pelo *MSN*, pesquisando sobre o conteúdo da aula anterior, escutando uma rádio ou vendo vídeos *on-line*, realizando atividade de programação, atualizando seu perfil no *Facebook*, conectando nas atualizações de seu *Twitter* e ainda lendo e criando histórias em seu grupo de fãs – *fanfiction* ou contribuindo nos seus fóruns. Esses jovens, nativos digitais, apropriam-se das tecnologias digitais para fazerem coisas no seu cotidiano, de modo muito diferente das práticas de letramento formal da escola. Estão participando na construção de significados que usam as redes sociais; a tela do computador, as tecnologias móveis, as ferramentas de busca, as *performances* corporais, a criatividade na apropriação e divulgação de conteúdos circulantes na rede, as práticas interacionais de cada espaço de afinidade (GEE, 2005), os *downloads* de programas, a edição de imagens e outros. São práticas situadas em um espaço/tempo, onde os sujeitos negociam significados sobre o que leem,

escrevem e ouvem na intersecção das interações *on-line* e *off-line*.

Entender os letramentos digitais com base na teoria sociocultural dos letramentos expõe não somente a compreensão de nossas interações na e pela rede como práticas sociais de construção de significados no mundo, mas também nos convoca à observação de um novo *éthos* que essas práticas sociais mobilizam.

O NOVO *ÉTHOS* INTERACIONAL

Um professor não nativo no mundo digital talvez se surpreendesse com a efetividade com que seus alunos/as publicam e compartilham conteúdos *on-line*. Poderíamos citar novamente as mensagens, imagens e notícias que trocam diariamente, *via Facebook, Twitter*; os vídeos que criam e publicam no *Youtube*; as histórias que criam nos sites e comunidades de fãs (*Fanfiction*). Como explicar esse trabalho que privilegia a distribuição, colaboração e participação nos espaços virtuais?

Para os autores Lankshear e Knobel (2007), o que os novos letramentos digitais apresentam de novidade não é só toda a tecnologia digital disponível numa tela de computador, que nos permite remixar textos, imagens e vídeos, procurar informações e utilizar programas sofisticados em uma máquina de qualidade mediana. Nas palavras dos autores:

Nós pensamos que o que é central para novos letramentos não é o fato de que agora podemos “procurar informações *on-line*” ou escrever ensaios usando um processador de texto em vez de uma caneta ou máquina de escrever, ou mesmo que podemos misturar música com um sofisticado software que funciona em computadores comuns, mas, antes, que mobilizam tipos de valores, prioridades e sensi-

Estilo, *éthos* e enunciação

bilidades muito diferentes dos letramentos com os quais estamos familiarizados. A importância desse novo material técnico tem principalmente a ver com o como ele possibilita as pessoas a construir e participarem de práticas letradas que envolvem diferentes tipos de valores, normas, sensibilidades e procedimentos e assim por diante daqueles que se caracterizam como letramentos convencionais. (KNOBEL; LANKSHEAR, 2007, p. 7)⁵

Assim, de nada valeria toda parafernália tecnológica sem que as pessoas fossem capazes de gerar novos significados. Os autores defendem também que essas mudanças têm sido acompanhadas pela emergência de diferentes formas de pensar o mundo e responder a ele, o que envolve um *novo éthos* interacional (LANKSHEAR e KNOBEL, 2007). Segundo Moita Lopes (2012, p. 211), o novo *éthos* interacional diz respeito a modos de ser e agir moldados no ciberespaço e organizados em torno da colaboração, produção e distribuição de informação, o que possibilita incorporar outras *performances* identitárias e novos significados sobre nós e sobre o mundo social.

O que há de novo, segundo Moita Lopes (2012), nesses letramentos é o novo *éthos* que mobiliza. O novo *éthos* do letramento digital caracteriza-se por ser colaborativo e participativo, segundo Lankshear e Knobel (2008). Participantes de uma rede ou comunidade *on-line*, envolvidos em um tema ou gênero de uma cultura

5 Trecho original: “We think that what is central to new literacies is not the fact that we can now “look up information online” or write essays using a word processor rather than a pen or typewriter, or even that we can mix music with sophisticated software that works on run-of-the-mill computers but, rather, that they mobilize very different kinds of values and priorities and sensibilities than the literacies we are familiar with. The significance of the new technical stuff has mainly to do with how it enables people to build and participate in literacy practices that involve different kinds of values, sensibilities, norms and procedures and so on from those that characterize conventional literacies.”

popular, desenvolvem um tipo de inteligência coletiva, onde o conhecimento sobre interesse mútuo é partilhado e suas redes de conhecimento crescem com a interação social (WILLIAMS, 2009). É o que Gee (2005) chama de aprendizagem em espaço de afinidades. Pessoas se engajam numa cultura popular *on-line* e mantêm relações sociais com sujeitos multiterritoriais, partilham interesses em comum e criam espaços para participação, colaboração e distribuição de textos multiculturais. Tal perspectiva tenta dar conta dos novos modos de afiliação social, propiciados pelas redes virtuais *on-line*. O que não significa dizer que tal tipo de aprendizagem (por grupo de afinidades) exista somente na esteira das interações no ciberespaço. Ao contrário, é comum vermos pessoas se organizando em torno de suas afinidades em inúmeras práticas, por exemplo, pessoas organizadas em torno dos jogos de capoeira, uma prática esportiva, uma perspectiva política, praticantes de um credo, grupos de fãs, colecionadores de objetos etc. É um tipo de afiliação social que preexiste à Internet, mas que é potencializado pelo advento das novas tecnologias de informação e comunicação (LANKSHEAR; KNOBEL, 2008).

A facilidade em publicar, compartilhar e comentar conteúdos fez com que as redes sociais *on-line* se desenvolvessem muito rapidamente. Tais ações tendem a valorizar os espaços de afinidade (GEE, 2005), onde a aprendizagem se prolifera pelas afinidades em comum. Os internautas se identificam com outros usuários que possuem desafios e interesses em comum e procuram criar conhecimento sobre o que desejam de modo compartilhado. O que gera a afinidade, segundo Gee (2005), é menos as pessoas que usam o espaço e mais o interesse em torno do qual o espaço está organizado. Este tipo de espaço aponta para uma forma contemporânea de afiliação social (GEE, 2005), em que o interesse comum na or-

ganização do espaço e empreendimentos individuais antecedem às identificações dos internautas, tais como identificações de classe social, gênero, idade e nacionalidade. Nesse sentido, por exemplo, é comum pessoas que compartilham interesses em um determinado jogo *on-line*, filiareem-se a fóruns de discussão e comunidades virtuais para a troca de informações a respeito dos jogos, sem estarem preocupados, à primeira vista, com identificações tradicionais dos internautas.

De modo geral, esse *éthos* dos novos letramentos acompanha a evolução de um novo modo de pensar e agir no mundo, caracterizado como *mindset*⁶ 2, de acordo com Lankshear e Knobel (2007). Esse *mindset* é definido pela tecnologia como uma extensão do agir, aprender e ser. Para entender melhor o que representa esse *mindset*, é preciso nos reportar à geração anterior dos modos de organização em sociedade, chamado *mindset 1* (LANKSHEAR; KNOBEL, 2007), que tem relação com o chamado “velho capitalismo” (GEE, 2000) ou *período* industrial moderno (LANKSHEAR; KNOBEL, 2007, 2008). Como apontam Lankshear & Knobel (2007, p. 11), no *mindset 1* “o mundo opera basicamente em princípios industriais e na lógica física/material”⁷. Assume-se que o mundo é essencialmente do mesmo modo que no período da modernidade industrial, somente que mais tecnologizado. Esse modo de compreender as relações tem a ver também com a primeira geração da *web*, a *Web 1.0*, que tem muito em comum com essa abordagem industrial, em relação às atividades produção. Nessa fase, os internautas eram

6 Em síntese, o sentido de *mindset* refere-se, de acordo com Lankshear e Knobel (2007, p. 31), a uma maneira de compreender o mundo, um ponto de vista. Um conjunto de crenças e valores e um modo de fazer as coisas e de responder aos acontecimentos no mundo.

7 Trecho original : “The world basically operates on physical/material and industrial principles and logics. The world is centered and hierarchical; social relations of book-space prevails; a stable textual order.”

vistos como consumidores, que navegavam com único intuito de encontrar informações. Era basicamente uma experiência unilateral, em que um usuário era consumidor do que a Internet poderia disponibilizar. Tal como na página de um livro escrito, havia um autor, especialista e um usuário como consumidor. A lógica era baseada no consumo e não na participação; com foco no “consumo/recepção” e não na “interatividade/agência” (LANKSHEAR; KNOBEL, 2007, p. 17).

Diferentemente, no *mindset 2* assume-se que a contemporaneidade opera com base em uma lógica não material (ou seja, ciberespacial), uma lógica muito diferente de um passado recente (LANKSHEAR; KNOBEL, 2007). Nesse *mindset*, “muito das mudanças contemporâneas estão relacionadas ao desenvolvimento de uma nova tecnologia de interconexão e novos modos de fazer coisas e de ser” (LANKSHEAR; KNOBEL, 2007, p. 10). É uma revolução nas relações possíveis pela tecnologia da comunicação e informação. Muito diferente, de acordo com Lankshear e Knobel (2007), de usar a tecnologia para fazer coisas familiares, mas de modo mais tecnologicizado.

A participação nas práticas de letramentos digitais, típicas desse *mindset 2*, coloca em pauta um novo *éthos* interacional, mas também destaca que *performances* identitárias dos participantes desses letramentos vão sendo construídas em contextos multilocalizados e com interactantes multiculturais. Dessa forma, apresento, na próxima seção, o ciberespaço como lugar de construção de *performances* identitárias e dos sentidos sobre quem somos neste mundo.

O CIBERESPAÇO COMO LUGAR DE CONSTRUÇÃO DE *PERFORMANCES* IDENTITÁRIAS

É central neste estudo a compreensão das construções identitárias como feitas em ação performativa, tal como propôs Judith Butler (2003, 1993), ao pensar em uma teoria performativa do gênero e da sexualidade. Para Butler (2003), as pessoas repetem atos performativos de gênero “masculino” e “feminino” e sua eficácia impede identificarmos o ponto de origem dessas identidades. A proposta da filósofa é desnaturalizar a diferença sexual, ao observar como gênero e sexo são constituídos pelos usos do corpo (PRECIADO, 2010).

Nessa linha de argumentação, o gênero é performativo, pois sua enunciação constitui a identidade que pretende ser (BUTLER, 2003, p. 58). Para Butler, o gênero não é a expressão de uma propriedade essencial do corpo. É uma construção social, histórica, cultural e discursiva. Ela explica que “não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias ‘expressões’ entendidas como seus resultados”⁸ (2003, p. 33). Nessa leitura, o gênero seria efeito da repetição estilizada da performance. Ela defende que o “masculino” e o “feminino” não se referem ao que nós somos, nem a características que nos são inerentes; são, sim, efeitos de sentidos que produzimos pelas coisas que fazemos, dizemos e vestimos em nossas performances cotidianas (SULLIVAN, 2003). O pensamento de Butler, ao colocar em xeque os sentidos historicamente normativos de gênero pela noção de performance, apresenta-se como uma base filosófica que nos permite questio-

8 Trecho original: “[...] there is no gender identity behind the expression of gender, [...] identity is performatively constituted by the very ‘expressions’ that are said to be its results.”

narmos outros construtos identitários sócio-historicamente sedimentados.

De acordo com essa perspectiva, nossas identidades são a materialização dos efeitos de sentidos que socioculturalmente constituímos uns com os outros, nas interações sociais. Por esse viés, argumenta-se que as práticas interacionais do ciberespaço são centrais para a observação das performances identitárias dos jovens, em construção neste mundo contemporâneo. Principalmente, porque oferece a possibilidade de experimentarmos fisicamente mundos materiais e abstratos, espaços sociais, ampliando nossas experiências de identificações.

No contexto interacional da *Web* atual, multiplicam-se as fronteiras e os atravessamentos identitários aparecem mais intensamente constituindo os significados da vida corpórea. A corporalidade humana virtualizada é uma ação corpóreo-discursiva muito poderosa, não equânime e composta por multiplicidades de textos não territoriais, que tornam possíveis rupturas com normatizações dos letramentos tradicionais. Apesar de nunca estarmos livres da presença de valores sociais, associados ao “*status ontológico*” de nossos corpos, a subversão às performances naturalizadas podem ser visualizadas mais frequentemente no ciberespaço. A hibridização das vozes e das mídias põe em evidência corpos virtuais com gêneros, sexualidades, raças, idades, etnias, personalidades etc. que podem mobilizar distorções nos códigos de significação dominantes (THOMAS, 2007). Criar presença e participação nos *espaços de afinidade* (GEE, 2003) significa construir uma *persona*, por meio da qual semioticamente nos envolvemos com outras pessoas. Essa *persona* é um avatar com certas características, propriedades e sensibilidades *performativas* na construção de signos identitários. Os avatares facilitam a interação, formam e solidificam

identidades (PARREIRAS, 2009). Eles podem ter semelhança com o usuário ou não.

As reflexões sobre os corpos dos avatares podem ser compreendidas com base nos princípios da teoria da *performance*, de acordo com Judith Butler (2003 [1990]), com os quais buscou entender a construção dos significados de gênero e da sexualidade. A noção de *performatividade* em Butler (2003) está ligada a uma história de repetição e de efeitos sedimentados, de modo que são as repetidas *performances* corpóreo-discursivas que produzem e sustentam a coerência e a continuidade daquilo que é potencialmente incoerente e descontínuo: “a condição de pessoa” (BUTLER, 2003, p. 38).

Na linha dessa teoria, entender nossas identidades sociais como construídas em *performances* não significa que estamos livres para a qualquer momento criar novas *performances*, como se colocássemos e tirássemos uma roupa. No espaço da *Web*, entretanto, as *performances* identitárias estão muitas das vezes divorciadas de uma interação direta com nossas outras práticas identitárias do mundo *off-line* (THOMAS, 2007), o que oferece aos internautas inúmeras possibilidades de identificações e de corporalidade. Se é verdade que a linguagem que se refere aos corpos não apenas faz uma constatação ou uma descrição desses corpos, mas os constrói (BUTLER, 2003), nossos avatares, no mundo virtual, não estão desprovidos de significados da vida corpórea, ou mesmo não podemos dizer que assumem identidades falsas ou verdadeiras. O ciberespaço torna possíveis agenciamentos múltiplos e possibilita sermos quem quisermos, principalmente, porque a interação não precisa ser visual e algumas das pistas identitárias tradicionais, definidas em encontros interacionais presenciais, podem ser ocultadas.

O *éthos* dessas práticas interacionais, pelas habilidades desenvolvidas, por seu caráter colaborativo e de identificações múltiplas, está inserindo novos pares de óculos (WITTGENSTEIN, 1999 [1953], p. 12) nos arranjos interacionais do cotidiano. No mundo fluido, ouvem-se muitas vozes, frequentemente dissonantes, que deslocam e desestabilizam regras da direção planejada. Por certo, esse não é um mundo da diversidade, mas sim da diferença, em que *performances* não estão livres dos constrangimentos. Atravessar a fronteira ou permanecer nela é sempre um movimento de resistência, mesmo que se dê somente nas interações não presenciais dos espaços *on-line*.

Ainda há muito que se observar da construção de um novo *éthos* interacional nesses letramentos. Neste capítulo, a proposta de investigação das *performances* identitárias de Luan no espaço virtual tem muito a dizer sobre a construção de um *éthos* interacional dos letramentos digitais. Desse modo, em meio à profusão de discursos possíveis pelo ciberespaço, vale nos questionarmos sobre como Luan vive suas experiências de construção de um corpo com atributos de gênero, sexualidade, raça e outras identificações no virtual. Seguindo essa perspectiva, a seguir, passo a apresentar e discutir algumas *performances* de Luan no espaço virtual.

NOTAS SOBRE AS *PERFORMANCES* MOBILIZADAS POR LUAN NO CIBERESPAÇO

Os dados apresentados aqui foram gerados na rede social de Luan⁹. Os dados são parte de uma pesquisa etnográfica maior

9 Por um compromisso ético de pesquisa, buscamos preservar o anonimato de Luan, sujeito focal, e de seus amigos *on-line*.

que envolveu um grupo de jovens, estudantes do ensino médio em uma escola pública das Baixadas Litorâneas do Estado do Rio de Janeiro e que levou em conta a observação etnográfica no contexto da escola e dos espaços virtuais. A proposta da presente pesquisa focalizou as *performances* identitárias de Luan, o participante focal, na experiência de participação nas redes sociais *on-line* e nos eventos escolares. Considerando o caráter etnográfico¹⁰ dessa pesquisa, no ano de 2011, inseri-me em suas redes sociais virtuais, com consentimento de Luan e na qualidade de pesquisadora. Tive acesso livre e consentido aos seus dados de Internet. Na observação das interações de Luan em suas redes sociais, foi possível notar que um tipo de *éthos* interacional de pessoa sensualizada comparecia constantemente em suas práticas discursivas. Em vários momentos, foi possível observar Luan mobilizando esse *éthos* por meio de fotos que expunham seu corpo semivestido, com legendas tais como: “sensualizando na rede”, “vamos seduzir”, “hoje eu estou o doce”, “quer prazer, meu nome é Luan”, entre outras (GUIMARÃES, 2014).

Na época da pesquisa, Luan tinha 18 anos, era *twitteiro* (ou seja, utilizava constantemente o *Twitter*) e também possuía conta no *Facebook*, *Orkut*, *Tumblr*, *MSN*, e *Youtube*. Em sua participação nessas redes sociais, Luan utilizava-se de recursos multissemióticos, que combinados produziam um perfil diferenciado, como é possível observar na imagem abaixo.

10 Abalizados pela proposta de Erickson (1984, p. 51), utiliza-se o termo pesquisa etnográfica para se referir a uma abordagem metodológica que privilegia a observação participante, com interesses atinentes à vida social, e por constituir um processo deliberado de investigação guiado por um ponto de vista. Defende-se ainda que as redes sociais virtuais são novos nichos de observação das práticas sociais, que impõem a pesquisadores das ciências sociais e humanas desafios quanto aos domínios de suas pesquisas (HINE, 2000).

Estilo, *éthos* e enunciação

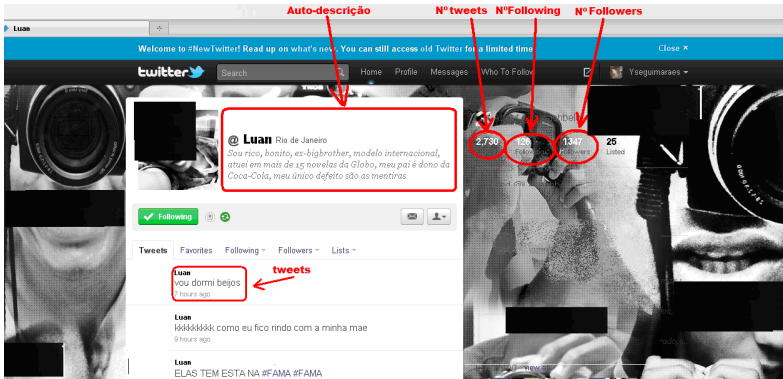


Figura 1 – Perfil de Luan na rede social *Twitter*.

Quanto aos recursos em destaque nessa figura, estão as fotografias combinadas, que passaram por processos de edição de imagem e montagem, privilegiando algumas partes do seu corpo, tais como os olhos, a boca e o peito. Associado a isso, o texto que o descreve (veja autodescrição) interage com as imagens editadas e com todos os outros recursos interacionais dessa página, tais como, seus *tweets* (suas postagens), o número de *tweets* (número de postagens), o número de *following* (número de pessoas que ele segue) e *followers* (número de pessoas que o segue), sublinhando o aspecto minucioso/cuidadoso de fabricação desse perfil.

Suas publicações compunham as expectativas de um grupo sociocultural na rede *Twitter*: aqueles que querem se tornar populares e querem ter um grande número de seguidores. No caso de Luan, isso pôde ser percebido pelo número de pessoas que o seguem, ou seja, número de seguidores (*followers*: 1.347), que é bem maior do que o número de pessoas que ele segue (*following*: 126). Também o número de *tweets* enviados é grande (2.730). Tais pistas sinalizam um tipo de perfil que é típico entre usuários populares do *Twitter*: muitos seguidores, mas poucos seguidos

e muitas mensagens enviadas/lidas. Em acréscimo, com base em minhas observações etnográficas, suas fotografias editadas, privilegiando algumas partes do corpo, enfatizam a erotização e destacam o modo como Luan frequentemente é identificado naquele espaço social: como uma pessoa sensual. Associação muito comum entre celebridades e suas imagens, quando expostas nas capas de revista ou páginas *on-line*. Ainda, no texto que o descreve (veja auto-descrição na Figura 1), Luan faz uso de recursos linguísticos parodiando as *performances* de celebridade que ele cria para si. Ele insere elementos que apontam para vozes de falantes com maior *status* social, os quais circulam por redes internacionais, em contraposição a pessoas comuns que desejam usufruir desse prestígio, como por exemplo, o próprio Luan. A referência à riqueza (rico), à beleza (bonito), à fama (*ex-big brother*, modelo internacional, atuou em novela) sinalizam os valores sociais orientadores de seus sentidos, quando se move no espaço/tempo daquela interação. A combinação de tais recursos coloca em evidência uma consciência das *performances* em jogo, que o permite posicionar suas ações no evento em curso e construir-se como uma pessoa popular nesse território.

Luan também interagiu bastante pelo *Facebook*, onde postava mensagens e fotos. Nessa rede social, as *performances* identitárias de Luan eram construídas pelas suas informações pessoais, seus *posts* e fotos em destaque. Fotos editadas mostrando o seu corpo eram recorrentes em seu mural e sinalizam um tipo de *éthos* interacional que privilegia a exposição do corpo e a sensualidade. O *post* abaixo ilustra como Luan se dirigia a seus amigos virtuais, construindo sua participação nessa rede social.

Estilo, *éthos* e enunciação

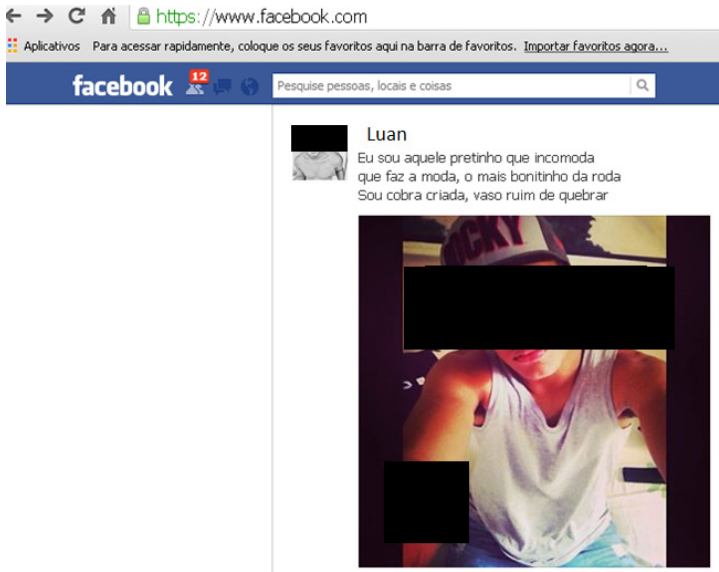


Figura 2 – Post de Luan na rede social Facebook.

Na época, esse *post* lhe gerou algumas curtidas e comentários sobre suas identificações de gênero, sexualidade e raça, no Facebook. Na publicação, acima ilustrada, o jovem encena uma *performance* que produz efeitos de uma identificação específica. Aqui, Luan é um garoto negro e belo. Essa inter-relação está fortemente presente nas suas interações. Ao promover seu corpo como desejável e belo, suas publicações eram comentadas e curtidas por um grande número de pessoas. Essa valorização do corpo corresponde às expectativas próprias dos espaços *on-line*, em que há uma inclinação para valorização da aparência e da imagem do corpo, onde o que importa é ser visto, como bem sintetizou Bauman “quanto maior é a frequência de minha imagem, quanto mais pessoas visitam meu Twitter, mais chances terei de ingressar nas fileiras dos famosos” (Bauman, 2011, p. 29).

Outro momento que chamou a atenção, na exploração etnográfica das *performances* de Luan, era como o jovem respondia às interações feitas a esse *éthos* interacional. A cena abaixo mostra Luan em interação com Moreira. Moreira estudava na mesma sala de Luan e, igualmente, era participante da pesquisa. O jovem era visto com frequência comentando as postagens efetuadas por Luan, principalmente, com relação às fotos postadas por Luan e que passavam por processos de edição em *Photoshop*. Era comum vê-lo dizendo que tais fotos eram uma tentativa de Luan clarear a pele ou parecer branco. De acordo com as observações etnográficas, era comum Moreira exercer fiscalização das *performances* de Luan nas redes sociais *Twitter* e *Facebook*. Em entrevista com a pesquisadora, a respeito dessa questão, Luan afirmou:

Pessoas conversam comigo na Internet e fala: olha o neguinho. Fala/criticam minhas fotos porque acham que neguinho é essa coisa que mostram na TV. Tipo o negro é pobre, feio, negro rouba. Acham porque me visto bem, sei debater com eles, discutir que quero parecer branco. Não sinto nenhuma ameaça sobre esse tipo de atitude com relação a minha cor. Eu levo na brincadeira, mas acho que ninguém esqueceu o tratamento dado aos negros de antigamente, eles acham que ainda existe uma raça superior. (Luan em entrevista à pesquisadora 14/10/2011)

Tal declaração aponta o que Luan crê que sejam as racializações por parte de seus amigos. Aqui ele convoca sentidos socioculturalmente sedimentados sobre diferenças entre raças e contesta os significados racializados impostos nas nomeações e estereótipos. A seguir, exploro um momento interacional em que Luan negocia sentidos válidos sobre sua raça com Moreira. Apesar de o *Twitter* ter como objetivo ser uma conversa aberta entre todos os usuários, com base no ques-

tionamento “o que você está fazendo?”, Moreira faz uma pergunta direcionada a Luan. A interação ocorreu dia 21 de junho de 2011 e deve ser analisada de baixo para cima, ou seja, do *tweet* 1 ao 4.



Figura 3 – A interação entre Luan e Moreira.

No *post* do *Twitter*, Moreira endereça sua fala à Luan e interpela suas *performances* ao dizer “Oi exu, vc tem preconceito contra vc, posta foto p/b para ficar bonito e negar sua cor?” (*tweet* 1). O questionamento de Moreira é construído por uma correlação entre (1) as fotos em preto e branco que Luan compartilha nas redes sociais, (2) práticas de embelezamento e (3) práticas de negação de sua raça. O questionamento de Moreira aponta para um discurso classificatório baseado em cores, em que a cor “negra” está associada ao não belo e à autonegação da corporalidade negra de Luan. Tal enunciação aponta para discursos cristalizados e hierarquizados, que inferiorizam a corporalidade do jovem nessas práticas interacionais. É possível observar que a pergunta feita a Luan é marcada por estereótipos

baseados em discursos cristalizados sobre diferenças raciais, que operam na construção de uma relação entre negritude–feitura e negritude-autonegação.

Em resposta à postagem de Moreira, Luan se posiciona com assertividade ao dizer “MOREIRA eu não tenho vergonha da minha COR. Sou bonito pra CRL...TENHO ORGULHO DE SER NEGRO!” (*tweet 2*). Tal enunciado, em caixa alta, indicando entonação mais forte, assinala com cores fortes a valoração de suas *performances* de raça, em oposição aos discursos mobilizados por Moreira. Luan, aqui, recupera discursos que incidem fortemente em práticas de autoafirmação racial para refutar a indagação do colega, que o posiciona como alguém que nega sua cor.

Além disso, no *post* seguinte, ao enunciar “MINHA RAÇA NEGRA É FEITA DO JEITO QUE EU QUISER!” (*tweet 3*), Luan sinaliza que sua negritude não está pronta e que pode ser *performada* fora da roteirização imposta pelo olhar de Moreira. *Performativamente* o jovem nos leva a inferir que não existe um original para suas identificações de raça. Essa é uma postura que nos chama a atenção para a compreensão de raça como efeito de práticas discursivas, do mesmo modo em que Butler (1999) sustentou que gênero e sexualidade são *performances*. É relevante destacar também que o jovem encena *performances* inovadoras, ao contestar significados pré-formados que criam roteirizações para corpos negros. No jogo interacional de construir participação nessas redes sociais, Luan, ao enunciar “MINHA RAÇA NEGRA É FEITA DO JEITO QUE EU QUISER!”, faz uso de um discurso de resistência que nos leva a inferir que não existe um original para suas identificações de raça.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acredito que este capítulo evidencia aspectos relevantes envolvidos na construção do *éthos* desses letramentos digitais. Como dito, os dados aqui apresentados focalizaram as *performances* identitárias de Luan, em construção, por diferentes contextos interacionais. Para isso focalizei os discursos produzidos por esse estudante nos contextos interacionais do *Twitter e no Facebook*, observando principalmente como lidava com o sentido de corpo e estereótipos sociais na negociação de suas *performances*.

Os discursos que configuram a experiência de pertencimento de Luan a grupos sociais, possibilitam entender como, no mundo da *Web 2.0*, as práticas de construção de significados sobre o corpo, o gênero, a sexualidade e a raça, entre outros discursos solidificados, estão cada vez mais sujeitos ao debate público e a vozes e discursos dissonantes. Desta forma, as *performances* identitárias que Luan mobiliza nos ambientes digitais trazem visibilidade a aspectos relevantes do *éthos* dos letramentos digitais.

Como pôde ser observado, as *performances* de Luan sinalizam um tipo de *éthos* interacional que privilegia a exposição do corpo, a sensualidade e a construção de uma *persona* popular, que será comentada e curtida por um grande número de pessoas. Além disso, compreende-se que o jovem pôde, em suas interações *on-line*, estrategicamente ensaiar outros significados sobre quem poderia ser, abrindo espaço para o exercício de novas formas de vida, como foi possível notar na interação com Moreira. Suas *performances* identitárias foram interpeladas por signos estereotípicos. Apesar disso, Luan foi capaz de criar rupturas, abrindo possibilidade de criação de novos sentidos sobre sua raça. Tais ações podem ser compreendidas como subpolíticas de identidade, pois constituem

estratégias para que o adolescente construa roteiros sociais legítimos para seu corpo nos contextos sociais em que se insere.

Tomando por base tais considerações, compreendo que essa investigação pode trazer contribuições para o contexto educacional e para pesquisadores interessados na investigação em espaços interacionais de grande importância para a compreensão da vida social dos jovens. Isso porque, no Brasil, não se encontram muitas pesquisas que tenham como objetivo a observação das práticas interacionais em contextos virtuais, que focalizam a inter-relação entre *éthos* interacional desses letramentos e as *performances* identitárias que vão surgindo.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Z. *44 Cartas do Mundo Líquido Moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2011.

BAWDEN, D. Origins and concepts of digital literacy. In: LANKSHEAR, C. & KNOBEL, M (orgs.) *Digital literacies*. Concepts, policies and practices. Nova Iorque: Peter Lang, 2008.

BUTLER, J. Performative Acts and Gender Constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. In: BIAL, H. (org). *The Performance Studies Reader*. Nova Iorque: Routledge, 2004.

_____. *Problemas de gênero: feminismo e a subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003 [1990].

_____. *Bodies that matter: on the discursive limits of 'sex'*. Nova York e Londres: Routledge, 1993.

CASTELLS, M. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

COIRO, J.; KNOBEL, M.; LANKSHEAR, C.; LEU, D. J. Central issues in

Estilo, *éthos* e enunciação

new literacies and new literacies research. In: _____. (eds.) *The handbook of research in new literacies*. Mahwah, NJ: Erlbaum, 2008. pp. 1-22.

COPE, B & KALANTZIS, M. *Literacy Learning and Design of Social Futures*. Londres: Routledge, 2000.

DOBSON, T. M.; WILLINSKY, J. Digital literacy. In: OLSON, D. R.; TORRANCE, N. (orgs.) *The Cambridge Handbook of Literacy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

ERICKSON, F. What makes school ethnography ‘Ethnographic’? *Anthropology and Education Quarterly*. v. 15, 1984. pp. 51-66.

FABRÍCIO, B. F. A “outridade lusófona” em tempos de globalização: identidade cultural como potencial semiótico. In: MOITA LOPES, L. P. (org.). *O português no século XXI: cenário geopolítico e sociolinguístico*. São Paulo: Parábola Editorial, 2013.

GEE, J. P. On mobots and classrooms: the converging languages of the new capitalism and schooling. *Organization*, v. 3, n. 3, 1996. pp. 385-407.

GEE, J. P. Semiotic social spaces and affinity paces: from The Age of Mythology to today’s schools. In: BARTON, D.; TUSTING, K. (eds.). *Beyond communities of practice: language, power and social context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. pp. 214-232.

GEE, J. P. *What video games have to teach us about learning and literacy*. New York: Palgrave/Macmillan, 2003.

GILSTER, P. *Digital Literacy*. New York: Wiley, 1997.

GUIMARAES, T. F. *Embates entre performances corpóreo-discursivas em trajetórias textuais: uma etnografia multissituada*. Rio de Janeiro, RJ. Tese de Doutorado em Linguística Aplicada. 209 p. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

HINE, C. *Virtual Ethnography*. London: Sage Publications, 2000.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. *La conversation*. Paris: Seuil, 1996.

Estilo, *éthos* e enunciação

LANKSHEAR, C.; KNOBEL, M C. Digital Literacy and participation in online social networking spaces. In: _____. (orgs.). *Digital literacies. Concepts, policies and practices*. New York: Peter Lang, 2008.

_____. *New Literacies. Everyday practices and classroom learning*. Berkshire: MC Graw Hill – Open University, 2006.

_____. Sampling the new in New Literacies. In: _____. (eds.) *A new literacies sampler*. New York: Peter Lang, 2007.

LÉVY, P. *Cibercultura*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

MAINGUENEAU, D. A Propósito do *Éthos*. In: MOTTA, A.; SALGADO, L (orgs.). *Éthos Discursivo*. São Paulo: Editora Contexto, 2011.

MARCUS, G. E. Ethnography in/of the world system. The emergence of multi-sited ethnography. *Annual Review of Anthropology*, vol. 24, 1995. pp. 95-117.

MARTIN, A. Digital Literacy and the “Digital Society”. In: LANKSHEAR, C.; KNOBEL, M. (orgs.). *Digital Literacies: Concepts, Policies and Practices*. New York: Peter Lang, 2008.

MOITA LOPES L. P. O novo *éthos* dos letramentos digitais: modos de construir sentido, revolução das relações e performances identitárias fluidas. In: SIGNORI, I.; FIAD, R. S. (orgs.). *Ensino de línguas: das reformas, das inquietações e dos desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. pp. 204-229.

_____. Sexualidades em sala de aula: discurso, desejo e teoria queer. In: MOREIRA, A. F.; CANDAU, V. M. (orgs.). *Multiculturalismo. Diferenças culturais e práticas pedagógicas*. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. Uma linguística aplicada mestiça e ideológica: interrogando o como linguista aplicado. In: _____. (org.). *Por uma linguística aplicada indisciplinar*. São Paulo: Parábola, 2006. pp. 13-42.

_____. Os novos letramentos digitais como lugares de construção de ativismo político sobre sexualidade e gênero. *Trabalhos em Linguística Aplicada* (UNICAMP), v.49, n. 2, Campinas, jul./dez. 2010. pp. 393-417.

PARREIRAS, C. Fora do armário... dentro da tela: notas sobre avatares, homossexualidades e erotismo a partir de uma comunidade virtual. In: DÍAZ-BENITEZ, M. E.; FIGARD, C. E. (orgs.). *Sexualidades dissidentes*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

PRECIADO, B. Entrevista com Beatriz Preciado. *Revista Poiésis*, n. 15, jul. 2010, p. 47-71.

SÁDABA, I.; GORDO, A. Introducción. La tecnologia es política por outros médios. In: _____. (orgs.). *Cultura digital y movimientos sociales*. Madri: Catarata, 2008.

SANTOS, B de S. Do pós-moderno ao pós-colonial. E para além de um e de outro. *Travessias*. Centro de Estudos Sociais, v. 7, n. 6, Universidade de Coimbra, 2008. pp. 15-36.

SILVERSTEIN, M.; URBAN, G. (eds.). *Natural histories of discourse*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

STREET, B. V. *Social Literacies. Critical Approaches to Literacy in Development*. Ethnography and Education. London: Longman, 1995.

SULLIVAN, N. *A Critical Introduction to Queer Theory*. Nova Iorque: New York University Press, 2003.

THOMAS, A. Youth online. *Identity and literacy in the digital age*. Nova York: Peter Lang, 2007.

WILBER, D. J. Special themed issue: Beyond New Literacies. *Digital Culture & Education* (DCE), 2:1, 1-6. 2010. Disponível em: http://www.digitalcultureandeducation.com/cms/wp-content/uploads/2010/05/dce_editorial_wilber_2010.pdf Acesso em: 10/07/2016.

WILLIAMS, B. T. *Shimmering literacies: Popular Culture and Reading*

Estilo, *éthos* e enunciação

and Writing Online. New York: Peter Lang, 2009.

WITTEL, A. Ethnography on the Move: from field to net to internet. *Forum: Qualitative Social Research (FQS)*. v. 1, n.1, 2000. pp. 21-41.

WITTGENSTEIN, L. *Investigações Filosóficas*. São Paulo: Nova Cultural, 1999 [1953]. Coleção Os Pensadores.

**“PELA MINHA FAMÍLIA, EU VOTO SIM”:
ASPECTOS DO GÊNERO DELIBERATIVO NA
VOTAÇÃO DE *IMPEACHMENT* DE DILMA
ROUSSEFF PELA CÂMARA**

Renan Mazzola

*Não é toda retórica aristotélica?*¹

(Roland Barthes, 1970, p. 178)

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, pretendemos analisar, por meio de um retorno à Retórica Antiga, alguns enunciados derivados da Sessão Deliberativa Extraordinária realizada pela Câmara dos Deputados no dia 17/04/2016, em função da denúncia por Crime de Responsabilidade em desfavor da Presidente Dilma Rousseff. Particularmente, empreenderemos algumas comparações entre a definição de *discurso deliberativo* presente em Aristóteles (2013) e alguns novos contornos apresentados por esse gênero especial de discurso na contemporaneidade. O discurso deliberativo nos induz a fazer ou a não fazer algo. Um desses procedimentos, no período clássico, consistia no aconselhamento ou na votação de algum interesse público pelas assembleias. Se, na ágora grega, cabia à assembleia deliberar sobre o destino da *pólis*, a partir dos interesses em comum, percebemos, contemporaneamente, uma certa inversão do princípio do bem compartilhado (“*res publica*”) em enunciados do tipo “Pela minha família, eu voto sim” ou “Pelos

¹ Trecho original: «N'est-ce pas toute la rhétorique (...) qui est aristotélicienne?»

meus filhos, eu voto sim” presentes nos discursos de alguns deputados na Sessão analisada.

O ACONTECIMENTO HISTÓRICO

No mês de abril do ano de 2016, os deputados brasileiros posicionaram-se contra ou a favor da continuação do processo de *impeachment* da então Presidente Dilma Rousseff por meio de argumentos que se pautavam na acusação de corrupção, de um lado; e de inocência de desvios de verba, de outro. Mais especificamente, no dia 17 de abril de 2016, aconteceu na Câmara dos Deputados brasileira a Sessão Plenária Extraordinária de denúncia por “Crime de Responsabilidade” em desfavor da Presidente da República Dilma Rousseff, oferecida por Hélio Pereira Bicudo, Miguel Reale Júnior e Janaina Conceição Paschoal; pela admissibilidade jurídica e política da acusação, e pela consequente autorização para a instauração, pelo Senado Federal, de processo por crime de responsabilidade.

O SR. PRESIDENTE (Eduardo Cunha) – Votação, em turno único, do Parecer da Comissão Especial destinada a dar parecer sobre a denúncia contra a Sra. Presidente da República por crime de responsabilidade, oferecida pelos Srs. Hélio Pereira Bicudo, Miguel Reale Junior e Janaina Conceição Paschoal, pela admissibilidade jurídica e política da acusação, em virtude da abertura de créditos suplementares por decreto presidencial, sem autorização do Congresso Nacional (Constituição Federal, art. 85, inciso VI, e art. 167, inciso V; e Lei nº 1.079, de 1950, art. 10, item 4, e art. 11, item 2); e da contratação ilegal de operações de crédito (Lei nº 1.079, de 1950, art. 11, item 3), e pela consequente autorização para instauração, pelo Senado Federal, de processo por crime de responsabilidade (Relator: Deputado Jovair Arantes). (CÂMARA DOS DEPUTADOS, 2016, p. 118).

Estilo, *éthos* e enunciação

A votação do parecer contra a Presidente da República se deu em turno único, e tinha por objetivo colher os votos de cada um dos 513 deputados, e contou com a presença do então Presidente da Câmara Eduardo Cunha, presidindo a sessão, que teve início às 14 horas e encerrou-se às 23h50min. Na abertura, Eduardo Cunha profere as seguintes palavras: “Está aberta a sessão. Sob a proteção de Deus e em nome do povo brasileiro iniciamos nossos trabalhos.”

A sessão de votação possui uma estrutura fixa e deve ser seguida à risca: a) inicia-se com as palavras do Presidente da Câmara, por meio de um ato de fala (“Está aberta a sessão” e “Iniciamos nossos trabalhos, sob a proteção de Deus e em nome do povo brasileiro.”); b) o Sr. Secretário inicia a leitura da sessão anterior; c) há a listagem dos deputados presentes; d) há a apreciação da matéria sobre a mesa (a “denúncia por crime de responsabilidade”); e) fazem-se os esclarecimentos sobre o processo de votação, dados pelo Presidente da Câmara; f) há a concessão da palavra ao relator, Jovair Arantes (Eduardo Cunha: “Concedo a palavra ao Deputado Jovair Arantes, Relator da matéria, por até 25 minutos. Com a palavra o Relator.”); g) há a concessão da palavra aos líderes dos partidos (Eduardo Cunha: “A partir de agora, será facultada a palavra aos Líderes dos partidos.”); h) inicia-se a votação nominal (Eduardo Cunha: “A Presidência informa que se encontram em plenário 505 Sras. Deputadas e Srs. Deputados, o que significa existência de quórum constitucional para se iniciar a votação da matéria. Declaro iniciada a votação.”).

O resultado final da votação foi de 367 votos a favor da continuação do processo de *impeachment* e 137 votos contra, além de 7 abstenções e 2 ausências. Para ser aprovado na Câmara, o processo dependia do voto de no mínimo 342 dos 513 deputados, ou dois

terços do total. A aprovação do *impeachment* seguiu para análise do Senado.

Essa situação de discurso político é muito produtiva para estudarmos questões relativas à retórica e à argumentação perante o Presidente da Câmara e perante os brasileiros que assistiam ao “espetáculo político” transmitido ao vivo. A fala pública, nos dias de hoje, estabelece relações de proximidade e distanciamento com a fala pública da Antiguidade greco-romana no que concerne os discursos retóricos. Nesta votação de 2016, cada deputado deveria justificar seu voto de acordo com o “sim” ou “não”. Para melhor compreendermos os aspectos linguístico-discursivos analisados mais adiante, faz-se necessário um breve retorno à história da retórica, uma vez que muitos de seus elementos são determinantes, ainda hoje, para a análise da enunciação dos homens públicos em uma situação de fala específica: a Sessão Deliberativa.

O NASCIMENTO DA RETÓRICA E O GÊNERO DELIBERATIVO

A retórica surge a partir de uma disputa de território. No ano 485 a.C, dois tiranos sicilianos, Gelon e Hieron, executando deportações e expropriações para povoar Siracusa, foram destituídos de suas posições por um levante democrático. No entanto, naquele tempo, para voltarem a ocupar aquela posição, havia inúmeros processos a serem seguidos, já que os direitos de propriedade eram um tanto obscuros. Era preciso convencer um júri, e, para isso, a eloquência era a principal ferramenta de defesa.

Esses processos eram de um tipo novo: eles mobilizavam grandes júris populares, diante dos quais, para convencer, era preciso ser “eloquente”. Essa eloquência, participante ao mesmo tempo da democracia e da demagogia, do judi-

Estilo, *éthos* e enunciação

ciário e do político (o que chamaremos, depois, de deliberativo), constituiu-se rapidamente em objeto de ensino.² (BARTHES, 1970, p. 175, tradução nossa).

Barthes destaca, no trecho acima, que essa eloquência não demorou para se tornar objeto de ensino. Os primeiros professores dessa nova disciplina foram, segundo Barthes (1970), Empédocles de Agrigento, Corax e Tisias. Siracusa e Atenas constituem as geografias que deram origem à arte da eloquência, permitindo assim as decisões sobre as disputas de território.

Platão também possui uma contribuição importante para a história da retórica com seus diálogos *Gorgias* e *Fedro*. Aqui se estabelecem as características próprias da *logografia* e da *dialética* platônicas, que remetem, respectivamente, à verdade nesta e à ilusão, naquela.

Platão trata de duas retóricas, uma é má, e a outra, boa. I. A retórica de fato constitui-se pela *logografia*, atividade que consiste em escrever qualquer tipo de discurso (não se trata mais somente de retórica judiciária; a totalização da noção é importante); seu objeto é a verossimilhança, a ilusão; é a retórica dos oradores, das escolas, de *Gorgias*, dos sofistas. II. A retórica de direito é a verdadeira retórica, a retórica filosófica ou ainda a dialética; seu objeto é a verdade; Platão a chama de uma psicagogia (formação das almas pela fala).³ (BARTHES, 1970, p. 14, tradução nossa).

2 Trecho original: « Ces procès étaient d'un type nouveau : ils mobilisaient de grands jurys populaires, devant lesquels, pour convaincre, il fallait être « éloquent ». Cette éloquence, participant à la fois de la démocratie et de la démagogie, du judiciaire et du politique (ce qu'on appela ensuite le délibératif), se constitua rapidement en objet d'enseignement ».

3 Trecho original: « Platon traite de deux rhétoriques, l'une mauvaise, l'autre bonne. I. La rhétorique de fait est constituée par la logographie, activité qui consiste à écrire n'importe quel discours (il ne s'agit plus seulement de rhétorique judiciaire ; la totalisation de la notion est importante); son objet est la vraisemblance, l'illusion ; c'est la rhé-

Aristóteles, por fim, no contexto da Antiguidade, constituiu um dos principais nomes da retórica, em torno do qual se estabilizou uma série de conceitos e categorias existentes até hoje para o estudo dos discursos persuasivos. Sua obra *Retórica* (ARISTÓTELES, 2013) é a fonte e a referência em qualquer estudo que se preocupe com a história das ideias sobre argumentação.

A frase que serviu como epígrafe deste texto pode agora ser retomada: “Por acaso toda retórica não é aristotélica?” (BARTHES, 1970, p. 178, tradução nossa). Em seguida, o próprio Barthes trata de fazer uma ponderação necessária: “todos os elementos didáticos que alimentam os manuais clássicos vêm de Aristóteles. No entanto, um sistema não se define somente por seus elementos, mas também e sobretudo pela oposição no qual ele se encontra tomado.”⁴ Naquele momento, por exemplo, Aristóteles concebia seu sistema retórico ancorado na oposição entre a *Tékhne rhetoriké* e a *Tékhne poietiké*. Esta trata da “arte da evocação imaginária”, da “progressão da obra de imagem em imagem”; enquanto aquela trata da “arte da comunicação cotidiana”, “do discurso em público”, da “progressão do discurso de ideia em ideia” (BARTHES, 1970, p. 16).

A elaboração do discurso retórico obedecia, nas reflexões de Aristóteles (2013), a uma ordem rígida de invenção (*inventio / euresis*), disposição (*dispositio / taxis*) e elocução (*elocutio / lexis*). Depois de ter passado por essas três fases, o discurso deveria ser decorado (*memoria / mnesis*) e representado (*actio / hypocrisis*). Nesse senti-

torique des rhéteurs, des écoles, de Gorgias, des Sophistes. II. La rhétorique de droit est la vraie rhétorique, la rhétorique philosophique ou encore la dialectique ; son objet est la vérité ; Platon l'appelle une psychagogie (formation des âmes par la parole) ».

4 Trecho original : « [...] tous les éléments didactiques qui alimentent les manuels classiques viennent d'Aristote. Néanmoins un système ne se définit pas seulement par ses éléments, mais aussi et surtout par l'opposition dans laquelle il se trouve pris. »

do, percebemos que a *actio* desempenha um papel fundamental na existência do discurso, ou seja, é somente no momento de sua representação, de sua “ação”, que ele pode se atualizar, ganhar corpo e materializar todo o trabalho realizado nas fases anteriores de sua elaboração. Se o discurso não fosse pronunciado com as funções que desempenhava na *pólis*, ele não existiria, uma vez que a enunciação atribuí ao discurso – selecionado, ordenado e redigido – sua existência material na vida social.

Se nos detivermos um instante no nível da *inventio*, ou seja, no nível da escolha dos gêneros e dos tipos de argumentos em função da elaboração de nosso discurso, deparamo-nos com os três gêneros clássicos descritos no “Livro I” da *Retórica* (2013): o *judiciário*, o *deliberativo* e o *epidítico*.

Os gêneros da retórica são três, bem como são três as classes de ouvintes de discursos que os determinam. De fato, dos três elementos que compõem o discurso – o orador, o assunto e a pessoa a que se dirige o discurso – é este último elemento, ou seja, o ouvinte, aquele que determina a finalidade e o objeto do discurso. O ouvinte é necessariamente um observador ou um juiz; quando um juiz, terá que se pronunciar a respeito das coisas passadas ou futuras. Um membro da assembleia delibera acerca de acontecimentos futuros; o juiz propriamente dito decide acerca de eventos passados. (ARISTÓTELES, 2013, p. 53).

A partir dessas definições da retórica antiga, podemos traçar paralelos com a contemporaneidade. As sessões de votação na Câmara dos Deputados, por exemplo, seriam de imediato enquadradas no gênero *deliberativo*, pois cabe aos deputados decidir sobre eventos futuros, ou seja, aconselhar ou desaconselhar, classificar de “útil” ou “nocivo” acontecimentos que estão por vir.

Confira a tabela a seguir:

	Auditório	Tempo	Ato	Valores	Argumento-Tipo
Judiciário	Juízes	Passado	Acusar Defender	Justo Injusto	Entimema (dedutivo)
Deliberativo	Assembleia	Futuro	Aconselhar Desaconselhar	Útil Nocivo	Exemplo (indutivo)
Epidítico	Espectador	Presente	Louvar Censurar	Nobre Vil	Amplificação

Tabela 1: Adaptada de Reboul (2004)

Os tipos de argumentos utilizados para o convencimento das assembleias, no caso do gênero *deliberativo*, devem ser extraídos da *Tópica*, um outro trabalho escrito por Aristóteles. (A *Tópica* constitui um dos seis trabalhos de Aristóteles coletivamente conhecidos como *Organon*). Nele, Aristóteles define um conjunto de lugares (*topoi*) pré-estabelecidos que “[...] se aplicam indiferentemente às questões de direito, de física, de política e de muitas outras matérias de espécies distintas.” (ARISTÓTELES, 2013, p. 52). Estas são as naturezas dos argumentos:

A. Provas extrínsecas

São as provas que existem além do discurso, como uma mancha de sangue que legitima uma agressão, ou uma porta quebrada que legitima a invasão de uma propriedade.

B. Provas intrínsecas

i. *Argumentos racionais*: a) o entimema e b) o exemplo (remetem ao *lógos*);

ii. *Argumentos afetivos ou psicológicos*: remetem ao *éthos* e/ou ao *páthos*.⁵

⁵ Confira Tringali (1988) e Reboul (2004), para uma maior compreensão da natureza das provas.

Assim, se, num primeiro momento, a Sessão Deliberativa da Câmara dos Deputados em desfavor da Presidente Dilma Rousseff parece enquadrar-se no gênero *deliberativo*, uma vez que cada um dos deputados deveria votar e justificar seu voto em função dos acontecimentos futuros – alijar ou não a Presidente de seu cargo – veremos, a partir das análises realizadas mais à frente, que, embora apresente aspectos da deliberação, o discurso dos deputados é perpassado por elementos dos outros dois gêneros clássicos da retórica: o judiciário e o epidítico.

I. Por que o discurso da Câmara é *deliberativo*? Porque, segundo Aristóteles (2013, p. 53):

o discurso deliberativo nos induz a fazer ou não fazer algo. Um destes procedimentos é sempre adotado por conselheiros sobre questões de interesse particular, bem como por indivíduos que se dirigem a assembleias públicas a respeito de questões de interesse público.

Assim, os deputados que votaram “sim”, posicionaram-se “a favor” do *impeachment*, e consideravam “nociva” a permanência da Presidente em seu cargo. Por outro lado, os deputados que votaram “não”, posicionaram-se “contra” o *impeachment*, defendendo a permanência da Presidente. Notamos aqui a referência a fatos *futuros*.

II. Por que o discurso da Câmara é *judiciário*? Porque, segundo Aristóteles (2013, p. 53), “o discurso forense comporta a acusação ou a defesa de alguém; uma ou outra tem sempre que ser sustentada pelas partes em um caso.” Na votação da Câmara, aqueles que votaram “sim” ao *impeachment*, consideraram que a Presidente era “culpada” pelo Crime de Responsabilidade Fiscal, e deveria

ser “punida”, deixando a Presidência da República. Por outro lado, aqueles que votaram “não” ao *impeachment*, consideraram que a Presidente era “inocente” e não havia crime algum, devendo permanecer, portanto, no cargo ocupado. Notamos aqui a referência a fatos *passados*.

III. Por que o discurso da Câmara é *epidítico*? Porque, segundo Aristóteles (2013, p. 53),

o discurso demonstrativo ocupa-se do louvor ou da censura de alguém. [...] Para o discurso demonstrativo, o essencial é o presente, uma vez que se louva ou se censura em vista do estado de coisas presente, embora seja frequente o orador do discurso demonstrativo também evocar o passado e efetuar conjecturas a respeito do futuro.

No conjunto de falas dos deputados, percebemos por vezes o louvor da Presidente (por ser “honestá”), por vezes, a censura da Presidente (por ser “corrupta”). Esses adjetivos estão associados ao estado de coisas e remetem a fatos passados e futuros.

A VOTAÇÃO NA CÂMARA DOS DEPUTADOS: DO *DOMUS* À *PÓLIS*

“Povo não é toda união de homens de qualquer modo congregados, mas a união de inumeráveis homens associados por assentimento de direito e utilidade comum.”⁶ (CICERO, 1964, p. 39)⁷. Essa definição de Cícero nos apresenta três fatores para a caracterização de um *povo*: a) um número razoável de pessoas (*multitudo*), b) uma comunidade de interesses (*utilitatis comunio*), e c) um assen-

6 “[...] *populus [autem] non omnis hominum coetus quoquo modo congregatus, sed coetus multitudinis iuris consensu et utilitatis communione sociatum*”.

7 Confira também Silva Filho (2013) para uma maior precisão dos termos *populus*, *utilitatis comunio* e *iuris consensus*.

timento de direito (*iuris consensus*). A República antiga se caracteriza, dessa maneira, por esses três fatores.

Assim, a comunidade de interesses (*utilitatis communio*) é um elemento essencial na transformação de um conjunto de homens (*multitudo*) em um povo (*populus*). A consideração do bem comum e compartilhado está no centro da formação da República antiga (*res publica*). Por isso, os oradores proferiam seus discursos em função do bem comum, e visavam sobretudo – ao menos, no nível da argumentação e da retórica – ao que seria útil ou nocivo à cidade (*pólis*).

A enunciação dos deputados na Câmara pareceu, em alguma medida, realizar uma inflexão da “comunidade de interesses” para os “interesses próprios”. O quinto deputado a proferir o voto, Hiran Gonçalves, foi o primeiro a referir-se à própria família (grifo nosso):

(1) **O SR. HIRAN GONÇALVES** (Bloco/PP-RR.) – Sr. Presidente, meu querido Brasil, pela minha família; pelos que me fizeram chegar até aqui; pelos médicos do Brasil, para que sejam respeitados pelo próximo governo; pelos maçons do Brasil e pelo bem do povo brasileiro, eu voto “sim”, Sr. Presidente. (CÂMARA DOS DEPUTADOS, 2016, p. 122)

Após o uso dos vocativos “Sr. Presidente”, “meu querido Brasil”, o Deputado enuncia um encadeamento de “locuções adverbiais” (se considerarmos a terminologia da Gramática Tradicional) ou “sintagmas preposicionados” (se considerarmos a terminologia da Gramática Sintagmática chomskiana) que sustentam e justificam seu voto, representado pela oração de período simples “eu voto ‘sim’”. Entre os sintagmas preposicionados antepostos enunciados, quais sejam, “pela minha família”, “pelos que me fizeram chegar até aqui”, “pelos médicos do Brasil”, “pelos maçons do Bra-

Estilo, *éthos* e enunciação

sil”, e “pelo bem do povo brasileiro”, gostaríamos de destacar a referência à própria família, para que possamos justificar uma certa inversão enunciativa dos homens públicos na relação casa (*domus*) e cidade/Estado (*pólis*). Dessa forma, podemos reduzir a fala do deputado a uma unidade menor, para fins de análise:

Pela (Por + a)	minha	família,	eu	voto	sim.
Sintagma posicionado			Nome	Sintagma Verbal	
Locução adverbial			Oração simples		
ORAÇÃO					

Tabela 2: Decomposição do enunciado

Se recortarmos a preposição “por” para estudar seu funcionamento nesta oração, poderíamos enquadrá-la, na lista de empregos descrita por Bechara (2009), nos itens *h* e *i* de sua *Moderna Gramática Portuguesa*. Lá, esta preposição é empregada:

h) nos juramentos e petições, designando a pessoa ou coisa invocada para firmar o juramento e para interceder:

jurar *pela* sua honra, pedir *pela* saúde de alguém [Ed. 1, P163b]

i) em favor de, em prol de:

morrer *pela* pátria, lutar *pela* liberdade (BECHARA, 2009, p. 318, grifos do autor).

Assim, a preposição “por” constitui o núcleo do sintagma posicionado “pela minha família”. Essa preposição, encabeçando o sintagma, atua para a produção de um efeito de “motivação” e “justificativa” além dos já citados “em favor de” e “em prol de”. Ao

Estilo, *éthos* e enunciação

analisarmos mais justificativas de voto durante a Sessão Deliberativa, percebemos que essa estrutura aparece com frequência nos discursos dos deputados (Exemplos 2 a 7, grifos nossos):

(2) **O SR. REMÍDIO MONAI** (Bloco/PR-RR.) – Com a minha consciência, pela minha família, por Roraima e pelo Brasil, eu voto “sim”, Sr. Presidente. (*Palmas.*) (CÂMARA DOS DEPUTADOS, 2016, p. 123)

(3) **O SR. LUIZ CARLOS BUSATO** (Bloco/PTB-RS.) – Sr. Presidente, este é o momento de reescrever a ética e a democracia brasileira. Pela minha família, pela minha Canoas, pelos gaúchos e pelo Brasil, voto “sim”! (*Manifestação no plenário.*) (p. 128)

(4) **O SR. OSMAR TERRA** (Bloco/PMDB-RS.) – Pela minha família, minha esposa, meus filhos, pelas famílias brasileiras, pelas crianças do Brasil, pela minha Santa Rosa, meu povo do Rio Grande, pelo Brasil, é “sim”, Sr. Presidente! (p. 130)

(5) **A SRA. GEOVANIA DE SÁ** (PSDB-SC.) – Sr. Presidente, pela honra da minha família, pela minha cidade, Criciúma, por Santa Catarina e pela libertação do povo brasileiro, eu digo “sim”. (*Palmas.*) (p. 133)

(6) **O SR. JOÃO RODRIGUES** (Bloco/PSD-SC.) – Sr. Presidente, por minha família, pela minha guerreira Chapecó, pelo meu Estado de Santa Catarina e para quebrar a espinha dorsal dessa quadrilha, eu voto “sim”, Sr. Presidente. (*Palmas.*) (p. 134)

(7) **O SR. JORGINHO MELLO** (Bloco/PR-SC.) – Sr. Presidente, pelos meus filhos, Bruno e Felipe, pelo privilégio de ser

Estilo, *éthos* e enunciação

de Santa Catarina, por entender que corrupção não combina com democracia, por Santa Catarina e pelo Brasil, eu voto “sim”. (*Palmas.*) (p. 135)

Consideremos, ainda, estas outras ocorrências de sintagmas preposicionados (Exemplos 8 a 10, grifos nossos):

(8) **O SR. JERÔNIMO GOERGEN** (Bloco/PP-RS.) – Para que meu filho ou minha filha que vão chegar vivam num país de futuro, pelo Rio Grande e pelo Brasil, “sim” ao *impeachment!* (*Manifestação no plenário.*) (CÂMARA DOS DEPUTADOS, 2016, p. 126)

(9) **O SR. JOSÉ OTÁVIO GERMANO** (Bloco/PP-RS.) – Em homenagem à minha família, aos meus amigos, aos gaúchos e às gaúchas e, especialmente, ao povo de Cachoeira do Sul, o voto é “sim”. (*Manifestação no plenário.*) (p. 127)

(10) **O SR. HÉLIO LEITE** (DEM-PA.) – Com a proteção de Deus e em respeito à minha família, em respeito aos meus amigos, em respeito à minha Castanhal, ao Estado do Pará e ao Brasil, meu voto é “sim”. (*Manifestação no plenário.*) (p. 141)

Os sintagmas preposicionados grifados (nos exemplos 1 a 10) possuem não só uma implicação sintática na enunciação, mas, como estamos focalizando, uma implicação semântica, argumentativa e discursiva. Se, na República antiga, era preferível partir da coletividade para a individualidade, a fala contemporânea dos políticos explicita essa mudança do eixo semântico, ou seja, parte-se do individual (*domus*) para o coletivo (*pólis*). Vamos retomar os exemplos 2, 4 e 7 para demonstrar a gradação e a ordem dos sintagmas preposicionados com função de adjuntos adverbiais:

Estilo, *éthos* e enunciação

(2) O SR. REMÍDIO MONAI (Bloco/PR-RR.) – Com a minha consciência, pela minha família, por Roraima e pelo Brasil, eu voto “sim”, Sr. Presidente. (*Palmas.*) (CÂMARA DOS DEPUTADOS, 2016, p. 123)

Gradação: [Eu]→[Família]→[Estado]→[País]

(4) O SR. OSMAR TERRA (Bloco/PMDB-RS.) – Pela minha família, minha esposa, meus filhos, pelas famílias brasileiras, pelas crianças do Brasil, pela minha Santa Rosa, meu povo do Rio Grande, pelo Brasil, é “sim”, Sr. Presidente! (p. 130)

Gradação: [Própria família]→[Famílias brasileiras]→[Cidade]→[Estado]→[País]

(7) O SR. JORGINHO MELLO (Bloco/PR-SC.) – Sr. Presidente, pelos meus filhos, Bruno e Felipe, pelo privilégio de ser de Santa Catarina, por entender que corrupção não combina com democracia, por Santa Catarina e pelo Brasil, eu voto “sim”. (*Palmas.*) (p. 135)

Gradação: [Próprios filhos]→[Estado]→[País]

A votação na Câmara, conforme vimos, embora pertença ao gênero *deliberativo*, é atravessada por elementos dos discursos *judiciário* e *epidítico*. A seleção dos argumentos em função do voto pertence ao momento da *inventio*. Com relação à materialidade linguística, fica mais clara a ordem e a disposição desses argumentos nos discursos dos deputados, isto é, de que maneira a *dispositio* se materializa em suas falas; e também a maneira com que são enunciadas as ideias ordenadas, que revela aspectos importantes da *elocutio*, ou seja, das formas de transmissão (*estilo*) dos argumentos selecionados.

Estilo, *éthos* e enunciação

Com relação ao estilo dos discursos de justificativa de voto dos deputados, podemos dizer que a anteposição frequente dos sintagmas preposicionados em suas falas gera uma *figura de sintaxe* conhecida como “antecipação”, cujo objetivo é atribuir ênfase ao termo deslocado:

Antecipação – É a colocação de uma expressão fora do lugar que logicamente lhe compete:

O tempo parece que vai piorar por *Parece que o tempo vai piorar*. (BECHARA, 2009, p. 595, grifo do autor).

Dessa maneira, ao realizar a anteposição da expressão “Pela minha família” com relação à oração “eu voto sim”, uma ênfase é atribuída à justificativa do voto na cadeia falada, e esta estrutura é mantida em grande parte dos enunciados dos políticos: primeiro tem-se a justificativa, e depois o voto em si.

Esses dez enunciados analisados acima – apenas os primeiros dez exemplos de menção à família – possuem por isso uma regularidade enunciativa, ou seja, apresentam uma mesma disposição sintagmática e uma mesma figura de estilo, que revelam aspectos importantes da *dispositio* e *elocutio* na construção desse discurso. Se focalizarmos ainda mais apenas os sintagmas preposicionados antepostos nos discursos dos deputados, observamos uma outra gradação que se dá a partir da *interação* (GOFFMAN, 1975) no contexto da Sessão Deliberativa: ocorre uma maior especificação da família e dos filhos segundo a votação progride. Na Gramática Tradicional, essa especificação integra o funcionamento do *aposto*.

Há diferença de conteúdo semântico entre uma construção do tipo *O rio Amazonas e Pedro II, imperador do Brasil*; na primeira, o substantivo que funciona como aposto se aplica diretamente ao nome núcleo e restringe seu conteúdo

Estilo, *éthos* e enunciação

semântico de valor genérico, tal como faz um adjetivo, enquanto na segunda a sua missão é tão somente explicar o termo fundamental, razão pela qual é em geral marcado por pausa, indicada por vírgula ou por sinal equivalente (travessão e parêntese). Daí a aposição do primeiro tipo se chamar *específica* ou *especificativa* e a do segundo, *explicativa*. (BECHARA, 2009, p. 456-457, grifo do autor).

Vejamos as ocorrências a seguir (Exemplos 7, e 11 a 15, grifos nossos).

(7) **O SR. JORGINHO MELLO** (Bloco/PR-SC.) – Sr. Presidente, pelos meus filhos, Bruno e Felipe, pelo privilégio de ser de Santa Catarina, por entender que corrupção não combina com democracia, por Santa Catarina e pelo Brasil, eu voto “sim”. (*Palmas.*) (CÂMARA DOS DEPUTADOS, 2016, p. 135)

(11) **O SR. DELEGADO ÉDER MAURO** (Bloco/PSD-PA.) – Sr. Presidente, em nome do meu filho Éder Mauro Filho, de 4 anos, e do Rogério, que, junto com a minha esposa, formamos uma família no Brasil, que tanto esses bandidos querem destruir com propostas de que criança troque de sexo e aprenda sexo nas escolas, com 6 anos de idade, em nome de todo o povo do Estado do Pará, eu voto “sim”. (*Palmas.*) (p. 140)

(12) **O SR. FÁBIO SOUSA** (PSDB-GO.) – Sr. Presidente, pela minha família, por meus filhos, Estêvão e Amanda, pela minha esposa, pelos meus pais, pelo meu Estado de Goiás, pelo futuro do Brasil, eu digo “sim”.

Viva o Brasil! (*Palmas.*) (p. 165)

(13) **O SR. TAMPINHA** (Bloco/PSD-MT.) – Sr. Presidente,

Estilo, *éthos* e enunciação

em 1992, eu estava nesta Casa e votei “sim”, junto com o povo brasileiro.

Pelo meu povo honrado de Mato Grosso, pelo Governador Pedro Taques, homem sério e honesto, pela minha família Curvo — meu pai completa 100 anos este ano —, pela minha esposa, meu neto, e em memória dos meus dois filhos falecidos Rodolfo e Roland, eu voto “sim”. (p. 179)

(14) **O SR. CAPITÃO AUGUSTO** (Bloco/PR-SP.) – Sr. Presidente, pelo futuro do meu filho, Breno, pela minha família, pela minha cidade de Ourinhos e região, pela minha querida Polícia Militar do Estado de São Paulo, pelo Brasil, pela honestidade e pela ética, em homenagem aos policiais militares que deram a sua vida pela sociedade, eu voto “sim”, pelo *impeachment*. (p. 184)

(15) **O SR. ELI CORRÊA FILHO** (DEM-SP.) – Contra a corrupção deste País, pelo futuro das minhas filhas Sophia e Luna e de todos os brasileiros, por Guarulhos, por São Paulo e pelo Brasil, “sim” ao *impeachment*. (p. 188)

Esses seis exemplos demonstram o uso do *aposto especificativo*. A inserção da vírgula, em alguns casos, foi inserida pelos responsáveis pela taquigrafia da Câmara, mas no discurso falado fica clara a especificação do aposto. Como esse recurso linguístico interfere na produção de sentidos no contexto da enunciação dos políticos?

Se considerarmos os exemplos acima (7, e 11 a 15), uma hipótese pode ser formulada se analisarmos a totalidade da Sessão Deliberativa da Câmara em 2016: uma vez que a repetição do sintagma preposicionado (“pela minha família”, “pelos meus filhos”) foi se tornando frequente nas justificativas dos deputados ao longo da

Sessão, a necessidade da especificação pode ter surgido ao longo da *interação*.

A interação entre indivíduos foi estudada amplamente por E. Goffman (1975) – sociólogo norte-americano de origem canadense – cujas ideias influenciaram muitos estudos linguísticos, entre eles, aqueles pertencentes ao campo da Sociolinguística interacional. Para esse domínio de estudos, os tópicos enunciativos vão se construindo ao longo da interação, e não são pré-estabelecidos ou classificados previamente: a interação é responsável pelos encaminhamentos da conversa e pela formação de certos temas de diálogo. (PRETI, 2003).

Acrescente-se a isso o fato de que a menção aos nomes dos membros da família pode ter sido incentivada por uma característica particular dessa votação: a transmissão ao vivo por meio de diferentes veículos de mídia (rádio, tevê e internet). Essa transmissão contribuiu sobremaneira para a espetacularização dessa Sessão Deliberativa no momento mesmo em que estava acontecendo. Alguns deputados, que acompanhavam os efeitos da votação nas redes sociais, nos jornais *online* e mantinham contato com outros colegas de trabalho e com a própria família por meio de aplicativos de mensagem ao longo da votação, aproveitaram o momento para mencionar algumas pessoas que os assistiam ao vivo.

MUTAÇÕES DO DISCURSO POLÍTICO

A votação na Câmara dos Deputados foi televisionada e transmitida para milhares de pessoas no Brasil no mês de abril, no momento de seu acontecimento. A transmissão da votação pode ter tido um grande impacto no comportamento dos homens públicos. Jean-Jacques Courtine, pesquisador dos discursos políticos desde

os anos 1960, alerta para a influência da emergência e da popularização dos meios de comunicação de massa na mutação dos discursos políticos contemporâneos.

Em *Glissements du spectacle politique*, Courtine (1990) apresenta-nos cinco fatores da fala pública que foram acentuados com a emergência e popularização das tecnologias de comunicação de massa: a) o declínio dos monólogos; b) a conversação-espetáculo: *life-style politics*; c) a dispersão das multidões; d) a pacificação do corpo e bemolização da voz; e) teatro político, violência simbólica. Comentaremos brevemente cada um deles, pois a partir desses cinco fatores compreenderemos melhor a relação entre fala pública e espetacularização.

I. O declínio dos monólogos. Para Courtine (1990), o descrédito dos cidadãos com relação aos discursos políticos desenvolveu-se, na França, a partir de 1970, com a crítica antitotalitária das “línguas de madeira” (*langues de bois*) e estendeu-se ao longo dos anos 1980 a toda forma longa e monológica de fala pública. Observa-se, pois, uma transformação da “língua de madeira” para a “língua de vento”. A língua de madeira representa toda fala pública que se constitui de formas longas, monológicas, períodos longos, arcaísmos, ambiguidades, formas opacas, alusivas e mentirosas. A língua de vento, por outro lado, contém as formas breves, fórmulas, pequenas frases, retórica despojada, sintaxe liminar (de início de frase, introdutório).

II. A conversação-espetáculo: Nos vinte anos tratados por Courtine, ocorre a emergência, desenvolvimento e triunfo do gênero de conversação em política, isto é: o diálogo na fala política, a conversa com o eleitor. É o triunfo do *talk-show*. E a isso, soma-se a transformação do homem privado em personagem público. Para

Courtine (1990, p. 155, trad. nossa), “a fala pública consiste de certo em sustentar os balanços e traçar os programas, mas também consiste em murmurar seus gostos literários ou culinários a um jornalista biógrafo sob o tom da confiança. Seja você mesmo.”⁸ A partir da metade dos anos 1970, a fala política invade cada vez mais a tela da tevê, e a política “se banaliza em pequenas coisas cotidianas, enuncia-se em propósitos ordinários, dissemina-se em traços ínfimos da fisionomia.”⁹ (COURTINE, 1990, p. 155, trad. nossa). Aliada a todo o conteúdo, está a imagem, agora (re)transmitida pelos aparelhos de tevê presentes nas salas de estar das famílias americanas.

III. A dispersão das multidões. Trata-se das diferenças entre o orador tradicional e do orador que deve se pronunciar a partir das tecnologias de comunicação de massa. O orador antigo estava em contato com cada um, quando todos estavam juntos. Era a multidão, situação clássica de *foule politique*. Hoje, as multidões não se deixam mais convocar para as cenas políticas, mas sim para as cenas esportivas. A dissolução da multidão política é contemporânea das tecnologias de comunicação de massa. Antes, escutávamos o orador político; agora, o vemos.

IV. Pacificação do corpo e bemolização da voz. A impositação da voz certamente sofreu alterações ao longo da popularização das tecnologias de comunicação de massa. “É verdade isto sobre a voz, cujas tonalidades foram espetacularmente adocicadas desde o tempo em que Jaurès podia, sem microfone, fazer-se ouvir por

8 Trecho original: « [...] la parole publique consiste certes à dresser des bilans et tracer des programmes, mais aussi à murmurer ses goûts littéraires ou culinaires à un journaliste biographe sur le ton de la confiance. Be yourself ».

9 Trecho original: « [...] se banalise dans les petites choses quotidiennes, s'énonce dans les propos ordinaires, se dissémine dans les traits infimes de la physionomie ».

milhares de espectadores. A voz era ela própria um espetáculo.”¹⁰ (COURTINE, 1990, p. 158, trad. nossa). A voz foi “adocicada” em função dos processos de captação, amplificação e transmissão do som (microfones): “as manifestações vocais do discurso político entraram na era dos sussurros.”¹¹ (COURTINE, 1990, p. 159, tradução nossa).

V. Teatro político, violência simbólica. Como balanço do que foi dito, Courtine (1990, p. 163, tradução nossa), afirma que “é preciso portanto parar simultaneamente de diabolizar e de beatificar a televisão, e refletir sobre a produção, a circulação e a apropriação das imagens.”¹² As tecnologias audiovisuais modificaram o discurso político, objeto privilegiado da análise do discurso e da retórica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os oradores gregos discursavam na ágora. Os deputados brasileiros discursam na Câmara. São esses dois oradores tão diferentes? Do que nos pretendem convencer? A retórica antiga nos fornece elementos que são, ainda hoje, basilares para a compreensão dos discursos argumentativos. Por outro lado, é preciso também estar atento às mutações dos discursos políticos, às suas formas de produção e circulação. O *marketing* eleitoral, por exemplo, possui hoje grande influência sobre os candidatos e sobre os eleitores. A compreensão das especificidades do momento histórico em que

10 Trecho original: « C'est vrai encore de la voix, dont les tonalités se sont spectaculairement adoucies depuis le temps où Jaurès pouvait, sans micro, se faire entendre de milliers de spectateurs. La voix était à elle seule un spectacle ».

11 Trecho original: « [...] les manifestations vocales du discours politique sont entrées dans l'ère des chuchotements ».

12 Trecho original: « [...] il faut donc cesser tout à la fois de diaboliser et de béatifier la télévision, réfléchir sur la production, la circulation et l'appropriation des images ».

nos inscrevemos é importante para os deslizamentos contemporâneos dos discursos persuasivos, e para as novas formas de enunciação política.

Essas questões, derivadas da tradição e da contemporaneidade, foram as motivações deste trabalho. Seleccionamos os enunciados da Sessão Deliberativa da Câmara com vistas a analisar sua materialidade linguística, seu funcionamento discursivo e retórico a partir da inscrição em um gênero específico de fala pública: a deliberação. Entre a Grécia Antiga e o Brasil contemporâneo, muito pode ser dito com relação ao verbo, ao corpo e à voz dos homens públicos.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2013.

BARTHES, R. L'ancienne rhétorique. *Communications, Recherches rhétoriques*, n. 16, Paris, Editions du Seuil, 1970. p. 172-223.

_____. *La antigua retórica*. Traducción de Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Ediciones Buenos Aires, 1982.

BECHARA, E. *Moderna Gramática Portuguesa*. 37. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

CÂMARA DOS DEPUTADOS - DETAQ. *Ata da 91ª Sessão da Câmara dos Deputados, Deliberativa Extraordinária, Vespertina, da 2ª Sessão Legislativa Ordinária, da 55ª Legislatura*, em 17 de abril de 2016. Disponível em: <http://www.camara.leg.br/internet/plenario/notas/extraord/2016/4/EV1704161400.pdf>. 2016. Acesso em 9 ago. 2016.

CASTILHO, A. *Gramática do Português Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

CICERO. *De re publica*. Leipzig: Bibliotheca scriptorum Graecorum et

Estilo, *éthos* e enunciação

Romanorum Teubneriana, 1964.

COURTINE, J.-J. Les glissements du spectacle politique. *Esprit*, n. 164, p. 152-164, 1990.

FIORIN, J. L. *Argumentação*. São Paulo: Contexto, 2015.

GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Trad. de Maria Célia Santos Raposo. 16. ed. Petrópolis: Vozes, 1975.

PRETI, D. (org.). *Léxico na língua oral e na escrita*. São Paulo: Humanitas, 2003.

REBOUL, O. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SILVA FILHO, L. M. A conjunção *et* na definição ciceroniana de *populus*. *Cadernos de filosofia alemã*, n. 21, jan-jul 2013, p. 85-96.

TRINGALI, D. *Introdução à retórica: a retórica como crítica literária*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1988.

SOBRE AS ORGANIZADORAS

ANA *ELVIRA* LUCIANO *GEBARA*

Docente de graduação no Curso de Letras e de pós-graduação do Programa de Mestrado em Linguística da Universidade Cruzeiro do Sul. Vice-coordenadora do Grupo de Pesquisa em Estudos Estilísticos (UNICSUL/CNPq). Atua principalmente nas seguintes áreas: estudos sobre gênero, ensino de poesia, ensino de língua materna para fins específicos na Educação Superior. Suas publicações abrangem essas áreas de pesquisa, entre elas as obras: *A poesia na escola: leitura e análise de poesias para crianças* (2012); *Gêneros textuais: construindo sentidos, planejando a escrita* (2012), em coautoria.

Endereço eletrônico: aegebara@hotmail.com

ELIANE SOARES DE LIMA

Docente da graduação e do Programa de Mestrado em Linguística da Universidade de Franca (UNIFRAN). Coordena o Grupo de Pesquisa em Semiótica (Actantes) na mesma Instituição. Doutorou-se em Letras pela Universidade de São Paulo, em 2014, tendo realizado um estágio de pesquisa na Universidade Paris 8 (França), sob a supervisão do professor Denis Bertrand. Com artigos publicados em periódicos especializados, suas pesquisas têm privilegiado as áreas de Semiótica Discursiva, Literatura Brasileira e Teoria Literária.

Endereço eletrônico: eliane.lima@unifran.edu.br

THAYSE GUIMARÃES

Docente da graduação e do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde. Atua na área de conhecimento da Linguística Aplicada, com ênfase para a relação entre Letramento escolar e digital, processos de construção de conhecimento em contextos virtuais, práticas discursivas e processos de construção identitária. Tem publicações em periódicos nacionais como as revistas *Linguagem em (Dis)curso* e *Recorte*.

Endereço eletrônico: thayse.guimaraes@unincor.edu.br

DAYANE CELESTINO DE ALMEIDA

Mestre e Doutora em Semiótica e Linguística Geral pela USP. Professora de Linguística na Universidade Federal de Alagoas. Interessa-se, principalmente, pelos seguintes temas: Semiótica e Poesia, Sociolinguística e Estilo, Semiótica e Estilo, Variação Linguística. Sua tese de doutorado se relaciona à Linguística Forense e tratou da análise de autoria textual em contextos criminais e judiciais. Foi co-organizadora do volume *Semiótica da Poesia: exercícios práticos* (2011), com o professor Ivã Carlos Lopes da USP.

Endereço eletrônico: dayalmeida@gmail.com

HELBA CARVALHO

Docente do Curso de Letras e colaboradora do Programa de Mestrado em Linguística da Universidade Cruzeiro do Sul. Atua na área de literatura e ensino, com ênfase nos estudos estilístico-discursivos em poemas modernos e contemporâneos. Publicou capítulos nos livros *Estilística: texto, discurso, ensino* (2015), *Estudos de discurso e ensino* (2012), *Gêneros textuais: construindo sentidos e planejando a escrita* (2012).

Endereço eletrônico: helba.carvalho@cruzeirosul.edu.br

LUIZ ANTONIO FERREIRA

Doutor em Educação (1995) e pós-doutor em Letras Clássicas e Vernáculas (2015) pela Universidade de São Paulo. É professor ti-

Estilo, *éthos* e enunciação

tular do Departamento de Português da PUC-SP, vice-coordenador do Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa e líder do Grupo de Estudos Retóricos e Argumentativos (ERA). Tem experiência na área de Letras e Ensino, com ênfase em Língua Portuguesa, e suas pesquisas enfocam os seguintes temas: retórica, argumentação, metodologia de ensino de línguas, língua portuguesa, Linguística e ensino-aprendizagem. Dentre suas publicações, destaca-se a obra *Leitura e persuasão: princípios de análise retórica* (2010).

Endereço eletrônico: luizanferreira@terra.com.br

MAGALÍ ELISABETE SPARANO

Doutora em Filologia e Língua Portuguesa pela USP. Integra o corpo permanente de professores do Programa de Mestrado Acadêmico em Linguística da Universidade Cruzeiro do Sul, cuja área de concentração é Teoria e Práticas Discursivas: Leitura e Escrita. É pesquisadora do Grupo de Pesquisa Estudos Estilísticos (UNIC-SUL/CNPq). Possui experiência em Letras e Linguística, com ênfase nos seguintes temas: estilística, enunciação, discurso e ensino.

Endereço eletrônico: magalies@uol.com.br

MARIA ALZIRA LEITE

Docente no Programa de Mestrado em Letras na Universidade Vale Rio Verde (UNINCOR). Líder do Grupo de Pesquisa LOGOS - Estudos de Língua, Linguagem e Ensino. É membro do Comitê de Ética e Pesquisa (CEP) da UNINCOR. Possui experiência na área de Linguística Aplicada e Análise do Discurso, abrindo diálogo, ainda, com as teorias voltadas à argumentação, representações, identida-

Estilo, *éthos* e enunciação

de e multimodalidade. Atualmente, está em estágio de pós-doutoramento no Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, sob a supervisão da Profa. Dra. Maria José Coracini. É autora de diversas produções em periódicos nacionais, dentre elas: “Das práticas discursivas às reconstruções de imagens docentes: as representações sobre o trabalho do professor de português” e “A gramática tradicional nas malhas do discurso e do ensino”.

Endereço eletrônico: mariaalzira35@gmail.com

MARIA FLÁVIA FIGUEIREDO

Doutora em Linguística e Língua Portuguesa (2002) pela UNESP, campus de Araraquara, e pós-doutora em Língua Portuguesa (2016). É docente permanente do Programa de Mestrado em Linguística da Unifran e atua nas áreas de Linguística (com ênfase em Retórica, Linguística Textual e Fonologia), Língua Portuguesa (leitura e produção de gêneros orais e escritos), Língua Inglesa (formação de professores e ensino de pronúncia) e Metodologia de Pesquisa (escrita científica). Participou da organização de diversos livros, como *O animal que nos habita: a retórica das paixões em Relatos Selvagens* (2016), *A retórica do medo* (2015), *Textos: sentidos, leituras e circulação* (2014), entre outros.

Endereço eletrônico: mariaflaviafigueiredo@yahoo.com.br

MARÍLIA GISELDA RODRIGUES

Docente da Universidade de Franca, atuando na graduação e pós-graduação. É líder do GTeDi – Grupo de Estudos do Texto e do Discurso (UNIFRAN/CNPq), pesquisadora do Atelier Linguagem e Trabalho (PUCSP/CNPq) e do GT “Linguagem, enunciação e tra-

balho” da ANPOLL. Fez seu doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem na PUC-SP e realizou estágio de pós-doutorado no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Atua prioritariamente no campo da Teoria e Análise Linguística, com ênfase em Análise do Discurso, com especial interesse pelas relações entre linguagem e trabalho, jornalismo e literatura. Enunciação e Trabalho. É autora de artigos e capítulos de livros.

E-mail: mariliagiselda@uol.com.br

NORMA DISCINI

Docente associada do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Semiótica da mesma instituição. É autora de artigos, capítulos de livros e de obras como: *Corpo e estilo* (2015); *A comunicação nos textos* (2005); *O estilo nos textos* (2003). Como bolsista FAPESP, fez o pós-doutorado na Université Paris 8 (França), com a supervisão do professor Denis Bertrand. Orienta mestrado, doutorado e supervisiona pós-doutorado no âmbito da Semiótica e na lateralidade com a Análise do Discurso, ambas de linha francesa, contemplando também as circunvizinhanças da semiótica com a fenomenologia do eixo Husserl/Merleau-Ponty e da semiótica com o quadro teórico de M. Bakhtin e seu Círculo.

Endereço eletrônico: normade@uol.com.br

RENAN MAZZOLA

Docente do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (Unincor). Atua na linha de pesquisa “Discurso e produção de sentido”, trabalhando sobre as relações entre discurso e retórica. Desenvolveu estudos na Université Sorbonne Nouvelle (PARIS 3) no Laboratoire d’Histoire des Théories Linguistiques (HTL). Suas principais áreas de atuação são: Análise do Discurso, Análise do Discurso Francesa, Análise do Discurso Foucaultiana. Autor do livro *O cânone visual: as belas-artes em discurso* (2015), publicado pela editora da Unesp.

Endereço eletrônico: mazzola.renan@gmail.com

SANDRO LUIZ SILVA

Professor Adjunto de Língua Portuguesa no Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), campus Guarulhos, curso de Letras, e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado Acadêmico) na mesma universidade. Atualmente desenvolve um Pós-Doutorado na área de Análise de Discurso e Ensino na Faculdade de Educação da USP, sob supervisão do Prof. Dr. Valdir Heitor Barzotto. Fez um Pós-Doutorado em Linguística (Análise do Discurso) na Universidade Sorbonne Paris IV (2015), sob supervisão do Prof. Dr. Dominique Maingueneau. É Doutor em Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP, 2008). Mestre em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade de São Paulo (2001).

Endereço eletrônico: vitha75@gmail.com

FOCO

**Linguística do
Texto e do Discurso**

Volume 1