A photograph of a wine bottle pouring red wine into a glass. The wine is captured mid-pour, creating a dynamic splash in the glass and a spill on the surface below. The background is a soft, out-of-focus white.

O DISCURSO LITERÁRIO DE RUBEM FONSECA

Iara Silva de Souza

O DISCURSO LITERÁRIO DE RUBEM FONSECA

Iara Silva de Souza

 editora
PATHOS

Copyright © do autor

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos do autor.

FICHA CATALOGRÁFICA

S729

Souza, Iara Silva de

O Discurso Literário de Rubem Fonseca / Iara Silva de Souza -
Teresina: Editora Pathos, 2022.

134p.

ISBN 978-65-994244-8-9 [digital]

1. Discurso. 2. Rubem Fonseca. 3. Semiologia I. Título.

CDD 410

Imagem da capa:

Christian Bowen, disponível em unsplash.com/@chrishcush

*Este livro contém elementos disponíveis em freepik.com

Diagramação, capa e projeto gráfico:

Vinícius Alves

Conselho Editorial:

Argus Romero Abreu de Moraes (UFSJ); Bruna Toso Tavares (UEMG);
Carlos Ângelo de Meneses Sousa (UCB); Edmilson José de Sá (UPE);
Ida Lúcia Machado (UFMG); João Benvindo de Moura (UFPI); Ivanete
Bernardino Soares (UFOP); Márcio Rogério de Oliveira Cano (UFLA); Max
Silva da Rocha (UNEAL); Rony Peterson Gomes do Vale (UFV); Rosane
Monnerat (UFF).

Sumário

INTRODUÇÃO.....	5
A análise do discurso em sua perspectiva histórica: dos formalistas russos à semiolinguística de Charaudeau.....	8
Um percurso histórico sobre a Análise do Discurso	8
A teoria Semiolinguística	12
A análise do discurso literário	42
A violência nas narrativas literárias	46
A violência na sociedade brasileira contemporânea	50
Da visão clássica aos estudos atuais: as diversas faces do ethos	55
Procedimentos metodológicos da pesquisa	65
A abordagem teórico-metodológica.....	65
Descrição da coleta de dados.....	65
Descrição da análise de dados	66
A semiolinguística nos contos de Rubem Fonseca	68
O conto como ato de linguagem e as circunstâncias de discurso	68
Os parceiros e protagonistas do conto	76
Um contrato de comunicação literário.....	81
A organização discursiva do conto	86
Os imaginários de violência e delinquência	97
O ethos dos sujeitos enunciadore.....	110
Ethos pré-discursivo	110
Ethos dito.....	113
Ethos mostrado	119
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	124
REFERÊNCIAS	128

INTRODUÇÃO

A problemática social da delinquência é objeto constante de diversas discursividades postas em circulação tais como notícias, documentários, filmes, obras literárias, dentre outros, constituindo-se, portanto, em práticas discursivas. Sabendo disso, enveredando pelos caminhos da discursividade em textos literários, nos propomos a analisar os contos da obra *Feliz Ano Novo*, do escritor brasileiro Rubem Fonseca, com o intuito de observarmos a materialização dos discursos sobre o sujeito delinquente. Consideramos que, na linguagem do referido autor, o ato de narrar se torna um objeto privilegiado de observação da produção e disputa de sentidos sobre a violência na sociedade contemporânea.

A presente obra busca explorar lacunas na investigação das marcas *ethóticas* dos personagens dos contos de Rubem Fonseca, uma vez que a quantidade de trabalhos encontrados na perspectiva de imagem de si é bem escassa, tanto na perspectiva linguística quanto discursiva. Contudo, é importante ressaltar, que em nossas pesquisas prévias, mais notadamente na pesquisa realizada por Silva e Flores (2011), encontramos o estudo do *ethos* de guerreiro na obra fonsequiana em uma perspectiva da antropologia da arte e da literatura. Em termos linguístico-discursivos, encontramos o trabalho de Freitas e Facin (2012) que utilizam a noção do *ethos* em uma perspectiva da teoria enunciativa-discursiva e a escrita literária atrelada a um *ethos* discursivo da voz feminina na obra de Rubem Fonseca. Por outro lado, existe uma parte considerável dos trabalhos acadêmicos que busca abordar a obra fonsequiana direcionada à estética literária, como também à perspectiva sociológica, deixando de lado, por muitas vezes, a base linguística e discursiva dos fenômenos detectados.

Nosso trabalho se diferencia das pesquisas já mencionadas por não nos limitarmos apenas à detecção do *ethos* e dos constituintes da Análise do Discurso Literário ou à observação de questões meramente enunciativas. O nosso foco está centrado em conceitos pertencentes ao campo da Semiologia, concebendo a obra como um ato de linguagem e, em consequência disso, há a implicação em estudos referentes ao contrato de comunicação, sujeitos da linguagem, imaginários sociodiscursivos e modos de organização do discurso descritivo e narrativo.

Os contos que foram abordados, a todo momento nos trazem uma reflexão acerca dos imaginários sociodiscursivos que circulam em nosso meio. Assim, percebe-se que a imagem de “delinquente” que circula no imaginário social do nosso povo se espelha bastante na questão socioeconômica do mundo atual, no bojo da qual encontra-se o delinquente que vive às margens da sociedade. Por isso, a escolha dos contos satisfaz o anseio de trazer essa reflexão crítico-social à tona, já que a obra se configura como uma tentativa de desvelar os percalços que a sociedade contemporânea enfrenta.

A relação que a literatura tem com o discurso é uma questão que está sendo bastante discutida nas pesquisas atuais. Essas duas vertentes que outrora pareciam tão distantes, hoje em dia dão margem para um olhar diferente direcionado ao trabalho com o texto. As enunciações provenientes dos textos literários, na perspectiva discursiva, são de caráter autolegitimador, representando aspectos extralinguísticos tais como o contexto sócio-histórico, intenções do autor e a manifestação dos sujeitos existentes no processo discursivo literário.

Nesse sentido, este trabalho objetiva analisar a configuração do *ethos* do sujeito “delinquente”, tendo como *corpus* os contos da obra *Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca. Propomo-nos, portanto, enveredar pelo caminho da Análise do Discurso, como uma forma de revelar o que está além do dito nos contos propostos, comprovando a opacidade da língua e sua contribuição para a compreensão do funcionamento discursivo. Ademais, lançamos mão da Teoria Semiinguística como um meio de perceber a organização da narrativa e a situação linguageira que os participantes da interação estão envoltos. Desse modo, foi possível observar e descrever como se dá a construção *ethótica* dos personagens na obra em questão. Para tanto, nossa base teórica está centrada em Charaudeau (2006), Amossy (2005) e Maingueneau (2001, 2008), dentre outros autores.

Impulsionados em oferecer respostas ao nosso problema de pesquisa correspondente à projeção do *ethos* de delinquência que reside nos contos de Rubem Fonseca, em especial na obra *Feliz Ano Novo*, segmentamos essa dissertação em seis capítulos: o primeiro capítulo trata dos aspectos históricos da análise do discurso, desde sua origem à Teoria Semiinguística, dessa forma, fazendo jus a nossa proposta de pesquisa bibliográfica, na qual buscamos apontar as diversas linhas teóricas e suas particularidades que vão ao encontro dos estudos do discurso. Outrossim, discorreremos sobre a Semiinguística, com o propósito de trazer os componentes da teoria que tanto nos ofereceram subsídios na composição desse trabalho. O ato de linguagem, o envolvimento dos

sujeitos na construção discursiva, a organização do discurso e imaginários sociodiscursivos, são alguns dos aspectos nos quais nos atemos para construir o referido capítulo. Em seguida, no capítulo dois, tratamos da Análise do Discurso Literário, mais notadamente, na abordagem do texto literário enquanto discurso. Além disso, buscamos trazer à baila a violência exposta na literatura contemporânea ao tempo em que discutiremos a violência na sociedade brasileira.

Logo após, no capítulo três, apresentamos as noções de *ethos* fazendo um percurso que parte da visão clássica até chegar aos estudos da atualidade. Para abordar o *ethos* na perspectiva da análise do discurso, nos apoiamos nas definições de Maingueneau (2008, 2001) e complementamos com os estudos de Charaudeau (2006), como mencionado anteriormente. O quarto capítulo conta com os procedimentos metodológicos que nortearam a pesquisa. Dentro disso, discutimos a abordagem teórico-metodológica, como se deu a coleta dos dados e a descrição da análise destes. O quinto capítulo, por sua vez, é composto pela aplicação dos postulados da Semiologia no *corpus* selecionado. Nessa seção, buscamos realizar a contextualização da obra em termos de condições de produção, a compreensão da enunciação discursiva em um ambiente delinquente, os imaginários e os usos, pelo autor, dos artifícios e estratégias de organização do discurso narrativo e descritivo, bem como o contrato de comunicação que é estabelecido e que, de certa forma, contribui para o surgimento das múltiplas facetas da imagem do delinquente na obra.

E, por último, tem-se o capítulo seis, que discute a projeção dos *ethé* nas narrativas analisadas quer seja em sua forma dita, quer seja na mostrada, a partir das definições de Maingueneau (2001, 2008). Buscamos, portanto, nos aprofundar nas imagens preexistentes do delinquente, isto é, o *ethos* pré-discursivo, veiculando as imagens já instauradas e que geralmente passam por um processo de rotulação direcionado ao sujeito delinquente. Ademais, nos coube, nesse capítulo, observar como se concretizou o aparato *ethótico* advindo dessas representações do referido sujeito, bem como as características psicossociais, a corporeidade e o modo de portar-se no meio social, revelando, então, a reafirmação e o rompimento da imagem outrora formada acerca do sujeito desviante.

CAPÍTULO 1

A análise do discurso em sua perspectiva histórica: dos formalistas russos à semiolinguística de Charaudeau

Neste capítulo, em um primeiro momento, pretendemos fazer um percurso histórico da construção da Análise do Discurso (AD), trilhando desde as abordagens que abrem espaço para uma possibilidade de estudo pelo viés discursivo, até o surgimento de correntes modernas como a Teoria Semiolinguística (TS), no início da década de 1980.

A título de apresentação iniciamos este texto pelos estudos do século XX, abordando a contribuição dos formalistas russos, e seus resquícios nos estudos do discurso, dentre esses contribuintes, Roman Jakobson (1896-1982). Em um segundo momento, traremos as contribuições de Ferdinand de Saussure (1857-1913), juntamente com as críticas de Mikhail Bakhtin (1895-1975). Em seguida, comentaremos acerca da contribuição de Zellig Harris (1909-1992) no auxílio para a formação da primeira fase da AD francesa, e sobre Émile Benveniste (1902-1975) no que diz respeito à enunciação. Logo após, iremos abordar a constituição da Análise do Discurso enquanto disciplina, trazendo, assim, Michel Pêcheux (1938-1983) e Jean Dubois (1920-2015). E, por último, a instauração da Teoria Semiolinguística (TS), de Patrick Charaudeau (1930-), que daria origem, mais tarde, à Análise do Discurso Semiolinguística (ADS), conforme Machado (2016), perspectiva teórica que norteará nossa pesquisa.

Um percurso histórico sobre a Análise do Discurso

Dominique Maingueneau, no seu livro *Initiation aux Méthodes de L'analyse du Discours*, publicado em 1976, revela que foram os formalistas russos que deram espaço para uma perspectiva dos estudos linguísticos, que mais tarde se chamaria “discurso”. Desse modo, começa a ser gestada uma

perspectiva teórica que ultrapassa o estudo imanente da língua, principal característica dos estudos saussureanos. O formalismo russo durou de 1920 a 1930 e buscava abordar a literariedade da linguagem literária, ocultando seu subjetivismo em relação aos textos literários, tanto em prosa quanto em poesia. Deixando de lado qualquer juízo de valor, elementos ideológicos, emocionais e cognitivos, colocava em destaque o teor científico da obra literária. Roman Jakobson foi um grande representante desse movimento, sempre mostrando a indissociabilidade entre os estudos linguísticos e literários, dando ênfase à percepção da mensagem e à identificação dos componentes do discurso. Jakobson participou dos círculos linguísticos de Moscou (1915) e Praga (1926), tendo sido exilado nos Estados Unidos após a invasão da Tchecoslováquia pelos nazistas. Ainda de acordo com Lopes e Tchugunnikov (2010), Jakobson deixou uma obra vasta, fazendo contribuições originais aos estudos poéticos e linguísticos.

Ao excluir o contexto social dos estudos da língua, Saussure abriu espaço para vários estudiosos, fazendo com que se apropriassem dos fatos que envolvessem a relação linguagem/contexto social. Bakhtin aproveitou essa abertura para centrar suas críticas ao estruturalismo privilegiando a importante visão histórico-social, diferentemente de estudos saussurianos anteriores, que não articulavam a língua nem com a história, nem com o sujeito, tampouco como uma prática social de fato concreta. Bakhtin aborda uma perspectiva dialógica da língua, na qual há diversificações que se instauram por meio da história no centro de uma dada língua. Ele trata da impossibilidade de separar a língua da fala, assim, enfatizando o caráter dialético da linguagem. Bakhtin, em seu livro *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, aponta o signo como um produto embebido por ideologia, constituído de uma materialidade discursiva, que pode ser configurado com base em diversos fenômenos que circulam no nosso meio, evidenciando a exterioridade e os efeitos do signo:

Cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade. Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer. Nesse sentido, a realidade do signo é totalmente objetiva e, portanto, passível de um estudo metodologicamente unitário e objetivo. Um signo é um fenômeno do mundo exterior. O próprio signo e todos os seus efeitos (todas as ações, reações e novos signos que ele gera no meio social circundante) aparecem na experiência exterior. (BAKHTIN, 2006, p.31).

É possível perceber nesse fragmento a nova visão de signo linguístico, havendo uma ruptura com as ideias de Saussure, que abordavam o signo linguístico em sua imanência, ou seja, imbricado na língua em um estudo de relações internas. A perspectiva saussuriana considera a língua como abstrata, objetiva, um sistema fechado, sem espaço para manifestação ideológica. A seguir, partiremos para uma exposição acerca das origens da Análise do Discurso, enquanto perspectiva que se estabelece além do texto, considerando a natureza sócio-histórica dos enunciados.

Segundo Brandão (2003), houve um surgimento de indício da teoria do discurso a partir de um trabalho de Zellig Harris, intitulado “*Discours analysis*”, publicado em 1952, no qual assegura que a análise de enunciados ultrapassa o nível meramente frasal, levando em consideração as relações transfrásticas presentes nos textos. A partir disso, esse modelo harrisiano pode ser considerado o marco que traria à tona o nome dos estudos do discurso.

Brandão (2003) afirma que o método harrisiano, de uma forma ou de outra, era uma simples extensão da linguística distribucional aplicada na descrição do nível da frase, trabalhando com os enunciados, ou melhor, com os discursos. Considerando a língua como um meio de transmissão de informações e não só um mero amontoado de estrutura, Harris tem como principal alvo a dinamicidade e a mutabilidade do signo linguístico. Dessa forma, Batista (2008) comenta que o trabalho de Harris com os dados de fala, regras de seleção e combinação, são relacionados com teorias matemáticas, ou seja, são os elementos discretos da língua. Mas existem os elementos não discretos, que se referem às situações interpessoais, às informações que estão nas sentenças e suas funções. Assim, ele se dedica em conceber a língua em sua imanência ao passo que ressalta o seu caráter informativo por excelência.

Assim, é clara a ênfase dada à estrutura e aos elementos extralinguísticos por Harris, apesar de todo o trabalho com os enunciados, buscando olhar para além do posto na frase, ainda não era o suficiente para esse modelo se tornar de fato a Análise do Discurso como conhecemos hoje, pois esse método não permitia uma reflexão acerca dos enunciados, evidenciando aspectos tais como sua significação e seu contexto sócio-histórico, componentes que estão fortemente presentes na Análise do Discurso de linha Francesa, encabeçada por Michel Pêcheux, sobre a qual discutiremos mais adiante.

Após a breve discussão da contribuição de Harris para a construção dos estudos do discurso, iremos inclinar o olhar para os estudos da enunciação, de Émile Benveniste, tecendo um breve comparativo com

Roman Jakobson, a fim de que haja um melhor entendimento das duas vertentes. Benveniste afirma que o falante se inscreve no contexto que enuncia, a partir do uso da língua, assumindo uma determinada posição: “O locutor se apropria do aparelho formal da língua e enuncia sua posição de locutor por índices específicos” (BENVENISTE, 2006, p. 84).

Diante disso, percebe-se que essa perspectiva abordada por Benveniste adota a relação entre o locutor, o seu enunciado e o mundo, relação que se centra nas discussões da Análise do Discurso, em que se observa uma importância na posição do sujeito e sua inserção sócio-histórica.

Levando adiante a concepção de discurso, Brandão (2004) deixa claro que o interesse, nessa perspectiva, está relacionado ao contexto de produção de sentidos, imbricado à exterioridade do domínio linguístico. A seguir, abordaremos essa exterioridade no contexto de fundação da Análise do Discurso.

De acordo com Maldidier (1994), a Análise do Discurso enquanto disciplina foi o resultado de uma parceria profícua entre o linguista Jean Dubois e o filósofo Michel Pêcheux.

Os anos 60 são os anos do estruturalismo triunfante. A linguística, promovida a ciência piloto, está no centro do dispositivo das ciências (...) O projeto da AD nasce neste contexto (...) o liame entre a expansão da linguística e a possibilidade de uma disciplina (nova) como a análise de discurso é explícita. (MALDIDIER, 1994, p.175).

A autora ainda explicita as divergências e convergências que cercavam os dois pensadores na formulação dessa disciplina. Segundo ela, na perspectiva de Dubois, “a AD é pensada num *continuum*: a passagem do estudo das palavras (lexicologia) ao estudo do enunciado (análise de discurso) é ‘natural’, é uma extensão, um progresso permitido pela linguística”. (MALDIDIER, 1994, p.26).

Uma convergência entre as duas figuras era o marxismo e a política, com ideias semelhantes em relação à luta de classes, história e afins. Essa relação entre marxismo e estudos linguísticos alavancou a afirmação da Análise do Discurso enquanto teoria, no final dos anos de 1960. Como aborda Mussalim (2012), Dubois trata a Análise de Discurso como um estudo do enunciado pelo viés gramatical, focalizando o léxico e sua natureza estrutural, buscando relacionar o modelo linguístico ao sociológico. Pêcheux, por sua vez, articula o sujeito com a ideologia. Ele, ao contrário de Dubois, toma a AD como uma “ruptura” em relação aos estudos estruturalistas de outrora, também traz à tona as condições de produção

do discurso e o encadeamento da língua com a história. Já Dubois se preocupava com as questões enunciativas centradas em um sujeito falante, tendendo para problemáticas psicologizantes.

Apesar das divergências de propósitos nos estudos do discurso, há uma confluência no quesito da preocupação com o atravessamento da história no objeto denominado “discurso”. Com a efervescência do enunciativismo de Benveniste, refletido nas produções de Pêcheux e Dubois, emerge a Análise do Discurso Francesa, de caráter político, histórico e social, sem subtrair os estudos linguísticos em suas formulações teóricas e dispositivos de análise. A relação entre língua, história e ideologia é que movimenta o discurso nessa época. Pêcheux buscou formalizar diferentes objetos das ciências humanas, redefinindo os instrumentos de análise, e criticando constantemente o conteudismo.

Após essa pequena discussão acerca da renomada AD Pecheutiana, surge um questionamento: Como essa fundação epistemológica ainda perpetua nas produções dos estudiosos do discurso, houve alterações das definições que permeavam a AD Francesa em sua origem? Courtine (2005) tece comentários sobre como o trabalho de Pêcheux é reconhecido por outros teóricos contemporâneos da AD, como por exemplo, Maingueneau e Charaudeau. Critica, no entanto, um certo apagamento da teoria de Pêcheux no Dicionário de Análise do Discurso publicado por esses dois autores. Desse modo, vê-se que outras perspectivas teórico-metodológicas são apresentadas, e uma delas, denominada Teoria Semi linguística, nos servirá como suporte para a escrita dessa pesquisa. Sobre o seu surgimento, então, é que iremos tecer considerações na próxima seção.

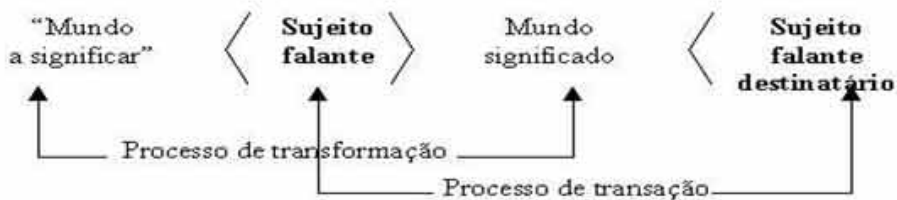
A teoria Semi linguística

A Teoria Semi linguística foi divulgada pela primeira vez no livro *Langage et Discours - Eléments de Sémiolinguistique*, publicado em 1983, mostrando-se produtiva na análise dos mais diferentes campos discursivos. Nessa obra, Charaudeau mostra que a linguagem é vista como um veículo social de comunicação. Assim como Jakobson, o autor enfatiza a existência de sujeitos da linguagem, no entanto, afasta-se da teoria da comunicação ao questionar a linearidade de um dispositivo que parte do emissor ao receptor sem nenhum ruído ou interferência. Para Charaudeau, não existem apenas dois sujeitos, como pensava Jakobson, mas quatro, como veremos adiante. A interação entre estes sujeitos envolve um movimento que substitui a linearidade pela circularidade, incluindo nela a situação de

comunicação e as circunstâncias de discurso. A TS reúne, ainda, diversas práticas sociodiscursivas, vinculando diferentes saberes da psicologia social, antropologia, história e etnologia, permeados por conhecimentos linguísticos.

Charaudeau (2005) assevera que a Teoria Semiológica corresponde a um processo de dupla semiotização do mundo e que esse processo se dá em dois momentos: transformação e transação. O primeiro tem o papel de transformar o mundo em significado, ou seja, um processo que parte de um “mundo a significar”, sendo executado por um sujeito falante. Por outro lado, o segundo processo corresponde ao produto “mundo significado” como elemento de troca entre sujeitos. Como podemos observar com a seguinte figura:

Figura 1 - Processo de semiotização do mundo



Fonte: (CHARAUDEAU, 2005, p. 12).

Com as inúmeras semióticas existentes, Charaudeau (2016b) diz que a Semiologia deverá responder aos seguintes questionamentos que sustentam toda a teoria da significação: “O que conhecemos do *signo* e como ele pode ser definido? O conceito de *comunicação* é pertinente em um tal projeto? O que é a *competência linguageira* e quais são seus componentes?” (CHARAUDEAU, 2016b, p.21)

De acordo com Machado e Mendes (2013), essa teoria discursiva é responsável por

(...)estudar a forma e o sentido que comandam a criação de diferentes atos de linguagem e sua orientação, que dependem da situação psicossocial que os produz. E a teórica também está correta ao dizer que a Semiologia estuda ou analisa discursos sociais: sempre levamos em conta, ao praticá-lo, das atitudes do sujeito-comunicativo face ao seu discurso, face ao mundo que o rodeia (o social) e face ao outro para quem a comunicação é dirigida. (MACHADO; MENDES, 2013, p.9).

A partir dessa explicação, percebemos o papel do sentido no controle da criação de diferentes situações linguageiras nas quais estão vinculados

o sujeito psicossocial, o contexto social do discurso e, conseqüentemente, a intencionalidade do sujeito. Logo ficou evidente que a abordagem de Charaudeau era diferente da proposta de Pêcheux, já que este versa sobre o assujeitamento do sujeito, no qual estaria submetido à língua e à história e, assim, seria atravessado pela ideologia e constituído de várias formações discursivas.

Tomando o discurso como um fato social, composto por um duplo processo de semiotização do mundo, Charaudeau (2001) diz que o discurso é capaz de ultrapassar os códigos de manifestação linguageira, configurando-se como uma encenação, composta de saberes compartilhados em um processo semiológico, em uma espécie de jogo de expectativas entre os sujeitos envolvidos. A respeito disso, Charaudeau (2016b) assevera que

“Comunicar” é proceder a uma *encenação*. Assim como, na encenação teatral, o diretor de teatro utiliza o espaço cênico, os cenários, a luz, a sonorização, os comediantes, o texto, para produzir efeitos de sentido visando um público imaginado por ele, o locutor – seja ao falar ou ao escrever – utiliza componentes do dispositivo da comunicação em função dos efeitos que pretende. (CHARAUDEAU, 2016b, p. 68, grifo do autor).

A partir disso, podemos verificar que o ato linguageiro apresenta-se de forma biunívoca, sendo ele explícito e implícito, em uma relação indissociável. Ele pode ser explícito pelo cunho referencial, através do qual faz combinações e oposições entre os signos, resultando desde então, em um jogo que recai na realidade que nos permeia. Para se configurar como implícito, é essencial que haja a intencionalidade do indivíduo, proveniente da circunstância de produção, indo além daquilo que está posto, juntamente com a necessidade de levar em conta a condição de realização dada através da atividade linguageira implícita.

Sendo um elemento de extrema importância para uma significação exitosa no ato linguageiro, as circunstâncias do discurso refletem as condições nas quais os discursos são realizados, explicitando as relações entre os parceiros e os protagonistas cujo saber compartilhado entre ambos permite uma melhor apropriação acerca do propósito linguageiro. Tomando por base esses conhecimentos, é importante ressaltar que a Teoria Semiolinguística é útil para essa pesquisa pelo fato de que iremos trabalhar com elementos verbais, enveredando pelas categorias de língua que estão presentes no *corpus* analisado, relacionando-as com elementos do contexto sociocultural dos saberes partilhados, emergindo, dessa forma, a totalidade significativa dos fenômenos linguageiros que iremos detectar.

O ato de linguagem e as circunstâncias de discurso

Sendo a linguagem um objeto opaco, ela está calcada em um contexto sócio-histórico, no qual a produção de sentidos, saberes e práticas sociais fazem parte de um ato de linguagem. Sabendo disso, é cabido dizer, consoante Charaudeau (2016b) que esse processo de produção de sentidos através desse âmbito não transparente da linguagem, exigirá diversas intencionalidades e dizeres a partir das figuras do emissor e receptor. Nessa perspectiva, o ato de linguagem não esgota sua significação em sua forma explícita.

Por conseguinte, o ato de linguagem será dividido em duas dimensões, sendo uma de viés explícito, como já foi mencionado acima, que será manifestado de forma direta no ato de linguagem, e a outra, de viés implícito, que abrirá espaço para as mais variadas manifestações de sentidos que dependem das circunstâncias comunicativas.

Essas dimensões desencadeiam um movimento de forças internas e externas que Charaudeau (2016b) chama de força centrífuga e de força centrípeta. A primeira força se refere ao deslocamento de sentidos, possibilitando o ato de linguagem a obtenção de significado através da intertextualidade, da contextualização que vai transcender a situação de comunicação explícita. Portanto, através desse movimento seriado, teremos uma atividade que proporcionará a significação do discurso. A segunda força demonstra um movimento endocêntrico, sendo denominada de centrípeta, cujo papel é de direcionar o ato de linguagem em um significado detentor de referência e simbolização. Tal movimento está calcado em uma forma internalizada, em outras palavras, ele está centrado em uma atividade de caráter estrutural e combinatória de signos.

Ao inclinarmos o olhar para as questões da produção e recepção do ato de linguagem, percebemos que levar em conta os saberes circulantes entre os sujeitos da linguagem, suas relações interenunciativas e o propósito a ser alcançado, é imprescindível para a constituição desse ato ao lançar mão de um projeto de fala. Portanto, esse movimento produtivo e receptivo não segue um caminho linear, pois os pontos de vista podem ser múltiplos. Essa multiplicidade se deve ao fato de que

A finalidade do ato de linguagem (tanto para o sujeito enunciador quanto para o sujeito interpretante) não deve ser buscada apenas em sua configuração verbal, mas, no jogo que um dado sujeito vai estabelecer entre esta e seu sentido explícito. (CHARAUDEAU, 2016b, p.24).

Posto que será necessário saberes que os sujeitos compartilham para o funcionamento do ato de linguagem, com as dimensões comentadas acima, o processo produção e interpretação desse ato irá assumir uma certa assimetria que veremos *A posteriori*. Isto posto, teremos o sujeito que seria o produtor do ato de linguagem, denominado (EU) e o sujeito interlocutor do ato de linguagem, representado por (TU). Dessarte,

-O TU não é um simples receptor de mensagem, mas sim um sujeito que constrói uma interpretação em função do ponto de vista que tem sobre as circunstâncias de discurso e, portanto, sobre o EU (interpretar é sempre instaurar um processo para apurar as intenções do EU).

-Correlativamente, esse TU-interpretante (TU') não é o mesmo que o TU-destinatário (TU) ao qual se dirige o EU. Como consequência, o TU', ao fazer sua interpretação, reflete o EU com uma imagem (EU') diferente daquela que o EU acreditava (queria?) ter. (CHARAUDEAU. 2016b, p.44).

Com essa representação, o ato de linguagem não deve ser visto como um meio de mera troca mensageira, mas sim de um contorno dialético, conforme Charaudeau (2016b) destaca. Outrossim, ainda de acordo com autor, o ato de linguagem é uma atividade metalinguística que se consolida em dois processos: o de interpretação e o de produção. O primeiro processo é criado pelo sujeito EU que irá se dirigir a um TU destinatário. O segundo processo corresponde à interpretação, compreendida por um TU'-interpretante, que fabrica uma imagem do locutor Eu'.

Em consequência desse jogo entre o interlocutor-destinatário e o interlocutor-interpretante, Charaudeau (2016b) assegura que “o ato de linguagem se torna, então, um ato interenunciativo entre quatro sujeitos (e não 2), lugar de encontro imaginário de dois universos de discursos que não são idênticos.” (CHARAUDEAU, 2016b, p.45). Portanto, para a efetivação do ato de linguagem e para a elucidação desse jogo interenunciativo, será essencial levar em consideração um quadro de comunicação, cujo detalhamento será feito posteriormente, o qual comporta as dimensões explícitas e implícitas, os quatro sujeitos da linguagem, elementos linguísticos e extralinguísticos, sobretudo as circunstâncias de discurso, as quais nos deteremos a seguir.

As condições de produção/interpretação pertencem ao domínio do implícito, podendo, então, ser chamadas de circunstâncias de discurso de acordo com a classificação de Charaudeau (2016b). A partir dessa observação, depreendemos que ao tomarmos o domínio do implícito como centro, será preciso levar em conta

Algumas das representações coletivas que uma determinada sociedade (ou um grupo social) constrói para si; seja através de outros discursos que ela produz em uma mesma ocasião, seja em outras circunstâncias. Nesse caso, lidamos com um conjunto de possíveis interpretativos. (CHARAUDEAU, 2016b, p.29).

Nessa perspectiva, esses possíveis interpretativos revelam que a instância implícita comporta as condições de produção e interpretação que variam através das circunstâncias de discurso, sendo responsáveis pela construção do significado que vai além do explícito. Após o delineamento desse viés contextual, é importante destacar que os saberes dos parceiros acerca do propósito linguageiro são investidos de práticas sociais partilhadas entre os membros que possuem os mais variados tipos de experiências. Tendo isso em vista, esse saber seria consolidado em diferentes formas, isto é, um saber que pode ser encontrado tanto individual quanto coletivamente.

Portanto, as “circunstâncias de discurso intervêm na partilha do saber dos protagonistas da linguagem, no que diz respeito a suas práticas sociais, na condição de sujeitos coletivos.” (CHARAUDEAU, 2016b, p.30). Diante disso, é cabido afirmar que as circunstâncias do discurso vão mobilizar saberes particulares e coletivos através da combinação de signos movidos a uma intertextualidade, como já foi dito. Uma palavra pode estar revestida de sentidos plurais que também são inerentes às suposições acerca do estatuto do enunciador, como a exemplo dos seguintes questionamentos: Quem seria esse enunciador? O que ele sabe?

Em relação a esses saberes que integram as circunstâncias de discurso, Charaudeau (2016b) toma o conceito de tais circunstâncias como saberes confrontantes que circulam entre os sujeitos, que vão desde saberes supostos sobre o mundo à saberes supostos a respeito de um ponto de vista. Para o autor, este último tipo de saber precisaria dos “filtros construtores de sentido” para a detecção da reciprocidade das visões entre os atores da linguagem. Sendo assim, o sujeito sempre cria hipóteses acerca desse enunciador, logo, tal atitude confirma o que foi dito anteriormente: o ato de linguagem não é transparente e exige muito mais do que o mero conhecimento de elementos explícitos.

Os sujeitos da linguagem

Após essa breve discussão, iremos adentrar, de fato, no ato de linguagem em termos de encenação, detalhando os seus constituintes e definindo os sujeitos da linguagem que foram ligeiramente citados. No que se refere ao ato linguageiro, iremos perceber que no decorrer de

nossa discussão, o caráter intencional e estratégico de alguns sujeitos é bem recorrente, se estabelecendo em um movimento de adequações às restrições e seleções de elementos para atingir um efeito desejado:

O ato de linguagem se mantém numa constante manobra de equilíbrio e de ajustamento entre as normas de um dado discurso e a margem de manobra permitida por esse mesmo discurso. Tais manobras discursivas vão dar lugar à produção de estratégias, por parte dos sujeitos comunicante e interpretante. (MACHADO, 1998, p.117).

Os sujeitos da comunicação, em tese, são os parceiros e os protagonistas. Os parceiros englobam os seres sociais e psicológicos atuantes no domínio externo do ato da comunicação, sendo um locutor, responsável pela produção do ato e o interlocutor, que realiza a interpretação de acordo com seus princípios. Já os protagonistas, vão atuar no âmbito interno do ato linguageiro, sendo os seres que vão tomar a palavra, protagonizando o espaço de comunicação. Consoante Charaudeau (2001), há quatro tipos de sujeitos: dois parceiros que estabelecem uma relação contratual na interação linguageira, no caso, o sujeito comunicante (EUc) e o sujeito interpretante (TUi), e dois protagonistas, que são seres de fala, denominados sujeito enunciador (EUe) e sujeito destinatário (TUd).

O sujeito comunicante (EUc) é responsável por produzir o ato linguageiro, participando da encenação do dizer. Sendo um ser social, ele busca relacionar diversos componentes comunicacionais, psicossociais e intencionais, lançando mão de hipóteses de saber de seu parceiro, com o intuito de produzir determinados efeitos de sentido. Já o sujeito interpretante o (TUi), não faz parte do processo de produção, mas sim da interpretação, elaborando diversas possibilidades interpretativas acerca do EUc. Já que TUi pode construir as mais variadas reações e interpretações que vão ao encontro das suas experiências e saberes, vemos uma certa liberdade do TUi em relação ao EUc, visto que ele irá agir de forma independente, tornando-se, dessa forma, o centro de sua própria interpretação realizada no ato linguageiro.

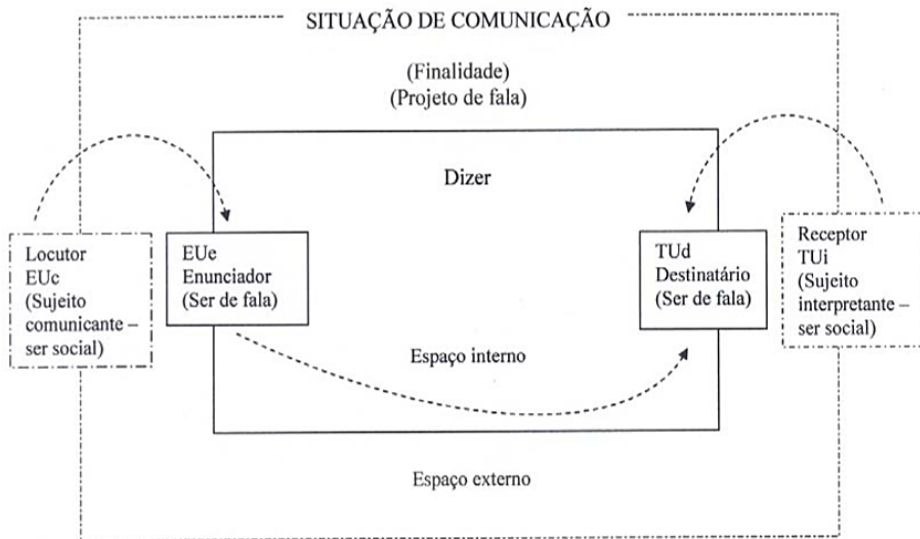
O sujeito enunciador (EUe), se configura como um ser de fala, sempre presente no ato da linguagem, seja de forma implícita ou explícita, encarregado por causar determinado efeito sobre o interpretante. Sendo um projeto de fala, o EUe é uma imagem de enunciador construída a partir do processo de produção, fruto da intencionalidade do Euc. O sujeito destinatário (TUd), é basicamente um destinatário ideal, que sempre está presente no ato de linguagem, é também um ser de fala, encontrado dentro

do domínio do EUC, uma vez esse sujeito comunicante projeta sua fala para atingir diretamente o TUD.

O contrato de comunicação

O contrato de comunicação, segundo Charaudeau (2016b), tem o papel de comportar a situação comunicativa. Sabendo disso, é importante que os participantes da interação compartilhem as mesmas práticas, costumes, que de uma forma ou de outra, irão refletir nas representações linguageiras. Assim, baseando-se no princípio de que o discurso é um objeto multidimensional, o qual transforma-se em uma encenação, com seres que partilham de mesmas experiências, é importante ressaltar que a significação discursiva irá se apoiar em elementos linguísticos/discursivos e situacionais para a sua efetivação. A título de exemplificação segue o quadro a seguir:

Figura 2 - Quadro comunicacional



Fonte: (CHARAUDEAU, 2016a, p.52).

Denominado quadro comunicacional, o quadro exposto detalha a interação entre os sujeitos do ato linguageiro, que se dá por meio de uma relação contratual, apoiado em um projeto de fala proveniente do EUC, firmando, dessa forma, sua intencionalidade. Ao elaborar tal projeto de fala, o EUC cria imagens a partir da situação de comunicação. Tal movimento se configura como um jogo estratégico que pode ser bem sucedido ou não. Essa troca linguageira exige que os sujeitos tenham um

leque de saberes que, de certa forma, contribuem para o êxito dessa relação contratual como explica Corrêa-Rosado (2014):

Essa noção de contrato implica, portanto, condições como a existência de dois sujeitos em relação de intersubjetividade, de convenções, normas e acordos que regulam a troca linguageira e de saberes partilhados, que compõem as circunstâncias de produção e interpretação do discurso. (CORRÊA-ROSADO, 2014, p. 14).

Para haver sucesso nessa expedição do EUC, é essencial que TUI seja totalmente persuadido pelo projeto de fala, dê credibilidade ao EUE (detentor da fala) e tenha uma identificação com TUD. Em suma, essa relação dos sujeitos acaba por constituir um contrato de comunicação, no qual há uma interdependência entre os sujeitos, revestidos de imagens e representações psicossociais, agindo em prol de um projeto de fala lançado.

Constituído de ações como dizer e fazer, o ato de linguagem traz o EUE e o TUD como representantes do espaço do dizer, em cuja arena se dá a encenação propriamente dita, ou seja, a instância discursiva, que se configura como o lugar no qual os sujeitos tomam a palavra. Já o espaço do fazer, fica a cargo do EUC e do TUI, uma vez que são pertencentes à instância externa do quadro de comunicação proposto, numa posição situacional da troca, caracterizados como seres sócio-historicamente determinados.

Charaudeau (2016b) assevera que a relação estabelecida entre esses sujeitos se dá por meio de características físicas, identitárias e contratuais. No tocante às características físicas, há a necessidade de se considerar se os parceiros estão fisicamente presentes, sua quantidade, o nível de proximidade entre ambos e o tipo de canal de transmissão, se ele é oral ou escrito, e por qual meio ele se estabelece, seja gestual, imagético, etc.

As características identitárias são as sociais, psicológicas e relacionais. Por fim, as características contratuais se embasam na troca dialogal, quando há interação entre um ou mais sujeitos, ou monologal quando um único sujeito enuncia de forma soberana. Além dessa situação de troca, existem os rituais de abordagem, que se referem às condições de contato com o Interlocutor e aos papéis comunicativos que se estabelecem, ou seja, o papel que cada parceiro assume em relação ao contrato de fala.

Charaudeau (2016b) afirma que a situação de troca, no que concerne à sua produção, é uma expedição e uma aventura, pois é dotada de imprevisibilidade, uma vez que o sujeito comunicante não tem qualquer controle acerca dos efeitos que irá causar no sujeito interpretante. Baseado nisso, EUC elabora hipóteses acerca do TUI e do TUD. Para tanto, ele irá

organizar estrategicamente suas intenções para poder persuadir seu parceiro.

Além desses procedimentos já descritos, o EUC utiliza outros que se enquadram em dois polos oscilantes, de acordo com Charaudeau (2016b):

A fabricação de uma imagem de real como lugar de uma verdade exterior ao sujeito e que teria força de lei; A fabricação de uma imagem de ficção como lugar de identificação do sujeito com um outro, imagem esta que constitui um lugar de projeção do imaginário desse sujeito. (CHARAUDEAU, 2016b, p.57).

Com base no exposto até aqui, podemos considerar o real como constituído pelos saberes vivenciados. Podemos dizer, também, que é uma convenção social relativa, trazendo, dessa forma, um consenso ou dissenso para a situação de comunicação, ao passo que a ficção se constitui pela construção de imagens feitas pelos participantes da interação. Em suma, é notável que a comunicação é proveniente de uma aposta, numa relação da expectativa do sujeito comunicante direcionada ao sujeito interpretante, no que concerne à sua proposta e à obtenção do efeito esperado a partir do uso dessas estratégias na situação de comunicação.

Os modos de organização do discurso

Para adentrar na discussão dos modos de organização do discurso, Charaudeau (2016b) inicia abordando como se dá a construção de tais postulados, seus componentes, procedimentos linguísticos e discursivos, além da finalidade de cada um. Diante disso, existem quatro modos de organização do discurso (Enunciativo, Descritivo, Narrativo e Argumentativo). Cada modo de organização aqui mencionado, funciona como uma “base” e um “princípio” de organização:

A função de base corresponde à finalidade discursiva do Projeto de fala do locutor, a saber: O que é “enunciar”? O que é “descrever”? O que é “contar”? e o que é “argumentar”? O princípio de organização é duplo para o Descritivo, o Narrativo e o Argumentativo. (CHARAUDEAU, 2016b, p.74).

Para a realização desse trabalho, os modos enunciativo, descritivo e narrativo se apresentam com maior pertinência, visto que se enquadram de forma satisfatória no discurso literário, mais especificamente no gênero discursivo conto. No entanto, adota-se para efeito de análise, somente o modo narrativo e descritivo pelo motivo de serem mais recorrentes no *corpus*.

Principiando pelo modo de organização enunciativo, Charaudeau (2016b) volta-se para os protagonistas, ou seja, os seres de fala, que utilizam as categorias de discurso, revelando sua forma de agir na encenação, enveredando também, por categorias da língua. O modo enunciativo, segundo Charaudeau (2016b, p.82) “aponta para a maneira pela qual o sujeito falante age na encenação do ato de comunicação” em suma, esse modo enunciativo baseia-se na maneira de como o sujeito falante se comporta na encenação do ato comunicativo e na posição que ele toma em relação ao seu interlocutor a partir da seleção das categorias linguísticas.

O modo de organização descritivo se caracteriza por atribuir qualidades, nomear o mundo e identificar seres e objetos, além de ser um procedimento discursivo estático, podendo ser elaborado de forma atemporal. Tal modo de organização traz consigo três componentes: nomear, localizar-situar e classificar. Esses elementos são organizados de modo a estabelecer uma construção do mundo ora objetiva, ora subjetiva, contando com procedimentos discursivos e procedimentos linguísticos.

O modo de organização do discurso narrativo, por seu turno, traz um mundo que é elaborado através de sucessões de ações que desembocam em uma progressividade, ou seja, de maneira contínua, esse modo estrutura o mundo com início e fim, seguindo uma lógica que formula todo o encadeamento da narrativa. Dito isso, temos a lógica e a encenação narrativa. A lógica se configura pela sucessão de ações guiadas por um raciocínio lógico, constituindo a trama de uma história, já a encenação narrativa tem o papel de representar essa narrativa enquanto um universo narrado. Por fim, os componentes e procedimentos do modo descritivo e narrativo serão abordados minuciosamente mais adiante e, desse modo, iremos explicitar tais modos de organização de forma mais detalhada, já que são os mais recorrentes no corpus selecionado.

Apresentando-se de forma oral ou escrita, o modo argumentativo é o que usa o poder da persuasão. Para Charaudeau (2016b), “O sujeito que argumenta passa pela expressão de uma convicção e de uma explicação que tenta transmitir ao interlocutor para persuadi-lo a modificar seu comportamento”. Assim, o autor aborda uma relação triangular entre um “sujeito argumentante, uma proposta sobre o mundo e um sujeito-alvo” (CHARAUDEAU, 2016b, p.205).

O modo descritivo

Charaudeau (2016b), a partir de reflexões feitas acerca do modo de organização descritivo, assevera que do ponto de vista organizacional, o texto é sempre heterogêneo. Portanto, dependerão da situação de

comunicação e das ordens de organização utilizadas na sua elaboração. Para tanto, é preciso tratar o descritivo em três níveis: a situação de comunicação, que é calcada em termos contratuais e que determina a finalidade do texto; o modo de organização do discurso, que na sua efetivação utiliza categorias de língua, e o gênero de texto, responsável por extrair finalidade dos interesses da situação comunicativa.

No que concerne o referido modo de organização do discurso, Charaudeau (2016b) irá dissertar sobre algumas considerações a respeito desse modo. Iniciando a discussão, o autor aponta para problema da diferenciação entre o modo descritivo e o narrativo, trazendo à tona a tradição das atividades escolares como a responsável pela confusão desses dois modos, uma vez que não se diferenciava a finalidade de um texto com o seu modo de organização. Para diferenciar esses dois modos, o autor diz que o modo descritivo se refere à qualificação do relato, já o narrativo se enquadra nas funções da narração Dessa forma,

(...) descrever consiste em ver o mundo com um olhar “parado” que faz existir os seres ao nomeá-los, localizá-los e atribuir-lhes qualidades que o singularizam. Entretanto, descrever está estreitamente ligado a contar, pois as ações só têm sentido em relação às identidades e às qualificações de seus actantes (CHARAUDEAU, 2016b, p. 111).

Prosseguindo a discussão, o modo descritivo, como já mencionamos, é constituído pelos seguintes elementos: nomeação, localização-situação e qualificação. Ao analisarmos o *corpus* selecionado, nos atentaremos à observação da estrutura linguística e discursiva concernente à organização descritiva dos personagens e do contexto situacional dos mesmos.

Entende-se por nomear, o ato de identificar um ser, ou seja, dar existência a ele. Segundo Charaudeau (2016b) essa atividade se opõe àquela que determina a sucessão das ações e sua organização, melhor dizendo, a narração, como distinguido acima. Portanto, “Nomear é uma atividade que se interessa pelos seres enquanto tais, e as classificações que os organizam se apresentam como agrupamentos em constelações em torno de núcleos que constituem seu ponto de referência.” (CHARAUDEAU, 2016b, p. 113). Em outras palavras, esse modo é um produtor de diversas taxonomias acerca dos elementos que constituem o universo.

Os procedimentos linguísticos desse componente são: a *denominação*, que se apresenta em forma de nome comum ou nome próprio, com o intuito de identificação dos seres; a *indeterminação*, cujo papel é inscrever certo relato de forma atemporal, se opondo ao processo de denominação; a *atualização*, encarregada de trazer efeitos de singularidade, familiaridade

etc. por meio do uso de artigos; a *dependência*, responsável por agir produzindo efeitos de apreciação a partir do uso de possessivos; a *designação*, que através da utilização dos demonstrativos, irá produzir efeitos de tipificação; a *quantificação*, cujo papel é produzir efeitos de subjetividade através do uso de quantificadores e, por fim, a *enumeração*, que cumpre seu papel através de dêiticos e artigos, com a finalidade de listar os seres.

No que se refere ao componente *localizar-situar*, vemos que ele está incumbido de posicionar os seres no tempo e no espaço, atribuindo-lhes determinadas características do ser, fazendo um recorte objetivo do mundo, isto é, ele elenca os lugares onde ocorrem as ações, de uma forma específica. As categorias de língua que são usadas têm por objetivo especificar um determinado lugar e época de um relato feito, como também transformar a descrição de um lugar e tempo em algo vago, centrados em arquétipos atemporais.

O componente *qualificar* consiste em atribuir características específicas aos seres nomeados, como qualidades e modos de ser, possibilitando o uso do imaginário tanto individual quanto coletivo pelo sujeito falante. Esse componente fornece, portanto, um sentido próprio a esses seres, construindo, assim como o componente nomear, classes e subclasses, de maneira mais ou menos objetiva. As categorias de língua utilizadas para esse componente ao serem associadas às outras, irão permitir uma construção objetiva ou subjetiva do mundo. Por essa razão, surgirão efeitos que beiram entre realidade/ficção. Ancorados nisso, os procedimentos são classificados em acumulações de detalhes e utilização da analogia. O primeiro tem o intuito de conferir um *status factuel* e realista a um texto, já o segundo busca relacionar os seres do universo e qualidades de forma explícita ou implícita.

Além dos componentes da construção descritiva, existem os procedimentos de configuração da descrição, os quais se dividem em: procedimentos discursivos e procedimentos linguísticos. Tais procedimentos são utilizados, simultaneamente, de forma livre e não arbitrária. A segunda forma deve-se ao fato de a descrição ser dependente de outros modos de organização para adquirir sentido. No entanto, esses procedimentos se configuram como livres em razão do modo descritivo não se limitar em uma lógica interna. Por isso, seria impossível fazer um resumo de uma descrição.

De acordo com Charaudeau (2016b), os procedimentos discursivos de identificação são responsáveis por dar existência aos seres do mundo através de nomes. Eles podem ser representados por nomes comuns que indicam

uma identificação genérica, como também representados por nomes próprios que se enquadram em uma identificação específica. Ademais, esses nomes serão acompanhados por atributos que vão colocar os seres em uma subcategoria, sendo, dessa forma, uma caracterização identificatória. Essas identificações podem corresponder à finalidade de recensar quando são, por exemplo, canções populares, textos propagandísticos, listas recapitulativas, índices, listas identificatórias e nomenclaturas. Por outro lado, irão pertencer à finalidade de informar quando se tratar de dar conhecimento acerca de um ser cuja sua identidade e características sejam imprescindíveis para a compreensão do que está sendo relatado. Para tanto, são necessários itens identificatórios.

Um procedimento que também é importante para a constituição da configuração descritiva abordada pelo autor, é a construção objetiva do mundo, através da qual é transmitida uma verdade sobre ele, qualificando os seres de acordo com opiniões que são passíveis de verificação por um outro sujeito. Essa categoria se divide em textos com a finalidade de definir, que são os verbetes de dicionários, adivinhações, textos de lei e textos didáticos. Já os que têm a finalidade de explicar se apresentam como textos científicos, crônicas e modos de usar. Os textos com finalidade de incitar, por sua vez, são textos de anúncios e, por fim, os textos com a finalidade de contar se pautam em relatos literários e resumos.

Por último, temos o procedimento da construção subjetiva do mundo, correspondente à descrição através da própria visão do sujeito falante, não sendo necessariamente passível de verificação. Nesse procedimento, os textos com a finalidade de incitar são os textos publicitários, a exemplo da declaração, anúncios, mensagens e catálogos. Os que têm a finalidade de contar comportam textos jornalísticos que produzem persuasão e informação de forma simultânea. Além desses, outros gêneros como as histórias em quadrinhos, canções, textos literários e/ou poemas também cumprem essa função.

Outro recurso importante utilizado é a encenação descritiva, na qual o sujeito falante tem um papel importante de descrever e produzir efeitos, tais como: de saber, de realidade e de ficção, de confiança e de gênero. O efeito de saber se dá através de qualificações e identificações realizadas por um descritor que o sujeito falante não conhece. Desse modo, ele oferece um ar de veracidade ao seu relato, obtendo, então, uma imagem de descritor sábio. O efeito de realidade e descrição é responsável por oferecer ao narrador-descritor uma alternância de papéis que intercalam entre ser exterior ao mundo escrito e ser parte da organização. Já o efeito de confiança se refere a uma intervenção implícita ou explícita do descritor,

a fim de demonstrar sua opinião acerca de algo. Por último, o efeito de gênero irá necessitar de procedimentos discursivos repetitivos para se firmarem. Charaudeau (2016b) exemplifica que ao “começar uma história ou um relato por “era uma vez” é, qualquer que seja o seguimento, produzir efeito de um conto maravilhoso. [...] Ou seja, no final das contas, produzir um efeito de gênero.” (CHARAUDEAU, 2016b, p.142).

Os procedimentos de composição do modo de organização do discurso narrativo são concernentes às disposições gráficas, tamanho e ordem do texto descritivo. A extensão descritiva conta com descrição para informar, contar e explicar. A disposição gráfica pode se apresentar na forma vertical e hierarquizada ou em quadro, em estrela ou em legenda. O ordenamento interno pode ser configurado de forma hierarquizada, cumulativa e descritiva de percursos.

O modo narrativo

Acerca do modo de organização do discurso narrativo, Charaudeau (2016b) aponta alguns problemas, como por exemplo, a confusão que é feita pela tradição escolar e a dificuldade de definição dos dicionários quando apresentam os verbetes narrativa, narração e história. O autor menciona, também, a dificuldade de fazer a distinção entre o gênero textual e o modo de organização. Ele explica que tal modo de organização narrativo não é responsável por estabelecer tipologias de textos narrativos, mas está incumbido por enfatizar os seus componentes e procedimentos, com o objetivo de obter as diversas significações de um texto.

A respeito da narrativa, Charaudeau (2016b) estabelece alguns elementos essenciais para a sua elaboração:

Para que haja narrativa é necessário um “contador” (que se poderá chamar de narrador, escritor, testemunha, etc.), investido de uma intencionalidade, isto é, de querer transmitir alguma coisa (uma certa representação da experiência do mundo) a alguém, um destinatário (...) (CHARAUDEAU, 2016b, p. 153. Grifos do autor).

A narrativa, portanto, comporta diversos elementos que auxiliam na transmissão de uma intencionalidade pelo responsável, trazendo no seu modo de contar, experiências, sentimentos e vivências para um determinado destinatário. Outrossim, esse contador pode apresentar-se de diversas formas nessa narrativa, seja como narrador-personagem, testemunha, escritor, etc.

Ao iniciarmos a discussão a respeito da lógica narrativa, é importante ressaltar os seus componentes classificados como actantes,

processos e sequências. Os actantes são os seres ligados à ação, que têm papéis narrativos específicos. A respeito da hierarquização dos actantes da narrativa, Charaudeau (2016b) explica que ela se divide em dois pontos de vista:

- Sob o ponto de vista de sua natureza. Os actantes narrativos de base são actantes humanos (ou considerados como tais), o que tem como consequência limitar o seu número, em relação aos actantes de língua: de uma parte há um actante que age, de outra um actante que sofre a ação, e em torno deles gravitam circunstâncias.
- Sob o ponto de vista de sua importância na trama narrativa da história. Pode-se então distinguir actantes principais e secundários quando a trama é construída em torno de polos de ação (heróis), com actantes satélites. (CHARAUDEAU, 2016b, p.161).

Consoante o que foi mencionado acima, depreende-se que tais pontos de vista fornecem os tipos de actantes, suas ações como agente ou paciente e, por fim, a importância que cada um vai ter na narrativa, seja como actante principal ou secundário.

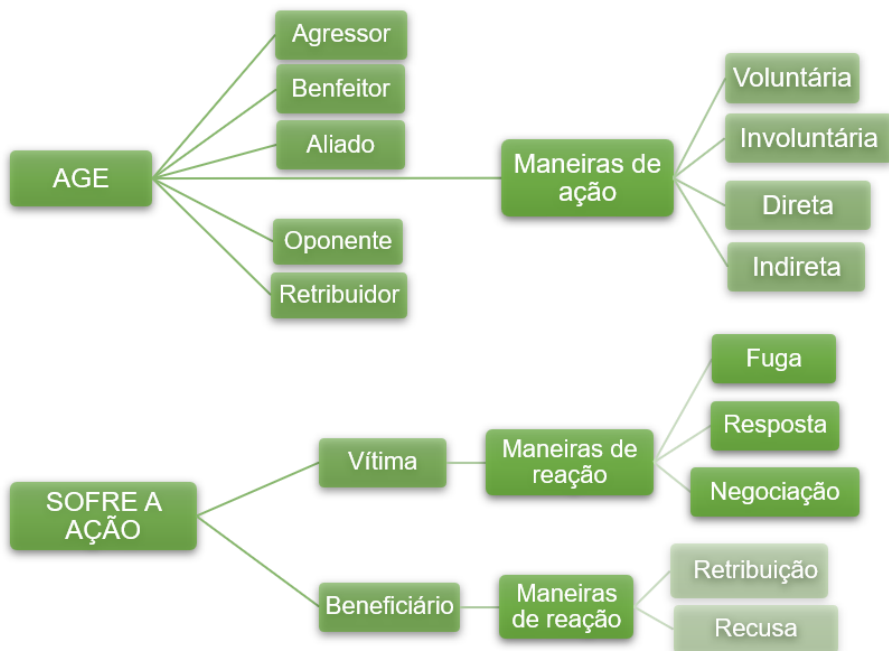
As qualificações dos actantes mostram a importância de se definir a especificidade qualificativa deles e o seus papéis na narrativa. Dessarte, Charaudeau (2016b) comenta que é válido fazer a distinção entre actante e personagem, sendo o primeiro detentor de uma forma não qualificada, enquanto o segundo aparece como portador de uma forma qualificada. Em consequência disso, um actante pode compreender diversos tipos de personagens e, do mesmo modo, um personagem pode ser responsável por exercer vários papéis narrativos, agindo como actantes diferentes em uma mesma história.

No tocante aos papéis actanciais, de acordo com as considerações de Charaudeau (2016b), eles se classificam da seguinte forma: *agressor*, sendo o actante de atitude maléfica em relação a um outro actante; *benfeitor*, cuja atitude revela um benefício, realizando uma ação positiva; *aliado*, que irá ajudar e/ou defender o outro; *oponente*, aquele que irá se opor às ações de um actante e *retribuidor*, que oferece recompensa ou punição. Contudo, quando o actante sofre a ação, ele pode se comportar como *vítima*, na qual será afetado de forma negativa pelo outro actante, como também pode se comportar como *beneficiário*, cujo impacto realizado por outro actante é de caráter positivo.

Para uma melhor visualização dos papéis actanciais, buscamos apresentar um diagrama do questionário actancial proposto por Charaudeau (2016b, p.34), cujo propósito será mostrar como irá se

configurar as diversas formas de ação e de reação dos actantes enquanto responsáveis por mover a narrativa.

Figura 3 - Diagrama dos papéis actanciais



Fonte: elaborado pela autora

Portanto, as maneiras de lidar com o outro em uma narrativa, se tornam bastante expressivas ao serem analisadas pela perspectiva dos papéis actanciais. A revelação do papel do actante, nada mais é do que mostrar como aquela personagem encara a situação que lhe é imposta naquele texto, se irá ser afetado negativamente, positivamente ou agirá como um actante que retribui algo em forma de punição ou castigo. Para tanto, ainda de acordo com o autor, serão atribuídas qualificações de cunho positivo, como prestígio, força, virtude, honestidade etc. ou qualificações negativas como desonestidade, inabilidade ou má reputação.

A organização temporal da narrativa é apresentada por Charaudeau (2016b) como a responsável pela sequência do enredo, com a utilização de advérbios e adjuntos temporais e pelo uso de aspectos cronológicos que nos possibilitam identificar a ordem dos acontecimentos de uma história. As sequências e seus princípios de organização se dão com o encadeamento do princípio de coerência que, por sua vez, se constitui com a sucessão de ações dependentes com um início e um fim. Além dele, há o princípio de

intencionalidade cuja sucessão de ações exige uma motivação. A junção dos dois primeiros princípios resulta no princípio de encadeamento que necessita de uma produção bem mais complexa, como a sucessão, o paralelismo e o encaixe. Por último, temos o princípio de localização que é encarregado de fornecer pontos de referência para a trama ancorada em outros princípios.

Os procedimentos de configuração da lógica narrativa têm como primeiro ponto a ligação pela motivação intencional. Tal ação é impulsionada pela intenção do agente na narrativa, configurando-se, então, como agente voluntário. A configuração aqui descrita pode apresentar-se pela ausência de uma intenção, transformando o ser em um agente não voluntário que pode ser influenciado pelo ser humano ou por uma força sobrenatural.

Obedecendo ao princípio de encadeamento e à ordem das sequências de causalidade, os procedimentos ligados à cronologia se caracterizam como: cronologia contínua em progressão, em que as ações e sequências irão se desenvolver de forma progressiva e sem interrupções; cronologia contínua em inversão, que corresponde ao resultado de uma ação que deveria estar no final da trama, porém é apresentada no início; cronologia descontínua em expectativa, concernente à interrupção da progressividade de uma ação para fornecer uma descrição cujo efeito é causar expectativa, suspense; e cronologia descontínua em alternância, incumbida de interromper uma sequência narrativa para dar lugar a outra sequência desenvolvida paralelamente com agentes distintos.

Os procedimentos ligados ao ritmo agem de acordo com os princípios de encadeamento, seja de forma condensada ou expandida. A condensação do ritmo é produzida em uma sucessão de acontecimentos de forma breve. A expansão surge a partir de uma interrupção que tem o intuito de inserir uma descrição, sucessão de ações breves e rápidas, com a finalidade de produzir efeitos detalhistas, atmosféricos e cenográficos.

No que diz respeito aos procedimentos espaço-temporais, serão basicamente os lugares e o tempo em que se passa a narrativa, indicando uma localização fechada/aberta ou deslocadas no espaço/fixadas no espaço e a situação no tempo que irá revelar se as ações foram realizadas no presente ou passado.

Em resumo, a lógica narrativa possibilita a percepção de quem são os personagens, suas ações na narrativa e, por conseguinte, de onde e quando são praticadas tais ações.

A nossa atenção se voltará também para a encenação narrativa, em especial os componentes da encenação, a exemplo do dispositivo narrativo. Tal dispositivo de encenação abre espaço para a discussão detalhada de questões como as diferenças entre o sujeito e o autor, o leitor esperado e o real, a competência de leitura exigida para o êxito do objetivo do autor, vinculado a um espaço interno e externo ao texto.

No que concerne o dispositivo de encenação narrativa, Charaudeau (2016b) pondera que

Quem conta (uma história) não é quem escreve (um livro) nem quem é (na vida). [...] não se pode confundir o indivíduo, ser psicológico e social, o autor, ser que escreveu, por exemplo um romance, e o narrador, “ser de papel” que conta uma história. A mesma observação pode ser feita a propósito do leitor: não se pode confundir tal indivíduo com o leitor real em que ele se torna e ao qual é pedido um mínimo de competência de leitura; nem este real com o leitor, “ser de papel”, que se acha implicado como destinatário de uma história contada por um narrador. (CHARAUDEAU, 2016b, p.183).

Diante disso, observa-se que os participantes no processo de produção, leitura e compreensão seguem caminhos diversos. O indivíduo psicossocial não pode ser confundido com o responsável pela escrita da obra e vice-versa, muito menos com o narrador que, de acordo com Charaudeau, seria um ser de papel. Nesse sentido, os leitores também teriam posições divergentes, a exemplo do leitor real, que detém as habilidades de leitura e o que se configuraria como “ser de papel”, correspondente ao leitor destinatário da história contada.

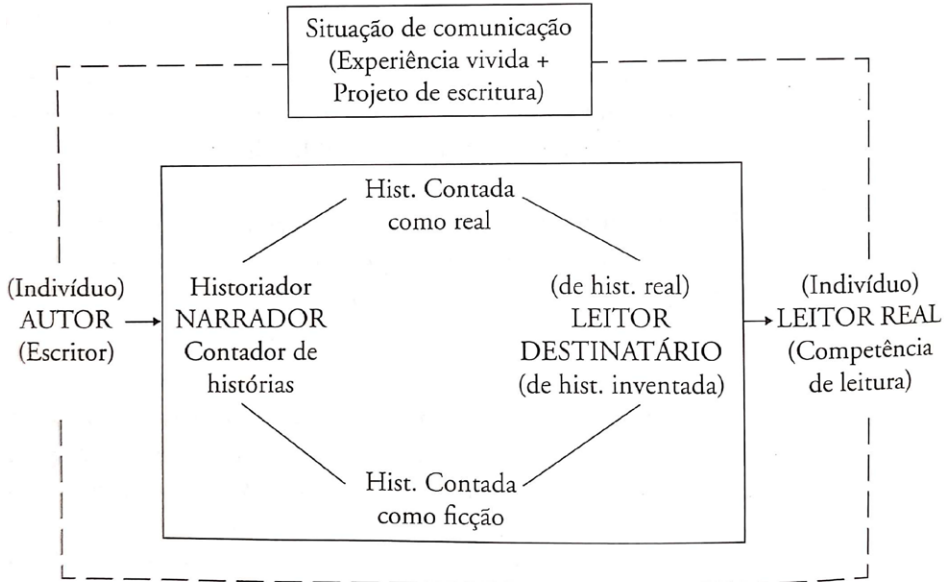
Além desses diversos parceiros que são pertencentes ao dispositivo de encenação do modo narrativo, temos os dois espaços de significação que Charaudeau (2016) classifica como:

- I. Um espaço externo ao texto: Esse espaço pertence aos autores e leitores reais, portadores de identidades sociais e que concebem o texto como um objeto de troca, tanto em sua forma oral quanto escrita.
- II. Um espaço interno ao texto: Lugar correspondente aos sujeitos da narrativa, no caso, o narrador e o leitor-destinatário, ambos com identidades discursivas, configurando-se em seres de papel, cujo objeto de troca é o texto em uma forma particularizada.

Ao concluirmos as considerações iniciais acerca desses parceiros, depreendemos que o dispositivo de enunciação narrativo comporta quatro sujeitos que podem estar presentes ou não em uma mesma narrativa.

Para um melhor entendimento do que foi dissertado, é de grande valia trazermos a representação do dispositivo de encenação narrativa feito por Charaudeau (2016b):

Figura 4 - Dispositivo da encenação narrativa



Fonte: (CHARAUDEAU, 2016b, p.184)

O quadro apresentado nos possibilita afirmar que o “autor” é pertencente à parte exterior do âmbito narrativo, e o “narrador” é utilizado pelo autor para executar o ato de narrar. O “autor” também irá idealizar o “leitor destinatário”, o qual será o receptor ideal da sua produção. Entretanto, há, no domínio externo do circuito, o “leitor real”, ou seja, aquele detentor de uma visão crítica e que não se comporta como um mero receptor.

Em suma, o quadro apresentado dará suporte a uma parte da nossa análise, com o propósito de explicitarmos as intenções do autor, os papéis dos sujeitos que estão envolvidos nesse processo de produção e recepção do conto selecionado e, assim, servirá de norte para as possíveis significações que ele possa trazer, juntamente com os papéis actanciais que possuem uma expressividade significativa na narrativa que, por sua vez, também contribuem para os processos significativos entre o narrador e o leitor.

Os procedimentos de configuração da encenação narrativa vão tratar da identidade, estatuto e ponto de vista do narrador que conduz o texto. No tocante às intervenções e identidades do narrador, a presença e intervenção

do autor-indivíduo produz um efeito apelo e/ou veracidade a uma experiência ou um pensamento, transformando-se em um personagem que se apresenta de forma explícita ao se direcionar ao leitor. Um outro tipo de intervenção é a do autor-escritor, em que há uma cumplicidade exigida como leitor, tendo um projeto de escritura que é proposto através de um contrato de leitura. Já a presença de intervenção do narrador-historiador reflete na narrativa um olhar mais objetivo a partir de documentos e testemunhos feitos pelo narrador. A presença e intervenção do narrador-contador trata do apagamento do narrador ao relatar a história de alguém, revelando-se apenas na gestão da história que oscila entre confiar o leitor e conduzi-lo no emaranhado narrativo.

O estatuto do narrador trata da relação que ele tem com a história contada. Portanto, elementos como sua identidade, questionamentos como “quem fala?” e “quem conta a história de quem?” contribuem para a detecção da instância que conta. Desse modo, haverá o narrador de um outro, isto é, aquele que conta a história e se encontra externo a ela. Temos, também, o narrador que irá contar sua própria história e, em consequência disso, será encontrado no interior da narrativa, agindo como o personagem principal. Por fim, em uma narrativa podem existir diversos narradores, como aponta Charaudeau (2016b). Sendo assim, sempre existirá na narrativa a possibilidade da presença de um narrador primário ou de um narrador secundário.

Os pontos de vista do narrador dizem respeito à relação que é construída entre o narrador e o personagem e o conhecimento que aquele tem sobre este. A partir disso, há o ponto de vista externo que se configura como objetivo, apontando a exterioridade de um personagem a partir da perspectiva do narrador. Outro ponto de vista existente é o interno, de caráter subjetivo, no qual o ponto de vista do narrador é direcionado para elementos interioranos dos personagens, como pensamentos, desejos, impulsos etc.

Os imaginários sociodiscursivos

Iniciaremos a discussão sobre os imaginários sociodiscursivos nos apoiando na noção de representação social que, por diversas vezes, é utilizada como base para algumas considerações apresentadas nessa pesquisa. Com isso, nossa proposta é estabelecer um diálogo inicial entre Moscovici (2003), Charaudeau (2006; 2017) e Castoriadis (1982), com o objetivo de explorar tais teorias que deram base para a formulação do conceito de imaginários discursivos desenvolvido por Charaudeau. O livro *Teoria das representações sociais: 50 anos*, em edição comemorativa,

desenvolve, de forma explicativa, como se firmou a noção de representações sociais, em termos da psicologia social, em um compilado de discussões sobre a teoria trazida por Moscovici em suas obras. Este autor, ao realizar uma releitura de Émile Durkheim, trouxe para a modernidade o conceito de representações coletivas e, dessa forma, pôde comprovar que “não somente o indivíduo, mas as sociedades pensam e constroem coletivamente a realidade que os seus membros conhecem.” (OLIVEIRA et. al, 2014, p. 10).

Sobre isso, cabe dizer que as representações, seguindo essa primeira perspectiva teórica, são interligadas ao universo no qual o indivíduo está inserido. Portanto, este sujeito sempre move um ciclo representativo no qual constrói imagens acerca de si e dos demais. Os indícios de imaginários dos participantes se consolidam em elementos de ideias e crenças que precisam se fundar em uma explicação. As explicações obtidas para esses fenômenos terão sua estrutura por meio de um modo particular de compreensão do que lhe é posto, como é tratado a seguir:

Para sintetizar: se, no sentido clássico, as representações coletivas se constituem em um instrumento explanatório e se referem a uma classe geral de ideias e crenças (ciência, mito, religião, etc.), para nós, são fenômenos que necessitam ser descritos e explicados. São fenômenos específicos que estão relacionados com um modo particular de compreender e de se comunicar - um modo que cria tanto a realidade como o senso comum. (MOSCOVICI, 2003, p. 49).

Com base no que foi apresentado, podemos dizer, preliminarmente, que as representações sociais possuem como uma de suas características a volatilidade. Por outro lado, os imaginários sociodiscursivos tornam fixas essas representações que circulam na sociedade, como uma forma de deixar visível as imagens representadas do mundo, sobre quais são engendradas um leque de significações. A esse respeito, (CHARAUDEAU, 2006, p. 26) tece considerações relevantes quanto aos imaginários sociodiscursivos, como o fato de a identidade do sujeito ser envolta de representações a partir de suas práticas discursivas, sendo, então, refém dessas representações sociais para firmar-se e ser reconhecido tanto individual quanto coletivamente.

Ainda de acordo com Charaudeau (2006, p.117), de forma a ratificar o que foi dito, é importante trazermos o seguinte apontamento trazido por ele: “o sujeito falante não tem outra realidade além da permitida pelas representações que circulam em dado grupo social e que são configuradas como imaginários sociodiscursivos”. A partir dessa afirmação, é cabível dizer que a realidade vivida por cada sujeito é inerente às representações circulantes de seu grupo social. Por conseguinte, torna-se perceptível a relação que o *ethos* tem com os imaginários, dado que há uma ligação

direta com representações sociais. Dessarte, obtém-se o *ethos* coletivo, que pode ser definido tanto na sua forma social quanto coletiva. Sendo o conceito de coletividade do *ethos* abordado como produto dos imaginários sociodiscursivos, da interação e assimilação de características com o outro indivíduo do mesmo grupo, Charaudeau (2006) pondera que:

Em decorrência de sua filiação, os indivíduos do grupo partilham com outros membros desse mesmo grupo, caracteres similares, que, quando vistos de fora, causam a impressão de que esse grupo representa uma entidade homogênea (...) o *ethos* coletivo corresponde a uma visão global, mas à diferença do *ethos* singular, ele é construído apenas pela atribuição apriorística de uma identidade que emana de uma opinião coletiva em relação a um outro grupo. (CHARAUDEAU, 2006, p.117).

Diante disso, Procópio (2008) disserta que a construção dos imaginários sociodiscursivos é responsável pela relação tanto afetiva quanto racional do papel de simbolização do mundo. Ademais, esses imaginários são criados e veiculados pelos discursos que percorrem a sociedade, como a exemplo da instauração de valores que, por muitas vezes, são artificios para a justificativa das ações dos indivíduos e dos grupos sociais. Portanto, no momento que o sujeito produz seu discurso, ele acaba por demonstrar resquícios de sua conduta e valoração social. Isto posto, (CHARAUDEAU, 2006, p. 26) defende que “Cada sociedade determina os objetos de conhecimento, classifica-os de certa maneira em domínios de experiência, atribui-lhes valores.” Sendo assim, fica evidente o papel essencial que a sociedade exerce, pelo fato de ser o elemento responsável por atribuir valores para cada tipo de saber que é posto. Portanto, observa-se que, ao compartilhar esses imaginários, a sociedade elabora as representações de forma que fiquem calcadas em suas práticas nas quais poderão se configurar nos mais diversos segmentos, como podemos ver no trecho abaixo:

Esse imaginário pode ser qualificado de social à medida que esta atividade de simbolização representacional do mundo se faz dentro de um domínio de prática social (artística, política, jurídica, religiosa, educativa, etc.) determinado. (CHARAUDEAU, 2017, p.578).

Ao analisarmos a visão do Charaudeau (2017) no que se refere aos imaginários sociodiscursivos como uma forma de representação do mundo, vemos que esse conceito se relaciona com a proposta de Castoriadis (1982), cuja perspectiva se dá como um elemento crucial na ligação entre a ordem social e as condutas tomadas pelos participantes de um grupo. Para

entendermos melhor essa retomada feita por Charaudeau, é importante colocarmos, aqui, algumas considerações acerca do item proposto com o intuito de elucidar a ligação investigativa que ambos os teóricos têm. A exemplo disso, nota-se que em um dos seus escritos, Castoriadis (1982) defende que os imaginários sociodiscursivos se estabelecem através de formas de criação, de caráter social e histórico.. Nisso, compreendemos que essa concepção se aproxima, de certa forma, do que Charaudeau (2017) aponta, uma vez que este apreende a realidade como sendo alvo de representações elaboradas/criadas pelos indivíduos, intrinsecamente ligados àquele domínio.

Voltando às considerações realizadas por Castoriadis (1982), mais notadamente no assunto da construção sócio-histórica, é revelado que

O imaginário de que falo não é a imagem de. É criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras/formas/imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de “alguma coisa”. Aquilo que denominamos “realidade” e “racionalidade” são seus produtos. [...] Todo pensamento da sociedade e da história pertence em si mesmo à sociedade e à história (ver a página) Todo pensamento, qualquer que seja ele e qualquer que seja ele e qualquer que seja seu “objeto”, é apenas um modo e uma forma do fazer social-histórico. (CASTORIADIS, 1982, p. 13).

À vista disso, verifica-se que o domínio social-histórico é constituído por uma criação/apresentação realizada pelo indivíduo a fim de obter uma articulação com o meio social. Assim, o ser humano contribui para a sua significação com esse “fazer” social e histórico a partir dessas criações e significações acerca do mundo e, conseqüentemente, da sociedade. De forma a complementar as declarações feitas por Castoriadis, Charaudeau (2017) disserta sobre as várias dimensões que os imaginários têm, Pelo motivo da diversidade do tamanho dos grupos sociais das comparações existentes dentro desses círculos grupais e a memória que esses grupos compartilham que por sua vez, são construídas através da história. Portanto, as instituições que são portadoras de verdades e os pensamentos pertencentes às representações são veiculados

[...]por meio da sedimentação dos discursos narrativos e argumentativos, propondo uma descrição e uma explicação dos fenômenos do mundo e dos comportamentos humanos. Ele se constrói, assim, de sistemas de pensamento coerentes a partir de tipos de saber que são investidos, por vezes, de pathos (o saber como afeto), de ethos (o saber como imagem de si) ou de logos (o saber como argumento racional). (CHARAUDEAU, 2017, p.579).

Por esses motivos, escolhemos trabalhar com a concepção de imaginários sociodiscursivos, já que iremos utilizar os discursos presentes nas narrativas selecionadas, onde estão apresentadas explicações sobre alguns fenômenos e as representações do comportamento dos personagens que, constantemente, proferem discursos detentores dos mais variados tipos de saberes. Declarado isso, é importante destacar um dos pontos cruciais desse trabalho, cuja observação ethótica se faz presente na constituição dos imaginários dos sujeitos que surgirão a partir da mobilização desses sistemas de pensamento e saberes compartilhados nos grupos apresentados nas narrativas. Essa organização de pensamento e a criação de valores estão presentes nos discursos extraídos da obra. Dessa maneira, podemos perceber o quão marcado está todo esse mecanismo representativo nas práticas discursivas, notadamente no discurso literário em questão, em que vemos o reflexo dos saberes circulantes e os valores que representam determinado grupo social. Exemplificando o que foi dito, teremos, no nosso *corpus*, os imaginários engendrados pelos discursos dos delinquentes, dos injustiçados e da classe dominada/ dominante. Por esse motivo, formula-se uma memória de caráter coletivo, composta por discursos materializados dos e nos grupos sociais.

Charaudeau (2017) ressalta que os imaginários produzidos funcionam em prol de uma determinada prática discursiva e que, sobretudo, desenvolvem o papel de filtrar os valores morais que estão incutidos nessas práticas. Considerando tal aspecto, já mencionado anteriormente, é cabível dizer que esse mecanismo representativo acarreta saberes que se subdividem em saberes de conhecimento e saberes de crença. Assim sendo, por meio da produção de sentidos nas práticas discursivas, obtêm-se os sistemas de pensamento a partir da circulação desses saberes.

Iniciando a discussão acerca desses dois tipos de saberes, iremos abordar os saberes de conhecimento, cuja responsabilidade é conceber uma verdade em relação aos acontecimentos do mundo, se desvincilhando da subjetividade do sujeito, podendo se configurar como a “voz” da ciência ou a “ordem” das coisas. Por conseguinte, isso nos leva a enfatizar o que Charaudeau compreende a respeito: “O discurso produzido não é ponto discutível, uma vez que se impõe sobre a verdade objetiva.” (CHARAUDEAU, 2017, p. 581). Entende-se, então, que esse tipo de saber é constituído de verdades e fatos que podem ser comprovados ou pautados em uma visão objetiva do mundo, conforme afirma o autor:

Se constrói um discurso que não pertence à pessoa enquanto tal, que seria a realização de um terceiro impessoal (a ciência ou aquilo que ocupa esse lugar), que é independente de todo ato de

enunciação pessoal e que desempenharia, ao mesmo tempo, o papel de referência e verificador do saber. (CHARAUDEAU, 2006, p.197).

Os saberes de conhecimento se desdobram em dois tipos de saberes: o científico e o de experiência. O primeiro saber é pautado nas explicações dos fenômenos que acontecem no mundo através de observações e instrumentos que facilitem tais procedimentos, podendo ser atestadas pelos indivíduos, sobretudo por aqueles que possuem as mesmas habilidades. Desse modo, provido de saber científico, o sujeito poderá provar, de forma indiscutível, sua proposição acerca do mundo. A exemplo dessas proposições indiscutíveis, temos as teorias que, de acordo com Charaudeau (2017), possuem um conjunto de certezas, consideradas como postulados, que dependem da competência dos sujeitos e dos aparatos metodológicos para se perfazerem. Além disso, o autor põe em destaque, também, uma possível abertura que essas “certezas” que compõem o núcleo das teorias têm, como por exemplo, quando ele fala da possibilidade de uma contradição advinda de outros postulados, os quais são confrontados com críticas e elementos empíricos.

O saber de experiência, em contrapartida, é firmado pela experiência de um indivíduo, isto é, se encontra “no domínio do experienciado e da experiência universalmente partilhada.” (CHARAUDEAU, 2017, p.582). Sendo assim, esse saber não se respalda no saber científico em sua totalidade, mas de experiências que possibilitem o indivíduo ter o conhecimento do mundo que o rodeia. Em outras palavras, são encontrados nesse saber, elementos “empíricos sobre o mundo, que são sustentados por um discurso de qualidade natural, mesmo que contradiga o saber científico.” (CHARAUDEAU, 201, p. 582). Em suma, esses saberes de conhecimento se baseiam no que é representado pelo mundo, seguindo, para esse fim, representações que envolvam os imaginários sociodiscursivos.

No que tange aos saberes da crença, temos um tipo de saber que está ancorado aos julgamentos, avaliações e apreciações que o indivíduo faz em relação aos fatos. Esses elementos servirão como argumentos que se baseiam na variação dos julgamentos que, de forma subjetiva, julgam o comportamento e o pensamento de outros seres, configurando-se, então, como um saber que comporta valores que são conferidos a eles:

Referem-se, portanto, aos valores que lhe atribuímos e não ao conhecimento sobre o mundo, que é um modo de explicação centrado na realidade e que, supostamente, não depende do julgamento humano (como no enunciado “ a Terra gira em torno do Sol”). Os valores são procedentes de um juízo não relativo ao conhecimento do mundo (a questão não é saber se é bom ou mal

que a Terra seja redonda), mas aos seres que habitam o mundo, seu pensamento e seu comportamento (debate-se se é bom ou mal, razoável ou irracional ir até a Lua, comparecer a determinada manifestação, mostrar-se solidário a tal ação etc.) (CHARAUDEAU, 2006, p.198).

Vemos que também são considerados como parte desse saber o pensamento e o comportamento dos seres pertencentes ao mundo. Nesse sentido, tal tipo de saber encontra-se centrado no sujeito, entendido como detentor dos julgamentos que faz acerca do que lhe cerca e das ações dos seres do mundo. Diante desse prisma, é importante frisarmos que a descrição e as explicações realizadas pelo sujeito, dependem inteiramente do seu ponto de vista, pois, esse sujeito legitima, através de suas crenças, tanto os eventos do mundo quanto as atitudes do ser humano. Ao distinguir as duas formas de saberes e ressaltar as principais características de ambos, Charaudeau (2017) afirma o seguinte:

Já não tratamos mais da enunciação de um “ele-verdadeiro”, mas sim de um “nós-verdadeiro”, que interioriza o saber e ao mesmo tempo o deseja compartilhado, ainda que, nesse caso, não ele não seja verificável – outra diferença com relação ao saber de conhecimento, ainda que por vezes seja difícil diferenciá-los. (CHARAUDEAU, 2017, p.583).

Diante do que foi dito, é possível declarar que o percurso de elaboração do saber de crença não exige uma verificação concreta através de provas ou afins. Esse saber está ramificado em mais dois tipos: saberes de revelação e saberes de opinião. O primeiro se encontra atrelado a uma verdade pertencente ao mundo exterior do sujeito, não lhe permitindo uma verificação. Ainda assim, mesmo havendo contradições acerca dessa verdade, o sujeito adere totalmente a ela. Um exemplo de manifestação dessa verdade inquestionável está nos textos sagrados, os quais exercem um papel de autoridade em relação aos sujeitos, uma vez que partem de um lugar de fala que evoca o divino, o sagrado, cuja existência não pode e nem deve ser questionada.

O segundo tipo de saber corresponde aos julgamentos e opiniões do sujeito, detendo uma performance que se dá, simultaneamente, de forma pessoal e social. Nesse saber, que advém da matriz do saber de crença, podemos dizer que é perceptível a imposição do sujeito em relação ao mundo, por isso, há um espaço aberto para a realização dos julgamentos no que concerne aos fatos que lhe cercam. Consoante Charaudeau (2017), a escolha que consolida esse julgamento acerca dos fatos se apoia em diversas lógicas, tais como: “do necessário, do provável, do possível, do verossímil,

e nos quais mais intervém a razão que a emoção.” (CHARAUDEAU, 2017, p. 584). Percebe-se, então, que o sujeito não é totalmente inerte aos fatos que acontecem no mundo, já que ele se apropria do saber e compartilha com os demais membros de seu grupo social.

Variadas categorias de opinião podem ser extraídas desse tipo de saber, como a opinião comum, a relativa e a coletiva. O primeiro tipo de opinião volta-se para um julgamento que se constrói de forma generalizada, e que é compartilhado no meio social. Dessa forma, os sujeitos buscam provérbios, doxas e afins para expressarem suas opiniões. A opinião relativa, no entanto, trata de um julgamento que pertence a um sujeito ou um grupo limitado. Ela se estrutura a partir de um julgamento que está inscrito em um espaço suscetível para discussão, isto é, ela funciona através de um posicionamento perante a outros sujeitos ou grupos sociais, fundamentado em uma crítica. Assim sendo, o sujeito sempre se mostrará a favor ou contra a outra opinião, atuando em um espaço democrático para a circulação desses julgamentos. Por último, temos a opinião coletiva que diz respeito à expressão do julgamento de um outro grupo, cuja opinião é constituída por meio de categorizações que são responsáveis por atribuírem uma identidade ao grupo em questão.

A partir do que foi dito, é possível concluir que os imaginários sociodiscursivos encontram sua base na dimensão mundo-sujeito-sociedade. Tal tríplice fundamenta os discursos e os saberes que são utilizados como argumentos para a elaboração desses imaginários. Assim, visto que se trata de julgamentos e valores que são movidos por verdades relativas, vemos que não há uma busca incessante para cristalizar alguma ideia, tampouco fixar verdades, mas há o interesse de encontrar diversas maneiras para a visualização do mundo, calcados em sistemas de pensamentos, em processos de inclusão/exclusão e validação, levando em consideração o contexto que o indivíduo ou grupo social está inserido. Por fim, esses dois tipos de saberes aqui mencionados fazem parte das representações sociais, mas não são elementos sinônimos.

Ao trabalharmos com a noção de imagem de si atrelada aos imaginários sociodiscursivos, compreendemos que ela corresponde à representação de si no momento em que o enunciador profere um enunciado e como o público elabora tal imagem do locutor. Essas representações sociais se constituem através das escolhas das palavras e do modo de como os personagens se comportam, juntamente com a revelação de seu ambiente cultural. Por fim, esses elementos abrem as portas para a identificação dos imaginários estruturantes dos personagens.

Com essa questão levantada, a construção dos *ethé* dos personagens dos contos implica o estudo dos imaginários sociodiscursivos que, de certa forma, refletem seus espaços socioculturais, juntamente com os aspectos discursivos no qual a narrativa está inserida. Rubem Fonseca, ao criar os personagens da narrativa, injeta valores e comportamentos que, no conhecimento do autor, são pertencentes ao mundo urbano e marginal, projetando, dessa forma, uma imagem coletiva do sujeito ladrão, embasado em imaginários sociodiscursivos que ele idealiza.

Ademais, é preciso trazer a distinção entre os imaginários sociodiscursivos e os estereótipos. Estes se pautam em cristalizar uma determinada verdade que estaria fora dos parâmetros de verificação, portanto, se configura como uma

[...]operação que consiste em pensar o real por meio de uma representação cultural preexistente, um esquema coletivo cristalizado. Assim, a comunidade avalia e percebe o indivíduo segundo um modelo pré-construído da categoria por ela difundida e no interior da qual ela o classifica. Se se tratar de uma personalidade conhecida, ele será percebido por meio da imagem pública forjada pelas mídias. (AMOSSY, 2005, p. 125).

Diante da afirmação de Amossy (2005), é compreendido que os estereótipos estão ligados à valoração de caráter positivo ou negativo. Isto posto, é possível dizer que o estereótipo pode ser detectado no discurso em forma de julgamento, constituindo-se como tal ao dizer o que é certo e o que é errado, baseado em um sistema representacional já cristalizado socialmente que, de certa maneira, servirá como um norte para as classificações e avaliações advindas da comunidade. O sujeito, para reconhecer um estereótipo, tem que pertencer ou reconhecer aquele universo de que se fala. Por esse motivo, tais imagens formadas acerca daquele mundo, sujeito ou universo cultural, permitem a determinação de sua essência através de um processo reducionista e simplista, sendo, então, elementos que compõem a estereotipia.

Já os imaginários sociodiscursivos, para Charaudeau (2017), não possuem tal carga valorativa como no estereótipo. O interesse do imaginário sociodiscursivo, como já vimos, não é estabelecer uma ideia certa ou errada, nem de verdadeiro ou falso, mas de mostrar as diferentes visões de mundo. Vejamos:

O imaginário não é nem verdadeiro nem falso. Ele é uma proposição de visão do mundo que se baseia nos saberes que constroem os sistemas de pensamento, os quais podem se excluir ou se sobrepor uns aos outros. Isso permite ao analista não ter que

denunciar este ou aquele imaginário como falso. Não é esse o seu papel. Seu papel consiste em ver como aparecem os imaginários, em qual situação comunicativa eles se inscrevem e qual visão de mundo eles testemunham. (CHARAUDEAU, 2017, p. 587).

Charaudeau (2017), em sua discussão, defende que é mais vantajoso para o analista do discurso lidar com os imaginários sociodiscursivos do que com os estereótipos, uma vez que aquele não possui características reducionistas, generalizantes e/ou teor negativo. Contudo, o autor não desconsidera a necessidade do estudo dos estereótipos com o intuito de compreender como se estabelecem as relações sociais:

[...] de um lado, defende-se a ideia de que o estereótipo tem uma necessária função de estabelecimento do elo social- a aprendizagem social se faria com a ajuda de ideias comuns repetitivas como garantias das normas do julgamento social; de outro, rejeita-se o estereótipo, já que ele deforma ou mascara realidade. (CHARAUDEAU, 2017, p. 573).

Diante da diferenciação feita entre estereótipos e imaginários e as ressalvas realizadas por Charaudeau (2017), escolhemos trabalhar com os imaginários sociodiscursivos pelo fato de acreditarmos que o nosso papel não é avaliar o comportamento dos delinquentes em certo ou errado, mas de analisar e demonstrar as diversas visões de mundo em relação a tais sujeitos, os construtores dos sistemas de pensamento de cada sujeito e, por último, a forma que tais artifícios citados irão contribuir para a construção ethótica dos personagens.

CAPÍTULO 2

A análise do discurso literário

A AD, consolidada como uma disciplina de entremeio, de acordo com Orlandi (2005), busca demonstrar o percurso discursivo das mais diversas materialidades. Diante disso, observa-se que há uma ampliação do foco investigativo da referida disciplina. Uma das formas de ampliar esse campo é deter-se na relação entre discurso e literatura, produzindo, assim, um desdobramento da AD francesa. Mello (2005) declara que essa abordagem do texto literário através da AD tem suas particularidades e que, por muitas vezes, é considerada como um ilogismo por alguns estudiosos. No entanto, segundo o autor, é possível detectar as intenções, a história e o valor do texto literário “a partir de sua estrutura comunicativa, enunciativa, discursiva...” (MELLO, 2020, p.39).

A Análise do Discurso Literário, doravante ADL, tem como principal representante o linguista francês Dominique Maingueneau, cuja obra *Discurso Literário* (2012) trata a enunciação literária como um elemento que possui diversas especificidades, embora seja abordado de acordo com os parâmetros das situações de enunciação. Nesse sentido, pôr o estudo literário sob o viés discursivo é, de certa forma, se desvencilhar do movimento romântico, responsável por trazer uma visão de mundo do escritor/criador. Em consequência disso, o autor apregoa que

As teorias da enunciação linguística, as múltiplas correntes da pragmática e da análise do discurso, o desenvolvimento do campo literário de trabalhos que recorrem a Bakhtin, à retórica da recepção, à teoria da recepção, à intertextualidade, à sócio crítica etc., impôs progressivamente uma nova apreensão de fato literário. (MAINGUENEAU, 2006, p.7).

Maingueneau (2006) compreende que o texto literário é um ato de comunicação e, sobretudo, prática linguageira que, através da AD, poderá ser concebida e compreendida por meio de ferramentas discursivas com o intuito de buscar os sentidos provenientes da literatura, cujo caráter se apresenta de forma ampla, possuidora de múltiplos significados e ponte para as manifestações de diversos dizeres:

Em vez de julgar evidente a oposição entre o “profano” das ciências humanas e o “sagrado” da literatura, a análise do discurso explora as múltiplas dimensões da discursividade, buscando precisamente explicar a um só tempo a unidade e irreduzível diversidade das manifestações do discurso. (MAINGUENEAU, 2006, p.38).

Isto posto, depreende-se que o texto literário é concebido como um conjunto de enunciados que são, também, objetos de análise. A emergência desse tipo de discurso se tornou problemática pela tradição arraigada da literatura, haja vista desde a antiguidade, tal área do conhecimento exerce o papel de selar o vínculo entre o homem, o texto e a ficção.

Compreende-se que a ADL pode contribuir para um melhor conhecimento do texto com a finalidade de ser melhor representado, já que o analista precisa compreender os discursos que ali estão demarcados. Ao tratar da Análise do Discurso Literário, Maingueneau propõe que é necessário considerar que a enunciação literária é pertencente ao campo do direito, pois

Fala e direito à fala se entrelaçam. De onde é possível vir legitimamente a fala, a quem pretende dirigir-se, sob qual modalidade, em que – eis aquilo a que nenhuma enunciação pode escapar. E o escritor sabe disso melhor do que qualquer pessoa, ele cujo discurso nunca acaba de estabelecer seu direito à existência, de justificar o injustificável de que procede e que ele alimenta desejando reduzi-lo. A obra seu mundo construído nesse mesmo mundo a necessidade desse desenvolvimento. (MAINGUENEAU, 2006, p. 43).

Através dessa perspectiva, compreende-se que as obras, em termos de investigação e de legitimidade, buscam o contexto em que o escritor tem o papel fundamental de dar existência para o discurso em questão. Desse modo, ele anseia representar o mundo através dessa instituição legitimadora, confirmando a ideia de que está fazendo parte da obra, não sendo externo ao enunciado, mas construído por ele. À vista disso, através da concepção da relação estreita entre o escritor e sua obra enquanto discurso, nota-se que os contos de Rubem Fonseca nos permitem vivenciar e refletir o referido vínculo estabelecido entre o autor-obra-representação, mediado por uma sensação de ultrarrealidade, característica típica da escrita do autor na busca pela interpretação do real de forma fidedigna.

Seguindo esse viés, é sabido que a literatura contemporânea, como qualquer outro movimento artístico, almeja a expressão social e busca, também, dar vez e voz às problemáticas sociais. Conforme Maingueneau (2015), ao reunir elementos linguísticos e discursivos, a análise do discurso

literário permite uma melhor compreensão e interpretação de obras literárias. O discurso literário, antes de tudo, é pautado...

[...] nas suas próprias condições de enunciação (o estatuto do escritor associado ao seu posicionamento no campo literário, os papéis ligados aos gêneros, a relação com o destinatário construída através da obra, os suportes materiais, os modos e as circulações dos enunciados...) (MAINGUENEAU, 2006, p.18).

Com o exposto acima, torna-se explícita a importância do posicionamento do sujeito perante certas enunciações, o que foi posto pode significar muito além, dependendo de suas condições enunciativas. Portanto, os elementos que irão possibilitar as manifestações desses enunciados correspondem à posição ocupada pelo autor e de como ele lida com esse campo literário ao qual será o reflexo de sua produção escrita; ao tipo de relação estabelecida com o leitor/destinatário, responsáveis pelo processo de produção e recepção dos enunciados de forma efetiva e, por fim, aos meios e a materialização que esses enunciados se constituirão.

A literatura é responsável pela expressão e criação artística da sociedade, sendo um espaço que permite a manifestação da voz e o reconhecimento das problemáticas. Tendo isso em vista, Assunção (2018) assevera que

A linguagem literária, como forma de expressão, compõe a criação artística e não por isso deve ser vista como um mecanismo ingênuo, neutro, nulo, pois exerce poder, representação e significado que são observados pela ADL no intuito de alargar os horizontes sobre o fato literário.(ASSUNÇÃO, 2018, p.18).

Consoante a declaração da autora, a análise do discurso com suas ferramentas linguísticas possibilita uma melhor compreensão e interpretação de obras no âmbito literário, considerando a tensão entre o sujeito, a história e a língua dentro do campo literário, isto é, a ADL torna-se um âmbito rico de sentidos das mais variadas instâncias que vão além da estética literária.

Por essa condição discursiva, a análise do discurso literário é considerada como uma vertente analítica ainda pouco explorada. Maingueneau (2006) defende que o discurso literário deve ser considerado como um tipo discursivo como são por exemplo, o discurso político, o discurso filosófico, o discurso religioso etc. O posicionamento desse trabalho fica evidente quando se partilha da mesma concepção apontada acerca do fato literário apresentado por Maingueneau, pois ao trabalharmos com o gênero conto, estaremos calcados nas considerações

realizadas acerca do novo modo de lidar com o texto literário. Partindo desse pensamento, elementos que antes eram concebidos como meras enunciações linguísticas, agora, na perspectiva da análise do discurso literário, se inserem no dito e no dizer e, inevitavelmente, no contexto vinculado à estrutura textual.

Além da observação dos elementos estruturais e contextuais que funcionam como uma chave para a concepção do discurso literário, devemos nos atentar, também, ao esclarecimento da importância do gênero discursivo para essa produção de sentidos a partir de obras literárias. O posicionamento do autor, que consiste em um dos motivos para a concepção do texto literário enquanto campo discursivo, dado que a interação enunciativa pressupõe a relação entre os participantes da construção e recepção do gênero, que por seu turno, revela a intencionalidade e as estratégias para a constituição do mesmo. Sobre isso, Maingueneau (2001) compreende que todo e qualquer tipo de enunciação “constitui um certo tipo de ação sobre o mundo cujo êxito implica um comportamento adequado dos destinatários, que devem poder identificar o gênero ao qual pertence.” (MAINGUENEAU, 2001, p.65).

A definição genérica abordada por Maingueneau (2004) apresenta um olhar bastante perspicaz no que concerne à linha tênue que difere o gênero tradicional do gênero correspondente às produções provenientes de realizações verbais. Assim, a ideia do rompimento daquela visão clássica da literatura torna-se bem evidente já que na perspectiva teórico-metodológica da Ad, o referido tipo discursivo não se enquadra em categorias genéricas mais engessadas, tampouco estruturado em conteúdos estáticos:

A noção tradicional de gênero foi inicialmente elaborada no âmbito de uma poética, de uma reflexão sobre a literatura. Só recentemente ela se estendeu a todos os tipos de produções verbais. [...]. Com efeito, as obras literárias não se ligam à categoria de gênero da mesma forma que um panfleto ou em um curso de matemática. (MAINGUENEAU, 2004, p. 64).

Ainda sobre a perspectiva salientada, é incumbido ao autor da obra literária o papel central na elaboração do gênero correspondente, haja vista que “o vínculo de uma obra a um gênero pode proceder dos próprios autores (figurar num subtítulo, num prefácio..., provir de indícios dados pelo texto).” (MAINGUENEAU, 2001, p. 64). O manuseio pelo autor possibilita que a obra sirva de elemento rico em significações, logo, ela funcionará como um dispositivo de comunicação e, então, surge o caráter social e interativo do gênero do discurso:

Os gêneros literários não poderiam, portanto, ser considerados como “procedimentos” que o autor “utilizaria” da maneira que lhe aprouvesse para “passar” de forma diversa um conteúdo estável, mas como dispositivos de comunicação em que o enunciado e as circunstâncias de sua enunciação estão implicados para realizar um macroato de linguagem específico. A obra só faz representar um real exterior, define um contexto de atividade. O gênero de discurso aparece dessa maneira como uma atividade social de um tipo particular que se exerce em circunstâncias adaptadas, com protagonistas qualificados e de maneira apropriada. (MAINGUENEAU, 2001, p.66).

Portanto, as enunciações que aparecem no texto literário vinculam-se às cenas de enunciação, as quais projetam uma identificação dos sujeitos participantes do discurso, atribuindo um lugar social, um espaço e um momento. Desse modo, os artifícios que colaboram para uma “exteriorização” e “ampliação” da interpretação do texto literário fazem emergir a compreensão do contexto histórico social retratado na obra como um elemento que nunca pode ser desassociado da mesma. A compreensão acerca do funcionamento da Análise do Discurso Literário, tanto como seus enquadramentos genéricos e as cenas de enunciação nos auxiliarão nas análises a serem realizadas. Esse movimento analítico se dará através da apreensão dos sentidos de elementos contextuais, genéricos e situacionais que o conto, enquanto atividade sociolinguageira, comporta.

A violência nas narrativas literárias

A descrição minuciosa de crimes, a crueldade e a violência explícita vêm tomando cada vez mais espaço em produções tanto literárias quanto audiovisuais. A partir disso, há um movimento expressivo de consumo das obras que abordam a violência na essência da cultura brasileira, buscando, a partir do viés simbólico, a representação dos fatos desse teor atinentes à sociedade, como podemos ver a seguir:

É inegável que a violência, por qualquer ângulo que se olhe, surge como constitutiva da cultura brasileira, sendo um elemento fundante a partir do qual se organiza a própria ordem social e, como consequência, a experiência criativa e a expressão simbólica. Aliás, como acontece com a maior parte da cultura de extração colonial. (PELLEGRINI, 2004, p.16).

Vê-se, portanto, que a temática da violência é explorada de forma diversificada, deste os tempos mais remotos, seja em forma de prosa ou

poesia. Todo esse aparato estruturante da sociedade é aproveitado como subsídio para a obtenção de uma experiência que envolve os aspectos criativos e simbólicos, tendo como base a representação da violência. Pellegrini (2004) ainda assinala que os temas como a conquista, a formação das cidades e latifúndios, o genocídio indígena, a ditadura etc., são formas alocadas nas literaturas urbanas/regionais em que acontecem adequações para serem expressadas de uma forma que se aproxime do conceito real, o mais verossímil possível, dado que a violência é um fenômeno complexo, em virtude das mudanças econômicas, sociais e demográficas encontradas em um estado de constante evolução e transformação:

Ao longo da lenta e gradativa transformação da estrutura socioeconômica e demográfica do país, o desenvolvimento da literatura sempre buscou uma expressão adequada à complexidade de uma experiência que evoluiu tendo como pano de fundo a violência. (PELLEGRINI, 2004, p.16).

Dessarte, obtêm-se duas ramificações dessa representação temática, a saber: a literatura regional e urbana. A literatura regional é calcada na realidade social atravessada por um “sistema simbólico de honra e vingança individuais, uma vez que a lei ainda não pode garantir a igualdade entre os sujeitos.” (PELLEGRINI, 2004, p.17). Com esse fato, surgem os heróis do cangaço, os justiceiros, que o intento é mostrar atributos como virilidade, bravura e, sobretudo, o desejo de fazer justiça com as próprias mãos em prol da integridade dos seus. Geralmente, essa classe levava uma vida marginal, perseguida pelas diferentes forças militares e judiciais. Por conseguinte, o poder da violência advindo desses grupos que andavam armados e se rebelavam quando se deparavam com qualquer forma de opressão, acabava confrontando a repressão do império/república. Autores como Euclides da Cunha, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, dentre outros, abordam, em seus romances, a onda incisiva da violência regionalista, buscando transpor aquela época da geração de “30”, cuja base era o anseio por justiça através do autoritarismo que permeia elementos aclamados como honra e heroísmo.

A segunda vertente, no que lhe diz respeito, é concernente à literatura urbana, modalidade que escolhemos para a constituição do nosso trabalho. A referida literatura caminha de forma paralela com a literatura regional, entretanto, se funda a partir de outros elementos representativos da violência. Assim, nessa vertente, a cidade é traduzida como artifício modernizado, com tradição próxima à europeia, diferentemente da literatura regionalista. Essa organização social representada na literatura

urbana é regida por lei e ordem. Entretanto, a quebra dessa integridade legal e organizacional é tema que vem ganhando muita força desde então.

precursores das atuais “neofavelas” das “cidades de Deus” e dos “capões”, abrigavam aqueles que a sociedade explorava e refugava: escravos libertos, brancos pobres, imigrantes, prostitutas, homossexuais, vadios, todos antecessores dos “bichos soltos” e dos “carandirus” de hoje. As formas de violência ali representadas obedeciam aos códigos naturalistas da época, compreendidos como a simbolização mimética determinista de conflitos sociais que brotavam do submundo dos centros urbanos. (PELLEGRINI, 2004, p. 19).

Por conseguinte, questões como a malandragem, a quebra de regras e a marginalidade configurou-se como um imaginário relacionado à periferia das cidades urbanizadas. Pellegrini (2004) assevera que a literatura de caráter urbano produzida no século XIX desvenda os espaços excluídos e a função social do homem enquanto elemento estruturante desse espaço.

A violência é um elemento temático que existe há muito tempo na literatura, de acordo com o que foi levantado em nossa discussão introdutória da presente seção. Alfredo Bosi (2015), estudioso da história da literatura brasileira, ao escrever *Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo*, discorre que tal temática é encontrada em diversas obras, tais como *O cortiço*, *Grande sertão: veredas* e em romances escritos por Rubem Fonseca, autor da obra que nos interessa nesse trabalho. A extrapolação dos limites da violência encontrada nas obras, suscita uma conceitualização dessa literatura como um tipo de produção “brutalista”. Tal denominação é pertencente ao estilo de escrita da década de 60, que surge com o advento do capitalismo abrupto e as opressões sofridas durante o período de ditadura militar. A esse respeito, Bosi (2015) aponta o escritor contemporâneo Rubem Fonseca como um dos representantes do estilo brutalista, uma vez que ele

arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca, da Zona Sul, onde, perdida de vez a inocência, os inocentes do “Leblon” continuam atulhando praias, apartamentos e boates e misturando no mesmo coquetel instinto e asfalto, objetos plásticos e expressões de uma libido sem saída para um convívio de afeto e projeto. A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva; impura se não obscena; direta, tocando o gestual, dissonante, quase ruído. (BOSI, 2015, p.20).

A linguagem isenta de formalidade, as interrupções, a adrenalina etc, afloram a problematização e a violência na literatura com a função

de um canal transmissor para a representação fictícia dos problemas da sociedade. Assim, essa forma abrupta adequa-se ao gênero conto, já que a configuração breve do referido gênero faz com que o leitor acompanhe a narrativa ofegante, tornando-se bem próximo daquela produção mimética da crueldade e hostilidade. Nessa perspectiva, há uma linha tênue entre a instância ficcional e a realidade ser transmitida.

É de extrema significação que a violência retratada na literatura fique mais incisiva no período em que houve repressão política, todavia, houve, no mesmo período, um crescimento da desigualdade social, sendo responsável pela intensidade dos conflitos urbanos. Desse modo, a produção literária realizada naquela época e a forma escrever revelam e nos faz compreender o funcionamento da sociedade brasileira, em que se observa a curva crescente dos indícios de violência e desigualdade.

Ao selecionarmos a obra de Fonseca com o intuito de ilustrar melhor como a violência é refletida na arte de acordo com o que foi dito, faz-se necessário trazer à guisa da discussão os estudos de Silva (1989), cuja consideração acerca do momento histórico da produção do referido autor contemporâneo, demonstra que tal movimento de escrita deve ser encarado como um fenômeno digno de

ser estudado à luz de eventos decisivos que marcaram o período histórico-literário que presidiu sua formação de escritor e assiste ao êxito que usufrui agora[...]. Desses eventos, alguns merecem atenção mais cuidadosa, a saber: [...] concentração de renda em mãos de cada vez menos pessoas, a ditadura militar que vigorou mais de vinte anos[...] e, finalmente, como fato capital e específico nas relações entre o escritor, a obra e os leitores, a censura. (*apud* SOARES, 2011, p.27).

Nessa perspectiva, os acontecimentos sócio-históricos contribuíram para a cristalização de imagens, tipos de sujeitos e modos de ser que são colocados âmbito representativo mencionado. Dessarte, a representação da violência se dá “entre bandidos, delinquentes, policiais corruptos, mendigos, prostitutas, todos habitantes do baixo mundo.” (PELLEGRINI, 2004, p. 20). Cândido (1989) reforça que a violência urbana foi o carro chefe na ficção de obras brasileiras produzidas no século XX e que, ainda marcam presença na atual literatura. Por esse viés, vê-se um discurso composto por termos chulos, rudes, mormente um discurso traumático que, de forma contundente, mostra a subjetividade dos personagens. Rubem Fonseca lança mão da narrativa agressiva, como já foi explicitado anteriormente, trazendo à tona as mazelas sociais, nas quais o leitor tem uma experiência de um diálogo agressivo com o crime e a violência por meio desse “realismo

feroz”, denominação atribuída por Cândido (1989) que, por sua vez, compreende o referido realismo como concernente

À era da violência urbana em todos os níveis de comportamento, guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social- tudo abala a consciência de escrita e cria novas necessidades no leitor em ritmo acelerado. (CÂNDIDO, 1989, p.212).

Por fim, é importante salientar que Rubem Fonseca enquadra-se magistralmente nos parâmetros que foram colocados em discussão. Ele, enquanto autor de uma literatura urbana, cujo papel é retratar de forma ultrarrealista os percalços sociais que assomam nos seus escritos e se transvestem de uma violência demarcada e explícita, traz à baila os conflitos dos centros urbanos por meio de relações dicotômicas. Esses liames formados beiram entre a sofisticação e a barbárie, a linguagem bruta e, de certa forma, perturbadora, a banalização da violência e a desumanização, ou seja, recursos encarregados de endossar a linguagem violenta do escritor.

A violência na sociedade brasileira contemporânea

De acordo com o dicionário eletrônico Michaelis, a palavra violência é proveniente do latim *violentia*, que designa força, vigor, veemência, impetuosidade. A violência brasileira é considerada um fenômeno de agressividade comportamental, de caráter complexo e que tem relação com as bases sócio-históricas do país, atingindo as camadas da sociedade de forma integral. Ademais, o Brasil lidera o ranking mundial de mortes ocasionadas por armas de fogo, segundo dados divulgados em 2018 pelo *Institute for Health Metrics and Evolution* (IHME). De acordo com o Anuário Brasileiro de Segurança Pública, publicado em 2020 pelo Fórum de Segurança Pública, as mortes violentas intencionais estão em um total de 25.712 no primeiro semestre de 2020. Outrossim, o percentual das vítimas da violência letal no Brasil está distribuído da seguinte forma: 74,4% negros; 51,6% jovens até 29 anos; 25,3% brancos. Além desses números, é importante destacar que, no ano de 2019, foram 1326 vítimas de feminicídio e 66.123 vítimas de estupro e estupro de vulnerável.

Nesta mesma direção estão os estudos de Zaluar (1998). Segundo ela, no Brasil, a maior taxa de homicídios incide entre os adolescentes e jovens adultos do sexo masculino das cidades mais ricas. No núcleo dessas metrópoles há os bairros mais pobres que, conseqüentemente, são os mais afetados pela violência. A respeito do aumento de práticas violentas, a autora discorre que “o crime cometido nas ruas, especialmente, é hoje uma das preocupações centrais das populações metropolitanas brasileiras.” (ZALUAR, 1998, p.251). Diante disso, ao acompanharmos a construção desses processos de violências no âmbito social, podemos perceber que há uma relação paradoxal, na qual as vítimas da violência difundida em qualquer instância é, também, agente de tais construções.

Ainda sobre a autora, mencionada no parágrafo antecedente, nota-se que ela discorre sobre as informações transmitidas através da imprensa e seu impacto na população, posto que o fato noticiado fomenta uma série de imagens relacionadas a essas vítimas/ agentes de atos violentos, como também, alimenta a vinculação desse fato em questões demográficas:

Entre os habitantes da cidade, o medo que acompanha as explicações para as experiências concretas de violência tem seguido numerosas direções[...] pela imprensa falada, escrita e televisiva [...] da cidade como um ambiente violento e os sentimentos de medo e insegurança dela decorrentes passaram a fazer parte do cotidiano de seus moradores, mas atingiram particularmente os que vivem nas favelas e bairros pobres. (ZALUAR, 1998, p. 252).

A situação, portanto, é injusta, visto que nos círculos de violência engendrados nas cidades grandes, o maior culpado seria os pobres. Assim, é notável que a violência e a repressão que sofrem contribuem para uma ideia de “causalidade, repetidamente usado tanto pelos jornalistas quanto por acadêmicos, que vincula um acontecimento a outro lapso de tempo.” (ZALUAR, 1998, p.252). Posto isso, fatos veiculados para a massa brasileira é determinante para a formulação do imaginário básico de violência na sociedade.

Ancorando-se nas ponderações de Adorno (1993), identifica-se que o estudo da violência brasileira deixou de ser algo concernente a uma perspectiva puramente jurídica para adentrar uma perspectiva sociológica, a qual reflete sobre os elos entre a violência criminal, fatores socioeconômicos, relações de poder e as políticas de segurança, elementos que ganharam destaque com o advento do regime militar. A partir de então, em um curto espaço de tempo, surgiram vários estudos sociológicos, político antropológicos e históricos.

A violência no Brasil beira entre um aparato complexo de construções sociais e a ligação direta das pessoas delinquentes enquanto agentes pertencentes a alguma instituição. Isso se dá através de divisões estabelecidas por meio da organização na sociedade brasileira. Segundo Adorno (1993), em linhas teóricas, há diversos enfoques que versam sobre o aspecto criminal da violência urbana no Brasil. Tais perspectivas teóricas se enquadram em: a reflexão acerca dos sujeitos que cuidam do movimento criminal; a descrição e a problematização do senso comum circulante de perfis dos delinquentes; os que estudam a organização social criminológica apoiado na Perspectiva do delinquente e, por último, os estudos que vão analisar as políticas públicas penais. No tocante ao estudo do movimento da criminalidade, o autor revela que esse tipo de estudo está voltado para a detecção das tendências e características das práticas delituosas.

Nesse sentido, são encontrados fatores sociológicos, como a verificação na correspondência das noções acerca do aumento da criminalidade. Um dos resultados de vários estudos levantados acerca dessa linha teórica, é que o aumento da taxa de criminalidade em algumas regiões brasileiras não está necessariamente vinculado a inclusão de pessoas no mundo delinquente, mas

ao aumento do número daqueles que se especializam e constrói carreiras delinquentiais, constatação que revela a opção preferencial agências de contenção e repressão ao crime pelos indivíduos já estigmatizados como delinquentes — os mais pobres e negros, por exemplo. (ADORNO, 1993, p. 5).

Quanto a isso, o imaginário coletivo, como já foi apontado anteriormente, é responsável por tal estigmatização de indivíduos delinquentes, ou seja, as minorias são alvos fáceis da repressão social que, certamente, se configura como responsável pelo aumento desse coeficiente de criminalidade.

Por outro lado, os estudos que tratam sobre o perfil dos delinquentes, embasados no senso comum da sociedade brasileira, mostram que a característica do sujeito delituoso não diverge do perfil de baixa renda. Nesse sentido, a imagem do sujeito delinquente é pautada em representações indiciosas, mostrando, então, indivíduos predispostos para compor tal classe, a exemplo dos analfabetos e das pessoas com escassez de instruções. Com os resultados das pesquisas, essa visão predeterminante dos criminosos cai por terra, pelo fato de o sistema prisional ser composto, também, por presos que tinham um emprego fixo e participantes ativos da economia e muitos alfabetizados.

Como veremos a posteriori, o levantamento discutido conversa com os resultados que obtivemos por meio das análises realizadas no nosso *corpus*, uma vez que, frequentemente, os contos presentes na nossa seleção, resultados da escrita característica de Fonseca, rompem com a imagem fundada pela sociedade acerca do sujeito delinquente. Em virtude disso, o delinquente é posto, inclusive, como um sujeito que é empresário, executivo, branco, um indivíduo bem-sucedido e que comete crimes com intuito de satisfazer necessidades de caráter pessoal, como a busca de adrenalina, fuga da sua realidade monótona, e até mesmo comete atos criminosos movido ao objetivo de livrar-se das pessoas pobres que necessitam de sua ajuda.

O estudo intitulado como a organização social da delinquência, segundo Adorno (1993), tem como um de seus representantes a antropóloga Alba Zaluar, a qual mira para abordagem equivocada da identidade do delinquente tomando partida das definições de bandido X trabalhador, isto é, questões trabalhistas se tornam determinante no modo de ser e o estilo de vida que o sujeito leva. Todavia, ainda de acordo com a autora, o crime na sociedade brasileira conta com a presença de variados tipos de organizações criminosas e de sujeito que lidam com o crime, desvinculados de fatores empregatícios, mas seguindo um modelo empresarial no qual é admirado a ostentação, o poder a valorização da posse de arma e a prontidão para cometer homicídio sem qualquer cerimônia.

A caracterização do delinquente inclui, também, a guerra que acontece nas favelas, no embate travado entre policiais e bandidos, estes geralmente apontados como pobres. Outrossim, a forma de como os sujeitos adentram no mundo do crime torna-se um fator determinante cuja implicação se dá, segundo o estudo, com o abandono parcial /total do mercado de trabalho. Dito isso, vemos a importância de refletir acerca dos esquemas que dão suporte às questões de ordem social e desordem nas favelas, como também, a imprescindibilidade de repensarmos sobre a marginalidade e as pressuposições de que os pobres sempre estão à margem de qualquer organização tanto legal quanto social.

Nesse sentido, é chamada atenção para o rompimento da imagem boa, pura, heroica que se tem de instituições responsáveis pelo zelo da ordem pública. Para ilustramos isso, podemos explicitar que a polícia, como representante de uma instituição do controle da ordem, é conhecida como uma das que praticam repressões e atitudes que ferem a integridade física e moral das minorias, demonstrando, a partir dessas atividades degradantes, o envolvimento em práticas delinquentes no exercício de seu

poder, abusando da posição que ela ocupa nas relações de força que regem a sociedade.

E, por fim, as considerações voltadas para as políticas públicas explicitam que é impossível a compreensão do mundo da criminalidade se ignorarmos a constituição do funcionamento das agências e agentes, os quais são incumbidos de manter a preservação da ordem pública e as leis direcionadas para proteção dos direitos humanos. A falta de apoio entre esses responsáveis causa uma tensão bastante expressiva no âmbito da justiça criminal. Indo além, Adorno (1993) traz o estudioso Paixão (1982), cujo trabalho destaca que essa organização policial presente no Brasil é tida como um órgão precário em termos de inspeção, de organização e de vinculação entre as atividades formais e práticas. Em decorrência disso, a prática de rotulação de delinquentes é intensa, embasada em conhecimentos empíricos presentes nas práticas, isto é, nas categorizações determinadas dos delinquentes e as formas de agir desses sujeitos. Portanto,

O resultado desse confronto entre a organização formal e a cultura organizacional é a desqualificação do império da lei, uma vez que esta é frequentemente considerada pelo agente policial antes um obstáculo do que uma garantia efetiva de controle social. Auto-representado como purificadores da sociedade, os agentes policiais contribuem para rotinizar os métodos ilegais de investigação, apelando não raramente a torturas ou mesmo a execuções sumárias e estimulando a criminalização de segmentos populacionais pouco preparados para assegurar seus direitos civis contra o arbítrio da organização.” (ADORNO, 1993, p. 6).

Com essa reflexão, observa-se que as tensões ocasionadas entre os responsáveis pela ordem social e as leis que lhe são impostas, são traduzidas a partir de duas instâncias: a instância utópica de organização social e a instância pragmática desse aparelho judiciário. Esta última instância, geralmente, lança mão dos preceitos legais de forma tendenciosa, de acordo com a necessidade de cada situação, interpretando os preceitos legais movidos por interesses pessoais. Em suma, a visão da justiça criminal, como apontado em diversas passagens de nossa discussão, inclina-se para um sistema injusto e ineficaz, impossibilitado de estabelecerem uma relação harmoniosa e justa no que concerne à ordem e aos direitos humanos.

CAPÍTULO 3

Da visão clássica aos estudos atuais: as diversas faces do *ethos*

Para darmos início a essa seção, torna-se relevante ressaltarmos que a noção de *ethos* que está sendo incorporada a este trabalho parte dos postulados de Maingueneau (2001,2008,2019), complementados com os estudos de Charaudeau (2006). Para chegarmos às considerações acerca da imagem de si realizadas por esses autores, é preciso que retomemos a concepção de *ethos* na Retórica até as considerações atuais sobre tal noção na Análise do discurso, a qual iremos nos deter no restante do trabalho.

Ao tomar a palavra, o locutor começa a produzir imagens a seu respeito, sendo assim, essa atitude é avaliada pelos seus interlocutores e, por conseguinte, há o surgimento de diversas imagens acerca desse orador. Esse jogo imagético é denominado *ethos*. Charaudeau (2006) compreende que existem duas posições acerca dessa noção desde a antiguidade. De um lado, o pensamento de Isócrates e Cícero, que tomam o *ethos* como um dado que precede o discurso, sendo que essa imagem de si é pertencente à identidade real orador. Nisso, “parece mais virtuoso, sincero e amável quando se é, de fato, virtuoso, sincero e amável.” (CHARAUDEAU, 2006, p.114). O *ethos* como um dado preexistente ao discurso, é denominado, a partir do pensamento de Isócrates e Cícero, como o *ethos* pré-construído. Tal percepção será retomada mais adiante com as considerações de Maingueneau, acerca do *ethos* pré-discursivo.

Por outro lado, enveredando pela filosofia grega, temos a visão de Aristóteles, a partir da qual a constituição da imagem de si se dá no momento da enunciação, com o intuito de convencer o público. Diante disso, o orador investe em demonstrar uma imagem positiva de si, seguida de uma reputação intacta e/ou um caráter digno de admiração. Partindo desse princípio, Aristóteles mostra o percurso da arte de convencer através do discurso empregado pelo orador, na sua obra “A retórica” como também traz as provas empregadas por ele, as quais são utilizadas no momento da persuasão. A qualidade dessas provas vai ser o fator principal para a obtenção do êxito do discurso do orador, alcançando, assim, o objetivo

principal: o convencimento do público. As provas que Aristóteles aborda irão servir de base na forma de raciocínio do orador. Diante disso, o filósofo aponta as três provas do discurso, a saber: o *ethos*, cujo papel é transmitir uma imagem digna de confiança e credibilidade do orador para seu auditório, isto é, revelar o suposto caráter do responsável pelo discurso; o *pathos*, que diz respeito às emoções despertadas pelo auditório com o discurso do orador, nesse caso, buscando adesão à sua tese através das emoções suscitadas e, por fim, o *logos*, que corresponde ao discurso propriamente dito, o qual centra-se na tese e na argumentação, devendo encadear com excelência os elementos lógicos que compõem o discurso.

Aristóteles apresenta o *ethos* como a mais importante das provas retóricas. Seguindo essa ótica, a imagem de si é elaborada pelo próprio orador através de sua própria enunciação, mas isso não implica dizer que as características projetadas sejam realmente pertencentes a ele, uma vez que o orador assume identidades discursivas. Tendo isso em vista, fica claro que a personalidade do locutor era proveniente da sua maneira de dizer, ou seja, de como ele toma a palavra. Dessa forma, ele constrói uma ponte para a demonstração do seu caráter, com o intuito de transmitir confiança ao seu público e, como resultado disso, a tão almejada boa imagem que deve ser projetada a partir desse “bem falar”.

A respeito dessa boa imagem, Aristóteles versa sobre alguns dispositivos que contribuem para a sua obtenção. A exemplo, podemos listar algumas qualidades que devem ser expressadas no discurso do orador, buscando, desse modo, um meio de persuadir o público, pautando-se em atributos que contribuirão para uma confiança em potencial:

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 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, 2006, p.96).

Dessa forma, é necessário que o orador lance mão de três qualidades essenciais para o sucesso da transmissão de uma boa imagem de si: a *phronesis*, que denota o bom senso, a prudência; a *aretè*, indicadora da virtude, e a *eunoia*, que corresponde à benevolência. Tais qualidades se encarregariam de exprimir uma imagem agradável do orador. Em suma,

esses elementos mostram que o *ethos*, na visão de Aristóteles, está vinculado ao exercício da palavra, juntamente com dispositivos estratégicos que pertencem ao domínio persuasivo do orador, sendo, dessa forma, contribuintes para o sucesso da adesão de seu discurso. Nesse sentido, nota-se que a boa imagem deve estar respaldada pela suposta ponderação, virtuosidade e simpatia do orador.

Alguns estudiosos da atualidade tecem certas ponderações acerca da visão aristotélica de *ethos*. Dentre eles, temos a Amossy, que em um dos seus escritos, assevera que os antigos tomam o *ethos* como a “construção de uma imagem de si destinada a garantir o sucesso do empreendimento oratório.” (AMOSSY, 2019, p. 10). Percebe-se que, nessa perspectiva, a boa elaboração da imagem de si alavanca a máquina retórica, tendo em vista que o orador elabora estrategicamente seu discurso a fim de obter sucesso nessa empreitada persuasiva. A autora ainda traz algumas considerações feitas por Barthes, autor que tem uma forte filiação aristotélica, e que considera o *ethos* como traços de personalidade que o orador deve mostrar para seu auditório, com o propósito de causar uma boa impressão:

O *ethos* se define pelos traços de caráter que o orador deve mostrar ao auditório (pouco importando sua sinceridade) para causar boa impressão: é o seu jeito [...] O orador enuncia uma informação e ao mesmo tempo diz: sou isto, não sou aquilo. O autor [Barthes] retoma assim as ideias de Aristóteles, que afirmava em sua Retórica: é [...] ao caráter moral que o discurso deve, eu diria, quase todo seu poder de persuasão. (AMOSSY, 2019, p. 10).

Além desses esclarecimentos quanto aos traços de caráter que são emanados a partir do discurso do orador, a autora apresenta, também a concepção do *ethos* enquanto materialidade linguística, pois, como afirmam os estudos feitos por Ducrot, conforme veremos mais adiante, essa maneira de apresentar-se está ligada à marca de enunciação. Então, tem-se essa noção como um dispositivo que é estabelecido por meio de uma interação verbal, sendo o produto de uma construção languageira e social. Sobre isso, Amossy afirma que:

Parece, portanto, que a eficácia da palavra não é puramente exterior (institucional) nem puramente interna (languageira). Ela acontece simultaneamente em diferentes níveis. Não se pode separar o *ethos* discursivo da posição institucional do locutor, nem dissociar totalmente a interlocução da interação social como troca simbólica (no sentido de Bourdieu) (AMOSSY, 2019, p. 136).

Com esse acontecimento simultâneo, há uma interação de caráter sociológico entre a enunciação e uma troca simbólica, em termos

ideológicos. Diante de tal declaração, é importante frisar que a imagem de si pode ser elaborada pelas marcas verbais que englobam os parceiros da interlocução. Esse fomento à noção do *ethos* aristotélico, deixa em evidência a subjetividade da língua em relação ao processo da fabricação de imagens, que de certa forma, se fundem no processo interativo entre os sujeitos. A partir disso, surge a competência cultural dos participantes dessa comunicação, grande influenciadora nesse jogo imagético entre os interlocutores, em outras palavras, o *ethos*, a grosso modo, se dá a partir da relação entre elementos linguísticos e os hábitos que são comungados entre os membros de determinada comunidade linguística.

Além da visão persuasiva que o *ethos* aristotélico tem, Moura (2012) irá trazê-lo como uma ferramenta que também busca tocar emocionalmente um público específico, assim como o *pathos*, isto é, acaba por suscitar determinadas emoções para influenciar o interlocutor. Além disso, essa definição da construção da imagem de si, pode ser facilmente encarada como um leque de normas éticas que regem um comportamento.

[...] corresponde à construção de uma imagem de si destinada a influenciar um determinado público e, assim como o *pathos*, consiste num recurso utilizado para desencadear a emoção através do discurso. Numa acepção mais ampla, a noção de *ethos* está diretamente ligada à noção de comportamento, ou melhor, a uma imagem do orador fomentada por um conjunto de normas éticas que regulam a conduta do indivíduo na vida social [...] (MOURA, 2012, p. 57)

Um outro prisma interessante a ser considerado, é a visão de Eggs (2019), cuja compreensão se pauta na figura do *ethos* em termos morais e estratégicos, sendo elementos indissociáveis, já que a imagem elaborada é construída através de “escolhas competentes, deliberadas e apropriadas. Essa moralidade, ou seja, o *ethos* como *prova retórica*, é, portanto, *procedural*.” (EGGS, 2019, p.37, grifo do autor). Com essa passagem, é possível depreender que a constituição de qualquer atividade argumentativa, como por exemplo, o *ethos*, seria constituído pelo *logos*, que por sua vez está imerso em um campo lógico-estratégico, constituinte do discurso.

É importante frisar que os estudos a respeito do *ethos* foram retomados depois de um longo período, na França, por Ducrot e Maingueneau. O primeiro autor aborda a noção do *ethos* em uma perspectiva enunciativa, enquanto o segundo, concebe tal conceito nos moldes da Análise do Discurso, em uma concepção inovadora dos estudos aristotélicos acerca da imagem de si. Enveredando pelo âmbito pragmático, a visão de Ducrot (1987) remete ao conceito de *ethos*:

[...] não se trata de afirmações que o autor pode fazer a respeito de sua pessoa no conteúdo do seu discurso – afirmações que, ao contrário, correm o risco de chocar o auditório – mas da aparência que lhe conferem a cadência, a entonação, calorosa ou severa, a escolha das palavras, dos argumentos [...] (DUCROT, 1987, p. 201).

Em suma, para o autor, a eficácia do *ethos* não está relacionada exclusivamente às afirmações acerca de si mesmo. Tal feito, pode ser um motivo para o afastamento do seu auditório. Assim, essa noção *ethótica* recorre à elementos extradiscursivos, desde a entonação até a escolha lexical e argumentativa. A enunciação, portanto se encontra revestida de elementos que auxiliarão o orador na elaboração de sua imagem, uma vez que ela é dotada de “certos caracteres que, em contrapartida, tornam essa enunciação aceitável ou recusável.” (DUCROT, 1987; p. 281). A partir desse processo, o autor vai apresentar o conceito de *ethos* como uma divisão de dois tipos de locutores: o locutor-L” (locutor discursivo – enunciador) e “locutor-λ” (locutor empírico – ser no mundo), com esse fato, o locutor-λ elabora um locutor- L.

Ao falarmos sobre o *ethos* na perspectiva de Maingueneau, vemos que há um resgate da noção aristotélica, visto que Maingueneau não desconsidera o fato de que o *ethos* pode ser obtido através da enunciação do orador, no entanto, há uma produção imagética antes mesmo que este diga algo. Desse modo, Maingueneau (2008) aponta que “O *ethos* está crucialmente ligado ao ato da enunciação, mas não se pode ignorar que o público constrói também representações do *ethos* do enunciador antes mesmo que ele fale.” (MAINGUENEAU, 2008, p. 15). Portanto, os estudos atuais acerca dessa noção, recuperam a noção aristotélica e dão a ela uma nova roupagem, com uma visada inovadora e refinada. À vista disto, Maingueneau configura-se como um representante importante para versar sobre essa nova concepção *ethótica*. A fim de reformular o conceito de *ethos*, Maingueneau propõe que

- o *ethos* é uma noção discursiva, ele se constrói através do discurso, não é uma “imagem” do locutor exterior a sua fala;
- o *ethos* é fundamentalmente um processo interativo de influência sobre o outro;
- é uma noção fundamentalmente híbrida (sociodiscursiva), um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, integrada ela mesma numa determinada conjuntura sócio-histórica. (MAINGUENEAU, 2008, p. 17)

Isto posto, o *ethos* seria constituído por meio da interação social, sendo pertencente a um aparato sócio-histórico, e não seria centrado apenas no que o orador diz, ou seja, ele já não seria tomado somente como um constituinte retórico. O *ethos* seria, então, dotado de um processo bem mais geral, com uma base interativa e vinculado a uma conjuntura que irá exigir uma adesão a um determinado posicionamento. Em vista disto, Maingueneau (2008) tece algumas problemáticas acerca de tal noção. Vemos que uma delas é a reflexão de que o *ethos* não é encontrado apenas em textos orais, como também nos textos escritos. A partir desses pensamentos sobre a presença do *ethos* em textos escritos, o linguista francês salienta que tal imagem se origina a partir de uma atitude enunciativa, logo, esse conjunto de enunciados é movido por uma voz.

Maingueneau (2008) traz mais três situações que compõem a nova visada da imagem de si no discurso, que são: o *ethos* efetivo, que engloba os demais elementos *ethóticos*, tais quais o: *ethos* mostrado e o *ethos* dito. Esse aparato *ethótico* irá se basear em estereótipos ligados aos mundos éticos, como podemos observar no esquema a seguir:

Figura 5 - A interação das várias instâncias do *ethos*



Fonte: (MAINGUENEAU, 2008, p. 19)

Esse esquema aborda, de uma forma esclarecedora, esses novos constituintes da elaboração da imagem de si, uma vez que a obtenção do *ethos*, como foi supracitado, não se dá somente pela enunciação propriamente dita, advinda do orador, mas pelo conjunto de elementos que estão intrinsecamente imbricados e que, de certa maneira, relacionam fatores discursivos tanto explícitos quanto implícitos. Dessa forma, o esquema proposto, elucida essa interação entre os constituintes *ethóticos*. Logo, é importante delimitar a função de cada um. Assim, o *ethos* pré-discursivo, de acordo como linguista francês, corresponde à imagem que

o coenunciador constrói do sujeito enunciador antes mesmo que este manifeste sua fala. Em contrapartida, vemos que o *ethos* efetivo do discurso vai ser ligado a um *ethos* discursivo que será composto pelo *ethos* dito e *ethos* mostrado.

O *ethos* dito está ligado às referências diretas do sujeito enunciador, ao que realmente é dito, ou seja, a sua imagem é engendrada a partir do exercício da palavra em si, ao passo que o *ethos* mostrado corresponde ao não explícito, em outros termos, ele se encontra no domínio do que não é dito diretamente pelo enunciador, sendo construído pelas pistas fornecidas. Em consequência disso, a imagem de si elaborada, por esse ângulo, não está apresentada de forma direta no texto, ela é demonstrada através das ações do enunciador, não necessariamente pelo que é dito por ele. Diante do exposto, é perceptível que há uma linha tênue entre o *ethos* mostrado e o dito, pelo motivo da forte vinculação entre ambos, uma vez que a partir do momento que o discurso é proferido, suscita um conjunto de atitudes explícitas e implícitas.

Tomando o eixo basilar do esquema supracitado, temos os estereótipos ligados aos mundos éticos, os quais estão atrelados às representações já fixadas socialmente, ou seja, são imagens de indivíduos e grupos sociais que já estão estabelecidas. Esses modelos já pré-construídos vão caracterizar o sujeito que enuncia. O mundo ético é referente às situações comportamentais do indivíduo ou grupo, assim, resultando em atitudes estereotipadas. Serão tratadas, posteriormente, no item sobre imaginários sociodiscursivos, a temática do estereótipo e das representações sociais de forma detalhada, para um melhor entendimento de ambas.

Charaudeau (2006) ainda enfatiza que a identidade do sujeito enunciador é atravessada por representações sociais que correspondem a um determinado grupo social, assim, “o sujeito aparece, portanto, ao olhar do outro, com uma identidade psicológica e social que lhe é atribuída, e, ao mesmo tempo, mostra-se mediante a identidade discursiva que ele constrói para si.” (CHARAUDEAU, 2006, p.115). Logo, pode-se afirmar que o sentido do discurso proferido por determinado sujeito vai depender daquilo que o interlocutor pensa que é e daquilo que ele diz, resultando em uma dupla identidade.

Tomando esse viés como base, teremos uma identidade discursiva e uma identidade social que firmam essa noção de *ethos*. Embora o *ethos* esteja vinculado à enunciação, com elementos intradiscursivos, ele também envolve outros constituintes, como o modo de dizer e os gestos, que são características extradiscursivas. Ao conceber o *ethos* também como um comportamento, impreterivelmente, é necessária a união da instância

verbal e não-verbal, além dos elementos anteriores a esses aspectos. Com essa diversidade de componentes, o processo de construção do *ethos*, por algumas vezes é falho, uma vez que as imagens elaboradas acerca do sujeito enunciador, não eram as que ele havia planejado. O destinatário, por sua vez, tem uma certa liberdade de construir a identidade do enunciador a partir dos elementos que possui e da sua visão de mundo. Ou seja, o interlocutor pode ou não aderir à construção *ethótica* que foi pretendida pelo locutor. Esse processo prova que a concepção de *ethos*, nos moldes da AD se torna um caminho bastante complexo a ser trilhado.

Ao pôr em evidência as manifestações do *ethos* em textos escritos, Maingueneau explica que essa noção *ethótica* é baseada na junção da enunciação e um corpo enunciante, logo, o discurso seria dotado de um “tom”, sendo digno de credibilidade assim como o discurso oral. Esse “tom” obtido no texto escrito, é encarado com a vocalidade que necessita de uma corporalidade, em outras palavras, essa voz engendra um corpo, que por fim, seria incorporada a um fiador. A sequência: enunciação, vocalidade, corpo enunciador e fiador, como foi abordada, se une para a construção do *ethos* na Análise do Discurso Literário, doravante ADL, na qual há a necessidade de uma encarnação, cujo papel é fazer com que essa imagem de si extraída do texto escrito, se transporte além do âmbito verbal, considerando, desse modo, as determinações físicas e psíquicas desse *ethos* corporificado. Essa imagem de si está intimamente ligada a uma “cenografia”, a qual dita uma postura a ser tomada em determinada circunstância. Tomaremos esse conceito de forma mais detalhada posteriormente.

A respeito do processo de encarnação, Maingueneau (2001), explicita os seus desdobramentos:

- A enunciação da obra confere uma corporalidade ao fiador, dá-lhe corpo.
- O coenunciador incorpora, assimila desse modo um conjunto de esquemas que correspondem a uma maneira específica de se relacionar com o mundo habitando seu próprio corpo.
- Essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um corpo, o da comunidade imaginária dos que comungam no amor de uma mesma obra. (MAINGUENEAU, 2001, p. 140).

Em suma, essa corporalidade envolve subsídios comportamentais que são fixados cultural e socialmente, assim, o leitor constrói a imagem do coenunciador. De fato, esse corpo dotado de vocalidade irá lidar com constituintes externos à enunciação. Tendo isso em vista, observa-se que a inovação da concepção *ethótica* se confirma na atitude de tratar o *ethos*

não só como uma forma de persuadir o outro, mas de considerá-lo como parte da cena na qual o enunciado está sendo proferido. Dessa forma, Maingueneau afirma que o *ethos* extrapola os limites da persuasão e da argumentação. Para o teórico francês, o que está realmente em jogo é a adesão à posição do enunciador dentro do discurso, ou seja, o modo como se dá a relação entre a voz e o corpo enunciante, já que são inscritos em um contexto histórico específico.

[...] O universo de sentido que o discurso libera impõe-se tanto pelo *ethos* quanto pela “doutrina”; as “ideias” apresentam-se por uma maneira de dizer que remete a uma maneira de ser, à participação imaginária em um vivido. O texto não é para ser contemplado, ele é enunciação voltada para um coenunciador que é necessário mobilizar para fazê-lo aderir “fisicamente” a um certo universo de sentido. O poder de persuasão de um discurso decorre em boa medida do fato de que leva o leitor a identificar-se com a movimentação de um corpo investido de valores historicamente especificados. A qualidade do *ethos* remete, com efeito, à figura desse “fiador” que, mediante sua fala, se dá uma identidade compatível com o mundo que se supõe que ele faz surgir em seu enunciado. Paradoxo constitutivo: é por seu próprio enunciado que o fiador deve legitimar sua maneira de dizer[...] (MAINGUENEAU, 2019, p.73).

Depreende-se, dessa maneira, que esse viés levantado por Maingueneau é composto por aspectos que ajudam na obtenção do *ethos* nos estudos da ADL, cujo viés será adotado para nossa pesquisa. Compreendemos que, para a Análise do Discurso Literário, é imprescindível que haja a percepção das imagens acerca do enunciador, através dos elementos fornecidos pelo texto. Logo, capta-se que o mesmo já não pode ser mais visto como um elemento passivo ou estático. O texto, por excelência, é sinônimo de interação, no qual há um vínculo intenso entre os interlocutores. Diante disso, ele não pode ser caracterizado como alvo de uma mera contemplação, visto que ele está atravessado por efeitos de sentido. Portanto, o fiador irá exercer um papel inquestionável: de possibilitar ao sujeito, a construção de seu *ethos* e, a partir disso, refletir-se enquanto ser histórico-social em uma relação constitutiva entre corpo e discurso.

Charaudeau (2006) partilha da definição de *ethos* pré-discursivo e discursivo realizada por Maingueneau, já que a imagem do sujeito passa a ser observada por dados que são analisados antes do discurso e que se consolidam no momento da enunciação. A partir disso, o autor revela que o *ethos* é determinado pelo “Cruzamento de olhares: olhar do outro sobre aquele que fala, olhar daquele que fala sobre a maneira como ele pensa que

o outro vê” (CHARAUDEAU, 2006, p. 115). Com essa retomada da noção do *ethos* pelo autor, podemos ver a aplicabilidade da mesma em diversas práticas discursivas, como por exemplo, pode-se enveredar pelo caminho do funcionamento *ethótico* no discurso político. Sobre o que foi dito, essa fabricação imagética é tomada como fonte de credibilidade e/ou de identificação.

Para ser caracterizado como *ethos* de credibilidade, é preciso que exista uma razão que compreenda o discurso em sua totalidade, dessa maneira, ele, que é produto de um sujeito falante, precisa ser construído de tal modo que o auditório seja conduzido a dar credibilidade. Em consequência desse processo, Charaudeau (2006) compreende os seguintes *ethé* de credibilidade: sério, virtude e competência. Assim, estes são exemplos ligados à razão, que por si só estabelecem um estatuto de credibilidade ao serem detectados em determinado discurso. Em contrapartida, os *ethé* de identificação representam a união dos traços comportamentais e morais que estão ligados à emoção. Logo, o auditório busca uma identificação através de imaginários que servem de suporte para a atribuição de valores tanto positivos quanto negativos, baseando-se na maneira de ser do orador. Dessa forma, Charaudeau aponta alguns *ethé* que se enquadram nessas imagens de identificação, a saber: *ethé* de potência, caráter, inteligência humanidade, chefe e solidariedade.

CAPÍTULO 4

Procedimentos metodológicos da pesquisa

A abordagem teórico-metodológica

Esta pesquisa delinea-se a partir dos estudos da Teoria Semiolinguística, proposta pelo linguista francês Patrick Charaudeau, e se apoia, também, nos contributos teóricos de Dominique Maingueneau acerca do *ethos* e da Análise do Discurso Literário. Indo além do suporte teórico já mencionado, esse trabalho ainda se apoia em contribuições de Amossy com o livro *Imagem de si no discurso* (2019); nas pesquisas feitas pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas em Análise do Discurso NEPAD/ UFPI/ CNPq e publicadas nos livros *Discurso, memória e inclusão social* – Moura; Batista Jr; Lopes (2015); *Sentidos em disputa: discursos em funcionamento* – Moura; Batista Jr; Lopes (2017); *Linguagem, discurso e produções de sentidos* – Lopes, Batista Jr; Moura (2018) e *Discursos, imagens e imaginários* – Moura e Lopes (2021).

A presente pesquisa configura-se como básica quanto à finalidade, uma vez que se propõe a aprofundar-se acerca do discurso literário de uma obra já bastante estudada. No tocante à abordagem, pode ser caracterizada como qualitativa, tendo em vista que analisa os fenômenos atribuindo-lhes interpretações com base no instrumental teórico, dispensando métodos estatísticos. Quanto aos objetivos, podemos considerá-la como descritiva, visto que pretende esclarecer ao máximo um assunto já conhecido. Por fim, quanto aos procedimentos de coleta de dados, apresenta-se como bibliográfica pois tem como corpus uma obra literária.

Descrição da coleta de dados

O corpus da nossa pesquisa é a obra *Feliz Ano Novo* (1975), composta por 15 contos e escrita pelo autor Rubem Fonseca. Para efeito deste trabalho,

selecionamos seis contos, quais sejam: O outro; Feliz Ano Novo, passeio noturno I e II; 74 Degraus; Dia dos namorados. A escolha dos contos deve-se à presença de personagens que demonstrem atitudes de caráter delinquente. O *corpus* selecionado foi escolhido com o propósito de trazeremos a investigação das problemáticas sociais na literatura contemporânea, a partir da perspectiva da Análise do Discurso, uma vez que boa parte das pesquisas priorizam a abordagem das mazelas sociais em termos meramente sociológicos. Por essa razão, a escolha da obra satisfaz o anseio de abordar tal reflexão crítico-social, bem como o de desvelar os percalços enfrentados pela sociedade contemporânea, tendo como base a Análise do discurso. Tendo isso em vista, nosso objeto foi estruturado movido pelas categorias de classes sociais que estão demarcadas, com o intuito de identificar o movimento ethótico presente nos discursos classicistas que reverberam nas narrativas. Além disso, é importante ressaltar que a escolha do *corpus* foi movida pelo desejo do aprofundamento e continuação de outra pesquisa, na modalidade de Iniciação Científica Voluntária (ICV), realizada junto à Universidade Federal do Piauí.

Para a efetivação dessa pesquisa, foram coletados, *a priori*, indícios dos elementos de organização do discurso (descritivo e narrativo), dos imaginários sociodiscursivos, como também as evidências do *ethos* prévio e discursivo. Esses dados foram localizados através de fichamentos, releituras, sendo posteriormente analisados e descritos com base na Teoria Semiolinguística e nos postulados de Dominique Maingueneau (2001;2008), buscando relacionar o aporte teórico com o *corpus* selecionado, na tentativa de mostrar a importância de unir as características de uma obra literária contemporânea com elementos linguísticos-discursivos.

Descrição da análise de dados

Para fins de análise, foi feita uma releitura da obra *Feliz Ano Novo*, composta por quinze contos. A obra, nesse trabalho, foi tomada como discurso literário nos moldes de Maingueneau (2008). Portanto, o olhar da estética no viés puramente literário da coletânea não será nossa prioridade, embora não desconsideremos a natureza literária da mesma. Tendo isso em vista, é importante ressaltar que determinados tipos de discursos podem ser analisados levando-se em consideração diversas perspectivas, sendo de grande importância fazer ajustes em prol da aplicabilidade desse discurso quando necessário, como também, identificar o contexto como fonte de significação. Diante disso, é indispensável uma observação apurada da

situação de comunicação na qual o discurso foi produzido. Sendo assim, abordamos os discursos que permeiam o *corpus* selecionado, levando em conta todas as características psicossociais e históricas que estão atreladas aos enunciados presente na obra.

Por conseguinte, pelo viés do discurso literário, localizamos e classificamos os diversos tipos de imagens sobre o sujeito “delinquente”. A partir disso, também foram desvelados os imaginários sociodiscursivos e os modos de organização do discurso tanto descritivo quanto narrativo presentes no *corpus*, investigando suas contribuições para a produção e efeitos de sentidos. Portanto, a análise mergulha nas características discursivas e psicológicas dos personagens, revelando as suas identidades e imaginários sociodiscursivos, a partir do modo de enunciar.

CAPÍTULO 5

A semiolinguística nos contos de Rubem Fonseca

O conto como ato de linguagem e as circunstâncias de discurso

O ato de linguagem selecionado para efeito dessa dissertação nos apresenta o sujeito que escreve, encarregado de representar a instância de produção e os leitores de seus contos, atuantes como os destinatários da produção em questão. O processo apresentado acima e que será desvendado de forma detalhada ao longo da discussão a seguir, nos oferece subsídios para o jogo do implícito e do explícito as condições de discurso e a interpretação do dispositivo comunicativo enquanto obra literária. Em qualquer ato de linguagem, o sujeito comunicante, que pensa o projeto de fala e o executa através da voz do enunciador, é peça fundamental. Iniciamos, portanto, com uma apresentação de Rubem Fonseca.

José Rubens Fonseca nasceu em Juiz de Fora, Minas Gerais, em 11 de maio de 1925. O autor vivenciou diversos ofícios antes de se dedicar integralmente à literatura. Formou-se em Ciências Jurídicas e Sociais na Universidade Federal do Rio de Janeiro e, aos 27 anos, iniciou sua carreira como comissário de polícia no 16º Distrito Policial na cidade de São Cristóvão. A respeito de sua carreira como policial, Pereira (2009, p.26) relata a surpresa do afincamento e da propriedade que o autor tinha na escrita das narrativas policiais, sendo escritos que se aproximavam muito da realidade. O teor verídico, por conseguinte, demonstrava uma certa experiência das ocorrências que ele se deparava. Apesar disso, o contato com as ruas foi por um período muito curto, mas suficiente para a construção da exímia e verossímil escrita dos contos e dos romances policiais.

Vejamos o que a autora diz:

A curta carreira de policial é sempre superdimensionada como uma forma de legitimar seus contos e narrativas policiais. Zé Rubem foi policial de 31 de dezembro de 1952 a 26 de junho de 1954, ficando apenas nove meses na rua, de fato, enfrentando criminosos. É incrível que apenas nove meses como policial tenham sido constantemente alardeados como responsáveis pelas intrincadas tramas policiais criadas pelo autor, ou, no mínimo, pela maior veracidade atribuída a eles. (PEREIRA, 2009, p.26).

Em 1954 teve a oportunidade de aperfeiçoar-se nos Estados Unidos com outros nove policiais. Nesse ínterim, cursou administração de empresas na Universidade de New York. Ao retornar para o Brasil, afastou-se da polícia e trabalhou na empresa de energia elétrica do Rio de Janeiro- Light, assumindo o cargo de relações públicas. Segundo Deiffruss (1981), Rubem Fonseca, na década de 60, participou de um movimento anticomunista, contrário ao governo de João Goulart. A afirmação ratificase pelo fato de o autor ser incluído como parte da autoridade formal no Instituto de Pesquisas em Estudos Sociais - IPES. A instituição era composta por grupos de intelectuais e militares que agiam em prol de interesses particulares da classe dominante e das multinacionais.

Rubem Fonseca liderou o Grupo de Opinião Pública - GOP e o Grupo de Publicação Editorial - GPE, ambos elitizavam a imprensa, faziam propagandas e distribuía material antipopulista, anticomunista e classicista. Um ponto que merece ser destacado é a aparente contradição entre o pertencimento do autor em um movimento anticomunista, sendo um dos membros essenciais do IPES, e entre a censura sofrida após publicar a obra *Feliz ano novo*, como veremos posteriormente.

Logo após essa participação em tal movimento, o autor dedicou-se integralmente à literatura. Ele escreveu romances, contos e crônicas, como *Os prisioneiros* (1963); *A coleira do cão* (1965); *Lúcia Mc Cartney* (1967); *O caso Morel* (1973); *Feliz Ano Novo* (1975); *O cobrador* (1979); *A grande arte* (1983); *Bufo & Spallanzani* (1986); *Agosto* (1990), dentre outros. Com um número de publicações bastante elevado, o autor recebeu diversos prêmios literários. Incluído nesses, está o prêmio Luís Vaz de Camões, um dos mais importantes da literatura portuguesa e brasileira, recebido em 2003. Rubem Fonseca faleceu em 15 de abril de 2020, aos 94 anos, na cidade do Rio de Janeiro. O autor ainda se mostrava bastante ativo no exercício literário durante seus últimos anos de vida.

Feito esse breve apanhado da vida e obra do autor, nos voltaremos à discussão das circunstâncias de discurso que entremeavam o fazer discursivo e literário do autor. Desse modo, o texto literário, ou como assinala Maingueneau, o gênero discursivo conto, ao funcionar como um

ato de linguagem, é composto, de acordo com a TS, por uma encenação. Esta é responsável por dar espaço para o surgimento dos sujeitos que engendram boa parte do ato enquanto discurso literário. Rubem Fonseca, por sua vez, apresenta-se como o sujeito que encena, juntamente com os demais sujeitos que ele mobiliza para se comportarem como porta-vozes de seu projeto comunicacional.

A produção de sentidos no conto, enquanto ato de linguagem, abrange a expressão da sexualidade, da violência – geralmente servindo como um dispositivo capaz de corrigir eventuais injustiças – da marginalidade, da vida cidadina e do urbano enquanto âmbito efêmero dos acontecimentos narrados. O autor de *Feliz Ano Novo* ao recuperar tais temas que sempre estiveram latentes na sociedade, foi de encontro à repressão artística imposta pela ditadura. Na obra, os personagens criados pelo autor são sujeitos enunciadores que desvelam uma seara de possibilidades da configuração da delinquência na sociedade contemporânea. Com efeito, os sujeitos são descritos a partir de figuras transgressoras, cínicas, errantes e cruéis.

A antipatia e atitudes primitivas, trazem, em boa parte da obra, o anseio dos sujeitos pela presença de outrem somente pelo fato de uma possível satisfação de um desejo insano de matar, fazer sofrer e aliviar-se dos problemas e percalços do cotidiano. Por conseguinte, a recepção dessa produção que comporta tais sujeitos revestidos de figuras peculiares se torna um caminho bifurcado, pois: de um lado, para os apreciadores da literatura brutalista, a obra é digna de um intenso deleite, cujo cerne é a realidade veiculada pela narração que, geralmente, é expressa em primeira pessoa na tentativa de fornecer significação em linhas literárias às ocorrências sociais.

Não obstante, há o outro lado da recepção marcado por uma reação de choque, da repulsa, da revogação da obra enquanto arte, concebendo os crimes perversos e a sexualidade como elementos que põem em xeque a legitimação da produção literária. A partir disso, é aberta uma seara de possíveis interpretativos, contribuindo para a compreensão do dispositivo comunicativo. A coletânea de contos posta para a discussão é, portanto, um ato de linguagem possuidor da dupla dimensão implícita e explícita. A primeira dimensão está atrelada às condições de discurso do ato de linguagem que selecionamos para a discussão nesta dissertação. Dentre elas, destacamos os entraves entre a livre circulação da obra e o poder judicial responsável por censurá-la, considerando-se o período sombrio da ditadura militar no qual o Brasil estava imerso. Além disso, a experiência de Fonseca como policial, apesar de ter permanecido por um tempo curto

nas ruas a mando do ofício e como um policial de gabinete, possibilitou-lhe um olhar mais aguçado acerca das problemáticas que faziam parte do seu cotidiano e que tocam a sua escrita, mais especificamente na obra *Feliz Ano Novo*.

A segunda, por sua vez, é apresentada a partir das configurações imagéticas dos personagens que se apresentam de forma bastante contundente nos contos provenientes da utilização do material verbal propriamente dito. Diz respeito, também, a todo arranjo enunciativo que é posto no conto, as interações identificáveis e as atividades dos protagonistas no campo do dizer. Elementos como a sexualidade, violência e marginalidade se perfazem de forma abundante na referida produção, seguidos de um modo de narrar bastante peculiar, dando ênfase à circunscrição de personagens problemáticos e errantes, cujo prazer está em transgredir leis ao apelar para um mundo delinquente, no qual não só o pobre é o sujeito desviante, por exemplo.

À guisa de exemplificação do que foi mencionado, podemos trazer as situações que colocaram o livro *Feliz Ano Novo* como uma obra polêmica no ano de sua publicação. A obra realça a temática da delinquência acompanhada de uma liberdade almejada nas décadas de 60 e 70, épocas do ápice da ditadura militar, como veremos adiante.

No ano de 1974, iniciava-se o governo Geisel, um dos mais severos da história republicana do país. Geisel nomeou como ministro da Justiça Armando Falcão, responsável por censurar mais de 500 obras literárias, fora outras produções artísticas, tais como filmes, músicas, peças teatrais etc. Paradoxalmente, a obra *Feliz Ano Novo* estava incluída em um desses livros proibidos. Na obra, as imagens de delinquência brutal, assassinatos e violência tinham como efeito de sentido gerar um incômodo na classe média, justificando a intervenção militar. Curiosamente, foi uma das primeiras a sofrer a censura do próprio regime. O livro de contos, portanto, foi publicado em 1975, e é um dos exemplos da representação das vidas transgressoras daquela época. Isso se fez de forma tão incisiva que, logo após um ano de sua publicação, ele foi censurado, sob a alegação de conter matéria contrária à moral e aos bons costumes idealizados, voltando a ser publicada treze anos depois. Tal atitude de recolhimento foi justificada pelos militares como forma de impedir que a linguagem chula, os exemplos de impunidade e a obsessão pela delinquência circulasse livremente pelo meio social. Todo o conjunto apresentado, dessa forma, confrontava com os ideais do regime.

Silva (2010), no livro *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*, traz como foco principal os bastidores dessa obra no

contexto bastante conturbado do regime militar, abordando o veto dessa obra e de outros 500 livros censurados entre o período de 1964 a 1985, estudando a relação dos escritores e o poder. Sobre a censura sofrida na obra de Fonseca, o autor assinala que

O autor de *Feliz Ano Novo* estreou desafiando os poderes censórios ao trazer para a prosa de ficção um modo violento de narrar, aliterário, talvez (no sentido gauche em face de certas normas que a tradição literária consagrou), que fixa e recupera temas como a sexualidades tidas por ilegítimas, o recurso à luta armada como forma mais à mão para a resolução dos conflitos e, sobretudo, os problemas sociais e psicológicos gerados em nossas grandes concentrações urbanas. (SILVA, 2010, p. 21).

A falta de unanimidade perante as considerações acerca da literatura fonsequiana marca a repercussão da obra no ano de sua censura. Logo, fica evidente que há uma quebra, de acordo com o excerto abordado, da literatura clássica, trazendo uma nova forma de narrar ao retratar os centros urbanos, seus conflitos existentes e as diferentes formas de solucioná-los. Como tudo que é proibido, a obra aguçou o interesse dos leitores. Todos queriam saber o que havia de tão estupendo naquelas páginas. O que deveria funcionar como operação de abafamento, acabou por promover ainda mais a publicação e seu autor.

A respeito das opiniões que convergem quando se trata da obra *Feliz Ano novo*, selecionamos alguns comentários realizados por escritores defensores da condenação da censura, como também as considerações dos apoiadores de tal movimento repressivo que o livro sofreu. A esse respeito, Pacheco (2003) compreende que

A recepção da obra *Feliz Ano Novo*, de uma maneira geral, foi compreendida pela crítica dos jornais como uma legítima representação - principalmente a partir do conto “*Feliz Ano Novo*” - de uma sociedade em transformação profunda que a tornava, em seu conjunto, mais implacável e injusta. Por trás da recepção desses críticos, pudemos perceber uma intenção de alcançar a obra e o conto à condição de símbolo de luta e de certos setores liberais democráticos contra a ditadura militar e suas arbitrariedades, (PACHECO, 2003, p.21).

A título de exemplo do que foi apontado, na edição de 19 de janeiro de 1977, o *Jornal do Brasil* trouxe uma matéria intitulada *O ano negro de “Feliz Ano Novo”*, em que se encontram os comentários de intelectuais e alguns dos companheiros de ofício que apoiavam a livre circulação do livro, especificamente, Roberto da Matta, Alfredo Lamy Filho, Lygia Fagundes Telles, Guilherme Figueiredo, dentre inúmeros outros. Por outro lado, de

acordo com Silva (2010), também é encontrada a opinião de defensores da perseguição do livro.

Trazemos, então, um depoimento favorável à livre circulação do livro, pertencente ao Roberto da Matta, antropólogo que apresenta uma das faces da recepção da obra:

É, pois, um símbolo. Sim, porque nada se vê em Feliz Ano Novo, especialmente se o livro é situado na nova literatura brasileira, do que um conjunto de excelentes reportagens do nosso cotidiano. É certamente menos violento do que algumas séries de TV, menos erótico do que alguns filmes ora em exibição e menos perturbador do que a realidade em que vivemos. (MATTA, 1977, p.32).

A partir do excerto, vemos que um ponto importante defendido pelo antropólogo é a simbolização da realidade feita por meio dos contos. Assim, ele evidencia que embora a obra fosse mal recepcionada por alguns leitores, ela não se mostrava tão nociva em termos de erotismo e violência em comparação a outras produções que circulavam na época e, até mesmo, comparada à própria realidade.

Além do antropólogo, o professor universitário Alfredo Lamy Filho deixou seu depoimento defendendo que seria mais louvável julgar a sociedade em vez da obra, uma vez que o autor apenas retratou, em seu livro, a sociedade problemática que estamos inseridos.

Autor consagrado, Rubem Fonseca retrata em sua obra com tintas fortes que só o artista consegue captar, as contradições e os dramas de um universo em convulsão. Não foi ele quem criou as neuroses da grande metrópole, a sociedade de consumo e as favelas, o despudor dos ricos endeusados pelos colunistas sociais, e divulgado nas televisões, a brutalidade do comportamento humano sem parâmetros que não sejam a força, o dinheiro e o prazer. (FILHO, 1977, p.31).

Não obstante, Dinarte Mariz foi um dos que não simpatizavam com o livro, de acordo com Silva (2010), o senador disparou: “O que li me espantou, me causou arrepios. É pornografia de baixíssimo nível, que não se vê hoje nem nos recantos mais atrasados do país.” (apud SILVA, 2010, p. 32). Além dele, vê-se que Nertan Macedo, na época assessor do ministro Henrique Simonsen, mostrou apoio à ditadura militar e ao conservadorismo em detrimento da produção fonsequiana: “Nós ignoramos este assunto, esta literatura; não estamos aqui para fazer publicidade de autores idiotas.” (MACEDO, 1977, p.31).

As opiniões, portanto, se dividem revelando diversas reações ao ato de linguagem elencado, mostrando que não há um único interpretante

nesse ato, mas múltiplos sujeitos, com conhecimentos compartilhados que divergem quando colocam em ênfase assuntos como a autenticidade literária, a censura, a violência, a sexualidade e a marginalidade, dentre outros encontrados na obra. Tal adversidade de reações, as quais dissertamos em parágrafos anteriores, revela que o sujeito produtor do ato de linguagem não tem controle sobre sua interpretação. Desse modo, é preciso considerar os possíveis interpretativos, a opacidade no material verbal utilizado, sendo que não houve uma unanimidade na concepção da materialidade do dispositivo comunicativo que fora exposto na época, já que este desencadeou divergências de posições evidentes.

A falta de controle acerca da interpretação torna o ato de linguagem uma expedição e uma aventura, na acepção de Charaudeau (2016b). Assim sendo, é essencial para deslindarmos os sujeitos envolvidos nessa produção, desde o âmbito produtivo até o receptivo, como veremos detalhadamente no tópico dos parceiros e protagonistas presentes nos contos fONSEQUIANOS. Antes de versarmos sobre os elementos relacionais do ato de linguagem proposto, faz-se necessária uma explanação dos resumos dos seis contos que foram arrolados para a constituição do nosso *corpus*:

Feliz ano novo

O conto *Feliz ano novo*, homônimo do livro, tem três personagens principais: o narrador-personagem, Pereba e Zequinha. Num véspera de ano novo, eles combinam um roubo em alguma residência na parte nobre da cidade. Ao anoitecer, eles roubam um carro e saem rodando pela cidade até encontrar seu objetivo: uma casa de pessoas de classe alta festejando o Ano Novo. A partir de então, eles cometem atos delinquentes como invasão, roubo, estupro e assassinato. No fim de tudo, após essa noite longa, voltam para casa e brindam o Ano Novo. Logo fica perceptível que as maneiras de ser e de se apresentar no discurso, revelam a imagem que os personagens Pereba, Zequinha e o narrador-personagem fazem de si. Vemos uma narrativa composta de uma narração que demonstra a delinquência, a personalidade dos criminosos e a classe social presente nas cenas expostas.

Botando Pra Quebrar

O conto “Botando pra quebrar”, retrata a história de um narrador-personagem que anseia pela sua reintegração na sociedade, visto que sua condição de ex-presidiário dificultaria esse processo. Ao ser abandonado por sua companheira, ele decide arranjar um emprego que o torne digno de credibilidade e que promova uma reviravolta em sua vida. Em uma atitude insistente, o narrador-personagem busca de todas as formas se livrar das amarras que o mundo do crime lhe lançara. A partir disso, ele consegue um emprego como segurança em uma boate. No entanto, os sucessivos

deslizes com o trato aos clientes que frequentavam o local, as humilhações sofridas como resposta a esses maus tratos, fizeram com que sua fúria fosse descarregada em tudo e em todos que estavam ali. Em consequência disso, com o intuito de vingar suas mazelas, resolveu optar pelas brigas e por deteriorar seu local de trabalho.

Passeio noturno I e II

A narrativa retrata o cotidiano entediante e rotineiro de um empresário que alivia suas tensões nas práticas de assassinato. A parte I trata da atividade peculiar do referido sujeito que é realizada durante seus passeios de carro que faz à noite, sendo uma válvula de escape para fugir da “terrível realidade” de um homem de negócios e pai de família. A rotina rica é evidente na volta para casa: a família é rodeada de faturas, jantar servido à francesa, filhos que pedem dinheiro e uma conta conjunta, a qual é dividida com a cônjuge. A parte II, portanto, traz um caso específico do empresário, um encontro marcado com uma vítima do delinquente. Mistério, agressões verbais, insultos e confissões dissimuladas acontecem no jantar. Instantes depois, na volta para casa, o sujeito atropela a mulher que o acompanhara no encontro. Os contos são narrados em primeira pessoa, formato recorrente na obra fonsequiana, sendo o narrador participante de todas as ações, caracterizando-se como narrador-personagem.

O outro

O conto *O outro* mostra o cotidiano de um executivo cansado da rotina do trabalho. Mostrando-se um homem muito estressado, o personagem deixava de aproveitar seus dias e prejudicava sua saúde com a estafa dos hábitos que tinha. A partir de então, quando a situação fugiu de controle, o homem de negócios foi aconselhado a mudar a sua rotina e, sendo assim, passou a incluir a prática de exercícios físicos para não ter complicações cardíacas. Diariamente, ao fazer caminhada, ele é abordado por um pedinte que, de certa forma, deixa-o coagido e receoso. A situação é deveras desagradável. Segundo o narrador-personagem, sua saúde estava sendo prejudicada pela perseguição e insistência daquele homem que surgia do nada e pedia-lhe dinheiro todos os dias. Por um momento, as características do pedinte, de acordo com o narrador, eram de um homem ameaçador, forte, perigoso. Até que chega o dia em que o executivo não suporta mais essa suposta perseguição e decide assassinar o marginal friamente. Quando o fato é consumado, o sujeito percebe que o pedinte era apenas um menino indefeso, frágil e que não tinha motivo para ser temido.

74 *degraus*

Elisa e Teresa, duas mulheres bem-sucedidas conversam sobre uma suposta relação amorosa que ambas tiveram no passado. Nesse ínterim, Pedro chega na residência de Teresa e atrapalha o encontro dela com a sua amada. Teresa discute com Pedro e ele acaba tentando estrangulá-la. Em decorrência disso, a vítima da tentativa de estrangulamento decide matar o agressor com uma estatueta e, logo após, com a ajuda de Elisa, guarda o corpo de Pedro em uma mala. Ao chegar na residência de Teresa, o esposo de Elisa, Daniel, também é assassinado pelas duas. Dessa forma, os assassinatos que foram friamente realizados são motivos para a felicidade das mulheres em questão, já que finalmente podem ficar juntas sem que ninguém as atrapalhe.

Dia dos namorados

O conto retrata um dia bastante agitado do detetive Mandrake. A narrativa se inicia com um encontro que ele tinha marcado com uma mulher no dia dos namorados. No mesmo dia, um banqueiro casado chamado J.J. Santos, resolve contatar o detetive depois de levar por engano um travesti com o nome de Viveca Longfords a um hotel. Após o desentendimento, o banqueiro percebe que foi roubado e acusa o transformista. Diante da acusação, Viveca ameaça tirar sua própria vida caso não receba o dinheiro que era seu por direito. O papel do detetive era de descobrir o paradeiro do dinheiro e se a inocência do transformista era verídica. Embora o transformista agisse como inocente, alegando suas condições financeiras e sua honestidade, Mandrake encontra o dinheiro embaixo da peruca, pondo em xeque tudo que Viveca argumentara. Por fim, o detetive fica com o dinheiro e o carro do banqueiro como recompensa pela sua atuação discreta na solução do crime. No entanto, aquele perde o encontro que havia marcado com a mulher.

Os parceiros e protagonistas do conto

Ao finalizarmos a discussão introdutória acerca do conto como ato de linguagem e das circunstâncias de discurso que envolvem a obra de Rubem Fonseca, nos atemos, agora, ao enfoque dos sujeitos que dão movimento a esse processo constitutivo do ato linguageiro em questão. É cabido ressaltar que todo ato de linguagem comporta quatro sujeitos, sendo dois sujeitos reais e dois sujeitos fictícios, os quais serão projetados a partir de um mundo falado ou escrito através de uma encenação. No espaço externo desse ato, irão se destacar, portanto, os seres históricos, os que tomam a iniciativa de produzir o projeto de comunicação e que, por meio da fala ou da escrita,

transpassam indícios de sua realidade psicossocial. Desse modo, para tal atividade externa, o sujeito participante desse processo se configurará como o parceiro do ato de linguagem. Com a finalidade de aludirmos a essa instância relevante do espaço externo desse ato, trouxemos o autor Rubem Fonseca, funcionando como o EU, um dos representantes de tal espaço externo do ato de linguagem. Esse sujeito, enquanto escritor, é o responsável por criar e dar vida aos personagens que se apresentam no texto.

A respeito das variantes de sujeitos localizados na escrita fonssequiana, Silva (2010) toca em um ponto bastante importante da nossa discussão: as diferentes posições sociais dos narradores e o poder que o autor exerce, através da narração, quando adapta a narração às diferentes classes sociais. Tal afirmação retifica-se a seguir:

O narrador da ficção de Rubem Fonseca é um camaleão que se adapta à realidade que quer mostrar a seu parceiro, o leitor. Mas não há realidade alguma, a não ser que ele próprio constrói e apresenta através de um artifício: a sua narração. Ele pode ser um bandido, como em “Feliz Ano Novo”; um jornalista, como em “Corações solitários”; [...] um alto executivo, como em “Passeio noturno” — parte I” e “Passeio noturno — parte II” [...] O narrador está disfarçado em todos os livros, mas é sempre o mesmo. Desconstruído[...] este narrador é reunificado apenas na cabeça de quem leu todos os livros. (SILVA, 2010, p.97).

Desse modo, o desdobramento de narradores na obra é uma atividade recorrente. Sendo narrada em um liame brutalista, a escrita do autor em questão objetiva a representação da realidade a ser mostrada os seus leitores, ou melhor dizendo, seus parceiros no processo da construção discursiva. Dessa forma, o sujeito comunicante (EUc), no caso, Fonseca é identificado através da identidade social, como sendo produtor de obras reconhecidas no âmbito literário, cujo projeto de escritura está ancorado em experiências individuais e coletivas adquiridas ao longo do seu contato com a escrita. Um exemplo disso é a obra *Feliz Ano Novo*, selecionada para a realização desse trabalho. Sendo assim, através dessa legitimação, o autor aciona os EUE's que podem, por sua vez, se desdobrar e interagir nesse ato de linguagem. Um exemplo disso são os personagens apresentados no texto. A esse respeito, mostraremos, de forma detalhada, como isso se dá em um quadro adaptado para o texto literário.

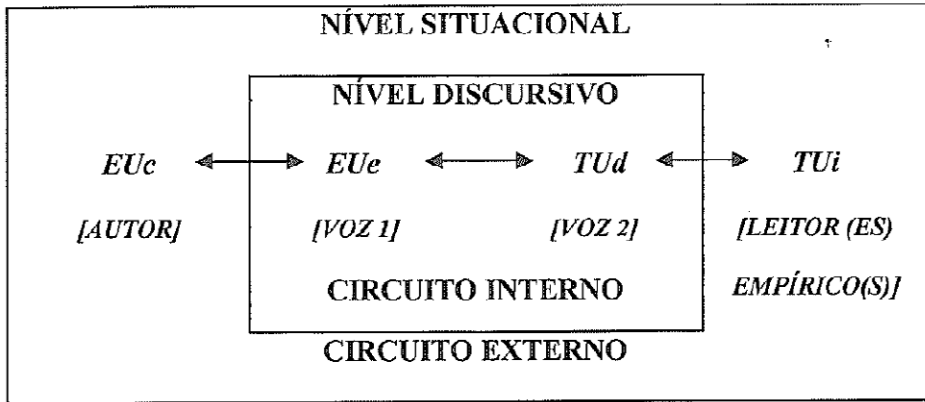
Ao se enquadrar como um dos parceiros do ato, Rubem Fonseca o faz, certamente, com a intenção de ser lido por outra pessoa. Este, por sua vez é imaginado e tido como o leitor idealizado. Tendo isso em vista, o escritor constrói seu arsenal comunicativo, utilizando-se da sua escritura para

dialogar com esses sujeitos. Para este ser idealizado, a classificação que lhe é pertencente será a de TUd. No entanto, há o parceiro do EUc, neste caso, o TUi, ambos incutidos na mesma esfera situacional, inerentes ao espaço do fazer. O TUi é concernente ao leitor efetivo e o leitor em potencial da obra, cuja possibilidade de interpretação não se esgota nos artifícios discursivos emanados da enunciação do autor.

Por conseguinte, os parceiros do referido ato de linguagem —Rubem e os leitores empíricos— não se relacionam diretamente. Qualquer indício de relação entre os dois parceiros ficará a cargo da obra *Feliz ano novo*, pelo fato de esta servir como um instrumento para atingir o leitor empírico (TUi). Ademais, através do arranjo enunciativo, os narradores projetados pelo autor são apresentados em primeira pessoa, agindo como os sujeitos enunciativos (EUe) e postos para serem os protagonistas desses dizeres endereçados para os leitores que não possuem um olhar crítico (TUd) e que, sobretudo, não têm uma autonomia completa em relação aos escritos que lhe são postos. Estes, por sua vez, se comportarão como o sujeito receptor ideal, influenciado pela história contada pelo narrador, configurando-se como uma atividade limitada ao campo do dizer.

Desse modo, essa projeção dos seres que dão vida à narrativa, servirá, imprescindivelmente, como um meio de estabelecer uma interação/contato com o outro parceiro presente. A partir disso, nota-se que o responsável pela produção do referido ato de linguagem mobilizado para efeito dessa dissertação, concebe o sujeito interpretante (TUi) e o sujeito destinatário (TUd) como uma expectativa projetada para a efetivação da obra, a fim de que sua obra seja reconhecida em sua totalidade a partir da sua forma de escrita e que, de certo modo, possam compreendê-la a partir da competência leitora. Assim, esse leitor real absorve e reflete sobre o que o autor quis dizer com determinado enunciado.

Mello (2003), em uma tentativa de contemplar o texto literário na perspectiva da TS, faz uma adaptação do quadro comunicacional proposto por Charaudeau. Tal atitude objetiva, portanto, a abrangência do quadro comunicacional no que concerne às especificidades do referido texto ficcional, como já versamos anteriormente. Vê-se que no texto literário há certos desdobramentos das instâncias inerentes a esse tipo de produção linguageira. Vejamos a adaptação:

Figura 6 - Quadro comunicacional adaptado ao discurso literário

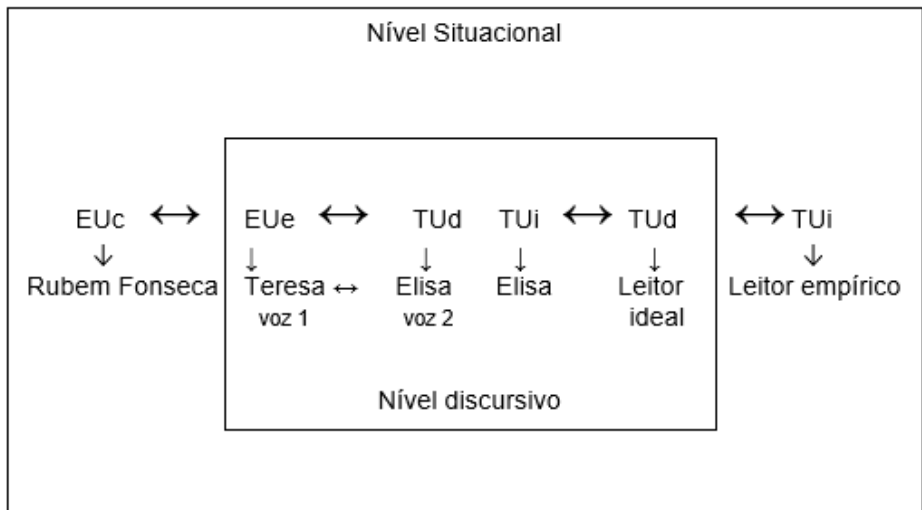
Fonte: (MELLO, 2003, p.46).

Nota-se um desdobramento de vozes representadas por EUE e TUD no circuito interno do quadro (nível discursivo), projetado pelo autor enquanto o EUC. De forma paralela, o autor e o leitor TUI empírico são pertencentes ao circuito externo (nível situacional). Desse modo, ao nos apropriarmos do quadro proposto, em um movimento de delimitação da exposição feita dos parceiros e protagonistas do ato de linguagem em questão, consideramos, então, à guisa de exemplificação, o conto *74 degraus*. A narrativa, em síntese, retrata um suposto triângulo amoroso entre duas mulheres ricas e um homem que não é tão adepto assim dos costumes da classe alta. A narrativa mencionada é construída por numerações do 1 ao 74, representando, então, os turnos de fala de cada personagem, como se observa no trecho a seguir:

Tereza me pergunta qual era a indecência que nós estávamos fazendo no chão. Deitamos no sofá abraçadas. Tereza me diz que ele tentou matá-la. Perguntei a Elisa por que ela me havia repellido naquele dia que parecia tão longínquo e ela me disse que não esperava aquele gesto meu de amor. Agora estamos juntas. Nós nos amamos. (FONSECA, 2012, p.80).

Teresa e Elisa são, portanto, os personagens que se direcionam aos outros sujeitos presentes por meio de uma encenação, um fingimento, característica central da ficção, mais notadamente, no gênero conto. Em decorrência disso, os personagens retratados são responsáveis por estabelecer uma interação na narrativa abordada, através das enunciações instauradas, servindo como o campo onde há o dizer e a interpretação por meio dessa encenação do ato, como podemos observar na seguinte aplicação feita do quadro proposto:

Figura 7 - Quadro comunicacional adaptado ao conto 74 *degraus*



Fonte: elaborado pela autora.

Fonseca (EUC) quando escreveu os contos que foram elencados, realizou projeções, como já mencionamos, abordando os sujeitos enunciadore (EUE) lançados como os personagens do conto. Sendo assim, o autor enuncia por meio de vozes que não são propriedades suas, ao passo que também são. As vozes dão subsídios para a apresentação do desempregado, do bem-sucedido, dos delinquentes que vivem às margens da sociedade, enfim, as variadas apresentações presentes no *corpus* elencado.

A voz 1 (EUE) e a voz 2 (TUD) são tidas, por exemplo, através da interação entre os personagens no interior do conto. Vemos isso de forma evidente quando Teresa, voz 1 (EUE), direciona-se à Elisa com o propósito de realizar uma pergunta e, sobretudo, estabelecer um diálogo a respeito do momento constrangedor relatado na cena. Elisa, por sua vez, funciona como um outro sujeito protagonista, configurando-se como a voz 2 (TUD), sendo um protagonista idealizado no do ato de linguagem, na medida em que também cumpre o papel de (TUI), no qual os gestos de interpretação referentes à enunciação de Teresa (EUE) podem ser realizados de forma particular, obtendo-se, assim, os possíveis interpretativos daquele dizer. Retomando o papel de Elisa, inserida no ato enquanto um sujeito destinatário perante a enunciação de Teresa, aquela é, outrossim, um ser de palavra e que também lida com o processo interpretativo.

Desse modo, ambos os personagens fazem parte da *mise en scène*. No entanto, não podemos confundi-los com os sujeitos empíricos. Tal estatuto

de empirismo é destinado ao autor e aos leitores que, atuando como os parceiros, alocam-se no âmbito externo do ato, mais especificamente no nível situacional dos protagonistas. A partir do que foi posto, depreende-se que Teresa e Elisa são os protagonistas desse ato de linguagem, mais notadamente no trecho do conto trazido à baila. Essa encenação colocada para análise, mostra que os personagens agem de acordo com as circunstâncias que envolvem o discurso literário.

O gênero conto, sobre o qual estamos debruçados, é visto através dessa adequação feita, como a representação do mundo real através do estatuto ficcional. A esse respeito, é importante frisar que, a partir desse estatuto genérico, os personagens adquirem identidades sociais, *ethos* —um dos itens teóricos que norteiam essa dissertação— seres que são incumbidos de mover a narrativa e de se relacionarem como mundo. Essas características só são possíveis pela produção realizada por Rubem Fonseca e pelos leitores. Assim, colocamos em ênfase os personagens trazidos e logo observamos as experiências, crenças e diversas formas de mover-se no meio social, ou melhor, no ato de linguagem.

Um contrato de comunicação literário

Ao nos atentarmos à questão do contrato comunicacional no ato de linguagem escolhido para compor nosso *corpus*, temos uma ritualização através do gênero conto. Outrossim, os contos, aqui tomados como atos de linguagem, obedecem a um projeto de fala que se molda a determinada situação específica que cada narrativa traz. Voltemos, portanto, para a perspectiva mais abrangente da relação contratual. Para tanto, é indispensável uma atenção especial aos elementos essenciais que estão imbrincados no liame contratual. Esses elementos, sobre os quais discutiremos adiante, desdobram-se a partir dos princípios contratuais e dos componentes do contrato que foram estabelecidos a partir do processo que engloba o ato de linguagem.

Nos embasando em Charaudeau (2001), a relação contratual, como é sabido, é regida por três componentes: comunicacional, psicossocial e intencional. O primeiro dessa tríade remete ao quadro físico da situação comunicativa que aqui trouxemos à tona. Para tanto, é exigido que conheçamos os parceiros incutidos nessa situação de comunicação, o canal utilizado para a efetivação da relação entre os sujeitos e, por fim, o suporte responsável por comportar todos os artifícios que a situação demanda. Ao apontarmos os parceiros envolvidos na composição desse contrato,

consideramos o EUc (Rubem Fonseca) e o TUi (leitor real), elementos inseridos na situação de fala que implica a presença dos protagonistas EUe (narrador) e TUd (leitor ideal), seres de fala projetados pelo EUc. No tocante ao canal utilizado, o componente comunicacional conta com o canal visual, tanto impresso quanto virtual, e o suporte é o livro de contos, intitulado *Feliz Ano Novo*. Por conseguinte, para o sucesso desse componente como um todo, é imprescindível que haja um reconhecimento mútuo dos sujeitos, do canal e do suporte que está em ênfase.

O segundo componente, designado como psicossocial, é tido como o estatuto dos parceiros, como sexo, idade, sua função social e afins, como também é compreendido como a legitimação de seus saberes. Para compor o referido componente, destacamos, a priori, o autor como o parceiro encarregado da instância de produção. A partir dos saberes que circulam acerca de seu estatuto, vê-se que se trata de um escritor contemporâneo, renomado, conhecido pela sua narrativa brutalista e por ter uma vasta produção literária.

Os leitores assíduos da obra fonsequiana têm uma maior propriedade para fazer considerações acerca do autor e de sua obra, posto que conhecem o estilo da escrita de Fonseca, as temáticas que permeiam seus textos, a exemplo da abordagem da violência nas grandes metrópoles e dos percalços socioeconômicos. Sabem, também, que o autor teve uma carreira policial e vivenciou a ditadura militar, ambos acontecimentos que, de certa forma, influenciaram seu modo de escrever. Além disso, é sabido que o autor faleceu aos 94 anos, ainda em plena atividade de escrita. Fonseca, por sua vez, ativa os personagens como os sujeitos que irão estabelecer um contato com os leitores, ou seja, tais personagens são responsáveis por intermediar a relação do autor com os seus leitores ideais. Os contos, dessa forma, ao serem construídos sob esse emaranhado contratual, funcionam como a materialização desse processo de reconhecimento recíproco.

Vejamos, agora, o componente intencional que corresponde ao conhecimento apriorístico de outrem e até mesmo de si, através do qual instauram-se representações imaginárias. Desse modo, os questionamentos “Para que falar?” “Como falar?” “Com qual intenção” regem o componente posto para a discussão que iremos desenvolver a partir de agora. Rubem Fonseca (EUc), para obter sucesso na sua empreitada discursiva, faz representações que designam os delinquentes e, a partir disso, mobiliza estratégias direcionadas aos leitores ideais (TUd), sendo este, também alvo de uma formulação imagética por parte da instância produtora.

O processo ao qual nos voltaremos, toma, através da mobilização enunciativa que Fonseca faz ao elaborar sua obra, as questões da

malandragem, a infração de regras e a marginalidade como elementos que representam tanto a periferia quanto a parte nobre dos grandes centros urbanos. Essas representações acerca do ambiente e do mundo delinquente apresentados nas enunciações dos personagens, carregam a visão de mundo que o EUC tem e que anseia transmitir àqueles a quem idealiza como público-alvo de sua obra. Ainda sobre o EUC, ele enxerga as cidades como o epicentro da delinquência, da desigualdade social, da frieza e do calculismo do homem contemporâneo. Utilizando-se desse conhecimento, elabora seu projeto de fala, imaginando os leitores que possam se identificar com aqueles discursos presentes nas narrativas, havendo a possibilidade de interpretações variadas, posto que o autor não tem um controle total da instância de interpretação.

Sendo assim, seus textos são direcionados aos leitores que compartilham do mesmo universo de crenças e saberes, como já abordado, com a finalidade de ratificar as representações formuladas para a composição do ato linguageiro e, conseqüentemente, fazer jus ao pacto contratual estabelecido. O autor, provavelmente, supôs que o destinatário de sua obra seria um leitor consciente e preocupado com o grande avanço da violência nas ruas brasileiras, bem como, ameaçado pela perda do status social que possui, ou seja, um sujeito de classe média. Por fim, na condição de EUC, Fonseca pretende atingir seu público-alvo (TUd) com as representações feitas do mundo e dos sujeitos delinquentes, além da própria expectativa imagética que ele tinha desse público-alvo, movido pelas suposições dos conhecimentos que ambos compartilhavam de forma recíproca, sendo possível montar seu projeto de fala e mobilizar os personagens como instrumentos para atingir esses leitores almeçados.

No tocante aos princípios contratuais de interação, influência, pertinência e regulação, veremos, agora, como se configuram nos contos analisados. O princípio da interação se configura como o compartilhamento de saberes e reconhecimento dos papéis que cada parceiro exerce. Nessa perspectiva, esse é um elemento essencial para a produção e interpretação do ato de linguagem. Nos textos apresentados, nos foi possibilitado perceber que o reconhecimento entre os parceiros é concretizado em desdobramentos entre a instância produtora, no caso, o autor Rubem Fonseca.

O autor, portanto, ao agir como EUC, busca promover no ato de linguagem proposto, a interatividade entre os sujeitos e, no decorrer disso, fazer com que TUd se engaje no projeto que foi lançado. Para efeito, o EUC recorreu a um processo de influência aplicado em situações particulares de cada conto. Desse modo, Rubem Fonseca ao passo que promove a interação

e o reconhecimento entre os sujeitos, também lança mão de estratégias que almejam influenciar os TUD's e os TUi's, respectivamente os leitores ideais e leitores reais no contrato comunicacional. Para tornar possível o almejado engajamento da instância receptora e interpretante, o autor constrói o seu projeto de fala de acordo com os saberes supostos compartilhados dos aspectos da literatura contemporânea, do mundo delinquente, das pessoas infratoras, injustiçadas e, sobretudo, das problemáticas pertencentes àquele período. Sendo assim, é através dos personagens que o EUC transmite suas visões de mundo e aborda a impunidade dos crimes e a seletividade criminal motivadas pela situação socioeconômica.

O princípio de pertinência, por sua vez, está atrelado à adequação do discurso à situação comunicativa e à finalidade. Desse modo, o ato de linguagem se enquadra como pertinente quando ele é apropriado à finalidade das enunciações utilizadas e ao contexto em que foi produzido. Seguindo essa linha, Fonseca aborda várias temáticas que se fazem pertinentes no cenário contemporâneo ao qual estamos inseridos, trazendo as problemáticas que envolvem tanto a imagem cristalizada do delinquente quanto o rompimento dela, o clima bélico entre policiais e infratores, além da existência de pessoas de classes econômicas distintas e seu envolvimento com a criminalidade, o aumento do desemprego, uma das consequências da época da ditadura militar, como também a desordem social. Dito isso, o autor (EUC) supõe que exista uma atração, por parte do TUi, por narrativas que abordem esses temas, evocando reflexões acerca da delinquência, do período militar e das pressuposições feitas sobre o comportamento de pessoas delinquentes. Para efeito, EUC utilizará o EUE para tomar a palavra, já que este se enquadra como um ser de fala no ato linguageiro, com o intuito de compartilhar tais saberes provenientes do EUC, possibilitando uma intercompreensão do que foi posto nas narrativas.

Com o objetivo de agir sobre o seu interlocutor, o princípio de influência, nos contos elencados, firma-se a partir do momento em que Rubem procura tocar o leitor através do seu brutalismo na escrita, como já foi discutido anteriormente. Para tanto, ele se utiliza de descrições detalhistas e um estilo de narrar bem peculiar. Ao mostrar a sociedade nua e crua através de sua escrita, ele pretende chocar os leitores, o que resultaria em comentários e leituras de sua obra. A título de exemplo, temos os contos *Feliz Ano Novo*, *Passeio Noturno* e *74 degraus*, com vários trechos extremamente detalhistas, relatando assassinatos de uma frieza desmedida. Tendo em vista que a sociedade prefere ocultar tais situações que julga desagradáveis como as retratadas nos contos, Rubem constrói seu arsenal discursivo, mobilizando os narradores-personagens e os

personagens secundários, como veículos do seu discurso, visando evocar sentimentos como medo, choque e indignação com aquilo que é posto. Vejamos, a seguir, como Rubem Fonseca, aqui considerado como EUC, busca agir sobre seus interlocutores, através de uma narrativa impactante, visando influenciá-los:

Seu Maurício, quer fazer o favor de chegar perto da parede? Ele se encostou na parede. Encostado não, não, uns dois metros de distância. Mais um pouquinho para cá. Ai. Muito obrigado. Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo trovão. O impacto jogou o cara com força contra a parede. Ele foi escorregando lentamente e ficou sentado no chão. No peito dele tinha um buraco que dava para colocar um panetone. Viu, não grudou o cara na parede, porra nenhuma. (FONSECA, 2012, p.16). **Feliz Ano Novo**

Ela só percebeu que eu ia para cima dela quando ouviu o som da borracha dos pneus batendo no meio-fio. Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões, dei uma guinada rápida para a esquerda, passei como um foguete rente a uma das árvores e deslizei com os pneus cantando, de volta para o asfalto. (FONSECA, 2012, p.35). **Passeio noturno I**

Fechei a porta, fui ao meu quarto. Voltei, abri a porta e ele ao me ver disse “não faça isso, doutor, só tenho o senhor no mundo”. Não acabou de falar, ou se falou eu não ouvi, com o barulho do tiro. (FONSECA, 2012, p.48). **O outro**

Essas situações apresentadas pelo EUC e concretizadas pelos EUE, obviamente, despertam sensações no leitor. Cenas de assassinatos são descritas com frieza, como no caso do primeiro fragmento que mostra a importância de grudar um cadáver na parede após o impacto do tiro. Vê-se que a disputa de uma maestria na arte de assassinar é uma situação recorrente na obra, assim como a despreocupação, o calculismo e o modo desdenhoso de tratar a morte do outro são elementos bem marcantes nos textos analisados. Ademais, as sequências “um buraco que dava para colocar um panetone”, “partindo os dois ossões” e a negação da súplica de um pedinte em não ser assassinado, só reafirmam a nossa tese. A partir da recorrência das mesmas características abordadas pela instância produtora do ato de linguagem, fica evidente as intenções do EUC para influenciar o TUI, já que aquele objetiva orientar os pensamentos deste acerca desses delinquentes postos nos textos, como também, busca emocioná-lo de uma forma que o contrato se efetive a partir desse princípio de influência.

Por último, temos o princípio de regulação que diz respeito às condições garantidoras do engajamento dos parceiros no contrato. Analisando os enunciados que compõem a situação comunicativa, percebe-

se que o Euc detém conhecimento do mundo que ali quer representar, traz imagens acerca da existência da desigualdade no país e do alto índice de violência urbana, apontando para a precarização do sistema e para as infrações pertencentes tanto à classe privilegiada quanto à marginalizada. Por conseguinte, o autor compreende tais questões como as condições que garantem um engajamento dos parceiros, já que é exigido o reconhecimento dos espaços apresentados, os personagens que constituem tais espaços e suas funções sociais. Os referidos elementos, dessa maneira, são uteis para que se efetive o contrato.

A organização discursiva do conto

O nosso foco no presente trabalho é demarcar a construção ethótica através da organização discursiva dos contos apresentados no decorrer das análises. Desse modo, é imprescindível que façamos uma reflexão acerca dos modos de organização utilizados na composição da obra. Para tanto, abordaremos a seguir como os modos de organização do discurso se apresentam nas enunciações propostas no ato de linguagem que estamos discutindo.

Modo de organização descritivo

Principiando pelo modo de organização descritivo, é importante ressaltar que tal modo constitui-se a partir das atividades de nomeação, localização-situação e qualificação. Buscamos detectar os procedimentos discursivos e linguísticos presentes no modo descritivo, em especial nos discursos produzidos pelos personagens principais e suas representações do universo delinquente. Para efeito, nos atemos, agora, nesses elementos que são encontrados nas narrativas:

Nomeação

Os contos são permeados por situações que envolvem um constante diálogo entre os personagens. Desse modo, a nomeação atua como um meio de identificação dos seres. Um exemplo disso é a utilização dos nomes próprios e a descrição do papel social de cada sujeito. Tal procedimento é realizado de forma recorrente pelos interlocutores para a nomeação, sendo a categoria linguística “denominação” a mais utilizada, representada por nomes próprios ou comuns. A título de exemplo, apresentaremos alguns enunciados nos quais aparecem o referido mecanismo descritivo:

Deviam ser umas três horas e lá dentro todas as mesas estavam ocupadas, a pista cheia de gente dançando, a música esporrenta, quando o garçom

chegou na porta e disse, o patrão está chamando. (FONSECA, 2012, p.33).

Botando pra quebrar

Voltei, abri a porta e ele ao me ver disse “não faça isso, doutor, só tenho o senhor no mundo”. (FONSECA, 2012, p.48). **O outro**

O advogado Medeiros ligou para mim e disse, é uma chantagem e o meu cliente paga. O cliente dele era J.J. Santos, o banqueiro. (FONSECA, 2012, p.41). **Dia dos namorados**

Sendo assim, é cabido dizer que os personagens são nomeados a partir da sua função social. Essa atitude é feita como uma forma de identificação do outro, como também serve para demonstrar respeito. Nos excertos anteriores, temos os termos “patrão” e “advogado” utilizados pelos narradores-personagens com o fim de identificar através da nomeação atrelada ao ofício realizado ou à posição social ocupada. Um outro ponto importante para a nossa discussão é a utilização dos nomes “doutor” e “senhor” presentes no segundo fragmento, quando o pedinte se direciona ao executivo. A seleção dos termos denota uma posição de inferioridade em que o pedinte se coloca quando se depara com o executivo, demonstrando respeitá-lo no decorrer da trama.

Além da nomeação por meio da posição social e por pronomes de tratamento denotando respeito, observamos em outras passagens os delinquentes da classe alta sendo apresentados pelos seus nomes próprios, por meio de um discurso direto, marcado pela primeira pessoa, afirmando, através desses mecanismos linguísticos, que o sujeito é uma pessoa séria e digna de respeito.

Contrastando com o que foi apresentado até agora, um fato interessante e merecedor de destaque na nossa análise é a maneira diferenciada com a qual determinados personagens pobres são nomeados. A eles são destinados apelidos vulgares ou depreciativos como se personificassem a situação social na qual estão inseridos. Enquanto os personagens pobres recebem alcunhas pejorativas, os personagens ricos são descritos através de seus nomes verdadeiros.

E o Porquinho respondia, se tu preferes ficar rufiando a costureira, o problema é teu. (FONSECA, 2012, p.32). **Botando pra quebrar**

Pra falar a verdade a maré também não tá boa pro meu lado, disse Zequinha. A barra tá pesada. [...] Pegaram o Vevê e estrangularam. O Minhoca, porra! O Minhoca! Crescemos juntos em Caxias, [...] pegaram ele e jogaram dentro do Guandu, todo arrebetado. Pior foi com o Tripé. Tacaram fogo nele. Virou torresmo. Os homens não tão dando sopa, disse Pereba (FONSECA, 2012, p.14). **Feliz Ano Novo**

Tereza abre a porta e me olha surpresa. Era Elisa carregando um enorme embrulho. (FONSECA, 2012, p.16). **74 Degraus**

Como é seu nome? Maurício, ele disse. Seu Maurício, o senhor quer se levantar, por favor. (FONSECA, 2012, p.16). **Feliz Ano Novo**

À vista disso, nota-se que o processo de nomeação, quando se utiliza de um nome próprio, expressa seriedade, refinamento, privilégio. Porém, quando as narrativas nomeiam o personagem pobre, o fazem a partir de apelidos que o seu ciclo social atribui. Assim sendo, os exemplos comprovam o que foi dito: denominações de personagens que revelam um ar cômico, tais como os apodos “Porquinho”, “Minhoca”; “Tripé”, “Pereba”, indo de encontro aos nomes verdadeiros de Teresa, Maurício, Elisa, sendo, portanto, indicadores de austeridade.

No tocante aos espaços e às categorias linguísticas para a identificação, observamos que houve uma utilização recorrente da enumeração para listar os componentes característicos do ambiente no qual o delinquente está mergulhado independente de sua classe social.

Aí eu me lembrei do dono da casa, eu ia pra rua mesmo, puta merda, eu estava cansado de ser sacaneado, e ali na minha frente estava aquele pagode chinês, cheio de lustres e espelhos, pra ser quebrado, e eu ia deixar passar a chance? (FONSECA, 2012, p.34).

De acordo com o fragmento apresentado, podemos perceber que o narrador- personagem descreve como era o seu local de trabalho. A partir da experiência negativa nele vivenciada, concebe aquele espaço como propício para suas atitudes delinquentes. Contudo, nem todos os ambientes são hostis e típicos para a prática da delinquência. Em contos como *Passeio noturno* e *74 Degraus*, a cenografia denota a rotina dos lares privilegiados, ambientes tranquilos e rodeados por objetos ou ações que caracterizam o dia a dia da classe média:

Cheguei em casa carregando a pasta cheia de papéis, relatórios, estudos, pesquisas, propostas, contratos. Minha mulher, jogando paciência na cama, um copo de uísque na mesa de cabeceira, disse, sem tirar os olhos das cartas, você está com um ar cansado. Os sons da casa: minha filha no quarto dela treinando empostação de voz, a música quadrifônica do quarto do meu filho. Você não vai largar essa mala? perguntou minha mulher, tira essa roupa, bebe um uisquinho, você precisa aprender a relaxar. (FONSECA, 2012, p.35). **Passeio noturno**

Eu nunca sabia onde as idiotas das minhas empregadas guardavam as coisas. Quebrei um copo e joguei panelas no chão e afinal voltei à sala, com caviar, um pacote de torradas, talheres, copos, meia garrafa de champagne e uma garrafa de água. (FONSECA, 2012, p.76). **74 Degraus**

Inicialmente, a partir da descrição feita pelo narrador-personagem do conto *Passeio noturno*, percebe-se que se trata de um sujeito atarefado,

levando-se em conta a quantidade de itens que carrega dentro da pasta. Embora seja um personagem que cometa crimes cruéis, ele mostra, através da descrição de seu ambiente familiar, um pertencimento a uma família rica, tradicional, composta por mulher e filhos. Fica evidente que o narrador-personagem enumera os elementos que compõem o ambiente, como o copo de uísque na cabeceira, os sons da casa revelando treinamento vocal e apreciação de música pelos filhos. Além desse personagem, temos a Teresa, uma mulher que conta com empregadas para o zelo de sua casa. Irritada por não encontrar o que queria, quebrou alguns itens de cozinha, entretanto, estaria levando, de acordo com os elementos descritos, caviar, torradas, meia garrafa de champanhe etc, ou seja, itens indicadores da condição social elevada da personagem.

A fim de discutir um pouco sobre a atividade de enumeração nos contos, traremos, agora, um exemplo do uso do modo descritivo utilizado pelos personagens de *Feliz Ano Novo*. O conto apresenta, de forma incisiva, inúmeros atos de delinquência e, como resultado, um maior uso de elementos descritivos que irão auxiliar na identificação do ambiente escolhido e das práticas desviantes apresentadas pelo narrador. A enumeração foi utilizada pelo narrador-personagem para identificar as cidades que já tiveram bancos assaltados pelo seu colega, Lambreta: “É vaidoso mas merece. Já trabalhou em São Paulo, Curitiba, Florianópolis, Porto Alegre, Vitória, Niterói, para não falar aqui no Rio. Mais de trinta bancos.” (FONSECA, 2012, p.14). Essa ação de enumerar as cidades nas quais o personagem já trabalhou é motivo de orgulho e admiração entre os ladrões, traduzindo-se numa atitude digna de vaidade, segundo o narrador.

Outro exemplo de enumeração são os objetos utilizados para prender os convidados, fazendo deles reféns: “Zequinha amarrou os caras usando cintos, fios de cortinas, fios de telefones, tudo que encontrou.” (FONSECA, 2012, p.15). Ademais, observamos, também, que os bandidos enumeram todos os elementos que fazem parte da festa de *réveillon* dos ricos no momento em que estão assaltando a mansão: “As bebidas, as comidas, as joias, o dinheiro [...]” (FONSECA, 2012, p.16).

Localização-situação

Principiando pela análise do tempo e do espaço na narrativa, temos mais um elemento do modo de organização do discurso descritivo, ou seja, a retratação específica dos lugares nos quais ocorrem as ações. No nosso *corpus*, o procedimento linguístico descritivo da localização tem como núcleo central a cidade do Rio de Janeiro, desdobrando-se em bairros privilegiados, tais como: Barra da Tijuca, Leblon Ipanema e São Conrado.

Afinal, eu e Zequinha tínhamos assaltado um supermercado no Leblon, não tinha dado muita grana. (FONSECA, 2012, p.13). **Feliz Ano Novo**

Este edifício está mesmo fudido, disse Zequinha, enquanto subíamos, com o material, pelas escadas imundas e arreventadas. Fudido mas é zona sul, perto da praia. (FONSECA, 2012, p.17). **Feliz Ano Novo**

Não é aquele que fica na curva? Não gostaria que ele me visse. Ele conhece o meu carro. Não há outro igual no Rio. (FONSECA, 2012, p.39). **Passeio noturno II**

Pegou o seu carro e saiu pela praia de Ipanema, em direção à Barra da Tijuca. Ele morava apenas há um ano no Rio, achava a cidade fascinante. (FONSECA, 2012, p.42). **Dia dos namorados**

Diante dos fragmentos retirados, é importante ressaltar que as narrativas acontecem, em sua maioria, na zonal Sul da cidade, onde há bairros famosos, alguns conhecidos até mundialmente. Desse modo, as ações abordadas nos textos se desenvolvem em ambientes e espaços que se mostram proibidos para a maior parcela da sociedade. Praticar a delinquência nesses espaços funciona, então, como uma conquista, a ocupação de um espaço outrora negado, como uma transgressão programada que pretende pôr fim a um estado de segregação imposto. Se por um lado a descrição da localização aparece de forma explícita nas narrativas, por outro, não há uma informação temporal exata. A localização temporal se dá, de acordo com o que observamos, a partir dos indícios de modernidade que, por algumas vezes, são demonstrados através de determinados objetos que fazem parte do cotidiano dos personagens. Alguns aparelhos que nos dão pistas acerca da temporalidade são a televisão colorida e o telefone, itens mencionados em alguns trechos:

Certamente não queria voltar para casa, assistir velhos filmes dublados na televisão colorida. A família estava vendo televisão. (FONSECA, 2012, p. 42). **Passeio noturno**

No dia seguinte telefonei. Uma mulher atendeu. Não vou, a mulher de J.J. Santos disse, vai você. Ela preferia ficar vendo televisão e comendo biscoito. (FONSECA, 2012, p. 37). **Dia dos namorados**

Esse fato indica, pelo menos nos contos em que foram detectados, que as narrativas se passam na segunda metade do século XX, época em que o uso da televisão e do telefone se tornou comum nos lares da classe média, no Brasil.

Qualificação

A qualificação consiste nas qualidades e nos modos de se portar dos personagens, os quais podem ser identificados pelo sujeito. Ou seja, se trata também de um ponto de vista compartilhado entre os membros de

uma dada situação de comunicação. Nos textos analisados, a utilização da qualificação se dá pelo viés subjetivo, no qual o personagem atribui qualidades e/ou defeitos aos demais seres. A título de exemplo, daremos destaque aos trechos que seguem:

*Pereba sempre foi supersticioso. Eu não. Tenho ginásio, sei ler, escrever e fazer raiz quadrada[...] “Pereba, você não tem dentes, é vesgo, preto e pobre. (FONSECA, 2012, p.13). **Feliz Ano Novo***

*A gordinha estava na cama, as roupas rasgadas, a língua de fora. Mortinha. Pra que ficou de flozô e não deu logo? O Pereba tava atrasado. Além de fodida, mal paga. (FONSECA, 2012, p.16). **Feliz Ano Novo***

*Existem duas hipóteses. A primeira é que você me viu no carro e se interessou pelo meu perfil. Você é uma mulher agressiva, impulsiva e decidiu me conhecer. Uma coisa instintiva. Apanhou um pedaço de papel arrancado de um caderno e escreveu rapidamente o nome e o telefone. [...] E a segunda hipótese? Que você é uma puta e sai com uma bolsa cheia de pedaços de papel escritos com o seu nome e o telefone. (FONSECA, 2012, p.38). **Passeio noturno II***

*Eu estava meio fodidão sem arranjar emprego e aporrinhado por estar nas costas de Mariazinha. (FONSECA, 2012, p.16). **Botando pra quebrar***

*Fui correndo para casa para dar a boa notícia pra Mariazinha e ela nem me deixou falar, foi logo dizendo que havia encontrado um homem, sujeito decente e trabalhador, carpinteiro da loja de um judeu na rua do Catete, e que queria casar com ela (FONSECA, 2012, p.32). **Botando pra quebrar***

No primeiro exemplo, o narrador-personagem qualificou a si mesmo como inteligente por não crer em superstições, ao contrário de seu amigo Pereba. Logo em seguida, o mesmo narrador-personagem qualifica o seu amigo, fazendo uso de adjetivos que acreditava fazer parte das características desse personagem. Em outro trecho, no mesmo conto, nota-se a ofensa feita por meio de uma descrição realizada pelo assaltante quando este se refere a uma mulher, vítima de violência sexual e assassinato. Através dos procedimentos linguísticos, responsáveis por construir a cena retratada no conto, o personagem descreve uma acumulação de detalhes que ali está presente, logo, auxiliando no êxito dos efeitos que o ator pretende causar nos leitores, tais como o choque, a repulsa e a aflição.

Além dessa ofensa por meio dos procedimentos linguísticos no conto *Feliz Ano Novo*, o conto *Passeio noturno* também traz essa característica marcante de ofensa às mulheres. Tal fato apresenta-se no momento em que o narrador julga o comportamento feminino ao descrever duas hipóteses que ele formulou após ser surpreendido por uma desconhecida que lhe fornece o número de seu telefone. Sua primeira reação foi utilizar os termos “agressiva” e “impulsiva” para descrever as qualidades positivas

da mulher que o abordara. Num segundo momento, todavia elabora outra hipótese, considerando o comportamento da mulher como algo digno de uma “puta”.

Um ponto importante a ser destacado no que concerne esse modo de organização descritivo, mais especificamente na obra estudada, é a autodepreciação. Tal fato é apresentado no terceiro excerto, no qual o personagem se apresenta como “aporrinhado” e “fodidão”. Diversos personagens atribuem características negativas a si próprio, demonstrando, como já vimos, uma frustração com as situações em que estão imersos. Por fim, o último excerto revela por meio da qualificação um pensamento de Mariazinha que é enfatizado pelo narrador-personagem. O referido pensamento toma as qualificações “decente” e “trabalhador” como atributos de um homem que seria apto para se relacionar com ela, já que seu ex-companheiro não possuía as qualidades que ela tanto almejava.

A partir da observação dos mecanismos linguísticos utilizados para a qualificação dos seres na narrativa, é depreendido que há certas dicotomias norteando as descrições feitas. Essas dicotomias revelam um jogo de qualidades e defeitos entre os personagens que compartilham entre si experiências de cunho positivo ou negativo. Podemos citar como exemplos dessas dicotomias os antônimos honesto/desonesto, bem-sucedido/mal-sucedido, bom/ruim, inteligente/tolo, pobre/rico.

Modo de organização narrativo

Tomando como ponto de partida o que já foi dito no nosso aporte teórico, a compreensão do modo de organização narrativo, nos moldes da Semiologia, possibilita que tomemos o “contador” como um artifício crucial para a efetivação desse modo no tocante à organização discursiva dos contos. Os contadores, aos quais nos atemos a partir de agora, são detectados no nosso corpus como o escritor e o narrador-personagem. Por conseguinte, para as análises do modo de organização narrativo, começaremos afirmando que as ações dos personagens dizem respeito a uma sequência narrativa, uma sucessão de ações.

As narrativas elencadas obedecem a uma relação de coerência, ou seja, a um princípio de encadeamento norteado pelo processo de causa-consequência. Desse modo, as ações dos actantes embasam a sequência narrativa como um todo. Além disso, é observado o princípio de intencionalidade, uma vez que todas as ações contidas nas narrativas são motivadas. Os contos de Rubem Fonseca, especialmente os elencados neste trabalho, fazem jus à estrutura mais comum do gênero aqui pautado, já que possuem um processo sistemático e regular. Por conseguinte, é recorrente a apresentação de uma situação inicial a partir da qual há uma sucessão de

ações que dão progressividade à narrativa, composta de um início, meio e fim. Outrossim, os elementos de localização são responsáveis por nortear a leitura, oferecendo pontos de referência e indicando em qual espaço aquela narrativa é construída. Para esse princípio de localização, encontramos espaços variados que dão lugar às atividades desviantes dos delinquentes, tais como a casa do rico, o apartamento do pobre, a rua, a boate, enfim, os mais diversos ambientes nos quais as tramas se desenvolvem.

No tocante ao ritmo das narrativas postas em análise, ele se apresenta de forma expandida, isto é, há a presença de interrupções que objetivam descrever ações breves, com a finalidade de produzir um detalhamento efetivo e cenográfico. Em decorrência disso, em boa parte da obra, o narrador-personagem detalha suas ações em um clima cinematográfico, rico em detalhes, características fortemente marcadas na obra de Fonseca.

A presença de um narrador-personagem, em especial o narrador-câmera, como é denominado por Leite (2006), traz, na obra fonsequiana, o discurso direto revestido por um circuito teatral e, sobretudo, concentrado nas ações dos actantes, possibilitando uma leitura guiada em uma espécie de contrato entre narrador-leitor. Diante disso, daremos ênfase a um elemento lógico na narrativa presente no *corpus*: Os actantes. Essa atitude justifica-se pelo fato de os personagens funcionarem como uma engrenagem responsável por dar movimento à narrativa.

Dessa forma, passemos a identificar os papéis actanciais em consonância com o questionário actancial elaborado por Charaudeau (2016b), descrito no capítulo teórico do modo de organização do discurso narrativo. *A priori*, é importante destacarmos que os personagens dos contos analisados, na maioria das vezes, desempenham o papel actancial de agressor, exercendo diversas ações de cunho negativo e, em decorrência disso, ocasionam malefício às suas vítimas.

Para exemplificar o que foi posto, selecionamos alguns fragmentos dentro da seleção de contos em que os papéis actanciais se concretizam. O primeiro excerto, cujo conteúdo veremos a seguir, torna nítido o papel actancial do actante agressor, vejamos:

Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo trovão. O impacto jogou o cara com força contra a parede. Ele foi escorregando lentamente e ficou sentado no chão. (FONSECA, 2012, p.16).

Temos, portanto, o narrador-personagem que conta, através da sádica descrição de ações, o assassinato que comete. Assim sendo, o artifício linguístico utilizado revela tranquilidade e frieza advindas do delinquente

ao narrar o fato ocorrido, configurando-se como um actante agressor nesse processo narrativo. O segundo fragmento que veremos adiante, deslinda atitudes atinentes ao delinquente que busca conflitos com todos os outros pertencentes àquele espaço:

A minha sorte é que vi na mesa do lado três caras grandões, me encarando, doidos pra embocetar comigo, e fui logo dizendo para o mais feio, o que que está olhando, quer levar uma bolacha? Pra poder forçar uma decisão dei um bife bem no meio dos cornos da mulher que estava ao lado dele. (FONSECA, 2012, p. 34).

Vemos que, para ratificar suas provocações, o delinquente utiliza de violência física contra uma mulher “dei um bife bem no meio dos cornos”, a narração dessa cena faz com que o narrador-personagem acabe tomando para si o papel actancial de agressor.

No trecho seguinte, retirado do conto *Passeio noturno*, o narrador-personagem descreve sua astúcia no atropelamento de uma mulher, numa rua escura da cidade. Observemos:

Ela só percebeu que eu ia para cima dela quando ouviu o som da borracha dos pneus batendo no meio-fio. Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito(...) (FONSECA, 2012, p. 35).

A sequência de ações relatadas produz um detalhamento frio e cruel do crime, relatando de forma minuciosa o golpe realizado pelo seu carro contra o corpo da vítima, mostrando o ponto exato atingido pelo impacto: “*acima dos joelhos, no meio das duas pernas e um pouco para a esquerda*”.

Um outro excerto, dessa vez extraído do conto *O outro*, demonstra outro actante exercendo o papel de agressor:

Fui ao meu quarto. Voltei, abri a porta e ele ao me ver disse “não faça isso, doutor, só tenho o senhor no mundo”. Não acabou de falar, ou se falou eu não ouvi, com o barulho do tiro. Ele caiu no chão, então vi que era um menino franzino, de espinhas no rosto, e de uma palidez tão grande que nem mesmo o sangue, que foi cobrindo a sua face, conseguia esconder. (FONSECA, 2012, p. 48).

Nele, pudemos perceber que o executivo comete um crime de maneira voluntária, motivado pelo medo de ser vítima de um pedinte que lhe importunava diariamente. Desse modo, o narrador-personagem enuncia como agressor e retribuidor ao punir o outro de forma trágica. O pedinte, porém, exerce um papel de vítima ao ser assassinado de forma repentina pelo executivo, portanto, sendo afetado por uma atitude negativa proveniente do narrador-personagem. No fim de tudo, cessada a suposta

ameaça, a volta da razão parece descortinar uma terrível conclusão: o pedinte não passava de um menino frágil, livre de qualquer suspeita, indefeso, sem cor.

Por fim, no conto 74 *Degraus*, observa-se a descrição detalhada das ações advindas da Teresa, detentora do turno de fala no trecho elencado:

Pedro cambaleou, tonto, levantando as mãos para se defender e eu bati novamente na cabeça dele com toda força e ele caiu no chão com o rosto coberto de sangue. (FONSECA, 2012, p. 80).

Ao informar que o Pedro cambaleou, estava debilitado, no entanto resistente, Teresa aplica novamente o golpe para matá-lo. Ao contar detalhadamente as ações que se sucedem antes da efetivação do assassinato utilizando como a arma do crime a estatueta, Teresa encarna o papel actancial de agressora, externado através de sua enunciação. Assim sendo, a ação de produzir o ato agressivo é demarcada de forma explícita pelo narrador-personagem, contribuindo para a formação *ethótica* dos delinquentes. Ao vincular esses papéis actanciais aos artifícios que foram mencionados acerca da proposta de uma discursividade que rege o texto em sua totalidade, produz-se um texto rico em significações das quais podem ser extraídos itens extralinguísticos que necessitam do desvelamento da intencionalidade do autor e da subjetividade do leitor.

Em contrapartida, ainda no conto 74 *Degraus*, pudemos observar, também, o papel explícito de vítima proveniente de alguns actantes. Tal fato se dá quando um personagem é atingido de forma negativa por uma ação de outrem. Nesse recorte, a personagem Teresa, através de sua enunciação, conta como foi a tentativa de homicídio que sofrera. Para a efetivação da cena, utiliza da narração com um viés deveras detalhista, abrindo espaço para uma narrativa guiada, a exemplo das ações sofridas e os detalhes daquele momento, tudo isso atrelado a um clima cinematográfico:

Pedro me agarrou pelo pescoço com suas mãos grandes e brutas e eu fui perdendo o ar. (FONSECA, 2012, p. 79).

Ademais, há outros tipos de papéis actanciais regularmente encontrados nos contos, tais como os de aliados e os de beneficiários, a exemplo das atitudes de alguns personagens que agem tanto de forma voluntária quanto involuntária nas atitudes criminosas dos narradores-personagens. À guisa de exemplificação, abordaremos alguns trechos que ratificam tais assertivas:

Descemos pelas escadas, o elevador não funcionava, e fomos no apartamento de dona Candinha. Batemos. A velha abriu a porta. Dona

Candinha, boa noite, vim apanhar aquele pacote. O Lambreta já chegou? Disse a preta velha. Já, eu disse, está lá em cima. A velha trouxe o pacote, caminhando com esforço. O peso era demais para ela. Cuidado, meus filhos, ela disse. (FONSECA, 2012, p.188).

Ao analisarmos o fragmento, vemos a exposição das ações que os actantes realizam até efetivarem contato com o outro actante aliado. O papel actancial atribuído à Dona Candinha se materializa quando ela aceita guardar o “pacote” que, na verdade, era o armamento utilizado pelos delinquentes. Ao pedir cuidado, Dona Candinha, na condição de aliada, age, mais uma vez, em prol da efetivação do crime misterioso dentro de seu apartamento.

Em um outro conto, denominado *O outro*, observa-se que a súplica realizada pelo pedinte tem o intuito de obter dinheiro do executivo. Segundo o actante, a mãe dele teria falecido, logo, ele precisaria de dinheiro para enterrá-la. Esse fato faz com que o actante que implora, exerça um papel de beneficiário ao receber a ajuda do outro personagem:

“Doutor, minha mãe morreu.” Sem parar, e apressando o passo, respondi, “sinto muito”. Ele alargou as suas passadas, mantendo-se ao meu lado, e disse “morreu”. Tentei me desvencilhar dele e comecei a andar rapidamente, quase correndo. Mas ele correu atrás de mim, dizendo “morreu, morreu, morreu”, estendendo os dois braços contraídos numa expectativa de esforço, como se fossem colocar o caixão da mãe sobre as palmas de suas mãos. Afinal, parei ofegante e perguntei, “quanto é?”. Por cinco mil cruzeiros ele enterrava a mãe. Não sei por que, tirei um talão de cheques do bolso e fiz ali, em pé na rua, um cheque naquela quantia. Minhas mãos tremiam. “Agora chega!”, eu disse. (FONSECA, 2012, p.47).

O executivo, ao entregar cinco mil cruzeiros para se livrar da perseguição do pedinte, tem o papel actancial de benfeitor. Sua atitude revela uma ação positiva aos olhos do beneficiário, tornando-se um aliado ao ajudar o actante.

O conto *74 Degraus*, por sua vez, compreende como actante aliado, a personagem Elisa, pelo motivo de contribuir com a ocultação do corpo de Pedro, assassinado por Teresa:

*Fomos ao porão, apanhamos uma enorme mala negra, de fibra reforçada, que trouxe de Paris cheia de roupas novinhas, uma mala onde caberia um cavalo, e colocamos nela o corpo de Pedro. Tereza segura pelos braços e eu pelas pernas. O corpo dele é pesado. Nós acabamos de fechar a mala quando a campainha toca. Sinto medo. (FONSECA, 2012, p.90). **74 Degraus***

Elisa, agora encarregada por contar cada ação, enuncia de modo que a inclui dentro da atrocidade cometida por Teresa. Tal afirmação concretiza-se quando Elisa diz “fomos”, “apanhamos”, “colocamos”, “Teresa segura pelos braços e eu pelas pernas”. A personagem, dessa maneira, mostra, voluntariamente e explicitamente, o seu papel actancial de aliada ao passo que executa o papel de benfeitora, posto que sua atitude beneficia sua amada Teresa, sendo que está executando, nesse ínterim, o papel actancial de beneficiária da ajuda de Elisa.

Ao analisar os contos na perspectiva do dispositivo de encenação narrativa, com base no quadro fornecido por Charaudeau (2016b) e apresentado aqui, busca-se explicitar tanto as condições que serão inscritas tanto explicitamente quanto implicitamente a partir do ato de linguagem aqui proposto. É importante frisarmos que Rubem Fonseca, como já foi mencionado no item 5.2, executa a função de autor-escritor. Esse autor-escritor, que no caso é o Rubem Fonseca, irá utilizar o narrador-personagem como portador daquela identidade formulada pelo autor-escritor, sendo um ser que conta a história.

Os leitores reais serão convocados, por Rubem Fonseca, a fim de que sua obra seja reconhecida integralmente, a partir do seu modo de escrever, e que consigam compreendê-la a partir de sua competência enquanto leitores. Dessa maneira, esse leitor real absorve e reflete sobre o que o autor quis dizer em suas narrativas, qual o motivo dos delinquentes agirem de uma determinada forma, etc. Os leitores que não têm uma autonomia em relação aos escritos que lhe são postos, se comportarão como leitor-destinatário que é assujeitado e influenciado pela história contada pelo narrador.

Os imaginários de violência e delinquência

De acordo com o que foi exposto na seção do aporte teórico, é sabido que os imaginários sociodiscursivos exercem um papel fundamental na produção de imagens. Por essa razão, esse aparato de representações que é discutido por Charaudeau (2006, 2007), tem o poder de desvelar a organização mental que oferece espaço para a compreensão dos acontecimentos do mundo e de como o sujeito lida e se relaciona com eles, resultando em um movimento sociocognitivo de representações que é obtido através desses mecanismos de saberes. Nessa perspectiva, Charaudeau (2006) disserta que

[...]essas representações constituem maneiras de ver (discriminar e classificar) e de julgar (atribuir um valor) o mundo, mediante discursos que engendram saberes, sendo que é com esses últimos que se elaboram sistemas de pensamento, misturas de conhecimento, de julgamento e de afeto. (CHARAUDEAU, 2006, p.197).

Tomando essa declaração, é permitido dizer que as maneiras de tomar a palavra, dão subsídios para as representações circulantes, sejam elas de julgamento, racionais ou não racionais. À vista disso, esses “saberes não são categorias abstratas da mente, mas maneiras de dizer configuradas pela e dependentes da linguagem que ao mesmo tempo contribuem para construir sistemas de pensamento.” (CHARAUDEAU, 2006, p.197).

Nas análises a seguir, buscaremos elucidar todo esse respaldo teórico concernente aos imaginários sociodiscursivos, de forma que possamos observar esse engendramento de saberes tanto de conhecimento quanto de crença e suas respectivas divisões, a fim de melhorar a compreensão dos sistemas de pensamento que foram mencionados anteriormente. Para tanto, nos apoiaremos nos argumentos presentes nas narrativas selecionadas, das quais extrairemos os tipos de saberes que constituem cada imaginário, juntamente com a revelação das circunstâncias discursivas que os personagens refletem.

No tocante aos saberes de conhecimento, iniciaremos pela identificação, classificação e análise dos saberes de conhecimento científico. No conto *Feliz Ano Novo*, os personagens lançam mão de argumentos para legitimar os diversos saberes que regem os seus discursos, contribuindo, então, para uma possível imagem de si no contexto específico de enunciação. Considerando isso, perceberemos o surgimento dos imaginários sociodiscursivos que estão incutidos no dizer e no modo como são ditos. Tomando esses elementos constitutivos, nos deparamos com os respectivos saberes de cada enunciado. De fato, nos recortes que seguem, nos atemos às simbolizações do mundo e da realidade por meio das práticas sociais realizadas pelos delinquentes.

Encontramos, a partir das análises, um saber de conhecimento pautado na experiência. Dessa forma, trechos encontrados que representam satisfatoriamente esse saber, emolduram-se nas situações vivenciadas pelos delinquentes, incluindo habilidade e preparo para encarar momentos de tensão e violência, situações corriqueiras enfrentadas por eles. Para iniciarmos a discussão, trouxemos um trecho do conto *Botando pra quebrar*, em que é percebido um imaginário de machismo que ressoa no ambiente de trabalho do personagem principal no momento em que

há um desentendimento entre os frequentadores do local. Acostumado a tal situação típica de violência e conhecedor de pessoas que se comportam de forma violenta, o narrador-personagem mostra possuir domínio da situação ali vivenciada:

De longe identifiquei o Careta, um desses que de vez em quando dá o fricote de bancar o machão desesperado indomável, mas que não passa de um babaca querendo impressionar as menininhas e lá estava ela, a guria, segurando o braço do homão e ele fingindo a fúria sanguinária, jogando uma ou outra cadeira no chão. Esses caras eu manjo[...]. (FONSECA, 2012, p.33).

O imaginário de machismo é elaborado a partir de um saber de experiência no qual o sujeito se embasa, já que ele vivenciou situações parecidas no seu cotidiano. Desse modo, o narrador-personagem busca explicar o episódio ocorrido a partir de uma experiência vivida. Com tal fato, ele demonstra ter credibilidade em fazer tais considerações, uma vez que tem conhecimento do comportamento machista, o qual configura-se em uma agressividade desmedida a fim de mostrar virilidade. Ao usar a expressão “esses caras eu manjo”, ele busca confirmar seu conhecimento vivenciado, a partir do domínio da experimentação e, assim, com o conhecimento acerca do mundo que lhe rodeia, o sujeito busca apontar as características de homens que buscam artifícios para impressionar mulheres. Por fim, o personagem reitera esse pensamento no fim do trecho, depois de demonstrar o conhecimento e domínio do cenário ao qual ele foi exposto a partir do saber de experiência.

Em um outro excerto do conto *Botando pra quebrar*, podemos perceber mais um exemplo de saber de conhecimento de experiência com base na astúcia do personagem e de suas experiências vivenciadas na cadeia. Ao se deparar com uma crítica de um amigo, o referido sujeito se mune de argumentos para justificar o fato de estar dependente da personagem Mariazinha, que é costureira:

E eu me lamentando que ninguém queria empregar um sujeito com a minha folha corrida; só malandro como o Porquinho que estava a fim de eu ir apanhar pra ele uma muamba na Bolívia. E o Porquinho respondia, se tu preferes ficar rufiando a costureira, o problema é teu. O filho da puta não sabia como é que era lá dentro, nunca tendo ido em cana; foram cinco anos e quando eu pensava neles parecia que a vida inteira eu não tinha feito outra coisa, desde garotinho, senão ficar trancado no xadrez, e foi pensando nisso que eu deixei o Porquinho fazer pouco de mim na frente de dois bundas moles, morrendo de ódio e vergonha. (FONSECA, 2012, p.32).

Pensando no que sofreu durante a época de seu encarceramento, o sujeito evitou ceder às provocações de seu amigo Porquinho, que lhe

oferecera um caminho “fácil” para sair do desemprego. Entretanto, este amigo nunca tinha sido preso, embora estivesse no núcleo da ilegalidade. Tendo isso em mente, o narrador-personagem relevava as provocações, sendo que ele vivenciou na pele o que é ser preso, diferente do personagem Porquinho. A partir desse saber de experiência configurado como conhecimento adquirido a partir de uma experimentação/vivência durante alguns anos na cadeia, o personagem repensa suas atitudes diante de provocações e ofertas de serviços ilícitos. Logo, é notável que o fato vivenciado foi uma experiência traumática, que lhe afeta até os dias atuais.

Em um recorte selecionado do conto *Passeio noturno*, detectamos um saber de experiência que revela a suposta fragilidade feminina. Por esse motivo, as mulheres se tornam mais vulneráveis aos crimes cometidos pelos delinquentes. O trecho a seguir subsidia tal afirmação:

Então vi a mulher, podia ser ela, ainda que mulher fosse menos emocionante, por ser mais fácil. Ela caminhava apressadamente[...] havia árvores na calçada, de vinte em vinte metros, um interessante problema a exigir uma grande dose de perícia. Apaguei as luzes do carro e acelerei. Ela só percebeu que eu ia para cima dela quando ouviu o som da borracha dos pneus batendo no meio-fio. Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões. (FONSECA,2012, p.35).

Notemos que, na perspectiva do delinquente, o anseio por adrenalina faz com que a mulher seja um alvo ruim por ser mais fácil, supostamente por se movimentar com maior dificuldade e esboçar menos reação. Ainda assim, outros fatores fazem com que ele a escolha como vítima: o local por onde trafega e o horário – uma rua deserta e escura se configura como local propício para a prática delituosa. O personagem lança mão desse saber circulante para a efetivação de sua empreitada homicida, sendo necessário, segundo o personagem, uma dose de perícia para o crime ser perfeito. Ao fazer a descrição detalhista e, logo em seguida, obter o êxito no assassinato, ele mostra um domínio do que está fazendo, reiterando o conhecimento de experiência acerca do local e vítima que facilitariam o seu trabalho. Desse modo, infere-se que não seria o primeiro assassinato do delinquente.

Passemos agora a analisar os saberes de crença. Entre tais saberes, temos os de opinião, que se valem da opinião comum, os que se sustentam na opinião relativa e os que se assentam na opinião coletiva. Com base em nosso corpus, observamos que os mais recorrentes são os saberes de opinião relativa. Este último foi encontrado em alguns trechos das narrativas, tornando-se mais recorrente em discussões de superstições e questões moralizantes, que se configuram no espaço da conduta de alguns

personagens. A respeito das discussões supersticiosas, que envolvem um saber de crença de opinião relativa, temos como exemplo o trecho do conto *Feliz Ano Novo*, a seguir:

Pereba, vou ter que esperar o dia raiar e apanhar cachaça, galinha morta e farofa dos macumbeiros. [...] De manhã a gente enche a barriga com os despachos dos babalaôs, eu disse, só de sacanagem. Não conte comigo, disse Pereba. Lembra-se do Crispim? Deu um bico numa macumba aqui na Borges de Medeiros, a perna ficou preta, cortaram no Miguel Couto e tá ele aí, fodidão, andando de muleta. (FONSECA, 2012, p.13).

Iniciando a análise desse trecho, percebe-se a brincadeira feita pelo narrador-personagem, ao revelar que ele e os colegas pretendem se alimentar com as oferendas de alimentos deixadas nas ruas, uma prática comum às religiões de matrizes africanas. Desse modo, ele deixa claro que não dá muita importância aos supostos males que a referida prática religiosa pode causar. Pereba, por sua vez, não quer participar de tal ato. A partir dessa posição diante dos costumes religiosos, encontramos no discurso do personagem um tipo de saber que se caracteriza como saber de opinião relativa, no qual ele apoia seu argumento no julgamento a uma religião, demonstrando uma posição contrária, medo e repulsa ao negar qualquer tipo de contato com a mesma. Os referidos sentimentos despertados pelo Pereba, demonstram o receio do que pode acontecer ao desintegrar as oferendas deixadas, a partir da explicação que ele forneceu ao alegar o ocorrido com Crispim, que sofreu as consequências ao ter contato com elas

Ainda sobre tal posição contrária do personagem Pereba, que envolve uma opinião relativa à determinada prática, observamos um outro exemplo da relutância e o medo que ele tem ao negar se alimentar com as oferendas, embora seja a única comida disponível para ele e seus companheiros: “Os homens não tão dando sopa, disse Pereba. E frango de macumba eu não como.” (FONSECA, 2012, p. 14). Percebe-se, então, que o discurso do sujeito enunciativo revela certo temor em relação às práticas religiosas de origem africana. No imaginário sociodiscursivo popular brasileiro, a palavra “macumba” nome de um instrumento musical de origem africana, passou a designar, de forma pejorativa, as oferendas realizadas em tais práticas religiosas.

Ainda a respeito desse tipo de saber, encontramos no conto *Dia dos namorados*, a presença de um personagem bastante famoso nos contos de Rubem Fonseca, Chamado Paulo Mendes, apelidado de Mandrake. O referido personagem é um advogado criminalista e se configura como um personagem de personalidade marcante, oscilando em dois extremos: um

homem intelectual com princípios e um malandro carregado de intenções maliciosas e perversas. O apelido Mandrake, nos remete a um herói, que com truques de mágica age em prol de sua integridade. Sabendo disso, esse nome pode se associar à personalidade do narrador-personagem.

Iniciando o conto, o personagem Mandrake revela o seu verdadeiro nome fazendo uma analogia ao nome dos pontífices que se chamavam Paulo. Com tal feito, o narrador personagem tem a preocupação de trazer à tona o significado do novo nome a ele atribuído: “Quando nasci me chamaram de Paulo, que é nome de papa, mas virei Mandrake, uma pessoa que não reza, e fala pouco, mas faz os gestos necessários.” (FONSECA, 2012, p. 41). Vemos que nessa breve apresentação, o sujeito explica que a priori, ele poderia ser considerado uma pessoa pertencente às doutrinas religiosas, por ter o nome igual ao do papa, mas logo em seguida, presenciamos uma quebra de expectativa ao revelar a conotação que o apelido “Mandrake” pode trazer. Com isso, fica claro a adversidade de uma opinião acerca das pessoas que o conceberam com o nome de pontífice, já que ele toma para si a imagem de uma pessoa que não reza, que não possui uma expressividade, mas age de acordo com o que for preciso, isto é, ele seria um detentor de truques, um ser misterioso, disposto a agir com esperteza de acordo com os momentos oportunos. O personagem, portanto, produz imaginários que vão de encontro a uma opinião, refutando a adesão de crenças.

Partindo para um outro exemplo de saber de opinião relativa, notamos o uso frequente de julgamentos direcionados aos personagens delinquentes, bem como o juízo de valor emanado dos diversos sujeitos, conforme o exemplo que segue:

Foi logo dizendo que havia encontrado um homem sujeito decente e trabalhador, carpinteiro da loja de um judeu na rua do Catete, e que queria casar com ela. Puta merda. Senti um vazio por dentro, e Mariazinha disse, pois é, com o seu passado você nunca vai arranjar um emprego, tendo andado tanto tempo preso, e o Hermenegildo é muito bom[...]. (FONSECA, 2012, p.32).

A ênfase no adjetivo “trabalhador” nos remete a uma comparação que a Mariazinha faz em relação ao narrador-personagem, dado que, de acordo com o seu relato, encontrara um homem decente e esforçado. Assim sendo, Mariazinha parte da opinião que o sujeito só é bom quando é trabalhador, honesto e batalhador pela construção um futuro promissor. Essas características, portanto, não se encaixavam no seu atual companheiro, a quem já não lhe interessava mais, por ser um ex-presidiário, não seria tão bom quanto o pretendente que ela estava almejando. Isto posto, ela demonstra, de forma clara e objetiva, seu posicionamento contra sobre a

situação do marido, ou seja, um argumento que, certamente abre espaço uma discussão entre ambos personagens. Ao emitir tal saber de crença de opinião relativa, Mariazinha acaba por demonstrar um julgamento direcionado a uma pessoa específica, de forma negativa, revelando o suposto mau caráter do sujeito e ressaltando as qualidades de um possível pretendente. Para tanto, ela se baseia em sistemas de pensamento para formular sua opinião, atribuir juízo de valor, proveniente das qualidades e defeitos, principalmente, do comportamento psicossocial do seu parceiro de comunicação.

Em um outro momento, podemos perceber um imaginário circulante nos dizeres do narrador-personagem que deduz uma opinião contrária a uma declaração acerca de si. Mariazinha, a ex-companheira, comenta sobre a condição de ex-presidiário e desempregado do seu ex-marido. Essa circunstância, segundo ela, gera medo em um dos personagens chamado Hermenegildo. Sabendo de sua real condição e índole, o sujeito, alvo de todas as críticas, se mostra contrário ao sentimento de medo que fora mencionado por Mariazinha. Portanto, o narrador-personagem retruca tais acusações:

Disse apenas que queria ter uma conversa com o tal Hermenegildo e ela pediu que não, por favor, ele tem medo de você porque você andou na cadeia, e eu respondi, medo? porra, ele devia ter é pena, me dá o endereço do cara. (CHARAUDEAU, 2012, p. 33).

A opinião relativa trazida por Mariazinha atinge em cheio o narrador-personagem, em razão de ele ter passado alguns anos na cadeia. Como resultado, houve o emprego de argumentos que depreciam sua imagem enquanto cidadão de bem. No entanto, o sujeito, conhecedor de sua índole, acredita que não seria capaz de fazer algum mal ao seu adversário, pelo contrário, ele despertaria pena. Em face disso, os imaginários formulados a respeito do ex-delinquente, são imagens de um ser violento e que a qualquer instante pode fazer algum mal. Por conseguinte, o narrador-personagem utiliza declarações opostas ao pensamento dos seus parceiros de comunicação, ainda que haja duras críticas e julgamentos de valor relativos à sua pessoa.

No tocante aos saberes de crença de opinião coletiva, apresentamos, a seguir, alguns fragmentos que representam de forma satisfatória esse tipo de saber. Um deles está no conto *Feliz Ano Novo* e se refere à ênfase dada pelo grupo social de pessoas desfavorecidas socioeconomicamente na classificação dos grupos sociais que detêm um maior poder aquisitivo. Por muitas vezes, de forma categórica, palavrões e julgamentos são usados pelos delinquentes para a designação dos grupos de pessoas ricas. Vejamos:

“Filha da puta. As bebidas, as comidas, as joias, o dinheiro, tudo aquilo para eles era migalha. Tinham muito mais no banco. Para eles, nós não passávamos de três moscas no açucareiro.” (FONSECA, 2012, p.16). O argumento utilizado pelo personagem, parte do xingamento para definir o grupo privilegiado em questão, ao passo que ele formula um imaginário para aqueles que encaram aquela riqueza toda como um detalhe mínimo. Eles elaboram imaginário que, no pensamento do narrador-personagem, os ricos fariam deles.

Desse modo, no imaginário dos delinquentes, eles são vistos pelos ricos como insetos importunadores que rodeiam a fortuna que possuem. Tendo isso em vista, é cabível dizer que as designações “filha da puta” X “moscas no açucareiro”, realizadas pelo personagem, poderiam ser pensadas como as dicotomias sociais existentes, a exemplo de rico X pobre.

No conto *Botando pra quebrar*, a atitude de categorizar um grupo por meio de uma ofensa se mostra, também, bastante recorrente. As designações são construídas do mesmo modo para a própria classe pertencente ao personagem. Logo, é de fácil percepção o contraste que o narrador-personagem quer estabelecer entre as distinções dos grupos:

Foi entrando gente, aquilo era uma mina, o mundo estava cheio de otários que engoliam qualquer porcaria desde que o preço fosse caro. Mas aqueles caras para ter toda aquela grana tinham que estar passando alguém para trás, vai ver era aqui o otário fodido, às suas ordens, obrigado. (FONSECA, 2012, p. 33).

Frente a esse pensamento do narrador-personagem, que por necessidade, oferece seus serviços de segurança em uma boate, depreendemos que ele, ao perceber o público que frequenta esse ambiente, já processa um leque de avaliação e categorização de um determinado grupo de pessoas. Por conseguinte, o sujeito parte de um julgamento a esse grupo que, na situação ali vivida, na visão do narrador-personagem, é visto como “otários”, pois buscavam ostentar nas noites com um dinheiro que não seria conseguido de forma laboriosa. Desse modo, infere-se, a partir do argumento do personagem, que as pessoas ao escolherem esse estilo de vida, de certa forma, trapaceiam sujeitos desfavorecidos como ele. Isto pode ser ratificado com a seguinte frase: “vai ver era aqui o otário fodido, às suas ordens, obrigado.” Nisso, a ironia demonstrada pelo personagem reforça a indignação com os grupos de classe social mais elevada, já que a posição que ele se coloca/encontra é inferior. As expressões “otários” e “otário fodido” funcionam como uma forma de diferenciar ambos grupos. O primeiro grupo pode ser considerado como os que fazem parte da elite a partir da categorização e descrição realizada pelo personagem

e o segundo grupo, tendo o narrador-personagem como representante, seria configurado como a massa que sofre com as injustiças e traçaças ocasionadas pela classe rica.

Assim, o narrador-personagem busca fazer uma analogia às desigualdades tanto econômicas quanto sociais, ao mostrar a sua disposição em atender aquelas pessoas, de uma forma submissa, permitindo uma reflexão acerca da condição superior que favorece os clientes adeptos ao costume ostensivo. Essa linha de pensamento que foi exposta pelo narrador-personagem, é carregada de julgamento e da descrição do grupo de pessoas que estavam no ambiente, demonstrando suas impressões pessoais e sua insatisfação com a dada situação.

A exposição daquela realidade feita pelo narrador-personagem, demonstra a sua posição que, de certa forma, tem vestígios de criticidade. Com isso, essa demonstração de opinião coletiva surge como um campo fértil para a atribuição de um valor identitário ao grupo observado. Com efeito, o saber de crença de opinião coletiva, nesse fragmento, fortalece um imaginário presente por muito tempo nas relações sociais, como a exemplo da classe dominante exercer um papel de exploradora da classe dominada, restando, dessa forma, ao narrador-personagem, a submissão diante da condição imposta.

Notaremos, outrossim, o saber de opinião coletiva no conto *Dia dos namorados* através do conhecimento coletivo da existência de classes sociais e o julgamento feito pelo indivíduo direcionado ao grupo ao qual ele não é pertencente, a exemplo dos jogadores de polo: “Os jogadores de polo vão parar no inferno, eu disse. Como? ela perguntou. No juízo final os ricos se fodem, respondi.” (FONSECA, 2012, p. 41).

A atitude do advogado criminalista em prever um possível destino desagradável para os jogadores de polo, mostra a sua real situação enquanto sujeito no âmbito socioeconômico. A sua enunciação nos traz indícios que seu grupo social é correspondente às pessoas pobres e, por tal fato, lhe é dado o direito de projetar um imaginário a respeito do outro grupo, no caso, os ricos que, por serem da elite, merecem ir para o inferno, pelo fato de serem bem-sucedidos, enquanto a classe do narrador-personagem, não.

Em um outro recorte do conto, *Mandrake*, o narrador-personagem, conta a história de um crime cometido por um travesti, cujo delito foi o de roubar dinheiro de seu cliente. Diante das acusações de roubo, Viveca, o travesti, tenta se defender e pratica mutilações contra o seu próprio corpo. Nesse ínterim, depreendemos um saber de opinião retratado pelo personagem que, incisivamente, reforça que a injustiça sofrida tem relação com a sua condição financeira e a sua sexualidade:

O quê? O quê? Está me chamando de ladrão? Eu não sou ladrão! gritou Viveca, levantando-se da cama. Subitamente uma gilete apareceu em sua mão. Me chamando de ladrão! Num gesto rápido Viveca deu o primeiro golpe no próprio braço e um fio de sangue borbulhou na pele. J.J., estarrecido, fez um gesto de nojo e medo. Sou viado sim, sou VI-III-ADO!, o grito de Viveca parecia que ia romper todos os espelhos e lustres.[...] Me chamou de ladrão, ladrão, ladrão! Sou pobre, mas sou honesto. Você tem dinheiro e pensa que os outros são lixo! (FONSECA, 2012, p.43).

Com esse excerto, percebemos que o personagem recorre aos princípios morais, os quais remetem um saber de opinião comum: o imaginário que circula na sociedade que trata os pobres como ladrões e, principalmente, os travestis que fazem programa. Ao saber dessa imagem coletiva, o travesti busca se defender de uma possível acusação por conta de sua sexualidade que já é um motivo para reforçar a ideia do imaginário que ele trouxe à tona. Portanto, o fato de ele anunciar sua índole e bom caráter, contribui para a refutação desse imaginário que engendra o saber de opinião comum. A injustiça é posta em pauta, por meio das explicações do ocorrido, sem a demonstrações de provas, mas na crença que estaria fazendo o que é correto de acordo com seu caráter e que, assim, seus atos criminosos seriam amenizados por tais argumentos lançados ao seu interlocutor.

O tipo de saber de crença de opinião comum também foi encontrado no corpus, mais especificamente no conto *Feliz Ano Novo*, já que a todo o momento há uma retomada da realidade desigual que vivemos na nossa sociedade. Logo, os julgamentos se encontrarão de forma coletiva, como podemos inferir no seguinte enunciado:

As madames granfas tão todas de roupa nova, vão entrar o Ano-novo dançando com os braços pro alto, já viu como as branquelas dançam? Levantam os braços pro alto, acho que é pra mostrar o sovaco, elas querem mesmo é mostrar a boceta mas não têm culhão e mostram o sovaco. Todas corneiam os maridos. Você sabia que a vida delas é dar a xoxota por aí? (FONSECA, 2012, p.13).

Essa experiência largamente compartilhada, característica de um saber de crença de opinião comum, está relacionada ao conhecimento que temos referente às pessoas que detêm um maior poder aquisitivo. Notemos que, o narrador-personagem profere um discurso de teor depreciativo para com as “madames granfas”, as quais são chamadas de “branquelas”. Levando isso como uma justificativa para tal enunciação, os delinquentes dessa narrativa frequentemente demonstram sua opinião a partir de um conhecimento existente: a população rica, em sua maioria, é branca. Essas afirmações retratadas nos enunciados, são, também, compartilhadas no

nosso meio social. Desse modo, elementos como riqueza e sua relação com questões raciais, ostentação e hipocrisia, são artifícios mobilizados pelo autor com o intuito de provocar essa reflexão a partir dos dizeres dos personagens.

Ainda sobre o saber de opinião comum, ele também é encontrado no conto *O outro*, cuja história reflete na dupla personalidade do narrador-personagem. No recorte elencado, depreendemos a inversão do juízo de valor pelos sujeitos. Essa inversão toma corpo quando o executivo enxerga o pedinte como um ser ameaçador e que faria algum mal a ele. Em consequência disso, tal pensamento contribuiu para um imaginário que desperta um certo receio no narrador-personagem. Entretanto, ocorre um final trágico e um novo imaginário é formulado acerca do seu agressor em potencial:

Ele era mais alto do que eu, forte e ameaçador. Fui na direção da minha casa, ele me acompanhando, o rosto fixo virado para o meu, me vigiando curioso, desconfiado, implacável, até que chegamos na minha casa. Eu disse, “espere aqui”. Fechei a porta, fui ao meu quarto. Voltei, abri a porta e ele ao me ver disse “não faça isso, doutor, só tenho o senhor no mundo”. Não acabou de falar, ou se falou eu não ouvi, com o barulho do tiro. Ele caiu no chão, então vi que era um menino franzino, de espinhas no rosto, e de uma palidez tão grande que nem mesmo o sangue, que foi cobrindo a sua face, conseguia esconder.” (FONSECA, 2012, p.48).

Vale observar que, os imaginários revelados no trecho selecionado, são projetados através de saberes de crença de opinião comum que a priori mostra a desconfiança existente na sociedade em relação aos pedintes que, frequentemente, são associados à delinquentes. O autor, portanto, retrata essa desconfiança através dos indícios de um suposto agressor com características marcantes e ameaçadoras na perspectiva do executivo, e a posteriori, mostram uma inversão desses imaginários como já foi mencionado. Desse modo, o narrador-personagem demonstra outro viés de julgamento individual, uma vez que, ao presenciar a consequência de seu ato criminoso, ele tem a compreensão de que a sua vítima não passa de uma criança, que mal teria forças para defender-se daquela situação.

Ao expormos esses saberes, verificamos uma recorrência maior dos saberes de crença nosso *corpus*. Isso pode ser justificado pelo fato de os personagens estarem imersos em realidades que são externas a eles, isto é, eles irão lidar com fenômenos que lhe acometem através de elementos intuitivos, pertencentes ao campo das crenças compartilhadas, portanto, não havendo a necessidade da utilização de teorias e comprovações para defenderem o seu argumento concernente ao mundo. Tomemos como exemplo os constituintes das temáticas trazidas pelo autor, tais como: a

forte presença de questões ideológicas, os juízos de valor direcionados à elite, as alegações das problemáticas sociais como a injustiça social, riqueza x pobreza, o mundo marginal e o mundo abastado, enfim, as mais diversas iniquidades são peças recorrentemente encontradas nas narrativas abordadas. Os imaginários mobilizados para compor os contos nos mostram que os argumentos utilizados para a sua estruturação envolvem: a maneira de se enxergar e enxergar o outro no mundo delinquente, os modos de dizer, as diversas formas de pertencer a esse mundo e como eles justificam/explicam os fenômenos que lhe cercam, abrem espaço para discussões e reavaliações de práticas sociais, dispensando comprovações.

A respeito dessas divisões sociais e práticas, é cabido dizer que a temática de classe social e suas implicações nos imaginários sociodiscursivos são aspectos relevantes na narrativa fonsequiana, como podemos depreender a partir das análises. Ao falarmos de classe social, é imprescindível que tomemos o conceito de *habitus*, cuja definição é feita por Pierre Bourdieu (2007), em sua diversidade teórica a respeito do tema. Consoante o autor, o *habitus* é compreendido como um sistema de práticas, apreciações e disposições provenientes da posição de classe, mais notadamente do produto da estrutura de capital que os agentes sociais possuem. A divisão de classes é tratada por Bourdieu como

[...] raiz comum das práticas classificáveis produzidas pelos agentes e dos julgamentos classificatórios emitidos por eles sobre as práticas dos outros ou suas próprias práticas: o *habitus* é, com efeito, princípio gerador de práticas objetivamente classificáveis e, ao mesmo tempo, sistema de classificações (*principium divisionis*) de tais práticas. (BOURDIEU, 2007, p. 162).

Portanto, o *habitus* define, organiza e estrutura as práticas e a percepção das mesmas, sendo um elemento norteador para a divisão das classes sociais, constituindo, com efeito, uma representação do mundo social, ou seja, “o espaço dos estilos de vida.” (BOURDIEU, 2007, p. 162). Por conseguinte, as desigualdades sociais são definidas por seus sistemas de diferenças e, de forma dialética, participa da parte constitutiva desse *habitus* responsável pela detecção da relação de forças e distribuição do capital, buscando, dessa forma, as diferenças percebidas no sistema de estilo de vida. O *habitus* pode ser concebido tanto como coletivo quanto individual, pois

as práticas do mesmo agente e, mais amplamente, as práticas de todos os agentes da mesma classe, devem a afinidade de estilo que transforma cada uma delas em uma metáfora de qualquer uma das

outras ao fato de serem o produto das transferências de um campo para o outro dos mesmos esquemas de ação. (BOURDIEU, 2007, p.165).

É importante ressaltarmos que os diferentes *habitus* são produtos de diversos volumes e estruturas de capital pertencentes aos agentes de cada classe. Por esse motivo, os traços distintivos das classes abrem, portanto, espaço para a compreensão das condições de existência do agente. Trazendo esse conhecimento para as narrativas abordadas, observa-se que a determinação da posição de um personagem e a sua possibilidade econômica irão direcioná-los às práticas condizentes a essas condições, resultando em escolhas que regem seu estilo de vida e, que através desses fatores, as práticas sociais vão adquirir sentidos por meio das posições do sujeito.

Em síntese, os saberes de crença emanados dos sujeitos vão nos mostrar que as explicações que os delinquentes têm acerca do mundo são constituídas de valor intuitivo, surgindo sob uma ótica ideológica tanto de forma pessoal ou coletiva. Embora os personagens tentem demonstrar um vasto saber de experiência, que está no campo dos saberes de conhecimento, a recorrência maior é dos saberes de crença, como discutido. Entrando na discussão dos saberes de experiência, verificamos que eles não se voltam para uma comprovação daquele argumento utilizado, isto é, não precisam determinar tais práticas a partir de uma teoria, mas de uma situação experimentada. Os usos desses saberes ora foram utilizados para demonstrar experiência ora para demonstrar a astúcia de um delinquente. Tendo a ciência dessas considerações, concluímos que, o mundo delinquente, de acordo com o que foi mostrado nos contos elencados, gira em torno de saberes vivenciados, ideológicos, socioeconômicos, desmoralizantes e de lutas de classes e, sobretudo, pautados em julgamentos das mais diversas ordens, tanto no âmbito individual quanto coletivo, sem a necessidade de trazer uma comprovação daquele imaginário que foi concebido.

CAPÍTULO 6

O ethos dos sujeitos enunciadores

Para darmos início às análises dos *ethé* dos sujeitos delinquentes, nos apoiaremos na concepção *ethótica* de Maingueneau (2001;2008), cujo postulado trata do *ethos* efetivo, através do qual manifestam-se o *ethos* pré-discursivo e o *ethos* discursivo. Este último comporta o *ethos* dito e o *ethos* mostrado, enquanto aquele, se apoia em imagens pré-definidas antes mesmo que o orador enuncie. Ademais, buscaremos os estereótipos que irão permear o mundo ético dos enunciadores, trazendo à tona discussões sociológicas que explicam a estereotipia do sujeito delinquente e, por fim, dados que refletem a real situação da população carcerária e seu reflexo imagético da sociedade atual.

Ethos pré-discursivo

Entende-se por *ethos* pré-discursivo a imagem construída pelo destinatário antes de sua enunciação. Por tal fato, ao pensarmos na figura de um sujeito delinquente, estaríamos mobilizando um leque de imagens concernentes a ele. Essas informações prévias chegam até o destinatário por meios variados, seja pelas fontes midiáticas ou por qualquer tipo de experiência vivenciada com determinado sujeito considerado delinquente. Diante desse prisma, é necessário que consideremos algumas definições do ser delinquente, para que possamos depreender a sua figura preliminar. Para tanto, seremos impulsionados a fazê-lo por meio dos seguintes questionamentos: Como a figura do delinquente é instaurada na sociedade? Como se dá essa legitimação da caracterização do delinquente na sociedade brasileira? Que imagens prévias, a partir dessas representações, são possíveis elaborar a partir de tais construções sociais?

O desvio de conduta/comportamento, segundo o sociólogo Anthony Giddens (2008), tem relação com o poder social e a influência de classes. As práticas desviantes são advindas das mais variadas fontes e são consideradas como um rompimento de regras impostas. A reflexão que ele aborda de

descobrir quem dita as regras, ou seja, quem está por trás do mecanismo de avaliação que consolida o que pode ou não fazer e os possíveis agentes de determinada desordem:

Muitas formas de comportamento desviante não são sancionadas pela lei. Sendo assim, os estudos sobre o desvio podem examinar fenômenos tão diversos quanto como os naturalistas (nudistas), a cultura “rave”, ou os viajantes “new age”. [...]Quando olhamos para o desvio ou para a conformidade com as normas ou regras sociais, temos sempre de ter presente a questão: <<quem dita as regras?>>. (GUIDDENS, 2008, p. 205).

Na tentativa de mostrar e entender a reverberação de características que são atribuídas aos delinquentes, Guiddens (2008) busca algumas teorias que nos fazem compreender de que forma o delinquente é entendido no campo da Sociologia, como também em outras ciências. Uma das teorias apresentadas por ele, nos oferece uma resposta do porquê de a imagem do delinquente ser pré-determinada de forma tão incisiva na sociedade brasileira. Tal teoria faz parte da Escola Italiana de Criminologia Positivista, cujo estudiosos acreditavam que os tipos criminais têm uma predeterminação biológica/patológica, sendo um traço inato do indivíduo. Além disso, a determinação de um sujeito delinquente seria através de seus traços anatômicos, raça e as supostas semelhanças com seres primitivos. Desse modo, a tentativa de erradicação dos delinquentes se baseava a partir da caracterização do biótipo dos sujeitos, acarretando, então, em práticas racistas. Esse pensamento repercutiu no Brasil com o médico e antropólogo Raimundo Nina Rodrigues, um dos fundadores da antropologia criminal.

Os dados do Levantamento de Informações Penitenciárias, que trazem as informações criminais do período de julho a dezembro de 2019, retratam o reflexo do que foi supracitado, pois, no levantamento feito, o Brasil encontra-se com 748.009 pessoas encarceradas e, de acordo com o perfil sociodemográfico dessa população privada de liberdade, verifica-se que 44,79% dela seria composta de jovens entre 18 e 29 anos. Quanto à escolaridade, 5,3% tem o ensino fundamental completo, 2,5% tem o ensino médio e menos de 1% tem o ensino superior. E, por fim, 66,69% da população prisional é formada por pessoas negras.

A partir desses dados, percebemos que a sociedade constrói imaginários sociodiscursivos acerca da população encarcerada, uma vez que os estigmas advindos desses estudos criminológicos se concentram em um determinado núcleo social, ou seja, se apoiam em julgamentos direcionados às pessoas que seriam “potenciais” delinquentes antes mesmo de cometerem qualquer crime que seja. Pode-se dizer que, no Brasil, o

delinquente é visto como um membro pertencente a um grupo consolidado que é constituído por pessoas negras, desempregadas, marginalizadas e, que conseqüentemente, são submetidas às avaliações estereotipadas por grupos favorecidos socioeconomicamente. Esse fenômeno da distribuição desigual da criminalidade é explicado por Andrade (1995).

Um dos mecanismos fundamentais desta distribuição desigual da criminalidade são precisamente os estereótipos de autores e vítimas que, tecidos por variáveis geralmente associadas aos pobres (baixo status social, cor, etc., torna-os mais vulneráveis à criminalização. [...] a clientela do sistema penal é constituída de pobres não porque tenham uma maior tendência em delinquir, mais precisamente maiores chances de serem criminalizados e etiquetados. (ANDRADE, 1995, p.32).

Pelo levantamento realizado, os dados são um reflexo dessa realidade e, também, a partir dos números, vemos um retrato das desigualdades sociais, pois, como a maioria da população negra é pobre, o respaldo jurídico de qualidade fica mais inacessível. Para ilustrar o que foi asseverado acima, é importante nos remetermos a um episódio ocorrido em Brasília: o caso do índio pataxó hã hã hã, Galdino de Jesus, de 45 anos, queimado vivo enquanto dormia em um ponto de ônibus, na véspera do dia do índio, em 1997. Galdino teve 95% do corpo queimado e faleceu no dia seguinte ao atentado. Os responsáveis pelo crime foram cinco jovens de classe média que, durante o processo judicial, alegaram ter confundido o índio com um mendigo e que não tinham a intenção de matar, mas apenas dar-lhe um susto.

Quatro dos cinco jovens delinquentes tiveram como punição, conforme o jornal Metrôpoles, 14 anos de prisão com regime fechado e o quinto jovem cumpriu um ano de medida socioeducativa. Todavia, de acordo com o jornal, os quatro adultos tinham que cumprir ao menos um sexto da pena para gozarem do direito de liberdade. Em 2002, os acusados receberam o privilégio de estudar fora do presídio e trabalhar em órgãos públicos. A partir do exposto, observa-se a solidificação dessa desigualdade criminal; o grande distanciamento que há entre pobres e ricos no que concerne à aplicação das leis e da punição. Desse modo, a sensação de impunidade das pessoas ricas é latente na nossa sociedade, enquanto a vida das pessoas que não têm a mesma condição, geralmente é arruinada pelo processo de seletividade do sistema prisional, cuja estereotipação torna-se a base que dá apoio a essa prática.

Retornando ao que nos interessa em termos ethóticos, o mundo ético que os enunciadores irão permitir acesso se baseia nas concepções

mencionadas e, outrossim, em características que divergem do senso comum e dos números apresentados. No tocante à divergência da cristalização da imagem do delinquente, tal característica se dá em determinadas passagens dos contos de Rubem Fonseca que, em suas narrativas, retrata delinquentes pertencentes à classe média/alta, através da tentativa de romper com as imagens instauradas no senso comum da sociedade acerca do ser delinquente. O autor ao lançar mão dessas representações que deslocam o imaginário, o faz com a tentativa de revelar que as práticas delituosas não são propriedades exclusivas dos sujeitos pertencentes ao baixo estrato social. Os elementos físicos e psíquicos que serão apresentados como constituintes da imagem do delinquente, resultam, portanto, na corporalidade e caráter do sujeito que enuncia como o delinquente rico e como o delinquente pobre, como acompanharemos adiante.

Ethos dito

Iniciando as análises da forma dita do *ethos*, depreendemos que, no conto *Feliz Ano Novo*, homônimo da obra, o narrador-personagem formula uma imagem de si através da demonstração de sua insatisfação no momento que ele se intitula “fodido”, ou seja, o sujeito se declara pobre e, de certa forma, essa condição o faz desejar mudar de vida:

Eu queria ser rico, sair da merda em que estava metido! Tanta gente rica e eu fodido. [...]Então, de repente, um deles disse, calmamente, não se irrite, levem o que quiserem, não faremos nada. Filha da puta. As bebidas, as comidas, as joias, o dinheiro, tudo aquilo para eles era migalha. Tinham muito mais no banco. Para eles, nós não passávamos de três moscas no açucareiro. (FONSECA, 2012, p.13).

Vemos que o personagem se encontra em uma situação desagradável, segundo a sua fala, estaria metido na “merda”, enquanto outros não estão. Por conseguinte, é perceptível a condição marginalizada do sujeito ao alegar tais condições desfavoráveis, lançando mão de vocabulários que depreciam seu estado. Diante desse exemplo, nos deparamos com a reflexão e a consciência de classe que o sujeito tem ao refletir sobre sua real condição enquanto indivíduo injustiçado no âmbito socioeconômico. Tal fato pode ser observado pela própria seleção lexical realizada, como por exemplo, “migalha” “filha da puta” e “moscas no açucareiro”. Dessa forma, esses termos nos possibilitam apreender sentidos a partir dos enunciados proferidos, fazendo emergir reflexões acerca dessa problemática. O

palavrão “filha da puta” é utilizado pelo sujeito para se referir ao homem de condição financeira elevada que permite o roubo dos itens da casa. No entanto, o narrador-personagem afirma que toda aquela riqueza que os seus olhos podiam alcançar era apenas “migalha”, por isso tal roubo não ia fazer falta para as pessoas ricas.

No final do seu discurso, o narrador-personagem acaba por mostrar uma suposta comparação que, na concepção dele, os ricos fazem da classe dominante. Segundo ele, os ricos veem as pessoas de classe social desfavorecida como simples moscas no açucareiro. Trazendo isso para a análise da problemática social que é retratada no conto, depreende-se que os pobres vivem rondando toda aquela riqueza, sem poder ter uma participação direta a tudo aquilo, sempre vivendo às margens da sociedade, na miséria, sendo telespectadores do sucesso da classe alta. Observa-se, dessa forma, que a representação ethótica trazida pelo enunciador a partir de seu discurso configura-se como um *ethos* marginalizado.

O *ethos* dito que revela o estado do delinquente através de sua enunciação, encontra-se, também, no conto *Botando pra quebrar*, no qual o personagem principal se vale de adjetivos que contribuem para uma autodepreciação:

Eu estava meio fodidão sem arranjar emprego e aporrinhado por estar nas costas de Mariazinha, que era costureira e defendia uma grana curta que mal dava pra ela e a filha. [...] Eu me lamentando que ninguém queria empregar um sujeito com a minha folha corrida só malandro como o Porquinho que estava a fim de eu ir apanhar pra ele uma muamba na Bolívia, mas nessa transa eu podia entrar bem, era só os homens me patolarem de novo que eu pegava uns vinte anos. (FONSECA, 2012, p. 32).

Podemos depreender, através do que foi dito, que a alegação de ter uma “folha corrida”, ou seja, ter antecedentes criminais, dificulta a obtenção de um emprego honesto, dessa forma, obrigando o personagem a realizar atividades ilícitas, as quais são comandadas por criminosos. Todavia, a condição de delinquente o persegue, embora o personagem queira se livrar de tal circunstância. Portanto, ao recorremos a esses excertos, vemos que os *ethé* projetados pelos personagens, tanto do conto *Feliz Ano Novo* quanto do *Botando pra quebrar*, podem ser configurados como *ethos* de fracassado, arruinado e marginalizado. Tais imagens emergem das condições que lhe são dadas, através das quais o crime e o mundo delinquente acabam sendo caminhos que são escolhidos, apesar de desejarem ascender socialmente.

Contudo esse *ethos* marginalizado, pobre, arruinado, retratado nos referidos contos, dá lugar, em outras narrativas, ao *ethos* de bem-sucedido e rico. Ao apontarmos essa configuração ethótica, retomaremos um fato

interessante nos contos de Rubem Fonseca, nos quais os *ethé* dos sujeitos delinquentes, através das enunciações, se configuram de forma não convencional. Vejamos nos excertos que seguem:

A copeira servia à francesa, meus filhos tinham crescido, eu e a minha mulher estávamos gordos. É aquele vinho que você gosta, ela estalou a língua com prazer. Meu filho me pediu dinheiro quando estávamos no cafezinho, minha filha me pediu dinheiro na hora do licor. Minha mulher nada pediu, nós tínhamos conta bancária conjunta. [...]ao ver os para-choques salientes do meu carro, o reforço especial duplo de aço cromado, senti o coração bater apressado de euforia. (FONSECA, 2012, p. 35).

Passeio noturno

Como todo executivo, eu passava as manhãs dando telefonemas, lendo memorandos, ditando cartas à minha secretária e me exasperando com problemas. Quando chegava a hora do almoço, eu havia trabalhado duramente. Mas sempre tinha a impressão de que não havia feito nada de útil. (FONSECA, 2012, p. 35). **O outro**

No primeiro fragmento, o sujeito delinquente é regado por uma vida de classe alta, bebendo e degustando o vinho preferido, copeira à disposição, distribuição de dinheiro para os filhos e uma conta conjunta com a esposa. A admiração dos para-choques salientes do carro, dotados de um reforço especial duplo de aço, que não está ali por acaso, demonstra a adrenalina que move o indivíduo, as palpitações ao pensar na utilização daquele aparato para suprir seu desejo de atropelar pessoas, especificidade que acompanharemos no decorrer das análises. Dessa maneira o *ethos* dito de rico, gerado por esse personagem através da enunciação, é pautado em retratar o mundo ético da classe alta, com dizeres que miram para uma vida de prazeres e excessos, como podemos observar na expressão “estávamos gordos” em que é possível identificar a situação de fartura vivida por esses sujeitos.

No segundo trecho, como condição para a efetivação do *ethos* dito de rico, observa-se que o sujeito possui uma rotina muito agitada em seu trabalho como executivo, sendo um homem muito atarefado e cheio de problemas que o deixam exaurido. O executivo, portanto, tem um emprego fixo, uma rotina no escritório, um trabalho duro, como ele diz. No entanto, esse sujeito, como os outros retratados, também irá delinquir ao cometer um assassinato a um pedinte. Assim, nota-se que os dois personagens possuem alguns pontos em comum, quais sejam: dinheiro, sucesso e uma rotina enfadonha cuja válvula de escape acaba por ser a delinquência, seja como um simples passatempo, seja como forma de solucionar problemas que lhes incomodam rotineiramente, como observaremos em um momento posterior.

Além desses *ethé* – as imagens de sujeitos que são portadores de habilidades e competências no mundo delinquente – também são recorrentes. A título de exemplo, no excerto a seguir, extraído do conto *Passeio noturno*, é evidente que em sua enunciação, o personagem se orgulha ao observar que seu carro estava sem marcas pela alta competência no manuseio do veículo e que, apesar de ter atropelado uma pessoa, o automóvel estava intacto. Ele se vangloria com tal feito, autodeclarando-se habilidoso e perito ao dirigir: *Corri orgulhosamente a mão de leve pelos para-lamas, os para-choques sem marca. Poucas pessoas, no mundo inteiro, igualavam a minha habilidade no uso daquelas máquinas.* (FONSECA, 2012, p. 35).

Ainda sobre a habilidade exigida do mundo delinquente, vemos em um outro recorte, agora, no conto intitulado *Feliz Ano Novo*, que o narrador-personagem formula uma imagem de si e de um dos companheiros como pessoas competentes, desde assalto a bancos a um tiro que tem um efeito devastador. A referida excelência de roubos a bancos é vista como algo memorável, pertencente a uma pessoa vaidosa, como o exemplo de Lambreta, um companheiro de crimes, cujo feito foi assaltar trinta bancos:

Vamos estourar um banco na Penha. O Lambreta quer fazer o primeiro gol do ano. Ele é um cara vaidoso, disse Zequinha. É vaidoso, mas merece. Já trabalhou em São Paulo, Curitiba, Florianópolis, Porto Alegre, Vitória, Niterói, para não falar aqui no Rio. Mais de trinta bancos. (FONSECA, 2012, p.14).

Em uma outra passagem do mesmo conto, saber utilizar armas com perfeição, sem se machucar, calcular minimamente o percurso e o destino final da movimentação do cadáver após o tiro, são tarefas dignas de admiração entre os criminosos. A disputa entre os delinquentes nesse fragmento revela, então, que o objetivo é deixar o corpo da vítima grudado na parede a qualquer custo:

Viu, não grudou o cara na parede, porra nenhuma. Tem que ser na madeira, numa porta. Parede não dá, Zequinha disse. Carreguei os dois canos da doze. [...] Apoia bem a culatra senão ela te quebra a clavícula. Vê como esse vai grudar. Zequinha atirou. O cara voou, os pés saíram do chão, foi bonito, como se ele tivesse dado um salto para trás. Bateu com estrondo na porta e ficou ali grudado. Foi pouco tempo, mas o corpo do cara ficou preso pelo chumbo grosso na madeira. Eu não disse? (FONSECA, 2012, p.17).

As expressões “viu, não grudou o cara na parede”; “vê como esse vai grudar” e “eu não disse?” retratam bem a tal busca por um homicídio perfeito que irá atender aos seus caprichos competitivos. Dessarte, a partir

desses dois últimos fragmentos elencados, o *ethos* dos sujeitos enunciadore já sofre um deslocamento de significação: alguns delinquentes projetam *ethé* de fracassados e arruinados, ao passo que eles buscam, de maneira astuciosa, ressaltar as habilidades que possuem em suas ações criminosas.

Um outro *ethos* bastante recorrente nos contos se apresenta como *ethos* de violência que, frequentemente, oscila entre a forma dita e mostrada. Vejamos a seguir alguns fragmentos que revelam a forma dita dessa imagem:

Zequinha pegou a magnum. Jóia, jóia, ele disse. Depois segurou a doze, colocou a culatra no ombro e disse: ainda dou um tiro com esta belezinha nos peitos de um tira, bem de perto, sabe como é, pra jogar o putto de costas na parede e deixar ele pregado lá. (FONSECA, 2012, p.14).

No trecho selecionado, Zequinha, mostra um caráter que remete a um *ethos* violento. Esse tipo de atitude, apresentado no excerto, acaba se tornando uma situação costumeira no decorrer do conto, acompanhada do negligenciamento da vida humana, transpassando para o personagem a imagem de um sujeito detentor de uma frieza desmedida. Depreendemos tal denominação do *ethos* de violência a partir de recursos linguísticos que dão espaço para os modos de dizer que implicam a voz do fiador responsável por projetar a sua índole criminosa e fria. Em consequência disso, ele constrói um *ethos* condizente com o estereótipo que circula na sociedade a respeito dos delinquentes e suas práticas violentas. Ao dizer “Ainda dou um tiro com esta belezinha nos peitos de um tira”, o personagem incorpora uma representação de que esses delinquentes anseiam pelo embate violento com policiais, no qual eles enxergam os policiais ou “tiras” como alvos de suas miras. Portanto, tais embates são providos de uma imensa crueldade e desvalorização da vida.

É notável, também, que a partir da enunciação dos personagens, existe uma objetificação da mulher e atitudes misóginas. Há momentos que os delinquentes concebem a mulher como objeto de satisfação sexual durante algumas falas através das quais ficam evidente o conteúdo impudico, carregado de um constante desejo sexual, sobretudo a desvalorização da mulher e violência, configurando-se como um *ethos* de machismo. Vejamos:

As madames granfas tão todas de roupa nova, vão entrar o Ano-novo dançando com os braços pro alto, já viu como as branqueias dançam? Levantam os braços pro alto, acho que é pra mostrar o sovaco, elas querem mesmo é mostrar a boceta, mas não têm culhão e mostram o sovaco. Todas corneiam os maridos. Você sabia que a vida delas é dar a xoxota por aí? (FONSECA, 2012, p.13).

Percebemos, nesse recorte, que o narrador-personagem profere um discurso de teor depreciativo para com as “madames granfas”, que são as mulheres de condição financeira elevada. No enunciado, o personagem mostra-se observador e revela sua opinião a respeito das mulheres “branqueias” que festejam com os braços erguidos que, segundo ele, o desejo delas é mostrar as partes íntimas do seu corpo, mas como são “madames” e têm uma imagem a zelar, não o fazem. Além disso, ele afirma que todas traem os maridos e, por conseguinte, têm uma vida sexual bastante ativa.

Nos próximos fragmentos, a opressão dos delinquentes e a objetificação da mulher mostra-se mais incisiva. Desse modo, os delinquentes procuram demonstrar uma imagem de virilidade que é acompanhada por ofensas e violência sexual:

[...] Não vais comer uma bacana destas? perguntou Pereba. Não estou a fim. Tenho nojo dessas mulheres. Tô cagando pra elas. Só como mulher que eu gosto. E você... Inocêncio? Acho que vou papar aquela moreninha. A garota tentou atrapaalhar, mas Zequinha deu uns murros nos cornos dela, ela sossegou e ficou quieta, de olhos abertos, olhando para o teto, enquanto era executada no sofá. (FONSECA, 2012, p.13). **Feliz Ano Novo**

Existem duas hipóteses. A primeira é que você me viu no carro e se interessou pelo meu perfil. Você é uma mulher agressiva, impulsiva e decidiu me conhecer. Uma coisa instintiva. Apanhou um pedaço de papel arrancado de um caderno e escreveu rapidamente o nome e o telefone. [...] E a segunda hipótese? Que você é uma puta e sai com uma bolsa cheia de pedaços de papel escritos com o seu nome e o telefone. Cada vez que você encontra um sujeito num carro grande, com cara de rico e idiota, você dá o número para ele. Para cada vinte papelinhos distribuídos, uns dez telefonam para você. E qual a hipótese que você escolhe, Ângela disse. A segunda. Que você é uma puta, eu disse. (FONSECA, 2012, p.38). **Passeio noturno**

A partir de tais ditos, fica explícita a objetificação através dos verbos utilizados ao se referirem à prática de estupro, tais como: “comer” e “papar” que se inscrevem no dizer em formato de repulsa “só como mulher que eu gosto” e como a violência sexual praticada “Vou papar aquela moreninha” e, por fim, fica evidente a utilização de agressões físicas para a efetivação do estupro. Outrossim, é percebido, também, no segundo fragmento, um ethos de machismo que seria composto por dizeres preconceituosos que desvalorizam a mulher, a exemplo da classificação de “puta”, ao escolher uma das hipóteses que definisse a mulher com quem ele se encontrara. Essa definição feita narrador-personagem diz respeito às mulheres que oferecem o número de telefone em um papel para vários homens. Em suma, ao proferirem de tal forma, os narradores-personagens revelam

estereótipos que são responsáveis por deteriorar a integridade física e moral das mulheres, com tal feito, o *ethos* dito do delinquente, acaba por ser consolidado de forma negativa.

Ethos mostrado

Como acordado, abordaremos as situações do *ethos* mostrado, nos baseando nas pistas imagéticas que os personagens nos oferecem no momento das suas ações, construindo uma figura de si que se diversifica ao longo das narrativas. Diante disso, encontramos, na observância da configuração *ethótica* do delinquente e apoiados nas definições de *ethos* mostrado de Maingueneau (2008), o *ethos* mostrado de violento que, ao contrário da forma dita, iremos percebê-lo na atitude dos personagens.

Essa figura *ethótica* se concretiza na detecção de determinados fragmentos que se configuram com uma forte presença de violência que acaba se tornando uma prática corriqueira. Por conseguinte, a elaboração da constituição desses *ethé* é efetivada através de um narrador, que é encarregado de mostrar o detalhamento dos crimes. Isso só é possível perceber a partir das ações mostradas pelo enunciador, ou seja, o fato peculiar da forma de narrar contribui diretamente com a constituição do *ethos* dos personagens, como podemos observar nos seguintes trechos:

Apaguei as luzes do carro e acelerei. Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões[...]. (FONSECA, 2012, p. 35). **Passeio noturno**

Fui ao meu quarto. Voltei, abri a porta e ele ao me ver disse “não faça isso, doutor, só tenho o senhor no mundo”. Não acabou de falar, ou se falou eu não ouvi, com o barulho do tiro. (FONSECA, 2012, p. 91). **O outro**

[...] me deu vontade de quebrar a cara daquela filha da puta, mas ela tava certa e eu disse, você tá certa, e ela perguntou se eu não ia bater nela e eu disse que não. (FONSECA, 2012, p.32). **Botando pra quebrar**

Nos baseando nas pistas que são oferecidas no momento da enunciação, depreendemos que os sujeitos mostram pensamento e atitudes violentas. A utilização de descrições minuciosas, seguidas de atitudes violentas denotam práticas comuns realizadas por distintos personagens da obra fonsequiana. Consoante aos excertos colocados em análise, tais práticas se efetivam no atropelamento de uma mulher que resulta em fraturas, advindas de um “golpe perfeito”, segundo o sujeito; um tiro sem remorso, embora a vítima tenha suplicado e lançado mão de argumentos

afetivos e, por fim, um pensamento agressivo em relação à mulher. Sendo assim, o *ethos* violento, se desdobrará em outras imagens, as quais iremos abordar na discussão a seguir e, que partem do mesmo princípio do desvio de conduta do sujeito, isto é, sujeitos distintos que convergem nos indícios de caráter.

Ainda sobre as considerações acerca da construção dessa imagem do delinquente, Rubem Fonseca retrata alguns personagens principais em seus contos com duas características em comum: não medir as consequências de suas ações e não dar importância à vida de outrem. Percebe-se uma banalização da vida humana, o que acarreta a projeção de uma imagem de frieza por parte do narrador, consolidada pelo descaso e crueldade com que são tratadas as vítimas:

Ela saltou. Foi andando pela calçada, lentamente, fácil demais, e ainda por cima mulher, mas eu tinha que ir logo para casa, já estava ficando tarde. Apaguei as luzes e acelerei o carro. Tinha que bater e passar por cima. Não podia correr o risco de deixá-la viva. (FONSECA, 2012, p. 39).

Passeio noturno

Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo trovão. O impacto jogou o cara com força contra a parede. Ele foi escorregando lentamente e ficou sentado no chão. No peito dele tinha um buraco que dava para colocar um panetone. (FONSECA, 2012, p.16).

Feliz Ano Novo

Portanto, os *ethé* mostrados de delinquência se revelam, recorrentemente, nas ações dos narradores ao demonstrarem total despreocupação com as consequências de seus atos que, além do *ethos* de violento, como vimos, são atribuídas imagens de seres calculistas e frios. Como podemos observar, no recorte do conto *Passeio noturno*, o sujeito escolhe o cenário perfeito para o atropelamento: uma rua deserta, uma vítima que caminha calmamente pela calçada e que dificilmente esboçaria reação, pelo fato de ser mulher, ou seja, tudo “fácil demais”. E, de forma semelhante, no conto *Feliz Ano novo*, o *ethos* de frio é resultante da enunciação composta de uma descrição detalhista feita pelo sujeito delinquente no homicídio cometido, desde o impacto causado pelo tiro até a consequência do mesmo ao comparar o orifício do tiro com um local que cabe um panetone.

Uma ratificação dos *ethé* calculista dos narradores-personagens se dá nas suas descrições minuciosas da procura de um lugar perfeito para realizarem os crimes, revelando, portanto, um pensamento arquitetado. No conto *Feliz Ano Novo*, por exemplo, o delinquente estava à procura de uma casa isolada, sem nenhum movimento de pessoas. Isto posto, ele desenvolve seu plano baseado em ações estratégicas:

Passamos várias casas que não davam pé, ou tavam muito perto da rua ou tinham gente demais. Até que achamos o lugar perfeito. Tinha na frente um jardim grande e a casa ficava lá no fundo, isolada.” (FONSECA, 2012, p. 15).

O *ethos* mostrado de calculista também é encontrado em diversas passagens do conto *Passeio noturno*. Vejamos uma delas:

Na avenida Brasil, ali não podia ser, muito movimento. Cheguei numa rua mal iluminada, cheia de árvores escuras, o lugar ideal. (...) comecei a ficar tenso, isso sempre acontecia, eu até gostava, o alívio era maior. Então vi a mulher, podia ser ela, ainda que mulher fosse menos emocionante, por ser mais fácil.” (FONSECA, 2012, p. 35).

Se por um lado há frieza na premeditação, por outro, há sempre uma tensão na execução do ato. O risco de algo dar errado e a necessidade de voltar logo para casa sem despertar suspeita produzem a “adrenalina” necessária para a ação. Como num torneio esportivo, quanto maior a tensão, maior a emoção após a conquista. Neste caso, após o crime.

Um outro tipo *ethótico* bem recorrente nas narrativas selecionadas é o *ethos* mostrado de vingativo. Esse *ethos* é construído a partir das ações que buscam vingança a partir de situações que remontam uma injustiça que os delinquentes sofrem. Essas situações, por diversas vezes, estão relacionadas a um conjunto de fatores, tais como: a coerção policial e o anseio de vingar a sua condição de sujeito que foi trapaceado e/ou injustiçado durante um longo período pela sociedade. Diante disso, destacam-se os seguintes trechos:

*Os homens não tão brincando, viu o que fizeram com o Bom Crioulo? Dezesseis tiros no quengo. [...]Estrangularam o Vevé [...] Pegaram o Minhoca e jogaram dentro do Guandu, todo arrebentado. “Depois de amanhã vocês vão ver.[...]Só tô esperando o Lambreta chegar de São Paulo. (FONSECA, 2012, p. 14). **Feliz Ano Novo***

*Aí eu me lembrei do dono da casa, eu ia pra rua mesmo, puta merda, eu estava cansado de ser sacaneado, e ali na minha frente estava aquele pagode chinês, cheio de lustres e espelhos, pra ser quebrado, e eu ia deixar passar a chance? (FONSECA, 2012, p.34). **Botando pra quebrar***

A partir do exposto, no primeiro excerto, percebemos uma raiva que se transforma em um anseio de vingança e um planejamento da mesma para vingar a perda de seus amigos. Por essa razão, tal atitude se concretiza em atrocidades cometidas contra a coerção, como uma espécie de revanche da classe oprimida. A exemplo do que foi dito, o *ethos* do sujeito enunciador delinquente, nesse conto, constitui-se a partir de uma relação paradoxal: ora enuncia na posição de algoz, ora vítima de uma sociedade desigual e

excludente, uma vez que essa construção de imagens de si implica levar em conta o seu contexto sociocultural.

No segundo excerto, vemos que o personagem sente a necessidade de “sacanear” alguém, já que estava cansado de ser “sacaneado”. Pela passagem supracitada, o delinquente não estava preocupado com as consequências de suas atitudes, pois já sabia que ficaria desempregado. Naquele momento, o que importava era o desejo de retribuir as mazelas que lhe acompanham desde então. Tal retribuição se dá em causar a desordem e, conseqüentemente, na vingança da injustiça social que lhe acometia. Por esse motivo, o sujeito negligencia a possível obtenção de sucesso profissional na busca de devolver na mesma moeda o descaso e a falta de empatia que ele vivenciou durante toda sua vida.

No conto *Botando pra quebrar*, o narrador-personagem sai em busca de um emprego com o intuito de extinguir sua imagem circulante de delinquente que já havia se instaurado. A partir de então, o sujeito se move enquanto ser social, em busca de uma mudança de condição. O resquício imagético que ecoava em suas relações tanto familiares quanto sociais fora um incentivo para a sua tomada de posição. Dessa maneira, esse sujeito torna-se protagonista de sua própria história, almejando um reconhecimento positivo e o desvencilhamento das amarras de um passado delinquente que o assolava até os dias presentes. O fragmento a seguir aborda, fidedignamente, o que foi dito, mostrando a luta diária para uma reafirmação na sociedade, na qual o sujeito, de forma laboriosa, procura uma ocupação que não se enquadre em termos criminosos:

Comecei a procurar emprego, já topando o que desse e viesse, menos complicação com os homens, mas não tava fácil. Fui na feira, fui nos bancos de sangue, fui nesses lugares que sempre dão para descolar algum, fui de porta em porta me oferecendo de faxineiro, mas tava todo mundo escabreado pedindo referências, e referências eu só tinha do diretor do presidio. (FONSECA, 2012, p.32).

Assim, o *ethos* extraído, consoante as afirmações de Maingueneau (2008) vai se originar a partir das atitudes enunciativas desse fiador, através das quais há uma mobilização dos mundos éticos para a consonância desse *ethos* de delinquência tão abordado no decorrer da narrativa. Ora ele se reafirma em forma de enunciados e atitudes marginalizadas, ora almeja romper com esse passado, conseguindo um trabalho que não seja ilegal, como um meio de apagar as memórias desagradáveis da época de sua reclusão. A partir disso, compreende-se que o narrador-personagem, que antes projetava um *ethos* de delinquente, agora mostra um *ethos* de arrependido.

Configurando-se agora na forma mostrada, o *ethos* de rico encontra-se imbuído no comportamento de uma personagem chamada Teresa, do conto 74 *Degraus*. A atitude de mostrar, através do seu comportamento, o seu modo de apresentar-se no meio social enquanto pessoa rica é, como levantado anteriormente, umas das imagens do delinquente que são comumente abordadas nos contos do autor, cuja intenção é pôr em ênfase que a atitude de delinquir pode ter origem de qualquer pessoa dos mais diversos níveis sociais. Observemos a concretização do que foi discutido a seguir:

Voltei com uma garrafa térmica e xícaras e expliquei que tinha dado folga aos empregados.7. Num dia de semana? É engraçado, folga aos empregados num dia de semana. [...] Perguntei se ele não estava gostando, e Pedro quis saber o que eu estava dando a ele. Respondi que era caviar. [...] arroz com feijão não tinha na minha casa, engordava terrivelmente. (FONSECA, 2012, p.73).

A partir do trecho observado, a personagem vivia em uma condição que possibilitava ter empregados e que, para ter privacidade com as visitas, concedeu uma folga para seus serventes em pleno meio de semana. Essa reunião regada à caviar reforça o estilo de vida da personagem, pois comer arroz e feijão é uma escolha que, conforme a personagem, é uma alternativa prejudicial à saúde, portanto, a refeição é substituída pela iguaria.

Os personagens que foram trazidos à baila são encarregados de proferirem enunciados que constituem a narrativa e, imprescindivelmente, de projetarem o fiador corresponde a um conjunto de traços tanto de caráter e corporalidade. Portanto, as imagens postas dos personagens analisados, como o jeito de apresentar-se no meio social, o seu comportamento e as suas características físicas vinculadas à enunciação, irão engendrar os *ethé* de violência, vingança, machismo, frieza, riqueza, dentre outros. As concepções *ethóticas* dos sujeitos são ratificadas por meio dos traços sociais, ideológicos e estéticos. Dessa maneira, a narrativa fonsequiana traz consigo a consolidação das imagens prévias dos delinquentes que são realizadas na sociedade brasileira tal qual o rompimento das mesmas, embasadas em dizeres e atitudes que foram discutidos ao longo das análises, à guisa de exemplo, a imagem de um delinquente marginal, desempregado, arruinado como também a imagem de um sujeito rico e bem-sucedido. Sabendo disso, é cabido ressaltar que Rubem Fonseca aborda um mundo delinquente que vai ao encontro de um mundo ético que, ao ter um fiador projetado, surge personagens pertencentes a estratos sociais distintos. Desse modo, a imagem do delinquente torna-se diversa, em decorrência dessas diferentes formas de portar-se, seja como um indivíduo marginal, seja como um indivíduo com privilégios.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das análises, depreendemos que o ato de linguagem que foi selecionado para a efetivação desse trabalho conta com um sujeito, mas especificamente o autor Rubem Fonseca, como o encarregado de escrever e, conseqüentemente, de representar a instância de produção dos contos selecionados. A partir desse poder posto, de forma automática, nos é apresentada a instância de recepção desses escritos, no caso, os destinatários, atuantes como os leitores dos textos. Dessa forma, as narrativas apresentadas aqui funcionaram como o dispositivo de comunicação, através do qual podemos apontar como os parceiros envolvidos na composição do contrato de comunicação o EUc (Rubem Fonseca) e o TUi (leitor real), e como os protagonistas aqueles sujeitos que estão inseridos na situação de fala EUe (narrador) e TUd (leitor ideal), ou seja, seres de fala projetados pelo EUc.

O processo apresentado conta com a consideração das circunstâncias de discurso e o jogo do implícito e explícito que foi apresentado. Essas questões contribuíram para a elaboração dos contos, mais notadamente, na dimensão implícita do discurso. Essa troca apresentada é ritualizada através do conto, abordando, então os personagens delinquentes com identidades, *ethé* e, sobretudo com poderes de dar movimento à narrativa, fatos que só são possíveis pela produção realizada por Fonseca e pela recepção dos leitores. Desse modo, o conto, enquanto item pertencente ao discurso literário, molda-se a um dispositivo de encenação próprio para esse tipo de discurso, uma vez que presenciamos desdobramento das instâncias do ato de linguagem, sendo constituído por vozes representadas pelos personagens que trazemos à tona.

No que tange ao modo de organização do discurso descritivo, identificamos os procedimentos de nomeação, cuja principal recorrência encontrada foi o tratamento por nomes próprios destinados às pessoas privilegiadas, ao passo que os sujeitos pobres eram apelidados. Detectamos, também, o tratamento pelo papel social que cada personagem desempenhava na narrativa, a exemplo do “patrão”, “esposa”, “advogado” etc. Ademais, houve a presença da enumeração dos espaços socioculturais

dos contos, configurando-se em ambientes sofisticados e marginalizados, fazendo parte do cotidiano dos delinquentes.

A respeito dos procedimentos de localização-situação, observamos a representação específica dos lugares em que ocorrem as ações, como aos bairros ricos da cidade do Rio de Janeiro. Outrossim, a localização temporal se passa na modernidade, uma vez que itens eletrônicos como televisão e telefone estão presentes em alguns contos. Em relação à qualificação, é evidenciada as atribuições de qualidade e defeitos entre os delinquentes e as vítimas, além da presença de uma autodepreciação, configurando-se, portanto, como atividades subjetivas. Desse modo, encontramos, através das enunciações dos personagens, ofensas a voltadas a si mesmo, como “fodido”, “otário”, “aporrinhado”, e voltadas a outros personagens: “fodida”, “puta” “vesgo” “sem dentes”.

No que se refere ao modo de organização narrativo, identificamos os papéis actanciais de agressor, vítima, aliado e beneficiário. O papel actancial mais expressivo nas nossas análises foi o de agressor, compostos por personagens que desempenham suas funções com qualificações negativas. Desse modo, os actantes realizam atividades que degradam o outro actante, quais sejam: assassinatos, violência física, verbal e sexual. Os delinquentes, portanto, ao serem actantes agressores nos processos narrativos que compõem os textos, possibilitam que os outros actantes que sofrem as ações, desempenhem um papel de vítimas, sendo, também, uma função recorrente nos textos analisados. O papel de aliado, por sua vez, é apresentando quando os criminosos recebem ajuda de seus cúmplices para a efetivação do delito, seja de um assassinato ou de um assalto em uma mansão. Além disso, o papel de beneficiário é retrato nos contos quando há um benefício diante de algumas ações dos actantes, a exemplo de um recebimento de ajuda por outrem, como também, um auxílio nas atividades delinquentes, colaborando com o êxito do crime.

Através da construção discursiva dos modos de organização do discurso narrativo e do descritivo, notamos que tais processos contribuem para a obtenção de informações acerca dos seres e do mundo retratado nas narrativas, juntamente aos *ethé* dos personagens que ali estão inseridos. Isso se dá pelo fato de os mecanismos organizacionais da narrativa possibilitarem a elaboração da realidade ocasionadas pelas enunciações dos personagens no ato de linguagem.

A partir da compreensão dos estereótipos ligados aos mundos éticos dos delinquentes, obtivemos as imagens de indivíduos e grupos sociais partilhadas pelos enunciadores da obra. Essa doxa apontou para os imaginários sociodiscursivos que estão assentados, sobretudo, nos saberes

de crença, pois, como se trata do gênero conto, cuja instância é ficcional, houve explicações do mundo através de simulação de situações prováveis. Portanto, a representação do sujeito delinquente e o mundo que o cerca, centra-se, majoritariamente, no universo de crenças que o autor Rubem Fonseca injeta nas narrativas.

Os imaginários sociodiscursivos encontrados no *corpus* refletem mazelas sociais já conhecidas: o machismo, a intolerância religiosa, a desigualdade econômica, social e cultural, a dificuldade de reintegração social para os ex-presidiários; a violência que assola a sociedade brasileira; o trabalho e sua relação com a honestidade; o preconceito com as minorias etc. Observamos que o autor mobilizou todos esses temas de forma maestral, preocupando-se com a estruturação dos argumentos em prol da demonstração dos modos de dizer, com as posições contrárias ou a favor de opiniões e/ou comportamentos, com as diversas formas de representação do pertencimento ao mundo delinquente e com a forma pela qual os personagens, enquanto seres praticantes do desvio de conduta, justificam/explicam os fenômenos do mundo.

No tocante aos *ethé* dos delinquentes, é possível afirmar que, através dos jogos de imagens trazidos à baila, o sujeito delinquente, de acordo com as narrativas apresentadas, adquire uma forma assimétrica, ou seja, a linearidade advinda da estereotipação preexistente no meio social cai por terra ao presenciarmos os dizeres e comportamentos da classe alta delinquente que, geralmente se encontra fora do alvo da rotulação social. Portanto, as imagens prévias dos referidos sujeitos, por diversas vezes, são reafirmadas e rompidas mediante as marcas de *ethé* ditas e mostradas nas narrativas. Essas marcas evidenciam imagens reverberantes nos discursos dos delinquentes que engendram *ethé* de calculistas, violentos, frios, misóginos, vingativos, ricos, miseráveis etc. Tais características são projetadas a partir do conjunto de traços de caráter e corporalidade do sujeito delinquente, a saber: a enunciação dos delinquentes perante a execução dos crimes que revelaram seus indícios de caráter e até as suas características físicas.

Em decorrência disso, expressões referentes aos delinquentes pobres, como desempregado, miserável e marginal dão lugar a outros termos mais refinados utilizados para caracterizar os delinquentes ricos: executivo, patrão, milionário, etc, ou seja, adjetivos dicotômicos que se formam através da vocalidade presente no texto literário em questão, contribuinte para o processo de formação *ethótica* corporificada, cuja responsabilidade é transformar os contos em narrativas sempre atuais, capazes de gerar um impacto significativo nos leitores.

Para corroborar essas conclusões, observamos que o autor Rubem Fonseca tem um importante papel na construção dos enunciados produzidos pelos sujeitos, juntamente com a projeção de um fiador e, conseqüentemente, um tom, cujo cerne é essa representação encarnada do *ethos* na obra *Feliz Ano Novo*. Ademais, ao longo das análises, notamos, recorrentemente, que alguns marginais praticantes de atos delinquentes demonstram interesse em ascender socialmente, no entanto, as condições nas quais se encontram não possibilitam a mudança de classe que tanto almejam. Além disso, na obra, a figura *ethótica* do delinquente está centrada na prática corriqueira da violência, por meio das descrições minuciosas apresentadas nas sequências discursivas, como também na demonstração das habilidades e competências que o mundo delinquente possui. Sendo assim, esse encadeamento imagético-representativo ocasionado pelos *ethés* e imaginários sociodiscursivos, abre espaço para discussões e reavaliações de práticas sociais.

Em síntese, concluímos que o diálogo entre o narrador e o autor se firma a partir de representações ideológicas, hierárquicas, sociais e que, em razão disso, a obra, enquanto discurso literário, torna-se o ato de linguagem, que por sua vez é incumbido de resgatar diversas significações no seu processo constitutivo. Considerar a presença do autor na formação identitária e na organização discursiva do conto, retratando os personagens com suas devidas implicações, nos possibilita o conhecimento do mundo pertencente aos personagens e a forma de simbolizá-lo através das práticas sociais que as narrativas trazem.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Sérgio. **Criminalidade urbana violenta no brasil**: um recorte temático. *Bib. Boletim Informativo e Bibliográfico de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, n. jan/jul 1993, p. 3-24, 1993.

ALMEIDA, Angela M. O.; SANTOS, Maria F. Souza; TRINDADE, Zeidi A. **A teoria das representações sociais**: 50 anos. Brasília: TechnoPolitik, 2014.

ALVES, Pedro. Vinte anos após o crime, assassinos de Galdino reconstróem a vida. **Metrópoles**, 2017. Disponível em: <https://www.metropoles.com/distrito-federal/justica-distrito-federal/vinte-anos-apos-o-crime-assassinos-de-galdino-reconstroem-a-vida>. Acesso em: 01 dez. 2020.

AMOSSY, Ruth. Da noção retórica de *ethos* à análise do discurso. In: AMOSSY, Ruth (org.). **Imagens de si no discurso**: a construção do *ethos*. São Paulo: Contexto, 2019.

ANDRADE, Vera Regina Pereira de. Do paradigma etiológico ao paradigma da reação social: Mudança e permanência de paradigmas criminológicos na ciência e no senso comum. **Sequência**, Florianópolis, v. 30, n. 16, p. 24-36, jul./dez. 1995.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Lisboa: Imprensa nacional – casa da moeda, 2005.

ASSUNÇÃO, Érica Patricia Barros de. **A paratopia no discurso literário**. Teresina: EDUFPI, 2020. Disponível em: <http://editorapathos.com.br/a-paratopia-no-discurso-literario/>. Acesso em: 20 jul. 2020.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006.

BENVENISTE, Émile. O homem na língua. In: BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral**. Trad. M.G. Novak e L. Neri. São Paulo: Ed. Nacional/EDUSP, 1974.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. Campinas: Pontes, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BRANDÃO, H. N. Análise do Discurso: um itinerário histórico. In: PEREIRA, Helena B. C.; ATIK, M. Luiza G. (org.) **Língua, Literatura e Cultura em Diálogo**. São Paulo: Ed. Mackenzie, 2003.

BRANDÃO, H. **Introdução a análise do discurso**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

CASTORIADIS, C. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CHARAUDEAU, Patrick. Uma Teoria dos Sujeitos da Linguagem. In: MARI, Hugo; MACHADO, Ida; MELLO, Renato de (org.). **Análise do Discurso: Fundamentos e Práticas**. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2001, p. 23-38. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/padroao_cms/documentos/nucleos/nad/CHARAUDEAU%20-%20Uma%20Teoria%20dos%20sujeitos%20da%20Linguagem.pdf Acesso: em 10 ago. 2020.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

CHARAUDEAU, Patrick. Uma análise semiolinguística do texto e do discurso In: PAULIUKONIS, M. A. L. e GAVAZZI, S. (org.) **Da língua ao discurso: reflexões para o ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005, p. 11-27.

CHARAUDEAU, Patrick. **O ethos, uma estratégia do discurso político**. In: CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso Político**. São Paulo: Contexto, 2006.

CHARAUDEAU, Patrick. A argumentação em uma problemática da influência. **ReVEL**, edição especial vol. 14, n. 12, 2016a. Tradução de Maria Aparecida Lino Pauliukonis. Disponível em: <http://www.revel.inf.br/files/82cdc76251f39fa72a9aa561bec1216a.pdf> Acesso em: 7 jul. 2020.

CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e discurso: modos de organização**. São Paulo: Contexto, 2016b.

CHARAUDEAU, Patrick. Os estereótipos, muito bem. Os imaginários, ainda melhor. Traduzido por André Luiz Silva e Rafael Magalhães Angrisano. **Entrepalavras**, Fortaleza, v. 7, p. 571-591, jan./jun. 2017. Disponível em: <http://www.entrepalavras.ufc.br/revista/index.php/Revista/article/view/857> Acesso em: 10 ago. 2020.

Colaboradores de Lesões do GBD 2016. **Global Mortality From Firearms, 1990-2016**. JAMA. 28 de agosto de 2018. Disponível em: <http://www.healthdata.org/research-article/global-mortality-firearms-1990%E2%88%922016>. Acesso em: 30 set. 2020.

CORRÊA-ROSADO, Leonardo Coelho. Teoria Semiolinguística: alguns pressupostos. **Revista memento**, V. 5, n.2, julho-dezembro de 2014. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/view/1826> Acesso em: 10 ago. 2020.

COURTINE, J.J. A estranha memória da Análise do Discurso. In: INDURSKY, F.; FERREIRA, M. C. L. (org.). **Michel Pêcheux e a Análise de Discurso**: uma relação de nunca acabar. São Carlos: Claraluz, 2005.

DREIFUSS, René. **A conquista do Estado**. Ação política, poder, e golpe de classe. Petrópolis: Editora Vozes, 1981, p. 173.

DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. p. 89. Campinas, SP: Pontes 1987.

EGGS, Ekkehard. Ethos aristotélico, convicção e pragmática moderna. In: AMOSSY, Ruth (org.). **Imagens de si no discurso**: a construção do ethos. São Paulo: Contexto, 2019.

FONSECA, Rubem. **Feliz Ano Novo**. [Ed. especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. Anuário brasileiro de segurança pública 2020. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/anuario-brasileiro-seguranca-publica/>. Acesso em: 30 set. 2020.

FREITAS, E.; Facin, D. Semântica global e os planos constitutivos do discurso: a voz feminina na literatura de Rubem Fonseca. **Revista Desenredo**, v.7, n.2, mai. 2012. Disponível em: <http://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/2399>. Acesso em: 10 ago. 2020.

GIDDENS Anthony. **Sociologia**. - 6ª ed. - Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

HARRIS, Z. Discourse Analysis. **Language** 28: 1-30, 1952.

JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Editora Cultrix, 1988.

Jornal do Brasil. **O ano negro de Feliz Ano Novo**. Rio de Janeiro, 19 de Janeiro de 1977.

LEITE, Lígia Chiapini Moraes. **O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)**. São Paulo: Ática, 2006.

LOPES, Maraisa; BATISTA JÚNIOR, José Ribamar Lopes; MOURA, João Benvindo de (org.). **Linguagem, discurso e produção de sentidos**. São Paulo: Pá de Palavra, 2018. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1E4p24MwtwEIYLOBy9Cv86l8P1ww5IsmP/view> Acesso em: 15 abr. 2020.

LOPES, Marcos; TCHUGUNNIKOV, Serguei; SCHNAIDERMAN, Boris. Propp e Jakobson: dois momentos do formalismo russo. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 19, p. 10-23, jul. 2010.

MACHADO, Ida Lucia; MENDES, Emília. A análise semiolinguística: seu percurso e sua efetiva tropicalização. **Revista latino-americana de estudos do discurso**. Vol. 13, n.2, 2013. Disponível em: <https://raled>.

comunidadeled.org/index.php/raled/article/view/50/52. Acesso em: 10 ago. 2020.

MAINGUENEAU, Dominique. **Initiation aux méthodes de analyse du discours**. Paris: Hachette, 1976.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. Trad. Cecília P. Souza e Silva e Décio Rocha. Ed. 3. São Paulo: Cortez, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos discursos**. Trad. Sírio Possenti. Curitiba: Criar edições, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do *ethos*. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana. **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. *Ethos*, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, Ruth (org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo, Contexto, 2019, p.69-92.

MALDIDIER, Denise. **A inquietação do discurso: (re) ler Michel Pêcheux hoje**. Campinas: Pontes Editores, 2017.

MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. **O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica**. Tradução de Ekaterina Vólkova Américo e Sheila Camargo Grillo. São Paulo: Contexto, 2012.

MELLO, Renato. O quadro do contrato comunicacional de Patrick Charaudeau e o texto literário. **Caligrama**, v. 8, 2003, p. 41-54.

MELLO, Renato de. **Análise do Discurso & Literatura**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA. Departamento Penitenciário Nacional. Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias (INFOPEN). Brasília: fev. 2020. Disponível em: <https://www.gov.br/depen/pt-br/sisdepen>. Acesso em: 19 ago. 2020.

MOURA, João Benvindo de; LOPES, Maraisa (org.). **Discursos, imagens e imaginários**. São Carlos: Pedro & João editores, 2021. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/172snYhu2fwFOWpd-blplg4dQa5H2Whh6/view> Acesso em: 25 jan. 2021

MOURA, João Benvindo de; MAGALHÃES, Francisco Laerte J.(org.). **Fluxos discursivos na sociedade em rede**. São Carlos: Pedro & João

editores, 2021. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1ZWOUUM1f68TUOcqxTt6foilltL8AY7qC/view> Acesso em: 25 jan. 2021.

MOURA, João Benvindo de. **Análise discursiva de editoriais**: um retrato do Piauí. Teresina: EDUFPI, 2020. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1xzM2rZt7a1Y2mQUMF5z_lgmKR6WsTgG9/view Acesso em: 4 jan. 2021.

MOURA, João Benvindo de; BATISTA JÚNIOR, José Ribamar Lopes; LOPES, Maraisa (org.). **Sentidos em disputa**: discursos em funcionamento. São Paulo: Pedro & João editores, 2017. Teresina: EDUFPI, 2017. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/11V18xIYEWs3LV3UnpkbjQj5xsuXK0zYf/view>. Acesso em: 02 ago. 2020.

MOURA, João Benvindo de; BATISTA JÚNIOR, José Ribamar Lopes; LOPES, Maraisa (org.). **Discurso, memória e inclusão social**. Recife: Pipa Comunicação, 2015. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1tgbNcdFEm3HWUu9UPl2KGqGeqDFLK8F_/view Acesso em: 15 jul. 2020.

MUSSALIM, Fernanda. Análise do discurso. In: MUSSALIM, F.; BENTES, A. C. (org.). **Introdução à linguística**: domínios e fronteiras. v. 2. 9 ed. (edição revista e ampliada). São Paulo: Cortez editora, 2012. p. 112-161.

ORLANDI, Eni. **Autoria, leitura e efeito do trabalho simbólico**. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

ORLANDI, Eni. A Análise de Discurso em suas diferentes tradições intelectuais: o Brasil. In: INDURSKY, F.; FERREIRA, M.C.L. (org.). **Michel Pêcheux e a análise do discurso**: uma relação de nunca acabar. São Carlos: Claraluz, 2005. p. 75-88.

ORLANDI, Eni. **Análise de discurso**: Princípios e Procedimentos. 6. ed. Campinas (SP): Pontes, 2005.

PACHECO, Alexandre. **A Violência no Rio de Janeiro, na década de 1970, em “Feliz Ano Novo” (1975) de Rubem Fonseca**. 2003.131f. Dissertação (Mestrado em História – Área de concentração: História Social). UFU. Uberlândia.

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, nº 24. Brasília, julho-dezembro de 2004, pp. 15-34.

PEREIRA, Aline. Os não-lugares de Rubem Fonseca: um caso único de onipresença invisível na literatura brasileira. **Terceira Margem - Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura**. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano XIII, n. 21, ago-dez. 2009.

PROCÓPIO, Mariana. **O ethos do homem do campo nos quadrinhos de Chico Bento** – Dissertação de mestrado. Belo Horizonte - MG: UFMG, 2008.

SILVA, Deonísio. **Nos bastidores da censura**: sexualidade, literatura e repressão pós-64. São Paulo: Amarelis, 2010

SILVA, Regina Coeli Machado e; FLORES, Pablo Jamilk. A representação do *ethos* guerreiro em alguns contos de Rubem Fonseca. **Revista Virtual de Letras, Goiás**, v.3, n. 1, p. 322-333, jan. 2011. Disponível em: <http://www.revlet.com.br/artigos/92.pdf>. Acesso em: 03. out. 2020

SOARES, Fábio. **De Rubem Fonseca a Paulo Lins**: a violência na literatura dos 90 Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2011

YARK, João Marcos. **Os imaginários sociodiscursivos sobre o futebol feminino projetados na imprensa brasileira**: um estudo do site espn - Dissertação de mestrado. São João Del-Rei: UFSJ, 2018.

ZALUAR, Alba. Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil. In: NOVAIS, Fernando A.(coord). **História da vida privada no Brasil**, vol 4. São Paulo: Companhia da Letras,1998.

O propósito desta obra é apresentar o resultado de uma pesquisa em nível de mestrado, realizada junto à UFPI, com o objetivo de analisar a coletânea de contos intitulada Feliz Ano Novo, do escritor brasileiro Rubem Fonseca, numa perspectiva Semiolinguística. Publicados originalmente em 1975, pela editora Artenova, os contos tiveram sucesso imediato, mas suas narrativas de sexo, violência e conflito entre classes sociais levaram-no à censura pelo regime militar, sendo liberados apenas em 1985 e reeditados em 1989 pela Companhia das Letras. A análise evidencia o conto enquanto ato de linguagem e o texto literário moldado dentro de um dispositivo de encenação cujas circunstâncias do discurso fazem parte de uma dimensão implícita. Rubem Fonseca, na condição de sujeito comunicante, enuncia a partir de um contrato comunicacional, juntamente com os seus personagens, porta-vozes do projeto de fala engendrado. Essa cenografia resulta numa organização discursiva descritiva e narrativa, cuja construção, encenação e estruturação lógica permitem a revelação de um mundo delinquente no qual os personagens projetam imagens de calculistas, violentos, frios, misóginos e vingativos, havendo uma distinção na caracterização de delinquentes pobres e ricos.