

Semântica global e os planos constitutivos do discurso: a voz feminina na literatura de Rubem Fonseca

Ernani Cesar de Freitas*
Débora Facin**

Resumo

Este artigo compreende uma interface entre a teoria enunciativo-discursiva e a escrita literária, especialmente quanto à finalidade de descrever e analisar o *ethos* discursivo depreendido do conto intitulado “Francisca”, personagem de Rubem Fonseca (2006). Tal aproximação se justifica pelo fato de que todo discurso literário é configurado por uma cenografia, condição que valida a narrativa e define o estatuto de enunciador e coenunciador. Um texto, literário ou não literário, constitui um rastro de um discurso no qual a fala é encenada. Teoricamente este estudo concentra-se na tese de Maingueneau (2004, 2008a, 2008b, 2010), quanto à abordagem de ordem linguística, e no *Discurso literário*, obra esta na qual Maingueneau (2006) dispõe de algumas propriedades que singularizam a escrita literária. Os procedimentos metodológicos utilizados correspondem à identificação das marcas deixadas no discurso as quais denunciam

a imagem da personagem Francisca ante o casamento. Mediante o estudo da cenografia, o *ethos* identificado evidenciou uma voz feminina personificada em atitudes insólitas e definidoras do universo masculino.

Palavras-chave: Discurso literário. Cenografia. *Ethos* discursivo. Conto.

* Doutor em Letras pela PUCRS, com pós-doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem (PUC-SP/LAEL); pesquisador nas áreas Linguagem e Trabalho, Semântica Argumentativa, Semiologia; professor do Mestrado em Letras da Universidade de Passo Fundo; professor do mestrado em Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale, Novo Hamburgo - RS; Universidade de Passo Fundo, Bairro São José, Campus I, BR 285, Km 171, Passo Fundo - RS, 99001-970. Fone (54) 3316-8341. E-mail: ecesar@upf.br

** Mestranda em Letras pela Universidade de Passo Fundo; especialista em Linguística e Ensino pela Universidade Comunitária Regional de Chapecó; especialista em Produção e Revisão de Textos pela UnoChapeco; graduada em Letras pela Universidade do Oeste de Santa Catarina, Campus de Joaçaba; rua Carlos Seixas Saldanha, 565, bloco 2, casa 9, 85555-000, Palmas - PR. Fone (49) 8401-6717. E-mail: deborafacin@hotmail.com

Introdução

A temática deste trabalho insere-se nos pressupostos da teoria enunciativo-discursiva, de Maingueneau (2004, 2008a, 2008b, 2010), e da escrita literária (MAINGUENEAU, 2006) e visa a descrever e analisar o *ethos* discursivo depreendido do conto intitulado “Francisca”, personagem de Rubem Fonseca (2006). Trata-se, basicamente, de uma interface entre uma teoria linguística e o discurso literário. Esse diálogo é pertinente uma vez que essas duas linhas – linguística e literatura – não se apresentam de forma justaposta; pelo contrário, é pela linguagem que a literatura traduz a cultura. Nesse particular, justificamos a escolha desse tema em razão de compreender como se constrói o *ethos* discursivo da voz feminina protagonizada no conto “Francisca” de Rubem Fonseca (2006). Como o *corpus* é de natureza literária, algumas propriedades que norteiam o que vem a ser literário merecem atenção; é o caso, por exemplo, da cena narrativa construída pelo texto. A questão norteadora foi definida desta maneira: o conto “Francisca”, de Rubem Fonseca (2006), permite descrever e analisar o *ethos* discursivo considerando as particularidades da escrita literária. A partir dessa assertiva, o objetivo desta pesquisa foi descrever e analisar o *ethos* discursivo no conto de Rubem Fonseca (2006).

A fundamentação teórica deste estudo concentra-se em Maingueneau (2004, 2006, 2008a, 2008b, 2010). Os

procedimentos metodológicos adotados caracterizam este estudo como descritivo-qualitativo. Analisamos o conto *Francisca*, de Rubem Fonseca (2006), publicado na obra *Ela e outras mulheres*, livro este que constitui um elenco de personagens femininas, cada um a seu modo, as quais protagonizam histórias obsessivas e conflitantes em oposição ao mundo masculino.

As seções que compõem este artigo estão assim organizadas: a primeira apresenta uma interface teórica entre enunciação e literatura; nesse espaço, abordamos o que configura a enunciação, de acordo com Charaudeau e Maingueneau (2008), bem como a atividade enunciativa no contexto literário. Posteriormente, o estudo da semântica global; nesse momento, destacamos alguns conceitos importantes os quais caracterizam os planos constitutivos do discurso: intertextualidade, vocabulário, temas, estatuto de enunciador e de coenunciador, dêixis enunciativa, modo de enunciação e modo de coesão. Na sequência, dedicamo-nos à cenografia em consonância com o texto literário e ao *ethos* discursivo. Seguimos com os procedimentos metodológicos e análise do *corpus*; nesse espaço, a aplicação da metodologia e dos conceitos teóricos em *Francisca* se faz presente. Por fim, as considerações finais destacam algumas conclusões e possíveis estudos que a interface entre a teoria enunciativo-discursiva e a escrita literária de Maingueneau proporciona.

Enunciação e literatura: considerações sobre uma “língua plural”

Quando falamos em literatura, automaticamente reportamo-nos à linguagem. Isso porque é a linguagem que distancia o texto literário dos demais gêneros não literários. Barthes, em *O rumor da língua*, faz uma distinção entre a linguagem literária e a científica. Esta, segundo o autor, caracteriza-se como instrumento e tem a finalidade de tornar lúcidas as operações advindas do âmbito científico; é mediante a linguagem que os indivíduos manifestam suas observações, experimentações e resultados. É tão somente a forma verbal que possibilita a divulgação dos conteúdos elaborados na ciência. Já a linguagem literária, ao contrário da primeira, não pode ser concebida como instrumento: “a linguagem é o ser da literatura, seu próprio mundo: toda a literatura está contida no ato de escrever, e não mais no de ‘pensar’, de ‘pintar’, de ‘contar’, de ‘sentir’ [...] a literatura se vê hoje sozinha a carregar a responsabilidade inteira da linguagem [...]” (BARTHES, 2004, p. 5).

Nesse particular, a literatura só ganha corpo pela linguagem, esta não preexiste àquela; é na e pela linguagem que a cultura do mundo se consolida literariamente. A tradução da cultura mediante o texto literário faz com que percebamos a obra na perspectiva da

comunicação. Maingueneau (2006, p. 36) é pontual ao mencionar que a obra literária não se constitui como um universo fechado, ou seja, “é a multiplicidade de quadros cognitivos e práticas que lhe conferem sentido”. Esse espaço permite o apelo a Bakhtin (2010) com sua proposta dialógica. Isso porque uma obra é resultado intertextual; a literatura não se caracteriza solitariamente, revela-se, na verdade, pluridiscursiva, plurilinguística, pluriestilística. É com base nesse entendimento que aproximamos enunciação e literatura. Maingueneau (2006, p. 43) revela que o discurso literário é, por excelência, a manifestação dialógica de linguagem: “[...] o discurso não se encerra na interioridade de uma intenção, sendo em vez disso força de consolidação, vetor de um posicionamento, construção progressiva, através do intertexto, de certa identidade enunciativa e de um movimento de legitimação do espaço de sua enunciação”.

Essa tese permite atentar para comportamentos imaturos que tendem a separar os estudos linguísticos dos literários em razão do equívoco que permeia as duas vertentes: de um lado, a linguística consagrada em estudar textos caracterizados como não literários; por outro, a literatura com a função de explorar *corpus* de ordem estética. Essa postura folclórica é inconcebível a partir do momento em que a literatura constitui, de fato, um discurso e é no discurso que a escrita literária se consagra literatura.

Uma vez o texto literário concebido pelo prisma da enunciação, o que há não é mais a divisão na qual o texto consiste em um plano e o contexto é outra propriedade, distante da obra; em realidade, o conteúdo da obra é demarcado pelas condições de enunciação, ou melhor,

[...] as obras falam de fato do mundo, mas sua enunciação é parte integrante do mundo que se julga que elas representem. Não há, de um lado, um universo de coisas e atividades mudas e, do outro, representações literárias dele apartadas que sejam uma imagem sua. Também a literatura constitui uma atividade; ela não apenas mantém um discurso sobre o mundo, como produz sua própria presença nesse mundo (MAINGUENEAU, 2006, p. 44).

A obra literária, mediante a representação de mundo no texto, denuncia as condições de sua enunciação. Isso implica a configuração da cena da enunciação, a qual não se reduz nem ao texto, nem ao exterior; é pela cena que o discurso é validado e, com ele, a representação cultural exterior. “Ela se legitima através de um circuito: mediante o mundo que instaura, ela precisa justificar tacitamente a cena de enunciação que impõe desde o começo” (MAINGUENEAU, 2006, p. 55).

Neste artigo, a cenografia terá um espaço especial. Antes disso, expomos conceitualmente a enunciação a fim de melhor justificarmos a aproximação entre enunciação e literatura e, também, para situarmos duas concepções de enunciação: a linguística e a discursiva. Charaudeau e Maingueneau (2008, p. 193) estabelecem a enunciação como “o pivô da relação entre a língua e o

mundo”. Essa tese não é distante do que pontuamos nas linhas pretéritas, uma vez que “o enunciado só faz referência ao mundo na medida em que reflete o ato de enunciação que o sustenta”. É com base nesse tratado que a literatura é analisada a partir da teoria enunciativo-discursiva. Identificamos, contudo, que a enunciação dispõe da noção discursiva e da linguística. Esta diz respeito às operações constitutivas do enunciado, ou seja, os procedimentos que o sujeito realiza para se comunicar. Diferentemente, o discurso comporta a enunciação como “acontecimento em um tipo de contexto e apreendido na multiplicidade de suas dimensões sociais e psicológicas” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 193).

Essas duas linhas da enunciação remetem à situação de comunicação e à de enunciação. Esta trata de “um sistema de coordenadas abstratas, associadas a toda produção verbal”; aquela, “o contexto efetivo de um discurso” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 194). Tais definições possibilitam retomar a proposta traduzida nas primeiras linhas desta seção, nas quais Maingueneau (2006) situa o discurso literário no âmbito da comunicação e caracteriza-o como dialógico; ainda, justifica o porquê de a obra literária compreender, de fato, um discurso.

A finalidade desta seção foi traçar sumárias considerações sobre enunciação e literatura, sobremaneira, explicar teoricamente essa interface e elucidar

que é uma aproximação possível; mais que isso, é produtiva e bem-vinda, pois, se a literatura é, por excelência, a representação da cultura, é tão somente pela linguagem que isso é possível. E a teoria enunciativo-discursiva permite essa afirmação. O espaço posterior é dedicado aos planos que constituem um discurso, a semântica global, categoria essa que faz parte da análise do *corpus*.

Planos constitutivos do discurso: um estudo da semântica global

Na seção anterior, insistimos na compreensão da obra literária como discurso. Assim, especificamos este estudo enunciativo-discursivo de um *corpus* literário privilegiando o discurso na multiplicidade de seus planos. Falar em discurso é pensar que este não se consolida de modo estanque; pelo contrário, consiste em um constructo de várias dimensões.

Maingueneau (2008a, p. 77), em sua teoria chamada “semântica global”, propõe uma metodologia que vai de encontro a princípios tradicionais de pensar a linguagem; isso porque, no domínio do discurso, todas as marcas são relevantes. O primeiro plano diz respeito à intertextualidade, a qual constitui os “tipos de relações intertextuais que a competência discursiva define como legítimas”. É a intertextualidade que demarca a competência discursiva de certo campo (SOUZA-E-SILVA; ROCHA, 2009). Em termos de discurso literário, o conceito

de intertextualidade é pertinente porque uma obra não é um “monumento solitário”, mas um produto resultante do cruzamento de outras obras e de outros gêneros. Para situarmos mais especificamente essa afirmação, o romance é o exemplo mais concreto, no qual se confundem e se tramam os mais variados estilos e se cruzam as mais diferentes vozes.

O vocabulário é outro plano constituinte da semântica global. Para Maingueneau (2008a, p. 81), a palavra isolada não se sustenta; os termos assumem valores distintos de acordo com cada discurso, ou melhor, “os enunciadores serão levados a utilizar aqueles que marcam sua posição no campo discursivo”. É o que acontece na literatura, no momento em que os enunciadores escolhem o léxico e com isso demarcam sua posição discursiva. Ainda no exemplo do romance, os rastros deixados pelo enunciador revelam o discurso técnico do médico, a fala da empregada, o diálogo pornográfico dos amantes, entre outros que singularizam cada enunciador.

O tema também corresponde a um plano da semântica global; em termos gerais, é “aquilo de que um discurso trata em qualquer nível que seja” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 81). Vale ressaltar que o tema não é tido como uma função hierarquizante, a relevância está no tratamento semântico no discurso.

“Cada discurso define o *estatuto* que o enunciador deve se atribuir e o que deve atribuir a seu destinatário para legitimar seu dizer” (MAINGUENEAU,

2008a, p. 87 - grifo do autor). Eis outro plano da semântica global: estatuto de enunciador e do destinatário. Em termos de discurso, tanto o enunciador quanto o destinatário dispõem de um lugar e, nesse espaço, o enunciador projeta uma imagem de si no discurso a partir da qual o legítima.

Associado ao estatuto de enunciador e destinatário, o discurso comporta uma série de marcas as quais o situam no espaço e no tempo: falamos aqui da dêixis enunciativa. É essa propriedade que “define de fato uma instância de enunciação legítima, delimita a *cena* e a *cronologia* que o discurso constrói para autorizar sua própria enunciação” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 89 - grifo do autor). Reiteramos, todavia, que a dêixis não implica marcas empíricas; ela estabelece uma cena e uma cronologia consoantes às coerções de determinada formação discursiva.

Além desses planos, a maneira de dizer também é constitutiva da semântica global. O modo de enunciação implica que “o discurso produz um espaço onde se desdobra uma ‘voz’ que lhe é própria. Não se trata de fazer um texto mudo falar, mas de circunscrever as particularidades da voz que sua semântica impõe” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 91).

Por fim, o modo de coesão é outro plano discursivo, o qual corresponde à interdiscursividade, própria de cada formação discursiva, a qual dispõe de “uma maneira que lhe é própria de construir seus parágrafos, seus capítulos, de argumentar, de passar de um tema

a outro. Todas essas junturas de unidades pequenas ou grandes não poderiam escapar à carga da semântica global” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 96).

Percebamos, pois, que a semântica global não consiste em privilegiar um plano e excluir outro; a noção de global envolve o encontro de todos os planos como intrínsecos à construção da cena enunciativa; categoria essa de que trataremos na terceira seção.

O discurso literário: marcas de uma cenografia própria

Todo discurso implica uma situação de enunciação, e com a obra literária não é diferente; todavia, é importante esclarecer em que consiste a chamada “situação de enunciação”. Na primeira seção deste artigo delimitamos, em termos de discurso, duas linhas: situação de enunciação e situação de comunicação; assim, antes de discorrermos acerca da cenografia no texto literário, elucidamos o que vem a ser a chamada “situação” e qual postura será adotada em termos de escrita literária.

No universo literário, Maingueneau (2006, p. 250), quando se refere à situação de enunciação, faz este questionamento: “Qual é a situação de enunciação de uma obra? Seria possível responder que são as circunstâncias de sua produção, sua situação de comunicação: ela foi escrita durante certo(s) período(s), em certo(s) lugar(es), por certo(s) indivíduo(s).” Não obstante tal inquietação, essas respostas são insuficientes ao caracterizar uma obra como dispositivo de comunicação.

Se falarmos em data ou lugar empiricamente, por exemplo, a divagação em termos de recepção do discurso literário continua.

Ao conceber a obra literária sob a situação de comunicação, consideramo-la exteriormente e, a partir da situação de enunciação, a obra passa a ser observada em seu interior, mediante o processo linguístico que a constitui. Desse modo, adotamos a teoria da cena de enunciação, isto é, um texto configura-se por meio de “rastros de um discurso em que a fala é encenada” (MAINGUENEAU, 2006, p. 250). No momento em que percebemos o texto literário como uma cena enunciativa, distanciamos-nos de análises circunstanciais de contemplar, ou o sistema linguístico isolado ou o contexto de uma obra, como se esta suportasse duas concepções justapostas. Falar em um discurso encenado significa que “a enunciação, em seu desenvolvimento, esforça-se para justificar seu próprio dispositivo de fala. Tem-se, portanto, um processo *em espiral*: na sua emergência, a fala implica uma certa cena de enunciação, que, de fato, se valida progressivamente por meio da própria enunciação” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 96 - grifo do autor).

A cena de enunciação compreende três cenas, quais sejam: a englobante, a genérica e a cenografia. “Juntas, elas compõem um ‘quadro’ dinâmico que torna possível a enunciação de um determinado discurso” (FREITAS, 2010, p. 179). A cena englobante refere-se ao tipo

de discurso, o qual pode ser político, religioso, administrativo etc. O discurso literário sempre está vinculado a uma cena englobante; todavia, a noção de cena englobante apenas não é suficiente para caracterizar a obra literária. Na verdade, todo enunciado literário é manifestado por um gênero; pode-se, então, falar de cena genérica (MAINGUENEAU, 2006). A cenografia é construída pelo próprio texto e não diz respeito a um espaço físico, como se o enunciador pertencesse a um ambiente “emoldurado”, mas, sim, a um espaço que é validado por meio da própria enunciação. A cenografia implica um processo de enlaçamento paradoxal entre as cenas, ou seja, a fala supõe uma situação de enunciação que é validada à medida que a própria enunciação se consolida (MAINGUENEAU, 2004).

A noção de cenografia comporta a ideia teatral associada à grafia; ambas as dimensões compõem um processo pelo qual garante a legitimidade da obra. Por exemplo, o romantismo não se consolida tão somente pelo conteúdo que apresenta nas obras, mas, sim, pela forma que se manifesta; é como se fosse um tratado de enlaçamento, “dando a ver ao leitor um mundo cujo caráter convoca a própria cenografia que o propõe e nenhuma outra: através daquilo que diz, o mundo que ela representa, a obra tem de justificar tacitamente essa cenografia que ela mesmo impõe desde o início” (MAINGUENEAU, 2006, p. 253). A literatura, assim, associa o seu dizer às condições de legitimação de seu dizer.

A cenografia também dispõe de algumas propriedades. Maingueneau (2006), no âmbito da literatura, especifica as cenas mostradas e as validadas. Quanto à cena mostrada, o autor ilustra por meio da fábula: esse gênero não diz que o conteúdo é um apelo a referências de mundo; é tão somente as marcas textuais que “mostram” essa finalidade. Sobre as cenas validadas, as obras podem basear sua cenografia em outros gêneros já validados, como é o caso do discurso do político, da fala da empregada. Não obstante tais delimitações acerca da cena mostrada e da cena validada, “não é preciso que a situação de enunciação *mostrada* pela obra esteja em perfeita consonância com as cenas validadas que ela reivindica em seu texto, nem que estas últimas formem um conjunto homogêneo” (MAINGUENEAU, 2006, p. 257 - grifo do autor). A cenografia da obra, em sua totalidade, consiste no diálogo entre os elementos; o que é mostrado, na verdade, só toma corpo mediante a própria enunciação.

Portanto, falar em cenografia no universo literário é articular a obra de modo autônomo às suas condições de produção; a literatura constrói sua identidade e representação de mundo em seu discurso que lhe é próprio. É ilusório pensarmos que a obra tem a mera função de transmissão de conteúdos. Mais do que uma metodologia, analisar a obra literária mediante a cenografia é reconhecer o conteúdo de um texto literário o qual só tem validade pelo próprio texto, ou seja,

a cenografia “de onde vem a fala é precisamente a cenografia necessária para enunciar como convém” (MAINGUENEAU, 2006, p. 253); tanto é que a cenografia não se reduz a um procedimento, uma vez que também está associada à configuração histórica. Voltando ao exemplo do romantismo, não é o conteúdo mundano que o constitui romantismo, mas, sim, as marcas que o denunciam e que o validam dessa maneira.

Em consonância com a cenografia, todo discurso possui uma imagem, imagem a qual é construída por uma voz, um tom, um corpo próprio: eis a noção de *ethos* discursivo.

A voz de Francisca: análise do *ethos* discursivo na escrita literária

A noção de *ethos* originou-se da retórica aristotélica como forma de persuasão. Para Aristóteles, o *ethos* visava causar boa impressão mediante o discurso e, com isso, ganhar a confiança do auditório. Para isso, é fundamental que o orador dispusesse de três características: “a *phronesis* (prudência), a *arete* (virtude) e a *eunoia* (benevolência)” (MAINGUENEAU, 2006, p. 267 - grifo do autor). Trata-se de um exercício dinâmico em que o orador mobiliza o discurso para emitir sua imagem, esta construída pela “afetividade” do destinatário sobre o orador. A retórica antiga é caracterizada pelos argumentos (*logos*), paixões

(*pathos*) e costumes (*ethos*) (MAINGUENEAU, 2008c).

Para este artigo, não nos interessa a delonga sobre o *ethos* retórico; a concepção de teoria e a posterior análise do *corpus* estão direcionadas ao *ethos* discursivo. Embora este denote certa ligação com a epistemologia de Aristóteles, quando se aborda o *ethos* discursivo, não se trata de recursos persuasivos. Na análise do discurso, o *ethos* corresponde a uma *imagem de si* por meio do discurso. “Dizer que os participantes do discurso criam uma autoimagem através dele significa também afirmar que o discurso carrega as marcas do enunciador e do coenunciador, entendidos aqui como aqueles que interagem no processo discursivo” (FREITAS, 2010, p. 180). Isso implica que o enunciador e o coenunciador são intrínsecos ao discurso.

Diferentemente da retórica, o *ethos* discursivo não se associa apenas à oralidade; remete à articulação entre corpo e discurso; trata-se, em específico, de um modo de dizer e de ser os quais não se referem apenas à imagem do enunciador, é necessário também que o coenunciador se identifique “com a movimentação de um corpo investido de valores historicamente especificados” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 73). O *ethos*, por sua vez, projeta um fiador, uma imagem de corpo construída pelo discurso. Essa imagem é uma entidade abstrata que se constitui de duas propriedades: caráter e corporalidade. “O ‘caráter’ corresponde a um feixe de traços psicológicos. Quanto

à ‘corporalidade’, ela é associada a uma compleição física e a uma forma de se vestir. Além disso, o *ethos* implica uma forma de mover-se no espaço social, uma disciplina tácita do corpo, apreendida por meio de um comportamento” (MAINGUENEAU, 2008c, p. 65).

A enunciação, por sua vez, confere um corpo ao fiador, o coenunciador corresponde e assimila esse corpo e, com isso, essas incorporações resultam na eficácia do discurso. Maingueneau (2006) define como incorporação o modo com que o coenunciador se apropria do *ethos* e emprega o termo incorporação em três registros:

A enunciação da obra confere uma corporalidade ao fiador, *dá-lhe um corpo*. O destinatário *incorpora*, assimila 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 daqueles que aderem ao mesmo discurso (MAINGUENEAU, 2006, p. 272 - grifo do autor).

Atentamos, pois, que não podemos abreviar ou simplesmente padronizar o *ethos* da mesma maneira em todos os textos. O *ethos* é característico e singular a cada gênero e tipo de discurso; logo, sua constituição compreende uma espécie de “jogo” construído pela própria enunciação.

Em relação à obra literária, a incorporação não se abrevia à identificação do leitor com um fiador, o qual pretende mostrar um mundo ético. Falamos aqui dos estereótipos que circundam no mun-

do literário e também no publicitário, por exemplo. O romantismo, em especial, mostra por meio do *ethos* uma forma de moldar atitudes, ideias que apenas se apresentam por uma forma de dizer e uma forma de ser.

Proceder a um estudo do *ethos* em consonância com a análise do discurso implica a não limitação ao que a retórica tradicional configurava como *ethos*: persuasão. O *ethos* é, portanto, parte integrante da cena de enunciação e revela-se à medida que todos os planos são avaliados em determinado discurso. Estatuto de enunciador, coenunciador, dêixis discursiva e a própria escolha lexical são propriedades intrínsecas à construção da “imagem de si”. O coenunciador, por exemplo, não é apenas um mero receptor de ideias, mas é “alguém que tem acesso ao ‘dito’ através de uma ‘maneira de dizer’ que está enraizada em uma ‘maneira de ser’, o imaginário de um vivido” (MAINGUENEAU, 1997, p. 49).

De acordo com Freitas (2010, p. 180), o “*ethos* liga-se ao orador, por meio, principalmente, das escolhas linguísticas feitas por ele, as quais revelam pistas acerca da linguagem do próprio orador, continuamente construída no âmbito discursivo”. É com esse propósito que analisamos a obra literária não como um depósito de conteúdos, mas como um discurso que tem voz e corpo próprios, capazes de levar o coenunciador a identificar-se com esse corpo dotado de valores historicamente especificados. A próxima seção é dedicada à topicalização

dos dispositivos de análise que envolvem a construção do *ethos* discursivo, em especial, a imagem da personagem Francisca, do conto de Rubem Fonseca (2006).

Procedimentos metodológicos

Este estudo de caráter descritivo-qualitativo apresenta como *corpus* o conto intitulado “Francisca”, publicado na obra *Ela e outras mulheres*, de Rubem Fonseca, em 2006. Ressaltamos a escolha do *corpus* em razão de que todo discurso literário é configurado por uma cenografia, condição que valida a narrativa e define o estatuto de enunciador e coenunciador. Nesse particular, analisamos a linguagem do conto “Francisca” na perspectiva na qual o discurso é enenado. Esse *corpus* nos possibilita a isso, tendo em vista que as cenas enunciativas manifestadas nesse gênero discursivo revelam uma série de marcas discursivas as quais permitem delinear a cenografia e, conseqüentemente, o *ethos* do discurso.

Para a aplicação dos conceitos abordados no referencial teórico, a análise do *corpus* consistiu nos seguintes procedimentos metodológicos:

- a) em primeira instância, procedemos a uma leitura compreensiva do conto para apresentarmos, de forma geral, a narrativa e a personagem Francisca;
- b) posteriormente, consoante à situação de enunciação, identificamos as pessoas do discurso para então descrevermos a posição de enun-

- ciador, seu marco de referência e modalização; o estatuto de coenunciador. A situação de locução é imprescindível porque permite verificar a posição do enunciador (Francisca) ante o coenunciador (marido);
- c) em terceiro momento, reconhecemos os elementos dêiticos sob o prisma da enunciação, “cuja referência é construída relativamente ao ato de enunciação: *agora* marca a coincidência entre o momento e a enunciação onde ele aparece, *aqui*, o lugar onde se encontram os parceiros da enunciação” (MAINGUENEAU, 2010, p. 202). Ressaltamos que falar de dêixis não implica a menção de datas, locais em que os enunciados foram produzidos, mas, sim, o estabelecimento de uma cena e uma cronologia de acordo com as restrições da formação discursiva (MAINGUENEAU, 2008a);
- d) na sequência, faremos a análise do vocabulário empregado no *corpus*. A atenção sobre esse plano tem uma razão: o enunciador não utiliza palavras apenas pelo seu valor estrito, mas por delimitar sua posição no campo discursivo. Nessa perspectiva, o propósito de nos atermos também ao estudo do léxico não consiste em descrevermos literalmente os signos; a intenção está na escolha lexical e como esta particulariza e define o sentido da personagem Francisca;
- e) o modo de enunciação também corresponde a uma categoria de análise, visto que se trata de um plano constitutivo da semântica global, de Maingueneau (2008a). Em consonância com as marcas dêiticas e com o estatuto de enunciador e coenunciador, o chamado “modo de enunciação” também delimita a cenografia do discurso;
- f) a partir das categorias descritas sob o prisma da semântica global, analisaremos a construção da cenografia e do *ethos* discursivo em “Francisca”.

Proceder a uma pesquisa voltada à semântica global requer a delimitação e organização de um roteiro teórico-metodológico para que possamos entender como o discurso se configura em uma cenografia. Por meio dessa trajetória de pesquisa, concretizamos o objetivo de descrever e analisar o *ethos* discursivo: a voz de Francisca.

Na próxima seção faremos a análise do *corpus* consoante aos procedimentos metodológicos descritos nas alíneas.

Análise do *corpus*

Esta seção é dedicada à análise do conto “Francisca”, de Rubem Fonseca (2006), publicado na obra *Ela e outras mulheres*. Optamos por analisar somente um conto em virtude de este estudo corresponder a uma pesquisa de caráter qualitativo; o estudo descritivo de apenas um texto viabilizou a identificação das marcas linguísticas que

definem e inscrevem este estudo sob o prisma da semântica global, sobretudo mostrar a relevância da aproximação entre a linguística e a literatura. Com a finalidade de melhor estruturarmos a análise, organizamo-la da seguinte forma: primeiramente, apresentamos uma leitura descritiva do conto – apre-

sentação da narrativa; em seguida, identificamos o estatuto de enunciador e de coenunciador, elementos dêiticos, apreciação do vocabulário e o modo de enunciação. Esse percurso é norteado pelos conceitos principais delimitados no referencial teórico. A transcrição do conto é mostrada a seguir.

Francisca

Rubem Fonseca

Não há mulher que não sonhe em matar o marido. Eu também tinha esse devaneio, mas ele se tornou uma determinação realista.

Tomávamos o café-da-manhã no dia em que propus a nossa separação. Ele disse, tudo bem, você não vai levar um tostão, vai comer o pão que o diabo amassou, eu não tenho bens, este apartamento é alugado, o dinheiro está todo numa conta secreta num paraíso fiscal. Você sabe o que é paraíso fiscal? Claro que não sabe, você não sabe merda nenhuma, é uma idiota.

Respondi que ia à polícia contar tudo e ele teve um ataque de riso e respondeu, você é mesmo uma imbecil.

Fiquei olhando ele comer os seus ovos com bacon, todo marido canalha come ovos com bacon. Depois que ele limpou a boca com o guardanapo, pedi humildemente dinheiro para ir ao salão pintar o cabelo, fios brancos estavam aparecendo em toda parte na minha cabeça. Ele respondeu, hoje não dou nem um tostão, para você aprender a não me fazer ameaças.

A gente se vinga de um marido desses não é tirando dinheiro da sua carteira nem inventando falsas despesas de mercado nem arranjando um amante como todas fazem. Só há uma retaliação a fazer nessa situação. Um marido desses tem que ser morto. Não em sonho. Na vida real.

Fui para o espelho examinar as raízes do cabelo, todas elas estavam ficando grisalhas, eu estava virando uma velha.

À noite ele me deu um papel e disse, a fim de ajudar você a fazer a sua denúncia para a Receita Federal, e não para a polícia, sua palerma, quero lhe dar uma relação quase completa dos paraísos fiscais existentes. Fiz a lista em ordem alfabética, ele disse, com um sorriso cínico, dando-me um papel cheio de nomes.

Antilhas Holandesas, Aruba, Bahamas, Bahrein [...]

Meu Deus, nomes de que nunca ouvi falar, como saber em que paraíso o meu marido tinha o dinheiro escondido? E como se mata um marido? Veneno? Tiro? Facada? Faca eu posso arranjar, mas acabo causando apenas um arranhão na pele desse cachorro.

Então fui até a varanda olhar a rua, senti vertigem de altura, a grade de proteção era muito baixa, era o décimo primeiro andar. Mas tive uma ideia e a vertigem passou.

Como toda mulher casada, vivo tomando remédios aos montões para aliviar momentaneamente minha insuportável carga de frustrações, Valium, Dormonid, Lexotan, Rivotril, Rohypnol e um monte de outros. Toda noite meu marido toma uma garrafa de vinho tinto durante o jantar e sou eu que faço tudo dentro de casa, quem abre a garrafa e serve o vinho.

O meu Dormonid é de quinze miligramas, peguei seis comprimidos e dissolvi na garrafa de vinho, que abri na cozinha. Peguei também uma garrafa de champanhe para mim e levei as duas garrafas com copos para a mesa da sala de jantar e enchi as nossas duas taças.

Não sei por que mulheres e veados gostam tanto de champanhe, essa merda borbulhante, ele disse.

Encheu sua taça novamente, bebeu, outra vez encheu a taça, disse, esse bordô está uma maravilha. Logo esvaziou a garrafa. Pouco depois desmaiou.

Ah, que trabalhadeira, arrastar aquele corpo enxundioso até a varanda. Ele era pesado, os ovos com bacon e os queijos franceses, os embutidos, as tortas, os patês engordavam até um tísico, mesmo um daqueles magrelinhas do Nordeste.

Estava morta de cansaço quando cheguei à varanda, mas ainda tive forças para deitá-lo de barriga sobre a grade da varanda e depois agarrar suas pernas, levantá-las e impulsionar o corpo.

A queda causou um distante som oco ao bater na calçada.

Depois liguei para a polícia dizendo que o meu marido tinha bebido demais e havia caído da varanda. Acrescentei que ele era viciado em entorpecentes.

Voltei para a sala e bebi outra taça de champanhe. Adoçava a boca antes de começar a comer o pão que o diabo amassou.

Depois, na frente do espelho ensaiei a história que ia contar para a polícia. Seu delegado, isso aconteceu no mês passado com o morador do 1201, que também misturava bebida com calmantes, era alto e gordo como o meu marido e caiu da varanda, a grade é muito baixa.

Ele provavelmente também foi empurrado pela esposa, mas esse final eu não ia contar.

Fiz minha cara de choro e as lágrimas escorreram. É fácil chorar se a pessoa está muito feliz.

A narrativa do conto intitulado “Francisca”, de Rubem Fonseca (2006), revela o cotidiano, ainda que desequilibrado, de um casal: a figura da mulher, em primeira instância passiva, e a imagem do homem autoritário. O enredo desenrola-se linearmente a partir do domínio masculino sobre a mulher, aparentemente uma situação previsível, já

que a história começa com o desejo de Francisca em matar o marido, porém é a voz masculina que fala mais alto. Temos, fortemente, os estereótipos construídos pela oposição dos gêneros: de um lado, a mulher abreviada em sua fragilidade; de outro, o império do homem.

No que se refere à situação de enunciação no conto – reiteramos aqui que

toda obra implica uma situação de enunciação, neste caso, o conto “Francisca” –, identificamos desta forma o processo que envolve os sujeitos da enunciação. Obviamente que não cabe analisar, tampouco é o interesse deste estudo, as circunstâncias que abrangeram a produção da obra *Ela e outras mulheres*, em específico o conto que constitui o *corpus*. Quando nos remetemos à situação de enunciação, falamos no processo de comunicação que envolve o conto, ou melhor, os rastros deixados no discurso por uma fala encenada.

Assim, em primeiro plano, o que há é o distanciamento entre enunciador e coenunciador: Francisca (enunciador), em sua fala, não se dirige diretamente ao coenunciador (marido); sua voz é camuflada pelo *sonho de matar o marido*. Vejamos: o título do conto remete à personagem, mas esta, na figura de enunciador, não assume o discurso inicial. Tanto é que o conto desta forma inicia: *Não há mulher que não sonhe em matar o marido*. A mulher aqui é a tradução generalizada dessa vontade e, ainda que Francisca esteja inclusa nesse desejo, ela não assume de imediato. De acordo com Maingueneau (2004, p. 55 - grifo do autor), “o discurso só é discurso enquanto remete a um sujeito, um EU, que se coloca como *fonte de referências* pessoais, temporais, espaciais e, ao mesmo tempo, indica que *atitude* está tomando em relação àquilo que diz e em relação a seu co-enunciador”. Essa postura quanto ao enunciador se inverte quando Francisca

se mostra determinada em matar o marido e se assume como sujeito responsável pelo discurso: *Eu também tinha esse devaneio, mas ele se tornou uma determinação realista*. Observe-se que a partir do momento em que Francisca se mostra no discurso – marca *eu* – o devaneio passa a se tornar uma ideia concreta. Depois disso, a narrativa desenvolve-se; temos um responsável pelo que é dito, ou seja, pela vontade em matar o marido, e Francisca (enunciador) toma essa vontade como verdadeira.

Nessa perspectiva, “cada discurso define o *estatuto* que o enunciador deve se atribuir e o que deve atribuir a seu destinatário para legitimar seu dizer” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 87 - grifo do autor). O enunciador atribui-se o estatuto de alguém que deseja matar o marido e atribui a esse as inúmeras razões para matá-lo e legitima seu dizer matando, de fato, o canalha. Eis as marcas que legitimam o estatuto do enunciador: *tomávamos o café-da-manhã, respondi que ia à polícia, todo marido canalha come ovos com bacon, a gente se vinga de um marido desses, um marido desses tem que ser morto, e como se mata um marido, vivo tomando remédios, estava morta de cansaço, liguei para a polícia, acrescentei que ele era viciado em entorpecentes, voltei para a sala e bebi outra taça de champanhe, ensaiei a história que ia contar para a polícia, fiz minha cara de choro*. Por outro lado, temos pistas de um destinatário traduzidas em: *você não vai levar um tostão, vai comer o*

pão que o diabo amassou, eu não tenho bens, você é mesmo uma imbecil, hoje não dou nenhum tostão, para você aprender a não fazer ameaças, sua palerma, não sei por que mulheres e veados gostam tanto de champanhe, essa merda borbulhante.

Quanto à relação entre enunciador e coenunciador, este “incorpora, assimila um conjunto de esquemas que correspondem à maneira específica de relacionar-se com o mundo, habitando seu próprio corpo” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 73). Esse conjunto de “esquemas” traduz o relacionamento do coenunciador com o enunciador. No caso de Francisca e seu marido, o relacionamento é de desprezo; o coenunciador assimila do enunciador a imagem de alguém que *não sabe de nada, de uma imbecil, de uma idiota que não sabe merda nenhuma.*

O estatuto de enunciador e coenunciador supõe a instauração da dêixis enunciativa a qual situa o discurso no espaço e no tempo (MAINGUENEAU, 2008a). Quanto ao espaço que é constitutivo à situação de enunciação, percebemos que o ambiente retratado no *corpus* é uma marca a qual legitima a enunciação e delimita a cena. O que delimita o espaço discursivo são as marcas linguísticas que identificam enunciador e coenunciador em um lugar que lhes é próximo. No conto, o lugar é a casa onde convive o casal, sobretudo nos seguintes cômodos: na cozinha onde Francisca abre a garrafa de vinho que oferece ao marido; na sala de jantar, onde Francisca bebe o champanhe e o marido (sem nome) toma

o vinho aglutinado em seis comprimidos Dormonid de 15 mg, e na varanda, local onde Francisca concretiza seu desejo: o de matar o marido.

Com o espaço, o tempo caracteriza a atualidade do discurso. Quando mencionamos a categoria tempo, não nos referimos à data, ao período em que o conto foi escrito, “pois convém apreender as obras não em sua gênese, mas como dispositivos de comunicação. [...] considera-se a situação que a fala pretende definir, o quadro que ela mostra no próprio movimento em que se desenrola” (MAINGUENEAU, 2006, p. 250). É o tempo linguístico, do *agora*, da atualização pela fala.

As marcas verbais no conto estão conjugadas no passado, no presente e no futuro. “Com efeito, as categorias de passado ou de futuro são definidas em relação ao presente da enunciação: é ‘passado’ aquilo que é colocado como não sendo mais verdadeiro na situação de enunciação, é ‘futuro’ o que é colocado como não sendo verdadeiro ainda” (MAINGUENEAU, 2004, p. 106). Percebemos que no *corpus* essa concepção do que não é mais verdadeiro e o que poderá ser é notória mediante a construção da própria narrativa, bem como as marcas que condenam o estatuto do enunciador e do coenunciador. Quando, por exemplo, Francisca se manifesta com o pedido de separação – *no dia em que propus a nossa separação* –, o coenunciador (marido) de imediato a contesta com um discurso que lhe é próprio: *você não vai levar um tos-*

tão, vai comer o pão que o diabo amassou, eu não tenho bens [...]. A separação, logo, não acontece. Notoriamente, o que prevalece no *corpus* é a conjugação no tempo presente. Isso garante a contemporaneidade enunciativa e a singularidade de o enunciador se mostrar no discurso. É a modalização:

[...] todo enunciado possui marcas de *modalidade*; tais marcas podem se restringir ao modo verbal (o indicativo, o subjuntivo especialmente), o qual indica a atitude do enunciador face ao que diz, ou a relação que o enunciador estabelece com o co-enunciador por meio de seu ato de enunciação. O fato de todo enunciado ter um valor modal, de ser *modalizado* pelo enunciado, mostra que a palavra só pode representar o mundo se o enunciador, direta ou indiretamente, marcar sua presença por meio do que diz (MAINGUENEAU, 2004, p. 107 - grifo do autor).

No caso das marcas linguísticas verbais, identificamos as seguintes modalizações: *sonhe em matar o marido, o dinheiro está todo numa conta secreta, você não sabe, ia à polícia, teve um ataque, respondeu, você é, fiquei olhando, ele limpou, a gente se vinga de um marido, fiz a lista em ordem alfabética, como se mata um marido, faça eu posso arranjar, tive uma ideia, o meu Dormonid é de quinze miligramas, mulheres e veados gostam, ele era pesado, liguei para a polícia, voltei para a sala, ensaiei a história, se a pessoa está muito feliz.* Notamos que as modalizações tanto no indicativo quanto no subjuntivo denotam a relação estabelecida entre enunciador e coenunciador: a insustentabilidade do casamento particularizada em agressões por parte do marido e sentimento de

vingança de Francisca. À proporção que as marcas de modalidade se apresentam no discurso, a narrativa progride para a realização do sonho em matar o coenunciador.

Em conformidade com a dêixis espaço-temporal, o vocabulário empregado no discurso também confere à enunciação a construção de uma cena que valida a narrativa. O vocabulário configura o que Maingueneau (2004) chama de “cena englobante”, na qual as marcas integram um mesmo plano semântico; é a cena englobante que delimita a situação dos parceiros e certo quadro espaço-temporal. Para o autor, “a palavra em si mesma não constitui uma unidade de análise pertinente [...] as análises lexicográficas elaboradas a partir do discurso mostraram claramente o interesse que a construção de redes fundadas na consideração das dimensões paradigmáticas e sintagmáticas e em uma combinação do aspecto quantitativo com o aspecto qualitativo apresenta” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 80).

É nessa constatação que avaliamos a seleção lexical em “Francisca”. Para o enunciador – Francisca –, as conotações que lhe são atribuídas por um coenunciador que a despreza traduzem os motivos que ela teria para proceder ao fim do marido. Vejamos: *uma idiota, uma imbecil, sua palerma, as mulheres gostam de champanhe que é uma merda borbulhante.* Quanto ao coenunciador, o vocabulário que lhe é conferido revela o estatuto de um marido *canalha*, tanto é que não se trata de qualquer canalha,

mas um *canalha que come ovos com bacon*. Desse modo, *a gente se vinga de um marido desses não é tirando dinheiro de sua carteira nem inventando falsas despesas de mercado nem arranjando um amante como todas fazem. Só há uma retaliação a fazer nessa situação. Um marido desses tem que ser morto. Não em sonho. Na vida real.*

Então, é interessante observar como a narrativa se estrutura e os fatos se consolidam. Por meio das modalidades verbais e da seleção lexical, qualitativa e quantitativa, temos a seguinte ordem: *o sonho de matar o marido, um canalha desse tem de ser retalhado, arrastar o corpo enxundioso até a varanda, o enunciador chora porque está muito feliz*. Essa sequência configura o tempo e o espaço da cena e as imagens do enunciador e do coenunciador, as quais os caracterizam de acordo com suas formações discursivas. Falamos, nesse particular, da cena de enunciação. A cena englobante refere-se basicamente ao tipo de discurso; o que há no *corpus* é uma narração protagonizada por pessoas “comuns”, um enredo que traduz o cotidiano de um homem canalha e de uma mulher que prima por vingança. A cena englobante por si não é suficiente para especificar um discurso, uma vez que “a obra é na verdade anunciada através de um gênero do discurso determinado que participa, num nível superior, da cena englobante literária” (MAINGUENEAU, 2006, p. 251). É a cena genérica. No caso do *corpus* deste artigo, especificamos o

gênero conto, uma narrativa sumária, construída mediante frases curtas, bem como um discurso singular, comum entre duas pessoas de sexos opostos. É comum em razão da cena construída no conto: um canalha que reduz a mulher à *merda borbulhante do champanhe* e uma mulher que sonha e depois mata o marido.

Em termos de literatura, o leitor não se vê diante, em primeira instância, de uma cena englobante, mas de uma cenografia. “É nessa cenografia, que é tanto condição como produto da obra, que ao mesmo está ‘na obra’ e a constitui, que são validados os estatutos do enunciador e do co-enunciador, mas também o espaço (*topografia*) e o tempo (*cronografia*) a partir dos quais a enunciação se desenvolve” (MAINGUENEAU, 2006, p. 252, grifo do autor). A cenografia, portanto, revela-se por meio das pistas localizáveis no texto; é pelo que o conto diz, a situação que representa, que a cenografia se justifica. Esta é “ao mesmo tempo origem do discurso e aquilo que engendra esse mesmo discurso; ela legitima um enunciado que, em troca, deve legitimá-la” (MAINGUENEAU, 2006, p. 253).

A enunciação é legitimada, uma vez que existem outros discursos os quais conferem ao coenunciador o *status* de canalha e ao enunciador à imagem, em primeiro plano, passiva e depois de alguém que deseja vingança. Mediante a investigação dos planos que comportam a semântica global – estatuto de enun-

ciador e coenunciador, dêixis enunciativa, modo de enunciação e vocabulário – descrevemos e analisamos o *ethos* de “Francisca”, personagem e protagonista que intitula do conto, *corpus* deste artigo.

Um estudo dessa natureza é pertinente porque, a partir do momento em que procedemos a uma análise linguística na qual o discurso é encenado, libertamos-nos de pressupostos engessados que insistem em ver a literatura como um depósito de conteúdos. Pensar o discurso inscrito em um quadro cênico é vê-lo de forma dinâmica; o sentido não se constrói apenas com a pessoa do enunciador ou do coenunciador, mas com uma série de marcas que são próprias de cada discurso, de cada formação discursiva e se manifestam como em um jogo ou em uma peça teatral. Aqui nada é estanque. Quando falamos em quadro cênico, a ideia não é a de moldura; o processo é justamente o oposto: de movimentação.

Com essa ideia de movimentação, destacamos que “o discurso é inseparável daquilo que poderíamos designar muito grosseiramente de uma ‘voz’” (MAIN-GUENEAU, 1997, p. 45), ou melhor, o tom. Este, por si só, não representa a ideia totalizante de *ethos*. Atribui-se ao tom a propriedade de caráter e a de corporalidade; esta diz respeito a uma maneira de se vestir. A corporalidade mostrada pelo enunciador (Francisca) é de uma pessoa dependente do coenunciador, dependente à medida que, na narrativa, Francisca depende do marido até para *comprar a tinta do cabelo*. Logo,

o coenunciador (marido) incorpora essa imagem de Francisca e a particulariza como uma mulher que *não sabe merda nenhuma*, que nem sequer conhece o que seja um *paraíso fiscal*.

As realizações do enunciador apresentam seu juízo de valor ao coenunciador, sobretudo na parte final do conto, quando Francisca arrasta o *corpo enxundioso até a varanda*, um corpo pesado de quem *come ovos com bacon, queijos franceses, embutidos, tortas, patês*. É a personalidade do enunciador que se manifesta por meio do discurso. Eis o *ethos* discursivo. Percebamos que em nenhum momento ele remete à retórica antiga; o objetivo não é persuadir o leitor, é o texto que dispõe de um tom específico e que autoriza o que é dito. No caso do conto “Francisca”, a personagem, à medida que não mais sonha em matar o marido, constrói seu discurso marcadamente para esse fim; da mesma forma o coenunciador, este incorpora o caráter do enunciador Francisca – *a mulher que não sabe merda nenhuma* – e deixa também suas marcas no discurso, validando sua autoridade ante uma pessoa que *não conhece sobre nada*. O conflito da narrativa concretiza-se pelo fato de que Francisca se torna determinada em realizar seu sonho e o marido acaba se reduzindo a um corpo enxundioso. Logo, o sentido da narrativa “impõe-se tanto pelo *ethos* como pelas ‘ideias’ que transmite; na realidade, essas ideias se apresentam por intermédio de uma *maneira de dizer* que remete a uma *maneira de ser*, à participação imaginária

em uma experiência vivida” (MAINGUE-NEAU, 2004, p. 99 - grifo do autor).

A experiência vivida pelo enunciatador é elucidada por uma maneira de dizer e uma maneira de ser. De início, o enunciatador devaneia com um sonho e praticamente se cala ante o discurso do coenunciador, é este quem mais aparece na cena em razão da passividade de Francisca. À medida que Francisca mostra sua *maneira de ser*, claro, pelas marcas linguísticas, a situação inverte-se, e a voz de Francisca fala mais alto. Tanto é que a voz do coenunciador se cala em um corpo gordo na calçada, e o enunciatador constitui uma imagem feliz.

Considerações finais

O propósito deste artigo constitui uma interface entre a teoria enunciativo-discursiva e a escrita literária, especialmente quanto à finalidade de descrever e analisar o *ethos* discursivo depreendido do conto intitulado “Francisca”, personagem de Rubem Fonseca (2006). Delimitamos, em primeira instância, uma seção teórica abrangendo a aproximação entre enunciação e literatura e, posteriormente, os conceitos-base e os planos que inscrevem a teoria desse autor na perspectiva da semântica global: algumas considerações acerca da enunciação, da cenografia e do *ethos* discursivo.

A opção por essa abordagem foi estudar um *corpus* literário pela teoria enunciativo-discursiva, sobretudo esclarecer que é ilusório conceber a linguística

e a literatura como se fossem duas linhas estranhas: de um lado, a linguística encarregada de estudar os fenômenos da linguagem em textos caracterizados como não literários; de outro, a literatura responsável por receber um emaranhado de conteúdos em suas obras. Ainda que a literatura comporte singularidades em torno da linguagem, a escrita literária, sim, é um discurso; logo, a aproximação com a área da linguística só tem a enriquecer a análise de discurso literário. Nesse particular, concretizamos o objetivo de pesquisa: descrever e analisar o *ethos* discursivo no conto “Francisca”, de Rubem Fonseca (2006).

A fundamentação teórica deste artigo correspondeu à semântica global de Maingueneau (2004, 2008a, 2008b, 2010) e o discurso literário também de Maingueneau (2006), especificamente acerca da linguagem e da cenografia literária, categorias que envolvem o estatuto de enunciatador e do coenunciador, dêixis enunciativa, modo de enunciação e vocabulário.

Procedemos a um estudo enunciativo-discursivo linguístico a partir da identificação das pessoas do discurso para então descrevermos: a posição de enunciatador, seu marco de referência e modalização; o estatuto de coenunciador. A situação de locução foi imprescindível porque permitiu verificar a posição do enunciatador (Francisca) ante o coenunciador (marido). Com o estatuto de enunciatador e coenunciador, reconhecemos os elementos dêiticos sob o prisma da enunciação. Atribuímos aten-

ção especial ao vocabulário e averiguamos que os signos presentes no discurso organizam fortemente a relação entre a imagem do enunciador e do coenunciador.

Mediante a investigação dos planos que comportam a semântica global – estatuto de enunciador e coenunciador, dêixis enunciativa, modo de enunciação e vocabulário – descrevemos e analisamos o *ethos* de Francisca. A partir das considerações feitas, o sentido da narrativa consolidou-se mediante a construção do *ethos* discursivo, o qual remete à imagem do fiador, uma entidade abstrata, que legitima sua maneira de ser. A maneira de ser de Francisca abandona a imagem de alguém *que não sabe nada*, de uma mulher passiva, para se tornar a voz principal do conto. E essa voz foi se construindo à proporção que suas marcas apareceram no discurso; é tão só pelas pistas deixadas pelo enunciador que o leitor se convence da cenografia que, aos poucos, vai construindo. É o que se identifica no início do conto: se Francisca transforma o devaneio de matar o marido em uma determinação realista, ao longo do texto é que aparecem as marcas deixadas para que essa cenografia seja validada, e o coenunciador também contribui para isso mediante seus rastros.

Com este estudo, compreendemos que a literatura apenas constrói sua identidade pelo discurso, por uma cenografia que lhe é própria. Reduzir a obra literária à simples tradução de conteúdos está bem distante de uma investigação dessa natureza. A finalidade principal deste artigo foi justamente apresentar uma aproximação entre uma teoria de

ordem linguística e a literária. Todavia, trata-se de um estudo abreviado, que não tem a pretensão tampouco o espaço para esgotar o assunto. Logo, fica a contribuição e sugestão para que novas pesquisas sejam realizadas concebendo a literatura como discurso.

Semantic incorporation and global plans of speech: the female voice in Rubem Fonseca

Abstract

This article includes an interface between enunciative-discursive theory and literary writing, especially on the purpose of describing and analyzing the discursive *ethos* inferred from the short story “Francisca”, a character of Ruben Fonseca (2006). This kind of approach is justified by the fact that all literary discourse is configured by a scenography, a condition that validates the narrative and sets the status of the enunciator and coenunciator. A text, whether literary or not, is a trail of a discourse in which the speech is staged. Theoretically, this study focuses in Maingueneau (2004, 2008a, 2008b, 2010) theory, on the approach of linguistic, and on *Discurso literário*, a work in which Maingueneau (2006) places some properties that single out literary writing. The methodological procedures used correspond to the identification of the marks left speech marks, which denounced the image of the character Francisca before the wedding. By studying the scenography, the *ethos* identified showed a female voice embodied in such unusual attitudes and defining the male universe.

Key words: Literary discourse. Scenography. Discursive ethos. Tale.

Referências

AMOSSY, Ruth. O ethos na intersecção das disciplinas: retórica, pragmática, sociologia dos campos. In: AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 119-144.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2008.

FONSECA, Rubem. *Ela e outras mulheres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FREITAS, Ernani Cesar de. Linguagem na atividade de trabalho: ethos discursivo em editoriais de jornal interno de empresa. *Desenredo*, Passo Fundo, v. 6, n. 2, p. 170-197, jul./dez. 2010.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise de discurso*. Campinas: Pontes; Ed. Unicamp, 1997.

_____. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2004.

_____. *O discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. (1984). *Gênese dos discursos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008a.

_____. *Ethos, cenografia, incorporação*. In: AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2008b. p. 69-92.

_____. *Cenas da enunciação*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008c.

_____. *Doze conceitos em análise do discurso*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

SOUZA-E-SILVA, Cecília P.; ROCHA, Décio. Por que ler gênese dos discursos? Resenha de “Gênese dos discursos”, de Dominique Maingueneau. *ReVEL*, v. 7, n. 13, 2009. Disponível em: <www.revel.inf.br>. Acesso em: 4 set. 2011.