

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO
CURSO DE LETRAS

Kaian Lago

INTERAÇÃO VERBAL E ETHOS DISCURSIVO NA
OBRA FAHRENHEIT 451

Passo Fundo
2018

Kaian Lago

INTERAÇÃO VERBAL E ETHOS DISCURSIVO NA OBRA FAHRENHEIT 451

Monografia apresentada ao curso de Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial para a obtenção do grau de licenciatura plena em Letras – Português/Inglês e respectivas literaturas, sob a orientação do Prof. Dr. Ernani Cesar de Freitas.

Passo Fundo

2018

Agradeço profundamente a minha família e a todos os meus amigos pelo incentivo e pelo apoio que me deram até a última palavra que escrevi. Agradeço, também, aos meus orientadores Luis Henrique e Ernani pela paciência e dedicação para comigo. Sei que não foi nem um pouco fácil, pessoal. Espero do fundo do coração que a trajetória de todos vocês seja recheada de sucesso!

INTERAÇÃO VERBAL E ETHOS DISCURSIVO NA OBRA FAHRENHEIT 451

RESUMO

É por meio do discurso que ideologias nascem e morrem, transformam-se e tornam-se imortais. O discurso pode ser utilizado como veículo para a disseminação de indagações sobre a realidade dos indivíduos na nossa sociedade, como é o caso do discurso distópico, que apresenta grande dinamicidade no campo literário. Visando a necessidade de estudar o valor do discurso distópico, o objetivo geral nesse estudo é analisar o discurso da obra Fahrenheit 451 nas interações verbais a partir do discurso do protagonista que constitui um ethos discursivo. Utilizaremos, para tanto, as contribuições de Bakhtin (2003) sobre gêneros do discurso, responsividade e interação verbal, as de Maingueneau (2012) sobre cenas do discurso e ethos discursivo, além de referenciais complementares. Nossa pesquisa configura-se como exploratória e bibliográfica, com análise qualitativa, sendo que adotamos a obra Fahrenheit 451 como *corpus* para a análise do estudo. A análise realizada promove a explicitação dos diversos *ethé* discursivos originados pela interação verbal a partir do contato do protagonista com o discurso de outros personagens e suas ideologias.

Palavras-chave: Interação Verbal. Fahrenheit 451. Ethos Discursivo. Discurso Distópico. Ideologias.

ABSTRACT

It is by the speech that ideologies born and die, change and become immortal. The speech can be used as a vehicle to the dissemination of inquiries about the reality of the individuals in our society, as the case of the dystopical speech, which shows increasing dynamism at the literature field. Aiming the necessity of studying the value of the dystopical speech, the general objective in that research it is to analyze the speech of the book Fahrenheit 451 in the verbal interactions by the speech of the protagonist that constitutes an discursive ethos. We will use, for that, the contributions of Bakhtin (2003) about the speech genres, responsiveness and verbal interaction, of Maingueneau (2012) about the speech scenes and discursive ethos, besides complementary referencies. Our research configures itself like exploratory and bibliographic, with qualitative analysis, inasmuch as we adopted the book Fahrenheit 451 as *corpus* to the analysis of the study. The analysis promotes the explicitation of the several discursive *ethé* originated by the verbal interaction as from the contact of the protagonist with the speech of the other characters and their ideologies.

Keywords: Verbal Interaction. Fahrenheit 451. Discursive Ethos. Dystopical Speech. Ideologies.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	6
2	A INTERAÇÃO VERBAL NO DISCURSO	10
3	MANIFESTAÇÃO DO ETHOS DISCURSIVO	20
3.1	CENAS DE ENUNCIÇÃO	20
3.2.	ETHOS DISCURSIVO	24
4	O DISCURSO QUENTE DE FAHRENHEIT 451	28
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	46

1 INTRODUÇÃO

O discurso individual é uma construção sócio-histórica que reflete o nosso papel como sujeitos ativos na sociedade em que nos encontramos. O nosso discurso define o que somos, onde vivemos, como vivemos e, muitas vezes, com quem. É a verdadeira personificação do ditado “me diga com quem andas, que te direi quem és”. Por meio da expressão verbal, seja em qualquer plano que ela se manifeste, o discurso define tudo aquilo que todos nós somos.

Uma vez que o discurso carrega tão grande informatividade acerca daquilo que vivemos e o contexto social em que nos encontramos, muitas vezes passa despercebida a importância do estudo de toda essa informação. Quando digo, por exemplo, que prefiro chá a café, ou que detesto bandas de rock, por trás do fio do discurso há elementos que transpassam todas estas informações alegando, antes de tudo, a cultura na qual me encontro e as influências que definem a natureza da minha personalidade. Até mesmo as opiniões que consideramos mais subjetivas são produtos de todo um contexto social, adjunto a construções culturais que utilizaram, principalmente, a língua como seu principal veículo de disseminação. Trata-se de um efeito social, político, cultural e econômico. Uma marca inconsciente do tempo sócio-histórico individual e coletivo. Os diversos cenários que compõem os contextos sociais em que os indivíduos estão inseridos sempre servirão como afluentes para a construção conjunta do discurso individual.

O cenário político do mundo na atualidade, cada vez mais caótico e integrante nas pautas de debates, seminários e discursos coletivos encontra-se em destaque com relação à sua influência nos contextos sociais. Nunca se falou tanto sobre desigualdade social, preconceitos, intolerâncias e violências. Os campos artísticos, especialmente a literatura, têm servido de espelho para a expressão discursiva de toda a plenitude desse cenário. Como resultado, tivemos grandes obras¹ que criticaram religiões, nações, países e populações. O gênero de ficção científica tornou-se um dos principais veículos para a transmissão de tais ideologias. Nasceram obras que imaginavam um futuro ainda pior que aquele em que nos encontrávamos, evidenciando os problemas sociais, políticos e econômicos, apropriando-se deles para criticar o modo como a sociedade se encontrava dividida. Nasceram as vertentes discursivas de determinadas obras literárias do gênero de ficção científica, apelidadas de “distopias”.

¹ 1984, Admirável Mundo Novo, Fahrenheit 451, Revolução dos Bichos, entre outras.

As distopias não representam um mero espelho do comportamento humano, mas refletem tudo aquilo que o homem anseia por ter ou se tornar e teme por realizar. Representam todo o produto dos limites das relações humanas e sociais a um ponto extremo de definição do caráter humano.

Embora o vínculo entre discurso e ideologia seja condição permanente para a constituição desse tipo de discurso, ainda assim surge a dúvida: o que torna o discurso distópico tão valioso para o estudo sociodiscursivo? Em termos gerais, seu uso justifica-se pela pertinência da recepção e de seu conteúdo atraentes à colocação individual em contextos sociopolíticos reais contemporâneos. Uma obra que critica fatores sociais e políticos é mais pertinente quando o receptor, ou seja, o leitor encontra-se inserido em um contexto social evidenciado por problemas sociais e políticos. A contemporaneidade encontra-se em uma instabilidade muito grande referente à recepção de obras literárias. Ora a fantasia infanto-juvenil encontra sua vez, ora o horror adulto, ora o romance utópico. Conforme a sociedade avança quebrando barreiras ao evidenciar seu próprio estado político e social, menos encontram-se os tabus que impedem a discussão sobre cada um desses fatores.

O discurso distópico sobressai-se nas produções literárias, teatrais e cinematográficas da atualidade porque a sociedade nunca esteve tão pessimista em relação ao futuro de seu próprio desenvolvimento. Posto isto, perpetra-se uma necessidade muito grande de destacar o discurso distópico como um perfeito viés para o estudo sociodiscursivo quando especulado por teorias linguísticas que possam contemplar os valores sociais e interacionais que compõem de maneira muito clara o discurso das obras contempladas por ele, ainda mais levando em consideração os contextos de enredo propiciados pela obra que evidenciam a importância da leitura e dos gêneros textuais na contemporaneidade.

Uma vez que consideramos o discurso distópico tão quão carregado de interação verbal quanto outros tipos de discurso cuja importância social é tão intrínseca ao processo interacional e reconhecemos seu valor como discurso sócio-histórico, abrimos uma ramificação de indagações-base necessárias durante um estudo exploratório. Sendo assim, problematiza-se: como o ethos discursivo é representado na distopia presente na obra *Fahrenheit 451* a partir da contribuição das interações verbais para a formação das tipologias discursivas provenientes do discurso do protagonista?

Todo enunciado inserido em determinado contexto constitui uma série de interações discursivas própria de sua natureza enunciativa. Nas obras literárias, essas interações manifestam-se de acordo com a tipologia do discurso adotado no contexto referenciado. O

objetivo geral neste estudo visa analisar o discurso distópico da obra *Fahrenheit 451* nas interações verbais a partir do discurso do protagonista que constitui um ethos discursivo, resultado de tais interações sociodiscursivas, relacionadas ao contexto social da obra que tanto se assemelha à contemporaneidade. Pois, sendo a distopia um reflexo fictício dos extremos propagados pelo contexto social, de modo a obter os resultados necessários, faz-se necessária a análise do valor ideológico dos discursos mais proeminentes.

São objetivos específicos:

- a) identificar o processo enunciativo encontrado na interação verbal entre os personagens da obra distópica;
- b) explicitar a cenografia e o ethos discursivo do protagonista da obra e sua contribuição para a esfera social;
- c) estudar a cena enunciativa do discurso literário expresso pelo discurso distópico na obra analisada.

Sempre que for necessário o estudo acerca dessas manifestações, deve-se abarcar diferentes conceitos que viabilizem o entendimento sobre as interações formadas a partir das tipologias discursivas. Portanto, utilizamos como referencial teórico as contribuições de Bakhtin (2003) acerca da apropriação dos gêneros do discurso e a implicação de uma interação verbal geradora de ideologias, bem como as contribuições de Maingueneau (2012) sobre a análise discursiva abordada do ponto de vista enunciativo, de modo a originar um ethos discursivo e um mundo ético, além de referenciais complementares.

Apresentamos um estudo exploratório e bibliográfico, com análise qualitativa de um *corpus* representado pela obra *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury. Trata-se de uma distopia cujo discurso está entrelaçado aos diferentes contextos da ideologia social que compõe o cenário no enredo da obra. Pretendemos, então, contextualizá-los a partir de conceitos-chave de correntes teóricas que contribuíram para o avanço da pesquisa social e discursiva no ramo da linguagem e dos estudos enunciativos. A partir de então, contemplando a linearidade necessária para a progressão do estudo como uma análise sociodiscursiva, pretendemos analisar a obra de modo a constituir a materialidade adequada para alcançar os resultados pretendidos.

As reflexões e considerações do presente estudo estão divididas do seguinte modo: no primeiro capítulo, serão abordados os conceitos-chave referentes ao estudo bakhtiniano acerca dos círculos sociais, seu impacto na interação verbal e sua relação com os gêneros do discurso. No segundo capítulo, dividido em duas seções, serão apresentados os conceitos de

cena enunciativa – situação de enunciação – e de ethos discursivo, respectivamente. Logo em seguida, no próximo capítulo, trataremos dos procedimentos metodológicos e da aplicação de tais conceitos no *corpus*, de modo a levantar as hipóteses de acordo com a estruturação pretendida, dando continuidade às considerações finais, que formam o último capítulo.

2 A INTERAÇÃO VERBAL NO DISCURSO

Sabemos que o discurso representa uma forma concreta da apropriação linguística de um ou mais sujeitos ativos na língua. O sujeito que apropria-se da língua para suas interações, mobiliza elementos que condizem com a realidade social deste e dos outros indivíduos do mesmo tecido social, abarcando grupos sociais semelhantes e opostos, próximos e distantes.

Essa mobilização da língua, voltada a determinadas circunstâncias de gênero para a expressão dialógica, implica dispositivos de enunciação que podem ser tanto orais quanto escritos. Esses dispositivos relativos aos gêneros fundamentam posicionamentos e informações que dizem respeito a todas as características dos sujeitos ativos na língua. Uma obra literária, como dispositivo de expressão dialógica, servirá de sustentáculo para a disseminação desses posicionamentos, sendo proporcionalmente relativa a eles enquanto servir de ligação entre os gêneros que definem a sua natureza como dispositivo e as intenções ideológicas que a mobilizam para tal.

Por isso, uma distopia funciona como dispositivo para a expressão de questões analíticas sobre a sociedade: “o gênero da distopia em particular, emerge como dispositivo de análise radical da sociedade, cujo objetivo é analisar os efeitos de barbárie que se manifestam em determinado tecido social” (HILÁRIO, 2013, p. 201-202). Esse caráter analítico das distopias nos permite compreender a natureza da língua partindo da premissa de que o discurso define o que somos por meio de influências positivas ou negativas que levarão em conta certos efeitos de “barbárie” manifestados na sociedade.

Não há diálogo ou expressão se não houver, ao menos, um veículo e um sujeito ativo na língua. Ou, em termos práticos, dois sujeitos ativos, interessados em apropriar-se da língua de modo a influenciar e ser influenciado. Por isso, dizer que o discurso define o que somos por meio de influências, refletindo o contexto social em que nos encontramos, é o mesmo que afirmar que o ato enunciativo está sempre atrelado a fatores interacionais. Isto é, às relações discursivas que ocorrem entre um enunciador e um coenunciador e seus respectivos contextos sociais.

Jakobson (2010, p. 21), ao afirmar que a fala envolve “uma mensagem e quatro elementos que lhe são conexos: o emissor, o receptor, o tema da mensagem e o código”, evocou para a linguística os padrões relativamente simples de enunciação, onde a comunicação estaria à mercê do sucesso de “transmissão” léxico-gramatical do “emissor”

para com o “receptor”. Essa é a mesma tese que, originalmente, costumava defender o fato de o processo enunciativo responsável por definir a natureza da comunicação discursiva era unilateral, com concepções favoráveis a um processo mecânico e uniforme, sem compreender as reais complexidades da ação verbal.

Todavia, a partir dos estudos do próprio Jakobson (2017), bem como de Bakhtin (2003), Maingueneau (2012), entre outros autores, vemos que a comunicação enunciativa, a constituição do discurso e os atos internos e externos da fala ocorrem partindo do desenvolvimento sociológico como um dos fatores da abstração que compõe o ato enunciativo na língua. Isto é, desenvolvendo de maneira clara e objetiva a antiga tese da famigerada relação entre significante e significado.

Devemos compreender, portanto, que a complexa natureza humana não comporta reações tão rudimentares no que diz respeito à invariabilidade de sua personalidade explicitada na comunicação e no comportamento. Todos nós somos uma hermética rede de variações provenientes de uma psique muito bem elaborada. Afinal, foi por meio disso que pudemos ao longo da história estabelecer vínculos e realizar feitos realmente impressionantes, possibilitados pela manifestação dessa rede no plano da comunicação. O ser humano é adaptativo, até mesmo quando procura expressar-se.

Muitas vezes nos passa despercebida a profundidade do ato enunciativo e a sua influência no campo social. O que nos interessa reconhecer é que, como seres adaptativos e civilizados, fortemente dependentes do círculo social, não nos comunicamos de um para outro, mas sim com barganhas verbais e ideológicas que formam laços muito complexos e não necessariamente uniformes. Precisamos direcionar a natureza da língua ao ato da enunciação, para que possamos explorá-la para além dos processos internos. Como defende Bakhtin (2010, p.125), “o centro organizador de toda enunciação, de toda expressão, não é interior, mas exterior: está situado no meio social que envolve o indivíduo”. Isso implica em duas matrizes muito importantes: a comunicação não é de forma alguma unilateral, mas sim complexa e baseada na troca de ideologias por meio da comunicação enunciativa – o que acaba por influenciar o próprio ato da enunciação; o discurso não é puramente individual, estando presentes nele múltiplas vozes provenientes do meio social que o envolve.

Toda vez que nos comunicamos, escolhemos determinado(s) gênero(s) discursivo(s), de acordo com nosso objetivo na construção de sentidos, já que “a vontade discursiva do falante se realiza antes de tudo na escolha de certo gênero do discurso” (BAKHTIN, 2003, p. 282). Os enunciados estão sempre se reinventando conforme as necessidades da sociedade e

não podemos caracterizar os gêneros como formas fixas da língua, mas sim como formas que se adaptam, ajustando-se àquilo que os sujeitos necessitam para construir sentido em determinadas situações de enunciação, levando em consideração a realidade social onde vivem.

A teoria dos gêneros discursivos, proposta por Bakhtin (2003), defende a ideia de que existem três esferas constituintes dos gêneros do discurso, que seriam: o conteúdo temático (a esfera de sentido ocupada pelo gênero – aquilo que se quer dizer, o assunto que queremos tratar e a mensagem que queremos passar), o estilo (escolhas linguísticas que são realizadas de acordo com o gênero discursivo que está sendo utilizado em determinado discurso) e a organização ou construção composicional (estrutura do texto, o modo como ele se encontra organizado).

Em “Os gêneros do discurso” encontra-se um momento da concepção bakhtiniana de linguagem que sistematiza a importância da noção gênero para a compreensão da língua em movimento, plena de vida e de mobilidade, flagrada no diz-que-diz do burburinho da vida e da cultura, da vida na cultura, quer artística ou científica, do enunciado como unidade dialógica de tensão entre um/outro, entre ao menos duas consciências, entre identidades/alteridades, entre a língua/unidade, preservada a duras penas pelas forças centrípetas, e a língua/plural, multifacetada, plenamente realizada pelas forças centrífugas provocadoras do plurilinguismo. (BRAIT, 2017, p. 194-195).

As esferas correspondem à atividade linguística da linguagem de uso e seu movimento nas esferas sociais. Relacionam-se com as características dos atos ideológicos, como o próprio dialogismo e a responsividade. Trata-se de fenômenos resultantes da interação discursiva submetida à contextura social. Elementos que marcam não somente o papel do indivíduo nas esferas comunicativas, mas o reflexo de sua subjetividade marcado na interação verbal.

As formas de gênero, nas quais moldamos o nosso discurso, diferem-se substancialmente, é claro, das formas da língua no sentido da sua estabilidade e da sua coerção (normatividade) para o falante. Em linhas gerais, elas são bem mais flexíveis, plásticas e livres que as formas da língua [...]. A diversidade desses gêneros é determinada pelo fato de que eles são diferentes em função da situação, da posição social e das relações pessoais de reciprocidade entre os participantes da comunicação [...] é preciso dominar bem os gêneros para empregá-los livremente. (BAKHTIN, 2003, p. 283-284).

Os enunciados, ou as mobilizações que marcam a comunicação discursiva não estão intrinsecamente ligadas apenas ao sujeito falante, pois “os próprios limites do enunciado são determinados pela alternância de sujeitos do discurso” (BAKHTIN, 2003, p. 296, 297). Isso reformula as concepções ortodoxas de que a comunicação era linearmente fechada a um sujeito “ativo” e outro “passivo”. “Só se age na interação, só se diz no agir e o agir motiva

certos tipos de enunciados, o que quer dizer que cada esfera de utilização da língua elabora tipos relativamente estáveis de enunciados”. (FIORIN, 2008, p. 61).

A comunicação discursiva é apropriativa, isto é, não define papéis bem demarcados de ação enunciativa “falante” e “ouvinte”, das quais os sujeitos devem utilizar para realizar a ação verbal. Em vez disso, ela define ações das quais os sujeitos se apropriam, dando origem a um movimento que ditará tanto as escolhas internas do indivíduo, quanto a responsividade de um para com o outro. Bakhtin (2003, p. 297) defende a ideia de que “é impossível alguém definir sua posição sem correlacioná-la com outras posições. Por isso, cada enunciado é pleno de variadas atitudes responsivas a outros enunciados de dada esfera da comunicação discursiva”. Os indivíduos apropriam-se dos “papéis” de falante e ouvinte de forma ativa, desempenhando respostas internas ou externas em ambos.

Se todo enunciado é, por natureza, responsivo, não há espaço para que se assumam papéis bem delimitados durante a comunicação, mecanizando-o sem contemplar as interações que formam a atividade onipresente do ato enunciativo, baseado na responsividade. Isso demarca a ação enunciativa como uma ação social, pois essa troca responsiva de enunciados procedentes das apropriações traz consigo as diversas facetas da esfera social a qual pertencem os indivíduos.

De certo modo, podemos afirmar que os enunciados influenciam uns aos outros, pois “cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2003, p. 297). Sendo as esferas discursivas identitárias, assim o são as formas de manifestação da matriz social que influenciarão as escolhas e expressões que o indivíduo utilizará ao mobilizar os enunciados no ato de comunicação discursiva. Fiorin (2008, p. 61) debate que “o gênero estabelece, pois, uma interconexão da linguagem com a vida social. A linguagem penetra na vida por meio dos enunciados concretos e, ao mesmo tempo, pelos enunciados a vida se introduz na linguagem”. Isso significa que a presença dos gêneros discursivos é reflexiva aos aspectos da atividade/ação humana e, conseqüentemente, às diferentes formas de interação.

A primeira evidência da matriz social presente no discurso individual está na apropriação dos gêneros do discurso que correspondem mais oportunamente ao conjunto de contextos sociais definidos por classe, situação e relações interpessoais para comunicar-se com outro interlocutor. Ao contrário da língua, que é estável, a enunciação – como um fator expressivo – é de uso livre, variando justamente em função de todos os elementos sociais que fazem parte da trajetória do indivíduo falante e seus interlocutores. Isso significa que a

enunciação nunca será a mesma e que as combinações provenientes da liberdade de seu uso são praticamente infinitas.

Da mesma forma que o convívio social influencia na maneira como vamos enunciar, a partir dos gêneros discursivos, ele nos coloca também na posição de interlocutores agentes da ação social. Ao contrário do que se costuma pensar, esse papel de protagonismo social não funciona a partir da simples disseminação da língua pela transmissão dos signos, mas da interação proveniente da enunciação discursiva, levando em conta a apropriação dos gêneros que também interagem com os interlocutores, numa grande rede socialmente construída por meio do discurso. Pois, a enunciação não é mera transmissão de signos, mas um produto de tais relações sociais.

[...] a enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados e, mesmo que não haja um interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor. A palavra dirige-se a um interlocutor: ela é função da pessoa desse interlocutor: variará se se tratar de uma pessoa do mesmo grupo social ou não, se esta for inferior ou superior na hierarquia social, se estiver ligada ao locutor por laços sociais mais ou menos estreitos. [...] Na maior parte dos casos, é preciso supor além disso um certo horizonte social definido e estabelecido que determina a criação ideológica do grupo social e da época a que pertencemos, um horizonte contemporâneo [...]. O mundo interior e a reflexão de cada indivíduo têm um *auditório social* próprio bem estabelecido, em cuja atmosfera se constroem suas deduções interiores, suas motivações, apreciações, etc. (BAKHTIN, 2010, p. 116-117, grifo do autor).

Em termos gerais, Bakhtin (2010, p. 117, grifos do autor) aborda a enunciação como um fator social externo ao individualismo, pois “toda palavra comporta *duas faces*. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente *o produto da interação do locutor e do ouvinte*”. Antes de considerar o indivíduo como um enunciador, deve-se considerar o contexto social em que está inserido, a interação na qual se encontra com um ou mais indivíduos e o grupo social do qual fazem parte. Toda enunciação é proveniente de uma esfera social, um grupo formado pelas mesmas ideologias, seja qual for a natureza delas. Ainda assim, a natureza da enunciação pode mostrar vieses muito variáveis, de acordo com a situação em que estiver ocorrendo e a maneira como o receptor a recebe, bem como a ação implícita do social no próprio ato enunciativo do locutor.

O discurso de um interlocutor não pertence apenas a ele. Por isso, enunciar com determinado indivíduo significa o mesmo que enunciar com os contextos sociais onde ele se encontra inserido, do mesmo modo que o discurso dele pertence a todos esses contextos.

Como mencionado anteriormente, desde a construção da identidade do interlocutor aos fatores que o influenciaram a escolher os determinados gêneros que formaram seu discurso, o meio social foi o grande responsável de formar a ideologia necessária para que houvesse a combinação. O indivíduo nada mais é do que agente da função ideológica do meio social, que permanece internalizada até o momento do ato enunciativo, quando explicita-se descaradamente por meio de diversas formas, mostradas pelas matrizes.

[...] a personalidade que se exprime, apreendida, por assim dizer, do interior, revela-se um produto total da inter-relação social. A atividade mental do sujeito constitui, da mesma forma que a expressão exterior, um território social [...]. Quando a atividade mental se realiza sob a forma de uma enunciação, a orientação social à qual ela se submete adquire maior complexidade graças à exigência de adaptação ao contexto social imediato no ato da fala, e, acima de tudo, aos interlocutores concretos [...]. Pode-se dizer que não é tanto a expressão que se adapta ao nosso mundo interior, mas o nosso mundo interior que se adapta às possibilidades de nossa expressão, aos seus caminhos e orientações possíveis. Chamaremos a totalidade da atividade mental centrada sobre a vida cotidiana, assim como a expressão que a ela se liga, ideologia do cotidiano, para distingui-la dos sistemas ideológicos constituídos, tais como a arte, a moral, o direito, etc. A ideologia do cotidiano constitui o domínio da palavra interior e exterior desordenada e não fixada num sistema, que acompanha cada um dos nossos atos ou gestos e cada um dos nossos estados de consciência. [...] Toda palavra é ideológica e toda utilização da língua está ligada à evolução ideológica. Está errado quando diz que esse conteúdo ideológico pode igualmente ser deduzido das condições do psiquismo individual. (BAKHTIN, 2010, p. 121-126).

Quando dizemos que comunicar-se com um indivíduo trata-se de, efetivamente, comunicar-se com seu meio social, admitimos que o meio onde este indivíduo encontra-se constitui diversas vozes, que estarão presentes do fio do discurso e por trás dele. Aí que vemos o exemplo utilizado anteriormente sobre “preferir chá a café”. A preferência do indivíduo não é apenas subjetiva, pois “todos os enunciados no processo de comunicação, independentemente de sua dimensão, são dialógicos”. (FIORIN, 2008, p. 19). Ela se origina de uma construção sociocultural proveniente da soma desses fatores subjetivos às influências e ações do meio, estipuladas pelas expectativas, situações, experiências e pressões da sociedade, o que Bakhtin (2010) define como ideologia do cotidiano.

Podemos afirmar que cada esfera social, constitutiva dos gêneros discursivos é responsável por replicar uma dessas vozes, que serão implicitadas no discurso do indivíduo falante. No momento da enunciação, do diálogo com outro indivíduo falante teremos explícita a interação entre eles no ponto “definido” do discurso, porém também poderemos inferir a interação entre as vozes da sociedade que são provenientes do discurso de ambos, “conversando” implicitamente, por trás do fio discurso-enunciativo, estabelecendo uma

complexa interação. É o que Bakhtin (2010) estabelece como atividades mentais do eu e do nós.

Ainda assim, não podemos estabelecer um catálogo, taxonomizando os gêneros discursivos em relação aos elementos temáticos, composicionais e estilísticos. Uma vez que as formas de interação da atividade humana podem ser ilimitadas, da mesma forma podem se apresentar as complexidades da comunicação verbal. Fiorin (2008, p. 63) salienta que “a riqueza e a variedade dos gêneros são infinitas, uma vez que as possibilidades da ação humana são inesgotáveis e cada esfera de ação comporta um repertório significativo de gêneros do discurso”. Considerando que a comunicação é, por sua natureza, dialógica, compreendemos que não há limites para os processos interacionais e discursivos que possam reger a ação verbal dos indivíduos de determinadas esferas sociais.

Não é errôneo afirmar, então, que o processo enunciativo promove uma interação consciente, daquilo que o sujeito explicita por meio do discurso, mas também uma interação inconsciente e própria do ser, entre as ideologias do cotidiano de cada um. Cada ideologia do cotidiano, representada pelo conjunto dessas vozes sociais é intrínseca à construção subjetiva individual, mas também influenciará nos meios discursivos e na construção cultural responsável por estabelecer a ideologia do outro indivíduo. Desse modo, as ideologias não são fixas e imutáveis, mas transformam-se, conforme visto anteriormente, de acordo com o contexto social em que os indivíduos estão inseridos.

A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua. [...] Pode-se compreender a palavra “diálogo” num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja. O livro, isto é, o ato de fala impresso, constitui igualmente um elemento da comunicação verbal [...]. Além disso, o ato de fala sob a forma de livro é sempre orientado em função das intervenções anteriores da mesma esfera de atividade, tanto as do próprio autor como as de outros autores; ele decorre portanto da situação particular de um problema científico ou um estilo de produção literária. (BAKHTIN, 2010, p. 127-128).

É interessante que saibamos definir a interação verbal como não exclusiva do diálogo proveniente da comunicação em voz alta. Qualquer ato de fala, constituído a partir das ideologias do cotidiano aplicadas a um contexto social por dois ou mais indivíduos (como um autor e um leitor, uma lei e um cidadão, etc.) implicará, inevitavelmente em uma interação verbal orientada pela esfera social correspondente. Toda forma de discurso, independente de

qual seja sua manifestação, resulta uma ideologia proporcional a sua esfera, bem como cada ato de enunciação constitui uma interação verbal, e as relações sociais estabelecidas entre os interlocutores é que definem a natureza desta interação. Tal noção compreende o que consideramos como dialogismo do discurso de seus constituintes.

O enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu. Por isso, todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado, pelo discurso alheio. O dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados. [...] Todo enunciado é dialógico. Portanto, o dialogismo é o modo de funcionamento real da linguagem, é o princípio constitutivo do enunciado. Todo enunciado constitui-se a partir de outro enunciado, é uma réplica de outro enunciado. Portanto, nele ouvem-se sempre, ao menos, duas vozes. (FIORIN, 2008, p. 19-24).

Um livro, por ser ato de fala, cuja ideologia não tem valor se não equiparada pela interpretação de um leitor com a ideologia do cotidiano, também é passível de interação. “A obra estabelece assim vínculos com o conteúdo total da consciência dos indivíduos receptores e só é apreendida no contexto dessa consciência que lhe é contemporânea” (BAKHTIN, 2010, p. 123). Ou seja, a interação entre o leitor e uma obra literária, por exemplo, é estabelecida a partir do contato da consciência individual do leitor (e suas ideologias cotidianas) com os elementos comuns a ela presentes no discurso da obra que, segundo Bakhtin (2003) passa a ser “ideologicamente significativa”.

Uma obra literária, um texto jornalístico, uma publicidade ou até mesmo um bilhete informal são compostos por enunciados que trazem consigo as diversas ideologias proporcionais aos variados contextos sociais. Fiorin (2008, p. 24) debate que “um enunciado é sempre heterogêneo, pois ele revela duas posições, a sua e aquela em oposição à qual ele se constrói”. É nesse momento que se dá por evidenciado o conjunto de opiniões e posições que constituem as formações ideológicas dadas como pessoais. Além do “detestar bandas de rock”, o sujeito demonstrará seus gostos, desgostos, preconceitos e preferências que, salientamos, não representam mera escolha individual, mas também produto da intersecção entre as esferas sociais.

Isso explica as diferenças entre posicionamentos e opiniões, pois da mesma forma que apresentam-se variavelmente, assim o farão os gêneros discursivos e as interações sociais e verbais correspondentes a estas diferenças. Por meio do discurso não é possível esconder posicionamentos, mas sim apenas mascará-los, pois não existe enunciado cuja composição não seja oposta ou contrária a outro enunciado. Por isso sempre será possível identificar, mesmo que de maneira breve e superficial os fundamentos sociais que regem o ato

enunciativo de diferentes sujeitos, seja qual for a manifestação verbo-enunciativa – tanto no ato de fala, quanto em uma obra literária, por exemplo.

Uma visão de mundo, um ponto de vista, uma opinião sempre têm uma expressão verbalizada. Tudo isso é discurso do outro (em forma pessoal ou impessoal), e este não pode deixar de refletir-se no enunciado. O enunciado está voltado não só para o seu objeto mas também para os discursos do outro sobre ele. [...] Reiteremos: o enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva e não pode ser separado dos elos precedentes que o determinam tanto de fora quanto de dentro, gerando nele atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas. (BAKHTIN, 2003, p. 300).

Dizer que “detesto bandas de rock” apenas é possível numa sociedade onde há indivíduos que gostam de bandas de rock, pois o conjunto desses gostos constituirá o discurso oposto ao meu. Supondo que vivêssemos em um mundo onde todos os indivíduos detestassem bandas de rock, o meu discurso assumiria outra posição, oposta a partir de então a outros infinitos elementos, como a necessidade de autoafirmação ou a repressão a discursos contrários aos da convenção social tida, neste caso, como o gosto por bandas de rock.

É o que vemos em diferentes discursos presentes na ideologia do cotidiano. A necessidade de um indivíduo dizer que “não tem nada contra homossexuais”, surge da premissa de que o discurso social, oposto a esse é completamente assertivo a uma sociedade machista e homofóbica, pois numa sociedade onde homofobia não existisse, tal discurso também assumiria outra posição, seja qual fosse a sua natureza. Sendo assim, duas afirmações podem provir deste discurso: a) a sociedade é genericamente homofóbica e possui opiniões contra homossexuais e b) o indivíduo não tem nada contra homossexuais, embora o discurso social esteja impregnado em seu posicionamento, o que justifica a sua oposição.

Essa combinatória constitutiva de elementos dados (sistema) e elementos criados (linguagem em uso) possibilita a um texto ser reconhecido como pertencente a um sistema (linguístico, pictórico, musical, etc.), e, ao mesmo tempo, como portador de valores, de posições que garantem a produção de sentidos, sempre em confronto com outras posições e valores presentes numa sociedade, numa cultura. (BRAIT, 2017, p. 195-196).

A questão ideológica mostra-se, assim, relativa e extremamente complexa. Muitas vezes, discursos individuais são interpretados sem que haja a compreensão da atividade mental do eu relacionada com a atividade mental do nós, o que acaba prejudicando a comunicação. Ignorando a ideologia do cotidiano e as diversas vozes que compõem o ato enunciativo de cada discurso presente nas esferas sociais, apenas admite-se uma interpretação

fechada e irreal das reais intenções discursivas provenientes da conexão sujeito vs. contexto social.

Devemos compreender, portanto, que todo ato discursivo é dialógico, enunciativo e interacional. Nenhum discurso está sozinho, do mesmo modo que nenhum ato enunciativo será puro e sem influências. A interação verbal compreende fenômenos sociológicos muito importantes para a interpretação discursiva, uma vez que explorada a natureza enunciativa onde esta se manifestará.

A fim de podermos compreender a atuação dos diferentes discursos em diferentes contextos, devemos analisar as situações enunciativas que orientarão as diferentes interações verbais. Por isso, seguimos com os estudos de Mainguenu (2012) sobre as situações enunciativas que corroborarão para a construção identitária do discurso individual e sua representação nos meios da interação verbal.

3. MANIFESTAÇÃO DO ETHOS DISCURSIVO

A situação enunciativa abarca elementos tanto discursivos quanto extradiscursivos para a composição e narração das interações verbais e outras manifestações do discurso. Isso porque compreende elementos que ilustram de forma clara o conteúdo do próprio discurso, permitindo ao leitor e/ou coenunciador um maior entendimento das intenções comunicativas e dos objetos do discurso, além de permitir a apropriação de certos ideais e julgar o grau de verossimilhança ou credibilidade.

As concepções de enunciação voltadas às interações dialógicas não se limitam apenas às concepções bakhtinianas. Maingueneau (2012, p. 250) defende a ideia de que é errôneo afirmar que há uma situação de enunciação ou comunicação (definições muito comumente confundidas), uma vez que apenas considerariam o ato enunciativo de um ponto de vista exterior. A fim de considerá-lo por um ponto de vista interior, isto implicaria em uma “cena de enunciação”.

3.1 CENAS DE ENUNCIAÇÃO

“Um texto é na verdade o rastro de um discurso em que a fala é encenada”.²

A análise discursiva proposta por Maingueneau (2012) pode ser vista como um aprofundamento aos estudos iniciados por Bakhtin (2003), que contempla os elementos intradiscursivos pelos vieses não apenas subjetivos, mas também interacionais e sociais. Pois, as cenas enunciativas definem caracteres de discurso que são provenientes da interação verbal e de todo o conjunto de ideologias que envolvem a situacionalidade, intenção, responsividade e concretização do ato enunciativo.

A cena de enunciação, segundo o autor, pode ser entendida como o conjunto de operações que caracterizam e especificam as atividades verbais, definindo sua natureza e seus componentes. Essas operações dividem-se em três conforme sua manifestação nos planos da expressão. Seriam elas: a cena englobante (tipo de discurso), a cena genérica (gênero do discurso) e a cenografia (cena de fala do discurso). Cada uma das cenas é correspondente a

² MAINGUENEAU, 2012, p. 250. *Discurso Literário*.

um caráter determinante do discurso, de modo que ambas complementam-se na constituição do que chamamos de texto.

A cena englobante (o tipo de discurso) serve para, inicialmente, situar o interlocutor sobre as características básicas do texto que ele deve apreender para interpretá-lo. Assim, o leitor médio deve ser capaz de identificar se determinado enunciado é jornalístico, artístico, literário, publicitário, ou de outro tipo de discurso. Situar para interpretar.

Entretanto, Maingueneau (2012) salienta que apenas conhecer a cena englobante do texto é insuficiente para interpretá-lo. Isso porque o leitor, ou interlocutor precisa de um contato direto, algo que delimite o texto em um plano de expressão, já que toda forma de enunciação ocorre por um gênero do discurso. A cena genérica surge a partir dessa necessidade de um contato direto com um tipo de discurso, atribuindo legitimidade às condições de enunciação a partir do momento em que delimita-a em determinado gênero discursivo. “As condições de enunciação ligadas a cada gênero correspondem [...] a certo número de expectativas do público e de antecipações possíveis dessas expectativas pelo autor” (MAINGUENEAU, 2012, p. 251).

O modo como um texto é expresso pode determinar a configuração das respectivas cenas englobantes. Uma “cena jornalística” pode sofrer variações em função do tempo ou do lugar em que é manifestada. “Tudo o que a noção de cena englobante diz é apenas que certo número de gêneros do discurso partilha do mesmo estatuto pragmático e que a apreensão de um texto ocorre por referência a esse estatuto”. (MAINGUENEAU, 2012, p. 252). A cena englobante torna-se “variável”, pois um texto que consideremos jornalístico pode passar a “integrar noutra conjuntura outras cenas englobantes”. (MAINGUENEAU, 2012, p. 252). Um exemplo muito prático disso está no texto poético. Atualmente, vemos poesia em música, em prosa, em receita, em publicidade, etc. O texto varia de acordo com a maneira como é manifestada a enunciação.

Referir-se à manifestação do texto pode também tratar-se da maneira como o texto está sendo contado, ou seja, o modo como está organizada a história levando em consideração fatores como ponto de vista, composição de tempo/espço e outros elementos constitutivos: um lugar. Maingueneau (2012, p.252) define que “[...] a cena na qual o leitor vê atribuído a si um lugar é uma cena narrativa construída pelo texto, uma ‘cenografia’”. Esta cena será o primeiro elemento a ser notado pelo coenunciador.

[...] o texto lhe chega em primeiro lugar por meio de sua cenografia, não de sua cena englobante e de sua cena genérica, relegadas ao segundo plano, mas que na verdade constituem o quadro dessa enunciação. É nessa cenografia, que é tanto condição como produto da obra, que ao mesmo tempo está “na obra” e a constitui, que são validadas os estatutos do enunciador e do coenunciador, mas também o espaço (topografia) e o tempo (cronografia) a partir dos quais a enunciação se desenvolve. (MAINGUENEAU, 2012, p. 252).

A cenografia é o primeiro elemento a ser notado porque é a que define os elementos temporais e espaciais, estabelecendo as categorias de tempo e lugar de modo a permitir a atribuição desses elementos ao coenunciador. É o que possibilita a interpretação pessoalizada das narrativas, por exemplo. Quem nunca se sentiu dentro de uma história ou como se fizesse parte de uma música ou de um poema? A cenografia define a obra, mas também define a forma de manifestação do texto, possibilitando que nos encontremos coenunciadores de uma história de amor ou de um violento tiroteio no faroeste.

“Uma cenografia é identificada com base em variados índices localizáveis no texto ou no paratexto, mas não se espera que ela designe a si mesma; a cenografia se mostra, por definição, para além de toda a cena de fala que seja dita no texto”. (MAINGUENEAU, 2012, p. 252). Embora a cenografia implique no ato da fala, ela não representa apenas o ato da enunciação, mas sim toda a construção composicional cenográfica em que encontram-se as demais cenas, de modo a constituir o texto como um todo, para dentro e fora desse momento de ação enunciativa. “A cenografia torna-se produto e processo daquilo que o discurso constrói. É por meio dos índices localizáveis na materialidade do texto que a cenografia se mostra, ela não é pré-construída, mas é fabricada de acordo com aquilo que o discurso diz”. (FREITAS; FUMAGALLI, 2017, p. 108). O ambiente do diálogo em um violento tiroteio no faroeste não está definindo apenas o momento do diálogo, mas toda a cenografia do texto que também é explícita ou implicitamente do faroeste.

Devemos atentar-nos, no entanto, ao fato de que uma cenografia não é meramente caracterizada no explícito pelo lugar apropriado ao coenunciador. Maingueneau (2012, p. 255-256) estabelece que há diferentes marcas que qualificam uma cenografia: a) o texto mostra a cenografia que o torna possível – uma distopia não é sustentada por uma cenografia explícita de caos social: é mostrada por marcas na alienação social onde poucos indivíduos não se encontram; b) indicações paratextuais: prefácio do autor, um título, uma menção a outro gênero e c) indicações explícitas que muitas vezes reivindicam o aval de cenas da fala preexistentes. Além disso, essas marcas podem ocorrer a partir de uma cena validada.

As obras podem, com efeito, basear sua cenografia em cenas de enunciação já validadas, que podem ser outros gêneros literários, outras obras, situações de comunicação de caráter não literário (p. ex., a conversação mundana, a fala camponesa, o discurso jurídico...) e até eventos de fala isolados. [...] Uma cena validada mobilizada a serviço da cenografia de uma obra é também o produto da obra que pretende enunciar a partir dela. (MAINGUENEAU, 2012, p. 256-257)

As possibilidades de manifestação da cenografia são realmente diversas, principalmente se considerarmos as fronteiras da intertextualidade e da interdiscursividade. A cenografia é constituída, por efeito, a partir da relação entre todos esses elementos, destacando principalmente a importância da topografia e cronografia, sem as quais não há apropriação do coenunciador. Não importa o modo como a cenografia é manifestada, sob o ponto de vista interpretativo. Pois, nesse caso, o que definirá a qualidade da interpretação será o conjunto dos elementos tempo/espaço (topografia+cronografia) e a habilidade coenunciativa de compreendê-los no discurso, projetando-se na enunciação.

Toda cenografia implica em uma qualidade ideológica de entendimento, uma vez que rege as interações discursivas que servirão de apoio para a projeção do enunciador no discurso e apropriação de seu posicionamento do coenunciador. Vemos, a partir de então, que a subjetividade enunciativa não é somente uma consciência empírica. Ela estabelece-se a partir dos valores interacionais propiciados pela cenografia durante o diálogo ideológico presente no discurso do enunciador e coenunciador (interlocutores).

É possível notar que é na cenografia que ocorre a interação entre os interlocutores e, por meio do próprio discurso, é construída a discursivização dos fatos que produzem sentidos e revelam o posicionamento ideológico do enunciador. A cenografia torna-se um dispositivo capaz de articular a obra, estruturando-a e validando sua enunciação. Por meio da cenografia, o texto se mostra e se faz conhecer, toma forma. Trata-se de uma dimensão criativa do discurso, na qual o simulacro do momento, do espaço e dos papéis sociais conhecidos e compartilhados culturalmente são engendrados (FREITAS; FUMAGALLI, 2017, p. 109).

Como dialoga Maingueneau (2012, p. 266): “o texto não se destina à contemplação, sendo em vez disso uma enunciação ativamente dirigida a um coenunciador que é preciso mobilizar a fim de fazer aderir ‘fisicamente’ a um certo universo de sentido”. Isso dependerá, em primeira estância, da legitimização do discurso do enunciador por meio da cenografia, pois “a cenografia está diretamente ligada à construção do dispositivo de fala do locutor e tem como foco legitimar seu discurso” (FREITAS; FUMAGALLI, 2017, p. 110).

A cenografia construída pelo discurso define a natureza sociológica do enunciador, exposta durante a enunciação, pois “a noção de prática discursiva como prática intersemiótica

supõe que quaisquer manifestações simbólicas de uma sociedade estão inseridas e são condicionadas pelas mesmas condições de produção, que são histórico-ideológicas”. (MUSSALIM, 2008, p. 71). Assim, as formas de expressão da cenografia são igualmente correspondentes às noções histórico-ideológicas do enunciador.

Para evocar uma cenografia, é necessário que haja uma manifestação enunciativa correspondente a ela, juntamente com outras formas de manifestação extradiscursiva, isto é, a gesticulação, pronúncia, apropriação, repressão, reprodução, etc. Esse ato de manifestação consiste em projetar uma imagem de si no discurso, uma personalidade enunciativa e temporária ou não, dada pela retórica como *ethos* discursivo.

3.2. ETHOS DISCURSIVO

Toda enunciação implica uma imagem do enunciador necessária ao entendimento e intencionalidade para com o coenunciador durante o processo discursivo. A primeira noção de *ethos*, o *ethos* retórico, como defende Maingueneau (2012, p. 267), “consiste em causar uma boa impressão por meio do modo como se constrói o discurso, em dar de si uma imagem capaz de convencer o auditório ao ganhar sua confiança”. Não podemos negar que todo texto implica uma intenção e um direcionamento a determinado(s) alvo(s) coenunciativo(s). O que define o sucesso de tais elementos conjuntamente, a fim de promover o entendimento é o *ethos* discursivo.

Maingueneau (2012) avança nos estudos sobre o *ethos* retórico, desenvolvendo o conceito e abordando novos horizontes. Dessa forma, a fim de compreendermos as complexidades da cenografia discursiva, devemos ter em mente que “o *ethos* retórico está ligado à própria enunciação, não a um saber extradiscursivo sobre o locutor” (MAINGUENEAU, 2012, p. 267, grifo do autor). O *ethos* retórico não é um traço de personalidade ou caráter previamente previsto pelo coenunciador, desse modo, exterior ao discurso. Ele é relativo ao ato enunciativo, ao momento da enunciação, podendo ser correspondente ou não com a personalidade do coenunciador ou a “imagem” prevista por este nos instantes anteriores à fala. Ou seja, o *ethos* retórico pode, neste caso, ser resultado de uma imagem prévia, um *ethos* prévio.

O *ethos* está crucialmente ligado ao ato de enunciação, mas não podemos ignorar que o público constrói também representações do *ethos* do *enunciador* antes mesmo de ele começar a falar. Faz-se, assim, necessário distinguir entre *ethos discursivo* e *ethos pré-discursivo* (ou *prévio*). [...] O simples fato de um texto estar ligado a um dado gênero do discurso ou a um certo posicionamento ideológico induz expectativas no tocante do *ethos*. (MAINGUENEAU, 2012, p. 269, grifo do autor).

Há distinções entre o *ethos* prévio e o dito discursivo, e é absolutamente necessária a compreensão dialógica do discurso e da própria enunciação, do mesmo modo em que a análise de apenas esses dois elementos torna-se insuficiente para a obtenção do caráter aparente do enunciador. A fim de não haver confusão e desentendimento, devemos reconhecer que “em termos de *ethos*, é menos relevante o caráter verdadeiro do sujeito em relação ao seu caráter aparente, percebido pelo público ao qual se dirige”. (FREITAS; BOAVENTURA, 2016, p. 321, grifo do autor).

Desse modo, a construção ideológica do *ethos* discursivo não é meramente obtida pela projeção de si no discurso, a nível abstrato e exclusivamente discursivo. Ele representa o conjunto das composições de *ethos* prévio, discursivo e outros elementos, podendo manifestar-se das mais diversas maneiras, a partir da interação entre: “*ethos* pré discursivo, o *ethos* discursivo (*ethos mostrado*), mas também os fragmentos do texto em que o enunciador evoca sua própria enunciação (*ethos dito*), diretamente [...] ou indiretamente”. (MAINGUENEAU, 2012, p. 270, grifo do autor). Ainda segundo o autor, o resultado das interações é relativo aos gêneros do discurso, ocasionando o que chamamos de *ethos* efetivo, construído pelo leitor.

Em termos gerais, o *ethos* efetivo funciona como conceito conclusivo nas análises discursivas ligadas aos mundos éticos, relativos aos campos da sociedade. Pois, o que é evidenciado na atividade discursiva passível de análise é a ideologia construída pelo destinatário (coenunciador), tendo em vista que só é atribuído ao *ethos* valor ideológico a partir do contato discursivo entre o enunciador e o coenunciador, como defendido anteriormente. Da mesma maneira, devemos reconhecer a evolução dos elementos relativos ao *ethos* para além da retórica, considerando todas as atuais formas de tratamento do texto e expressão discursiva.

Para além da retórica, quando há enunciação, algo da ordem do *ethos* vê-se liberado: através de sua fala, um locutor ativa no intérprete a construção de certa representação desse mesmo locutor, pondo assim em risco o domínio deste sobre sua própria fala; cabe ao locutor tentar controlar, de modo mais ou menos confuso, o tratamento interpretativo dos indícios que apresenta. [...] Ora, a noção de *ethos* permite articular corpo e discurso: a instância subjetiva que se manifesta através do discurso não se

deixa perceber neste apenas como um estatuto, mas sim como uma voz associada à representação de um “corpo enunciante” historicamente especificado. (MAINGUENEAU, 2012, p. 271, grifo do autor).

De certa forma, devemos não apenas contemplar as noções discursivas do ethos como vínculo à oralidade, mas ligá-lo à enunciação como representante ideológico. Vemos, portanto, que assim como Bakhtin (2003), Maingueneau (2012) também defende a ideia de que as ideologias marcam o discurso a nível enunciativo. Tal representação não estará veiculada apenas aos elementos intradiscursivos, já que as especificidades extra-discursivas sempre caracterizam o corpo do enunciador “a um *fiador* que, por meio do seu tom, atesta o que é dito [...] tanto para o escrito, quanto para o oral. [...] Este vê atribuído a si um *caráter* e uma *corporalidade* [...]”. (MAINGUENEAU, 2012, p. 271, grifo do autor).

O caráter e a corporalidade são os reais recursos a atribuírem valor ideológico e psicológico ao discurso. Serão eles os responsáveis por definir a natureza identitária das representações sociais no fio enunciativo, coligando os elementos intra e extra-discursivos, por meio dos quais o intérprete ou coenunciador se apropriará positiva ou negativamente, *incorporando*, segundo Maingueneau (2012, p. 272), esse ethos proposto.

Significa que o sujeito pode empreender mecanismos (através de um determinado tom de voz, de um determinado conjunto de gestos e de certa forma de se vestir) que tanto podem apenas reforçar a sinceridade de seu discurso quanto ajudar a “vender”, ou seja, a tornar crível e legítimo um discurso mentiroso ou não de todo verdadeiro [...]. (FREITAS; BOAVENTURA, 2016, p. 320).

Salientando que a *incorporação* não será de modo algum exclusiva da oralidade, como proposta inicialmente pela retórica: “o texto escrito também possui um ethos, uma vocalidade (ou tom), que nos permite remetê-lo a uma fonte enunciativa que dá autoridade ao que é dito” (MUSSALIM, 2008, p. 71). Independentemente da forma em que o discurso se encontre manifestado, seja em texto escrito ou em texto oral, o processo ocorrerá seguindo as mesmas premissas. As cenas de enunciação exteriorizam pontos de vista ideológico e sociológico do âmbito social de circulação do discurso. Desse modo, consolidando uma identidade padrão daquele constituinte do discurso.

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, 2012, p. 272, grifo do autor).

A noção de incorporação está diretamente ligada à construção de um mundo padrão identitário, ao qual o fiador se associará, ou seja, um “mundo ético”. Maingueneau (2012, p. 272) afirma que o mundo ético é ativado através da “leitura subsume [...] de situações estereotípicas associadas a comportamentos”. Dessa forma, cada público concentrado de determinada esfera social constituirá um mundo ético diferente. Citando seus exemplos, temos como base às situações modelo utilizadas pelo discurso publicitário (o mundo ético da indústria musical, do funcionário que é um “homem de negócios”, etc.)

A multiplicidade dos mundos éticos acompanha também a diversidade dos *ethos* que marcam os diferentes cenários sociais ao longo da história cultural. Isto, pois, assim como os discursos se transformam à medida que as ideologias movimentam-se na conjuntura social, os diferentes *ethos* aparecem e desaparecem, modificando-se conforme os modos de produção e disseminação de discursos se transformam nas novas configurações da sociedade. Maingueneau (2012, p.273-274) aborda essas mudanças alegando que o texto literário é um modelo das novas configurações, pois as ideias que aparecem no modo de dizer de uma obra remetem a um modo também de ser, como um tipo de “imaginário de vivência”.

As transformações são evidenciadas de maneira mais explícita justamente quando colocadas em oposição aos ideais do mundo ético político padrão, presente no discurso da população globalizada referente aos avanços da sociedade com as novas tecnologias, novas formas de comunicação e novos pontos de vista. As distopias compõem essa oposição, a partir do momento em que as ideologias marcadas no discurso das respectivas obras alegam um novo mundo ético, representado pelo pessimismo social inconsciente ao mundo ético padrão progressista e liberal.

Nosso estudo se voltará justamente a essas questões, de modo que a análise contribua para a apuração dos termos comparativos de tais mundos éticos, explicitados por meio da interação verbal juntamente com os elementos cenográficos e relativos a imagem do protagonista no discurso. Logo a seguir, apresentamos os procedimentos metodológicos juntamente com a análise do *corpus* escolhido.

4 O DISCURSO “QUENTE” DE FAHRENHEIT 451

Apresentamos um estudo exploratório e bibliográfico, com análise qualitativa, contextualizando os discursos analisados a partir de conceitos-chave de correntes teóricas que contribuíram para o avanço da pesquisa social e discursiva no ramo da linguagem e dos estudos enunciativos. A partir de então, contemplando a linearidade necessária para a progressão do estudo como uma análise sociodiscursiva, pretende-se analisar a obra Fahrenheit 451 de modo a constituir o *corpus* adequado para alcançar os resultados pretendidos.

Dessa forma, relacionamos com o *corpus* as concepções dialógico-discursivas contemplando os conceitos de Bakhtin (2010) sobre a interação verbal colocada do ponto de vista social e desenvolvendo-se a partir dos conceitos de Maingueneau (2012) sobre cenografia e a constituição de um ethos discursivo, resultado de tais interações sociodiscursivas. A partir de então, espera-se alcançar a explicitação de seu valor ideológico equiparado ao seu valor discursivo evidenciado na interação verbal.

Para tanto, será realizada a referenciação do *corpus* de três maneiras durante a análise, a partir: 1) da evocação de acontecimentos ocorridos no enredo da obra; 2) da evocação de acontecimentos do mundo (conhecimentos de mundo) e 3) de pequenos recortes do discurso do protagonista e de outros personagens.

As reflexões e considerações são divididas do seguinte modo:

- a) inicialmente, apresentamos uma breve síntese da obra e do autor, relacionando-os com o contexto social já discutido na introdução;
- b) subsequentemente, relacionamos o discurso do protagonista com os conceitos levantados por Bakhtin (2003, 2010), de modo a identificar o valor ideológico do discurso quando considerado a partir das interações verbais;
- c) em seguida, verificamos o valor e a atuação das interações sociodiscursivas em conjunto com as cenografias construídas pela obra para a composição de um ethos discursivo (MAINGUENEAU, 2012) proveniente do discurso do protagonista;
- d) por fim, damos continuidade aos resultados e considerações finais.

Dessa maneira, partimos para a análise do *corpus* escolhido:

451° Fahrenheit é a temperatura em que um livro queima, levando com ele seu conteúdo, sua história e toda e qualquer semente de criação ideológica atrelada a ele. O autor, Ray Bradbury, aparentemente fez questão de conceber este título à obra para que pudesse ilustrar da maneira mais fiel possível a autocrítica à sociedade “pós-contemporânea”, distópica e instantânea, que se veria saturada de informação e conhecimento, se deixando amedrontar pela intelectualidade a níveis realmente doentios.

Ray Bradbury era um imaginador declarado, fã de autores como Júlio Verne e Edgar Allan Poe, porém deixou um legado notável que nos faz indagar sobre até que ponto ele era um mero imaginador e não um excelente visionário. Em termos muito simplistas, Fahrenheit 451 (1953) foi a obra de Bradbury a ser mais creditada ao longo de sua carreira, ofuscando outras obras de sua criação – como *The Martian Chronicles* (1950) e *The Toynebee Convector* (1988). Muito disso se dá ao fato da distopia apresentar ao mundo o gênero de ficção especulativa, potencializado pelo discurso distópico. Bradbury morreu em 2012, aos seus 91 anos, deixando uma vasta coletânea de contos, obras e adaptações que demonstraram a sua capacidade idealizadora, mesmo seguindo o fato de que o autor só havia estudado até o segundo grau. Deixou com ele uma herança de ideias e previsões sobre a personalidade humana dignas de um mestre das observações.

Essa capacidade do autor o levou a criar Montag, um bombeiro em meio a essa sociedade caótica, mas que em vez de apagar incêndios, os provoca contra tudo aquilo que puder contaminar a sociedade com conhecimento e ideologias, o que torna a literatura e a música com todos os seus livros, CDs e computadores, alvos fáceis para os incendiadores. Os bombeiros representam para a sociedade o que líderes de massa representam em seus devidos contextos. São vistos como salvadores da pátria, aniquiladores da prejudicial inquisição que teria todo o poder para levar a população ao extermínio moral.

Montag aparece na obra como o protagonista fiel a sua sociedade ao crer nas barbáries impostas pelo governo e sancionadas por meio da alienação domiciliar que não tem a mínima vontade de indagar sobre as políticas públicas ou sistemas governamentais por estar ocupada demais assistindo televisões que compõem as paredes das residências. Tudo muda para Montag num belo dia, ao conhecer Clarisse, uma garota vívida e profunda, que o tira das convenções da bolha social de sua posição como bombeiro, fazendo-o indagar-se sobre as pequenas coisas da vida rotineira, como os pequenos detalhes da natureza ou da apreciação expressiva estranha e proibida a esta sociedade. É a partir de então que se torna aparente o fator externo como constitutivo do discurso de Montag.

O protagonista esforça-se do início ao fim do enredo em reconhecer o valor de seu discurso ao argumentar e contra-argumentar com os demais personagens, na vastidão de mudanças do seu posicionamento. Isso ocorre ao referir-se a Clarisse: “você é louca, mesmo” (p. 26), ao posicionamento inicial, favorável à doutrina social; ao referir-se a Mildred, sua esposa, ao posicionamento intermediário, em dúvida sobre a doutrina social: “É preciso fazer alguma coisa! [...] Bem, não vamos ficar parados conversando!” (p. 66) e, por fim, ao referir-se a seus novos companheiros da margem social, pertencentes à “resistência”, ao posicionamento final, contrário à doutrina social: “Não faço parte do mundo de vocês. O tempo todo fui um idiota” (p. 183).

Trata-se do primeiro sinal claro das intenções discursivas do falante, que são definidas pela ilusão de uma individualidade neutra e pura. Ao longo do desenvolvimento da narrativa, Montag surpreende-se com seu próprio discurso, demonstrando muita dificuldade em compreender as diferenças ideológicas do seu meio social, ao qual ele se apoia de diferentes maneiras, em cada uma das posições. Torna-se aparente a apropriação de gêneros discursivos não tão semelhantes: “a intenção discursiva do falante, com toda a sua individualidade e subjetividade, é em seguida aplicada e adaptada ao gênero escolhido, constitui-se e desenvolve-se em uma determinada forma de gênero” (BAKHTIN, 2003, p. 282). Isto é, Montag assume diversos papéis ligados aos gêneros discursivos ao decorrer da mudança de seu posicionamento acerca da realidade que o envolve.

Por ser expressivo, o discurso também é ideológico, mas não podemos pensar que os diversos posicionamentos do protagonista foram de origem puramente subjetiva, ignorando a ação do discurso dos demais personagens e outros fatores como a pressão social e profissional que interferiram na escolha dos gêneros adequados pelo protagonista para poder expressar-se em cada uma dessas posições ideológicas. Ao analisarmos os trechos anteriormente recortados das falas do personagem, vemos que “não é possível ocupar uma posição responsiva [...] se não sabemos que o falante disse com essa oração tudo o que quis dizer, que essa oração não é antecedida nem sucedida por outras orações do mesmo falante” (BAKHTIN, 2003, p. 287). Dessa forma, percebemos que o valor ideológico do discurso de Montag é dependente da ação comparativa destas manifestações com os outros enunciados partidos do mesmo discurso, com posicionamento diferente.

Ainda tratando-se de modos de dizer ou fazer-se presente na enunciação “é necessário ter em mente que o estilo individual não é absolutamente livre do gênero” (FIORIN, 2008, p.

74). Desse modo, vemos os seguintes valores atribuídos ao discurso do protagonista no decorrer das mudanças de posicionamento, segundo a apropriação dos gêneros discursivos:

- a) Primeiro discurso: doutrinário-autoritário – autoritarista. O protagonista reflete seu papel profissional como bombeiro, no topo da pirâmide social.
- b) Segundo discurso: rebelde-abnegador – confrontador. O protagonista passa a questionar seu papel como bombeiro, observando a perspectiva de outras posições da pirâmide social.
- c) Terceiro discurso: melancólico-revoltado – contrito. Sente-se triste e arrependido, ao perceber que foi conivente para toda a conjuntura política que agora não mais representa seus ideais.

A mudança de posicionamentos, como já dito, não pode ser creditada simplesmente à individualidade de Montag. As relações sociais e sociodiscursivas foram, de fato, decisivas e incisivas para as frequentes mudanças na concepção política do protagonista, a partir do momento em que observamos o impacto da responsividade destacada pela interação verbal nos diálogos do protagonista com os principais personagens com os quais ele interagia. São eles: Clarisse – a garota louca; Beatty – o chefe autoritário aliado ao sistema; Mildred – a esposa alienada; e Faber – o velho contrário ao sistema.

Peguemos como exemplo os seguintes trechos:

Clarisse: - Tenho dezessete anos e sou doida. [...] Gosto de sentir o cheiro das coisas e olhar para elas e, às vezes, fico andando a noite toda e vejo o sol nascer (p. 25).

Beatty: - Acelere o filme, Montag, rápido. Clique, Fotografe, Olhe, Observe, Filme, Aqui, Ali, Depressa, Passe, Suba, Desça, Entre, Saia, Por Quê, Como, Quem, O quê, Onde, Hein? Ui! Bum! Tchan! Póin, Pim, Pam, Pum! Resumos de resumos, resumos de resumos de resumos. Política? Uma coluna, duas frases, uma manchete! Depois, no ar, tudo se dissolve! A mente humana entra em turbilhão sob as mãos dos editores, exploradores, locutores de rádio, tão depressa que a centrífuga joga fora todo pensamento desnecessário, desperdiçador de tempo! (p. 78).

Mildred: - Livros não são pessoas. Você lê e eu olho em volta, mas não há ninguém! [...] Agora, minha ‘família’ é de pessoas. Elas me contam coisas: eu rio, elas riem! E as cores, então?! – referindo-se às “televisões” de parede (p. 96-97).

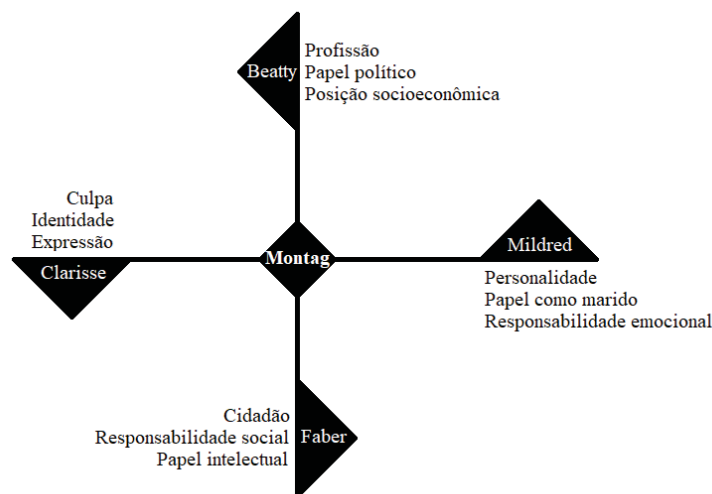
Faber: - Precisamos de conhecimento. E talvez em mil anos possamos escolher precipícios menores de onde saltar. Os livros servem para nos lembrar quanto somos estúpidos e tolos. [...] As coisas que você está procurando, Montag, estão no mundo, mas a única possibilidade que o sujeito comum terá de ver noventa e nove por cento delas está num livro (p. 111).

Cada um dos discursos acima carrega uma expressão diferente, pertencente a seu respectivo gênero. Bakhtin (2003, p. 295) diz que “essa expressão ou é uma expressão típica de gênero, ou um eco de uma expressão individual alheia, que torna a palavra uma espécie de representante da plenitude do enunciado do outro como posição valorativa determinada”. Diferentemente dos outros discursos, o discurso de Clarisse, por exemplo, é valorativo representando o eco da expressão das pessoas do seu círculo, contrárias ao sistema pelo meio intelectual, que corresponde ao oposto do discurso de Mildred, favor ao sistema pelo meio pseudo-intelectual, já que o valor do seu discurso é autenticado durante toda a obra pelo discurso das televisões.

Os quatro personagens assumem o papel de representante médio dos seus respectivos círculos, que interagem entre si, para depois interagir com o protagonista, que é um representante médio de ambos em determinadas situações do enredo – como mostrado no primeiro recorte. “Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas) é pleno de palavras dos outros, de um grau vário de alteridade ou de assimilabilidade, de um grau vário de aperceptibilidade e de relevância” (BAKHTIN, 2003, p. 294). O conjunto dessas interações provoca consequências ideológicas que ou confirmam e autenticam o discurso do meio ou o desprestigiam, sendo o primeiro o caso dos quatro personagens e o segundo o caso do protagonista. “Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos e reacentuamos” (BAKHTIN, 2003, p. 295). Em ambos, o discurso é assimilado, reelaborado, reacentuado, repensado, etc.

Pensando no valor ideológico das interações verbais do protagonista com os quatro personagens com os quais este mais tem contato discursivo, podemos pensar em uma tabela latitudinal e longitudinal para ilustrarmos a questão da influência ideológica que marca a mudança de posicionamento do protagonista, o seu maior caráter analítico (Figura 1).

Figura 1 – Valor ideológico nas interações verbais.



Fonte: elaborada pelo acadêmico.

Poderíamos imaginar Montag como no centro de uma encruzilhada, sendo perpassado por discursos de duas linhas que o afetam diretamente: pressão social, na latitude, que compreende o valor ideológico da profissão, do papel social, do papel como cidadão e da responsabilidade política; e pressão emocional, na longitude, que compreende o valor ideológico da personalidade, do papel afetivo, do papel como marido, da responsabilidade emocional e culpa. Como em um catavento, as linhas cruzam-se e transpassam-se, afetando Montag direta e indiretamente durante toda a obra, pois, em vista da individualidade deste, o que é considerado papel afetivo em determinado momento do enredo é considerado responsabilidade social em outro, e assim por diante, conforme o discurso de Montag transforma-se com o movimento das interações.

Como podemos observar na Figura 1, Beatty e Faber representam os extremos da linha latitudinal: Beatty é o chefe autoritário e manipulador, aliado ao sistema e o primeiro a notar a mudança de Montag, vendo-se apelar aos jogos psicológicos para ter sua ovelha de volta ao cercado e Faber é o velho, a vítima contrária ao sistema, que foi calada por ele e que agora sofre pela falta de liberdade intelectual que, principalmente os bombeiros, ajudaram a criar. Por outro lado, representando os extremos da linha longitudinal, temos: Mildred, a esposa alienada pelo sistema e favor a ele por ser dependente de suas artimanhas de convencimento e Clarisse, a jovem alienada pelo círculo familiar contra o sistema, apegada a todos os elementos contrários aos providos por ele (sistema).

Levando em consideração que “o enunciado se constrói levando em conta as atitudes responsivas, em prol das quais ele, em essência, é criado” (BAKHTIN, 2003, p. 301), percebemos que o discurso dos quatro personagens é originador das atitudes responsivas de Montag, que também ora são coniventes e ora contrárias ao discurso deles. De qualquer forma, Montag assume papéis ativos e passivos de ações que conferem reações responsivas ideológicas a partir da interação verbal com esses personagens nessas condições, correspondendo ou não às expectativas discursivas e ideológicas esperadas por eles, mas contribuindo para a bagagem enunciativa geral da representatividade média de seus círculos sociais.

A divergência entre os discursos responsável por impulsionar a interação verbal entre os personagens é dada a partir dos elementos discursivos da representatividade média de cada um, expressa pela ideologia do cotidiano, mas também é ilustrada a partir das cenas enunciativas, que estampam a contradição entre os discursos espelhados pelas diferentes posições sociais dos personagens, dado que na obra a divisão da população em grupos sociais muito distintos marca essa contradição claramente. “Se a sociedade é dividida em grupos sociais, com interesses divergentes, então os enunciados são sempre o espaço de luta entre vozes sociais, o que significa que são inevitavelmente o lugar da contradição” (FIORIN, 2008, p. 25).

A contradição de ideologias expressa pelo discurso define a natureza da interação verbal entre os personagens e a natureza da assimilação entre as ideologias deles com a ideologia do cotidiano do leitor da obra – outro fundamento do situar para interpretar. Desse modo, não só nos interessa a questão intradiscursiva das interações verbais definidas pela responsividade, mas também os elementos extradiscursivos expressos pelas cenas da enunciação e diferentes cenografias, que irão situar a interpretação ideológica de acordo com o grupo social, tipo de discurso e abordagem dos personagens.

Fahrenheit 451 nos remete a uma singular utilização da verossimilhança, onde a própria arte sugere críticas à instantaneidade social e o papel superficial da mídia televisiva, de modo que a ideologia cotidiana do leitor coincide com a ideologia cotidiana do protagonista e dos outros personagens. O sucesso dessa expressão é diretamente proporcional às condições de apropriação do autor dos gêneros discursivos mais adequados às suas intenções discursivas, possibilitando a origem das cenas enunciativas que definem a obra:

- a) Cena englobante (tipo de discurso): discurso literário;
- b) Cena genérica (gênero do discurso): gênero romance;

A primeira cena a observarmos neste caso, segundo as considerações de Maingueneau (2012), é a cena englobante literária, a responsável pela fundamentação da verossimilhança crítica do autor para com as respectivas ideologias do cotidiano. Pois, tal cena permite que o autor crie e recrie diversas as situações político-sociais, diferenciando-se de outros tipos de discurso comuns a estas formas de abordagem, como o discurso político, o publicitário e por vezes até o religioso. Da mesma forma, a cena genérica romance fundamenta a necessidade do leitor de um contato com o discurso literário, para que as expectativas do autor para com o leitor e vice-versa, baseadas nas antecipações discursivas, se concretizem.

Seguindo os mesmos princípios de fundamentação, temos as diferentes cenografias que formam a ação enunciativa do discurso dos personagens. Vemos que, além das cenografias definirem-se de acordo com a voz e a representatividade média de cada círculo social, ela também depende da situacionalidade do discurso dos personagens, que em alguns casos é fixo e imutável (como no caso de Mildred, que permanece com a mesma opinião do início ao fim da obra, construindo a mesma cenografia baseada no fato de ela estar em casa, assistindo as paredes e conversando com elas ou se drogando e indo dormir), e em outros casos é volátil, como no caso de Montag. “A cenografia está tanto a montante como a jusante da obra: é a cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que em troca ele precisa validar através de sua própria enunciação” (MAINGUENEAU, 2012, p. 253). Desse modo, a cenografia não é fixa, pois é interligada a validação do enunciado que irá manifestar.

Essas cenografias não foram concretizadas somente pela narrativa impessoal que as conferiu uma topografia e uma cronografia: elas foram validadas pela própria enunciação de cada um dos sujeitos enunciadore e se transformou de acordo com a interação verbal resultante de seus discursos. Da mesma forma que o discurso de cada um dos quatro personagens influenciadores partiu de uma representatividade média, partiu de cenografias que interfeririam nas cenografias presenciadas e vividas por Montag, validando, em vista disso, as diferentes cenografias que ele expôs por meio da enunciação.

Não seria possível pontuar todas as cenografias presentes no enredo da obra, dada a complexidade do enredo distópico baseado na representatividade média dos sujeitos influenciadores. Entretanto, podemos regular as principais cenografias que marcaram a volatilidade do discurso de Montag pela ação exterior (dos influenciadores, pela interação verbal), identificando os discursos como proeminentes, medianos ou triviais, de acordo com a credibilidade discursiva baseada na origem e na validação do discurso dos sujeitos para com a cenografia correspondente.

1ª cenografia: casa de Montag:

Montag: - Millie! – disse ele. – Escute. Me dê um segundo, por favor? Não podemos fazer nada. Não podemos queimar esses livros. Eu quero olhar para eles, pelo menos olhar uma vez para eles. Então, se o que o capitão diz for verdade, nós os queimaremos juntos, acredite-me, nós os queimaremos juntos. Você precisa me ajudar. – Ele olhou para o rosto dela, agarrou seu queixo e segurou-a com firmeza. Ele não estava só olhando para ela, mas procurando por si mesmo no rosto dela e pelo que tinha de fazer. – Quer gostemos disso ou não, estamos juntos nisso. Nunca lhe pedi muita coisa durante todos esses anos, mas agora eu lhe peço, eu lhe imploro. Temos de começar em algum lugar aqui, tentando descobrir por que estamos nessa confusão toda, você e as noites de remédios, e o carro, eu e o meu trabalho. Estamos indo direto para o precipício, Millie. Meu deus, eu não quero saltar (p. 90).

Esta cenografia é o palco dos momentos mais polêmicos e decisivos da obra, principalmente partindo do momento em que Montag rouba um livro num impulso de curiosidade e tem de administrar as reações inusitadas de Mildred, que ora é apática, ora desesperada e ora novamente alienada para com as ações do marido. O discurso de Montag nessa cenografia é proeminente, dada a dominância do seu posicionamento em todas as cenas enunciativas ocorridas ali, deixando como mediano o discurso de Mildred (nos momentos de maior sanidade) e de Beatty, nos momentos em que este o visitara e Mildred voltara a alienação rotineira.

A casa de Montag foi a única a reger todo o processo de mudança de seu posicionamento, principalmente considerando o fato de ser o campo de concentração da linha longitudinal (emocional) de discurso influenciador, marcada pelo discurso mediano de Mildred. Além de que os momentos de maior reflexão e expressão discursiva relacionados à Clarisse também ocorreram nessa cenografia. A todo momento, Montag e Mildred validam a cenografia de sua casa, evocando por meio do discurso os elementos: parede, remédios, família (referindo-se à família das paredes), cama, além da própria construção implícita da ideia de ambos constituírem um casal.

2ª cenografia: quartel do corpo de bombeiros.

Beatty: - Qual é o problema, Montag?

[...]Montag piscou os olhos. Beatty olhava para ele como se ele fosse uma estátua de museu. A todo momento, Beatty podia aparecer e se aproximar, tocando-o, explorando sua culpa e retraimento. Culpa? Que culpa seria essa?

Beatty: - Sua vez, Montag.

[...] Montag olhou para as cartas em suas mãos.

Montag: - Eu... eu estava pensando. Sobre o fogo da semana passada. Sobre o homem cuja biblioteca nós eliminamos. O que aconteceu com ele?

Beatty: - Eles o levaram gritando para o hospício.

Montag: - Ele não era demente.

Beatty organizou calmamente suas cartas.

Beatty: - Todo homem é demente quando pensa que pode enganar o governo e a nós. (p. 53, 54).

Trata-se da principal cenografia a contemplar a linha latitudinal (social), em função das pressões emocionais e profissionais provindas do discurso de Beatty para com o protagonista. É apoiada em um rico detalhamento validado pela sua enunciação em momentos de manipulação psicológica: os jogos de carta, que dava sutileza ao discurso de Beatty, mascarando suas reais intenções com os jogos; as falas referentes ao sabujo mecânico, como ameaças, discurso de ódio e supervalorização da mascote, também em tom de ameaças.

Representa o oposto da cenografia da casa de Faber, já que o discurso de Beatty é proeminente em vista da posição profissional e todos os contextos discursivos coniventes às manipulações psicológicas do chefe dos bombeiros, tornando o discurso de Montag trivial, partindo da premissa que, a todo o momento, este é a vítima dos discursos de ódio daquele. Os discursos medianos, que ora autenticam o discurso de Beatty, ora o de Montag, ficam com os personagens secundários do corpo de bombeiros: os colegas de Montag, também submissos a Beatty.

O discurso desses personagens tende a validar de forma mais explícita essa cenografia nos momentos de maior tensão ou polêmica, quando evidencia-se os elementos que constituem a cena de fala (como o sabujo mecânico e o próprio jogo de cartas), de modo que a situação possa ser melhor entendida e assimilada pelo leitor. É, de fato, o que vemos no trecho recortado acima, quando Beatty, Montag e os outros bombeiros estão jogando cartas e Beatty

faz questão de mencionar o jogo. Nesse caso, além da intenção de Beatty de chamar Montag para a realidade, de modo a assegurar sua manipulação psicológica, o autor o faz de modo a validar por meio de mais uma fala a cenografia presente.

3ª cenografia: casa de Faber.

Montag: - Ninguém mais presta atenção. Não posso falar com as paredes porque elas estão gritando para mim. Não posso falar com minha mulher, ela escuta as paredes. Eu só quero alguém para ouvir o que tenho a dizer. E talvez, se eu falar por tempo suficiente, minhas palavras façam sentido. E quero que você me ensine a entender o que leio. (p. 107).

A casa de Faber é a cenografia refúgio de Montag: ao contrário de sua casa – a cenografia responsável por reger suas indagações interiores e sentimentos que ele não pode enunciar se não pelo pensamento narrado pelo autor –, ele vê a casa de Faber como um porto seguro para liberar suas tensões e dúvidas por meio do discurso. Aí temos um fator curioso: embora a casa seja de Faber, e o leitor espere que o discurso do velho seja proeminente nessa cenografia, poucas vezes Faber manifesta-se como coenunciador destaque, em função de seu posicionamento passivo às ideologias sociais, que marcam seu discurso como um “desistente” do ponto de vista social, já que “esses produtos ideológicos constituídos conservam constantemente um elo orgânico vivo com a ideologia do cotidiano” (BAKHTIN, 2010, p. 123).

Por isso, nessa cenografia, temos o discurso de Montag como proeminente na maior parte da narrativa, o discurso de Faber como intermediário, em função dos fatores até aqui levantados e temos a ausência concreta de um discurso trivial, mas que poderíamos indagar se não se trataria dos discursos televisivos da parede ou do corpo de bombeiros e outros influenciadores favores ao sistema, dado que, nessa altura da narrativa, tanto Faber quanto Montag são contrários a ele – tanto que na casa de Faber não há os aparelhos televisivos, muito menos qualquer alusão às políticas públicas. Conforme Maingueneau (2012, p. 256) “encontram-se, por fim, nos próprios textos, indicações explícitas que muitas vezes reivindicam o aval de cenas da fala preexistentes”. A cenografia é validada pelo discurso de ambos, posto as cenas onde Faber evoca a presença de seus livros escondidos, seus materiais de rádio e as observações de Montag sobre o espaço onde o velho reside.

4ª cenografia: arredores da cidade.

Granger (principal personagem dos arredores): - Talvez seja bom agora você conhecer todos nós. Este é Fred Clement, ex ocupante da cadeira Thomas Hardy, em Cambridge, antes que a universidade se tornasse uma escola de engenharia nuclear. Este é o doutor Simmons, da UCLA, especialista em Ortega y Gasset; o professor West, aqui, deu uma grande contribuição à ética, hoje uma disciplina arcaica, para a Universidade de Colúmbia, há um bocado de tempo. O reverendo Padover, aqui, trinta anos atrás, fazia sermões e perdeu seu rebanho de um domingo para o outro por causa de suas opiniões. Agora já faz algum tempo que anda vadiando conosco. Quanto a mim, escrevi um livro chamado Os dedos na luva: o relacionamento correto entre o indivíduo e a sociedade, e agora estou aqui! Bem-vindo, Montag! (p. 182-183).

Os arredores da cidade constituem a última cenografia, que na verdade trata-se de um conjunto de cenografias temporárias que constituem o ambiente discursivo “fora de influências do sistema”, determinado pela fuga de Montag da cidade e dos olhares do sabujo mecânico. O discurso proeminente é formado também por um conjunto: o dos personagens da “borda” social, que dominam esta cenografia e conferem materialidade a ela. O discurso de Montag novamente é mediano, enquanto todas as formas de discurso referentes ao sistema são triviais, também devido a oposição ideológica dos personagens a ele.

É nesta cenografia onde a oposição ideológica torna-se mais palpável. A partir do discurso desses personagens, temos entregue um dos mistérios da obra: o discurso oposto ao sistema é representado pelos estudiosos, cientistas e professores, demonstrando a noção e a autocrítica de que um professor ou até um reverendo, jamais seria ou poderia ser a favor de um sistema opressor e manipulador como esse.

Isso significa dizer que todo o discurso ideológico que tenha valor ético social, seja ele proveniente de um ambiente acadêmico ou religioso, é visto como oposto ao discurso governamental. Tal é a proposta da obra. Tanto é que, ao fim do livro, é entregue ao leitor a informação de que tais personagens compõem a “resistência” ao sistema. Isso se dá por meio da intelectualidade, onde os personagens dos arredores contribuem cada um com suas respectivas experiências discursivas e internalizadas sobre tudo o que agora é proibido aos olhos do governo. Além de representar uma oposição ideológica, tal ato representa uma oposição atitudinal: enquanto o sistema procura resolver as parcialidades da assimetria recorrendo à violência, por meio dos bombeiros e outros elementos citados na obra (como o

próprio sabujo mecânico), os intelectuais o fazem por meio da disseminação do conhecimento, simbolizando um ato de protesto etnológico.

O conjunto das cenografias estabelece o plano e o paradigma de situações sociais que permitirão a assimilação da consciência dos indivíduos ao contexto ideológico da obra, contemporâneo a partir desses elementos comuns. Frisamos que o sentido, isto é, o entendimento baseado pela assimilação entre as ideologias cotidianas e da obra é puramente dependente das relações de pertinência, que ocorrem a partir da instauração e justificação das cenografias pelo discurso da obra, já que “através daquilo que diz, o mundo que ela representa, a obra tem de justificar tacitamente essa cenografia que ela mesma impõe desde o início” (MAINGUENEAU, 2012, p. 253).

O processo de assimilação legítima, então, tanto a obra propriamente dita, como os discursos e ideais que ela representa. Dessa forma, as cenografias dão o passo final para o estabelecimento do contato entre a obra e a ideologia do cotidiano do leitor, que inicia-se nas cenas englobante e genérica, intermediado pelas relações entre interação verbal e responsividade e perpetuados pela cenografia distópica manifestada pelas cenas de fala acima citadas. “É apenas na medida em que a obra é capaz de estabelecer um tal vínculo orgânico e ininterrupto com a ideologia do cotidiano de uma determinada época, que ela é capaz de viver nesta época (é claro, nos limites de um grupo social determinado)” (BAKHTIN, 2010, p.123-124).

Do mesmo modo que as cenografias fazem parte do processo de assimilação, são responsáveis, também, pelos fatores de influência ao discurso de Montag, definido pela mudança de posicionamento. Por meio desses fatores em conjunto com a interação verbal promovida pelo protagonista com os outros personagens, observamos a constituição dos diferentes ethe discursivos, já que a construção do ethos está ligada às questões interacionais. Assim, vemos uma série de definições relativas a uma imagem discursiva do protagonista enunciador no discurso.

Falamos até agora sobre fatores interacionais e de influência discursiva, destacando discursos proeminentes, medianos e triviais de acordo com a cenografia correspondente, mas não podemos nos deter aos fatores discursivos, ignorando as diversas imagens construídas pelo protagonista que atestam os traços de sua personalidade aparente, que torna-se implícita no ato enunciativo. É de suma importância que reconheçamos a ação dessas imagens discursivas para que possamos entender mais a fundo os processos de manifestação das intenções e qualidades do protagonista esclarecidas pelo discurso.

As características relativas aos gêneros do discurso já analisadas até agora (cena englobante, cena genérica e cenografia) promovem um posicionamento inato, que é acessível ao leitor antes mesmo do contato discursivo deste com o enunciador (Montag). Trata-se do ethos pré-discursivo. Sabendo que a cena englobante é referente ao discurso literário, a genérica referente ao gênero romance e a cenografia principal voltada ao discurso distópico, vemos uma imagem pré-definida, prevista e esperada pelo leitor de um Montag previsível, dentro dos padrões das três cenas.

Considerando o discurso literário, romancista e distópico, temos como ethos prévio a imagem relativamente padronizada das obras distópicas, que definem dois papéis discursivos possíveis a Montag: o protagonista resiliente, que já “nasce” fazendo parte de uma resistência ou força contrária às políticas governamentais ou, como é o caso da obra, o protagonista iludido, que “nasce” dentro das forças governamentais, mas que ao longo do enredo, por força discursiva e cenográfica de outros personagens, torna-se contrário ao sistema.

Como há muitos fatores e questões sociais em jogo, é relativamente difícil obter um ethos prévio específico ao protagonista, dado que as circunstâncias de uma distopia podem ser completamente diferentes de outra que compartilhe até mesmo o mesmo universo de sentido. Porém, justamente pelas intenções discursivas dos autores desse tipo de discurso, criam-se determinadas situações, envolvendo circunstâncias muito verossímeis – como a luta pela sobrevivência, combate à fome, defesa de entes queridos, entre outros – que acabam por padronizar o papel do protagonista, generalizando atos como a própria mudança de posicionamento, que não ocorre por motivos estéticos ou superficiais que fujam da razão norteadora: lutar pela sobrevivência (contra o sistema).

Vemos o valor do *ethos pré-discursivo* a partir das subseqüentes definições do *ethos mostrado*. Desse modo, assim como os valores atribuídos as manifestações do discurso de Montag relativos a apropriação dos gêneros discursivos, podemos definir diferentes *ethes* mostrados ao longo da narrativa, de acordo com a mudança de posicionamento de Montag seguindo as interações verbais com os quatro personagens influenciadores:

a) 1º *ethos mostrado*: o opressor.

No início da obra, o foco narrativo encontra-se na obsessão de Montag por seu trabalho e a sua satisfação pessoal em poder queimar coisas ao lado de Beatty. Mesmo quando se depara com Clarisse, leva certo tempo para que o período de confusão se instaure em seu discurso, dado que até então, ele vê Clarisse e todos os outros contrários ao sistema como malucos, por não entendê-los, motivado pela ação orientadora de Beatty.

b) 2º *ethos* mostrado: o demente.

A partir do momento em que Montag passa a considerar internamente o discurso de Clarisse não mais como a garota louca – motivado, principalmente, pelos atos de loucura da esposa ao se drogar com remédios e pelo reconhecimento das ações extremistas dos bombeiros ao queimar uma casa com a moradora dentro, ele se vê no mesmo papel que havia atribuído antes a Clarisse: o demente, por estar realizando ações contrárias a tudo aquilo que ele sempre acreditou. Montag entra em um complicado dilema moral, se sentindo duramente culpado por estar “enganando” o sistema. O papel torna-se ainda mais forte a partir da fala de Beatty: “Todo homem é demente quando pensa que pode enganar o governo e a nós”. (p. 54).

c) 3º *ethos* mostrado: o oprimido.

Conforme a ideia de Beatty como o orientador modelo vai caindo das concepções morais de Montag, ele vai assumindo outro papel, dessa vez por influência de Faber: o oprimido pelo sistema. O processo não é demorado, principalmente em função da denúncia de Beatty e da própria auto-denúncia de Montag, que passa a expor-se deliberadamente, sem medir consequências e riscos. O papel consolida-se a medida em que a perseguição governamental cresce e este vê-se no mesmo lugar de todos aqueles que ajudou a “queimar” ao longo dos anos.

Os diferentes *ethé* mostrado são legitimados pelos *ethé* dito de Montag ao longo da obra, sendo que tal legitimação ocorre segundo as respectivas circunstâncias atreladas ao juízo de valores proveniente da apropriação dos gêneros e da manifestação dos *ethé* mostrado. São momentos únicos, ricos em informação discursiva que confirmam as disposições do *ethos* pré-discursivo em conjunto com os demais *ethé*.

1º *ethos*:

É um trabalho ótimo. Segunda-feira, Millay; quarta-feira, Whitman; sexta-feira Faulkner. Reduza os livros às cinzas e, depois, queime as cinzas. Este é o nosso slogan oficial. (p. 26).

2º *ethos*:

Meu Deus, como eu queria ter algo a dizer ao capitão. Ele leu o bastante para ter resposta para tudo, ou pelo menos é o que parece. A voz dele é melosa. Receio que ele me convença a voltar a ser o que eu era. Apenas uma semana atrás, ao bombear o querosene com a mangueira, eu pensava: Nossa, como é divertido! (p. 115).

3º ethos:

Durante muito tempo eu o pressentia, estava guardando algo, ficava fazendo uma coisa e sentindo outra. Meu Deus, estava tudo ali. É incrível que não transparecesse em mim, como uma pança. E agora aqui estou, atrapalhando também sua vida. Podem me seguir até aqui – dirigindo-se a Faber (p. 163).

A concepção de ethos obediente a essa configuração é autenticada por outros elementos cenográficos da obra, como a divisão que Bradbury conferiu ao substituir capítulos regulares por “partes” maiores. Poderíamos associar facilmente cada uma das partes com um ethos mostrado diferente, segundo sua significância nivelada ao valor desses ethos (1ª parte – a lareira e a salamandra – opressor; 2ª parte – a peneira e a areia – demente; 3ª parte – o brilho incendiário – oprimido).

O mesmo poderia ser feito levando em consideração a composição cenográfica, segundo os discursos proeminentes, medianos e triviais, a fim de determinar uma análise mais abrangente para com a definição dos diferentes ethos do discurso de Montag:

Cenografia	Discurso (fragmento)	Ethos correspondente
Casa de Montag	“Não podemos queimar esses livros. Eu quero olhar para eles, pelo menos olhar uma vez para eles. [...] Estamos indo direto para o precipício, Millie. Meu deus, eu não quero saltar” (p. 90).	Opressor
Quartel do corpo de bombeiros	“Eu... eu estava pensando. Sobre o fogo da semana passada. Sobre o homem cuja biblioteca nós eliminamos. O que aconteceu com ele? [...] Ele não era demente” (p. 54).	Opressor-demente
Casa de Faber	“Eu só quero alguém para ouvir o que tenho a dizer. E talvez, se eu falar por tempo suficiente, minhas palavras façam sentido” (p. 107).	Demente-oprimido
Arredores da cidade	“Não faço parte do mundo de vocês. O tempo todo fui um idiota” (p. 183).	Oprimido

Em termos gerais, o ethos efetivo seria do cidadão alienado, que claramente reprimia opiniões e vontades próprias em prol de um bem maior, definido pela influência discursiva de quatro personagens principais que emitem pressões sociais ou emocionais por meio do discurso para com o protagonista. Dessa forma, vemos a consolidação desse ethos efetivo a medida que o protagonista muda de posicionamento e estabelece-se como opositor ao que era

no início do livro, durante a primeira posição discursiva. Além disso, o ethos está ligado aos elementos de caráter e corporalidade, como ligações diretas a ação do fiador.

O caráter de Montag, de modo conclusivo, pode ser visto como o homem que vê-se frustrado ao perceber que supervalorizava tudo aquilo em que acreditava, desde elementos mais gerais voltados ao social, até os mais específicos, voltados ao emocional: as políticas governamentais (acreditava que eram benevolentes – para um bem “maior”), o destino das pessoas contrárias ao sistema (os que não eram mortos, conseguiam fugir), o amor de sua esposa, entre outros.

Já a corporalidade pode ser vista, na maior parte da obra, a partir das vestimentas de bombeiro de Montag seguido de outros elementos que mantêm mascarada a sua condição psicológica e física, até o momento em que ele expõe-se por meio do discurso e de gestos e ações (como quando recita poesia para a esposa e suas amigas) e quando decide protestar brevemente, num surto de indignação, contra a publicidade incisiva do metrô. Porém, para o leitor ainda prevalece a imagem do homem desorientado, que vê-se nos três ethos mostrado, cujas feições e movimentos sempre são preocupados, urgentes ou ansiosos.

Partindo dessas imagens e desse conjunto de paradigmas que o leitor se apropriará desse ethos efetivo, identificando-se com o fiador e conseguindo relacionar sua própria ideologia do cotidiano com a ideologia de Montag. É essa relação entre ideologias, como apropriação das imagens discursivas (ethos), que o leitor invoca um mundo de sentidos e significações, baseado na sua interação com o discurso em suas mãos: um mundo ético. Pois, “a ‘incorporação’ do leitor vai além de uma simples identificação com um ‘fiador’, implicando um *mundo ético* de que esse ‘fiador’ participa e ao qual dá acesso” (MAINGUENEAU, 2012, p. 272, grifo do autor). Lembrando que esse mundo ético é invocado através das situações estereotípicas relacionadas a comportamentos e ações, expressa durante a leitura.

O estabelecimento do fiador Montag como dimensão verbal ocorre partindo da contribuição das influências discursivas dos quatro personagens citados, que tanto colaboraram para sua mudança de posicionamento, regendo a maior parte das interações verbais presentes entre personagens na obra. Essa contribuição forma as representações coletivas que atribuem o caráter e a corporalidade ao protagonista.

Da mesma forma, a incorporação não se limita somente a identificação do leitor com o fiador. Ela ocorre, conjuntamente, a nível discursivo, a partir da incorporação de Montag dos *ethé* correspondentes aos quatro personagens influenciadores, assumindo traços

identificadores e personalitários que também funcionarão como afluentes para a construção de seu discurso individual e de seus diversos *ethé* manifestados ao longo da obra, atestando seu mundo ético.

O mundo ético de Montag é tão volátil quanto ele uma vez que observarmos as mudanças na construção desses papéis definidos. Montag é, antes de tudo, um bombeiro que provoca incêndios. É-nos clara a ideia a partir da leitura do livro de que os bombeiros de Fahrenheit têm o mesmo compromisso e importância social (se não até mais) que os bombeiros da vida real. Tal “mundo ético dos bombeiros” faz-se presente do início ao fim dos conflitos de Montag, já que o trabalho sempre definiu a natureza de sua personalidade e suas ações, regendo também os conflitos a partir do momento em que o personagem teve de abdicar de sua profissão em prol de sua saúde mental e social.

Ainda assim, se nos baseássemos somente pelas questões estereotípicas, veríamos que o mundo ético de Montag é correspondente ao dos protagonistas distópicos, cujas características são definidas pela alteração de posição, resistência ou o conjunto de ambas. Dessa forma, não nos é errôneo afirmar que Montag é, sim, o típico protagonista distópico, sofrendo poucas variações em função do contexto da obra, que o tornam possivelmente mais dinâmico e imprevisível do que podemos observar em protagonistas de outras obras distópicas.

Montag é um personagem forte, com um discurso rico em informações provenientes da interação verbal com os demais personagens, que possibilita a formação de diversos *ethos* discursivos, em várias modalidades, bem como um mundo ético arquetípico do discurso distópico, mas que ainda assim rege singularidades que autenticam volatilidade a níveis gerais e específicos, garantindo credibilidade à obra. De maneira geral, podemos por meio dessa análise, entender melhor a perspectiva do autor com o enredo de Fahrenheit 451 e a perspectiva de Montag, o protagonista que se permitiu interpretar a realidade de um ponto de vista diferente, compreendendo a importância da intelectualidade obtida pelos livros para a manutenção de uma sociedade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O discurso é palco de ideologias, e por isso define o que somos e a natureza das interações que realizamos com os demais indivíduos da nossa sociedade. Os livros têm uma importância imensa nesse contexto, servindo de veículo para a disseminação de ideais e opiniões que, em certa dose de verossimilhança, nos faz comparar diferentes realidades com a nossa experiência social. As distopias surgem como um instrumento para a compreensão das tipologias discursivas provenientes dessas ideologias aplicadas a uma contextura interacional, que leva em consideração fatores de influência e contato discursivo.

Esse estudo problematizou a representatividade do ethos discursivo presente na obra *Fahrenheit 451* a partir da contribuição das interações verbais para a formação das tipologias discursivas provenientes do discurso do protagonista, assim, contemplando a natureza das relações sociodiscursivas. Decorrente disto, o objetivo geral foi analisar o discurso distópico da obra nas interações verbais a partir do discurso do protagonista Montag que constitui um ethos discursivo, de modo que desencadeasse os objetivos específicos de: a) identificar o processo enunciativo encontrado na interação verbal entre os personagens da obra; b) explicitar a cenografia e o ethos discursivo do protagonista da obra e sua contribuição para a esfera social; e c) estudar a cena enunciativa do discurso literário expresso pelo discurso distópico na obra analisada.

Vemos que o ethos discursivo representado na distopia presente na obra *Fahrenheit 451*, quando observado a partir das interações verbais provenientes do discurso do protagonista constitui a imagem de um protagonista forte, porém volátil, dada a ação das influências discursivas provenientes dos personagens com quem este mais teve contato, juntamente com as variações sociais às quais ele se expõe constantemente. É devido a essa ação de influências que nos é explicitado, também, o valor ideológico do discurso de Montag, bem como as relações de fiador, incorporação e mundo ético que o envolvem durante as interações verbais.

Desse modo, embora Montag tenha mudado de posicionamento diversas vezes, alegando múltiplos *ethé* diferente, de modo geral, podemos estabelecer como ethos efetivo do protagonista a imagem ligada a seu comportamento de confusão e alienação, que desenrola-se ao longo do enredo, assumindo papéis mais concretos conforme a história avança e passamos a compreender que Montag sempre sentiu-se insatisfeito com sua realidade, mas que

mascarava seu posicionamento por meio do discurso, em função das constantes pressões sociais e emocionais que o afetavam direta e indiretamente.

Promovemos, então, a explicitação dos diversos *ethé* discursivos originados pela interação verbal a partir do contato do protagonista com o discurso dos outros personagens e suas ideologias, baseada nos elementos de influência discursiva marcada pela pressão social e emocional, alcançando boa parte dos resultados esperados de acordo com a metodologia adotada para a realização do estudo exploratório. Ainda assim, podemos pensar em questões não esclarecidas como, por exemplo, de que maneira Montag vê-se livre de tais pressões o suficiente para elaborar novas tipologias discursivas que vão à direção oposta à sua manifestação inicial mascarada e confusa.

O processo enunciativo encontrado na interação verbal entre os personagens da obra, juntamente com a cenografia distópica – especificada em cenografias menores, de acordo com o contexto de cada personagem principal, contribuem para os fatores de influência que definem o estabelecimento do *ethos* discursivo do protagonista. Sua contribuição dá-se em planos opostos, primeiro favorecendo o sistema e os aliados a ele e logo depois mostrando-se contrário a eles.

Essas características discursivas não são exclusivas do protagonista de Fahrenheit 451. A manifestação discursiva do discurso literário distópico constantemente expõe os respectivos protagonistas a situações muito similares de influências sociais e emocionais que o transpassam e o definem para o favor ou contrário das pressões do sistema que compõe sua realidade – ou até mesmo ambos, no mesmo texto.

De maneira a enriquecer a análise, poderíamos muito bem comparar de forma concreta o discurso de Montag com o discurso de outro protagonista, ou até mesmo analisar o discurso de outro personagem da obra que não fosse o protagonista, para identificarmos as mudanças entre os mundos éticos e de que forma isso reflete a ação das interações verbais e a geração dos *ethos* discursivos. Mais recortes poderiam ser feitos, bem como a inserção de outras teorias ligadas aos fatores ideológicos do discurso, para que a análise ocorresse de maneira mais completa.

O presente estudo colabora para a formação discursiva e sociodiscursiva, contribuindo para que os sujeitos possam compreender melhor a apropriação da língua segundo o gênero literário e o tipo de discurso literário-distópico, bem como passem a entender melhor as configurações que regem o tecido social e de que forma podemos usar o discurso literário distópico como um presságio, um aviso para que possamos evitar determinadas ações e

desenvolver nosso senso crítico, afiando nossas concepções dos juízos de valores e questões éticas e morais que formam a base de qualquer sociedade.

O discurso nos abre uma imensidão de possibilidades de análise, principalmente quando voltado a tipologias tão específicas como as do discurso literário das distopias, que possibilitam um estudo aprofundado dos elementos ideológicos da língua quando observados na interação verbal e nas manifestações discursivas do indivíduo na sociedade. De qualquer modo, muita pesquisa ainda pode ser feita, enriquecendo cada vez mais a área de enunciação e discurso e contribuindo para o entendimento de que o discurso não é isolado, mas sim um conjunto reflexivo de contextos sociais e ideológicos.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. M. Os gêneros do discurso. In: _____. *Estética da Criação Verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261-306.
- _____. A interação verbal. In: _____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 14. ed. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 114-132.
- BRAIT, Beth. BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: BEZERRA, Paulo. (Org). São Paulo: Editora 34, 2016. 164p. *Bakhtiniana*. Revista de Estudos do Discurso, v. 12, n. 2, p. 191-196, maio 2017. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/29562/22684>>. Acesso em: 03 out. 2018.
- BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2012.
- FIORIN, J. L. O dialogismo. In: _____. *Introdução ao Pensamento de Bakhtin*. 1. ed. São Paulo: Ática, 2008. p. 18-59.
- _____. Os gêneros do discurso. In: _____. *Introdução ao Pensamento de Bakhtin*. 1. ed. São Paulo: Ática, 2008. p. 60-76.
- FREITAS, E. C.; BOAVENTURA, L. H. A construção do ethos nos discursos do Papa Francisco. *Gragoatá*, Niterói, n. 40, 1. sem. 2016. p. 317-338.
- FREITAS, E. C.; FUMAGALI, R. C. Cenografia e ethos discursivo na narrativa literária: uma análise do conto O Barril de Amontillado, de Edgar Allan Poe. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n. 53, janeiro de 2017. p. 104-123.
- HILÁRIO, L. C. Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 18, n. 2, outubro de 2013. p. 201-215.
- JAKOBSON, R. A linguagem comum dos linguistas e dos antropólogos. In: _____. *Linguística e Comunicação*. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010. p. 17-42.
- MAINGUENEAU, D. A cenografia. In: _____. *Discurso Literário*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012. p. 249-290.
- MUSSALIM, F. Uma abordagem discursiva sobre as relações entre ethos e estilo. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. *Ethos Discursivo*. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 70-81.