



OS ETHOS (DES)ENCAIXADOS DO CONTO “SENHOR DIRETOR”, DE LYGIA FAGUNDES TELLES



THE (MIS)FITTED ETHOS OF THE SHORT STORY “SENHOR DIRETOR”, OF LYGIA FAGUNDES TELLES

Marcos Vinicius Rodrigues GOMES
Instituto Federal Fluminense, Brasil

Sérgio Arruda de MOURA
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy
Ribeiro, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | AUTORIA

RECEBIDO EM 24/01/2023 • APROVADO EM 02/10/2023

DOI: <https://doi.org/10.47295/mgren.v12i2.721>

Resumo

O presente artigo é uma análise do conto *Senhor Diretor*, de Lygia Fagundes Telles, sob a perspectiva teórica da Análise do Discurso de linha francesa, segundo a proposta de Dominique Maingueneau. Relacionando a AD aos estudos de literatura, o foco da análise é a noção de encaixamento de *ethos* nos textos literários. Assim, o estudo busca mostrar como se constrói o *ethos* da personagem narradora e como ele se articula ao *ethos* da autora. O conto mencionado constitui o *corpus* da pesquisa, que se realiza com base no levantamento bibliográfico indicado. Por fim, concluiu-se que, ao longo de um discurso fragmentado, a personagem tenta construir um *ethos* moralista e conservador, mas revela um *ethos* amargurado e infeliz com sua trajetória num mundo machista. A discrepância

entre os *ethé* concede o *tom* irônico da narrativa, na qual a autora critica a sociedade burguesa de uma época marcada pela ditadura militar.

Abstract

This article is an analysis of the short story *Senhor Diretor*, of Lygia Fagundes Telles, from the theoretical perspective of French Discourse Analysis, according to Dominique Maingueneau proposal. Relating the discourse analysis to literature studies, the focus of the analysis is the notion of embedding ethos in literary texts. Thus, the study seeks to show how the ethos of the narrator character is built. The mentioned story constitutes the *corpus* of the research, which is carried out based on the indicated bibliographical survey. Finally, it was concluded that, through a fragmented speech, the character tries to build a moralist and conservative ethos, but betrays herself, revealing an embittered and unhappy ethos with her trajectory in a sexist world. The discrepancy between the *ethé* gives the narrative an ironic tone, in which the author criticizes bourgeois society at a time marked by the military dictatorship.

Entradas para indexação

Palavras-chave: Análise do discurso. Discurso literário. Ditadura militar. Ethos. Lygia Fagundes Telles.

Keywords: Discourse Analysis. Literary Discourse. Military dictatorship. Ethos. Lygia Fagundes Telles.

Texto integral

Introdução

O presente estudo procura analisar o conto *Senhor Diretor*, de Lygia Fagundes Telles, sob a perspectiva da Análise do Discurso Literário, segundo os postulados teóricos de Dominique Maingueneau. A análise centra-se sobre a noção de *ethos*, visando mostrar como se constrói e se desconstrói o *ethos* da personagem protagonista ao longo da narrativa e como esse *ethos* interage com o *ethos* da autora, tendo em vista que, num texto literário, se apresentam encaixados os *ethé* do autor, do narrador e da personagem.

O conto foi publicado em 1977, na coletânea *Seminário dos ratos*. A obra pertence a um período de grande repressão no Brasil, ocasionada pela ditadura militar, que vigorou de 1964 a 1985. Assim, de forma sutil, a obra faz referência a vários eventos políticos e ideológicos desse período, como a censura, a influência cultural estrangeira nos hábitos e consumos da elite brasileira e o feminismo.

O trabalho pretende contribuir com as pesquisas que estabelecem o diálogo entre a Análise do Discurso e a literatura e com a fortuna crítica da escritora, uma das mais importantes do Brasil e uma das mais atuantes no período ditatorial.

Assim, este artigo se divide em cinco seções: a primeira discorre sobre a Análise do Discurso Literário; a segunda faz uma breve explanação de dados históricos contextuais que se apresentam no conto; a terceira explica como o conceito de cenas da enunciação se aplica ao conto em estudo; a quarta apresenta, além da discussão teórica a respeito do *ethos*, a análise da construção e da

desconstrução do *ethos* da personagem e da forma pela qual esse *ethos* se articula ao *ethos* que a autora constrói no campo literário; a quinta parte, por fim, traz a síntese dos resultados da pesquisa.

1. A Análise do Discurso Literário

Embora já se saiba que a Análise do Discurso desfaz a “ilusão da transparência da linguagem” (ORLANDI, 2004, p. 28), os textos não literários se apresentam como portadores de um sentido mais estável na mediação entre linguagem e mundo. O texto literário, por outro lado, é marcado pelo desvio dos sentidos. No dizer de Barthes, a literatura pratica o que se chama de “linguagem integral” (2004, p. 5), já que a língua é sua condição de existência e não apenas seu instrumento de produção. É dessa maneira que a literatura é capaz de ilustrar que “nenhuma linguagem é inocente” (BARTHES, 2004, p. 5).

Com efeito, toda literatura, assim como qualquer atividade enunciativa, “só é possível em relação à língua, em relação às estruturas do código. A literatura tem, entretanto, o direito soberano de suspender esse código” (FOUCAULT, 2001 apud MELLO, 2005, p. 37). A literatura, portanto, é também discurso, já que produz sentidos na relação necessária entre língua, história e sujeitos. Partindo desse princípio, rompe-se uma barreira entre linguística e literatura, ampliando os domínios da crítica e da teoria literária, com as ferramentas teóricas da Análise do Discurso:

Ela (a AD) tem abordado o texto literário segundo suas condições de emergência, as práticas de leitura, os quadros históricos e sociais de recepção, as condições materiais de inscrição e de circulação dos enunciados, a paratopia do autor e a cena da enunciação, enfim, o contrato literário com todas as suas especificidades, além dos discursos produzidos pelas diversas instituições que contribuem para avaliar e dar sentidos à produção e à recepção das obras literárias (MELLO, 2005, p. 39).

Maingueneau (2001, p. 46) defende que “da mesma forma que a literatura participa da sociedade que ela supostamente representa, a obra participa da vida do escritor”. Para Maingueneau, o contexto não é apenas a contraparte externa da obra, mas atua de forma decisiva e necessária nas condições de sua elaboração. O escritor, por sua vez, só existe “a partir do momento em que sua vida é dilacerada pela exigência de criar” (MAINGUENEAU, 2001, p. 47), cabendo a ele gerenciar as condições de produção literária de seu tempo, de modo a construir a própria identidade enunciativa no campo literário.

Reconhecendo a já referida peculiaridade da linguagem literária, Maingueneau afirma que o discurso literário está entre os discursos constituintes, “discursos que se propõem como discursos de Origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma” (MAINGUENEAU, 2006, p. 60). Em outras palavras, o discurso literário, assim como o discurso religioso, o filosófico e o científico, possui uma posição privilegiada no interdiscurso, pois, além de garantir a si mesmo uma autoridade enunciativa absoluta, é capaz de validar outros discursos, como o político, o jornalístico, o publicitário etc.

Apreender a literatura como discurso significa, por conseguinte, tratar uma obra literária como dispositivo de comunicação, o que vai além de uma abordagem historiográfica, que situa o texto em uma determinada época de produção, ou de uma análise puramente formal, que desconsidera as influências intercambiáveis entre o texto literário e os demais atos discursivos da coletividade.

2. A obra e o seu contexto de criação

Senhor Diretor faz parte da coletânea de contos *Seminário dos Ratos*, publicada pela primeira vez em 1977. O conto apresenta ao leitor Maria Emília, uma mulher idosa incomodada com os apelos da publicidade e com as mudanças de comportamento da nova geração de homens e mulheres. Ao se deparar com uma propaganda erótica na capa de uma revista exposta numa banca de jornal, Maria Emília decide escrever uma carta ao diretor do *Jornal da Tarde*, vilipendiando os acontecimentos da atualidade, sobretudo os relacionados ao sexo. Por meio de um monólogo interior, a mulher tenta compor a carta, mas é interrompida por recordações e reavaliações do seu passado e da sua atual condição de mulher solitária tendo que lidar com a velhice numa sociedade machista que privilegia a juventude e o sexo.

Embora sejam mais do que um simples retrato dos tempos sombrios da ditadura sob a qual o Brasil vivia desde 1964, os contos que compõem *Seminário dos Ratos* sugerem a falta de controle das instituições sobre as vontades e os acasos da vida humana. Em posfácio a uma das edições do livro, o jornalista e crítico literário José Castello assevera:

Sob a pressão das circunstâncias, os textos foram lidos na época como metáforas de uma realidade ainda obscura, mas que começava a se esgarçar. Essa redução, contudo, empobrece a literatura de Lygia, que não é um simples retrato do mundo, e sim uma escavação sutil sob a crosta da existência (CASTELLO, 2009 apud TELLES, 2009, p. 111).

Mesmo não assumindo uma visão redutora da literatura, é relevante destacar que, na década de setenta, o Brasil viveu o auge da ditadura militar, sobretudo por conta do AI-5 (Ato Institucional nº5), decretado em 1968, “que, entre os poderes ilimitados que outorgou ao Executivo dali em diante, permitiu-lhe fechar o Congresso por tempo indeterminado” (HABERT, 2006, p. 10), reforçando, assim, a censura e a repressão aos opositores.

Foi essa também a fase do “milagre econômico”, forma pela qual a imprensa nacional se referia ao intenso processo de industrialização e de crescimento econômico que o país vivia. Se de um lado os menos favorecidos não sentiram os efeitos desse “milagre”, do outro, a burguesia brasileira se rendeu ao consumismo, impulsionado, principalmente, pela televisão, que

nesse momento irá melhor expressar o clima do ‘milagre’. Trabalhando com a técnica mais recente, a TV constrói a imagem de um país moderno, um Brasil Grande, de obras monumentais, signos de uma potência emergente. A atualização de padrões

culturais internacionalizados dita novos hábitos de consumo para a burguesia e classe média (FREITAS FILHO; HOLLANDA; GONÇALVES, 1979-1980, p. 11).

Movimentos sociais, como o feminismo, foram atuantes, nesse período, contra a ditadura. Duarte compara as fases de maior efervescência do feminismo no Brasil a ondas, “que começam difusas e imperceptíveis e, aos poucos (ou de repente) se avolumam em direção ao clímax – o instante de maior envergadura, para então refluir numa fase de aparente calma, e novamente recomeçar” (DUARTE, 2003, p. 152).

De acordo com a autora, foi na quarta onda do feminismo, nos anos setenta, que as feministas brasileiras foram convocadas a lutar contra a ditadura e a censura, mas, mesmo assim,

ao lado de tão diferentes solicitações, debateu-se muito a sexualidade, o direito ao prazer e ao aborto. (...) O planejamento familiar e o controle da natalidade passam a ser pensados como integrantes das políticas públicas. E a tecnologia anticoncepcional torna-se o grande aliado do feminismo, ao permitir à mulher igualar-se ao homem no que toca à desvinculação entre sexo e maternidade, sexo e amor, sexo e compromisso. Aliás, o ‘ficar’ das atuais gerações parece ser o grande efeito comportamental desta quarta onda (DUARTE, 2003, p. 165).

Assumindo, com a Análise do Discurso Literário, que o contexto de uma obra não é uma simples contraparte de sua produção, mas condição de sua existência, os fatos mencionados são um pouco do que era o Brasil ao qual *Senhor Diretor* alude e serve de testemunha, mas não pretendem explicar o conto a partir de uma transparência entre fenômenos sociais e literatura.

3. As cenas da enunciação

Antes de abordar o conceito de *ethos* e sua manifestação no conto em análise, é necessário analisar as cenas da enunciação do texto estudado, visto que a construção do *ethos* se dá pela interação com o quadro cênico do discurso.

De acordo com Maingueneau (2004, p. 85), “um texto não é um conjunto de signos inertes, mas o rastro deixado por um discurso em que a fala é encenada”. Dizendo de outro modo, para produzir o efeito de sentido pretendido pelo enunciador, o texto deve ser organizado de modo que possa validar o seu próprio dizer, pois, sob a perspectiva da AD, forma e conteúdo não são dissociáveis. Além disso, uma das características essenciais do discurso é a interatividade (MAINGUENEAU, 2004, p. 53). Uma vez que todo enunciado é construído pressupondo a existência do outro a quem se dirige, é fundamental que esse coenunciador seja situado dentro de uma intencionalidade comunicativa.

Assim, as cenas da enunciação se dividem em três planos: cena englobante, cena genérica e cenografia (MAINGUENEAU, 2004, p. 85-86). A cena englobante diz respeito ao tipo de discurso e a cena genérica, ao gênero textual. As duas formam o quadro cênico do texto (MAINGUENEAU, 2004, p. 87), pois é por meio delas que, de

antemão, o destinatário reconhece as finalidades comunicativas do texto que tem diante de si. Por fim, a cenografia é a forma pela qual o texto se apresenta ao receptor. Desse modo, “a cenografia leva o quadro cênico a se deslocar para o segundo plano” (MAINGUENEAU, 2004, p. 87), uma vez que a comunicação ocorre por meio de enunciados concretos e não por conceitos abstratos de tipos e gêneros de discurso.

Assim, o texto em análise, de acordo com a informação paratextual, trata-se de um conto, o que já insere o leitor na cena englobante literária e estabelece com ele um contrato de leitura de um gênero ficcional. Nos textos do tipo literário, as cenografias são variadas, tendo em vista a maleabilidade dos gêneros tributária da liberdade criativa dos autores. Portanto, é a interação entre a forma da enunciação e o enunciado que vai envolver o leitor, agindo, no texto literário, não como uma simples comunicação, mas como um meio de aguçar a sensibilidade e a percepção da realidade daquele que lê. Entretanto, é importante frisar que “a cenografia não é um simples alicerce, uma maneira de transmitir ‘conteúdos’, mas o centro em torno do qual gira a enunciação” (MAINGUENEAU, 2006, p. 264).

Em *Senhor Diretor*, o leitor, a princípio, se depara com uma narrativa linear, em terceira pessoa, onde o narrador situa a personagem no espaço e realizando determinada ação:

Seca no Nordeste. Na Amazônia, cheia – leu Maria Emília na manchete do jornal preso aos varais da banca com prendedores de roupa. Desviou o olhar severo para a capa da revista com a jovem de biquíni amarelo na frente, ele atrás, enlaçando-a na altura dos seios nus, amassados sob os braços peludos (TELLES, 2018, p. 152).

Na sequência, o discurso direto é mesclado com o discurso indireto livre na condução da narrativa. Essa mudança se evidencia pelas marcas linguísticas, como a inclusão de expressões do repertório lexical da personagem, o uso da primeira pessoa e a mudança dos tempos verbais, do pretérito perfeito para o futuro do pretérito:

Meus Céus, meus Céus, os frágeis jovens sem estrutura, sem defesa, vendo esses filmes. Essas publicações. Televisão é outro foco de imoralidade. Anúncios mais sujos, uma afronta. Hoje mesmo escreveria uma carta ao Jornal da Tarde, carta vazada em termos educados. Suspirou (TELLES, 2018, p. 152).

No conto, o gênero carta do leitor é evocado como uma cena validada, isto é, “uma cena já instalada na memória coletiva, seja a título de modelos que se rejeitam ou que se valorizam” (MAINGUENEAU, 2004, p. 92). Porém, essa carta não chega a ser, de fato, escrita. O leitor acompanha a personagem tentando compor sua carta de forma imaginária, sendo interrompida por recordações, julgamentos e reavaliações da própria vida, de modo que ela passa a ser também sua própria interlocutora, além do possível destinatário, o diretor do jornal.

A voz do narrador em terceira pessoa surge, em vários momentos da narrativa, entre parênteses, interrompendo o discurso interior de Maria Emília

para descrever a linguagem corporal da personagem: “Mas sou sozinha e, às vezes a solidão. A perigosa solidão. Mas fico vigilante (aprumou-se, levantou a cabeça) para não acontecer comigo o que aconteceu com a Mariana, tão fina, tão prendada” (TELLES, 2018, p. 153).

Diante desses movimentos da narrativa, pode-se dizer que a cenografia se divide em três camadas: há a enunciação do narrador em terceira pessoa; a enunciação da personagem na elaboração imaginária da carta; a enunciação da personagem com ela mesma. As duas últimas, contudo, se confundem, formando uma só. O “Senhor Diretor”, vocativo que dá título ao conto, passa a ser também o próprio leitor.

Para Maingueneau, a cenografia é produto e condição da obra e, por conta disso, além de ser o espaço onde interagem enunciador e coenunciador, serve para validar o espaço (topografia) e o tempo (cronografia) a partir dos quais a enunciação se desenvolve (MAINGUENEAU, 2006, p. 252). Nessa obra, a topografia e a cronografia são duplas. Há o espaço da metrópole São Paulo, com suas praças, poluições, anúncios publicitários, prostitutas, cinemas e a interação do interior da personagem com esse exterior. Quanto ao tempo, há o tempo cronológico, dentro do qual a personagem se movimenta no espaço, e o tempo psicológico, mais longo por possuir maior densidade narrativa. Todavia, vale ressaltar que, para a Análise do Discurso, não pode haver uma separação entre o dentro e o fora do sujeito no discurso, já que ele se encontra “em um lugar múltiplo, fundamentalmente heteronômico, em que a exterioridade está no interior do sujeito” (ALTHIER-REVUZ, 1990, p. 29).

De acordo com Maingueneau (2006, p. 264), “a cenografia da obra deve, portanto, corresponder ao mundo que ela torna possível (...)”, Tem-se, com efeito, nesse conto, uma cenografia fragmentada, que corresponde à própria condição da personagem e se coaduna com a cena genérica do conto, gênero literário que vem se desenvolvendo de acordo com o ritmo da vida moderna:

assim concebido, o conto seria um modo moderno de narrar, caracterizado por seu teor fragmentário, de ruptura com o princípio da continuidade lógica, tentando consagrar este instante temporário (GOTLIB, 1990, p. 30).

De forma resumida, pode-se dizer que o leitor tem diante de si uma cenografia semelhante a um monólogo teatral. Na maior parte do conto, Maria Emília tenta dialogar com o diretor do jornal, mas conversa consigo mesma e com o leitor.

4. Ethos

O conceito de *Ethos* vem da *Retórica*. Naquele contexto, a palavra “*ethos*” também significava caráter, por isso, Aristóteles diz ser o *ethos* a capacidade de persuasão do orador por meio de um discurso capaz de inspirar confiança no auditório (FIORIN, 2018, p. 70).

Para Fiorin, o *ethos* não se manifesta no enunciado, mas na enunciação, uma vez que não diz respeito às qualidades que o enunciador diz ter e sim ao que ele demonstra em suas atitudes enunciativas:

a enunciação não é da ordem do inefável. Por conseguinte, o *ethos* explicita-se na enunciação enunciada, ou seja, nas marcas de enunciação deixadas no enunciado. Portanto, a análise do *ethos* do enunciador nada tem de psicologismo que, muitas vezes, pretende infiltrar-se nos estudos discursivos. Trata-se de apreender um sujeito construído pelo discurso e não uma subjetividade que seria a fonte de onde emanaria o enunciado, de um psiquismo responsável pelo discurso. O *ethos* é uma imagem do autor, não é o autor real; é um autor discursivo, um autor implícito (FIORIN, 2018, p. 70).

Sobre essa separação entre o *ethos* do autor real e o *ethos* do autor discursivo, Maingueneau defende a existência de um *ethos* pré-discursivo. Nesse caso, dependendo da situação de comunicação, o destinatário pode ter uma representação do *ethos* do locutor antes mesmo de sua enunciação. Isso ocorre quando o locutor já é previamente conhecido. De outro modo, “Existem circunstâncias em que o destinatário não parece ter representações prévias do *ethos* do locutor (por exemplo, quando ele abre um romance escrito por um autor desconhecido)” (MAINGUENEAU, 2020, p. 12).

Contudo, nunca há uma total ausência de *ethos*, já que, numa perspectiva discursiva, todo dizer sempre evoca um já dito. Assim, “mesmo que nada saibamos do indivíduo que escreveu um romance, saberemos ao menos que ele se considera escritor, um romancista que publica certo gênero de romance por tal editora” (MAINGUENEAU, 2020, p. 12).

Seguindo tal raciocínio, “O *ethos* efetivo de um enunciador resulta, então, da interação entre seu *ethos* pré-discursivo, seu *ethos* discursivo (*ethos* mostrado) e os fragmentos do texto no qual ele evoca sua própria personalidade (*ethos* dito)” (MAINGUENEAU, 2020, p. 12).

Acreditando ser o *ethos* uma maneira de agir sobre o interlocutor, fazendo-o aderir a ideias ou, simplesmente, estabelecer um contato mais íntimo com o universo elaborado pelo enunciador, Maingueneau expande a noção de *ethos* para além das finalidades persuasivas do texto oral. Para ele, os gêneros textuais escritos também possuem uma voz enunciativa que veicula valores sócio-históricos, com os quais o destinatário pode ou não se identificar. Assim,

todo texto escrito, mesmo que o negue, possui uma vocalidade específica: a instância subjetiva se manifesta por meio de um corpo enunciante historicamente especificado. Trata-se, com efeito, de um corpo enunciador (e não, obviamente, do corpo do locutor extradiscursivo), considerado como um *fiador* que, por seu *tom*, atesta o que é dito. O termo “tom” tem a vantagem de valer tanto para o escrito quanto para o oral. [...] as ideias suscitam a adesão do leitor porque a *maneira de dizer* implica uma *maneira de ser* (MAINGUENEAU, 2020, p. 14).

Em síntese, o texto escrito carrega um *ethos*, que é percebido pelo destinatário por meio de um *tom*. A partir disso, o leitor é capaz de conferir uma corporalidade ao enunciador, que se configura como o fiador do próprio discurso.

Com efeito, “algo da experiência sensível entra em jogo na comunicação verbal” (MAINGUENEAU, 2020, p. 14). Para que ocorra o processo de incorporação, isto é, a apropriação do *ethos* do enunciador pelo destinatário, não basta apenas que o leitor se identifique com algum traço psicológico de um autor ou de um personagem, uma vez que ele deve acionar suas experiências de mundo para que possa detectar no fiador representações de estereótipos socialmente compartilhados, de acordo com aquilo que o texto permite depreender.

Todavia, pode ocorrer de uma enunciação estar representada numa outra. Nesse contexto, pode-se dizer que há mais de um *ethos*. Na enunciação, esses *ethé* se apresentam encaixados. Em todos os tipos de texto, ocorre o que se chama de encaixamento de *ethos*. Contudo, esse fenômeno fica mais nítido em textos do tipo literário, nos quais interagem *ethé* do autor, do narrador e das personagens. Nesses textos, é possível ainda falar numa hierarquia na relação entre *ethos* representante e *ethos* representado, ou seja, entre o *ethos* do narrador e o *ethos* da personagem:

Nesse caso, o *ethos* representado interage com o *ethos* representante, segundo modalidades que variam em função do tipo e do gênero de discurso relacionados, mas também do posicionamento dos autores. A relação entre os dois *ethos* pode até mesmo estar no núcleo de decisões interpretativas importantes (MAINGUENEAU, 2020, p. 33).

A seguir, apresentaremos como ocorre o encaixamento do *ethos* no conto em análise.

4.1. O *ethos* da autora

Nascida em São Paulo, em 1918, Lygia Fagundes Telles começou a escrever ainda na adolescência, mas foi só em 1954, com a publicação do romance *Ciranda de pedra*, que a autora considera ter atingido a maturidade literária. Considerada a grande dama da literatura brasileira, Lygia foi eleita para ocupar a cadeira de número 16 na Academia Brasileira de Letras em 1985. Paralelamente à carreira literária, formou-se em direito e em educação física.

Segundo a própria autora, sua literatura é engajada. Quando perguntada sobre a função do escritor, Lygia responde que é a de “testemunhar o seu tempo” (TELLES, 1980, p. 34). Essa natureza engajada estava presente não só na escrita, mas também na vida da escritora. Em 1976, Lygia estava entre os intelectuais que foram a Brasília entregar ao ministro da justiça o “Manifesto dos mil”, documento em que se manifestavam contra a censura promovida pela ditadura militar.

Seguindo uma perspectiva historiográfica, Lygia Fagundes Telles está entre os escritores de ficção contemporânea, que entre as décadas de 40 e 50 atestaram “a maturidade literária a que chegou nossa prosa de tendências introspectivas” (BOSI, 2022, p. 448), no entanto, Maingueneau defende que a construção de um posicionamento, ou seja, de uma identidade enunciativa, vai além de doutrinas estéticas, sendo “indissociáveis das modalidades de sua existência social, do estatuto de seus autores, dos lugares e práticas que eles investem e que os investem” (MAINGUENEAU, 2006, p. 151). Sendo assim, “cabe aos escritores

produzir uma definição de literatura legítima que esteja em harmonia com suas próprias qualificações” (MAINGUENEAU, 2006, p. 152-153).

Desse modo, a professora Walnice Nogueira Galvão, em posfácio à reunião de todos os contos da autora, afirma que a linguagem das narrativas de Lygia são encarnações do corpo enunciante da autora:

Digamos que Lygia, a escritora, desenvolveu uma persona discreta, reticente e reservada, semelhante àquela que escreve. Com o corte pajem, adequado a seu cabelo liso, sem enfeites nem artifícios, blazers de linha clássica, camisas claras, saias de cor cinza. Essa é a narradora que visualizamos ao ler sua ficção, sem lembrar que nos aguarda o susto, a crueldade, o exercício se possível tortuoso e camuflado do poder, as muitas torpezas e vilanias, desde as miúdas até as graúdas (GALVÃO, 2018 apud TELLES, 2018, p. 741).

Numa dimensão experiencial do *ethos*, que “recobre as caracterizações sociopsicológicas estereótípicas” (MAINGUENEAU, 2020, p. 25), Lygia constrói uma imagem de si marcada pela ousadia e pela crítica mordaz e irônica, que denuncia as hipocrisias burguesas. Com uma linguagem sutil, ela rejeita os estereótipos atribuídos ao feminino e leva para a literatura temas polêmicos, como o adultério, a homossexualidade, a loucura, a repressão e a violência em suas mais diversas formas.

4.2. O *ethos* (des)encaixado de Maria Emília

É o *ethos* da personagem Maria Emília que assume o primeiro plano da cena enunciativa. É também essa personagem que assume o papel de narradora na maior parte do conto. No entanto, já no primeiro parágrafo, o narrador em 3ª pessoa apresenta uma característica aparente da personagem que será fundamental para que o leitor consiga atribuir a ela um *ethos*: “Desviou o olhar severo para a capa da revista com a jovem de biquíni amarelo na frente, ele atrás, enlaçando-a na altura dos seios nus, amassados sob os braços peludos” (TELLES, 2018, p. 152). Nesse trecho, o adjetivo “severo” assinala uma avaliação subjetiva do narrador a respeito da personagem. De fato, nas próximas linhas, Maria Emília confirmará esse “*ethos* severo” que corresponde a sua forma de se apresentar em sociedade.

Revoltada com a banalização do sexo, ela decide escrever uma carta ao *Jornal da Tarde*. Nesse ponto da narrativa, a personagem assume o lugar do EU enunciador. Ela tenta elaborar mentalmente a carta, começa evocando o diretor do jornal e continua escolhendo as palavras que melhor confirmem o *ethos* que ela pretende construir.

Tendo em vistas as três dimensões do *ethos* (*categorial, experiencial e ideológica*) (MAINGUENEAU, 2020, p. 25), ela destaca, no início da possível carta, seu *ethos* categorial, ao se apresentar como uma professora aposentada e solteira, ou seja, evoca um estatuto extradiscursivo para validar sua fala. O motivo da carta, contudo, está relacionado ao *ethos* experiencial e ao ideológico, que dizem respeito ao seu temperamento severo e ao seu posicionamento político conservador:

Hoje mesmo escreveria uma carta ao *Jornal da Tarde*, carta vazada em termos educados. Suspirou. Ainda há pessoas educadas mas que também (a fisionomia endureceu) podem ficar coléricas. Senhor Diretor: antes e acima de tudo quero me apresentar, professora aposentada que sou, paulista, solteira. Um momento, solteira não, imagine, por que declinar meu estado civil? (TELLES, 2018, p. 152-153).

Na carta ao diretor, Maria Emília tenta ser objetiva e impessoal na sua apresentação, evitando um vocabulário subjetivo, se posicionando ao lado da ordem estabelecida no combate à imoralidade e às artimanhas da publicidade, que estimulam o consumismo e apelam para o sexo:

e daí, Senhor Diretor, é preciso alertar a população, alertar as autoridades, temos que neutralizar essa influência perversa. O senhor, eu – a elite pode estar a salvo. Mas e os outros? Quando fui de ônibus para Brasília, eu mesma não me envolvi como uma criança débil? Por toda parte só um anúncio, Beba Coca-Cola!, Beba Coca-Cola! (...) E eu então – ai de mim! – com toda ojeriza que tenho por esse refrigerante, pensando em pedir uma tônica com limão ou um guaraná, naquele calor e naquele cansaço, cheguei no balcão e pedi uma Coca-Cola gelada (TELLES, 2018, p. 154).

Como a própria Maria Emília confirma ao se perguntar “Mas será que só eu no meio dessa multidão se importa? Se constrange?” (TELLES, 2018, p. 159), há um sentimento de não pertencimento em relação à sociedade e à época em que vive. Assim, em vários momentos, a construção do seu *ethos* conservador se dá por meio da inserção de outros personagens no seu discurso. Todas essas personagens se apresentam sob o ponto de vista de Maria Emília e a respeito delas, ela faz juízos de valor incompatíveis com o que considera correto. De acordo com o princípio de alteridade, é por meio da afirmação da sua diferença em relação ao outro que o sujeito torna-se capaz de construir sua identidade (CHARAUDEAU, 2009). Dessa maneira, essas personagens encarnam o *antiethos* (MAINGUENEAU, 2020) de Maria Emília, pois as outras são o que ela recrimina. É por meio dessa oposição que Maria Emília afirma sua identidade.

Entre essas personagens, estão pessoas que Maria Emília encontra, por acaso, na rua, como a mocinha mascando chiclete que compra a revista de conteúdo pornográfico, o homem de cabelos emplastrados que se aproxima da banca de jornal para observar o pôster de uma mulher seminua, o homem que atira cascas de laranja na rua e a prostituta menor de idade acompanhada por um velho. Em contrapartida, há personagens com as quais Maria Emília relata maior proximidade e mantém uma relação ambígua.

Uma dessas personagens é Mariana, amiga de Maria Emília, três anos mais velha que ela. Maria Emília cita Mariana como exemplo de uma mulher idosa com o comportamento inadequado para sua idade, pois se esforça para parecer jovem e moderna:

Mas fico vigilante (aprumou-se, levantou a cabeça) para não acontecer comigo o que aconteceu com a Mariana, tão fina, tão prendada. Família tradicional, de um dos melhores troncos paulistas, olha aí a Mariana. Viagem joia. Fiz compras lindas mas está na hora de voltar porque minha calça já perdeu o vinco, escreveu no cartão que me mandou de Manaus. A calça perdeu o vinco e ela, a vergonha. Sessenta e quatro anos e meio. Quem visse podia pensar, É uma jovem que foi fazer contrabando. Espera, jovem não, que jovem não se importa com vinco de calça, postal de uma velha mesmo e com medo de parecer desatualizada (TELLES, 2018, p. 153).

É característica da obra de Lygia Fagundes Telles a utilização de elementos cenográficos, como objetos e outros detalhes, para revelar suas personagens. Em posfácio à reunião dos contos da autora, Walnice Nogueira Galvão utiliza o conceito de imagem pregnant para definir “um concentrado ou condensado de sentido, uma síntese extremada de tudo o que o conto insinua” (GALVÃO, 2018 apud TELLES, 2018, p. 736). De acordo com Galvão, a imagem pregnant pode ser “uma metáfora, ou uma metonímia, ou uma hipérbole, ou mesmo um símbolo” (GALVÃO, 2018 apud TELLES, 2018, p. 737). Nesse caso, a manchete do jornal que Maria Emília lê no começo do conto, “Seca no Nordeste. Na Amazônia, cheia.” (TELLES, 2018, p. 152) perpassa toda a história e a partir da oposição excesso/escassez, a personagem constrói uma metáfora que opõe sua vida sexual a de Mariana: “Desespero na escassez. Desespero no excesso. Não tive ninguém, mas Mariana exorbitou: três maridos sem falar nos amantes.” (TELLES, 2018, p. 155)

Embora Maria Emília deixe claro que Mariana possui todos os defeitos que ela se orgulha de não ter, há cumplicidade entre as duas, pois Maria Emília compreende que existe o medo de envelhecer numa sociedade machista e que cultua a juventude. Constata-se essa cumplicidade por sua mudança de *tom*, antes áspero, agora mais frágil, acentuado pela repetição: “Tanto medo, Senhor Diretor. Tanto medo. Eu também tenho medo, é duro envelhecer, reconheço” (TELLES, 2018, p. 155). E continua:

Mas e o orgulho? Apertou a bolsa contra o peito e lançou um olhar em redor. Meus cabelos branquearam, meus dentes escureceram e minhas mãos, Senhor Diretor, estas mãos que – era voz corrente – foram sempre o que tive de mais bonito. Olhou as próprias mãos enluvadas. Ainda bem que estão enluvadas (TELLES, 2018, p. 155).

A luva é um adereço que deixa implícito que, assim como Mariana, Maria Emília também não aceita a decadência física da velhice e, por isso, esconde as mãos. O confronto com o *ethos* da amiga fragiliza o *ethos* que Maria Emília se esforça para legitimar, sobretudo quando admite ter sentido inveja de Mariana: “Não seria pura inveja? Esse meu sentimento de superioridade. Desprezo. Inveja, meus Céus? Eu tinha inveja de sua vida inquieta, imprevista, rica de acontecimentos, rica de paixão – era então inveja?” (TELLES, 2018, p. 162).

A outra relação marcada pela ambiguidade é com as mulheres do grupo feminista. Elas se opõem ao *ethos* conservador de Maria Emília por representarem

a revolução e a construção de um *ethos* feminino livre da opressão patriarcal sob a qual a geração de Maria Emília fora criada:

Meninas inteligentes, cultas, quase todas de nível universitário. Mas, meus Céus, se ao menos fossem mais moderadas. Mais discretas. Reivindicar tanta coisa ao mesmo tempo, tanta mudança de repente não pode ser prejudicial? Um abalo nas nossas raízes, acho que estão correndo demais (TELLES, 2018, p. 156).

Ao descrevê-las como “inteligentes” e “cultas”, Maria Emília revela que compartilha, em alguma medida, de suas insatisfações com a condição da mulher na sociedade. Porém, considera as pautas feministas radicais e teme a mudança. Assuntos como aborto, regulamentação da prostituição, prazer sexual feminino a escandalizam e ela abandona as reuniões do grupo, repudiando seus corpos enunciantes: “Se frequentasse esse grupo, ia acabar como a Mariana, de jeans e dedos cheios de anéis” (TELLES, 2018, p. 157).

A lembrança da relação com suas antigas alunas aponta mais uma vez a instabilidade do *ethos* que Maria Emília procura manifestar discursivamente. Por um lado, havia a obrigação de tratar aquelas jovens com rigidez, por outro, havia o medo do novo, afinal, se tratava de uma nova geração com comportamentos que a faziam questionar os valores sobre os quais fora educada. Maria Emília, portanto, não esconde que essas incertezas são perturbadoras:

Com duas rugas fundas entre as sobrancelhas de tanto olhar brava para as meninas, não vou escrever esse pedaço mas me lembro bem do começo dessas rugas, querendo com elas segurar aquela meninada que vinha espumejante como um rio, cobrindo tudo, tamanha força, uma classe depois da outra, uma depois da outra – por que me fazem pensar num rio sem princípio nem fim? (...) Todas me esqueceram. A marca ficou só em mim, nesse meu jeito de olhar as pessoas, vigilante, desconfiada. A verdade é que eu tinha medo delas como elas tinham medo de mim, mas seu medo era curto. O meu foi tão longo, Senhor Diretor. Tão longo (TELLES, 2018, p. 158).

Conforme Maingueneau, a noção de *ethos* ultrapassa uma simples maneira de dizer e de escrever e encarna um fiador dotado de uma corporalidade e de um caráter. Assim, “o caráter corresponde a um conjunto de características psicológicas. A corporalidade, por sua vez, associa-se a uma compleição física e a uma maneira de se vestir” (MAINGUENEAU, 2006, p. 271-272). No texto literário, a corporalidade e o caráter são facilmente atribuíveis pelo leitor por meio das pistas que o próprio texto fornece. As descrições do narrador e a própria trajetória da personagem permitem ao destinatário reconhecer um modo de existir no meio social e, assim, completa o processo de incorporação que o enunciado exige.

No conto *Senhor Diretor*, o leitor é capaz de identificar Maria Emília como uma mulher da terceira idade, burguesa, conservadora, rigorosa no que diz respeito aos valores de uma sociedade misógina e conformada com o período de cerceamentos impostos pela ditadura militar. Isso é identificável tanto pelo que ela

diz, quanto pelas intervenções do narrador em 3ª pessoa, que indica movimentos físicos e detalhes da indumentária da personagem:

Uma sóbria senhora que se permitiu usar uma flor, Posso? Deixou que os lábios se distendessem num discreto sorriso que a fez pensar na Gioconda, tinha a gravura fixada no vidro da estante, o sorriso assim mesmo, reticente, maduro de sabedoria (apertou os olhos) e inabordável. Devia ser também uma mulher só, essa Gioconda. Adentrando a velhice (pisou com mais firmeza) e intacta. Apertou a bolsa debaixo do braço e cruzou molemente as mãos na altura do peito, num movimento de pontas de xale, as longas franjas (relaxou os dedos) pendendo (...) (TELLES, 2018, p. 158).

Ainda que a personagem tente sustentar esse *ethos* composto de uma rigidez moral inabalável, o leitor pode identificar nela um *ethos* solitário, inseguro e frustrado. É pouco antes de o conto terminar que Maria Emília perde o controle de seus pensamentos e esse outro *ethos* se manifesta livremente. Os adjetivos do trecho anterior usados para descrever a mulher, como “sóbria”, “inabordável”, “reticente”, foram substituídos por outros de valores semânticos de outra ordem, como “desalinhada”, “descomposta”:

Desabotoou o segundo botão, a blusa encolheu na lavagem ou seu pescoço estava mais grosso? Sentiu-se desalinhada, descomposta, mas deixa eu ficar um pouco assim, está escuro, ninguém está prestando atenção em mim, nem no claro prestam, quem é que está se importando, quem? E se por acaso o certo for isso mesmo que está aí? Esse gozo, essa alegria úmida nos corpos. Nas palavras. (...) Virgem, Senhor Diretor. Que sei eu desse desejo que ferve desde a Bíblia, todos conhecendo e gerando e conhecendo e gerando, homens, plantas, bichos. Mamãe tinha medo do sexo, herdei esse medo – não foi dela que herdei? (TELLES, 2018, p. 161).

Mais uma vez, observa-se a relação entre as emoções da personagem e o ambiente. A oposição claro/escuro corresponde à oposição entre a vida social e a vida íntima, por vezes inconsciente, que Maria Emília ignorava para viver resignada segundo os valores morais vigentes. É quando sai da rua e adentra o escuro do cinema com casais praticando atos sexuais ao seu redor que ela se sente encorajada para reavaliar tudo o que tentava dizer na carta ao diretor de um jornal da elite paulista.

A respeito do *ethos*, Barthes (apud MAINGUENEAU, 2020, p. 11) diz que “são os traços de caráter que o orador deve mostrar ao auditório (pouco importa sua sinceridade) para causar boa impressão (...)”. Nesse caso, o *ethos* que Maria Emília pretendia mostrar na carta não transmitia a segurança que ela desejava. Maingueneau (2006, p. 268) assevera que “o destinatário atribui a um locutor inscrito no mundo extradiscursivo características que são na realidade intradiscursivas, porque estão associadas a um modo de dizer”. Com efeito, o conto ironiza a distância entre o *ethos* intradiscursivo e o extradiscursivo. Há a Maria

Emília que transita na sociedade com sua sisudez e preconceitos e há a outra Maria Emília, frágil e que se entristece, em silêncio, diante da sua condição.

Uma obra literária cria “enlaçamentos que mostram ao leitor um mundo de tal caráter que requer a própria cenografia que propõe, e nenhuma outra” (MAINGUENEAU, 2006, p. 258). Dessa maneira, o leitor consegue perceber esse “desencaixamento” do *ethos* da personagem por meio da cenografia do conto, organizada de modo a inserir a personagem entre o social e o psicológico.

Por fim, o filme a que Maria Emília assistia chega ao fim e ela se reencontra na claridade outra vez, tentando se recompor e retomar a carta:

como fui me comover desse jeito? Feito uma velha tonta, espera, eu estava querendo dizer que a nossa cidade, Senhor Diretor, que esta pobre cidade – que é que tem mesmo esta pobre cidade? Acabei falando em outras pessoas, em mim, Espera, vamos começar de novo, sim, a carta. Senhor Diretor: antes e acima de tudo. Antes e acima de tudo, Senhor Diretor. Senhor Diretor: Senhor Diretor: (TELLES, 2018, p. 163)

Não por acaso, o conto termina com o vocativo precedido por dois pontos. É como se a falta de controle sobre o começo e o fim da narrativa assinalasse a falta de controle da personagem sobre si mesma e sobre o outro que emerge em seu discurso. A literatura, nesse caso, serve para ilustrar o que a Análise do Discurso já busca confirmar: o sujeito nunca é o dono do seu próprio dizer e não controla a própria linguagem, pois o silêncio se impõe, mesmo na escrita, quando ela tenta recomeçar a carta.

Considerações finais

Por meio da análise do conto, pode-se concluir, mais uma vez, que, assim como defende a Análise do Discurso Literário, o contexto socio-histórico é condição da enunciação literária. O contexto da obra interfere na cenografia e no *ethos* da personagem e da autora. Como foi constatado, a cenografia do conto é constituída por meio de uma interação entre o social e o psicológico da personagem. É dessa relação entre o mundo exterior e o seu território particular que Maria Emília constrói e desconstrói seu *ethos* ao longo da história. O conto, nesse sentido, confirma a sensibilidade e o senso crítico pelos quais Lygia Fagundes Telles já é conhecida.

Trocando em miúdos, a obra, a vida do autor e a história se envolvem de maneira que não é possível separá-los para buscar compreender em que medida o biográfico e o sociológico se refletem na narrativa. Como em toda produção verbal, na literatura não há uma correspondência direta entre o mundo e a linguagem. Assim, o mundo que a literatura torna possível deve legitimar a própria enunciação que o constitui.

Seguindo os postulados teóricos de Maingueneau a respeito do encaixamento do *ethos* no texto literário, percebeu-se que, no conto, a personagem Maria Emília busca afirmar um *ethos* conservador e moralista, mas, em momentos de solidão, ela revela um *ethos* infeliz com a condição que uma sociedade machista a impõe desde sempre. Nota-se, nesse caso, uma incompatibilidade entre o *ethos*

intradiscursivo e o *ethos* extradiscursivo, isto é, há um *ethos* que a personagem tenta construir na carta ao diretor e há o *ethos* oculto, que ela se esforça para esconder de si mesma. Embora Maria Emília tente confirmar seu *ethos* intradiscursivo na vida social, ou seja, fora do discurso, por meio da maneira de se vestir e do jeito de olhar as pessoas, há o outro que emerge de seu íntimo e sobre o qual ela não tem total controle. Toda a narrativa se constrói, portanto, a partir desse abismo que pode existir entre o dizer, o mostrar e o ser.

O (des)encaixamento do *ethos* da personagem (*ethos* representado) reafirma o *ethos* da autora (*ethos* representante), que se consolida no campo literário como exímia contista que, por meio de um olhar mordaz e irônico, denuncia as hipocrisias burguesas. Em *Senhor Diretor*, a autora questiona o controle dos poderes instituídos sobre o destino humano e o controle do homem sobre suas próprias vontades e dizeres. As perguntas que a obra propõe são atemporais, todavia, se tornam ainda mais necessárias em tempos de privação da liberdade, como foram aqueles da ditadura militar.

Tendo em vista a riqueza do texto, a análise feita não pretende esgotar as possibilidades de estudo, mas sim estimular a leitura e contribuir com pesquisas que possam continuar a discussão iniciada aqui.

Referências

- ALTHIER-REVUZ, Jacqueline. Heterogeneidades enunciativas. *Caderno de Estudos Linguísticos*, Campinas, SP, n. 19, p. 25-42, jul.-dez. 1990a.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2022.
- CASTELLO, José. Posfácio. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Seminário dos Ratos*. São Paulo: Companhia das letras, 2009. p. 111-116.
- CHARAUDEAU, Patrick. Identidade social e identidade discursiva, o fundamento da competência educacional. In: PIETROLUONGO, Márcia (Org.). *O trabalho da tradução*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. p. 309-326.
- DUARTE, Constância. Feminismo e literatura no Brasil. *Revista Estudos Avançados*, São Paulo, n. 49, p. 151-172, set.-dez. 2003a.
- FIORIN, José Luiz. *Argumentação*. São Paulo: Contexto, 2018.
- FREITAS FILHO, Armando; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Anos 70: Literatura*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Posfácio. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Os contos*. São Paulo: Companhia das letras, 2018. p. 729-745.
- GOTLIB, Nádia Battela. *Teoria do Conto*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 2006.
- HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 2006.

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

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

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

MAINGUENEAU, Dominique. *Variações sobre o ethos*. São Paulo: Parábola, 2020.

MELLO, Renato (org.). *Análise do Discurso e literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

ORLANDI, Eni P. *Análise do Discurso*. Campinas: Pontes, 2005.

TELLES, Lygia Fagundes. *A disciplina do amor*. São Paulo: Círculo do livro, 1980.

TELLES, Lygia Fagundes. *Os contos*. São Paulo: Companhia das letras, 2018.

Para citar este artigo

GOMES, Marcos Vinicius Rodrigues; MOURA, Sérgio Arruda de. Os ethos (des)encaixados do conto “Senhor Diretor”, de Lygia Fagundes Telles. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 12, n. 2, p. 181-197, maio-ago. 2023.

Autoria

Marcos Vinicius Rodrigues Gomes é licenciado em Letras – Português e Literaturas pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Pós-graduando em Literatura, Memória Cultural e Sociedade pelo Instituto Federal Fluminense de Campos – RJ (IFF Campos). E-mail: marcos.rod.gomes@gmail.com; ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7758-8143>.

Sérgio Arruda de Moura é doutor em Literatura Comparada pela UFRJ. Graduado em Jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco e em Letras (Inglês e Português) pela Universidade Federal de Pernambuco, com mestrado em Letras pela mesma universidade. Professor da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF). E-mail: arruda.sergio@gmail.com; ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1956-6242>.