PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC – SP

SONIA MARIA DELIBERAL

O (DES)ENLACE DO INTERDISCURSO, DA CENOGRAFIA E DO ETHOS ENTRE *MEU NOME É ESPERANÇA!* E *CORAÇÕES DE PEDRA*, DE GANYMÉDES JOSÉ

MESTRADO EM LÍNGUA PORTUGUESA

SÃO PAULO - SP

2018

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC – SP

SONIA MARIA DELIBERAL

O (DES)ENLACE DO INTERDISCURSO, DA CENOGRAFIA E DO ETHOS ENTRE MEU *NOME É ESPERANÇA!* E *CORAÇÕES DE PEDRA*, DE GANYMÉDES JOSÉ

MESTRADO EM LÍNGUA PORTUGUESA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Língua Portuguesa, sob a orientação da Professora Doutora Neuza Maria Oliveira Barbosa Bastos.

São Paulo – SP

2018

AGRADECIMENTO

Agradeço à Professora Doutora Neusa Maria Oliveira Barbosa Bastos, pela competente orientação, pela paciência demonstrada e pela confiança depositada no projeto que deu origem a essa dissertação.

Ao Professor Doutor Carlos Augusto Baptista de Andrade, pela leitura séria e pelas sugestões que enriqueceram a finalização desta pesquisa e por aceitar em participar desta banca.

À Professora Doutora Marilene Zanon, pela leitura séria, pelas críticas e orientações construtivas que contribuíram para o aperfeiçoamento da dissertação e por aceitar participar desta banca.

Agradeço a todos os professores do Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa, pela colaboração por meio das aulas, palestras e incentivo à minha linha de pesquisa.

Banca Examinadora _____

_____

_____

_____

RESUMO

A presente dissertação situa-se na linha de pesquisa intitulada "Texto e Discurso nas Modalidades Oral e Escrita", integrante do Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP. O tema central desta pesquisa é analisar, sob a perspectiva da Análise do Discurso (AD) de linha francesa, a exclusão entre dois romances de Ganymédes José, quais sejam: *Meu Nome é Esperança!*, do ano de 1974, e *Corações de Pedra*, de 1984. O intuito é abordar a literatura como produtora de discurso que se constitui na – e pela – linguagem; assim sendo, faz-se necessário observar as condições sócio-históricas, a fim de situar os discursos contemplados para análise. O tema selecionado se justifica a partir das observações realizadas no meio estudantil, durante percurso na Educação Básica, em contato com alunos surdos, ocasião em que foi possível constatar, ainda, a presença da exclusão. O problema de pesquisa levantado foi o de verificar o modo como o escritor se posicionou e constituiu seus discursos nos diferentes contextos frente às exclusões. Partindo de estudos realizados por Maingueneau, a presente investigação visa à observação: do papel do interdiscurso na consideração dos efeitos de sentido e no entrelaçamento de diferentes universos; da cenografia, com o desenvolvimento da enunciação constituída entre o enunciador, co-enunciador, envolvendo a topografia e a cronografia; e do ethos na construção da imagem do enunciador realizada pelo co-enunciador e seu processo de incorporação. Esse estudo revela a importância dos procedimentos teóricos e metodológicos em favorecer o conhecimento do discurso.

Palavras-chave: análise do discurso, interdiscurso, cenografia, ethos, Ganymédes José.

ABSTRACT

Sonia Maria. The (Dis) interdiscourse link, scenography and ethos between My Name is Hope! and Corações de Pedra, by Ganymédes José. Master's Dissertation. Pontifical Catholic University. São Paulo, 2018.

The present dissertation is located in the line of research entitled "Text and Discourse in Oral and Written Modalities", part of the Program of Postgraduate Studies in Portuguese Language, Pontifical Catholic University of São Paulo - PUC / SP. The central theme of this research is to analyze, from the perspective of the Discourse Analysis (AD) of the French line, the exclusion between two novels of Ganymédes José, namely: My Name is Hope!, 1974, and Hearts of Stone, The aim is to approach literature as a producer of discourse that is constituted in - and by - language; thus, it is necessary to observe the socio-historical conditions, in order to situate the discourses contemplated for analysis. The selected theme is justified by the observations made during the student environment, during a course in Basic Education, in contact with deaf students, at which time it was possible to verify the presence of exclusion. The research problem raised was to verify the way in which the writer positioned himself and constituted his discourses in the different contexts before the exclusions. Based on studies carried out by Maingueneau, the present investigation aims at the observation: of the role of interdiscourse in the consideration of the effects of sense and in the interweaving of different universes; of scenography, with the development of the enunciation constituted between the enunciator, co-enunciator, involving the topography and the chronography; and of ethos in the construction of the image of the enunciator accomplished by the co-enunciator and its process of incorporation. This study reveals the importance of theoretical and methodological procedures to favor the knowledge of discourse.

Keywords: discourse analysis, interdiscourse, scenes enunciation, ehos, Ganymédes José.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Livro Meu Nome é Esperança de 1974.....41
Figura 2 – Livro Corações de Pedra de 1984 41

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 09

CAPÍTULO 1 – ANÁLISE DO DISCURSO E SUAS NUANCES 13

1.0. Introdução 13

1.1. Discurso e Interdiscurso 13

1.2. Cenas de Enunciação 19

1.3. Ethos 22

CAPÍTULO 2 – O ESCRITOR GANYMÉDES JOSÉ 27

2.0. Introdução.....27

2.1. A contextualização de Ganymédes José 27

2.2. O escritor casa-branquense 28

2.3. As obras de Ganymédes José 30

2.4. A literatura infantil e juvenil 31

2.5. As condições de produção 35

CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DO *CORPUS* 39

3.0. Introdução 39

3.1. Seleção do corpus e a organização do trabalho 39

3.1. Análise da obra MEU NOME É ESPERANÇA! 43

3.2. Análise da obra CORAÇÕES DE PEDRA 64

3.3. Comparação de Dados 76

CONSIDERAÇÕES FINAIS 78

REFERÊNCIAS 80

ANEXOS A 85

ANEXOS B 88

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem o propósito de analisar o tema exclusão no discurso literário de Ganymédes José, especificamente nos seguintes romances: *Meu Nome é esperança!* do ano de 1974, e *Corações de Pedra*, de 1984, a fim de descortinar o discurso presente nas diferentes condições de produções das obras. Este estudo se insere na linha de pesquisa "Texto e discurso nas Modalidades Oral e Escrita", integrante do Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP.

O problema de pesquisa que nos instigou a encontrar respostas foi: Como o escritor Ganymédes José se posicionou e constituiu seus discursos, em diferentes contextos, especificamente em 1974 e em 1984, frente às exclusões sociais e familiares? Buscamos, desta forma, identificar o enlace ou o desenlace entre tais discursos.

Como objetivo geral, esta pesquisa procura: contribuir para os estudos existentes sobre as obras de Ganymédes José, de forma a complementá-las e, paralelamente, demonstrar a importância da AD como procedimento teórico-metodológico sob o prisma de Dominique Maingueneau.

No tocante aos objetivos específicos, estes estão assim organizados: o primeiro é analisar o interdiscurso nas obras *Meu Nome Esperança*! e *Corações de Pedra*, por meio das formações discursivas diferenciadas e dos lugares sociais que se asseguram; o segundo é analisar o posicionamento do escritor mediante a construção da cenografia e do ethos, visando formar a legitimação enunciativa; e, por fim, comparar os dados e apontar as nuances entre as duas obras para as considerações finais.

O tema deste trabalho teve por origem três momentos distintos de nossa vida profissional e acadêmica: o primeiro ocorreu no desenrolar das atividades na Educação Especial, haja vista que exercemos o cargo de professor no Atendimento Educacional Especializado (AEE – Sala de Recursos), destinado a deficientes auditivos e surdos, em que são executadas atividades de enriquecimento e aprimoramento de habilidades: descriminação verbal e auditiva; memorização; atenção concentrada e difusa; raciocínio verbal, matemático e lógico; além do ensino de Língua Portuguesa e de Libras. Ao longo desta trajetória, foi possível perceber as dificuldades que os alunos surdos

enfrentam em sua inclusão no ambiente escolar. A fim de minimizar esses obstáculos, os professores se reuniram e, após de várias trocas de informações e de experiências, foi sugerida a utilização da literatura, mais especificadamente, a infantojuvenil, que oportunizaria a facilitação da inserção do aluno surdo no sistema escolar. Foi a ocasião em que nos deparamos com as obras de Ganymédes José; o segundo momento, este no âmbito acadêmico, foi quando compreendemos que a Análise do Discurso (AD), mediante seus procedimentos teórico-metodológicos, ofereceria a oportunidade de sistematizar o discurso literário; o terceiro momento, já no campo da pesquisa, deu-se quando notamos que, mesmo com os grandes avanços da AD de linha francesa, havia escassez de produções acadêmicas que se dedicassem às investigações das publicações da literatura infantojuvenil no âmbito do discurso. Partindo desses dados, notamos que a pesquisa deste tema contribuiria na observação dos discursos literários sob o enfoque de Maingueneau.

A fundamentação teórica que sustenta as análises dos discursos nas duas obras analisadas concentra-se na perspectiva enunciativa-discursiva de linha francesa, nos ensinamentos de Dominique Maingueneau (1995, 1997, 2005, 2006, 2008, 2013, 2016).

Outros autores que também contribuíram para nossos estudos foram: Foucault (1995, 2008), que aborda a formação discursiva e o discurso construído; Amossy (2013), com os estereótipos e suas representações partilhadas; Lysardo-Dias (2006), no que se refere ao funcionamento do estereótipo como um discurso social; Johson (1997) e Paden (2001), com o discurso religioso; Shelley (2018), com contribuições sobre informações históricas do cristianismo; e Furlan (2016), abordando as tendências do sistema de ensino na década de 70.

Evidenciamos, também, Coelho (2000, 2006) para abordar a literatura infantil e juvenil e Milani (2006) e Figueira (2005) para desenvolver e caracterizar as condições de produção das obras.

Estabelecidas às ancoragens da AD, bem como selecionados os objetos, a organização estrutural do trabalho é a seguinte:

No primeiro capítulo, intitulado **A Análise do Discurso e suas nuances**, foi abordada a AD, na perspectiva de Maingueneau. Além, deste analista, foram tratadas as

noções de: interdiscurso, sob a ótica de Foucault; cenas de enunciação; e de ethos discursivo, em que, além do teórico francês, apoiamo-nos em Amossy.

No segundo capítulo, denominado **O escritor Ganymédes José**, realizamos a contextualização do escritor casa-branquense, especificamos suas obras, bem como recordamos o histórico da literatura infantojuvenil e o seu cenário atual, e, finalizamos com as caracterizações das condições de produção das obras do autor, abrangendo o período de 1960 a 1984.

Finalmente, no terceiro capítulo, cujo título é **Análise do corpus**, apresentamos a elaboração dos quatro critérios para a escolha das obras, a saber: o primeiro, que tivessem sido produzidas em um momento de maior produção literária do escritor; o segundo, que tivessem sido escritas em épocas diferenciadas, com um intervalo de 10 anos; o terceiro, que tivessem sido elaboradas em diferentes condições socioeconômicas; e, por último, que o tema fosse a exclusão social, no primeiro romance, e a familiar, na segunda obra, mediante ao autoisolamento.

Assim feito, realizamos a análise do *corpus* selecionado e adotamos como procedimento metodológico a divisão dos discursos em recortes. Deste modo, em *Meu Nome é Esperança!*, separamos em três quadros principais: o Lar São Domingos, a empresa Magnus e o Lar dos Velhos. No primeiro quadro, há: a caracterização do espaço do Lar; os discursos sobre os valores na formação doutrinária moral e social; o sistema ideológico escolar da época; as regras e as normas disciplinares no Lar. No segundo, há: a caracterização do ambiente da empresa Magnus, suas normas e regras; apresentação da exclusão, descriminação e os estereótipos entre os atores sociais e as crianças do Lar São Domingues. No terceiro, há: a caracterização do Lar dos Velhos (pais de Quido); abordagem dos valores familiares e as considerações parciais.

Em *Corações de Pedra*, foram caracterizados: o espaço familiar e Xexa; a função social da escola; caracterização de Lúcia; da comunidade (favela), de seus moradores, a não valorização da escola; a exclusão presente e as considerações parciais.

Por fim, elaboramos as considerações finais, por meio da comparação das duas obras, quando são evidenciados os enlaces e os desenlaces em relação ao interdiscurso, à cenografia, ao tom e ao ethos. Como, também, a comprovação da importância dos

procedimentos teórico-metodológicos da Análise de Discurso sob o ponto de vista de Maingueneau, para alcançar nossos objetivos e responder o problema por nós proposto.

CAPÍTULO I – ANÁLISE DO DISCURSO E SUAS NUANCES

1.0.Introdução

Nesse primeiro capítulo, serão abordados os conceitos teóricos apresentados por Maingueneau no que dizem respeito ao interdiscurso, à cena da enunciação e ao ethos discursivo.

A fim de analisar os aspectos específicos da materialidade do discurso em uma obra, é necessário estar atento à ocorrência na superfície discursiva e também ao grau de produtividade para a caracterização do interdiscurso, da cenografia e do ethos discursivo.

O capítulo se encontra organizado em torno de três eixos: o discurso e o interdiscurso; a cena de enunciação; e o ethos.

1.1.Discurso e interdiscurso

O discurso é "uma dispersão de textos, cujo modo de inscrição histórica permite definir como um espaço de regularidades enunciativas" (MAINGUENEAU, 2008, p. 15). Neste contexto, o falante é constituído em sujeito e, ao mesmo tempo, é assujeitado por ele.

É possível discernir que o discurso mobiliza as estruturas de modo diferente das da frase, pois aquelas são submetidas a regras de organização dos gêneros de discurso dominante em uma sociedade. O discurso é uma forma de ação, pois constitui um ato alocutório nas atividades linguísticas de um determinado gênero, como também é interativo, porque, além da participação dos interlocutores, a enunciação, mesmo produzida sem a presença de um destinatário, é tomada sob uma interatividade constitutiva; sua direção é linear e orientada pela fala do locutor, tanto na modalidade oral quanto na escrita; sua contextualização é definida por seu contexto, com possibilidade de modificá-lo ao longo da enunciação. No discurso, o sujeito assume a responsabilidade por seus enunciados, como também define o tempo e o espaço. Regido por nomes sociais, o discurso respeita normas específicas, assumindo um sentido no interior de um universo de outros discursos. (MAINGUENEAU, 2016); mostra-se como um conjunto de enunciados formados pela enunciação dos participantes, tidos como sujeitos no processo de uma comunicação efetiva.

Por meio das análises realizadas por Foucault, compreendemos que o discurso não é uma estrutura pronta, mas está em constante construção. Para este teórico, o discurso é considerado como "aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar". (2008, p. 10).

Destarte, a prática discursiva envolve a articulação entre o discurso e as condições sócio-históricas de produção (MAINGUENEAU, 1997), sendo estas as que envolvem um *corpus*. O autor complementa afirmando que a oposição entre interior do texto e o exterior das condições de produção é insuficiente e, por esta razão, o autor direciona para as comunidades a enunciação que uma formação discursiva pressupõe. A dimensão das comunidades é significativa para se compreender que a instituição discursiva envolve tanto uma face do social como uma face da linguagem.

Como sistema de regulagem de lugares, a prática discursiva constitui um processo de organização que integra a formação discursiva e a comunidade discursiva. Esta é definida como "o grupo ou a organização de grupos no interior dos quais são produzidos, gerados os textos que dependem da formação discursiva" (MAINGUENEAU, 1997, p. 56), de modo que ela nos encaminha a tudo que esses grupos implicam, tanto quanto no plano da organização material, como nos modos de vida.

Uma das modalidades da comunidade discursiva é o texto, que também a torna possível, e, assim concebida, a comunidade é estruturada pelo mesmo movimento que motiva os enunciados, que tematizam as instituições a eles relacionadas, bem como a própria relação entre ambos (MAINGUENEAU, 1997).

Foucault expressa seu posicionamento em relação à formação discursiva:

> No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão [o qual se constitui por séries lacunares, jogos de diferenças, de desvios, de substituições, de transformação, etc.], e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, uma correlação, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma formação discursiva. (1995, p. 43)

É, portanto, por meio do discurso que identificamos a intenção de um texto, mas, quando a buscamos em uma obra, é precisamente na relação entre o autor e o contexto construído que devemos nos basear.

Na perspectiva de Maingueneau, uma obra literária constrói um mundo por meio de sua enunciação, e esta, por ser integrante, participativa e pertinente a esse mundo,

edifica o seu sentido. Assim, ela é dinâmica e concebida no espaço entre o autor e o leitor, de maneira que ambos são formados pelas imagens estabelecidas pelo texto e são senhores da enunciação (MAINGUENEAU, 1995).

O acontecimento enunciativo apresenta as particularidades da enunciação e os esquemas de redes. Estes são as bases para que o locutor possa gerar um discurso, sendo este o resultado de uma apropriação interna, que possibilita a formação de um discurso único (MAINGUENEAU, 1995).

No discurso literário,

> [...] as obras falam de fato do mundo, mas sua enunciação é parte integrante do mundo que se julga que elas representem. Não há de um lado, um universo de coisas e atividades mudas, e, do outro, representações literárias dele apartadas que sejam uma imagem sua. Também a literatura constitui uma atividade: ela não apenas mantém um discurso sobre o mundo, como produz sua própria presença nesse mundo. (MAINGUENEAU, 2016, p. 44)

O discurso literário pertence aos gêneros instituídos, pois os sujeitos estão mais conscientes de sua participação em uma peça de teatro, na qual imbrica o desempenho de um papel já previamente estabelecido.

Propriamente no sentido atribuído por Maingueneau (2016), o discurso literário participa de um plano determinado da produção verbal – o dos discursos constituintes. Nas palavras do teórico francês, "a expressão discurso constituinte designa fundamentalmente os discursos que se propõem como discursos de Origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma". (2016, p. 60).

A problemática acerca dos discursos constituintes surgiu a partir de uma necessidade percebida por Maingueneau, qual seja, a de agrupar os discursos – tais como o literário, o religioso, o científico e o filosófico – em uma mesma categoria, a dos discursos constituintes, pois tais discursos guardam, em si, propriedades comuns, que não são detectadas por meio de uma análise superficial (2016).

Deste modo, o discurso constituinte não apresenta fronteiras nitidamente delimitadas ou fixas, mas conta com certo número de invariantes. Estas, consoante o analista (2016), são o resultado de um programa de pesquisa que exige questões inéditas a respeito do funcionamento discursivo.

É possível asseverar que os discursos constituintes possuem uma autoridade de testemunhos e/ou argumentos de autoridade, que têm seu processo de legitimação sustentado em uma negociação que associa, intimamente, "o trabalho de fundação no e

pelo discurso, a determinação de um lugar vinculado com um corpo de locutores consagrados e uma elaboração de memória" (2016, p. 61). Tal aspecto se dá porque os discursos constituintes têm ao seu lado o que Maingueneau denomina de "*archeion* de uma coletividade" (2016, p. 61).

Esse termo grego, é

> [...] étimo do termo latino *archivum*, apresenta uma interessante polissemia para a nossa perspectiva ligada a *arché*, "fonte", "princípio", e, a partir disso, "mandamento", "poder", o *archeion* é a sede da autoridade, de um palácio, por exemplo, um corpo de magistrados, mas igualmente os arquivos públicos. (MAINGUENEAU, 2016, p. 61)

Os discursos constituintes têm um estatuto que lhes permite estabelecer sentido aos atos da coletividade, podendo servir como garantidores de diversos gêneros de discurso, haja vista que partem de um princípio mediante o qual se autorizam a si mesmos, ou seja, agem como sua própria fonte legitimadora e, por isso, não recorrem – tampouco reconhecem – outra fonte a não ser eles próprios. Sendo assim, "são a um só tempo, autoconstituintes e heteroconstituintes, duas faces que se pressupõem mutuamente; só um discurso que se constitui ao tematizar sua própria constituição pode desempenhar um papel constituinte com relação a outros discursos" (2016, p. 61).

Maingueneau assinala que é possível "apreender essa constituição a partir de duas dimensões indissociáveis: a constituição como ação de estabelecer, legalmente, como processo mediante o qual o discurso se instaura no interdiscurso; e os modos de organização, de coesão discursiva, a constituição de sentido de estruturação de elementos que compõem uma totalidade textual". (2016, p. 62).

Nos discursos constituintes, existe a condição de pertencer e, simultaneamente, não pertencer a uma sociedade, pois "sua enunciação se constitui mediante a própria impossibilidade de atribuir a si um verdadeiro 'lugar'". (MAINGUENEAU, 2016, p. 68). Essa localidade paradoxal, nomeada pelo estudioso francês de paratopia, não é apenas a "ausência de um lugar, mas uma difícil negociação entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que retira vida da própria impossibilidade de estabilizar-se". (MAINGUENEAU, 2016, p. 68). Assim, o discurso constituinte se encontra no espaço paratópico, que não é fechado, visto que se constitui na interdiscursividade.

Um dos aspectos dos discursos constituintes diz respeito ao fato de que pretendem ter um alcance global, mas, simultaneamente, são elaborados localmente, "no

seio de grupos restritos que não se ocultam por trás de sua produção, que a moldam por meio de seus próprios comportamentos". (MAINGUENEAU, 2016, p. 69).

É possível distinguir dois tipos de comunidades discursivas de produtores, a saber: as que gerem e as que produzem o discurso. Um discurso constituinte "não mobiliza somente os autores, mas uma variedade de papéis sociodiscursivos encarregados de gerir os enunciados: por exemplo: no caso da literatura, as críticas literárias de jornal, os professores, as livrarias, os bibliotecários etc." (MAINGUENEAU, 2016, p. 69).

Assim, os grupos variam tanto no tipo de discurso constituinte quanto em seu posicionamento, que "não é só um conjunto de textos, um *corpus*, mas a imbricação de um modo de organização social e um modo de existência dos textos" (2016, p. 69).

Ademais, há um processo que se dá entre o discurso e a instituição que incide sobre três dimensões, quais sejam:

– o investimento de uma cenografia faz do discurso o lugar de uma representação de sua própria enunciação;

– o investimento de um código de linguagem, ao operar sobre a diversidade irredutível de zonas e de registros de língua, permite produzir um efeito prescritivo que resulta da conformidade entre o exercício da linguagem que o texto implica e o universo de sentido que ele manifesta;

– o investimento de um ethos dá ao discurso uma voz que ativa o imaginário estereotípico de um corpo enunciante socialmente avaliado.

Desta forma, a articulação entre cenografia, código de linguagem e ethos possibilita abordar e perceber o poder que a enunciação tem de conquistar a adesão de seu co-enunciador ao inscrevê-lo em uma cena de fala, a qual é requerida e necessária ao universo do sentido que o discurso pretende promover.

Assim, as diferenças que surgem nas enunciações levam-nos a considerar a presença marcante do outro; suas palavras atestam a originalidade dos lugares sociais em que foram construídas suas identidades, produzindo formações discursivas diferenciadas, e estas vêm a constituir o interdiscurso. (MAINGUENEAU, 2008).

Para cada discurso,

> [...] repousa, de fato, sobre um conjunto de semas repartidos em dois registros: de um lado, os semas "positivos", reivindicados do outro; os semas "negativos", rejeitados. A cada posição discursiva se associa um dispositivo que a faz interpretar os enunciados de seu Outro, traduzindo-os nas categorias do registro negativo de seu próprio sistema. Em outras palavras, esses enunciados do Outro só são

> "compreendidos" no interior do fechamento semântico do intérprete; para construir e preservar sua identidade no espaço discursivo, o discurso não pode haver-se com o Outro como tal, mas somente com o simulacro que constrói dele. (MAINGUENEAU, 2008, p. 99).

Neste sentido, o autor ainda realiza os seguintes apontamentos:

> Limitar o universo discursivo unicamente aos objetos linguísticos constitui sem dúvida alguma um meio de precaver-se contra os riscos inerentes a qualquer tentativa "intersemiótica", mas apresenta o inconveniente de nos deixar muito aquém daquilo que todo mundo sempre soube, a saber, que os diversos suportes intersemióticos não são independentes uns dos outros, estando submetidos às mesmas escansões. (MAINGUENEAU, 2008, p. 145).

Logo, esses elementos intersemióticos estão incluídos na produção da formação interdiscursiva de todo gênero do discurso.

Para Maingueneau, "a categoria do gênero do discurso é definida a partir de critérios situacionais" (2016, p. 234), pois aquele sofre transformações pelo uso na sociedade e esta é que permite alterações em seus aspectos flexíveis. Sendo assim, o gênero do discurso é definido por "[...] dispositivos de comunicação que só podem aparecer quando certas condições sócio-históricas estão presentes". (MAINGUENEAU, 2006, p. 73).

A fim de se observar a constituição do gênero, é essencial compreender a sua estrutura básica, isto é, como o enunciado se posiciona dentro de seus limites e como se encontra representado no discurso.

Ainda sob a ótica de Maingueneau, este assevera que "a fala num gênero de discurso não parte de qualquer um, nem é dirigida a qualquer um, mas de um dado estatuto a outro". (2016, p. 234).

Os coenunciadores representam papéis que regulam a fala no gênero, e é precisamente este que posiciona os participantes na cenografia, legitimando os sentidos produzidos mediante as relações que se estabelecem no discurso. (MAINGUENEAU, 2016).

Deste modo, para uma abordagem interdiscursiva, Maingueneau aponta para três termos, a saber: o universo, campo e espaço discursivos, que nos permitem analisar um determinado *corpus*. Ao explorar o universo discursivo, encontramos um conjunto heterogêneo de formações discursivas de todos os tipos, que se inter-relacionam em uma conjuntura, contudo, para observar o sentido do discurso, ele é irrepresentável. (MAINGUENEAU, 2008). No tocante ao campo, o teórico explicita que

> [...] é no interior do campo discursivo que se constitui um discurso, e levantamos a hipótese de que essa constituição pode deixar-se descrever em termos de operações regulares sobre formações discursivas já existentes. O que não significa, entretanto, que um discurso se constitua da mesma forma com todos os discursos desse campo; e isso em razão de sua evidente heterogeneidade: uma hierarquia instável opõe discursos dominantes e dominados e todos eles não se situam necessariamente no mesmo plano. Não é possível, pois, determinar *a priori* as modalidades das relações entre as diversas formações discursivas de um campo. (MAINGUENEAU, 2008, p. 34)

Nesta lógica, o analista complementa o entendimento inserindo o espaço discursivo, esclarecendo que este tem

> [...] um duplo estatuto: pode-se apreendê-lo como um modelo dissimétrico que permite descrever a constituição de um discurso, mas também como um modelo simétrico de interação conflituosa entre dois discursos para os quais o outro representa totalmente ou em parte seu Outro. É esse último aspecto, o de um processo de dupla tradução, que vai nos interessar essencialmente. (MAINGUENEAU, 2008, p. 40)

A abordagem interdiscursiva, sob a ótica do teórico francês, ultrapassa a relação entre a língua e a história, e, a seu ver, o "interdiscurso tem precedência sobre o discurso [...]" (MAINGUENEAU, 2008, p. 20), e, assim sendo, permite a construção de uma única formação discursiva e o desenvolvimento da cenografia no âmago do novo discurso.

Em vista do supraexposto, a fim de compormos o cenário do discurso, definimos, a seguir, as cenas de enunciação.

1.2. Cenas de Enunciação

O discurso constrói sua representação na qual a fala é encenada; dessa forma, a AD considera todos os sujeitos como atores, todos com seus respectivos papéis. É neste sentido que a obra literária não pode ser classificada como um exemplo único da visão de mundo particular do indivíduo que a escreve (MAINGUENEAU, 2016).

A enunciação gerida no desempenho desse papel constrói a cena de enunciação que, em consonância com Maingueneau, "faz interagir três cenas: a cena englobante, a cena genérica, a cenografia". (2015, p. 118).

A primeira, a cena englobante, constitui um recorte de um setor da atividade social distinguível por uma rede de gênero de discurso que possui determinadas características. Em um discurso político, por exemplo, a englobante implica uma relação

entre um cidadão dirigindo-se a seus pares por meio de interesses em comum. Deste modo, a englobante literária possui algumas propriedades específicas, tais como: a utilização de pseudônimo pelo autor; e a de rotular o que diz e utilizar com mais liberdade as normais usuais de comunicação verbal.

Maingueneau salienta ainda que a cena englobante científica possui propriedades específicas que são vinculadas aos participantes, como por exemplo: "o locutor deve mostrar que se adapta às normas impostas pelo estatuto 'homens de ciências', figura que transcende os múltiplos gêneros do discurso científico: imparcialidade, serenidade e clareza". (2015, p. 119).

No entanto, há também textos que podem ter cenas englobantes diferentes daquelas de sua enunciação original, mas, ainda assim, possuem a condição de conservá-la e reempregá-la em seu novo contexto. O autor indica o discurso de Martin Luther King, cujo título é *I have a dream*, como sendo decorrente da cena política, mas que pode surgir no discurso republicano, ou mesmo no discurso contra o racismo.

Desta forma, é possível verificar que um texto pode participar simultaneamente de diferentes cenas englobantes. Um exemplo apontado pelo autor: "as entrevistas radiofônicas do escritor Paul Claudel a Jean Amrouche, difundidas pela France Cultura em 1951-1952, eram simultaneamente resultado da cena englobante mediática e da cena englobante literária". (2015, p. 120).

O linguista acrescenta que "todo enunciado literário está vinculado com uma cena englobante literária, sobre a qual se sabe em particular que permite que seu autor use um pseudônimo, que os estados de coisas que propõe seja fictícios etc." (2016, p. 251).

Maingueneau assevera que a obra literária é

> na verdade enunciada através de um gênero do discurso determinado que participa, num nível superior, da cena englobante literária. Pode-se falar nesse caso de cena genérica. As condições de enunciação ligadas a cada gênero correspondem, como vimos, a certo número de expectativas do público e de antecipações possíveis dessas expectativas pelo autor. (MAINGUENEAU, 2016, p. 251).

Essas duas cenas formam um quadro, que, sob o olhar deste teórico, é definido como um "espaço estável no interior do qual, o enunciado adquire sentido". (2013, p. 97).

A cenografia corresponde, então, ao contexto que a obra implica, e esta "implica um processo de enlaçamento paradoxal, ou seja, é ao mesmo tempo a fonte do discurso e aquilo que ele engendra." (MAINGUENEAU, 2013, p. 87).

Em consonância com Maingueneau (2016), o leitor se depara com a cenografia, antes mesmo da cena englobante e genérica; ela é construída de acordo com aquilo que o discurso diz. Logo,

> a cenografia é ao mesmo tempo origem do discurso e aquilo que engendra esse mesmo discurso; ela legitima um enunciado que em troca, deve legitimá-la, estabelecer que essa cenografia de onde vem a fala é precisamente a cenografia necessária para enunciar como convém. (MAINGUENEAU, 2016, p. 253)

Há vários gêneros de discursos que possuem cenas enunciativas estabilizadas, obedecendo às rotinas do gênero, tais como um catálogo telefônico ou fichas administrativas, ou outros, que constroem cenografias com alguma liberdade, como é o caso do gênero de guia de turismo, retratado a seguir.

> Tate Gallery: Milbank, SWI. Pimlico (mapa II, C3). Abertura das 10h às 17h50 durante a semana e das 14h às 17h50 aos domingos. Entrada gratuita. Seguramente, um de nossos museus preferidos em Londres. Realmente delirante. Grosso modo, o museu pode-se dividir em duas grandes seções: 1/3 mostra a pintura inglesa dos séculos XVI, XVII e XVIII, e 2/3 apresentam um grande leque da pintura e da escultura mundial do século XX. Um montão de obras-primas [...] (MAINGUENEAU, 2013, p. 99)

Os componentes do quadro cênico são correspondentes, no entanto, a cenografia recebe outra encenação por utilizar o estilo informal para atingir o público de mochileiros.

Referimo-nos, neste trabalho, à cenografia da situação de enunciação de uma obra literária, que é definida por Maingueneau como "as condições de enunciador e do co-enunciador, mas também o espaço (topografia) e o tempo (cronografia) a partir dos quais se desenvolve a enunciação." (1995, p. 123). Assim, obra projeta para o leitor um único mundo, que, ao mesmo tempo, é permitido e justificado por sua cenografia, que forma com aquela uma unidade, de modo que, reciprocamente, sustentam-se.

Cada cenografia possui determinados indícios que a caracterizam, tais como: as marcas textuais – realmente delirante, grosso modo; os indicadores paratextuais, que são os rótulos genéricos – como, por exemplo, relatório da sessão de defesa, resenha ou crônica; e os indicadores explícitos, que são aqueles que já receberam apoio de cenas de fala preexistentes.

Ademais, pode ocorrer que ela seja constituída por cenas de enunciação já anteriormente validadas, pois estas já fazem parte do "[...] universo de saber e de valores do público" (MAINGUENEAU: 2016, p. 256). Contudo, não há necessidade de

que a situação de enunciação mostrada pela obra esteja em conformidade com as cenas validadas, assim como, também, ela pode reativar cenas que se contrastam, as quais foram denominadas, por Maingueneau, de antiespelho. O autor exemplifica com as Provinciais, em suas palavras: "Isso acontece com os ditos do jesuíta meloso das Provinciais (cartas 4 a 10): o narrador, o amigo do provincial, legitima-se obliquamente encenando uma enunciação de conteúdo escandaloso que vem contrastar com a sua". (MAINGUENEAU: 2016, p. 257).

A obra, também, pode apresentar duas cenografias: a inicial e a delegada. Assim, quando há esta ocorrência, a função integradora de cenografias para o mesmo nível tende a diminuir a tensão entre elas. Para elucidar estes esclarecimentos, o teórico francês cita que, em

> *Viagem ao fim da noite*, Céline associa, conflituosamente, uma cenografia de romance clássico no pretérito perfeito, de primeira pessoa, e uma cenografia de locutor popular para, através de sua desqualificação recíproca, exceder as duas. A cenografia da obra que resulta dessa combinação instável não é representável: ela só se oferece através do movimento da leitura. (MAINGUENEAU, 2016, p. 282)

Existe, para cada cenografia, uma articulação entre a obra e a condição social do escritor, tal fato pode ser observado na seguinte afirmação: "Proust deve ter vivido em uma temporalidade paradoxal, em que o tempo da vida 'real' e o da 'ficção' se envolviam reciprocamente, para que sua obra se enunciasse através de uma cenografia paradoxal." (MAINGUENEAU, 1995, p. 134). Ou seja, uma mesma cenografia pode perpassar diferentes textos, como também permite diversas definições para distintas posições literárias.

A cena de enunciação se alia ao ethos e este, por sua vez, articula-se com a cenografia, indicando a importância de seu papel. Assim sendo, damos início à sua conceitualização.

1.3. Ethos

O ethos vai além da abordagem retórica, pois, para analisar os discursos, a AD considera o papel do sujeito inserido na enunciação (MAINGUENEAU, 2016). Como "[...] toda fala procede de um enunciador encarnado, mesmo quando escrito, um texto é sustentado por uma voz – a de um sujeito para além texto". (MAINGUENEAU, 2013, p. 104).

Para Aristóteles, o ethos é a imagem que o orador, por meio de sua maneira de dizer, transmite de si mesmo, com o intuito de conquistar a confiança do auditório. O filósofo ressalta que o orador, a fim de mostrar uma imagem positiva de si, valia-se de três qualidades, quais sejam: a prudência (a phronesis); a virtude (a Areta); e a benevolência (a eunoia) (MAINGUENEAU, 2016).

É possível verificar que, para Maingueneau (2008), o ethos é concebido como uma noção sociodiscursiva que compreende o social e se manifesta no discurso.

O ethos aqui demarcado é aquele que leva "em consideração a maneira como a cenografia gere sua vocalidade, sua relação inelutável com a voz" (MAINGUENEAU, 1995, p. 139). Essa voz que emerge da obra apresenta um tom que caracteriza o corpo do enunciador e atesta o que é dito. Esse tom é uma representação que o co-enunciador constrói acerca do enunciador, baseando-se em informações fornecidas pelo texto, sendo uma fiadora do enunciado. Exercendo esse papel, a ele é atribuído um caráter e uma corporalidade: o primeiro expressa um feixe de características psicológicas que é oriundo de uma época e de um lugar, sendo validados pela literatura em que se apoia; a segunda é associada a uma compleição física, a sua maneira de vestir-se e de se movimentar no espaço social (MAINGUENEAU, 1995). O analista francês assevera que a imagem discursiva construída é ancorada em estereótipos culturais que circulam na sociedade (MAINGUENEAU, 2008).

Em Amossy, encontramos que "a imagem discursiva de si é assim, ancorada em estereótipos, um arsenal de representações coletivas que determinam, parcialmente, a apresentação de si e usa eficácia em uma determinada cultura" (2013, p. 221). Os estereótipos são imagens cristalizadas pelo sujeito que as recebe de seu meio social.

De acordo com a autora, esses estereótipos "circulam nos registros mais diversos da produção semiótica de uma coletividade: livros, de moral, teatro, pintura, cinema, escultura, publicidade etc." (AMOSSY, 2013, p. 72).

Essa estudiosa afirma que,

> de fato, a ideia previa que se faz do locutor e a imagem de si que ele constrói em seu discurso não podem ser totalmente singulares. Para serem reconhecidas pelo auditório, para parecerem legítimas, é preciso que sejam assumidas em uma doxa, isto é, que se indexem em representações partilhadas. É preciso que sejam relacionadas a modelos culturais pregnantes (que impregnam mesmo se tratar de modelos contestatórios). [...] a estereotipagem, lembremos, é a operação que consiste em pensar o real por meio de uma representação preexistente, um esquema coletivo cristalizado. Assim, a comunidade avalia e percebe o indivíduo segundo um modelo pré-

> construído da categoria por ela difundida e no interior da qual ela o classifica. (2013, p. 125-126)

A fim de reconhecer um estereótipo, o sujeito enunciador precisa pertencer e reconhecer o universo cultural e simbólico em que se insere a estereotipia (AMOSSY, 2013).

Para Lysardo-Dias (2006), o estereótipo funciona como um discurso social amplamente difundido, que é renovado, atualizado e solidificado a cada situação de uso. Portanto, cada época tem seus próprios estereótipos, assim como cada grupo social constrói coletivamente uma gama de saberes comuns partilhados. Deste modo, a interação comunicativa e o convívio social possibilitam a construção dos estereótipos. Amossy (2013) afirma que os sujeitos são "habilitados" por representações sociais evidentemente coletivas, pelas quais apreendem a realidade cotidiana e fazem significar o mundo e si próprios.

Na perspectiva de Maingueneau, a noção de ethos não é tão simples, visto que pode apresentar alguns problemas, dentre eles, o fato de que não são todos os discursos que permitem uma representação prévia acerca do ethos do locutor, tal como é o caso dos textos de autor desconhecido e também o caso de um romance, por exemplo, que exige um contato mais sólido para conferir um caráter ao fiador (MAINGUENEAU, 2013). Também podemos citar a elaboração dos ethos ao envolver uma percepção vinculada à afetividade do intérprete que se utiliza do verbal e do não verbal; além desses, outro problema é que nem sempre é possível delimitar o que, de fato, decorre do discurso quando este é oral, pois inúmeros elementos concorrem no ato da comunicação, de modo a influenciar o destinatário na construção do ethos (2008).

É possível perceber que o ethos é um processo interativo de influência sobre o outro, em que o co-enunciador tem condições de formar uma representação do sujeito enunciador que desempenha o papel de um fiador responsável pelo texto (MAINGUENEAU, 2008).

No discurso literário, o ethos se torna primordial para contribuir na formação do discurso a tecer a adesão. Esse ethos é construído de forma dinâmica e flexível, sendo que nunca se repete integralmente em outros discursos. O simples fato de um texto estar vinculado a um dado gênero do discurso – ou a um certo posicionamento ideológico – induz expectativas no tocante ao ethos do enunciador (MAINGUENEAU, 2016, p. 269).

Maingueneau (2016, p. 272) propõe o termo incorporação para definir a "maneira como o destinatário em posição de intérprete – ouvinte ou leitor – se apropria desse ethos". Essa incorporação atua em três registros intrínsecos, a saber: no primeiro, a enunciação dá um corpo ao fiador; no segundo, há uma incorporação de esquemas realizada pelo enunciador a fim de poder se relacionar com o mundo, habitando seu próprio corpo; e, por último, as duas primeiras constituem o corpo da comunidade imaginária daqueles que compartilham do amor da mesma obra.

Em relação ao ethos, na literatura, podemos ilustrar mediante o recorte a seguir:

> - Pelo menos passeais às vezes pelos arredores? – continuava Madame Bovary dirigindo-se ao rapaz.
>
> - Oh! muito pouco – ele respondeu. Há um lugar chamado La Pâture, no alto da costa, à beira da floresta. Às vezes, aos domingos, vou até lá, e fico ali com um livro, contemplando o pôr do sol (I-2) (MAINGUENEAU, 2016, p. 273).

Maingueneau analisa desta forma:

> Claro que podemos zombar do estereótipo romântico, mas ele mostra como o ethos literário contribui para moldar e avalizar modelos de comportamento. Nessa perspectiva, compreende-se melhor a eficácia do discurso das obras literárias, sua capacidade de suscitar a adesão. (2016, p. 273)

Assim sendo, o "co-enunciador se identifica com uma dada determinação de um corpo em movimento, corpo esse apreendido em seu ambiente social" (2016, p. 273-274)

O ethos se apresenta de forma distinta em cada texto, pois sua corporação é realizada de modo a se articular com os gêneros e os tipos de discurso, mas, também, dispomos de diferentes ethos em uma única enunciação, que Maingueneau "nomeia de ethos híbridos." (2013, p. 113). Estes mesclam dois tipos de traços culturais, tais como a fala do camponês e a fala da cidade; embora esses ethos apresentem essas peculiaridades, simultaneamente, solidificam os objetivos do texto, que é abarcar a cultura rural e a citadina (MAINGUENEAU, 2013).

Apreendemos que, além desses ethos, há aqueles que, em primeira análise, não mostram suas marcas de subjetividade, como por exemplo, no caso de textos científicos ou jurídicos, mas a obscuridade do enunciador não constrói obstáculos na caracterização da fonte enunciativa de um fiador empírico, pois sua referência é uma entidade coletiva, em que estão os membros que assumem, individualmente, a palavra.

Assim, compreendemos que a adesão formada pelo co-enunciador foi apoiada na cena de enunciação e no conteúdo expresso, portanto, desta forma, o ethos faz parte da cena de enunciação, pois o seu modo de existência é transmitido pelo enunciado.

Há uma estreita relação entre a cenografia, o ethos e o interdiscurso presente no discurso, sendo assim, eles são incluídos para que possamos identificar e compreender os seus campos, os quais nos permitirão entender o universo construído pelo escritor.

A análise de discurso, destacado nesta pesquisa, aborda o interdiscurso, as cenas de enunciação e o ethos discursivo, proporcionando um cabedal basilar para estruturar o presente trabalho. Assim realizado, no próximo capítulo serão apresentadas: a vida, as obras de Ganymédes José e as contextualizações da época de cada romance.

CAPÍTULO II. O ESCRITOR GANYMÉDES JOSÉ

2.0.Introdução

Neste momento, colocamos em evidência a figura do escritor Ganymédes José, explanando acontecimentos sobre sua vida pessoal, acadêmica, profissional, bem como sua participação na comunidade casa-branquense.

Buscando uma maior visibilidade de sua intensa produção literária, salientamos suas 280 obras, dividindo-as em 194 livros publicados e em 86 textos datilografados, estes últimos, inéditos. Ganymédes recebeu vários prêmios que se encontram aqui destacados, como também os diversos livros que alcançaram um número significativo de edições.

Ademais, procedemos a um resgate da literatura infantil e juvenil – e de suas tendências literárias –, desde 1920 até a atualidade. Também foram contextualizadas as condições de produção de seus dois romances, e, para tal, partimos de 1964 até 1974, no que se refere a *Meu Nome é Esperança!*, e de 1975 até 1984, no tocante a *Corações de Pedra*.

2.1.Contextualização de Ganymédes José

Antes de adentrarmos propriamente na vida do escritor Ganymédes José, contextualizaremos a trajetória do garoto e do jovem escritor em sua cidade, a fim de compormos o seu dia a dia e o desenvolvimento de suas experiências.

Ganymédes José dos Santos Oliveira nasceu em Casa Branca, município do interior do estado de São Paulo, em quinze de maio de 1936, e veio a falecer em nove de julho de 1990, vítima de uma síncope cardíaca. Ele completou o curso de Normalista, cursou Direito na PUC-Campinas, e Letras na Faculdade de Letras de São José do Rio Pardo.

Ganymédes José foi um grande incentivador das tradições religiosas, como também sempre procurava atrair e incentivar a presença da juventude casa-branquense nessas atividades. Além de sua parte artística dedicada à igreja, especificamente como restaurador de imagens sacras e afrescos, ele foi um dos responsáveis pelo avivamento da fé cristã e pelo resgate, em sua comunidade, das celebrações do Canto da Verônica, da procissão do Encontro e também da do Enterro.

Ganymédes foi poeta, tradutor, musicista, restaurador e teatrólogo, além de ser um incentivador da leitura junto ao seu público preferido: crianças e jovens – trabalho que desenvolveu enquanto professor do Colégio Dr. Francisco Thomaz de Carvalho, em sua cidade, Casa Branca.

O cidadão Ganymédes José não constituiu família, tendo se dedicado somente aos estudos, pesquisas e livros.

2.2. O escritor casa-branquense

Ganymédes manifestou, já em 1944, sua habilidade para escrever. Isto se deu aos oito anos, com a história *O Porquinho teimoso*, na época, editada por seu pai, João de Oliveira. Em 1958, participou do concurso municipal para a criação do novo brasão do município de Casa Branca. Já em 1968, participou do festival casa-branquense de música, escrevendo as canções: *Petitinha*; *João de Jesus*; *Poeta*; *Faz, Faz, Faz bem*; *Universo de amor*; *Rosa Azul*; *Ave Maria* e *Mensagem*, sendo esta última, ganhadora do prêmio.

Ele escreveu: romances, dentre eles, *Classe Média* (1973), *Do outro lado do mar* (1981) e *Dona de Pensão* (1981); fantasia, das quais, é possível citar *Na terra dos Benebons Amarelos* (1973), *Tiana coragem* (1976) e *A anjinha Teresinha e a viagem da canção mágica* (1973); policiais, dentre estes, *A inspetora e o roubo das joias* (1975), *Goiabinha e os ladrões da cooperativa* (1975) e *Vivi Pimenta e um caso complicado* (1978) dentre as lendas, temos: *Um caminho para o sol* (1979), *A lenda da América do Sul* (1987) e *A lenda do Manacá* (1979); referente às novelas, há: *Bicicleta para dois ou A absurda balada de Jane-Topa-tudo* (1975), *Guerra do rio* (1982), *A pantera de pijama cor-de-rosa* (1983); já no filão pastelão, temos: *A galinha Nanduca* (1975), *A galinha Nanduca em São Paulo* (1979) e *A galinha Nanduca em Aracaju* (1982); sobre as peças teatrais, podemos mencionar: *Juana Maria dos presentes* (1959), *O homem que dava corda no relógio da matriz* (1979) e *Pra pintar o céu da cor de ouro* (1979). Também realizou contribuições para os suplementos infantis do jornal Folha de São Paulo e para O Estado de São Paulo; bem como redigiu crônicas nos jornais Tambaú, Mococa, Folha de Casa Branca e Casa Branca Hoje.

Durante o período de sua produção literária, recebeu vários prêmios, dentre eles: o Prêmio de Literatura Infantil, em 1975, da Associação Paulista de Críticos de Arte em São Paulo, pelo livro *A galinha Nanduca*; Menção honrosa do prêmio Fernando

Chinaglia, em 1979, pelo livro *Guerra no Rio*; Prêmio João de Barros, em 1982, pelo livro *Amarelinho*; Prêmio Jabuti, em 1985, pela obra *Awankana*; e foi eleito, em 1979, para a Academia Brasileira de Literatura Infantojuvenil, para ocupar a cadeira de número 23.

Em nossa pesquisa sobre o estudo da arte, foi possível encontrar:

A dissertação de Leonardo Nahoum Pache de Faria, com o título *Ganymédes José Santos de Oliveira e a série "*A Inspetora*" (1974-1988): investigando aspectos temáticos, históricos e editoriais da mais extensa obra brasileira de literatura infantojuvenil de gênero policial*, realizada em 2015, no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, na Universidade Federal Fluminense – UFF; seu objetivo foi analisar a série, coligir um detalhado perfil editorial e histórico dela junto aos arquivos da editora e comparar as narrativas com os parâmetros, regras e lógica próprios do gênero policial.

Outro trabalho foi o da professora doutora Maria de Lourdes da Silva Leandro, do Departamento de Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba e do Programa de Pós-Graduação em Formação Continuada, cujo título é *Entre os sentidos na língua e na ficção: sujeitos e discurso como condição de produção no ensino da produção textual em sala de aula*. O objetivo da pesquisa era analisar o discurso do professor, o discurso do aluno e do texto que se produz em sala de aula, considerando o lugar do texto literário como um fator constitutivo dessa articulação discursiva, e, para isso, a pesquisadora utilizou o livro paradidático *Uma luz no fim do túnel*, de autoria de Ganymédes José.

O Programa do Ministério da Educação – MEC sobre "Ética e Cidadania: construindo valores na escola e na sociedade" indicou – sob a inscrição *A personagem feminina negra na literatura infanto-juvenil* –, além de outras obras literárias antirracistas, o livro de Ganymédes José, cujo título é *Na terra dos Orixás*, de 1988. A história é ambientada no Benim, na África, com três personagens principais: Carolina, Sandro e Lakumi, que decidem se aventurar para conhecer o mundo subterrâneo em que reinam os orixás. Esse livro apresenta divindades da mitologia afro-brasileira, as quais são pouco conhecidas no meio infantojuvenil e ainda pouco trabalhadas pelos professores.

2.3. As obras de Ganymédes José

Quando de nossa primeira visita, em 2016, ao arquivo municipal de Casa Branca, encontramos os textos datilografados de Ganymédes José armazenados em caixas de papelão, sem qualquer ordem de classificação. Alguns estavam acondicionados em saquinhos plásticos, outros, separados por uma folha em branco, e, outros mais, com páginas misturadas e /ou com folhas faltando.

À época, conhecemos um amigo do escritor, o senhor professor doutor Adolpho Legnaro Filho, que, gentilmente, recebeu-nos em sua casa. Ele foi curador do Museu Histórico de Casa Branca, e atualmente é professor de Museologia da Universidade de São Paulo - USP, no câmpus de São Carlos.

Retornamos à Casa Branca em 2018, de modo que verificamos que os textos datilografados tinham sido transferidos para a Biblioteca Municipal; tivemos contato com o acervo dos livros do escritor, alguns difíceis de serem encontrados, mas ali não se encontravam todos que o escritor produziu. Com o auxílio do senhor Adolpho, conhecemos a Igreja das Três Cruzes, que foi cenário e tema de alguns livros de Ganymédes José – momento em que constatamos o abandono das instalações – e também a Igreja Matriz, cuja pintura externa foi criada pelo escritor, além da escola que recebeu seu nome.

Segundo informações de nossa pesquisa realizada no arquivo oficial de Casa Branca, em 2016, o escritor escreveu um total de 280 títulos, com 194 livros publicados e 86 textos datilografados. Entre eles, há vários em parceria com outros escritores, como por exemplo: *A Toca do Edu e a copa* (1983), *Awankana* (1984) e *Tudo vale a pena* (1984), com Giselda Laporta Nicolelis; *O príncipe fantasma* (1985) e *Bang Bang na italiana* (1988), com Teresa Noronha; e *Feliz Páscoa* (1982), com Luiz Puntel, Ralfy Mendes Oliveira e Teresa Noronha. Ele também realizou traduções e adaptações das seguintes obras: *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare; *Faetonte*, *O mito de Perséfone, O trono de ouro, Europa, Dédalo e Ícaro*, dos Irmãos Stephanide; *Tarzã dos macacos*, de Edgar Rice Burroughs; *Viagem ao centro da Terra*, de Júlio Verne e *O rei do mar*, de Emilio de Salgari. Além destes, escreveu livros em inglês, como: *The Bell at the bottom of the river* (1987), *Maria, the litlle Stones keeper girl* (sem data), *Over the bridge* (1989) e *The Bell at the botton of de river* (1987); *Pra enxergar apertadinho* (1988), em japonês e em português, e *Tempestad en las pampas* (1963), em espanhol.

Entre seus livros, há títulos que conquistaram número considerável de edições, tais como: *A ladeira da saudade* (1983), que expõe um amor puro que vence a barreira do preconceito – foram 65 edições; *Amarelinho* (1982), que mostra a vida de um menino favelado marcado pelo crime – no total, 56 edições; *Um girassol na janela* (1984), que reflete a capacidade de Vivinha em demonstrar sua alegria, sua fé no amor e sua satisfação em viver – perfazendo 56 edições; e *Guerra no Rio* (1982), que apresenta a problemática da poluição dos rios – somando 49 edições.

Registramos, a seguir, o desenvolvimento, a partir de 1920, da literatura infantil e juvenil brasileira - e as tendências de criação -, ambientado na Educação.

2.4. Literatura Infantil e Juvenil

O escritor Monteiro Lobato foi a marca da divisão entre o ontem e o hoje, na área da literatura infantil e juvenil; com a publicação de *Narizinho Arrebitado*, estava criada a Literatura Infantil Brasileira moderna (COELHO, 2006).

Visando registrar essa evolução, escolhemos relembrar os passos dessa literatura, desde a década de 1920 até a atualidade.

Coelho acrescenta que,

> Na década de 1920, exceção feita à produção lobatiana, a literatura para crianças prolonga o panorama do entre séculos. Entretanto, ativam-se os debates sobre reformas educacionais, por influência dos novos métodos pedagógicos da Europa e dos Estados Unidos.
> Exigia-se a reformulação do processo pedagógico sobre novas bases sociológicas, psicológicas, biológicas e ativistas.
> Sem dúvida, o fortalecimento desse movimento renovador na área educacional influiu na determinação dos novos rumos da literatura infantil entre nós. (2006, p. 48)

Assim, após a Revolução de 1930, precisamente em 18 de novembro desse ano, foi criado o Ministério da Educação e Saúde Pública, que permitiu o surgimento das novas diretrizes da educação pública, abrangendo os cursos primário, secundário e superior. Com esse avanço, no ano de 1937, a Constituição estabelece as bases democráticas da Educação Nacional (COELHO, 2006).

> Em plena consonância com a nova política educativa e com a crescente expansão da rede escolar, cresce também a produção de literatura infantil. Em sua base está a intencionalidade pedagógica que vinha do período anterior e até hoje não perdeu a sua legitimidade, tudo dependendo do grau em que se exerce essa intenção (que vê no estudo o caminho ideal para o aprendizado da leitura e da vida). Se

> exagerado ou radicalizado, esse ideal pedagógico transforma a literatura em mero meio educativo. Foi o que aconteceu, no geral, com a literatura infantil desse período (no qual a formação letrada ainda não tinha sido substituída pela formação imagística ou visual trazida pela televisão). Daí o inexpressivo nível literário da maior parte de sua produção e a consequente indiferença da crítica ou dos estudiosos em relação a ela (considerada sempre como uma literatura menor). (COELHO, 2006, p. 48).

Nos anos 1940, houve o surgimento da literatura quadrinizada, acerca da qual Coelho esclarece que

> A deterioração dos valores "civilizados" que já vinham sendo denunciados desde o início do século agrava-se sensivelmente com a expansão da violência que se dá nos anos 1930, nos rastros da grande depressão econômica que se alastra pelo mundo. O gangsterismo que explode nos Estados Unidos (provocado principalmente pela Lei Seca) gera uma atmosfera de violência que é exportada para os demais países, através dos filmes e da literatura em quadrinhos. Esta que, em seus inícios, foi essencialmente humorística, entra numa fase violento-heróica com os super-heróis. Proliferam as séries policiais com seus heróis detetivesco. Cresce o interesse pela ficção científica. (2006, p. 49)

> Nessa ordem de ideias, compreende-se que, ao nível da produção literária, se tenha intensificado a oposição entre realismo e imaginação fantasista e proliferado uma literatura visceralmente comprometida com a educação pragmática da criança, na qual a preocupação com o literário praticamente cede lugar ao didático. Combatem-se as "mentiras" da literatura infantil tradicional. Os livros de Lobato começam a ser proibido em colégios religiosos, sob a acusação de perniciosos à formação da criança [...]. (2006, p. 50)

Nos anos de 1950, houve uma crise de leitura, pois os meios de comunicação – rádio e televisão – foram implantados e

> A produção literária infantil e juvenil começa a se desembaraçar do realismo estreito que lhe vinha sendo imposto pela orientação pedagógica anterior. A fantasia é redescoberta, principalmente através da fusão do real com o imaginário. (COELHO, 2006, p. 51)

Os anos da década 1960, sob a perspectiva de Coelho, foram uma preparação para o grande surto na próxima década, pois foi modificado o contato do homem com o mundo, ou seja, as informações passam a ser globais (2006).

A literatura infantil e juvenil, entre 1970 a 1990, teve uma imensa produção literária. A esse respeito, Coelho assevera que

> (...) substituição da literatura confiante/segura por uma literatura inquietante/questionadora, que põe em causa as relações convencionais existentes entre a criança e o mundo em que ela vive,

> questionando também os valores sobre os quais nossa sociedade está assentada. (2006, p. 52).
>
> A narrativa visual (através dos desenhos, pinturas, colagens, montagens etc.) ganha igual (ou maior) importância que o texto. Nos anos 1980, surgem os livros de histórias sem texto, cuja efabulação, é realizada exclusivamente através de imagens e conquistam de imediato crianças e adultos. Um novo caminho se abre para a invenção da literatura destinada às crianças. (COELHO, 2006, p. 52)

Atualmente, nesse panorama literário, encontramos diferentes linhas ou tendências de criação, entre elas, estão: a do realismo cotidiano, do maravilhoso, do enigma ou intriga policialesca.

Na primeira tendência, encontramos as obras que trazem situações radicadas na vida do dia a dia comum. Nesta tendência há subdivisões de acordo com o foco do autor. O **realismo crítico** engloba obras atentas à realidade social com uma perspectiva política, econômica e social. Neste foco, está incluído o livro *Amararelino* de Ganymédes José; O **realismo lúdico** que inclui as obras que enfatizam "aventura de viver, travessuras do dia a dia, a alegria ou conflitos resultantes do convívio humano" (COELHO, 2000, p. 156). O livro do escritor casa-branquense que preenche esses requisitos é *O menino e a lagartixa*; O **realismo humanitário** que reúne obras que dão ênfase às relações sentimentais ou humanitárias. O representante, agora, é o livro Tuniquim, do autor supracitado e do **realismo histórico** envolve obras predominantemente informativa. Nesta linha está incluído *Do outro Lado do Mar*, de Ganymédes José.

Na segunda tendência, notamos as seguintes características: "situações que ocorrem fora do nosso espaço/tempo conhecido ou em local vago ou indeterminado na Terra" (COELHO, 2000, p. 159). Há, também, subdivisões, como: o **maravilhoso satírico**, que incluem obras com "narrativas que se utilizam de elementos literários do passado ou situações familiares facilmente reconhecíveis, para denunciá-las como erradas, superadas... e transformá-las em algo ridículo" COELHO, 2000, p. 159). Aqui, encontramos o livro *Os cinco na Lua*, de Ganymédes José; o **maravilhoso científico**, que abrange as obras que possuem "narrativas que se passam fora do nosso espaço/tempo conhecidos, ou seja, onde ocorrem fenômenos não explicáveis pelo conhecimento racional" (COELHO, 2000, p. 159). Nesta linha, encontramos a obra *Os Guardiões de Soterion*, de Ganymédes e o **maravilhoso popular ou folclórico** que incorpora as obras com "narrativas que exploram nossa herança folclórica europeia e

nossas origens indígenas ou africanas. Embora bem diferentes entre si, pelo estilo, atmosfera criada, linguagem, etc. [...]" (COELHO, 2000, p. 160). A obra de Ganymédes José pertencente a essa linha é *Um Caminho para o Sol.*

Na terceira tendência, apresenta obras com "narrativas cujo eixo de efabulação é um mistério, um enigma ou um problema estranho a ser desvendado" (COELHO, 2000, p. 160). Nesta linha estão incluídas as seguintes obras do escritor: *A Morte tem 7 herdeiros,* cuja autoria é também de Stella Carr e todos os livros das séries *Vivi Pimenta, Inspetora e Goiabinha.*

Para retratá-lo no cenário nacional, encontramos em Coelho, em seu Dicionário Crítico da Literatura Infanto-juvenil, o seguinte excerto:

> No universo de Ganymédes José, as lideranças pertencem a grupos, nunca a um determinado personagem. O bom humor, o riso onipresente na maior parte de suas tramas provém de uma visão de mundo realista, mas otimista e gaiata, que privilegia a vida como o bem mais precioso. Daí suas sátiras a vaidades, preconceitos ou tolices formais que há séculos são cultivadas pela sociedade. Suas narrativas transmitem a certeza de que o essencial é a vida, o amor e que a nossa presença no mundo só adquire valor na medida em que lutamos pelos ideais de fraternidade e justiça. Daí sua predileção pelas existências comuns (e não pelos heróis ou heroínas de exceção...) e pelas situações banais do cotidiano, onde de repente surge o inesperado, o mistério ou o insólito.
> Sua morte permite que aqui afirmemos o que fraternal convivência pessoal nos permitiu descobrir: sua conduta de homem esteve sempre em perfeita harmonia com a visão de vida que o escritor expressou em sua obra. Essa visão de vida humanitária fecunda um estilo marcado pela fluência linguística, gaiata e inteligente. Estilo gerado por uma imaginação fértil, bom humor, sentido dramático da vida, ternura humana e um saudável espírito crítico. (2006, p. 278).

A professora e literata acrescenta que

> Talvez com certa intuição de que partiria cedo, Ganymédes escreveu em ritmo de avalanche. O que fez com que a "crítica oficial" o considerasse, durante muitos anos, como um escritor menor. O que estava longe de ser verdade e o tempo se encarregou de prová-lo. (COELHO, 2006, p. 277).

Atualmente, os organizadores do Concurso Internacional de Literatura da União Brasileira de Escritores, no Rio de Janeiro, homenageiam os vencedores da categoria infantojuvenil com o troféu Ganymédes José.

Após um resgate acerca da vida do casa-branquense sonhador, romântico e idealista, que se dedicou a escrever – e a escrever muito – livros com temas

diversificados, e, em seguida, um resgate também da literatura infantil e juvenil, ressaltamos neste momento as condições de produção de suas obras.

2.5. As condições de produção

A fim de contextualizarmos as condições de produção dos dois romances de Ganymédes José que constituem objeto de estudo da presente pesquisa, estipulamos o período de 1964 a 1974 para o livro *Meu Nome é Esperança!* e, de 1975 a 1984, para a obra *Corações de Pedra*. Em relação a estes períodos, buscamos abranger a política, o social, a ideologia e a história, a fim de compormos o cenário e o contexto em que o autor escreveu tais obras.

Entre 1964 a 1985, o Brasil foi submetido à Ditadura Militar e esse

> regime autoritário instituído em 1964 iria durar 21 anos. Nesse regime, a escolha dos governantes era feita pelos chefes militares. A aparência de democracia era garantida por votações no Congresso Nacional que, com a atuação limitada, servia apenas para oficializar escolhas em que os parlamentares não tomavam parte. (MILANI, 2006, p. 202)

Durante o regime militar, os brasileiros que tinham, até a queda do presidente Jango, conquistado maior participação nas decisões do governo, foram afastados do poder e perseguidos.

> O país assistiu, com perplexidade, à supressão das liberdades civis e à repressão indiscriminada dos movimentos sociais organizados à qual não faltaram requintes de crueldades, com tortura, assassinato e perseguições. (FIGUEIRA, 2005, p. 376).

Os militares governavam por meio de Atos Institucionais, que conferiam poderes excepcionais ao Presidente, suspendendo os direitos e as garantias individuais estabelecidos na Constituição de 1946 (MILANI, 2006).

Em 09 de abril de 1964, a Junta Militar baixou o Ato Institucional nº 1, cujo principal objetivo era aumentar o poder do Presidente da República. Foi, então, divulgada a primeira lista de cassações com os nomes de 50 deputados do Congresso Nacional. Além destes, demitiram funcionários da administração pública e militares que defendiam posições nacionalistas e de esquerda. A linha mais dura do regime militar consistiu na instalação de inquéritos contra os opositores. Nessas investigações, prisões e torturas tornaram-se práticas comuns; os alvos eram os estudantes, os líderes das Ligas Camponesas e os dirigentes dos sindicatos (MILANI, 2006).

O Marechal Humberto Castelo Branco foi o primeiro presidente eleito pelo Congrego Nacional no regime militar, em 15 de abril de 1964, “assumindo a tarefa de reformar e desenvolver o capitalismo brasileiro com o propósito de conter a ameaça comunista” (MILANI, 2006, p. 202).

Esse Presidente, para poder controlar as contas do governo e reduzir a inflação, aumentou a arrecadação de impostos e impediu que os salários acompanhassem a elevação dos preços. A estabilidade no emprego, após 10 anos de serviço, direito previsto na Consolidação das Leis do Trabalho – CLT, foi substituída pelo Fundo de Garantia do Tempo de Serviço – FGTS. Para melhorar as contas do país, procuraram ajuda norte-americana, por meio da Aliança para o Progresso (MILANI, 2006).

Para tal,

> O governo procurou aumentar as exportações, tanto de bens primários como de manufaturados, e incentivou a entrada do capital estrangeiro. Para isso, revogou a lei que estabelecia restrições a remessa de lucros ao exterior. As medidas de ajuste fiscal a curto prazo restringiram a atividade econômica e acabaram provocando recesso no país. Muitas empresas foram à falência ou reduziram suas atividades, o quer resultou no aumento do desemprego e na aquisição de empresas nacionais por grupos estrangeiros. (FIGUEIRA, 2005, p. 377)

Nas eleições de 1965, houve vitórias da oposição – fator o que levou os militares a restringir ainda mais a democracia, por meio do Ato Institucional nº 2, o AI-2, no qual, estabelecia a eleição indireta par Presidente e Vice-Presidente da República, ao primeiro foi conferido o poder de baixar decretos sobre a segurança nacional. (Milani, 2006)

O AI-3 foi “decretado em janeiro de 1966. Estendia o princípio da eleição indireta também aos governadores, nas respectivas assembleias estaduais, e determinava que os prefeitos das capitais fossem nomeados pelos governadores.” (FIGUEIRA, 2005, p. 378).

Em janeiro de 1967, uma nova Constituição incorporou novos poderes atribuídos ao Executivo. Em março de 1968, tomou posse na Presidência da República o General Artur da Costa e Silva, tendo provocado uma intensa oposição ao seu regime, em decorrência da falta de liberdade que todos estavam presenciando (FIGUEIRA, 2005).

Vários grupos de esquerda se reuniram em ações armadas visando desestabilizar o regime ditatorial e denunciar as torturas cometidas, mas os militares estavam preparados, pois sua tática consistia em associar

> [...] os atos terroristas à oposição comunista radical. As mortes, causadas pela tortura, e as execuções sumárias eram sempre apresentadas como resultados de choques entre "subversivos" e as "forças da ordem", ou como casos de misteriosos "desaparecimentos". (MILANI, 2006, p. 202)

Em 1968, a agitação estudantil eclodiu em várias partes do mundo. "Os jovens saíram às ruas para combater questões como as formas tradicionais de ensino, o racismo, a Guerra do Vietnã, a repressão sexual e o controle da mulher pelo homem" (FIGUEIRA, 2005, p. 378). Assim feito, "[...] os operários também se mobilizaram contra o arrocho salarial e fizeram algumas greves importantes. Uma das mais expressivas se realizou em Contagem, MG, mobilizando 1.700 trabalhadores de Siderurgia Belgo-mineira". (FIGUEIRA, 2005, p. 379).

Precisamente em 13 de dezembro de 1968 foi promulgado o AI-5,

> A mais violenta das medidas do governo. O AI-5 devolveu ao Presidente da República, por tempo indeterminado, os poderes para cassar mandatos e suspender direitos políticos; demitir e aposentar funcionários públicos; intervir nos estados e municípios; e fechar provisoriamente o Congresso Nacional. (FIGUEIRA, 2005, p. 379).

Assim, enquanto o Brasil era governado pelo General Emílio Garrastazu Médici, em 1969, diversos grupos revolucionários contra a ditadura militar brasileira foram formados, contudo houve novos mecanismos de repressão. Destacamos, dentre eles: OBAN (Operação Bandeirantes), com o propósito de organizar a repressão na Região Sudeste do país e os DOI-CODI's (Destacamentos de Operações e Informações e Centros de Operações de Defesa Interna), locais onde eram torturados os suspeitos de envolvimento com os grupos revolucionários. (MILANI, 2006)

Em 1974, outro militar assumiu o poder, o general Ernesto Geisel, no entanto, desta vez, com a promessa de encaminhar o país em direção à democracia.

> O novo Presidente anunciou que pretendia avançar, aos poucos, na direção de um regime democrático. Segundo ele, seria uma abertura lenta, gradual e segura. Não era tarefa fácil, pois a oposição crescia nas grandes cidades e a linha dura controlava os órgãos de repressão. (FIGUEIRA, 2005, p. 383)

Nas eleições legislativas, ocorridas em novembro de 1974, a oposição conquistou vitórias devido ao descontentamento que havia em relação à ditadura, às denúncias de torturas e aos assassinatos políticos. (MILANI, 2006)

A fase de contextualização da produção do romance *Corações de Pedras* tem marcada, como início, o ano de 1975, indo até 1984, a fim de identificar as marcas presentes neste período.

Agora, percebemos que

> A mobilização contra o regime ganhou força: a Igreja Católica e a Ordem dos Advogados do Brasil, a OAB, iniciaram uma campanha para denunciar as torturas e os assassinatos.
> Na economia, os governos militares desse período procuraram garantir a autossuficiência do Brasil na produção de petróleo, de aço e equipamentos industriais e na geração de energia elétrica.
> Grandes empreendimentos públicos que buscavam fornecer infraestrutura necessária para o crescimento econômico foram desenvolvidos nesse período: investimentos na Eletrobrás, Petrobras e a criação da Empresa Brasileira de Telecomunicações, a Embratel.
> Os recursos para esses investimentos foram obtidos de empréstimos contraídos no exterior e tiveram um alto custo para a população brasileira: no início da década de 1970, uma crise internacional, gerada pelo aumento do preço do petróleo, elevou as taxas de juros praticadas nos países credores, multiplicando a dívida externa brasileira.
> Em 1978 e 1979, ocorreram inúmeras greves pela recuperação das perdas salariais provocadas pela inflação e contra a ditadura. Nesse movimento, destacou-se a figura do presidente do sindicato, Luiz Inácio da Silva, o Lula.
> O endividamento externo e a alta da inflação, durante o governo do presidente João Figueiredo, tornavam cada vez mais difícil a manutenção da ditadura. Em agosto de 1979, o presidente decretou A Lei da Anistia, que permitiu o retorno ao Brasil dos exilados políticos. (MILANI, 2006, p.204-205)

Figueira esclarece que, em

> 1979, a inflação bateu em 77%, quase o dobro da de 1978. As taxas internacionais de juros continuavam subindo, empurrando a dívida externa cada vez mais para cima. Por isso, tão logo passaram as eleições de 1982, o governo começou a negociar com o FMI (Fundo Monetário Internacional) para obter ajuda.
> Ao contrário do esperado, porém. O acordo econômico com o FMI ampliou o arrocho salarial e o desemprego. A inflação manteve-se alta, em torno de 100% ao ano, e a economia, estagnada.
> Esse quadro só daria sinais de melhora em 1984. A substituição gradativa da gasolina pelo álcool e a queda dos preços internacionais do petróleo reduziram as despesas com a importação, e as exportações, obtiveram um pequeno aumento [...]. (FIGUEIRA, 2005, p. 381-382)

Com as bases teóricas e metodológicas da AD, citadas anteriormente no capítulo 1, e com a contextualização da vida do escritor, de suas obras, da literatura infantil e juvenil, bem como das condições de produção dos romances *Meu Nome é Esperança!* e *Corações de Pedra*, no capítulo 2, a seguir, iniciamos propriamente as análises de cada livro.

CAPÍTULO III – ANÁLISE DO *CORPUS*

3.0. Introdução

No presente capítulo, primeiramente, será abordada a seleção do *corpus* mediante a aplicação de quatro critérios; em segundo, será analisado o romance intitulado *Meu Nome é Esperança*!, por meio do interdiscurso, cenografia e o ethos; em terceiro, será perscrutado o romance cujo título é *Corações de Pedra*, aplicando-se os mesmos instrumentos supracitados; e, por último, será realizada a comparação dos dados obtidos, a fim de registrar o enlace ou desenlace entre as duas obras.

3.1. Seleção do *corpus* e organização do trabalho

Visando à seleção dos dois títulos a serem investigados, foram formulados quatro critérios, a saber: primeiramente, que constituíssem escritos dos períodos de maior produção literária do escritor; em segundo, que fossem fruto de épocas distintas, preferencialmente, com um intervalo de dez anos entre si; em terceiro, que configurassem representantes de diferentes situações socioideológicas; e em quarto, que a abordagem temática fosse a exclusão por meio do abandono e/ou dos conflitos sociais.

A fim de demarcar os anos de maior produção literária do escritor, foi realizada uma pesquisa quantitativa acerca das obras publicadas, discriminadas por ano e por quantidade de produção:

ANO	**OBRAS (Nº)**	**ANO**	**OBRAS (Nº)**
1959	01	1984	20
1964	01	1985	10
1969	01	1986	03
1972	01	1987	12
1973	02	1988	06
1974	12	1989	02
1975	23	1990	04
1976	14	1991	02
1977	09	1993	01
1978	03	1994	01
1979	14	1996	01
1980	04	1998	07
1981	10	1999	01
1982	14	2003	01
1983	14		

Fonte: a autora

Com base neste levantamento efetuado, foi possível perceber que as décadas de maior produção foram: a de 1970; e a de 1980. Na primeira, destacam-se os anos: 1975 – 23; 1976 – 14; 1979 – 14 e 1974 – 12; na segunda: 1984 – 20; 1982 – 14; 1983 – 14 e 1997 – 12.

No tocante ao segundo critério, que possuísse intervalo de 10 anos, constatamos os anos de 1974 e de 1984, os quais respeitam os dois primeiros critérios estabelecidos.

Para a aplicação do terceiro, qual seja, que fossem obras representantes de distintas situações socioideológicas, temos que: o primeiro foi escrito no período da ditadura militar e sob efeito do Documento AI-5; e, o segundo, concebido quando as eleições diretas eclodiam e a imprensa dispunha de uma maior liberdade de expressão.

Por último, que o tema fosse concernente à exclusão imposta por meio do abandono e da exclusão autoimposta e familiar. Assim, as 13 obras computadas referente a 1974 foram:

A anjinha Teresinha e a viagem da canção mágica – investigação;

A astronave da Veg e Atrix – fantasia;

A inspetora e o caso da mula-sem-cabeça – investigação;

A inspetora e o caso do Bang-Bang – investigação;

A inspetora e o caso do fantasma dançarino – investigação;

A inspetora e o caso do rei da casa preta – investigação;

A noite dos grandes pedidos – fantasia;

A terra dos Benebons amarelos – fantasia;

Beloca e Xalino – animação;

Júlia Pata – aventura;

Meu nome é Esperança! – romance;

O caso das luzes no morro das borboletas – investigação;

Os homens de papel – fantasia.

Em relação ao ano de 1984, foram contabilizadas 20 obras:

A inspetora e o enigma canadense – investigação;

A macaca Sofia – narrativa humorística;

A noite do lobisomem – lenda;

A próxima vítima – história de suspense;

A turma da Tia e os bilhetes misteriosos – investigação;

Alice no país do espelho – conto;

Awankana – investigação;

Corações de Pedra – romance de Xexa e a autoexclusão;

Eu e o teatro – romance da história e constituição do teatro;

O dia em que a guerra passou por Casa Branca – novela de aventura;

O mistério do poço do alemão – aventura;

O mito de Perséfone – mitologia;

Oito minutos dentro de uma fotografia – novela;

Orfeu e Eurídice – mitologia;

Os guardiões de Soterion – novela de aventura;

Os ossos do capitão Tarmelão – aventura;

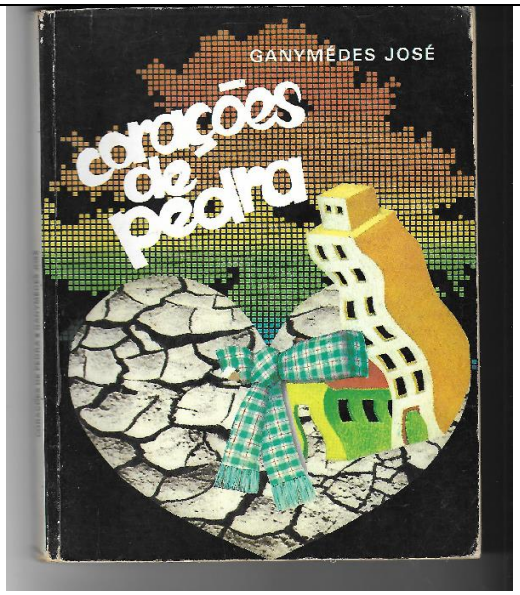
Por uma semente de paz – romance – conflitos escolares;

Prometeu – mitologia;

Tudo vale a pena – novela;

Um girassol na janela – romance que relata a vida e o trabalho de Vivinha.

As obras escolhidas, portanto, são: *Meu Nome é Esperança!* e *Corações de Pedra*, dois romances que tematizam a exclusão e que, deste modo, atendem aos critérios supraestabelecidos.

	
Figura 01 – Livro escrito em 1974	Figura 02 – Livro escrito em 1984

A obra *Meu nome é Esperança!* retrata o abandono, a orfandade e a adoção de crianças no Lar São Domingos, um orfanato católico dirigido pelas irmãs dominicanas. Para apreendermos a opção feita pelo escritor no que se refere aos valores doutrinários

da Ordem das Dominicanas, realizamos pesquisa sobre os documentos oficiais referentes à origem, ao desenvolvimento, ao ideal e às atividades concernentes esta irmandade, e, para tanto, visitamos, aqui no município de São Paulo, a Ordem das Dominicanas da Província Nossa Senhora do Rosário, haja vista que na cidade de Casa Branca há, somente, as Ordens das irmãs Franciscanas e dos padres Estigmatinos.

Assim, em nossa visita, fomos recebidos pela irmã Vanda, que, solícita, ofereceu-nos materiais para consulta de informações sobre a ordem, a fim de colaborar com a concretização de nossa pesquisa.

No documento intitulado Dominicanas de Monteils – Província Nossa Senhora do Rosário: Jubileu de Prata – 1970-1995, as irmãs Oliveira, Soares e Leite (1996) retratam que essa Ordem foi fundada por São Domingos de Gusmão, em 1216, com o objetivo específico de se dedicar à pregação do Evangelho no mundo inteiro, e por esta razão, foram chamados, desde o início, de Ordem dos Frades Pregadores. O ideal de Domingos e de seus companheiros consistia em seguir os ensinamentos de Cristo pobre, que faz, de todos os homens, irmãos entre si, a partir dos empobrecidos e marginalizados. A vida dominicana é comunitária, contemplativa e democrática. A congregação das dominicanas veio para o Brasil em 1885, respondendo à solicitação feita pelos padres dominicanos, a fim de trabalharem junto às populações indígenas. Atualmente, estão presentes em países como Ruanda, República Dominicana, Peru, e em cidades como Goiânia, Brasília e em São Paulo. Suas principais atividades se encontram no ensino e na saúde, mas também, no social e na pastoral. Trabalham para promover a formação humana e cristã, com uma atenção particular no que se refere às crianças e aos pobres desfavorecidos.

No livro *Meu nome é Esperança!*, o escritor narra a trajetória de Brandão, que foi abandonado, ainda bebê, por sua família, mas que, no Lar São Domingos, dentre 300 carentes, entre crianças e adolescentes, encontrou dois grandes amigos: Biluca e Quim. Essa instituição religiosa é gerenciada pelas irmãs dominicanas, que abrigam os órfãos e sustentam o Lar. A madre superiora concorda em autorizar que algumas crianças participem da divulgação de roupas infantojuvenil da empresa Magnus, pois, em contrapartida, receberia auxílio financeiro destinado ao orfanato. O quadro de profissionais publicitários desta firma inicia sua tarefa e, assim, Brandão conhece Quido, fotógrafo da Magnus; com o transcorrer dos trabalhos, tornam-se amigos, e, por meio desta amizade, surge a possibilidade da adoção de Brandão pelos pais de Quido, ação que foi concretizada em janeiro, Dia de Reis.

Já *Corações de Pedra* faz parte da coleção cujo título é *A vida de todos nós.* Trata-se de um romance que narra os conflitos sociais e existenciais da adolescente Xexa, uma garota sem amigos e com dificuldades de aceitar a separação dos pais, os quais sempre a protegeram do mundo. Revoltada em decorrência do desamparo sentido, acaba por demonstrar sua agressividade na escola e em casa. Diante da situação, sua tia Lúcia procura lhe mostrar a realidade e as agruras das pessoas pobres e desvalidas que vivem em meio a comunidades em que impera a violência.

Feita a introdução acerca das obras, a fim de procedermos à análise propriamente dita dos livros selecionados – e apoiando-nos nos procedimentos propostos pela Análise do Discurso, já devidamente conceituados no capítulo 1 –, demonstramos, a seguir, a organização do trabalho no tocante às duas narrativas.

Visando garantir o desenvolvimento da análise, metodizamos uma rotina. Inicialmente, propomos observar o interdiscurso presente, para estabelecê-lo por meio das marcas linguísticas e de seus efeitos de sentido; posteriormente, averiguaremos as cenas de enunciação; e, finalmente, verificaremos o ethos construído na cenografia pela imagem dos enunciadores e na formação do fiador pelo co-enunciador, na construção de uma figura investida de caráter e de corporalidade, em relação às duas respectivas décadas, quais sejam, 1974 e 1984.

3.2. *Meu nome é Esperança!*

Assim, para sistematizar a análise, colocamos em destaque o modo como o enunciador caracterizou seu discurso e seus diferentes posicionamentos. Para tanto, procedemos à separação em três quadros cênicos principais: o Lar São Domingos; a empresa Magnus; e o Lar dos Velhos – forma de designar o lar dos pais de Quido, pois este os chama, segundo o enunciador, de forma carinhosa, de Velho e de Velha.

Os recortes 1 e 2 apresentam o espaço introduzido na cenografia a fim de posicionar o co-enunciador na encenação construída. Inicia-se com a descrição do lugar em que desenrolam as enunciações do Lar São Domingos.

Recorte 1

> O raio de sol iluminava a penca de gerânios cor-de-rosa que cresciam em um vaso próximo ao arco central do alpendre contornando a grande cozinha e o refeitório. À frente, em um pátio verde conde, canteiros de petúnias abriam pequenas clarinetas roxas e brancas. Ali, um gigantesco *flamboyant* em cujo tronco estava pendurada uma gaiola em que morava um velho canário amarelo e de rabo esfiapado. De longe, o Lar São Domingos parecia um quartel-general de

> pequenos soldados. A parte externa ainda estava sem pintura porque o término da construção era recente – e dinheiro, como sempre, faltava.
>
> Não havia nada de extraordinário naquele entardecer calorento. O sol tinha caído atrás dos pinheiros de folhas esfiapadas, altos e majestosos como uma milagrosa cortina vencendo o solo arenoso.
>
> Para a criançada, os pinheiros eram grandes amigos porque pelo fim do ano ficavam cheios de cigarras preguiçosas cantando a tarde inteira. Mas para as religiosas do São Domingos, eles representavam muito mais, pois faziam parte do plano de reflorestamento destinado à produção de celulose. Depois de muito estudo do tipo do terreno, o agrônomo havia aconselhado o *pinus elliotti* como a espécie de melhor desenvolvimento em tal tipo de terreno. Como era difícil de repetir o nome latino, as crianças já haviam batizado o pinheiral como bosque do Lioti.

Recorte 2

> A capela era de construção recente e ainda cheirava a tinta. Vitrais redondos filtravam desenhos irregulares, refletindo-os nas paredes brancas. No altar-mor havia um crucifixo de madeira, dois vasos com rosas e, na parede, em um nicho, a imagem de São Domingos. Os bancos eram largos, e o piso, claro. Assim, era o quadro atual: uma capela branca como açúcar, descansando dentro de uma alegre ciranda de ciprestes infantis.

Se nos detivermos na análise desses dois recortes, verificaremos o uso de adjetivos, comparações, metáforas e personificação, e, por meio destas figuras de linguagem, o enunciador instaura um efeito de sentido, permitindo, então, ao co-enunciador realizar uma leitura interpretativa.

Notamos a presença dos discursos financeiro, econômico, social, religioso e militar. No tocante ao financeiro, encontramos o registro em: "*A parte externa ainda estava sem pintura porque o término da construção era recente – e o dinheiro, como sempre, faltava*", que certifica a falta de subsídios tanto para o sustento quanto para a manutenção da instituição; o discurso econômico é apontado em: "*mas para as religiosas do Lar São Domingos, eles representavam muito mais, pois faziam parte do plano de reflorestamento destinado à produção de celulose*", atestando a necessidade de possuir diferentes meios, por exemplo, a produção de celulose para venda e, dessa forma, haveria entrada de capital para o Lar São Domingos; o discurso social é apreendido em: "*o agrônomo havia aconselhado o* pinues elliotti *como a espécie de melhor desenvolvimento em tal tipo de terreno*", excerto este que aponta o acolhimento de sugestões do outro para incremento do orçamento. Há, também, a presença de outro enunciador que se responsabiliza pelo enunciado; no que concerne ao discurso religioso,

encontramos os termos: *capela, vitrais, altar-mor, crucifixo, nicho, imagem, São Domingos,* que registram o universo religioso cristão católico. A religião é concebida como produtora de discurso e é neste engendrada; assim sendo, acatamos o conceito sociológico de religião, podendo percebê-la na e pela linguagem. Sob esse enfoque, Johnson observa que

> tal como todas as INSTITUIÇÕES sociais, a religião é definida sociologicamente pelas funções em sistemas sociais. De modo geral, é um arranjo social construído para prover uma maneira compartilhada, coletiva, de lidar com os aspectos desconhecidos e incognoscíveis da vida humana, com os mistérios da vida, morte e existência, e com os dolorosos dilemas que surgem no processo de tomar decisões de natureza moral. Como tal, a religião fornece não só respostas a duradouros problemas e perguntas humanos, mas forma também uma das bases da coesão e da solidariedade sociais. (1997, p. 196)

Por meio dos apontamentos realizados por Paden, notamos que

> todas as religiões e sociedade têm ritos de renovação periódicos que relembram importantes valores do grupo e renovam o ânimo daqueles valores. Mas, qualquer que seja o conteúdo dos diferentes ritos, o próprio ato de participar dos ritos é um ato de renovação da cidadania no grupo. Ir à igreja é um exemplo óbvio, embora não trivial. (2001, p. 70-71)

Em relação ao discurso militar, no recorte, percebemos a seguinte comparação: "*De longe, o Lar São Domingos parecia um quartel-general de pequenos soldados*", assim, constatamos a presença de palavras que são parte integrante do vocabulário das Forças Armadas, observando aí o discurso militar, e, em particular, o uso dos termos quartel-general e soldados, de modo que o primeiro denota um lugar distante do meio social, mas que possui suas próprias normas e regras, e, o segundo, pessoas obedientes e submissas às ordens, movimentando-se como um bloco ordenado.

A cena englobante pertence ao discurso literário em decorrência de seu estilo, por articular o mundo fictício com o mundo real e também por possibilitar a criação de diferentes efeitos de sentidos. Desta maneira, por ser um discurso constituinte, com efeito, envolve e entrelaça outros campos, assim como "não mobiliza somente os autores, mas uma variedade de papéis sociodiscursivos encarregados de gerir os enunciados, por exemplo, no caso literário, as críticas literárias de jornal, os professores, as livrarias, os bibliotecários, etc." (MAINGUENEAU, 2016, p. 69). Portanto, possui uma característica linguística e um histórico-social para edificar a ficção da realidade, e, desta forma, possibilitará o desenvolvimento de temas que provoquem a adesão de leitores, por meio de suas marcas subjetivas produzidas pela linguagem.

A cena genérica corresponde ao gênero do discurso em que cada enunciação é envolvida e que contempla o tipo de contrato esperado pelo co-enunciador, neste caso específico, o romance. Bakhtin assevera que

> O autor de uma obra literária (romance) cria uma obra (enunciado) discursiva única e integral. Mas ele a cria a partir de enunciados heterogêneos, como que alheios. Até o discurso direto do autor é cheio de palavras conscientizadas dos outros. O falar indireto, a relação com a sua própria linguagem como uma das linguagens possíveis (e não como a única linguagem possível e incondicional). (2016, p. 89)

Ganymédes José procura definir o romance como "[...] uma história com muitas personagens, vivida em muitos lugares e durante um período de tempo muito longo". (1984, p. 112).

As duas cenas se entrelaçam por toda a obra, e, para que não ocorram excessivas repetições, optamos por nos concentrar nas diversas cenografias presentes no texto.

A cenografia descrita pelo enunciador legitima seu dizer e traz para a cena o coenunciador, por meio da descrição do Lar São Domingos como um espaço aprazível e convidativo.

O tom sério dado ao discurso auxilia o co-enunciador a apreender os valores culturais, bem como a realidade do contexto social da época, além de sustentar o posicionamento do enunciador no que se refere ao Lar São Domingos que se pretende construir, a saber: um lugar apropriado e satisfatório para os abandonados, os órfãos e suas respectivas adoções, isto é, um local envolto em valores cristãos católicos.

Maingueneau apresenta o conceito de ethos, como também alerta a respeito da codificação. Em seus dizeres:

> A problemática do ethos pede que não se reduza a interpretação dos enunciados a uma simples decodificação; alguma coisa da ordem de experiência sensível se põe na comunicação verbal. As ideias suscitam adesão por meio de uma maneira de dizer que é também uma maneira de ser. Apanhado num ethos envolvente e invisível, o co-enunciador faz mais que decifrar conteúdos: ele participa do mundo configurado pela enunciação, ele acede a uma identidade de algum modo encarnada, permitindo ele próprio que um fiador encarne. O poder de persuasão de um discurso deve-se, em parte, ao fato de ele constranger o destinatário a se identificar com o movimento de um corpo, seja ele esquemático ou investido de valores historicamente especificados. (2008, p. 24)

Verificamos, nos recortes 3, 4, 5 e 6, transcritos a seguir, o uso do discurso direto, o estilo informal e a concepção dos diálogos, elementos que permitem inserir o discurso no campo literário, dialogando com o interdiscurso religioso, a fim de transmitir os valores na formação doutrinária, moral e social das crianças órfãs do Lar.

Recorte 3

> — Embora todos nós sejamos muito parecidos, Brandão, nem todas as pessoas são iguais, sabia? Se você prestar atenção, você logo vai perceber a diferença: há brancos, há pretos, há loiros, há morenos, há gordos... há baixos... Certas pessoas são mais fortes... outras são mais fracas... O bom Deus gosta de criar pessoas de todos os tipos porque cada pessoa vai viver um determinado número de anos na Terra, a fim de tentar realizar uma determinada obra...

Nesse recorte, encontramos o registro dos vocábulos: *diferença*, *criar*, *Terra* e *obra*, os quais são pertencentes ao universo do discurso religioso na promoção dos efeitos de sentido; assim sendo, a utilização do discurso direto e os fatos demonstrados em torno dos participantes, que dialogam entre si, permite-nos inserir tal recorte no discurso literário.

A cena enunciativa é construída no intuito de declarar que o Lar São Domingos é uma instituição que agrega os excluídos, que aceita as diferenças, e é um local em que há diálogos no âmbito dessa diversidade. A cenografia, que o enunciador edifica, é de orientação acerca dos valores religiosos, a fim de que os assimilados se tornem iguais em sua formação moral, aspecto que oportuniza compreender o fato de que o enunciador, com efeito, assume um lugar social, bem como um posicionamento.

Por intermédio do tom brando apresentado, é possível verificar uma percepção de um ethos de orientador, que permite ao co-enunciador incorporar seu caráter na construção do fiador.

Recorte 4

> — Cada pessoa que nasce, Brandão, Deus já tinha pensado nela muito antes de criar o mundo. Deus sabe tudo, tudo! Por isso, Ele sempre manda as pessoas certas para os lugares certos. Se, por exemplo, daqui a cem anos uma terrível doença – hoje incurável – tiver de tornar-se curável, então Deus providenciará para, no local onde existe aquela doença, nascer uma criança que poderá, com o tempo ser o descobridor daquela cura.
>
> — Isso é uma providência maravilhosa, Brandão! Pense que cada um de nós veio ao mundo com o convite para realizarmos algo grandioso e importante! Mas... sabe o que devemos fazer enquanto não sabemos qual é a nossa missão?
>
> Ele fez um movimento negativo.
>
> — Precisamos pro-cu-rar!
>
> — Existem pessoas que passam a vida inteira procurando, Brandão, e nunca descobrem. Outras, descobrem muito cedo. Também existem aqueles ingratos que nem se preocupam em procurar! O resultado dessa indiferença é que, muita gente que poderia fazer excelentes realizações, acaba não fazendo coisa nenhuma. Elas decepcionam

> profundamente a Deus, porque Deus tinha tanta esperança que elas realizassem a parte que elas poderiam realizar!
>
> As palavras da Madre eram mansas e interessantes. Aos poucos, Brandão começou a interessar-se por aquele tipo de conversa.

Precisamente neste recorte, encontramos a presença da oralidade por meio do uso do discurso direto, de exclamação e reticências, para propiciar um envolvimento emotivo e aumentar os efeitos de sentido; registramos aqui o universo religioso, bem como o hospitalar.

Do primeiro, assinalamos as seguintes palavras: *Deus, criar o mundo, Ele, pessoas certas, para os lugares certos, providência maravilhosa, algo grandioso e importante, missão, indiferença, decepcionam profundamente a Deus, esperança* e *obra*, as quais são pertencentes ao universo do discurso religioso e promovem os efeitos de sentido de natureza moral. O uso dos adjetivos *certas* e *certos* demonstra a perfeição de Deus, estando imbuídos da doutrina religiosa; *maravilhosa*, *grandioso* e *importante*, ainda, demonstram valores religiosos.

Do segundo, há marcas efetivadas por meio dos vocábulos: *terrível doença*, *incurável*, *curável, cura*, que atestam o universo da soberania religiosa cristã, pois constituem momentos em que as pessoas, por não terem se lembrado de seus compromissos religiosos, são punidas mediante os males corporais.

A cenografia concebida pelo diálogo entre a madre e Brandão acerca da existência de diferença entre as pessoas denota um efeito de autenticidade ao discurso; o enunciador apresenta a madre Maria Olívia como a responsável por realizar os sermões e por transmitir os ensinamentos religiosos.

Assim sendo, o enunciador evidencia seu posicionamento e a instituição à qual se filia, a fim de poder conseguir a adesão do co-enunciador e, por meio desse discurso, acionar a sua crença, construindo um vínculo de confiança mediante o que é dito.

Recorte 5

> — Apesar de vivermos brigando, ele é o meu maior amigo, aqui no lar. Como diz o ditado, senhor Quido, quem dá o pão, dá a educação...
>
> A obediência é a maior virtude de nossa Ordem, senhor Quido, e ela é muito importante na formação do caráter.

No recorte 5, mais precisamente, no primeiro parágrafo, percebemos que o enunciador se utilizou de um provérbio português para marcar um conhecimento perpassado culturalmente. Sob a ótica de Maingueneau, “a enunciação proverbial é

fundamentalmente polifônica; o enunciador apresenta sua enunciação como uma retomada de inumeráveis enunciações anteriores, o de todos os locutores que já preferiram aquele provérbio.” (2013, p. 215); no segundo parágrafo, notamos o emprego das palavras *obediência* e *ordem*, que remontam ao discurso religioso, uma vez que determinam o conceito de hierarquia do domínio instaurada na relação existente entre as madres religiosas e os órfãos.

A cena foi construída buscando evidenciar, por meio do apoio de um ditado popular, a relação de alimentar o corpo e educar o espírito, de modo que o endosso surge na enunciação feita por uma religiosa.

A cenografia é composta pelo discurso direto entre Quido e a religiosa, sendo que, no primeiro parágrafo, é denotada a importância da educação no Lar; no segundo, a obediência é enfatizada como um dos pilares, tanto da Ordem das Dominicanas quanto do orfanato como um todo.

O tom apresentado em ambos, firme e incisivo, manifesta um ethos de conhecedor da doutrina católica, à qual se filia e exalta a sabedoria das dominicanas, bem como procura a adesão de seu co-enunciador por intermédio do que é dito.

Recorte 6

> — Domingos de Gusman foi um espanhol que nasceu há mais de oitocentos anos. Era um moço de família rica, tinha dinheiro à vontade e não se preocupava com coisa nenhuma: muito menos em procurar o que Deus queria que ele fizesse na Terra...
>
> — Um dia, porém, ele resolveu mudar de vida e tornou-se um religioso, uma espécie de frade. Abandonou tudo e foi morar em um convento. Quando tinha trinta e três anos, o bispo convidou Domingos para acompanhá-lo em uma viagem à Dinamarca.
>
> — Assim, depois de enfrentarem muitos perigos, da Dinamarca eles foram à Itália para conhecer o Papa que se chamava Inocêncio III. Quando eles contaram todos os perigos que haviam enfrentado durante a viagem, mais que depressa o Papa pediu-lhes que ajudassem a igreja a combater, na França, os rebeldes que lutavam contra os católicos.
>
> — O bispo foi morto, e todos os amigos de Domingos fugiram. Resultado: Domingos ficou so-zi-nho!
>
> Não. Sozinho, ele jamais venceria aquela porção de soldados. Mas a derrota fez Domingos entender que lutar e matar pessoas não adianta para coisa nenhuma. O importante seria, sim, que as pessoas aprendessem a viver em paz. Quer coisa mais horrível que a guerra?
>
> Brandão pensou naquilo.
>
> — Já vi fita de guerra, na televisão. Morre muita gente...

> — Certo, Brandão! Foi justamente por ter achado horrível as pessoas morrerem a troco de nada, que Domingos começou a pensar! Foi justamente aí que ele ouviu uma voz, lá no fundo do coração, dizendo que ele não havia nascido para matar pessoas, mas que ele havia nascido para ensinar as pessoas a viverem bem! Quando descobriu isso, Domingos tomou uma decisão...
>
> — Qual?
>
> — Convidou seis amigos que também odiavam a guerra e fundaram uma ordem religiosa para ensinar ao mundo inteiro a importância das pessoas serem boas. Eles pediram ordem ao Papa Inocêncio III e, assim, foi fundada a Congregação dos Dominicanos, à qual pertence o Lar São Domingos, ou seja, a casa onde você mora, Brandão.

É possível constatar a utilização de palavras do universo religioso, ideológico, social e histórico, que se entrelaçam com o literário.

Do discurso religioso, são encontradas as seguintes marcas: *Deus* – no primeiro parágrafo; *religioso, frade, convento, bispo* – no segundo parágrafo; *Papa, Papa Inocêncio III, igreja, católicos* – no terceiro parágrafo; *bispo* – quarto parágrafo; e *voz, ordem religiosa* e *congregação dos dominicanos, Lar São Domingos* – último parágrafo.

Do universo ideológico, são evidenciados os termos: *perigos, combater, rebeldes* – terceiro parágrafo; *derrota, combate, guerra, lutar* e *matar* – quinto parágrafo; e *guerra* – sétimo e décimo parágrafos, demonstrando uma posição contrária ao poder dominante, bem como uma posição ideológica que procuram defender pela força.

Do discurso social, são apresentados os vocábulos: *família* – primeiro parágrafo; *amigos* – quarto parágrafo; *as pessoas aprendessem a viver em paz* – quinto parágrafo; *ensinar as pessoas a viverem bem* – oitavo parágrafo; e *pessoas bondosas* – no último parágrafo.

Por fim, há marcas do discurso histórico em: *Papa Inocêncio III* – terceiro e último parágrafos - que se entrelaçam com o literário.

Isto posto, depreendemos desse recorte o uso do discurso direto e do estilo informal e didático para proceder à descrição da vida de São Domingos de Gusman.

Assim, cenografia construída é a de um diálogo entre Brandão e a madre, que conversam a respeito da origem do Lar São Domingos e de sua missão; a cena narrada constrói uma cenografia por meio do registro histórico, o qual transmite os conflitos sociais e ideológicos enfrentados pela igreja no século XII d.C. Precisamente nessa década, a igreja se encontrava

> Nas mãos de uma liderança forte, o papado foi capaz de ofuscar todos os monarcas seculares. Esse líder foi o papa Inocêncio III (1198-1216), um novo tipo de papa-administrador.

> Inocêncio e outros grandes papas dos séculos XII e XIII receberam formação como defensores dos cânones especialistas do governo eclesiástico. Inocêncio assemelhava-se a Gregório VII, mas, na visão exaltada que tinha do cargo, Inocêncio III disse aos príncipes da Europa que o papado era como sol, e os reis, como a lua, ou seja, assim como a lua recebe sua luz do sol, os reis receberiam seus poderes do papa. As principais armas do papado para sustentar essa autoridade eram as penalidades espirituais, visto que quase todos acreditavam na existência do céu e do inferno e na administração papal da graça para se alcançar aquele e evitar este. O papa Inocêncio III aplicou a interdição ou ameaçou aplicá-la 85 vezes contra os príncipes recalcitrantes.
>
> Na França, Inocêncio forçou o rei Felipe Augusto a acatar o código moral da Igreja, tomando de volta a rainha de quem se divorciara com o consentimento dos bispos franceses.
>
> E no Sacro Império Romano (Alemanha), Inocêncio interveio em uma guerra civil entre candidatos rivais ao trono, apoiando primeiro um depois o outro. No fim, ele garantiu a eleição de seu protegido, o jovem herdeiro Hohenstaufenm, Frederico II, que prometeu respeitar os direitos do papa e a realizar uma cruzada. (SHELLEY, 2018, p. 202-209)

O enunciador utiliza-se de seu caráter para persuadir o co-enunciador, demonstrando-lhe seu posicionamento social e ideológico. Ademais, ressalta as qualidades do cristão católico em favor do aprendizado das pessoas na aquisição da paz e do viver bem, em contraposição às lutas e às mortes.

Os próximos recortes, ou seja, 7 e 8, abordam o sistema ideológico escolar à época.

Recorte 7

> Uma hora começava a aula, e a professora era Dona Vilma – uma solteirona estrábica que usava óculos escuros. Brandão não gostava muito dela porque, além de feia, Dona Vilma era muito implicante. Ele nem podia abrir a boca, que ela se punha vermelha e mandava para fora a fim de conversar com a Madre. Brandão não ligava muito porque não tinha medo da Madre, porém, era chato pra chuchu ficar escutando sermão comprido que a Madre sempre repetia igual. Apesar de tudo, às vezes ele aprontava artes só para Dona Vilma mandá-lo para fora. Com isso, podia desligar (ainda que fosse para ouvir sermão...), pois não havia coisa pior que aturar Dona Vilma com a voz fina e lições quadradas.

Encontramos neste recorte o registro de palavras do universo escolar, tais como: *aula, professora, sermão* e *lições quadradas*, que são apropriadas pelo discurso literário. O interdiscurso ideológico da época é retratado por meio da expressão: *Ele nem podia abrir a boca, que ela se punha vermelha e mandava para fora a fim de conversar com a Madre,* momento em que é possível inferir a aplicação da restrição na

época da ditadura, bem como a presença de um aluno passivo no processo de ensino e aprendizagem. Distinguimos o discurso social e cultural devido ao uso da palavra *solteirona* para a marcação de tratamento diferenciado entre os gêneros, em uma época patriarcal, discriminando a mulher que ainda não se casou.

Aqui, a cenografia construída tem como base a descrição de uma rotina escolar, a fim de enfatizar não só o aspecto psicológico e social dos envolvidos, mas também o desempenho de seus papéis.

Na década de 1970, no Brasil, o ensino era

> [...] pautado em perspectiva de formação para o trabalho, potencializando a economia do país, não apresentava nenhuma linha de formação crítica. Aos alunos caberia realizar atividades voltadas à formação para a atuação, e não de desenvolvimento de habilidades individuais mais amplas e diversificadas, formando assim uma grande massa manipulada pelas ordens políticas e econômicas. Apesar da proposta de abordagem profissionalizante, o próprio regime, não oferecia condições para que esta formação profissional fosse minimamente de qualidade e com a extensão esperada pelas indústrias. Neste contexto, a educação estava mais a serviço do ideário político-militar do que o de responder a contento as demandas do mercado. (FURLAN, 2016, p. 2)

O emprego da expressão de tratamento *Dona* confere um tom sério ao discurso, o que demonstra uma posição cerimonial expressa pelo enunciador.

Recorte 8

> Entrou setembro. A professora da escola do Lar começou a falar do dia 7 – o Dia da Independência – e durante a semana inteira a criançada desenhou e recortou bandeirinhas para enfeitar a sala. Nunca, antes, a figura de D. Pedro I tinha se tornado tão simpática e conhecida. O Lar ficou uma beleza, todo enfeitado de verde-amarelo.

Além destes, encontramos também o universo escolar, representado pelos termos: *dia da independência, desenhou e recortou bandeirinhas, D. Pedro I, enfeitado de verde amarelo*, dos quais apreendemos a presença tanto do discurso histórico quanto do ideológico, entrelaçados ao literário para se construir um efeito de sentido.

A cenografia desenvolvida é formada pela enunciação em torno da Independência do Brasil, que, por meio da competência discursiva, desenvolve uma valorização do nacionalismo.

O tom utilizado é de um ethos nacionalista e patriota, como também de um conhecedor dos aspectos históricos e ideológicos do Brasil, que o enunciado procura instaurar e demonstrar a posição do enunciador frente ao tema.

Nos recortes seguintes, isto é, 9 e 10, é possível depreender as regras e normas disciplinares no Lar São Domingos.

Recorte 9

> — Se quisermos que as coisas andem direito – explicou Madre Maria Olivia – temos de usar disciplina quase como no exército.

Com a utilização das palavras *andem direito* e *disciplina*, é marcada a presença do discurso religioso e do discurso das Forças Armadas no interior do discurso literário. Para relacioná-los, selecionamos o Provérbio 1:1-4, bem como um excerto de autoria de Jorge Alberto Romeiro, a fim de demarcar a disciplina nos dois universos. No primeiro, está expresso:

> Estes são os provérbios de Salomão, filho de Davi, rei de Israel. Eles ajudarão a experimentar a sabedoria e a disciplina; a compreender as palavras que dão entendimento a viver com disciplina e sensatez, fazendo o que é justo, direito e correto; ajudarão a dar prudência aos inexperientes e conhecimento e bom senso aos jovens.

No segundo, o autor aponta que,

> Sendo a disciplina a viga mestra das Forças Armadas, em alguns crimes militares a circunstância de defrontarem-se superiores e inferiores, como autores e ofendidos, assume grande importância, não só para uma especial tipificação deles, como para a cominarão de penas mais eficazes, tudo em resguardo do princípio da hierarquia militar. (ROMEIRO, 1994, p. 143)

De ambos, apreendemos a diferenciação: no primeiro, a sua imposição frente aos fiéis; no segundo, a pressuposição do pacto voluntário para o exercício da profissão.

A cenografia, desenvolvida pelo sujeito enunciador, lança mão do discurso direto para valorizar a aplicação efetiva das regras e das normas concernentes ao Lar São Domingos.

O tom sério e decisivo empregado evidencia a imagem de um ethos incentivador da disciplina e que procura a adesão de seu co-enunciador.

Recorte 10

> Brandão não perguntou mais nada. Passou a mão na gaiola e saiu voando à procura da Biluca porque sabia que, quando Irmã Felicidade perdia a paciência, aplicava cada cascudo que doía de verdade.

Verificamos que o enunciado é entrelaçado pelo discurso social e cultural. No tocante ao campo religioso, encontramos a interdisciplinaridade com a Bíblia por intermédio do Provérbios 13:24, que assevera: *"O que não faz uso da vara odeia seu filho, mas o que o ama desde cedo o castiga".*

A cenografia formada pelo enunciador demonstra o assujeitamento à disciplina por meio de uma atitude de efeito moralizador, que é adotada a fim de desenvolver a humildade bíblica, citada em 1 Pedro 5:5, em que lemos: "*Da mesma forma jovens*

sujeitam-se aos mais velhos. Sejam todos humildes uns para com os outros porque Deus se opõe aos orgulhosos, mas concede graças aos humildes".

O ethos depreendido aqui revela um sujeito que atribui a si um conhecimento e, por via deste, procura envolver o co-enunciador em seus dizeres, com o objetivo de persuadi-lo a construir um fiador que valoriza a execução de ordens e o respeito à hierarquia.

No recorte 11, a seguir, surge a codificação dos toques da buzina configurando um processo de comunicação, pois este contém regras que fazem parte da interação no Lar São Domingos. Vejamos:

Recorte 11

> A confusão não durou muito tempo pois quase em seguida duas buzinadas fortes fizeram-se ouvir partindo da porta. Aqueles sinais tiveram o efeito de silenciar os meninos, como se algum anjo do Senhor houvesse descido à Terra para endireitar as coisas.
>
> E juntando ação às palavras, emitiu duas buzinadas curtas. Foi o bastante para reacender o alvoroço das crianças que se atiraram em cima dos visitantes.
>
> — Agora chega! – anunciou a freira com três buzinadas longas que bastaram para imobilizar as crianças.
>
> Depois que Sun-Sun, Quido e Davi puseram-se em um lugar seguro, Irmã Felicidade emitiu duas buzinadas longas e três curtas. Imediatamente a Terra começou a estremecer como se fosse um terremoto e, em menos de dois minutos, o pátio estava coalhado com centenas de esperançosos rostos infantis.
>
> Sem pensar por muito tempo, a religiosa emitiu três sopros breves, o que fez a criançada tomar o rumo da capela.

Percebemos no excerto o uso do estilo informal, da exclamação, e, também dos efeitos de sentido no discurso religioso.

Temos o registro das seguintes palavras, que pertencem ao universo religioso: *anjo, Senhor* e *Terra* – primeiro parágrafo; *freira* – terceiro parágrafo; *Irmã Felicidade* – quarto parágrafo; *religiosa* – no último parágrafo. O uso das comparações "*como se algum anjo do Senhor houvesse descido à Terra para endireitar as coisas*" e "*como se fosse um terremoto*", – constantes no primeiro e no quarto parágrafos, respectivamente – dá-se para enfatizar a obediência e a sua valorização, que é permitido no âmbito do discurso literário.

Os códigos dos parágrafos 1, 2, 3, 4 e 5 transmitem uma comunicação imposta pelas religiosas visando disciplinar os órfãos residentes do Lar São Domingos.

A cenografia elaborada evidencia, por meio da codificação de um sistema de comunicação, a submissão e a atitude passiva diante da ideologia religiosa existente à época.

O tom demonstrado é moralizador e repreensivo, procurando sugestionar o co-enunciador para se criar o fiador do enunciador.

Recorte 12

> — Você é um menino no qual deposito muita esperança, Brandão – ela disse, quase cochichando. – Por isso que mandei convidá-lo a vir até aqui, hoje. Precisamos conversar a respeito do Quim. Eu sei que vocês viviam juntos como dois irmãos e, de repente, o Quim teve de ir embora...
>
> Brandão ficou com tanta raiva que quase foi malcriado para o sargento. Mas não respondeu. A madre não tinha cara de quem estava sendo ruim.
>
> — Você sabe que este é um lar, e nós procuramos encontrar boas famílias que adotem as crianças. Elas merecem uma casa onde possam crescer... estudar... e ser felizes, Brandão.
>
> Ele não respondeu. Abaixou os olhos e ficou cutucando os próprios dedos. Continuava com raiva.
>
> — Talvez hoje você não me entenda – ela justificou-se. – Porém, um dia, você vai concordar que foi muito melhor assim. Eu achei que vocês não deveriam despedir-se porque... porque o Quim não está morto, afinal. Faz de conta que ele foi passear. Faça um esforço para compreender, Brandão...

É possível notar no trecho o uso do estilo informal, reticências e o discurso direto para demonstrar que os fatos são reais. Também percebemos o uso dos dêiticos: *você*; *aqui* (espacialização); *hoje* (temporalização); *eu*, *vocês* (você e mais o outro); e dos verbos: *mandei*; *sei* – no primeiro parágrafo. Além de: *você*, *este*, *nós* – terceiro parágrafo; *hoje*, *você*, *eu* – no último, a fim de realçar a subjetividade e causar o efeito de realidade, validado pelo enunciador.

A palavra *sargento*, registrada no segundo parágrafo, remete ao campo militar, realçando o papel de orientador das patentes anteriores – desempenhada, no texto, pela madre superiora – e estabelecendo um efeito de sentido. As regras e normas a serem seguidas no Lar são rígidas, de modo que o enunciador procura evidenciar as qualidades.

A cenografia é constituída em torno do diálogo entre a madre superiora e Brandão acerca das severas regras e normas do Lar. Notamos, no segundo parágrafo, uma oposição em: *Brandão ficou com tanta raiva* [...]; e também no quarto parágrafo: *continuava com raiva*.

O uso de tom leve auxilia na construção de um ethos orientador, envolvente e conhecedor das necessidades dos órfãos, e que, simultaneamente, procura provocar a adesão do co-enunciador. Aquele compartilha com o co-enunciador, por meio de seu posicionamento social e ideológico, a construção da imagem de um fiador orientado pelos valores religiosos.

Os recortes 13 e 14, a seguir, caracterizam o espaço da empresa Magnus, em que as enunciações são elaboradas com o objetivo de demonstrar o posicionamento do enunciador e, por conseguinte, possibilitar que o co-enunciador adentre a cenografia identificada e, assim, instaure um efeito de sentido. Esses recortes retratam o espaço em que se constrói a cenografia na qual ocorrerá a enunciação dos funcionários.

Recorte 13

> Quido ficou olhando o vazio, enquanto pensava uma porção de coisas. Sentia-se cansado depois de um dia inteiro de serviço, não tinha coragem nem de voltar para o apartamento.
>
> Enquanto isso, fez um rápido exame de sua vida, principalmente dos últimos dez anos, quando vinha trabalhando como fotógrafo e noticiarista da Magnus – firma destinada à confecção de roupas, principalmente infantis. O que ele encontrou nos dez anos de atividade não parecia nada compensador: apenas trabalho, muito trabalho, pouco dinheiro e nenhum descanso para curtir umas boas férias. Se as coisas continuassem como vinham vindo, em mais dez anos ele estaria destruído, esmagado, morto, e não teria vivido praticamente nada.
>
> A sensação de não haver sido mais do que uma máquina de fazer dinheiro, derrotou-o. Ele queria ter sido mais do que uma máquina: queria ter sido humano, ter chorado e rido com as pessoas a toda volta e, no entanto, limitava-se a bater fotografias, escrever notas e mais algum noticiário que a Magnus lhe solicitasse.

Ao intentar configurar a atmosfera de reflexão, o enunciador se utiliza de verbos no tempo pretérito imperfeito para representar a situação atual e, no pretérito perfeito, para compor o passado, bem como para configurar o efeito de sentidos. Há a devida apresentação de Quido, que, por meio do enunciado, produz um caráter e uma corporalidade, em uma retomada de verdades para retratar as condições de vida expressas pela subjetividade em: *não tinha coragem nem de voltar para o apartamento* – primeiro parágrafo; *não parecia nada compensador se as coisas continuassem como vinham vindo, em mais 10 anos ele estaria destruído, esmagado, morto e não teria vivido praticamente nada* – no segundo parágrafo.

O uso deste léxico específico retrata o universo do homem trabalhador, transmitindo a ideologia dessa classe social. É encontrado nas seguintes expressões: *sentia-se cansado depois de um dia inteiro de serviço*; *apenas trabalho, muito trabalho,*

pouco dinheiro e nenhum descanso; *A sensação de não haver sido mais do que uma máquina de fazer dinheiro*; *limitava-se a bater fotografia, escrever notas e mais algum noticiário que a Magnus lhe solicitasse.* Já no que concerne ao discurso humanista, temos: *ter chorado e rido*.

A cena constituída pelo tempo demonstra a oposição existente entre o antigo e o novo, sendo este de descontentamento e de tristeza; a cenografia é concebida por meio do discurso social e do proletário, a fim de configurar a rotina do ambiente de trabalho.

O tom dramático e de lamentação evidencia um ethos de um homem contrariado, possuidor de uma perspectiva de desgostos e de desapontamentos, os quais são retratados pelo enunciador para demonstrar a sua posição ao co-enunciador e, dessa maneira, provocar sua adesão.

Recorte 14

> Muito nervosa, Sun-Sun costumava carregar uma bolsa onde havia uma minifarmácia. E ao ser designada para aquela empresa, começou a engolir um rosário de pílulas em diversas cores.
>
> Sun-Sun abriu a bolsa e, sem dar resposta, engoliu dois comprimidos amarelos porque os azuis não haviam produzido nenhum efeito.
>
> Sun-Sun revirava a bolsa à procura de comprimidos roxos que acalmava-lhe os nervos. Por vias das dúvidas engoliu quatro deles. "Espero que me tranquilizem... ou que me matem de uma vez" pensou.

No recorte, temos o uso das palavras: *minifarmácia*; *pílulas*; *comprimidos amarelos, azuis e roxos*, as quais fazem parte do campo farmacêutico, utilizadas para estabelecer um efeito de sentido. Do campo psicológico, é possível apontar os termos: *muito nervosa*; *nervos*; e *que me tranquilizem*, entrelaçando-os ao literário.

A cenografia é elaborada para mostrar a rotina de trabalho na empresa Magnus e, assim, evidenciar a dependência de analgésicos e de drogas medicamentosas, tendo por base a classe proletária inserida em um ambiente de agruras, de pressões internas e de situações estressantes.

O tom é de submissão às drogas farmacêuticas no intuito de aliviar o estado conflituoso existente no ambiente de trabalho, sendo criado pelo enunciador para demonstrar um ethos contrariado mediante a ideologia capitalista.

Do recorte 15, a seguir, apreendemos as normas e regras da empresa em relação à classe proletária.

Recorte 15

> — Você sabe tão bem quanto eu que, quando eles resolvem alguma coisa, as bombas acontecem sem que peçamos.
>
> Aliás, a Magnus é deles, e nós não passamos do pequeno pessoal correndo e fazendo tudo que seu mestre mandar... lembra-se daquele jogo que as crianças brincam. Fazer tudo que seu mestre mandar...

O uso dos dêiticos *você*; *eu*; *sabe*; *peçamos* – no primeiro parágrafo, e de *nós*; *passamos* – no segundo parágrafo, serve para marcar a subjetividade.

Ademais, notamos a presença do discurso proletário, que o enunciador elaborou baseando-se na memória coletiva em que está inserido o sujeito, além de fazer referência ao campo lúdico, ao relacionar o jogo: *Fazer tudo que seu mestre mandar*, na representação da submissão dos obreiros à pressão exercida pelas demais classes sociais.

A cenografia concebida pelo enunciador permite apreender que a cena se ancora na resignação e na pequenez criadas em um ambiente de trabalho pelos estereótipos ideológicos e sociais da época de 1974.

O tom de aceitação sem qualquer manifestação de resistência demonstra o posicionamento do enunciador em relação aos estereótipos da época, suscitando no co-enunciador a adesão aos valores humanos.

No recorte 16, notamos o uso de discurso direto e de um estilo mais formal no ambiente de trabalho, demonstrando valores e crenças do universo comercial e financeiro.

Recorte 16

> — Não tenho muito tempo, mas vou tentar – respondeu a Chefona. – É o seguinte: para lançamento da nova coleção infantil, o Manda-Chuva teve idéia de fazer comerciais para televisão. Entretanto, ele quer um comercial diferente; quer uma mensagem de esperança que vá direto ao coração do público. Depois de muito pensar, cheguei à conclusão que o que mais toca o coração das pessoas é sempre uma história de órfãos.
>
> Meu Deus, Roberta! Para quem sempre teve ideias brilhantes, essa está de amargar! Talvez ficasse bem em um conto de fadas, mas hoje em dia ninguém mais acredita em milagres!
>
> O rosto da Chefona tornou-se sombrio e abatido. Pareceu desanimada.
>
> — Você tem razão, Quido. O mundo está feio e cru exatamente porque já não há quem se preocupe em realizar milagres. Mas, Quido, nós temos de fazer um! É bom que você| saiba que a Magnus está enfrentando uma crise muito séria, e custe o que custar, temos de dar um jeito. Vamos jogar tudo nessa última tentativa e, se falhar...

Observamos o emprego dos seguintes dêiticos: *você*; *nós* (eu mais outros) – no quarto parágrafo; os verbos: *tenho*; *tentar*; *cheguei* – no primeiro parágrafo, *teve* – no segundo parágrafo, *temos*; *vamos* – no último parágrafo, utilizados para inserir um efeito de sentido, subjetividade e realidade ao diálogo.

Os estereótipos, haja vista serem imagens cristalizadas pelos sujeitos e recebidas do meio social, já foram indicados como culturais: *O que mais toca o coração das pessoas é sempre uma história de órfãos*.

Para a construção da cenografia, o enunciador se utilizou dos contrapontos entre mensagem de esperança e o descrédito de milagres, entrecruzando tanto com o campo econômico quanto com o comercial. O primeiro é referente ao crescimento de vendas e ao aumento da rentabilidade, e, o segundo, ao universo dos comerciais televisivos para divulgação de produtos.

O gênero contos de fada foi aludido para evidenciar a diferença entre mundo real e mundo fantástico, com sua perspectiva idealizada.

O tom sério e religioso, mas com objetivo publicitário dado ao discurso, auxilia o co-enunciador a apreender os valores culturais e sociais da época.

A seguir, são apresentadas a exclusão, a descriminação, bem como os estereótipos entre os atores sociais e as crianças que residem no Lar, sendo devidamente demarcados pelo enunciador.

Recorte 17

> — A indústria para qual trabalho vai fazer um lançamento de roupas para crianças. Meu serviço é filmar um comercial para a televisão.
>
> Biluca pegou fogo:
>
> — Nossa, televisão? A gente vai aparecer na televisão como artista de novela?
>
> — Vai. Estarão vestidos com roupas novas em folhas que a indústria vai mandar para filmarmos o comercial.
>
> — Com roupa nova, eu não deixo tirar retrato nem filme – rebateu o menino.
>
> — Porquê? – perguntava Quido, que já estava começando a perder a paciência.
>
> — Porque as crianças do Lar são pobres. Nós nunca vestimos roupas novas. Se vai filmar a gente com roupa nova, vai mostrar uma mentira para o mundo todo.
>
> Quido ficou atrapalhado com a resposta honesta e direta. Com ela, Quido podia avaliar que o menino não era um cabeça-oca, porém uma criança inteligente e que talvez tivesse muito mais discernimento do que poderia se esperar de uma criança de orfanato.

Acerca do universo da moda, notamos as seguintes marcas: *lançamento de roupas* – primeiro parágrafo; *roupas novas em folhas* – quarto parágrafo; o registro do publicitário é constatado em comercial e no veículo de comunicação – *televisão*, e no verbo *filmar* – primeiro parágrafo; estereótipos sociais são visualizados em: *crianças do Lar são pobres* – sétimo parágrafo, e também em *cabeça-oca, talvez tivesse muito mais discernimento do que se poderia esperar de uma criança de orfanato* – oitavo parágrafo.

A utilização do discurso direto e do discurso social funcionam como efeito de realidade e de verdade. Os dêiticos *meu serviço e trabalho* – no primeiro parágrafo; *a gente* – no terceiro; o verbo: *estarão* – no quarto parágrafo; *eu* – no quinto parágrafo; e *nós, a gente* – no sétimo parágrafo, são elementos usados para causar a subjetividade.

A cenografia instaurada é construída pelo diálogo realizado entre Dirce e Quido a respeito da disciplina dos órfãos, revelando uma visão deturpada da sociedade e, simultaneamente, demonstrando um espaço de convivência caracterizado pela segregação.

A cena de enunciação é construída por meio da reflexão e do julgamento no tocante à disciplina das crianças no estúdio de televisão.

A cenografia edificada demonstra uma avaliação tendenciosa e valorativa da participação da religião no controle e na disciplina dos órfãos desafortunados.

O tom reflexivo produzido pelo enunciado reflete um caráter e uma corporalidade que reproduz a verdade do interdiscurso social.

A seguir, no próximo recorte, observamos os discursos dos atores sociais em relação às crianças do Lar São Domingos.

Recorte 18

> — Maravilhosas? – urrou a Dirce do outro lado. — Elas mal puseram os pés fora do carro, e a casa se transformou em um asilo de loucos! Eles fizeram amizades com **meus filhos** e com os filhos dos vizinhos. (Grifo do autor)
>
> Desse jeito, a onda de confusão ficou bem menor no interior do estúdio e Quido pode enxugar a testa, considerando que as cinco dominicanas certamente seriam santas por serem capazes de controlar mais de trezentos representantes daquela espécie, sem que o Lar São Domingos fosse derrubado.

No primeiro parágrafo, distinguimos o uso irônico do adjetivo *maravilhoso* e de *asilo de loucos!* para remeter ao universo estereotípico da loucura aplicado pelo social aos diferentes; além do uso do marcador de modalização do possessivo *meus filhos* para

definir a separação e impor os valores culturais; no segundo, constatamos as palavras pertencentes ao campo religioso: *dominicanas, santas* e *o Lar São Domingos*; e também o marcador de modalização autonímico: *daquela espécie*, colaborando para o efeito de sentido e demarcando o discurso social da década de 1970.

Isto é, a enunciação do ator social está marcadamente presente no uso do possessivo *meus filhos*, ressaltando a diferença entre os filhos da casa e os moradores do Lar; esse marcador de modalização autonímico corrobora o efeito de sentido. E o discurso social apresenta-se como efeito de realidade para conquistar o co-enunciador no que concerne àquilo que é dito no discurso.

A cenografia que o enunciador constrói remete ao universo estereotípico específico da loucura, o qual é empregado pelo social àqueles que são diferentes do comum.

O tom empregado é de desespero, repreensivo e preconceituoso, mas que permite ao co-enunciador formar a imagem do ethos de uma pessoa de atitudes e de valores que retratam o posicionamento dos atores sociais desta época específica.

Deste modo, os próximos recortes representam o espaço idealizado na cenografia para o Lar dos Velhos, ou seja, dos pais de Quido, procurando que o co-enunciador se situe na encenação construída.

Recorte 19

> Pela primeira vez em muitos anos ele percebeu que a trepadeira que florescia pencas cor-de-rosa no alpendre estava com o tronco quase tão grosso quanto o braço dele. Ele se lembrava que a planta havia sido posta ali pela mãe dele, quando Quido tinha feito a primeira comunhão. Depois, entrando pela casa, observou que, embora as cores das paredes fossem outras, os quadros continuavam os mesmos; a Santa Ceia que os velhos haviam ganhado de presente de casamento continuava no lugar de sempre; o sofá e poltronas tinham sido substituídos, porém o rádio-capelinha continuava firme no posto.
>
> — Quido, é você? – veio uma voz do fundo da cozinha.
>
> — Sim, sou eu, Velha...
>
> Ela se aproximou com os braços para cima e pronta para um beijo. Quido abraçou-a com ternura. Depois, olhou firme para os olhos escuros da Velha. Eles não haviam perdido o misterioso brilho de sempre, aquela estranha chama na qual Quido ia buscar força toda vez que ficava desesperançado. Só que, com o tempo, o rosto da Velha tinha ficado enrugado, a pele já não era tão rosada, e os dentes tinham se gastado. Mesmo assim, ainda era aquela Velha do sorriso maroto que conservava dentro da alma a criança que existe sempre no íntimo de cada um.

> Enquanto ela cuidava das panelas no fogão mais moderno, Quido sentou-se na cadeira de vime, pintada de verde e ficou balançando. Sentiu o cheiro da comida sendo refogada. Reviu a pia - antes era de louça; a atual, de inox. Também haviam trocado o piso, feito forro de madeira, trocado a mobília... Mas apesar de todas modificações, a casa continuava sendo a tão sonhada e querida de vinte anos atrás.

Neste recorte, distinguimos o discurso religioso, o do ambiente familiar e o estético. O primeiro se dá pelo uso das seguintes palavras: *primeira comunhão*, *Santa Ceia*, *rádio-capelinha* – primeiro parágrafo; o ambiente familiar é encontrado por meio das marcas: *casa*, *planta*, *paredes*, *quadros*, *sofá*, *poltronas*, *cadeira de vime*, *cheiro da comida*, *pia*, *piso*, *mobília* – no quinto parágrafo; já o discurso estético é detectado em: *rosto da velha tinha ficado enrugado*, *a pele já não era tão rosada e os dentes tinham se gastado* – no quarto parágrafo.

Assinalamos, ainda, que o enunciador se utiliza do discurso direto para produzir no discurso social um efeito de realidade e lança mão do estilo artístico para construir a cena, por meio dos termos: *misterioso brilho*; *estranha chama*; *buscar força toda vez que ficava desesperançado*; *sorriso maroto*; *conservava dentro da alma a criança*; e *no íntimo de cada um.*

Também é possível perceber que a cena é elaborada pela cronografia marcada pela oposição entre o tempo antigo – que representa o aconchego e a dedicação dos pais – e o tempo atual, em que desempenha a função de fotógrafo da Magnus, mas se encontra amargurado, com a sensação de não ter vivido e também incomodado em razão das desilusões encontradas pelo caminho. O enunciador ostenta a instituição familiar como uma organização importante na formação moral.

A partir do tom dado, qual seja, o de nostalgia da infância e de criticidade em relação ao presente, surge o ethos conservador que valoriza suas origens.

No próximo recorte se encontram representados e evidenciados os valores familiares.

Recorte 20

> — O mundo ficou diferente, filho. Hoje, todos são máquinas. E sabe qual é o resultado disso? As pessoas até se esquecem do que é o amor. O mundo anda amargo e triste, e eu, honestamente, não sei até que ponto a humanidade vai suportar uma calamidade dessas.

No recorte 20, foram utilizados tanto o discurso direto como os seguintes adjetivos: *amargo* e *triste*, que desenvolvem um efeito de sentido dramático e de realidade. Além disso, surgem: o discurso capitalista, com o emprego da palavra

máquina; o discurso social e humanista, com o uso dos seguintes termos: *o mundo*, *calamidade* e *humanidade* – todos entrelaçados ao discurso literário.

A cenografia é concebida no diálogo travado entre a Velha e Quido, ou seja, na relação entre mãe e filho, a fim de legitimar o seu dizer sobre a incerteza dos acontecimentos futuros.

O tom de atitude, de sobriedade e de intensidade vincula um caráter que o co-enunciador atribui à imagem do enunciador.

Recorte 21

> As palavras da Velha que, em sua filosofia simplista, era uma criatura de fé inabalável. "Deus nos coloca no caminho de determinadas pessoas porque Ele quer que nós ajudemos a acontecer, aquilo que Ele espera que aconteça. Somos sempre instrumentos, porém instrumentos inteligentes que precisam viver se perguntando: 'O que devo fazer? Qual será a minha parte'".

Neste recorte, encontramos o uso do discurso direto, marcado pelo enunciador para reafirmar e difundir os preceitos religiosos do catolicismo e, por conseguinte, intensificar o efeito de sentido por meio da reflexão.

Foi possível verificar também a utilização das seguintes palavras: *fé*, *Deus*, *Ele* e *instrumento*, que objetivam tecer o discurso religioso junto ao discurso literário.

A cenografia é constituída pela passividade religiosa em esperar os acontecimentos vindouros, revelando uma visão valorativa da instituição familiar.

O tom utilizado, o de simplicidade e de pureza, demonstra um ethos próximo ao homem comum, que legitima o seu dizer, o seu posicionamento e seu lugar ocupado na sociedade.

Considerações parciais

Por meio do romance *Meu nome é Esperança!*, foi possível, enquanto discurso, a apreensão de seu ethos discursivo, como este foi concebido na cena enunciativa e o seu diálogo com o interdiscurso.

Verificamos que a temática da exclusão é abordada de modo diferente entre os três cenários – Lar São Domingos, empresa Magnus e o Lar dos Velhos. Observamos, no primeiro, a agregação e a aceitação – frente aos diferentes – que o sujeito enunciador endossa e valoriza por meio de seus ideais; no segundo, é possível constatar o retrato consoante com o discurso dominante à época, em que o enunciador constrói tal cenário

como um lugar preconceituoso e discriminatório; e, no terceiro, o acolhimento é concebido no molde familiar edificado pelo sujeito enunciador, que vê o cenário como um lugar perfeito e desejável para a adoção.

Ademais, observamos que o interdiscurso desenvolve um diálogo entre os diferentes discursos, e, por intermédio de suas marcas, oportunizou reconhecer, principalmente, os discursos: religioso, social, cultural, publicitário e familiar, entrelaçados aos literários.

No que tange às cenas de enunciação, distinguimos que a cena englobante refere-se ao discurso literário; já a cena genérica constatada é de um romance; e, as cenografias, por sua dinâmica e certa flexibilidade, foram edificadas em seus diferentes contextos. Cada cenografia foi elaborada com o propósito de conseguir a anuência do co-enunciador perante as diversas instituições das cenas enunciativas.

Assim sendo, houve a construção de diferentes ethos, a saber: moralizador, crítico, orientador, envolvente, conhecedor, dramático, nostálgico, perceptivo, saudosista, conservador, patriota, nacionalista, pedagogo, disciplinador e religioso. Além dos seguintes tons: de lamentação, saudoso, reflexivo, filosófico, de simplicidade, sério, de pureza, de atitude, de sobriedade, de desespero, preconceituoso, repreensivo, de submissão, firme e incisivo.

Desta maneira, o objetivo no tocante ao primeiro livro de Ganymédes José foi, portanto, atingido, pois foi demonstrada a constituição do interdiscurso, das cenas enunciativa e do ethos.

E, visando perfazer o objetivo proposto inicialmente, analisaremos, a seguir, a obra *Corações de Pedra*.

3.3. Corações de Pedra

Para que pudéssemos desenvolver a análise do discurso do enunciador e de seu posicionamento na obra *Corações de Pedra*, priorizamos os recortes que representam os seguintes elementos: o espaço e o ambiente familiar; o papel da escola nessa década; a caracterização de Xexa, bem como a de Lúcia; e o ambiente da favela – doravante denominada de comunidade.

O recorte 1, a seguir, apresenta os ambientes pessoal e familiar, os quais permitirão a construção da cenografia para posicionar o co-enunciador na encenação e, deste modo, possibilitar uma leitura interpretativa.

Recorte 1

> Sábado quente, sem vento. De *short* e camiseta, Xexa ouvia música em seu quarto. Deitada no carpete, abraçada ao velho ursinho de pelúcia descorado – o Príncipe –, com os olhos fechados sonhava. Era quarto de uma garotinha, as bonecas espalhadas pelo chão, em círculo (ela estava no meio).
>
> Para Xexa, a música era um mágico mundo encantado no qual se refugiava ao sentir-se deprimida, solitária.
>
> Terminou a gravação, e ela desviou os pensamentos. Pôs outro disco a rodar. Então, pegando o Príncipe no colo, abraçou-o carinhosamente.
>
> — Vamos brincar de Cinderela?
>
> Levantando-se começou a representar.
>
> — Estamos no salão do Palácio de Cristal que fica no topo de uma montanha tão alta que chega às nuvens. Estão chegando as carruagens trazendo os nobres da corte para o grandes baile. Eles vêm subindo a longa escadaria de mármore.
>
> A melodia – A bela adormecida, balê do compositor russo Tchaikowsky – tinha o incrível poder de acionar a mil a imaginação de Xexa. A tal ponto que ela acreditava piamente no que estava dizendo.

Detectamos, neste recorte, o universo literomusical, o ambiente residencial, bem como o emotivo, os quais se encontram entrelaçados ao literário.

O literomusical envolve dois universos, quais sejam: o literário e o musical, sendo que o primeiro é perceptível por meio das palavras: *príncipe* – no primeiro parágrafo; *o mágico mundo encantado* – no segundo parágrafo; *Cinderela* – no quarto parágrafo; *salão de palácio de cristal*, *carruagens*, *nobres da corte* e *grande baile* – no sexto parágrafo; e *a bela adormecida* – no sétimo parágrafo. No que concerne ao musical, encontramos as seguintes marcas: *música* – no primeiro e segundo parágrafos; *gravação* e *disco* – no terceiro parágrafo; *melodia*, *a bela adormecida*, *compositor* e *Tchaikowsky* – no sétimo parágrafo. Tais elementos mostram o envolvimento entre o conto fantástico e a música, a fim de expressar o efeito de sentido proporcionado pelo enunciador para conquistar o co-enunciador na formação de um fiador.

No que tange ao ambiente residencial, observamos sua presença por meio dos termos: *quarto*, *carpete*, *ursinho de pelúcia* e *bonecas* – primeiro parágrafo. O universo emotivo está relacionado aos seguintes adjetivos: *deprimida*, *solitária* – segundo parágrafo; ao advérbio *carinhosamente* – terceiro parágrafo; e ao substantivo *imaginação* – sétimo parágrafo. Esses elementos auxiliam o enunciador no aumento do efeito de sentido e na motivação para que o co-enunciador participe da cena.

Notamos, ainda, que o enunciador selecionou a figura do compositor russo e a melodia do *Balê da Bela Adormecida* para caracterizar o refúgio da personagem.

A cenografia foi constituída a partir do autoisolamento de Xexa em um mundo encantado, idealizado em um único espaço, qual seja, o quarto, que representava tanto a proteção quanto a segurança, ao contrário do ambiente familiar e do externo, que simbolizavam a falsa proteção e a insegurança, isto é, onde o encantamento não existia.

O tom conferido, o de romantismo e de encantamento, demonstra um ethos orientador e conhecedor do mundo literário e musical, ambicionando adquirir a adesão de seu co-enunciador.

No próximo recorte, é caracterizado o ambiente familiar.

Recorte 2

> — Razão tinha minha mãe que sempre dizia para eu não me casar. Mas não, fui teimosa, uma bobona romântica que acreditava em grande amor, e caí como uma tola! Foi nisso que deu. Você está escutando? Que lhe sirva de lição porque você também, igual a mim, vive trancada naquele quarto a sonhar com um príncipe encantado. Príncipe encantado não existe, entendeu? Não existe! – gritou. — Procure não repetir meu erro!
>
> Imóvel, olhos arregalados, Xexa continuou ouvindo sem saber o que responder.
>
> — Se eu soubesse, naquele tempo, o que sei hoje, é claro que não teria cometido essa burrada! Eu teria ficado solteira, ganhando o meu dinheiro, vivendo a minha vida, livre de tudo o que hoje me atrapalha! – e olhou acusadoramente para a filha. — Maldição! Por que tenho de pagar para sempre por um erro idiota que cometi quando era uma garota que não sabia o que queria?
>
> [...] Tentou dizer alguma coisa, mas a voz não saía. Sentia medo da infelicidade da mãe. Queria consolar, mas não sabia como. A mãe nunca admitia fraquejar, sofrer, nunca pedia ajuda.

No recorte 2, há a presença do uso da oralidade por meio do discurso direto e da interrogação. Os adjetivos: *teimosa*, *bobona romântica* e *tola* – primeiro parágrafo; os dêiticos: *minha mãe*, *eu*, *você*, *mim* – primeiro parágrafo, *meu dinheiro*, *minha vida*, *mim*, *meu* – terceiro parágrafo; os verbos: *fui*, *acreditava*, *cai* – primeiro parágrafo, *soubesse*, *sei*, *tenho*, *cometi*, *não sabia* – terceiro parágrafo; e o advérbio: acusadoramente; por intermédio do uso de todos esses elementos, o enunciador instaura um efeito de sentido e de subjetividade, propiciando um envolvimento emotivo do co-enunciador e a consequente aceitação acerca do posicionamento demonstrado.

Detectamos, também, a presença do discurso pessoal e do familiar tecido no literário. O primeiro é apresentado mediante os termos: *fui teimosa*, *uma bobona*

romântica, caí como uma tola!, *não teria cometido essa burrada* e *por que tenho de pagar para sempre por um erro idiota que cometi.* O sujeito enunciador permite que outro enunciador se responsabilize pelo que diz e, deste modo, proporciona um sentido de realidade e de autenticidade; o segundo discurso se dá pelas seguintes expressões: *sentia medo da infelicidade da mãe* e *olhou acusadoramente para a filha*, as quais denotam o núcleo familiar no cenário literário.

A cena de enunciação é formada por conflitos pessoais, revolta e desabafo acerca da realidade atual, contrastando com o passado registrado pelo uso de verbos no tempo pretérito perfeito e também no imperfeito do indicativo. Embora, seja utilizado o monólogo, este produz uma interação visual, auditiva e emocional entre a mãe e a filha, configurando um diálogo especial.

A cenografia é arquitetada no âmago de uma relação interpessoal entre mãe e filha, de modo que o enunciador procura retratá-la denotando, de fato, um efeito ao que é dito.

No tom empregado, o de revolta e de raiva, há um ethos social que evidência seu posicionamento em relação aos conflitos juvenis, objetivando provocar a adesão do co-enunciador.

Nos recortes 3 e 4, a seguir, é apresentada a função social da escola precisamente no período das condições sócio-históricas de produção do enunciado.

Recorte 3

> — Sabem por que vocês preferem jogar bola? Porque são verdadeiras teleguiadas, umas vazias de cabeça! É claro que quem não tem cabeça só gosta das coisas que o corpo gosta! E a cabeça, onde fica? E o juízo crítico que precisarão carregar pela vida afora?
>
> — [...] Em nosso colégio não queremos formar uma geração-loteca, jovens que só sabem fazer cruzinhas. Não se esqueçam de que, atualmente, existe redação nos vestibulares, e é a parte onde a grande maioria dos alunos se enrosca. Quem não sabe pensar, não sabe falar e nem se defender. Por isso, se um dos grandes males da juventude de hoje é o de não saber pensar... conosco não será assim!

Especificamente no recorte 3, é possível notar a presença tanto do discurso escolar quanto do discurso social na formação do literário. Do primeiro, encontramos suas marcas pelas palavras: *jogar bola* – primeiro parágrafo; *colégio*, *formar*, *geração-loteca*, *redação*, *vestibular* e *alunos* – no segundo parágrafo; do segundo, verificamos sua presença por meio do registro de: *teleguiadas*, *vazias de cabeça*, *juízo crítico* – primeiro parágrafo; *que não sabe pensar, não sabe falar e nem se defender* – no segundo parágrafo.

A utilização do discurso direto, bem como da interrogação, exclamação e reticências, realizada pelo enunciador, tem a finalidade de aumentar o efeito de sentido; e, em relação ao dêitico *nosso colégio*, e aos adjetivos *teleguiadas*, *vazias*, *geração-loteca*, servem para evidenciar a subjetividade no interior do discurso.

A cenografia é promovida pelo diálogo estabelecido entre a diretora e as alunas acerca da formação escolar dos jovens, direcionando-os pela ideologia escolar, diferentemente da ideologia estatal dominante na década de 1980, por meio do desenvolvimento dos papéis individuais.

O tom enfático e rígido demonstra um ethos orientador que o enunciador procura instaurar e, deste modo, persuadir o co-enunciador a construir um fiador que valorize a educação a fim de desenvolver a criticidade.

Recorte 4

> — Oh, é mesmo. Pois o meu professor explicou que o governo existe para administrar, mas isso não quer dizer que ele que tenha de fazer tudo. Muito ao contrário, deve haver iniciativas particulares, cada uma tocando a bola pra frente do jeito que quiser. Afinal, nem todos gostam de fazer o mesmo serviço; aí, para uma sociedade ser feliz e progredir, cada macaco tem de ficar no seu galho!
>
> — Quando o povo começa a ficar desligado, desinteressado, deixando que só o governo faça as coisas, acabamos num sufoco dos diabos. Não vê como o Brasil está endividado, devendo para todos os países do mundo? Então, precisamos exportar, trabalhar em mil atividades para ver se conseguimos pagar as nossas dívidas.

No recorte 4, encontramos: o estilo informal e também o uso do discurso direto, da exclamação – primeiro parágrafo; da interrogação – segundo parágrafo; dos dêiticos: *meu professor* – primeiro parágrafo; e dos verbos: *precisamos* (nós: eu mais outro) e *conseguimos* (nós) – segundo parágrafo, elementos cuja utilização visa produzir efeito de sentido e de subjetividade do enunciador.

No primeiro parágrafo, percebemos o emprego da expressão idiomática "*tocando a bola pra frente*", que o enunciador utiliza como recurso literário para que a expressão ganhe novo sentido conotativo, de modo a ultrapassar o seu significado literal.

É possível constatar também que nossa memória é ativada ao lermos a frase *cada macaco tem de ficar no seu galho*, a qual nos remete ao provérbio que diz *Cada macaco no seu galho*, como também, à música gravada por Gilberto Gil e Caetano Veloso, cujo título é *Cada macaco no seu galho*, um samba reproduzido por estes

cantores em homenagem aos militares, logo após terem retornado do exílio, em 1972. A canção está registrada a seguir:

> Cada Macaco no seu galho
> Cho, chuá
> Cada macaco no seu galho
> Cho, chuá
> Eu não me canso de falar
> Cho, chuá
> O seu galho é na Bahia
> Cho, chuá
> O seu é em outro lugar
> Não se aborreça, moço da cabeça grande
> Você vem não sei de onde
> Fica aqui, não vai pra lá
> Esse negócio da mãe preta ser leiteira
> Já encheu sua mamadeira
> Vá mamar noutro lugar

E, ao mesmo tempo, recordamo-nos do jogo infantil *Cada macaco no seu galho*, e, por fim, remete ao uso preconceituoso e discriminador empregado pelos atores sociais. Este efeito é nomeado por Maingueneau (2008) como interdiscursividade, pois envolve outros discursos construídos. Já no segundo parágrafo, verificamos o uso, por parte do enunciador, da gíria *sufoco dos diabos*, pois este percebe que o seu público conseguirá identificar, sem grandes esforços, o sentido da frase.

É possível distinguir as marcas: do discurso político, por meio das palavras *governo*, *administrar*, *exportar* e *dívidas* (da Administração Pública); do discurso escolar, com a expressão *meu professor*; do social, mediante os vocábulos *iniciativas particulares*, *sociedade* e *povo*; e do proletariado, com os termos *trabalhar*, *atividades* e *serviço* – de modo que tais elementos se dispõem trançados ao discurso literário.

A cenografia é construída no diálogo travado entre Xexa e Manduca sobre as orientações do professor, demonstrando que o discurso escolar propaga a ideia de que os alunos devem assumir um papel político, ou seja, criticando a passividade da sociedade à época, aspecto que evidencia o posicionamento do enunciador perante as políticas públicas.

O tom de criticidade impresso ao discurso auxilia o co-enunciador a incorporar o caráter e a corporalidade do enunciador, possibilitando, assim, a construção de um fiador.

O próximo recorte realiza a caracterização de Lúcia, a tia de Xexa.

Recorte 5

> — Droga! – e com um soco desligou o rádio, como se ele tivesse a culpa. – Este pobre país anda tão "negociado" que nem ritmo brasileiro não existe mais! O que está acontecendo com este país e este mundo, meu Deus? Que loucura! Não entendo mais nada e quanto mais quero entender, menos minha cabeça entende! A vida está um inferno, é arroxo por todos os lados, mortes, pouca-vegonnha, politicagem, mentiras, roubos, assaltos, miséria, ora seca, ora enchentes... Quando viveremos numa sociedade em que os administradores pensem no povo como seres humanos com dignidade e direitos de gente e não de robôs, nem de máquinas? Quando teremos um líder humanista que administre bem o país, em vez de tecnocratas que exigem o nosso sangue e até as nossas vidas em troca das burradas que fazem? Não somos cobaias de laboratório! Não é possível continuar do jeito que está indo! Claro que todo mundo fica neurótico!

No recorte 5, percebemos o registro dos seguintes dêiticos demonstrativos: *este pobre país*, *este país*, *este mundo*; dos possessivos: *nosso sangue*, *nossas vida*, *não somos cobaias*; além do emprego da interrogação, exclamação, reticências e aspas, objetivando desenvolver um efeito de sentido e construir a subjetividade no discurso.

Ademais, notamos a presença, em todo o enunciado, do discurso político entrelaçado ao literário.

A cena enunciativa é construída no intuito de constatar que o governo não é capaz de administrar, tampouco de dialogar com os cidadãos que, por fim, acabam por se sacrificar para dirimir as consequências de uma má gestão pública.

A cenografia concebido pelo enunciador é a de críticas e de desabafo mediante a indiferença do Estado em relação ao povo.

O tom de lamentação, desgosto e intolerância permite a construção de um ethos crítico, contrariado com o andamento da Administração Pública, procurando provocar a adesão do co-enunciador tanto em relação ao que é dito quanto ao seu posicionamento político.

No próximo recorte, é apresentado o diálogo entre Lúcia e Xexa, o qual o enunciador constrói para perpassar a ideologia da época.

Recorte 6

> — Xexa, escute bem o que vou-lhe dizer: se eu tivesse me casado, a essa altura do campeonato seria bem capaz de também estar desquitada. Estive noiva, quase embarquei nessa canoa. Mas, de repente, abri os olhos e me disse: "Lúcia, você não nasceu para o casamento". No começo a ideia me assustou porque nós, mulheres, crescemos com a ideia de que, se não nos casarmos, morreremos frustradas porque não tivemos filho. Acho que não me casei porque desde muito pequena já pensava em certos problemas nos quais outras pessoas nunca pensam. Infelizmente, a verdade é que a maioria das pessoas tem preguiça de pensar, faz o que os outros fazem, vive de

> pura imitação. O difícil é isso aí, Xexa: procurar entender as causas e as consequências.

Reconhecemos o uso do estilo informal, do discurso direto e dos seguintes dêiticos: *eu*, *me*, *nós*; dos verbos: *vou-lhe*, *estive*, *embarquei*, *abri*, *assustou*, *crescemos*, *morreremos*, *tivemos*, *acho* – empregados para produzir a subjetividade, permitindo que o enunciador influencie a adesão do co-enunciador, em um ato de interação social.

Destacamos, do recorte analisado, o discurso cultural e o ideológico atrelados ao literário. O primeiro pode ser verificado em: *No começo a ideia me assustou porque nós, mulheres, crescemos com a ideia de que, se não nos casarmos, morreremos frustradas porque não tivemos filhos* – utilizado para retratar o papel feminino, culturalmente imposto pelo social, no que se refere ao período de produção do discurso; o segundo é constatado em: *maioria das pessoas tem preguiça de pensar, faz o que os outros fazem, vive de pura imitação* – que configura a ideologia da época em que se propagava a passividade social.

A cena enunciativa é arquitetada no intuito de afirmar que as pessoas devem refletir e analisar tanto as causas como as consequência dos atos proferidos e realizados, de modo a procurar se libertar dos limites impostos pelas regras sociais e ideológicas.

A cenografia é edificada pelo diálogo estabelecido entre Lúcia e Xexa sobre a liberdade de se posicionar criticamente frente aos limites consentidos pelas instituições sociais e demarcados pela ideologia dominante.

Assim sendo, o enunciador mostra seu posicionamento para conseguir a adesão do co-enunciador, a fim de construir um fiador adequado ao seu comprometimento.

Nos recortes a seguir, procuramos evidenciar a discriminação, bem como o preconceito existente na época de 1984 em relação à comunidade.

Recorte 7

> — Vamos a uma favela!
> — Nossa! Fazer o que lá?
> — Conversar com a mãe de dois trombadinhas...
> — Cruzes, Lúcia!
> — Que cara é essa? Falei só pra assustar! Trombadinhas são **gente como nós, não sabia**? (grifo do autor)
> — Eles não são perigosos?
> — É isso que vamos tentar descobrir. Se você quer descobrir a receita de como se fabrica um trombadinha – amanhã futuro trombadão – não pode ter medo!

No recorte 7, é possível constatar o uso de palavras do universo social para caracterizar a comunidade: *perigosos*, *trombadinhas* e *trombadão*.

Depreendemos desse recorte o emprego do discurso direto e também do estilo informal e discriminatório para descrever a comunidade. O enunciador se utilizou de termos que, perpassados culturalmente, facilitam a compreensão por parte de seu público, acerca do que é dito.

A cenografia é edificada pelo diálogo entre Lúcia e Xexa a respeito dos atores sociais dessa comunidade, demonstrando os estereótipos que revelam a visão da sociedade no período correspondente às condições de produção do discurso.

O tom construído é o de cautela em relação aos estereótipos aplicados socialmente aos moradores da comunidade, propiciando ao co-enunciador formar uma imagem de um ethos esclarecedor acerca dos motivos que conduzem as pessoas à periculosidade.

No recorte 8, percebemos o uso do discurso indireto para descrever os arredores da comunidade, permitindo, assim, criar um efeito de realidade.

Recorte 8

> Não havia limpeza. Cascas de laranja, latas de cerveja e papéis atirados por ali. Às vezes, água empoçada. Era preciso olhar para o chão. Xexa notou que nenhum dos barracos tinha piso, eram todos de terra batida. Da porta da rua viam a porta da cozinha, os quartos, tudo – eram muitos devassados. Os móveis não passavam de caixas, cadeiras tortas, às vezes, um sofá de napa rasgada, uma poltrona com molas soltas, afundada num canto. Mas, por incrível que parecesse, a maioria dos barracos tinha certo conforto, como geladeira, televisão, fogão a gás.

Neste recorte, constatamos um enunciado com descrições subjetivas, tais como: *eram muitos devassados*; *cadeiras tortas*; *sofá de napa rasgada*; e *poltrona com molas soltas, afundada num canto.*

Notamos também o discurso social de crítica às políticas públicas, realizada por meio das palavras: *não havia limpeza* e *água empoçada*, das quais apreendemos haver falta de saneamento básico naquela região.

A cenografia é edificada pela descrição de uma cena do cotidiano que o enunciador emprega objetivando criar visibilidade ao tema, não perceptível na época em questão.

O tom descritivo possibilita distinguir um ethos observador e conhecedor das responsabilidades da Administração Pública, e deste modo, incentiva o co-enunciador a lançar um olhar para o social sob uma perspectiva mais crítica.

Nos próximos recortes, é apresentado o diálogo entre Lúcia e Dona Perpétua, feito para caracterizar o Cabeça-Chata.

Recorte 9

> Lúcia, então, começou a falar do Cabeça-Chata. A mulher coçou a cabeça.
>
> — Aquele menino é um tropeço na minha vida, não sei quem puxou. É desobediente desde pequeno, nunca parava em casa. Só vivia com os amigos, uma molecada que aprontava estripulias por aí. Começou roubando lá no bar do Baiano. Hoje é trombadinha das ruas de São Paulo.

No recorte 9, notamos o emprego do discurso direto, do estilo informal e dos seguintes dêiticos: de posse – *minha vida*; de temporalidade: *hoje*; de localização: *São Paulo*; e o verbo: *sei* – eu, sujeito ativo da enunciação.

O discurso social é marcado pelo uso das palavras: *amigos*, *molecada*, *estripulias*; e dos adjetivos: *tropeço*, *desobediente* e *trombadinha* – no intuito de construir os efeitos de sentido e de subjetividade, configurando a realidade a seu co-enunciador para provocar sua adesão ao que é dito.

O tom dramático, de lamentação e de desgosto possibilita ao co-enunciador observar os traços psicológicos e a corporalidade, a fim de formar o fiador do enunciador.

Recorte 10

> — Já ouviu falar o que é **a FEBEM? (**grifo do autor**)**
>
> — Já. Uns dizem que eles batem nas crianças... que põem elas peladas de castigo... que dão banho de água fria...
>
> — E o que a senhora acha disso?
>
> — Prefiro meu filho na **FEBEM** do que morrendo por aí com a cabeça rachada por trombadão. Depois, a senhora acha que palavra macia desentorta ferro, dona! Eu que sei! Tanto chorei pro Cabeça-Chata dar gente, ele sempre ria na minha cara e respondia que não ia morrer neste buraco, igual bicho. Tem gente, dona, que só aprende no pau. (grifo do autor)

No recorte 10, constam o discurso do Poder Judiciário, o familiar e o social, os quais se encontram entrelaçados ao literário.

No tocante ao primeiro, são perceptíveis suas marcas em: *Febem*, *batem nas crianças*, *põem elas peladas de castigo*, *dão banho de água fria* – promovendo o efeito de sentido de realidade e de autenticidade; concernente ao segundo, são visíveis as marcas de subjetividade: *meu filho*, *minha cara*, *eu que sei* – a forma verbal no presente faz referência ao momento da enunciação; no que tange ao terceiro, por meio de uma linguagem simples e coloquial, as marcas são evidenciadas em: *morrendo por aí com a*

cabeça rachada; *desentorta ferro*; *morrer*; *buraco, igual bicho*; *só aprende no pau* – empregados para viabilizar os efeitos de sentido, de maneira a inserir o co-enunciador na realidade do enunciado.

A cenografia é edificada em torno do diálogo realizado entre Lúcia e Dona Perpétua, pelo qual o enunciador procura perpassar ao co-enunciador um efeito dramático e de autenticidade.

O ethos desenvolvido na cenografia, crítico, observador e conhecedor, procura mostrar a tensão e a indiferença presentes na relação mãe e filho e, assim, incentivar o co-enunciador a realizar uma análise crítica sobre o percurso na formação dos atos infracionários sociais.

No recorte 11, é retratada a função social da escola especificamente nas condições sócio-históricas de produção do discurso.

Recorte 11

> — Por que a senhora não põe as maiorzinhas na creche? Pelo menos passariam o dia lá, aprendendo alguma coisa, recebendo alimentação, cuidados médicos.
>
> — Ai, dona, é uma zoeira ir pra cidade! Eu acho que o governo que tinha que fazer uma creche aqui pra nós.

Notamos a presença da oralidade tanto pelo uso do discurso direto, como das exclamações, da interrogação e dos seguintes dêiticos: *eu*, *aqui* e *nós* – para propiciar um aumento dos efeitos de sentido e de subjetividade no enunciado.

Foi possível reconhecer os discursos escolares, o social e o político, imbricados ao literário. O primeiro surge mediante o registro das palavras: *creche*; *aprendendo alguma coisa*; *recebendo alimentação e cuidados médicos* – as quais o enunciador utiliza para demonstrar como era a creche na década das condições de produção do discurso, isto é, ela se encontrava sob o olhar otimizado dos cuidados biológicos, colaborando com as famílias, sendo que o acolhimento das crianças era realizado por profissionais não especializados; em relação ao segundo, o social, encontramos a oposição entre a cidade e a comunidade, no tocante à dificuldade de acesso a creches; o terceiro é marcado por: *governo* e *creche* – para evidenciar o papel ativo que o governo deve exercer.

A cena é formada pelo enunciador objetivando manifestar os valores e a ideologia do papel da creche; e a cenografia construída demonstra a passividade dos atores sociais da comunidade mediante a dependência em relação ao governo.

O tom conferido, o da oralidade, demonstra um ethos de criticidade a respeito dos papéis dos atores sociais da comunidade, com o escopo de persuadir o co-enunciador a aderir ao seu posicionamento.

No recorte a seguir, é abordada a visão dos atores sociais da comunidade frente ao papel da política nas condições de produção do discurso.

> — Sabe que existe a polícia para fazer a justiça?
>
> — Qual polícia, dona! Aqui? Se lá fora, pros ricos, a polícia não pode com um gato pelo rabo, acha que pra nós vai adiantar alguma coisa? Depois, tem dessa: prende hoje, trombadão foge amanhã... e aí, sim, que ele vem mais galudo! Na favela, a gente mesmo resolve as coisas. Ninguém é obrigado a morrer por causa desses vagabundos, é?

No recorte 12, o enunciador é tecido tanto pelo discurso social quanto pelo discurso do corpo policial atrelado ao literário. No primeiro, percebemos o emprego dos seguintes dêiticos: *aqui*, *nós*, *hoje*, *a gente* – para demarcar a subjetividade no discurso e o posicionamento do enunciador; o segundo, o discurso policial, é denotado por: *pros ricos*, *a polícia não pode com um gato pelo rabo*; *acha que pra nós vai adiantar alguma coisa?*. Dessa forma, podemos depreender a avaliação em relação à instituição policial como desacreditada, pois apresenta falha em proteger e representar a Justiça; por essas razões, assume essa função.

A cena é elaborada a partir do descrédito em relação à instituição fundamental, órgão do Estado com finalidade constitucional de preservar a ordem pública, de proteger as pessoas e de manter a segurança – o que oportuniza ao co-enunciador construir a imagem de um fiador no que é dito no enunciado.

O tom de criticidade, ainda presente, forma um ethos realista que procura demonstrar seu posicionamento ao co-enunciador e, desta forma, conseguir sua adesão.

Considerações Parciais

Por meio da análise do romance *Corações de Pedra*, foi possível perceber o interdiscurso, a cenografia edificada e o ethos discursivo no âmbito da AD.

A temática da exclusão é abordada igualmente entre os espaços caracterizados: a residência de Xexa e a comunidade. No primeiro, constatamos a autodiscriminação no seio familiar perante o isolamento social; e, no segundo, o retrato dos excluídos e discriminados, por meio do discurso da ideologia dominante à época.

Inferimos que o interdiscurso promoveu o diálogo entre os diferentes discursos e, mediante os registros, oportunizou a compreensão do discurso literomusical, social, do político, escolar, pessoal, familiar, social, cultural e ideológico entrelaçados junto ao literário.

Concluímos que a cena englobante refere-se ao discurso literário, enquanto a cena genérica reporta ao romance; as cenografias foram tecidas de acordo com cada contexto presente.

O tom desenvolvido, percebemos a presença do romantismo, encantamento, dramático, rígido, criticidade, lamentação, desgostos, e dramático

Assim sendo, pôde facultar a construção de diferentes ethos, quais sejam: orientador, conhecedor, crítico, contrariado, observador, educador, contrariado, cauteloso e intolerante.

De acordo com os objetivos da pesquisa, conseguimos constatar a constituição do interdiscurso, da cenografia e do ethos discursivo.

3.4. Comparação

Comparando os dados obtidos, observamos que no primeiro romance Meu Nome é Esperança, o discurso religioso é preponderante na formação moral, ética e ideológica, sendo o caminho indicado pelo enunciador como o adequado para a inclusão social. No segundo, Corações de Pedra, o discurso abrangente é o político na formação dos papéis sociais.

O discurso proletário, no primeiro livro, é o mais importante na transmissão dos preconceitos, estereótipos e discriminação pelos atores sociais, pois apresenta a cultura cristalizada de uma população. Já, no segundo, o pessoal e o familiar são caracterizados como a base da formação interpessoal mediante os valores adotados, os estereótipos e os sentimentos desenvolvidos.

Percebemos que o escolar, demarcado no primeiro livro, busca a passividade e a aceitação de seus papéis sociais mediante a submissão da época. Em Corações de Pedra, o discurso escolar incentiva o desenvolvimento do papel político, reflexivo e crítico. Para a comunidade, o papel social da escola não é valorizado, pois a escola tem uma visão futurista e esta não é adequada para solucionar os problemas do presente.

O familiar, que notamos na primeira obra, indica o percurso adequado para a aceitação dos diferentes. No segundo, encontramos os conflitos, inadequações, os estereótipos de seus atores e a discriminação, tanto na comunidade quanto na família estabilizada.

Quanto à cenografia, do primeiro romance, notamos a presença dos diálogos entre as irmãs dominicanas e os órfãos, diálogo entre os atores sociais no ambiente proletariado e no familiar. Em relação ao segundo, o dialogo encontra-se na família, na escola e na comunidade conotando uma enunciação diferenciada para legitimar o que é dito.

O tom desenvolvido, na primeira obra, que possui uma maior frequência refere-se ao disciplinador, religioso que o enunciador procura desenvolver na concepção de seu ethos. No segundo, o tom mais aplicado é de criticidade, intolerância e dramático.

O enunciador demonstrou o seu papel de sujeito e o co-enunciador, na edificação de representação daquele, procurou basear-se no enunciado. Em Meu Nome é Esperança! foi revelado o ethos moralizador, conservador, religioso, pedagogo e orientador, os quais perpassam a obra. Em Corações de Pedra, conservou o moralizador, e orientador, mas foi acrescentado o crítico, reflexivo e político em relação às políticas públicas que predominam.

Considerações finais

Tendo em vista as análises sobre os dois romances de Ganymédes José que têm em comum a temática da exclusão por meio da segregação social e da autossegregação, ambas fazem com que o discurso seja aceito segundo as perspectivas de Maingueneau, pois está de acordo com o sistema de restrições do discurso.

Detectamos que cada narrativa tem uma abordagem específica em relação à temática, denotada nas diferentes situações. De modo geral, as duas obras apresentam em comum o tom de lamentação, dramático, descritivo e orientador do enunciador.

No primeiro romance, *Meu Nome é Esperança!*, o sujeito enunciador não questiona os aparelhos ideológicos do Estado, mas evidencia os estereótipos dos atores sociais em relação aos excluídos, bem como deposita valores religiosos na formação moral para visualizar um futuro de possível igualdade.

A segunda obra, *Corações de Pedra*, tem por foco questionar os aparelhos ideológicos do Estado – mais especificadamente, a Administração Pública, a Segurança, a Justiça – e o papel passivo dos atores sociais; por estas razões, o enunciador não consegue deslumbrar uma solução possível.

Ao observar a constituição do ethos discursivo nos dois romances perscrutados, notamos uma oposição, qual seja: o primeiro apresenta um ethos conservador no tocante aos valores religiosos e aos valores familiares; o segundo possui um ethos crítico em relação à política pública do Estado e aos atores sociais, por estes não assumirem um papel político.

Na construção dos discursos, foi possível constatar o papel importante de outros discursos e de suas incorporações a fim de legitimar o seu próprio dizer, o que, também, comprovam os resultados das análises.

Por meio da cenografia construída, vale ressaltar, constituiu-se um relevante espaço, em que o enunciador desenvolveu o discurso objetivando conquistar a adesão do coenunciador por intermédio da instituição da cena enunciativa que a legitimou.

Foi possível observar, ainda, que os discursos literários dos dois romances que constituíram objeto de pesquisa do presente estudo permitiram a compreensão e, por conseguinte, o estabelecimento do cruzamento das categorias discursivas – interdiscurso, cenografia e ethos discursivo. Cada obra envolveu e trabalhou vários aspectos do ser humano, e a Análise do Discurso, como uma escolha teórica, contribuiu

para a percepção e para a formação do discurso literário como um olhar sobre a própria realidade.

REFERÊNCIAS

AMOSSY, Ruth (org). **Imagens de si no discurso. A construção do Ethos**. Trad. Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu eSírio Possente. São Paulo: Contexto, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Editora 34, 2016.

BIBLÍA. Português. **Bíblia Sagrada.** Tradução: Padre Antonio Pereira de Figueiredo. São Paulo: O.E.S.P., 1962.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira.** 5.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

_____. **Literatura Infantil**: teoria – análise – didática. 1. ed. São Paulo: Moderna, 2000.

FARIA, Leonardo Nahoum Pache de. **Ganymédes José Santos de Oliveira e a série A inspetora. (1974-1988): investigando aspectos temáticos, históricos e editoriais da mais extensa obra brasileira de literatura infantojuveni**l. Programa de pós-graduação em estudos de literatura UFF. Rio de Janeiro. 2015.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 13. Ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

FIGUEIRA, Divalte Garcia. **História** – 1. ed. São Paulo: Ática, 2005.

FOUCAULT, Miguel. **A Ordem do Discurso**. 16. ed. São Paulo: Loyola, 2008.

_____. **A arqueologia do sabe**r. Trad. Luís Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FURLAN, Elisangela. **Educação na década de 1970: Formação sem informação**. 2016. WWW.histedbr.fe.inicamp.br>artigos> acesso em 30/08/2018.

JOHNSON, Allan. **Dicionário de Sociologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

LEANDRO, Maria de Lourdes da Silva. **Entre os sentidos na língua e na ficção**. **Sujeitos e discurso como condição de produção no ensino da produção textual em sala de aula**. Do DLA do Programa de Pós-Graduação em formação continuada.

LYSARDO-DIAS, D. **O discurso do estereótipo na mídia**. In: EMEDIATOW; Machado, I. L; MENEZES, W. (orgs) Análise do Discurso: Gêneros, Comunicação e Sociedade. Belo Horizonte: nad/poslin/fale-UFMG, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. 6. Ed. São Paulo: Cortez, 2013.

_____. **Discurso Literário**. São Paulo: Contexto, 2016.

_____. **Discurso e Análise do Discurso**. Sírio Possenti (trad.). São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

_____. **Gênese do Discurso**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

_____. **O Contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. **Novas Tendências em Análise do Discurso**. 3. ed. Campinas, São Paulo: Pontes, 1997.

_____. **Termos-chaves em Análise do Discurso**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

MEC. Ministério da Educação e Cultura. **Programa sobre Ética e Cidadania: construindo valores na escola e na sociedade.** <*portal.mec.gov.br › Expansão da Rede Federal › Secretarias › S*

MILANI, Maria Raquel Apolinário. **História – Obra Coletiva**. 1. ed. São Paulo: Moderna, 2006.

OLIVEIRA, Maria Georgina dos Santos; SOARES, Regina Azevedo; LEITE, Heloísa Seixas. **Província Nossa Senhora do Rosário: Jubileu de Prata** – 1970 - 1995. São Paulo: Imprensa própria, 1996.

PADEN, William**. Interpretando o sagrado: modos de conceber a religiã**o. Tradução de Ricardo Gouveia. São Paulo: Paulinas, 2001. (Coleção Religião e Cultura)

ROMEIRO, Jorge Alberto. **Curso de Direito Penal Militar**. Parte gera. São Paulo: Saraiva, 1994.

SHELLEY, Bruce L.; NIEDHARDT, Giuliana Andrea. **História do cristianismo: uma obra completa e atual sobre a trajetória da igreja cristã desde as origens até o século XX**I. São Paulo: Thomas Nelson Brasil, 2018.

REFERÊNCIAS DE GANYMÉDES JOSÉ

BURROUGHS, Edgar Rice. **Tarzã dos macacos**. Ganymédes José (adaptação) [ca. 1989].

NICOLELEIS, Giselda Laporta: OLIVEIRA, Ganymédes José Santos de. **A toca do Edu e a copa.** São Paulo: Pioneira, 1983.

_____. **Awankana – O segredo da múmia inca**. São Paulo: Saraiva, 1984.

_____. **Tudo vale a pena**. São Paulo: Pioneria, 1984.

NORONHA, Teresa, OLIVEIRA, Ganymédes José dos Santos. **Bang-Bang na italiana**. 5. ed. São Paulo: Atual, 1988.

_____. O príncipe fantasma. São Paulo: Atual, 1985.

OLIVEIRA, Ganymédes José dos Santos. **A anjinha Teresinha e a viagem da canção mágica**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1974.

_____. **A galinha Nanduca**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1975.

_____. **A galinha Nanduca em Aracajú**. São Paulo: Pioneira, 1982.

_____. **A galinha Nanduca em São Paulo**. São Paulo: Pioneira, 1979..

_____. **A ladeira da saudade**. São Paulo: Editora Moderna, 1983.

_____. **A lenda da América do Su**l. São Paulo: Melhoramentos, 1987.

_____. **A lenda do Manacá**. Texto datilografado de 1979.

_____. **A noite do lobisomem**. São Paulo: Editora Nacional, 1984.

_____. **A pantera de pijama cor-de-rosa.** São Paulo: Melhoramentos, 1983.

_____. **A terra dos Benebons amarelos**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1974.

_____. **Amarelinho**. São Paulo: Moderna, 1982.

_____.**Bicicleta para dois ou A absurda balada de Jane-topa-tudo.** São Paulo: Melhoramentos, 1975.

_____. **Classe Média**. São Paulo: Editora Três, 1973.

_____. **Do outro lado do mar**. São Paulo: Salesiana Dom Bosco, 1981.

_____. **Dona de Pensão.** São Paulo: Salesiana Dom Bosco, 1981.

_____. **Goiabinha e os ladrões da cooperativa**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1975.

_____. **Guerra no Rio**. São Paulo: Editora Moderna, 1982.

_____. **Juana Maria dos presentes**. Texto datilografado. 1959.

_____. **Maria, the litlle Stones keeper girl**. Texto datilografado.

_____. **Na Terra dos benebons amarelos**. Rio de Janeiro:Tecnoprint, 1973.

_____. **Na terra dos orixás**. São Paulo: Editora do Brasil, 1988.

_____. **O enigma da casa de vidro**. São Paulo: Atual, 1987.

_____. **O homem que dava corda no relógio do matriz**. Texto datilografado 1979.

_____. **O menino que veio para ficar**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1976.

_____. **O mistério do poço do alemão**. São Paulo: Global, 1984.

_____. **O solar assombrado**. São Paulo: Atual, 1986.

_____. **Over the bridge**. Texto datilografado 1989.

_____. **Por uma semente de paz.** São Paulo: Editora do Brasil, 1985.

_____. **Pra pintar o céu da cor de ouro**. Texto datilografado, 1979.

_____. **Pra enxergar apertadinho**. Idiomas: japonês e português. Texto datilografado, 1988.

_____. **Tiana coragem**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1976.

_____. **Tempestad em las pampas**. Texto datilografado em espanhol, 1963

_____. **The bell at the bottom of the river**. Texto datilografado 1987.

_____. **Um amor do outro mundo**. São Paulo: Atual, 1986.

_____. **Um caminho para o sol**. São Paulo: Melhoramento, 1979.

_____. **Um Girassol na janela**. São Paulo: Moderna, 1984.

_____. **Vivi Pimenta – Compra um tesouro.** Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1975.

_____. **Vivi Pimenta e um caso complicado**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1978.

OLIVEIRA, Santos. **A inspetora e o roubo das joias**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1975.

PUNTEL, Luiz, OLIVEIRA, Ralfy Mendes; NORONHA, Teresa; OLIVEIRA, Ganymédes José dos Santos. **Feliz Páscoa**. São Paulo: Salesiana, 1982.

SALGARI, Emílio de. **O rei do mar**. Ganymédes José (adaptação). [ca, 1999].

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta.** Ganymédes José (adaptação). Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

STELLA CARR; OLIVEIRA: Ganymédes José Santos de. **A morte tem 7 herdeiros**. São Paulo: Editora Moderna, 1982.

STEPHANIDES, Menelaos. **Dédalo e Ícaro**. Ganymédes José (trad.). Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

_____. **Europa**. Ganymédese José (trad.). Rio de Janeiro: Ediouro, 1988.

_____. **Faetonte**. Ganymédes José (trad.) Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

_____. **O mito de Perséfone**. Ganymédes José (trad.). Rio de Janeiro: Ediouro, 1984.

_____. **O trono de ouro**. Ganymédes José (trad.) Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

VERNE, Júlio. **Viagem ao centro da Terra**. Ganymédes José (adaptação). [ca, 1979]

Referências de Documentos Sonoros

GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano. **Cada Macaco no seu Galho**. Rio de Janeiro: PHILIPS, 1972. 1 disco sonoro.

OLIVEIRA, Ganymédes José Santos de. **Mensagem.** In: I Festival Casabranquense de Música Popular. José Carlos (intérprete). Casa Branca, São Paulo: [s.d], 1968. 1 disco sonoro. Lado A, 1ª faixa.

_____. PAULA, Jarbas Gênova de. **Petitinha**. In: I Festival Casabranquense de Música Popular. Regina Colli (intérprete). Casa Branca, São Paulo: [s.n.], 1968. 1 disco sonoro. Lado B, 4ª faixa.

ANEXO A – BRASÃO DE CASA BRANCA, TAPEÇARIA, PINTURA E TEXTOS DATILOGRAFADOS DE GANYMÉDES JOSÉ

07/07/2017

07/07/2017

09/01/2016

ANEXO B - OBRAS DE GANYMÉDES JOSÉ

1-A AMEIXINHA – Antologia Vou te contar - 1996

2- A ANJINHA TERESINHA – 1976

3-A ANJINHA TERESINHA E A VIAGEM DA CANÇÃO MÁGICA – 1974

4-A ANGINHA TERESINHA NO MUNDO DOS HOMENS - 1976

5-A APOSTA - 1979 – texto datilografado

6-A ASTRONAVE DA VEG E ATRIX – 1974

7-A BELA E A FEIURA 1979 – texto datilografado

8-A CABEÇA DE MEDUSA E OUTRAS LENDAS sem data

9-A CASA DAS SETE FEIRAS – 1980- texto datilografado

10-A CIDADE DAS FLORES DE PAPEL – 1979 - texto datilografado

11-A IDADE DO CORAÇÃO – sem data – texto datilografado

12-A CONQUISTA DA TERRA PROMETIDA – O LIVRO DE JOSUÉ – 1982 - texto datilografado

13-A DESINTEGRAÇÃO DA MORTE – sem data – texto datilografado

14-A FARSA – sem data – texto datilografado

15-A FESTA DE ANIVERSÁRIO - 1964 – texto datilografado

16-A FESTA DE SÃO JOÃO – 1979 – texto datilografado

17-A FESTA DO CENTENÁRIO – 1978 - texto datilografado

18-A GALINHA NANDUCA – 1975

19-A GALINHA NANDUCA EM ARACAJU – 1982

20-A GALINHA NANDUCA EM SÃO PAULO – 1979

21-A HISTÓRIA DA CRIAÇÃO DO MUNDO – 1981 – texto datilografado

22-A HISTÓRIA DAS ROUPAS NA ALFAIATARIA DE SEU ALBERTO – 1981 – texto datilografado

23-A HISTÓRIA DO GALO MARQUÊS – 1982

24-A HISTÓRIA DO MENINO SONHADOR- 19 88

25-A INSPETORA E A CARRANCA DO BOI FANTASMA – 1977

26-A INSPETORA E A COROA DE MADONA – 1975

27-A INSPETORA E A FESTA DO QUARTO CRESCENTE – 1975

28-A INSPETORA E A MENINA BIÔNICA – 1977

29-A INSPETORA E A PRINCESA KUNAMBARITILA –19 83

30-A INSPETORA E O BRUXO DA ENCRUZILHADA – 1976

31-A INSPETORA E O CASAMENTO MISTERIOSO – 1979

32-A INSPETORA E O CASO DA MULA SEM-CABEÇA – 1974

33-A INSPETORA E O CASO DA VACA SAGRADA –19 79

34-A INSPETORA E O CASO DO BANG-BANG –1974

35-A INSPETORA E O CASO DO BROCHE DESAPARECIDO (ORIGINAL O CASO DAS BALAS DA TIA DICA) – 1979

36-A INSPETORA E O CASO DO CRISTO DESAPARECIDO/ROUBADO –1983

37-A INSPETORA E O CASO DO DESFILE –1979

38-A INSPETORA E O CASO DO ESPÍRITO DO MAL – 1981

39A INSPETORA E O CASO DO FANTASMA DANÇARINO – 1974

40-A INSPETORA E O CASO DO LADRÃO INVISÍVEL – 1981

41-A INSPETORA E O CASO DO REI DA CASA PRETA – 1974

42-A INSPETORA E O CASO DO ROUBO DOS TELEVISORES – 1983

43-A INSPETORA E O CASO DOS ANJOS DA CIDADE FANTASMA - 1975

44-A INSPETORA E O CASO DOS AUTOMÓVEIS – 1979

45-A INSPETORA E O CASO DOS BRINCOS - 1977

46-A INSPETORA E O CASO DOS TOPÁZIOS RADIATIVOS – 1983

47-A INSPETORA E O ENIGMA CANADENSE –1984

48-A INSPETORA E O ENIGMA COLORIDO – 1977

49-A INSPETORA E O ENIGMA DA LAGOA BRANCA – 1976

50-A INSPETORA E O ENIGMA DO FARAÓ – 1985

51-A INSPETORA E O ESQUELETO DE FOGO – 1979

52-A INSPETORA E O GATO DE OLHOS DE ESMERALDA – 1975

53-A INSPETORA E O INCIDENTE GAUCHO –1983

54-A INSPETORA E O MISTÉRIO AÇUCARADO – 1979

55-A INSPETORA E O MISTÉRIO DA COMENDA (FLOR DE LIZ) – 1977

56-A INSPETORA E O MISTÉRIO DO CONCURSO (LITERÁRIO) – 1978

57-A INSPETORA E O PIANO MALUCO – 1975

58-A INSPETORA E O QUARTO SECRETO – 1975

59-A INSPETORA E O ROUBO DAS JOIAS – 1975

60-A INSPETORA E O TROFÉU DE BRONZE (INHAME) – 1979

61-A INSPETORA E UMA GRANDE HISTÓRIA DE AMOR - 1983

62-A LADEIRA DA SAUDADE – 1983

63-A LENDA DA AMÉRICA DO SUL – 1987

64-A LENDA DO MANACA – 1979 – texto datilografado

65-A MACACA SOFIA –19 84

66- A MORTE TEM SETE HERDEIROS – 1982

67- A MULHER DO PAPAI NOEL –19 82

68- A MÚSICA DOS DEUSES –1984 – texto datilografado

69- A NOITE DOS REIS ESCRAVOS – 1984 – texto datilografado

70- A NOITE DAS BONECAS – 1981

71- A NOITE DE CARNAVAL NO MORRO DA QUEIMADA – 1978 – texto datilografado

72- A NOITE DO LOBISOMEM – 1984

73- A NOITE DOS GRANDES PEDIDOS - 1974

74- A PANTERA DE PIJAMA COR DE ROSA – 1983

75- A PEDRA DOS SINAIS – 1985

76- A PLANTA QUE DAVA A FLOR DA VERDADE – 1979 - texto datilografado

77- A POCKETFUL OF MYSTERY – 1991

78- A PRINCESA QUE CONTAVA HISTÓRIAS – 1979 – texto datilografado

79- A PROMESSA – 1979 – texto datilografado

80- A PRÓXIMA VÍTIMA – 1984

81- A REVOADA DOS ANJOS: AS GALÁXIAS, A VISITA DE SEU CARMO, SODOMA E GOMORRA, AS MARGARIDAS, PRIMAVERA, O JOGO DE XADREZ, O PONTO CRUZ, A JUSTIÇA – sem data – texto datilografado

82- A RISADA DA LILINHA – 1987

83- A TERRA DOS BENEBONS AMARELOS – 1974

84- A TOCA DO EDU E A COPA – 1983

85- A TURMA DA TIA E OS BILHETES MISTERIOSOS (coleção Nossa Gente) – 1984

86- A VERDADE DE TODOS - 1985

87-A VERDADEIRA HISTÓRIA DE SANDRA WILLIAMS – 1981 – texto datilografado –

88- A VIDA DE CRISTO – 1972

89- A VILA DAS TRÊS CRUZES – 1982

90- ADORÁVEIS VIGARISTAS – 1990

91- ÁGUAS DE SANGUE – sem data – texto datilografado

92- AH! SE A VELHA RUA FALASSE – 1962 – texto datilografado

93- ALICE NO PAÍS DO ESPELHO - 1984

94- AMARELINHO – 1982

95- AO JIPE – sem data – texto datilografado

96- APOLO E SUA LIRA – 1998

97- ARTE NOS SÉCULOS 23 – 1969

98- AS CORES DE ARCO-ÍRIS – 1981

99- AS MAGISTRANDAS: A DIFÍCIL ARTE DE ESCREVER – 1987

100- AWANKANA – 1984

101- BANG GANG NA ITALIANA – 1988

102- BECO SEM SAÍDA – sem data – texto datilografado

103- BELOCA E XALINÓ – 1974 – texto datilografado

104- BICICLETA PARA DOIS OU ABSURDA BALADA DE JANE-TOPA-TUDO – 1975

105- BOÇOROCA – 1985

106- BRIM AZUL – A HISTÓRIA DE UMA CALÇA – 1987

107- CALEIDOSCÓPIO – 1962 - texto datilografado

108- CHACURUTA – 1988 – texto datilografado

109- CLASSE MÉDIA - 1973

110- CORAÇÕES DE PEDRA – 1984

111- CRÔNICAS 2º LIVRO – 1984 – texto datilografado

112- DÉDALO E ÍCARO – 1998

113- DEPOIS, O SILÊNCIO – 1975

114- DO ESTRANHO FUNDO DO MAR – 1987

115- DO OUTRO LADO DO MAR – 1981

116- DO TEMPO EM QUE AMARRAVAM CACHORRO COM LINGÜIÇA – 1979 – texto datilografado

117- DONA DE PENSÃO – 1981

118- É NATAL – 1980

119- E SE TODO MUNDO TIVESSE RABO - 1980

120- EL CID – 1988

121- EM TEMPO DE FESTA – 1983

122- ESCOLHA O FINAL – 1983

123- ESPIRAL – 1973 – texto datilografado

124- ESTRELAS TORTAS – sem data – texto datilografado

125- EU E O TEATRO – 1984

126- EUROPA – 1988

127- FAETONTE – 1998

128- FANTASMA DO SOBRADO IMPERIAL E O SINO DO FUNDO DO RIO – sem data – texto datilografado

129- FAZENDO CARTÕES – 1981

130- FELIZ PÁSCOA – 1982

131- GENTE BACANA - sem data – texto datilografado

132- GOIABINHA E A DANÇA DA GUERRA – 1976

133- GOIABINHA E AS TRÊS GOIABINHA E O ANÃO DA VILA VELHA – 1975

134.GOTAS DE MEL – 1975

135- GOIABINHA E O CASO DO FRADE SEM CABEÇA – 1977 – texto datilografado

136- GOIABINHA E O LIVRO DO PERIGO – 1976

137- GOIABINHA E OS DOZE PROFETAS DE PEDRA - 1975

138- GOIABINHA E OS LADRÕES DA COOPERATIVA – 1975

139- GOIABINHA E OS MENINOS DA CASA VERMELHA –1975

140- GOIABINHA NA BAHIA E O LICOR MISTERIOSO – 1977

141- GOIABINHA NA ESTÂNCIA DO CACHIMBO – 1975

142- GUERRA NO RIO – 1982

143- IRMÃ DAS FLORES – 1973 – texto datilografado

144- JANE-TOPA-TUDO – E O VENTO LEVANTOU, AS VAGAS ESTRELAS DA URSA MAIOR, MACANAÍMA, GLOSSÁRIO, SAMUEL E OUTROS – sem data - texto datilografado

145- JOÃO FAZ DE CONTA – 1983

146- JOÃO SIMÃO CONTINUA – 1981

147- JOÃO, O DISCÍPULO – 1980

148- JUANA MARIA DOS PRESENTES – 1959

149- JÚLIA PATA E OS HOMENS DE PAPEL – 1974

150- LARISSA (Coleção Jovens do Mundo todo) – 1983

151- LIVRO DAS CRÔNICAS – 1982 – texto datilografado

152- LUCAS – 1978 – texto datilografado

153- LUZ – 2003

154- MARCOS -1978 – texto datilografado

155- MARIA PIDONCHA – 1990

156- MARIA, THE LITTLE STONES KEEPER GIRL – sem data – texto datilografado

157- MATEUS – 1978 - texto datilografado

158- ME CONTA UMA HISTÓRIA MEU QUERIDO ESCRITOR? – 1977 - texto datilografado

159- MEU NOME É ESPERANÇA – 1974

160- MOISÉS, O HERÓI DO DESERTO – 1981 - texto datilografado

161- NA PRÓXIMA PRIMAVERA – 1978

162- NA TERRA DOS ORIXÁS – 1988 – MITOLOGIA IORUBÁ

163- NAÍ E MITÃ DO BRASIL – 1979 – texto datilografado

164- NEEMIAS – 1985 - texto datilografado

165- NO CAMINHO DAS ESTRELAS HISTÓRIA DE RUTE – 1985

166- O BODE CAMURU – 1979 – texto datilografado

167- O CARPINTEIRO E A ÁRVORE – sem data - texto datilografado

168- O CASO DA TAÇA DO PROFESSORADO (O INVESTIGADOR PIPUS E SUA PATOTA) – 1982

169- O CASO DAS LUZES NO MORRO DAS BORBOLETAS -1974

170- O CASO DO TESOURO DO DIABO VELHO – 1974 – texto datilografado

171- O CASO DOS ANJOS DA CIDADE FANTASMA – 1975

172- O CRIME ATRÁS DA PORTA - 1991

173- O DEUCALIÃO – 1998

174- O DIA EM QUE A GUERRA PASSOU POR CASA BRANCA – 1984

175- O ENIGMA DA CASA DE VIDRO – 1985

176- O ENIGMA DA CASA VERDE – 1993

177- O FAZEDOR DE MÁGICAS – 1982

178- O FREI DE CHOCOLATE – 1979 - texto datilografado

179- O GATO E O MENINO – 1988

180- O GATO SEM SOM – 1985 – texto datilografado

181- O GRANDE AMOR DE ABELARDO E HELOISA – 1992 - texto datilografado

182- O HISTORIADOR DE CATITÓ – 1986

183- O HOMEM QUE DAVA CORDA NO RELÓGIO DA MATRIZ – 1979 – texto datilografado

184- O HOMEM QUE DESENHAVA – 1979 – texto datilografado

185- O INESQUECÍVEL DIA DAS CRIANÇAS – 1987

186- O JOGO DO DARODÓ – 1987

187- O LIVRO DAS LEIS – 1981 – texto datilografado

188- O LIVRO DO RECENSEAMENTO – 1981 – texto datilografado

189- O LIVRO DOS JUIZES – 1982 – texto datilografado

190- O MENINO E A LAGARTIXA – 1981

191- O MENINO E O CASO DO ESPÍRITO MAL – 1981

192- O MENINO QUE CONVERSAVA COM DEUS. A HISTÓRIA DE SAMUEL – 1987

193- O MENINO QUE VEIO PARA FICAR – 1976

194- O MISTÉRIO NO COLÉGIO – 1990

195- O MISTÉRIO DO POÇO DO ALEMÃO – 1984

196- O MITO DE PERSÉFONE - 1984

197- O MOMENTO MÁGICO – O QUE É ESCREVER – sem data – texto datilografado

198- O ÔNIBUS MUSICAL – 1979

199- O PERU RECHEIADO – 1960 – texto datilografado

200- O PRIMO NICODEMOS – 1973 – texto datilografado

201- O PRINCIPE FANTASMA – 1985

202- O REI DO MAR – sem data – texto datilografado

203- O RIO TRAZ E O RIO LEVA – 1985

204- O ROUBO DA COMENDA IMPERIAL – 1985

205- O SEGUNDO LIVRO DE SAMUEL – 1982 - texto datilografado

206- O SOLAR ASSOMBRADO – 1986

207- O TRONO DE OURO – 1998

208- OITO MINUTOS DENTRO DE UMA FOTOGRAFIA – 1984

209- ORFEU E EURÍDICE – 1984

210- OITO SEMANAS PARA MUDAR SUA VIDA - 1994

211- OPERAÇÃO MACACO VELHO

212- OS CINCO NA LUA – 1980

213- OS DOZE TRABALHOS DE HÉRCULES – 1985

214- OS FILHOS DA ANA CRIDE – 1987

215- OS GUARDIÃES DE SOTERION – 1984

216- HEROIS DA BOLA DE CRISTAL – O ESTRANHO CASO DA PRINCESA NIBELUNGA - 1982

217- OS HOMENS DE PAPEL – 1974

218-OS IRMÃOS COORDENADORES, OS APROXIMADORES – 1973 – texto datilografado

219- OS JOVENS NAMORADOS DO BRASIL –19 89 - texto datilografado

220- OS OSSOS DO CAPITÃO TARMELÃO (Coleção Os anjos da guarda) - 1984

221- OS SETE ENIGMAS DE GANYMÉDES – 1979

222- OVER THE BRIDGE – 1989

223- PAI DE TODOS – 1978

224- PALAS-ATENAS – 1998

225- PARA ALÉM DAS ESTRELAS – 1979

226- PERDOA! – sem data – texto datilografado

227- POR UMA SEMENTE DE PAZ – 1984

228- POSSO TE DAR MEU CORAÇÃO – 1989

229- POSTO DE ESCUTA – 1970 – texto datilografado

230- PRA ENXERGAR APERTADINHO – 1988

231- PRA PINTAR O CÉU DA COR DE OURO - 1979 – texto datilografado

232- PRA PINTAR O CÉU DA COR QUE EU QUERO - 1979 - texto datilografado

233- PROMETEU - 1984

234- QUANDO FLORESCEM OS IPÊS – 1976

235- RETRATO DE FAMÍLIA – 1981

236- RIVAROSSA CANAVESE - sem data – texto datilografado

237- ROMEU E JULIETA – sem data

238- SEGUNDO LIVRO – CRÔNICAS: O REI SALOMÃO CONSTROI, O MAGNÍFICO TEMPLO! – sem data – texto datilografado

239- SEGUNDO SEMESTRE – sem data – texto datilografado

240- SEM DESTINO – 1975

241- SUPER G – 1982

242- TARZÃ DOS MACACOS - 1989

243- TEATRO – sem data – texto datilografado

244- TEMPESTAD EN LAS PAMPAS – 1963 – texto datilografado

245- THE BELL AT THE BOTTOM OF THE RIVER – 1987

246- TIANA CORAGEM – 1976

247- TUDO VALE A PENA – 1984

248- TUNIQUIM – 1977

249- UM AMOR DO OUTRO MUNDO – 1986

250- UM CAMINHO PARA O SOL – 1979

251- UM GIRASSOL NA JANELA – 1984

252- UM GOSTO DE QUERO MAIS – sem data – texto datilografado

253- UMA AVENTURA EM DAOMÉ –1985 – texto datilografado

254- UMA ESTUDANTE CHAMADA RITA – 1982

255- UMA HISTÓRIA DE ALEGRIAS – ESDRAS –1985 – texto datilografado

256- UMA HISTÓRIA DE FÉ E DE ALEGRIA – 1985 – texto datilografado

257- UMA HISTÓRIA DE SOL E DE CHUVA - sem data – texto datilografado

258- UMA LUZ NO FIM DO TÚNEL –1990

259- UMA MENINA CHAMADA RITA -1964

260- UMA PÁGINA NO DIÁRIO DE FLAI – 1979 - texto datilografado

261- UMA TERNURA DESBRAÇADA – sem data – texto datilografado

262- UMA VEZ, CASA BRANCA – 1973

263- VAMOS FAZER TEATRO – 1983

264- VERSÃO TUPINIQUIM DA SUÍTE QUEBRA-NOZES – A FARSA-BALE QUEBRA-NOZES VERSUS EXPECTATIVA – sem data – texto datilografado

265- VIAGEM – 1975

266- VIAGEM AO CENTRO DA TERRA - 1979

267- VIVA O REI MOMO – 1979 – texto datilografado

268- VIVI PI PIMENTA COMPRA UM TESOURO – 1975

269- VIVI PIMENTA – 1975

270- VIVI PIMENTA E A ECONOMIA DE GASOLINA (DE COMBUSTIVEL)- 1977

271- VIVI PIMENTA E A FESTA DE ANINVERSÁRIO – 1976

272- VIVI PIMENTA E O TRABALHO MUITO IMPORTANTE – 1976

273- VIVI PIMENTA E O CALHAMBEQUE TRISTE - 1976

274- VIVI PIMENTA E O VAGÔNIBUS FORA DE SÉRIE – 1977

275- VIVI PIMENTA E UM CASO COMPLICADO – 1978

276- VIVI PIMENTA NA VILA DA CONFUSÃO – 1976

277- VIVI PIMENTA SALVA A ÁRVORE – 1976

278- VIVI PIMENTA TOPA O DESAFIO – 1975

279- VOCÊ CONHECE A BONECA TRISTE? Sem data – texto datilografado

280- VOLPONE OU A RAPOSA –1987