

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO - PUC-SP**

Jacqueline de Paula Sbeghen Iumatti

**A constituição da cenografia e do *ethos* discursivo como dispositivos argumentativos em sinopses literárias**

**São Paulo**

**2024**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO- PUC-SP**

Jacqueline de Paula Sbeghen Iumatti

**A constituição da cenografia e do *ethos* discursivo como dispositivos argumentativos em sinopses literárias**

Dissertação apresentada ao Programa de Estudos Pós-graduados em Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Língua Portuguesa, sob orientação do Prof. Dr. Jarbas Vargas Nascimento.

**São Paulo**

**2024**

**Jacqueline de Paula Sbeghen Iumatti**

**A constituição da cenografia e do *ethos* discursivo como dispositivos argumentativos em sinopses literárias**

Dissertação apresentada ao Programa de Estudos Pós-graduados em Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Língua Portuguesa, sob orientação do Prof. Dr. Jarbas Vargas Nascimento.

**Aprovado em** \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

---

---

Agradeço à Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Ensino Superior- CAPES- pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pela minha vida, por me abençoar com tantos presentes divinos e por me dar além do que posso merecer. Obrigada por tudo que tenho e por tudo que sou.

Ao meu orientador, Professor Doutor Jarbas Vargas Nascimento, pessoa inspiradora e professor exemplar, por inúmeros momentos de aprendizagem, por acreditar neste projeto e por reavivar meu entusiasmo sempre que precisei.

Ao Professor Doutor Marcio Rogerio de Oliveria Cano e ao Professor Doutor Ricardo Celestino, pelas preciosas contribuições, pelas leituras críticas desta Dissertação e por aceitarem participar das bancas de qualificação e defesa.

Aos meus amigos Fernanda Marquezini Canato e Jonathan Cainã Messias, pelas preciosas contribuições, pelas trocas e principalmente pela ajuda nos momentos difíceis e pela leveza nos momentos de descontração.

À Coordenação e aos docentes do Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa da PUC-SP, pelo apoio.

Aos meus professores e alunos - antigos, atuais e futuros - por provocar em mim o desejo de aprender mais e sempre.

A minha família, por ser meu esteio, minha fortaleza, meu refúgio em todas as horas.

Ao meu marido Marcos, pelo amor, cuidado e compreensão.

Aos meus filhos, Henrique e Guilherme, meus amores, pelo que são e pelo que me fazem querer ser.

## RESUMO

Esta Dissertação está inserida nos postulados teórico-metodológicos da Análise do Discurso de linha francesa (AD), nas perspectivas de Maingueneau (2020; 2018; 2013; 2011; 2010; 2008), para abordar o gênero e seu enunciador sob as categorias de cena enunciativa e de *ethos* discursivo. O objetivo do estudo é examinar como a construção da cenografia e a constituição do *ethos* discursivo funcionam como dispositivos argumentativos no gênero sinopse literária veiculado nas orelhas de livros de uma coletânea de discursos de Clarice Lispector, lançada em 2020. O tema se mostra relevante, pois, por meio da perspectiva enunciativo-discursiva, observamos como o enunciador pode imprimir em seu discurso diferentes cenografias e construir diferentes *ethé* discursivos, para criar efeitos de sentido que validem a edição de 2020 e relegitimem a leitura de uma autora do século XX para o público de co-enunciadores da atualidade. A análise proposta se pautava em um procedimento teórico-metodológico em que, com base em recortes selecionados, podem ser apreendidas diferentes cenografias e *ethos* discursivos nos quais o discurso cultural e o discurso acadêmico ocultam o discurso de divulgação, próprio do mercado editorial, que busca com maior ou menor grau de relação empática com o co-enunciador para promover a venda do produto livro.

**Palavras-chave:** Sinopse, cenografia, *ethos* discursivo, dispositivos argumentativos, Clarice Lispector

## ABSTRACT

This Dissertation is inserted in the theoretical-methodological postulates of French Discourse Analysis (AD), in the approaches of Maingueneau (2020; 2018; 2013; 2011; 2010; 2008), to deal with the genre of discourse and its enunciator under the categories of enunciative scene and discursive ethos. The objective of the study is to examine how the construction of the scenography and the constitution of the discursive ethos function as argumentative devices in the literary synopsis genre published in the flap of a collection of texts by Clarice Lispector, released in 2020. The theme is relevant because, through the enunciative-discursive perspective, we observe how the enunciator can imprint different scenography in his speech and construct different discursive ethos, to create effects of meaning that validate the 2020 edition and relegitimize the reading of a 20th century author for the public of current co-speakers. The proposed analysis is based on a theoretical-methodological procedure in which, based on selected excerpts, different scenography and discursive ethos can be inferred in which cultural discourse and academic discourse hide the dissemination discourse, typical of the editorial market that seeks to promote, with a greater or lesser degree of empathetic relationship with the co-speaker, the sale of the book product.

Keywords: Discourse Analysis, Synopsis, Scenography, Discursive Ethos, argumentative devices, Clarice Lispector

## SUMÁRIO

<u>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</u> .....	9
<u>Capítulo I - CONDIÇÕES SÓCIO-HISTÓRICAS DE PRODUÇÃO E VEICULAÇÃO DO GÊNERO DE DISCURSO SINOPSE</u> .....	13
<u>1.1 Condições de produção do discurso</u> .....	13
<u>1.2 Clarice Lispector: sua trajetória autoral e os interesses editoriais</u> .....	15
<u>1.2 Configuração dos paratextos editoriais</u> .....	19
<u>1.2.1 Orelhas do discurso sinopse</u> .....	22
<u>1.2.2 O discurso sinopse na orelha de livro e sua dupla função de visada informativa e visada argumentativa</u> .....	24
<u>1.3 Constituição do <i>corpus</i></u> .....	26
<u>CAPÍTULO II - ANÁLISE DO DISCURSO DE LINHA FRANCESA E SUAS CATEGORIAS</u> .....	28
<u>2.1. A Análise do Discurso de linha francesa</u> .....	28
<u>2.2 A concepção de discurso para a AD na atualidade</u> .....	32
<u>2.2.1 O primado do interdiscurso</u> .....	36
<u>2.3. O gênero do discurso</u> .....	39
<u>2.4. Cenas da enunciação</u> .....	42
<u>2.5. <i>Ethos</i> discursivo</u> .....	44
<u>2.6. Autoralidade</u> .....	49
<u>CAPÍTULO III - ANÁLISE DOS DISCURSOS DAS SINOPSES DAS ORELHAS</u> .....	52
<u>3.1 Procedimentos metodológicos</u> .....	52
<u>3.2 A cenografia nas sinopses: uma tentativa de diálogo com o consumidor</u> .....	53
<u>3.2.1 Análise</u> .....	55
<u>REFERÊNCIAS</u> .....	77
<u>ANEXOS</u> .....	81

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esta Dissertação tem por tema a constituição da cenografia e do *ethos* discursivo em sinopses materializadas nas orelhas de livros de uma coletânea lançada pela Editora Rocco, com as obras de Clarice Lispector, em comemoração ao seu centenário de nascimento. Para compreendermos como a construção da cenografia e a constituição do *ethos* discursivo influenciam esses discursos, podem moldar a leitura das obras de Clarice Lispector, ao celebrar a autora homenageada e provocar a adesão do co-enunciador pelos dispositivos argumentativos empregados, nossa pesquisa baseia-se na Análise do Discurso de linha francesa (AD), na perspectiva enunciativo-discursiva proposta por Maingueneau (2020; 2018; 2013; 2011; 2010; 2008).

O exame desse lugar em que se entrelaçam discurso literário e discurso publicitário na sinopse faz-se necessário porque, diante de um livro, em uma biblioteca, livraria ou estante, o leitor, a partir dos paratextos, é convidado a conhecer a obra diante de si. Essas informações — título, quarta capa, orelhas, cinta, luva, lombada, prefácio e posfácio — são os primeiros contatos dele com o discurso literário e podem, se bem-sucedidas, incitá-lo a conhecer a obra, pois têm o potencial de ser um recurso eficiente para legitimar aquele discurso literário.

O interesse por esse objeto de estudo ocorreu durante a prática profissional como professora de língua portuguesa e mediadora de leitura literária com alunos de ensino fundamental e médio em escolas da rede particular da cidade de São Paulo. Ao longo das aulas, pudemos notar que a leitura da capa, da orelha e da quarta capa é, muitas vezes, uma ação que desperta a curiosidade e o desejo de acompanhar a história com entusiasmo.

Do mesmo modo, motiva-nos a examinar os discursos das sinopses o fato de elas serem inseridas no livro, impactando, por conseguinte, a receptividade da obra. Logo, trata-se de textos estrategicamente elaborados pelas editoras, para promover uma aproximação com o público leitor. Ainda assim, contrariamente ao esperado, há poucos estudos sobre sinopses e sobre os efeitos de sentido que suscitam em consonância com a publicação a que se integram/filiam/ amalgamam.

A sinopse é um gênero de discurso que visa a apresentar e a promover determinado livro. Liga-se a ele por objetivos comerciais, culturais e literários, e sua elaboração faz parte do projeto editorial da obra a ser publicada. Presente na quarta capa ou na orelha dos exemplares, é de responsabilidade da editora, que, muitas vezes, não só pode se valer de seu prestígio no comércio ao legitimar a obra com o seu lançamento, mas também acionar a imagem de outrem, com quem visa a dividir a responsabilidade de homologar a edição. Assim, assinada ou não, a sinopse é da responsabilidade enunciativa da editora que, a seu turno pode contratar um sinopsista de relevância social, cultural e literária para, com ele, partilhar o compromisso de promover o livro.

De acordo com Genette (2009), a sinopse é um dos paratextos, ou seja, um dos elementos que, junto ao texto, compõem o livro. Mais especificamente, pertence à subcategoria peritexto e está “em torno do texto, no espaço do mesmo volume, como título ou o prefácio, e, às vezes, inserido nos interstícios do texto, como os títulos de capítulos ou certas notas” (GENETTE, 2009, p.12). O autor estabelece uma diferença entre essa categoria e a de epitexto, disponível “na parte externa do livro: em geral, num suporte midiático (conversas, entrevistas) ou sob a forma de uma comunicação privada (correspondências, diários íntimos e outros)” (GENETTE, 2009, p. 12). Ainda segundo o autor, é possível classificar os paratextos como autorais e editoriais.

Além de tipificar os paratextos, Genette (2009) destaca um dado relevante ao se trabalhar com eles: embora tenham função estética, há um aspecto funcional da presença desses elementos. Por um lado, podem ser vistos como marcas estéticas, pois evidenciam o investimento econômico da editora num projeto gráfico elaborado em consonância com o valor atribuído à obra e ao autor por leitores comuns e especializados. Por outro lado, inscrevem e institucionalizam o livro no circuito literário, a fim de orientar não só o modo de acessar a obra, mas também de pré-definir alguns protocolos de leitura, validando sua literariedade e dando marcas da dimensão argumentativa desse discurso.

Se aproximarmos o que diz Genette da perspectiva enunciativa-discursiva da AD, encontraremos uma relação com os conceitos de cenografia e *ethos* discursivo traçados por Maingueneau (2018). Tais conceitos são considerados,

aqui, como fundamentais para a gênese do discurso e legitimam o percurso argumentativo em que estão imbricados enunciadores e co-enunciadores.

Isso posto, a pergunta que orienta esta investigação é: Dado ao caráter complexo do gênero sinopse se encontrar na confluência do discurso literário, acadêmico e publicitário, como se organiza a cenografia e a consituição do *ethos* discursivo da imagem de autor desses discursos, como dispositivos argumentativos a fim de alcançar a adesão do co-enunciador? Com vistas a responder a essa indagação, delimitamos, como objetivo geral do trabalho, examinar a constituição das cenografias e do *ethos* discursivo em sinopses presentes numa coletânea de livros de Clarice Lispector, lançada em 2020 pela Editora Rocco, em celebração ao centenário de nascimento da autora.

Quanto aos objetivos específicos, são eles:

- a) identificar os interdiscursos e a construção da cenografia;
- b) verificar as estratégias linguístico-discursivas a fim de negociar possíveis efeitos de sentido criados pelo enunciador para construção a argumentação.

Para a análise, foram selecionadas sinopses literárias materializadas nas orelhas de livros de uma coleção com a produção de Lispector. Os dezoito volumes que compõem a coletânea perpassam períodos da produção clariceana e guardam entre si algumas semelhanças. O projeto gráfico é único e assinado por Victor Burton<sup>1</sup>. Em todas as obras, a ilustração da capa é um recorte de um dos quadros que ela pintou e, na quarta capa, há os seguintes elementos: uma foto de Clarice Lispector em diferentes épocas da vida e dois textos. No primeiro, de responsabilidade enunciativa da própria editora, visto não haver assinatura, promovem-se a autora e o seu estilo; no outro, assinado pelo jornal “The New York Times”, enaltece-se a obra de Clarice.

Todos os livros contam com um posfácio produzido por algum estudioso ou crítico literário e, na orelha, faz-se uma apresentação da autora e da obra em destaque, promovendo-se uma aproximação entre o enunciador e o material. Vale lembrar que a maior parte das orelhas é assinada por enunciadores advindos de esferas variadas, dentre os quais se destacam vários professores

---

<sup>1</sup> Victor Burton é um designer gráfico e designer de livros, responsável pelo projeto gráfico da reedição das obras de Clarice Lispector pela Editora Rocco.

de literatura, um docente de medicina social, uma atriz e produtora cultural, alguns escritores/jornalistas e autores de livros sobre Clarice Lispector.

A coleção e os seus paratextos parecem trazer nova luz a uma autora já conhecida dos leitores definidos como público-alvo da editora, visto que aspectos pouco conhecidos — como a experimentação de Clarice nas artes visuais com quadros, fotos de diferentes épocas de vida, produções menos conhecidas também editadas —, explorados nessa proposta editorial, possivelmente alimentam o interesse dos que já acompanham a escritora em questão.

Com intuito de tornar a organização da pesquisa mais clara e alicerçada numa perspectiva que valoriza o sujeito que enuncia e o modo como o discurso constrói um *ethos* discursivo, esta Dissertação está dividida em três capítulos, descritas a seguir.

No primeiro capítulo, intitulado “Condições sócio-históricas de produção e veiculação do gênero de discurso sinopse”, abordamos as condições de produção das sinopses, apreendidas como discursos. Além disso, apresentamos os enunciadores e discutimos a posição das sinopses no paratexto do discurso literário.

No segundo capítulo, de título “Análise do discurso de linha francesa e suas categorias”, ocupamo-nos da constituição da Análise do Discurso de linha francesa (AD), bem como do percurso das noções de discurso e interdiscurso. Do mesmo modo, tratamos da construção do conceito de cenografia e *ethos* discursivo. Além desses conceitos, ocupamo-nos, também, das condições sócio-históricas, o primado do interdiscurso, gênero do discurso e autoralidade.

No terceiro capítulo, denominado “Análises dos discursos das sinopses das orelhas”, verificamos como a cenografia é constituída e como ela apresenta o *ethos* discursivo. Essa análise busca verificar como *ethos* discursivo, a cenografia e o interdiscurso são instâncias de construção do discurso e responsáveis pela criação dos efeitos de sentido específicos em cada discurso.

## **CAPÍTULO I**

### **CONDIÇÕES SÓCIO-HISTÓRICAS DE PRODUÇÃO E VEICULAÇÃO DO GÊNERO DE DISCURSO SINOPSE**

Nesta seção, dedicamo-nos da trajetória de Clarice Lispector como autora de renome no século XX, da constante revitalização de sua obra nas diversas reedições e da constituição da coletânea em estudo. Além disso, tratamos do gênero de discurso sinopse, de seus meios de divulgação e suas particularidades, bem como das visadas identificáveis para reconhecê-lo em um discurso.

#### **1.1 Condições de produção do discurso**

A noção de condição de produção do discurso tem suas origens na análise de conteúdo e evolui ao longo do tempo por meio de diversas perspectivas teóricas, cada uma contribuindo para a compreensão desse conceito na Análise do Discurso (AD). Courtine (2014) realiza um percurso histórico e conceitual sobre a heterogeneidade do conceito de condição de produção do discurso, destacando passagens pela sociolinguística, psicologia social e trabalhos de Harris, que datam de 1952, entre outros.

No trabalho de Harris, a noção de condição de produção do discurso emerge implicitamente, correlacionando a situação ao discurso e permitindo a análise das particularidades de personalidade que provêm da experiência interpessoal socialmente condicionada. Isso estabelece uma base para entender como a situação social influencia a produção do discurso. A crítica a essa concepção se baseia na dificuldade de eficiência na concepção de situação, embora reconheça-se a importância das características individuais de um enunciado e da situação de enunciação.

Courtine (2014) também destaca a introdução do termo "formação discursiva" nos trabalhos de Haroche, Henry e Pêcheux (1971), inspirados em Foucault (1969). Segundo Courtine, Pêcheux (1969) define a condição de produção do discurso a partir de lugares determinados na estrutura de uma

formação social, cujos traços objetivos a sociologia pode descrever. Esse entendimento reforça que os lugares ocupados pelos remetentes e destinatários no processo de enunciação são cruciais para a produção do sentido discursivo.

Para Courtine, o sujeito precisa se inscrever em uma formação discursiva e uma formação ideológica para, assim, ocupar um lugar na instância enunciativa. Sobre a formação discursiva, afirma o autor,

esse lugar, só é vazio na aparência: ele é preenchido de fato pelo sujeito do saber próprio a uma dada formação discursiva e existe na identificação pelo qual os sujeitos enunciadores vêm encontrar nela os elementos do saber (enunciados) pré-construídos de que eles se apropriam como objetos de seu discurso, assim como as articulações entre esses elementos de saber que asseguram uma coerência intradiscursiva a suas declarações (COURTINE, 2014, p. 88).

Já as formações ideológicas moldam e se moldam no enunciado por meio do domínio do saber. Para Courtine, o “domínio de saber de uma formação discursiva funciona com o princípio de aceitabilidade discursiva para um conjunto de formulações (determina o que pode e deve ser dito), assim como um princípio de exclusão (determina o que não pode e não deve ser dito) (COURTINE, 2014, p. 99).

Orlandi (2002) avança na compreensão das condições de produção do discurso, ao diferenciá-las em sentido estrito e amplo. O sentido estrito refere-se ao contexto imediato da enunciação, enquanto o sentido amplo abrange o contexto histórico e ideológico, incorporando as marcas da memória que são resgatadas ou apagadas. Essas memórias discursivas permitem ao sujeito repetir ou criar sentidos para o discurso.

Para a autora,

Há alguma coisa mais forte que vem pela história, que não pede licença, que vem pela memória, pelas filiações de sentido constituídos em outros dizeres, em muitas outras vozes, no jogo da língua que vaise historicizando aqui e ali, indiferentemente, mas marcada pela ideologia e pelas posições relativas ao poder, traz em sua materialidade os efeitos que atingem esses sujeitos apesar de suas

vontades. O dizer não é propriedade particular. As palavras não são só nossas. Elas significam pela história e pela língua. O que é dito em outro lugar também significa nas nossas palavras. O sujeito diz, pensa que sabe o que diz, mas não tem acesso ou controle sobre o modo pelo qual os sentidos se constituem nele. (ORLANDI, 2002, p. 32)

A abordagem de Orlandi (2002) sobre as condições sócio-históricas de produção do discurso na AD enfatiza que o discurso e o sentido não são produzidos em condições neutras ou abstratas, mas estão constantemente atravessados pela ideologia e historicidade. Esse entendimento é essencial para compreender como os sentidos dos enunciados são relacionados às formações sociais e à historicidade que os constituem. Segundo Orlandi, as condições de produção implicam fatores materiais, institucionais e imaginários, fundamentais para a constituição dos sentidos e dos sujeitos.

Courtine (2014) revisita e redefine a categoria de condição de produção do discurso, relacionando-a às formações discursivas que criam o efeito de que os dizeres são independentes de outros sentidos formulados. Essa perspectiva implica que o sujeito enunciador, dentro de uma formação discursiva, se identifica como um sujeito universal, dissimulando o sentido. Pêcheux (1997) complementa essa visão ao afirmar que os dizeres mudam de sentido dependendo do lugar social que os sujeitos ocupam.

Essas variações só são possíveis devido às condições de produção do discurso que comportam as marcas históricas, ideológicas e que se presentificam na materialidade discursiva. As formações discursivas operacionalizam atravessamentos imaginários que validam ou invalidam os discursos, garantindo a passagem contínua da história ao discurso pela mediação das relações psicossociológicas em uma situação de enunciação (COURTINE, 2014).

Maingueneau contribui para a discussão das condições de produção ao afirmar que “a situação de enunciação não é uma situação de comunicação socialmente descritível, mas o sistema no qual se definem as três posições fundamentais do enunciador, do co-enunciador e da não pessoa” (MAINGUENEAU, 2013, p. 250). Essa marca faz com que a enunciação não

possa ser confundida com um local físico ou social, pois detém uma posição abstrata preenchida na atividade comunicativa.

Portanto, a análise das condições de produção do discurso é essencial para entender como os discursos são gerados e interpretados dentro de um contexto social e histórico específico. Isso permite analisar as relações entre os sujeitos, as ideologias subjacentes e as variações de sentido que permeiam a comunicação. Orlandi (2002) ressalta que a língua é assimilada às regras do jogo que institui as relações entre os indivíduos na linguagem, e a ideologia não é positivada ou negativada, mas atua na construção do sentido.

A memória discursiva permite ao sujeito significar o discurso apoiando-se em formações discursivas, possibilitando tanto a repetição do já-dito quanto a criação de novos sentidos por metáforas ou esquecimentos. O analista do discurso deve estar atento às filiações do sentido amplo que implicam o discurso e as variâncias de sentido que o sujeito assume durante a história. Desse modo, as condições de produção do discurso são fundamentais para a compreensão e análise crítica dos discursos em seu contexto sócio-histórico e ideológico, oferecendo uma visão aprofundada e complexa do processo discursivo.

## **1.2 Clarice Lispector: sua trajetória autoral e os interesses editoriais**

Clarice Lispector é uma autora brasileira de origem ucraniana. Despontou no cenário literário, em 1943, com a publicação do livro *Perto do coração selvagem*. O lançamento a colocou em evidência devido ao vocabulário e ao psicologismo, que, desde então, se tornaram traços marcantes em todos os seus escritos. Sobre o título em foco, Candido (1944) escreveu, em sua seção “Notas de Crítica Literária”, veiculada no jornal *Folha da Manhã* e mais tarde parte integrante do livro “Vários escritos” uma análise da qual destacamos alguns recortes:

A autora – ao que parece uma jovem estreante — colocou seriamente o problema do estilo e da expressão. Sobretudo desta. Sentiu que existe uma certa densidade afetiva e intelectual que não é possível exprimir se não procurarmos

quebrar os quadros da rotina e criar imagens novas, novos torneios, associações diferentes das comuns e mais fundamentadas sentidas.

[...]

O ritmo do livro é um ritmo de procura, de penetração, que permite uma tensão psicológica poucas vezes alcançada na nossa literatura moderna. Os vocábulos são obrigados a perderem o seu sentido corrente para se amoldarem às necessidades de uma expressão muito sutil e muito tensa, de tal modo que a língua adquire o mesmo caráter dramático do que o trecho (CANDIDO, 1977, p. 128).

No recorte acima, evidencia-se que o crítico percebeu, na estante, alguma inovação que a destacava no cenário literário da época. O mesmo jornal, em 1946, isto é, dois anos após o texto de Candido, veiculou uma nova análise do segundo livro de Lispector, intitulado *O lustre*, dessa vez assinada por Silveira (1946), na qual reproduz um recorte da orelha do livro. Nesse outro comentário, lemos:

A um número muito restrito de leitoras, pois, aconselharei esse volume editado pela Agir, que traz na orelha essas palavras definidoras – “ninguém escreve como Clarice Lispector, Clarice Lispector não escreve como ninguém, só seu estilo mereceria um estudo especial, é uma clave verbal diferente, à qual o leitor custa adaptar-se<sup>2</sup> (SILVEIRA, 1946, s/p).

Várias foram as análises que a obra clariceana recebeu durante sua trajetória não só no campo da literatura, mas também da filosofia e da psicanálise. Isso corrobora as palavras de Maingueneau (2018), ao postular que o discurso literário participa dos discursos constituintes, por meio dos quais vários interdiscursos se atravessam para legitimá-lo e para criar diversos efeitos de sentido. Nas palavras do teórico:

[...] o discurso literário não é isolado, ainda que tenha sua especificidade: ele participa de um plano determinado da produção verbal, o dos *discursos constituintes*, categoria que permite melhor apreender as relações entre literatura e filosofia, literatura e religião, literatura e mito, literatura e ciência (MAINGUENEAU, 2018, p. 60, grifo do autor).

---

<sup>2</sup> Ambas as citações estão disponíveis no site do jornal Folha de São Paulo, por ocasião do centenário da Folha e também o de Clarice, no endereço eletrônico [Romance de estreia de Clarice Lispector é 'nobre realização', escreveu Candido na Folha em 1944 - 04/12/2020 - Ilustrada - Folha \(uol.com.br\)](https://www.folha.com.br/romance-de-estrea-de-clarice-lispector-e-nobre-realizacao-escreveu-candido-na-folha-em-1944-04/12/2020-illustrada-folha-uol.com.br). Acesso em: 5 mai. 2024

Se, na academia, a figura de Clarice Lispector é bastante retomada e debatida, no meio editorial, não é diferente, visto que ela se manteve ativa até a década de 1970, quando faleceu. Assim, foi autora renomada, tradutora e jornalista, cujos textos eram constantemente vistos como “estranhos” e alguns deles, “inclassificáveis”. Lispector transgredia convenções e deturpava os gêneros literários: escreveu herbários, contos, crônica, romances e entrevistas, desafiando editores a encaixar suas produções em nomenclaturas prévias.

A esse respeito, Nogueira (2007 *apud* Lima, 2021, p. 77) questiona:

Será que Clarice Lispector conseguiu realmente manter sempre essa diferença, no seu modo de escrever, tão distinta quando mudava do texto da crônica, a ser publicado no jornal, para o texto que viria a publicar em livro, já que visualizava um outro tipo de leitor? Será que se satisfazia em apenas agradá-lo nas crônicas, sem conduzi-lo a reflexões mais interiores e complexas? Por que, então, utilizou textos de crônicas na íntegra para compor seu livro de contos, editado enquanto trabalhava no Jornal do Brasil?

Essa dificuldade de classificação pode ser notada em “De natura florum”, publicado pela primeira vez no Jornal do Brasil, na década de 1970. Para esse espaço, no Caderno B, a autora escrevia crônicas — dizia-se —, mas a coletânea de definições poéticas, verdadeiros verbetes de um dicionário floral, assemelha-se muito mais a um herbário do que a uma crônica. Entretanto, também não poderia ser classificada como tal, dada a linguagem poética empregada.

A própria escritora, em alguns episódios de sua vida privada, reforçou essa aura de deslocamento, hermetismo e até mistério, por exemplo, em sua ida a um Congresso de Bruxaria, ocorrido em Bogotá, Colômbia, em 1975. Na conferência que proferiu no evento, ressaltou:

Escrever, e falo de escrever de verdade, é completamente mágico. As palavras vêm de lugares tão distantes dentro de mim que parecem ter sido pensadas por desconhecidos, e não por mim mesma. [...] E um crítico, não me lembro de qual país da América Latina, escreveu sobre mim: ela não é escritora, é uma bruxa (LISPECTOR, 2020, p. 124).

A quarta capa da coletânea de livros selecionados como *corpus* para esta pesquisa reverbera, quase meio século depois, a imagem construída da pessoa e da escritora. No fragmento assinado pelo jornal New York Times, lemos:

Esfinge, feiticeira, monstro sagrado. O renascimento da fascinante Clarice Lispector tem sido um dos verdadeiros eventos literários do século 21. Ninguém soa como Clarice. Ninguém pensa como ela. Ela não apenas parece dotada de mais sentidos do que os cinco conhecidos, mas também curva a sintaxe e a pontuação de acordo com a sua vontade. Ela vira o dicionário de cabeça para baixo, soltando todas as palavras de suas definições, espalhando-as como quer e não é que a língua parece melhor (New York Times, 2020, s/p).

É interessante que algumas das construções languageiras utilizadas na orelha da primeira edição de *O lustre* sejam retomadas numa análise mais de setenta anos depois, oriunda de outro país e, conseqüentemente, de um momento histórico, político e social bastante diverso. Esses aspectos talvez mostrem como à figura de Clarice Lispector estão amalgamados alguns valores apenas repetidos.

Outro destaque feito à sua obra é a categorização “literatura feminina”. Lispector escreve durante a terceira fase do Modernismo e na quarta onda do feminismo. Sua imagem de mulher bem-vestida, culta, bonita e ativa é igualmente representada nas fotografias que acompanham suas publicações. Ademais, sua temática do feminino foi observada na recepção dos discursos clariceanos.

Martins (1970), em seu texto “Fracasso e triunfo de Clarice Lispector”, publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, na edição de 15 de agosto de 1970, comenta: “Clarice Lispector, com ‘Uma aprendizagem’ [...] produz o primeiro romance brasileiro em que a sensibilidade feminina encontra sua forma de expressão”. Compara-a, direta ou indiretamente, a outros nomes da literatura nacional, como Visconde de Taunay, José de Alencar, Bernardo Guimarães e Machado de Assis, que não teriam obtido tanto êxito na construção da personagem feminina, reduzindo-a a objeto de desejo masculino e progenitora. Em outro recorte, o jornalista menciona a “revolução sexual” como

[...] problema básico que o homem ocidental enfrenta no momento presente” e continua dizendo que o “fato de que a obra [Uma aprendizagem] provenha de da mão de uma mulher e

ainda de que seu tratamento se mantenha num nível de bom gosto e sensibilidade inequívocos acrescenta sua importância temporal (MARTINS, 1970, s/p)

Outro aspecto bastante comentado por críticos é a experimentação lispectoriana e, como atesta Bosi (2017, p. 420), “a passagem do puro psicológico ao experimental é notória em Clarice Lispector”. O crítico ainda declara que os discursos da autora se encaixam “[...] no círculo da invenção mitopoética, que tende a romper com a entidade tipológica ‘romance’ superando-a no tecido da linguagem e da escritura, isto é, no nível da própria matéria da criação literária” (Bosi, 2017, p. 420).

Isso é corroborado por críticos contemporâneos. No jornal BBC News Brasil, por exemplo, Silveira (2020) resgata, no artigo “Por que Clarice Lispector, uma escritora de difícil leitura, é uma das autoras brasileiras mais citadas na internet”, um recorte de Emilia Amaral, em que a escritora e professora de literatura afirmava que Clarice Lispector, apesar de muito estudada, reverenciada, respeitada, citada e popularizada, produziu uma literatura de difícil classificação e até hoje considerada hermética para os leitores.

## 1.2 Configuração dos paratextos editoriais

O livro, para chegar às mãos de um leitor, passa por muitas outras: escritor, revisor, ilustrador, editor. Nessa cadeia, esse objeto ganha forma e validações. Entram em jogo o custo da impressão, o tipo do papel das páginas, a elaboração da capa, o investimento no projeto editorial, a elaboração dos paratextos, entre outros elementos — apagados em detrimento do produto à venda na livraria. Essa ideia corrobora o que diz Marx sobre mercadoria e confecção de um produto.

Segundo Marx (1996, p. 198), “*os produtos do cérebro parecem dotados de vida própria, figuras autônomas, que mantêm relações entre si e com os homens*”. Quanto mais atrativo for esse produto, maior seu valor frente aos leitores potenciais. Em outras palavras, não é só o discurso materializado no livro que será negociado entre editora e livraria e entre livraria e consumidor final; os investimentos do projeto editorial anunciam ou ratificam o valor da obra em si e têm a chance de segregar o público-alvo de outros indivíduos. Os paratextos,

por exemplo, devem estabelecer diálogos com o público previsto. Assim o são — ou parecem ser — os da coleção de obras da Clarice Lispector, utilizados nesta pesquisa.

Antes de aprofundarmos nossos estudos sobre os paratextos — em especial, sobre as sinopses presentes nas orelhas de capa e contracapa —, retomemos a ideia do livro como mercadoria. Nesse momento, é oportuno aproximar o que diz Marx (1996) sobre mercadoria daquilo que diz Martins (1998) sobre o livro em si. Ainda que este último o reconheça como mercadoria, destaca que o livro tem um aspecto mais nobre, pois está ligado ao mundo das ideias e, por isso, deve

tanto quanto possível, [...] ser belo e valioso inclusive como objeto e deve ser agradável à vista e ao tacto, como é agradável à mente. Reduzi-lo à condição de mera mercadoria é vilipendí-lo, é humilhá-lo na sua natureza e, o que é pior, é tornar o homem indigno dele” (Martins, 1998, p. 242).

A ideia de dignidade da mercadoria livro pode ser alcançada por um projeto gráfico mais apurado, o que torna oportuna a discussão sobre os elementos paratextuais. Nesse sentido, Genette (2009) discute a importância de tais elementos em relação à produção literária. O autor parte de uma ideia simples: “o *texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções*”. Elas, por sua vez,

o cercam e o prolongam exatamente para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais amplo: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua ‘recepção’ e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro” para demonstrar a relevância desses gêneros periféricos (Genette, 2009, p. 9, grifos do autor).

Dessa forma, podemos entender que, para esse estudioso, o paratexto ocupa duas funções: a primeira é a de margear o livro, indicando seus limites; a outra, de estabelecer um indicativo de como o livro deve ser recepcionado pelo leitor final, influenciando, inclusive, em sua leitura. Ademais, o autor diferencia, na categoria dos paratextos, os peritextos e os epitextos. Aqueles são os que acompanham a obra (título, nome do autor, capa, contracapa, orelhas, dedicatória, epígrafes, prefácio, sumário, ilustrações) e estes, discursos

exteriores à obra (entrevistas, comentários, notícias, críticas). Por sua função e posição, o paratexto constrói uma representação da obra pela cenografia<sup>3</sup>, pois exhibe uma maneira de apresentá-la, de encená-la.

A importância dos paratextos, especialmente a dos peritextos, foi também estudada por Cruz (2007), que analisa as imagens do autor e da obra no paratexto de edições brasileiras do clássico kafkiano. Para esse pesquisador, a escolha do paratexto é uma das estratégias da editora para atender ao público que ela presume como seu alvo. No entanto, ainda que guardem forte apelo comercial, os paratextos são também um “portal para o universo histórico e literário da obra” (Cruz, 2007, p. 37), pois consistem em um importante via de acesso ao projeto de imagem de autor e de obra que a editora quer divulgar.

O projeto editorial igualmente apresenta particularidades quando se publica a coleção de um escritor, uma vez que tende a reforçar a relevância do conjunto da obra para fãs que querem conhecer tudo o que foi escrito por ele. Em geral, tais edições ainda apelam para a exclusividade dos materiais ou formatos, valorizando a edição como objeto decorativo, e para o fato de conter peritextos exclusivos, produzidos por sujeitos especializados ou profundos conhecedores do autor contemplado na coleção. Com isso, lança-se mão de diferenciais da publicação em relação a anteriores, relegitimando a autoria da coleção, dando relevância aos envolvidos na produção dos gêneros peritextuais e evidenciando a quem se destina, isto é, o co-enunciador.

Podemos aproximar o que dizem Cruz (2007) e Genette (2009) acerca dos paratextos ao que propõe Maingueneau (2020) sobre a imagem do autor. O analista do discurso destaca que, para que a função autor seja plenamente atendida, “é necessário que terceiros o instituem como tal, mediante a produção de enunciados sobre ele e sobre sua obra, em suma, conferindo-lhe uma ‘imagem de autor’” (MAINGUENEAU, 2010, p. 142).

O que diz Maingueneau pode ser exemplificado com os paratextos de autoria de uma editora ou partilhados com ela por algum outro sujeito que os assine. Isso porque, nesses discursos, são construídas imagens de autor, da editora e dos enunciadores, aqueles que produzem os paratextos, pois são relevantes para tal configuração.

---

<sup>3</sup> Tratamos da cenografia na seção 2

### 1.2.1 Orelhas do discurso sinopse

Na estrutura da obra impressa, a orelha é uma parte sobressalente da capa e da quarta capa, que dobra para dentro do livro. Exerce duas funções principais: uma física — reforçar a estrutura da capa da edição brochura e evitar deterioração do material; e outra, editorial ou comercial — visto que nesses espaços são divulgadas informações sobre o livro, o autor e sua bibliografia, bem como a apresentação da história e as avaliações da obra em questão.

Historicamente, as orelhas são elementos textuais recentes no paratexto editorial brasileiro. Segundo Teixeira (2005) passaram a popularizar-se a partir de 1940 e, desde então, caracterizam-se como textos que normalmente não são assinados. Todavia, alguns são encomendados pela editora a pessoas que podem validar uma nova publicação, seja de um autor desconhecido que precisa do prestígio dos comentários para que sua obra venda, seja de um autor renomado que será homenageado tanto pela editora quanto pelos comentários numa rede de “compadrio literário” (VEJA, 2005, p.111<sup>4</sup>).

Sobre a configuração do gênero presente na orelha, Cruz (2007) afirma que esses discursos guardam semelhanças com a quarta capa e trazem informações sobre o autor e a obra, e algumas vezes propaganda da edição, da coleção e da editora. Mais especificamente, “são similares aos de quarta capa. Em geral trazem informações sobre o autor e a obra, ou contém propaganda da edição, da coleção, da editora” (CRUZ, 2007, p. 113). Na visão desse pesquisador, a constituição do texto não tem uma estrutura composicional fixa, uma vez que pode se assemelhar a outro peritexto e inclusive ter ou não certos elementos constitutivos. Neste trabalho, mostramos que a orelha pode abarcar as sinopses das obras da antologia escolhida.

Em 2009, no “Caderno G” do jornal *Gazeta do Povo*, foi divulgada uma reportagem cujo título era “O segredo as orelhas de livros<sup>5</sup>”. Nela, Izhaki (2009, s/p) afirma que “a orelha precisa convidar o leitor a querer ler o livro, seduzi-lo”,

---

<sup>4</sup> Disponível em: [Introdução/Orelha Assinada: Moeda de Troca no Livro \(almanaque.literario.com\)](http://almanaque.literario.com.br/Introducao/Orelha-Assinada-Moeda-de-Troca-no-Livro). Acesso em: 5 mai. 2024

<sup>5</sup> Disponível em: [O segredo das orelhas de livros \(gazetadopovo.com.br\)](http://gazetadopovo.com.br/segredo-das-orelhas-de-livros). Acesso em: 5.mai.2023

confirmando ser o texto da orelha um dos discursos utilizados pela editora para influenciar o leitor na hora da compra de um exemplar do livro e incrementar seu apelo comercial. Nessa mesma reportagem, o publicitário Luiz Augusto Ramos afirma que a orelha abre um diálogo com o leitor final, como numa conversa íntima: “Leio a orelha como mais um amigo me indicando um livro, mas que escreve de um jeito que me deixe intrigado o suficiente para desejar lê-lo” (*in* Izhaki, 2009, s/p). Por meio das reflexões apresentadas por esses dois autores, evidencia-se o papel crucial desempenhado pela orelha de um livro na interação entre a obra e seu potencial leitor, numa interação entre o enunciador e o co-enunciador mediada pelo texto materializado no gênero do discurso sinopse na orelha do livro.

Ao destacar a importância de convencer o co-enunciador, os autores da reportagem ressaltam como a orelha se torna um elemento-chave no processo de decisão de compra e no estímulo à leitura. Logo, distante de ser só um elemento estrutural da composição do livro, a orelha revela-se um espaço em que se negociam o emocional e o intelectual - construídos pela cenografia e pelo *ethos* discursivo – em relação ao aspecto comercial, mas como esses aspectos impactam o comercial, pois podem comportar-se como dispositivos argumentativos que buscam a adesão do co-enunciador e pode gerar a compra do livro.

A matéria jornalística é concluída por Izhaki (2009, s/p) da seguinte maneira: “Escrever orelha não pode ser sobre quem está escrevendo, mas sempre sobre o livro e para o leitor. Quem escreve orelhas não pode perder isso de vista”. Embora um escritor pense assim, essa não seria a posição defendida por um analista do discurso. Afinal, todo enunciador, ao criar uma cenografia, constrói também um *ethos* para si.

A responsabilidade de criar imagens de si e do outro em gêneros inseridos no livro, em geral, é do editor, mas pode ser partilhada com outros, sobretudo com os que assinam as sinopses ou as críticas acerca da publicação. Essas escolhas podem despertar no leitor o interesse de adentrar a obra ou refutá-la. Calvino (2002 *apud* Ponciano, 2014, p. 38) defende que “o editor, com a orelha, tem o poder que me parece excessivo: o de colocar toda a discussão crítica; concorda-se ou discorda-se, mas não se sai daqueles temas, daquelas ideias”.

Nessa citação, evidencia-se o que Maingueneau (2010), mais tarde, anunciará ao dizer que a imagem do autor extrapola a vida dos escritores, e os mais valorizados terão destaque na memória coletiva. Ademais, tal memória não é estável e pode sofrer constantes remodelações, que atendam a uma decisão editorial. Isso porque, a partir do “momento em que uma decisão editorial institui um auctor, é elaborada uma imagem de autor” (MAINGUENEAU, 2010, p. 144).

O conceito de auctor, proposto por Maingueneau, refere-se a uma reconfiguração do autor clássico, uma vez que ele reconhece a multiplicidade de agentes envolvidos na constituição do discurso e na construção de uma imagem. Para Maingueneau (2010), o “auctor” não é apenas o indivíduo que assina uma obra, mas alguém que agrega a sua imagem o reconhecimento e autoridade dentro de sua comunidade discursiva por outros indivíduos que a compõem. Diz Maingueneau (2010, p. 30) “será auctor efetivo, fonte de ‘autoridade’, apenas se terceiros falam dele, contribuem para modelar uma ‘imagem de autor’ dele”. Ao relacionarmos esse conceito, a construção da imagem de Clarice Lispector em cada nova condição sócio-histórica de produção dos discursos, conseguimos entender como e por que cada nova edição tem paratextos diferentes e, conseqüentemente, também são reformulados capas, ilustrações, orelhas, prefácios e posfácios.

Ao relacionarmos esse entendimento sobre a evolução da imagem de Clarice Lispector em distintas condições sócio-históricas, torna-se evidente como o discurso publicitário pretende usar dispositivos argumentativos orientados ao público-leitor idealizado, condizente com as condições vigentes, para buscar a adesão desse co-enunciador num processo de contínua construção e reelaboração da memória literária coletiva.

### 1.2.2 O discurso sinopse na orelha de livro e sua dupla função de visada informativa e visada argumentativa

Definidos o espaço e a função estrutural e comercial exercida pela orelha de um livro, cabe agora discutirmos o discurso veiculado nessas abas. Se aproximarmos o conceito de sinopse ao que Genette (2009) denomina *release* ou *prière d’insérer*, podemos notar que guardam grande semelhança, inclusive na dificuldade de analisá-los historicamente. Para esse autor, “trata-se de um

texto curto (geralmente de meia página a uma página) que descreve, à maneira de resumo ou de qualquer outro meio, e de modo normalmente elogioso, a obra a que se refere” (GENETTE, 2009, p. 97). Em outras palavras, o *release* — ou a sinopse — é um discurso elaborado para publicizar o livro. Ao analisar historicamente o *release*, o pesquisador percebe um movimento em relação ao seu suporte: ele migrou do comunicado à imprensa (jornal) ao peritexto durável (capa do livro).

As constatações de Genette (2009) podem ser verificadas também nas sinopses das orelhas dos livros de Clarice Lispector, porém na ordem inversa. Elas estão inseridas no livro de maneira periférica, mas também aparecem desvinculadas dele, presentes como sinopses das obras em *sites* de livrarias. Não são, de fato, direcionadas como os primeiros *prêt-à-porter*, encartes usados no século XIX para divulgar uma obra para os críticos ou para a imprensa. No presente, destinam-se ao público final já com os recortes e planejamentos da editora. Isso significa que esta última, ao escolher um escritor, uma obra, um projeto gráfico ou os elementos paratextuais, objetiva guiar a leitura do livro e evidenciar seu valor de mercado por seu componente estético e acurácia. A orelha pode, por ser curta e acessível, ser mais lida que o próprio livro.

Sobre o caráter publicitário das orelhas, Araújo (2008) retoma ideias de Almada que afirma: “Quem compra procura informações sobre o produto como reforço e apoio à sua decisão. As orelhas e a quarta capa devem informar persuasivamente, devem ser verdadeiros anúncios do livro, com texto e força de anúncio” (ARAÚJO, 2008, p. 470). Para esses autores, o leitor abre o livro já buscando na sinopse uma opinião que ratifique sua decisão de compra. No discurso da sinopse, além de informações objetivas sobre a obra, são veiculadas opiniões acerca dela, o que pode incluí-la no cânone literário ou valorizar sua ruptura com os autores clássicos. Ademais, identifica o auditório, os avaliadores legítimos e enaltece o escritor; por último, resgata a importância do conjunto da obra do autor para direcionar a leitura e mostrar o valor da publicação.

Considerando-se tais aspectos, segundo Maingueneau (2018), uma obra literária interage em três níveis dentro do espaço literário: a rede de aparelhos, o campo discursivo e o arquivo. A rede de aparelhos representa o ambiente no qual os indivíduos se posicionam como escritores ou leitores, onde são

estabelecidos contratos genéricos considerados literários e onde atuam mediadores como editores e livrarias, além de intérpretes legítimos como críticos e professores, e onde os cânones literários são definidos, podendo se apresentar na forma de manuais ou antologias. Por sua vez, o campo discursivo é o espaço onde diferentes posicionamentos, dominantes e dominados, entram em confronto, criando assim uma rede de interdiscurso. Já o arquivo é o lugar onde o sentido é construído a partir de uma variedade máxima de textos e de dispositivos de arquivo específicos de um tema, evento ou itinerário, conforme Guilhamou, Maldidier e Robin (1971), citados por Maingueneau (2018, p. 107).

Essa diversidade máxima de textos pode ser vista como um elemento balizador que funda no e pelo discurso literário uma rede de referências a outros discursos para consolidação de um enunciador consagrado. De acordo com Celestino, Nascimento & Carreira (2015), ao tratarmos os discursos constituintes como arquivos, percebemos que compartilham formas específicas de se inserir no interdiscurso, de manifestar seus enunciados e promovê-los. Ademais, ratificam os autores que os “grupos que fazem circular os posicionamentos integram comunidades restritas que vão gerir, analisar, avaliar e produzir os textos e institucionalizá-los (Celestino; Nascimento; Carreira, 2015, p. 138). Dessa maneira, por seu caráter polissêmico e com sua relação com a personalidade histórica e literária da obra a que se liga, o discurso sinopse, construído *no* e *pelo* interdiscurso pode ser analisado dentro do campo literário, tido como discurso constituinte.

A sinopse, vista pelas lentes desses teóricos, associados à Análise do Discurso, à Crítica Literária ou ao Marketing Editorial, pode ser analisada como um discurso que coloca a obra em perspectiva intertextual e interdiscursiva, uma dimensão institucional dentro de um discurso constituinte, isto é, da literatura. Na publicação, são identificados escritor e leitor; são negociados sentidos a partir das escolhas editoriais ou até dos textos alógrafos, assinados por nomes acompanhados de uma titulação que pode influir na tentativa de enquadrar a obra comentada na sinopse. Assim, evidencia-se como ela pode ser recepcionada e quais memórias devem ser acionadas para a configuração da cenografia, seja ela de conversa íntima, relato pessoal, texto informativo, artigo de crítica literária, texto biográfico, comentário, peça publicitária, entre outros.

### 1.3 Constituição do *corpus*

Como já dito, a sinopse literária é um material que acompanha o livro de literatura e tenta estimular o consumo da obra relacionada. Desempenha funções mercadológicas, conceituais da editoração, culturais, cenográficas e pode, portanto, compor o *corpus* para um estudo vinculado à AD.

Para a presente pesquisa, não apenas buscamos analisar sinopses de uma editora ou relativas a um autor em especial — ainda que assim o seja —, mas também optamos por uma coleção com identidade estabelecida, com projeto editorial único e com sinopses contemporâneas entre si. A antologia escolhida foi a da editora Rocco, com obras de Clarice Lispector, republicadas em 2020, data do seu centenário. A comemoração culminou no lançamento de dezoito obras da autora, todas com sinopses nas orelhas de capa e de contracapa. Desse vasto material, foram escolhidas as sinopses não assinadas, com autoria atribuída à editora. Seguem os títulos dessas obras com a data da primeira publicação: *Perto do coração selvagem* (1944); *A cidade sitiada* (1946); *A descoberta do mundo* (1968); e *Outros escritos* (inédito).

A preferência por esse *corpus* deve-se ao fato de instituir-se uma cenografia tal que elabora um *ethos* discursivo para o enunciador e para a editora. Tanto a cenografia como o *ethos* discursivo, que pode ou não sofrer alterações na identidade institucional da editora por não haver um aetor corporificado assinando esses discursos.

## CAPÍTULO II

# ANÁLISE DO DISCURSO DE LINHA FRANCESA E SUAS CATEGORIAS

Neste capítulo, tratamos do referencial teórico-metodológico que fundamenta o presente estudo. Para tanto, está dividido em sete partes. Na primeira, discorremos sobre o percurso histórico da Análise do Discurso de linha francesa; na segunda, focalizamos a constituição do objeto de estudo da AD; na terceira, ocupamo-nos do conceito de gênero do discurso; na quarta seção, apresentamos as cenas de enunciação; na quinta, abordamos o *ethos* discursivo; e na quinta, tratamos da autoralidade.

Vale lembrar que o referencial teórico-metodológico da AD se mostra como um espaço no qual múltiplas áreas e abordagens científicas estabelecem diálogo. Neste caso, a publicidade, a editoração, a literatura e a AD, em conjunto, permitem-nos observar e analisar o *corpus* selecionado, a fim de avaliar a eficácia argumentativa desses discursos, por meio da criação da cena de enunciação e do *ethos* discursivo.

### 2.1. A Análise do Discurso de linha francesa

Discurso é um conceito ou categoria muito utilizada nas pesquisas linguísticas e apresenta uma grande variedade de conceitos, abarcando desde pronunciamentos orais, textos construídos com rigor estilístico, até produções de um mesmo campo, como discurso político ou discurso religioso. Essas e outras acepções, advindas da Filosofia, da Retórica, da Análise da Conversação e do senso comum, evidenciam como o trabalho do analista do discurso pode ser difícil, visto que até o seu objeto de estudo propicia visões diversas.

Se o termo discurso ganha novas concepções de acordo com a linha de pensamento, também o é o termo “análise do discurso”. De acordo com Maingueneau (2018, p. 15):

O termo "análise do discurso" foi introduzido pelo linguista distribucionalista Zellig S. Harris (1909-1992), em um artigo intitulado exatamente "Discourse Analysis" (Harris, 1952), no

qual "discurso designava uma unidade linguística constituída de frases; de um texto, portanto.

Sua proposta, mesmo que distante de uma preocupação de como o sentido está articulado à história, representa uma tentativa de análise de textos, como segmentos superiores à frase, ainda numa perspectiva estruturalista. Seu projeto era examinar a recorrência de elementos gramaticais e alguns grupos de palavras dentro de um texto, a fim de buscar o sentido imanente presente nele. A partir de então, é possível notar o início de um processo evolutivo da AD na história. Isso ocorreu porque, desde as primeiras associações de unidades linguísticas e frases, passando por uma compreensão maior do que é um texto, desencadeou-se um movimento que abarcaria aos poucos novos elementos fulcrais para o processo comunicativo, tendo em vista a complexidade da interação entre linguagem e sociedade ou entre o texto, o contexto e a cultura.

Embora Harris<sup>6</sup> tenha cunhado o nome Análise do Discurso, foi na França, já no fim da década de 1960, que o termo ganhou estatuto de teoria e metodologia científica. Em 1969, Pêcheux publicou *Análise automática do discurso* e Foucault escreveu *Arqueologia do saber*, ambos os estudos centrados no discurso e na relação dele com as condições e os processos de produção (Maingueneau, 2020).

Os estudos de Pêcheux avançaram, e o estudioso buscou ampliar o diálogo entre diversos saberes científicos. Por isso, os estudos discursivos são fundamentados em várias áreas abrindo espaço para novas remodelações da AD. Para a sua formação, contribuem: o Marxismo do filósofo Althusser e suas reflexões sobre os aparelhos ideológicos do Estado; a Psicanálise de Lacan, com a condição simbólica da realidade mediada pela atividade comunicativa e pelas marcas ideológicas; e a Linguística estrutural, com a busca da relação entre os enunciados e sua relação sócio-histórica de produção.

A AD, assim concebida, nasce como uma disciplina que tem como base a noção de discurso, cuja materialidade não está graficamente constituída, ou seja, surge da análise de eventos que extrapolam o linguístico (ou o textual).

---

<sup>6</sup> Zellig S. Harris foi, segundo Faraco (2003), um linguista ligado ao distribucionismo americano. Acredita-se que tenha sido o primeiro a utilizar a expressão "Discourse Analysis", ainda que sua abordagem formal focasse na distribuição dos elementos linguísticos, independente do conhecimento do significado desses elementos. Harris, no entanto, não desconsiderava a relação entre discurso e situação social, mas criticava abordagens que não se utilizassem de métodos formais da Linguística.

Para ela, o objeto de estudo não pode ser o texto — produto hermético, acabado, de significado inerente —, mas o discurso, um acontecimento em que sujeitos, ideologias, formações discursivas e condições sócio-históricas confluem para a construção dos efeitos de sentido — hoje vistos como possíveis, moventes e instáveis.

A AD passou por três grandes momentos. No primeiro, ainda havia uma forte influência do Estruturalismo sobre os estudos discursivos. Pêcheux (2019) trabalha com a noção de maquinaria discursiva, que provoca um assujeitamento do sujeito, pois, embora ele tenha a ilusão de ser dono de seu discurso, apenas reproduz a fala de instituições, teorias e ideologias vigentes. O objetivo da teoria nesse período era reunir trações discursivas que confirmassem a hipótese de predominância de uma máquina discursiva, provando que os discursos eram homogêneos e estáveis.

Após o período da fundação, já no segundo momento da AD, novos pesquisadores aproximam-se dos estudos sobre discurso e, diferentemente dos primeiros tempos, nos quais os *corpora* eram prioritariamente discursos políticos, uma gama de novos discursos tornou-se fonte de pesquisa. É nesse segundo momento que se apresenta o conceito de formação discursiva — conjunto de regras anônimas e históricas que determinam o que um sujeito pode dizer. Ao desdobrar o conceito de formação discursiva e do confronto entre elas, surge a noção de interdiscurso, como o exterior de uma formação discursiva que aparece em seu interior.

O terceiro momento da AD destaca-se pelo abandono da ideia de homogeneidade atribuída à condição de produção do discurso; revisa-se a concepção de assujeitamento e chega-se a uma ideia de que se o sujeito não é dono do discurso, por ser constituído na e pela linguagem. Assim, ele pode ser visto como um estrategista que escolhe a melhor entre as opções que se apresentam. O reconhecimento da heterogeneidade enunciativa traz nova luz à ideia de construção dos discursos; reconhece-se a não neutralidade da sintaxe e confirma-se o primado do interdiscurso.

Atualmente, a AD se destaca por entender e explicar como se constrói o sentido em relação as condições sócio-históricas e culturais, em que os discursos estão inseridos, enfatizando a relação entre linguagem, poder e ideologia nos mais diversos gêneros, seja do campo político, jornalístico,

literário, jurídico, religioso ou cotidiano. Além disso, essa abordagem investiga os mecanismos de produção, circulação e recepção dos discursos, examinando as estratégias discursivas utilizadas pelos sujeitos para construir sentidos e persuadir o interlocutor. Dessa forma, oferece ferramentas teóricas e metodológicas para compreender como os discursos moldam nossa maneira de pensar, agir e interagir no mundo social. Têm destaque, nas últimas décadas, temas ligados ao *ethos* discursivo, à memória e às mudanças sociopolítico-culturais em relação aos avanços tecnológicos, em especial relacionados às mídias e sua influência, assim como questões identitárias.

Na contemporaneidade, o nome mais consagrado nas pesquisas relacionadas à AD é Dominique Maingueneau. Para esse estudioso, a noção de discurso envolve uma compreensão ampla e complexa. Ele o entende como uma prática social que vai além da mera expressão linguística, por ser uma forma de ação social. Dito de outro modo, é produzido por sujeitos inseridos em determinadas condições sócio-histórico-sociais e culturais.

Segundo Maingueneau (2014), o interdiscurso é o espaço em que vários discursos se relacionam. Disso decorre que todo discurso se forma por meio de uma heterogeneidade constitutiva. Nas palavras de Possenti (2003), Maingueneau, ao reconhecer o primado do interdiscurso, incita a “construir um sistema no qual a definição da rede semântica que circunscreve a especificidade de um discurso coincide com a definição das relações desse discurso com seu Outro” (grifo do autor). De acordo com o autor, portanto, o discurso materializa a linguagem, visto que seu sentido só é verificável no interior de um universo de outros discursos e, para estudá-lo, é necessário relacioná-lo a outros enunciados — silenciados, negados, parafraseados e ratificados — num processo de identificação de ideologias, sujeitos, argumentação e construções do real.

Os interesses da AD tornam-na uma disciplina em constante diálogo com outras que igualmente se dedicam a verificar como a linguagem afeta e constrói o real e constitui os sujeitos presentes na enunciação. Aproximar Linguística, Publicidade, discurso literário e Editoração na análise de sinopses como discursos presentes entre os elementos que compõem o livro — tanto do aspecto cultural, literário e argumentativo, construído pela cenografia e pela formação do *ethos* discursivo na/ pela linguagem — torna possível desenvolver esta pesquisa

e enfoca um gênero de discurso pouco estudado e relevante no âmbito sociocultural.

## 2.2 A concepção de discurso para a AD na atualidade

Como já dito, o conceito de discurso é polissêmico, pois ganha novas acepções de acordo com o senso comum ou com a corrente teórica, que o toma como objeto. Pode ser empregado como algo genérico e incontável, mas também como um acontecimento específico de fala e contável. Há, mesmo no campo acadêmico, uma grande diversidade de conceitos para o termo discurso de acordo com a disciplina, como a Filosofia da linguagem, o Dialogismo de Bakhtin, a Psicologia Social, a Análise Conversacional, a teoria do poder de Foucault e mesmo momentos prévios da AD.

Atualmente, para a AD, o discurso é uma forma de ação social, uma vez que é produzido por sujeitos inseridos em determinado contexto histórico, social e cultural. Maingueneau (2020) ressalta que o discurso é uma forma de agir sobre o outro; um espaço de construção de sentidos e negociação de identidades que ganha sentido na relação com outras enunciações com as quais se relaciona, mas se materializa no texto. Guespin (1971 *apud* Catalano, 2020, p. 48) define e articula os conceitos de texto e discurso, quando afirma que “um olhar lançado sobre o texto do ponto de vista de sua estruturação ‘em língua’ faz dele um enunciado; um estudo linguístico das condições de produção desse texto fará dele um discurso”. Essa citação reforça a compreensão de articulação dos conceitos de texto e discurso ao destacar que, enquanto uma abordagem estrutural do texto o concebe como um enunciado, uma análise linguística das condições de produção revela sua natureza discursiva, evidenciando as dinâmicas de poder, identidade e construção de efeitos de sentidos presentes em qualquer discurso.

Já para Fernandes (2013, s/p):

discurso, tomado como objeto da Análise do Discurso, não é a língua, nem texto, nem a fala, mas necessita de elementos linguísticos para ter uma existência material” e “implica uma exterioridade à língua, encontra-se no social e envolve questões de natureza não estritamente linguística. Referimo-nos a

aspectos sociais, ideológicos impregnados nas palavras quando elas são pronunciadas.

De modo complementar, Maingueneau (2020) define algumas características essenciais ao discurso. Mais especificamente, ele

- a) é uma organização além da frase;
- b) é uma forma de ação;
- c) é interativo;
- d) é contextualizado;
- e) é assumido por um sujeito;
- f) é regido por normas;
- g) é assumido no bojo do interdiscurso;
- h) constrói socialmente o sentido.

O quadro a seguir, detalha cada uma das características essenciais do discurso.

Quadro 1: Definições de discurso

Discurso é uma organização além da frase	O discurso envolve estruturas que vão além das construções de uma frase; elas são compostas por elementos que transcendem a sentença, obedecendo a regras específicas de organização. Esses elementos atuam em dois níveis distintos: o primeiro refere-se às regras que regulam os gêneros de discursos aceitos em um determinado contexto social, enquanto o segundo aborda regras que se aplicam às regras transversais aos gêneros, que governam um relato, um diálogo, uma argumentação.
Discurso é uma forma de ação	O falar é uma forma de ação sobre o outro. O linguista recupera ideias advindas da retórica, que mostram que toda enunciação pretende modificar uma situação.
Discurso é interativo	Nas interações verbais, os interlocutores ajustam suas enunciações em relação ao outro e percebem o efeito que suas palavras têm sobre este último. Qualquer enunciação supõe a presença do outro, em relação à qual cada sujeito constrói seu próprio discurso.
Discurso é contextualizado	Numa troca linguística, o contexto particular é essencial para que as palavras, incompletas, indiquem indícios de completude de sentido.
Discurso assumido por um sujeito	O discurso sempre está relacionado a um sujeito, num “aqui e agora”. A fala é dominada pelo dispositivo de comunicação do qual ela provém.
Discurso é regido por normas	Cada ato da linguagem implica normas que regulam todas as trocas verbais; os gêneros de discurso são conjuntos de normas que suscitam expectativas nos sujeitos engajados na atividade verbal.

Discurso é assumido no bojo de um interdiscurso	Só adquire sentido no interior de um imenso interdiscurso; só é possível interpretá-lo em contraste ou em relação ou outros enunciados com os quais partilha algo.
Discurso constrói socialmente o sentido	O sentido constrói-se e reconstrói-se por indivíduos imersos em diferentes configurações sociais,

Elaboração própria

Desse modo, o discurso para a AD constrói e é construído pela ideologia, pelas práticas sociais e pelas condições sócio-históricas e culturais por meio de práticas interativas e por um sujeito que o legitima. Isso para exercer seu papel de interação entre indivíduos que continuamente agem um sobre o outro.

Ao estudar noção tão abrangente como o discurso, a AD firma-se como um campo de pesquisa complexo e relevante, concentrado em desvendar as complexas relações entre o uso da linguagem e as condições sócio-históricas e culturais. Seu propósito principal é investigar como influências ideológicas e fatores sociais impactam a produção e interpretação dos discursos. Os pesquisadores da AD se dedicam a essa área com o objetivo de revelar as conexões entre o aspecto linguístico e o social, influenciando e sendo influenciados pelos fenômenos sociais, e oferecendo uma abordagem analítica que ajuda a compreender a linguagem como uma ferramenta fundamental na construção e manutenção da realidade social.

Desde seu surgimento, a AD evoluiu ao longo do tempo, passando de uma visão limitada que se concentrava apenas nas unidades linguísticas para uma compreensão mais abrangente que considera o contexto, a sociedade e a cultura. Conforme assevera Maingueneau (2020) o discurso vai além das palavras e frases, transcendendo o aspecto gramatical para se manifestar nas relações sociais, nas normas, nos valores culturais e nas estruturas de poder. Por essa razão, os analistas do discurso selecionam *corpora* específicos para investigar questões particulares, evitando abordagens subjetivas e adotando uma perspectiva mais científica. Portanto, o foco da AD é examinar as práticas discursivas e as estruturas linguísticas que as sustentam, com o objetivo de revelar as interações entre a linguagem e a sociedade. Isso contribui para uma compreensão mais profunda da linguagem como ferramenta essencial na construção e manutenção da realidade social.

Nas análises propostas nesta pesquisa, há uma orientação referente ao discurso enquanto movimento de interação e ação sobre o leitor-alvo das sinopses escolhidas. Assim, buscam-se marcas do interdiscurso que compõe o *corpus*, reconhecendo o lugar do sujeito-autor e evidenciando as marcas das condições sócio-históricas de produção para a construção de um efeito de sentido, engendrado pelo interdiscurso.

Diante dessa perspectiva, procuramos caracterizar as sinopses em estudo como discursos em diálogo permanente com outros discursos, sejam recortes da própria obra clariceana, sejam outras sinopses da mesma edição comemorativa ou mesmo sinopses anteriores, com o propósito de elucidar formas estratégicas de sedução que objetivam a adesão do co-enunciador — o leitor — evidenciadas pela eficácia argumentativa para a legitimação discursiva. Em suma, examinamos como cada sinopse representa uma situação histórica, política e ideológica que, muitas vezes, contrasta com a do texto com o qual se relaciona, construindo uma nova cenografia e um novo *ethos* discursivo em cada recorte estudado.

### 2.2.1 O primado do interdiscurso

Se, como vimos, a interpretação do discurso transcende a unidade frástica ou mesmo o texto como material linguístico — visto que depende das interações sociais, da cultura, da ideologia e das condições sócio-históricas de produção — é fundamental considerar a relação entre os discursos. Em outras palavras, é necessário prestar atenção àquilo que Maingueneau (2020) denomina o “primado do interdiscurso”. O interdiscurso, como categoria da AD, é concebido como a relação entre discursos de um mesmo campo discursivo ou de um campo distinto. Charaudeau e Maingueneau (2004, p. 286) afirmam que todo discurso “é atravessado pela interdiscursividade, tem a propriedade de estar em relação multiforme com outros discursos, de entrar no interdiscurso. Esse último está para o discurso como o intertexto está para o texto”. Desse modo, a relação entre os discursos compõe a interdiscursividade; esta última possibilita a leitura e garante a coerência de novos enunciados.

Segundo Maingueneau (2008 [1984]), a noção de primado do interdiscurso enfatiza que os discursos não são entidades pré-existentes, mas surgem como resultados da rede interdiscursiva na qual estão imersos. Isso significa que os discursos não são posicionados em relação uns aos outros; em vez disso, surgem das interações dinâmicas e multifacetadas que ocorrem dentro dessa rede interdiscursiva.

Logo, o sentido de um enunciado depende das relações que um discurso estabelece com outros. Essa ideia, contudo, não é originada na AD. Maingueneau (2008) recupera uma citação de Bakhtin (1981) em que o filósofo russo afirma: “o discurso reencontra o discurso do outro em todos os caminhos que levam a seu objeto e um não pode não entrar em relação viva e intensa com o outro” (Bakhtin, 1981 *apud* Maingueneau, 2008, pos<sup>7</sup>. 561). A diferença trazida pela AD é de natureza metodológica, ou seja, Maingueneau (2021) propõe substituir o termo interdiscurso, demasiado vago, por três novos termos que dariam conta da gênese dos discursos: o universo discursivo, o campo discursivo e o espaço discursivo.

---

<sup>7</sup> Indicativo da posição da citação no ebook da obra.

Antes de esclarecermos esses conceitos, é importante mostrar algo comum a todos eles: a formação discursiva. Esse termo foi inicialmente adotado por Foucault (1969) e está relacionado a um sistema de regras comuns e determinadas socialmente, às quais está condicionado o enunciado. Pêcheux (1995) se vale desse conceito para o estudo do discurso, observando como a ideologia molda a enunciação do sujeito e pode mobilizar assuntos e validar efeitos de sentido. Nas palavras de Orlandi (2012, p. 55), “a formação discursiva é a projeção da ideologia no dizer”. É na enunciação que a ideologia e o interdiscurso estão ligados, e é em cada formação discursiva que dada enunciação se torna possível e coerente. Sobre a relação entre interdiscurso, ideologia e formação discursiva, Pêcheux (1995) defende que a Ideologia e o interdiscurso criam uma realidade. Essa realidade é, então, a própria formação discursiva. Nas palavras do autor:

o funcionamento da Ideologia em geral como interpelação dos indivíduos em sujeitos (e, especificamente, em sujeitos de seu discurso) se realiza através do complexo das formações ideológicas (e, especificamente, através do interdiscurso intrincado nesse complexo) e fornece “a cada sujeito” sua “realidade”, enquanto sistema de evidências e de significações percebidas – aceitas – experimentadas (PÊCHEUX, 2009, p. 149).

Dessa forma, o assujeitamento discursivo ratifica o postulado de que as formações discursivas estruturam o sujeito enquanto fenômeno ideológico e contribuem para a formação do sentido de dado discurso. Nessa concepção, o sujeito, ainda que se sinta dono de seu discurso, é apenas um reproduzidor do que a ideologia ou uma instituição comunicam.

De Pêcheux para Maingueneau, houve um grande salto quanto à compreensão do papel das formações discursivas e do interdiscurso para a constituição do discurso. Para Pêcheux (1995) a relação entre os discursos ocorria de maneira justaposta, cada um deles autônomo e fechado sobre si. De acordo com Courtine (1981, p. 54), o interdiscurso é “uma articulação contraditória de formações discursivas que se referem a formações ideológicas contraditórias”. Assim, os discursos influenciam-se, colocam-se em relação apenas para se delimitarem. A concepção atual, adotada por Maingueneau

(2008) faz sobressair o primado do interdiscurso, que fundamenta a heterogeneidade enunciativa.

Para ilustrar a concepção atual de interdiscurso, podemos citar as palavras de Mussalim & Bentes (2001) que apresentam o interdiscurso como espaço de relação entre vários discursos. Para as autoras,

os diversos discursos que atravessam uma formação discursiva não passam de componentes, ou seja, em termos de gênese, tais discursos não se constituem independentemente uns dos outros para serem, em seguida, postos em relação, mas se foram de maneira regulada no interior de um interdiscurso. Será a relação interdiscursiva, pois, que estruturará a identidade das formações discursivas em questão (MUSSALIM & BENTES, 2017, p. 129).

Assim, as formações discursivas regulam a constituição de um discurso dentro do universo interdiscurso, num sistema de restrições semânticas globais. O interdito, por sua vez, compõe a identidade das formações discursivas e permite sua inscrição na história.

Ao se debruçar sobre o interdiscurso e sua relação com as formações discursivas, Maingueneau (2008, 2014) propõe, como já informamos, a substituição do termo interdiscurso por uma tríade de elementos que o comporiam: o universo discursivo, o campo discursivo e o espaço discursivo. Para ele, o sentido depende das relações entre um discurso e outros dentro de um “universo discursivo”, visto como as produções verbais de todos os tipos — discurso religioso, discurso político, discurso publicitário —, e representa um conjunto extenso, mas finito, de formações discursivas que podem interagir numa dada conjuntura.

O autor também preconiza a importância de relacionar o discurso com outros do mesmo “campo discursivo”, pois tais discursos “possuem a mesma função social e divergem sobre o modo pelo qual ela deve ser preenchida” (Maingueneau, 2008, pos. 577), como o discurso neoliberal ou o discurso comunista dentro do universo discursivo da política. Por último, especifica ainda mais as relações entre o discurso e outros do mesmo campo discursivo, ao que intitula “espaço discursivo”.

Para esse teórico, cada discurso é apenas um componente dentro de uma regularidade prévia, estabelecida na formação discursiva. Ademais, toda

enunciação partilha com outras alguns traços que a compõem. Maingueneau (2014) chama essa característica de “heterogeneidade constitutiva” e a ela atribui a função de amarrar “em uma relação inextricável, o Mesmo do discurso e seu Outro” (Maingueneau, 2008, pos 537).

Essa relação entre o Outro e o Mesmo é o que compõe a identidade discursiva, e a interdiscursividade dá origem a todos os discursos. Nas palavras de Maingueneau (1997, p. 119-120),

Dizer que a interdiscursividade é constitutiva é também dizer que um discurso não nasce, como geralmente é pretendido, de algum retorno às próprias coisas, ao bom senso etc., mas de um trabalho sobre outros discursos.

Assim, o conceito de interdiscurso associa-se à ideia de que os discursos não só se relacionam, mas também dependem uns dos outros para se constituir e construir sentidos. Em síntese, não se pode pensar em discurso fechado em si mesmo ou advindo de uma fonte única; todo enunciado é formado e atravessado, explícita ou implicitamente, por outras enunciações anteriores a ele.

Nos recortes que analisamos, enunciados do discurso sinopse, constatamos uma multiplicidade de vozes, e cada enunciação gravita em torno de campos temáticos específicos: o da divulgação cultural, o do discurso publicitário, o do discurso acadêmico e o do discurso literário. O campo discursivo, caracterizado pela formação discursiva engendrada pelos enunciadores analisados, se caracteriza por temas relacionados à publicidade, à literatura feminina do século XX, à recepção da literatura de Clarice Lispector no século XXI e à imagem de autor do sinopsista de textos lispectorianos na edição comemorativa das obras da escritora. Já a delimitação de um espaço discursivo característico contrapõe textos assinados e não assinados nas sinopses presentes nas orelhas dos livros da coleção, assim como especialistas e não especialistas na obra.

### **2.3. O gênero do discurso**

A apreensão dos gêneros do discurso, conforme definido por Maingueneau (2018), assume papel fundamental na realização de uma análise precisa e contextualizada das práticas discursivas. Os gêneros não são meras abstrações; antes, são expressões específicas que surgem dentro de contextos sociais e culturais particulares. Diante disso, cabe ao analista a tarefa de decodificar as características distintivas de cada gênero, identificando as expectativas do público, as convenções linguísticas e as estruturas que o definem.

A compreensão do gênero do discurso, conforme definido por Maingueneau (2018), é fundamental para uma análise rigorosa e contextualizada das práticas discursivas. Os gêneros não são simplesmente categorias abstratas, mas representam formas específicas de expressão que se desenvolvem em contextos sociais e culturais e dispõem de regras próprias de manifestação. No entanto, a definição precisa e a identificação dos gêneros requerem um papel ativo por parte do analista, pois é ele que, por meio de um exame cuidadoso, deve decodificar as características distintivas de cada gênero, identificando as expectativas do público, as convenções linguísticas e as estruturas que o definem.

Considerando-se que uma

Atividade social de um tipo particular, o gênero manifesta-se em circunstâncias apropriadas e com protagonistas qualificados. Definir uma égloga antiga ou uma tragédia francesa clássica é assinalar o conjunto das condições exigidas para que essas atividades sejam consideradas “bem-sucedidas”. Essas condições são evidentemente mais complexas que as de um ato de falta elementar e, por outro lado, estão estreitamente ligadas a lugares e práticas sociais (MAINGUENEAU, 2018, p. 230).

Os gêneros não são categorias estáticas, visto que moldam como as manifestações específicas de atividades comunicativas devem ocorrer em determinadas condições sócio-históricas de produção. Por isso, uma análise crítica é essencial para compreender as práticas de criação, leitura e arquivamento, bem como para apreender a dinâmica complexa que permeia as práticas discursivas, uma vez que, ao falar, aprendemos a moldar nosso discurso em gêneros, à medida que ouvimos o discurso dos outros.

Nas palavras de Maingueneau (2018, p. 234):

A categoria do gênero do discurso é definida a partir de critérios situacionais; ela designa, na verdade, dispositivos de comunicação sócio-historicamente definidos e que são concebidos habitualmente com a ajudadas metáforas do "contrato", do "ritual" ou do "jogo". Falamos, assim, de "gêneros do discurso" para referir-nos a um jornal diário, a um programa de televisão, uma dissertação etc. Por sua própria natureza, os gêneros evoluem sem cessar par a par com a sociedade. Uma modificação significativa de seu modo de existência material basta para transformá-los profundamente.

Desse modo, vemos que há uma relação intrínseca entre a categoria de gênero do discurso e os critérios situacionais. Os gêneros são formas específicas de comunicação e apresentam bases sócio-históricas que garantem sua coerência na prática verbal. A metáfora do contrato, do papel e do jogo ilustra a natureza dos gêneros discursivos, pois evidencia a necessidade de aceitação das regras por eles definidas, mesmo considerando sua capacidade de se transformar ao longo do tempo.

Assim, para analisar o gênero de discurso sinopse, nosso principal foco, é crucial compreender que ele atua como uma condição de produção e como resultado da prática discursiva. Existe um acordo estabelecido entre os enunciadores — o sinopsista e o leitor —, confirmando que as trocas, na prática comunicativa, não ocorrem de maneira aleatória. A presença de coerções internas e externas, em combinação, justifica os papéis desempenhados pelos sujeitos.

Além disso, o arquivamento desse gênero — ou seja, o local de exposição — valida sua importância para a editora, para o sinopsista e para o leitor-consumidor final. Esse destaque pode ser observado no contexto de editoração do livro, presente na contracapa ou na orelha, bem como em *sites* de livrarias ou da editora que publica a obra.

O acordo entre os sujeitos envolvidos reforça a ideia de que as trocas não são aleatórias, e as coerções externas e internas estão em jogo, dependentes de circunstâncias específicas. Ademais, o arquivamento desempenha papel crucial, pois a modificação do suporte material do discurso altera e reorganiza a forma como é apresentado. A sinopse é um gênero de discurso contemporâneo reconhecido pelos sujeitos envolvidos — isto é, pelo enunciador e coenunciador —, que se validam mutuamente. Do mesmo modo, implica uma organização

textual específica, um local e momento legítimos, com uma finalidade clara almejada pela prática discursiva.

Em síntese, a eficácia argumentativa da sinopse está intrinsecamente ligada a vários elementos. Para que o leitor a valide, é necessário reconhecer o texto como pertencente ao gênero sinopse. A finalidade comunicativa, que envolve apresentar, promover e dialogar com a obra sinopsiada, deve ser evidente. As condições sócio-históricas de produção desempenham papel fundamental, garantindo o direito de enunciar e definindo os papéis dos interlocutores em um contexto sócio-histórico específico, seja na contracapa ou na orelha do livro, seja na página eletrônica da livraria ou da editora, por um sujeito legitimado pela própria empresa para partilhar com ela a responsabilidade de promover a obra, pensando-se em um sujeito leitor idealizado nesses discursos.

#### **2.4. Cenas da enunciação**

Entre as diversas ferramentas teórico-metodológicas utilizadas pela AD, destaca-se a da cena de enunciação. A enunciação, tal como o interdiscurso, é condição essencial para a constituição do discurso. A cena de enunciação retoma uma metáfora teatral para evidenciar que os sujeitos desempenham papéis estabelecidos e reconhecidos dentro da enunciação. Em outras palavras, o ato de enunciar vai além do dizer; aliado a isso, é preciso construir um quadro com o qual o co-enunciador se identifique ou no qual se reconheça. Isso porque “a cena de enunciação é uma dimensão essencial do ‘conteúdo’” (Maingueneau, 2008b, p. 52).

Nessa medida, para que um enunciado adquira sentido e conquiste a adesão do co-enunciador, é fundamental configurar — ou negociar — uma cena de enunciação. Essa é uma marca essencial do discurso e sobre isso Maingueneau (2011, p. 75) afirma que

o discurso pressupõe essa cena de enunciação para poder ser enunciado, e, por seu turno, ele deve validá-la por sua própria enunciação: qualquer discurso, por seu próprio desdobramento, pretende instituir a situação de enunciação que o torna pertinente.

A cena de enunciação a que Maingueneau se refere é composta por outras três: cena englobante, cena genérica e cenografia. No próximo quadro, procedemos à caracterização de cada uma delas, de acordo com Maingueneau (2013).

Quadro 2: Cenas da enunciação

Cena englobante	Relaciona-se ao espaço e ao tempo em que se produz o discurso; define o tipo de discurso a que a enunciação pertence. Favorece a interpretação do discurso, uma vez que mostra a finalidade com a qual ele foi organizado. No entanto, não é suficiente para explicar a interação entre os enunciadores. Isso se dá por meio dos gêneros discursivos.
Cena genérica	Refere-se aos gêneros do discurso que veiculam cada tipo discursivo da cena englobante e agregam marcas típicas desse gênero, como finalidade, lugar apropriado, suporte, estrutura composicional e papéis dos enunciadores. Representa o contrato associado a uma atividade discursiva. Tanto o domínio quanto a competência genérica são essenciais para a competência discursiva — capacidade de produzir e interpretar enunciados decorrentes de um discurso.
Cenografia	Corresponde ao contexto escolhido pelo enunciador para comunicar o que pretende. Não se reduz a um cenário ou um quadro, pois compreende a própria enunciação que ao se desenvolver valida-se. É a origem e o produto que engendra. Desenvolve-se a partir de memórias coletivas a fim de validar um enunciado e ser validada por ele.

Elaboração própria

As definições anteriores proporcionam uma perspectiva de como a AD visa a examinar as práticas discursivas, pois evidenciam como as obras se

relacionam com a sociedade. Isso ocorre porque a análise discursiva deve expandir a leitura para além do conteúdo do texto, considerando as formas pelas quais o conteúdo é veiculado para a construção de significado em cada enunciação.

A cenografia, em uma sinopse, pode estar associada: à valorização do autor homenageado; à transparência da editora; à modernidade da edição; ao diálogo com um amigo (o leitor) ou a um simulacro de trocas de informação entre conhecedores da obra, reforçando a ideia de que o leitor pode ser um sujeito já preparado para a leitura e para uma avaliação mais profunda da publicação; e, ainda, à legitimação mútua entre o autor da sinopse e o autor da obra, quando o nome do sinopsista tem relevância dentro do campo literário em destaque. Disso decorre que a cenografia não é apenas um cenário passivo, mas um elemento ativo na construção do *ethos* discursivo, pois pode influenciá-lo de diversas maneiras. Em síntese, cenografia e *ethos* discursivo são construídos progressivamente à medida que o discurso se desenvolve.

## 2.5. *Ethos* discursivo

Como dito, há um enlaçamento entre a cenografia e o *ethos*, que se valida por meio da enunciação. O conceito de *ethos* remonta à Retórica de Aristóteles e corresponde à imagem que o orador transmite de si mesmo, contribuindo para a persuasão do auditório. Nas palavras de Aristóteles (1356 *apud* Eggs, 2008, p. 36):

Persuadimos pelo *ethos*, se o discurso é tal que torna o orador digno de crédito, pois as pessoas *honestas* (*epieikés*) nos convencem mais e mais rapidamente sobre todas as questões em geral [...]. Não é preciso admitir [...] que a *epieikeia* do orador não contribui em nada para a persuasão; muito ao contrário, o *ethos* constitui praticamente a mais importante das provas.

Nessa perspectiva, o que importa não é a honestidade do orador, mas sua boa impressão, que enuncia não apenas uma informação, como também um caráter em busca da adesão do auditório a uma certa posição discursiva. Essa imagem construída pode ou não ser consciente do enunciador, mas certamente será percebida pelo auditório, ou seja, pelo co-enunciador.

A busca por adesão deve inspirar confiança em seu público no próprio ato de enunciação. Para Maingueneau (2011), a AD retoma o conceito de *ethos* discursivo para identificar, no discurso, uma imagem do enunciador formada pelo que ele diz e pelo modo de dizê-lo.

De acordo com Maingueneau (2011 *apud* Amossy, 2020, p. 85):

O que o orador pretende *ser*, ele dá a entender e ver: ele não *diz* que é simples e honesto, ele o *mostra* por meio de sua maneira de se expressar. Assim, o *ethos* está associado ao exercício da fala, ao papel que corresponde a seu discurso, e não ao indivíduo “real”, apreendido independentemente de sua comunicação oratória.

Assim, a confiança do público no *ethos* discursivo do orador depende não de sua figura extradiscursiva, mas da imagem construída durante a enunciação sem ser explicitada no discurso. Para tal, é basilar haver interação entre o locutor, o destinatário e o discurso, visto que é dessa relação intradiscursiva que o *ethos* discursivo se manifesta. Mais especificamente:

A eficácia do *ethos* relaciona-se, assim, com o fato de ele envolver de algum modo a enunciação sem ser explicitado no enunciado. Por mais que esteja ligado ao locutor na medida em que este se acha na origem da enunciação, é a partir de dentro que o *ethos* caracteriza esse locutor. Com efeito, o destinatário atribui a um locutor inscrito no mundo extradiscursivo características que são na realidade intradiscursivas, porque estão associadas a um modo de dizer (MAINGUENEAU, 2018. p. 268)

Por contar com o discurso como elemento constituinte, o *ethos* discursivo interfere no modo como o locutor enuncia e inspira confiança do público ao buscar a adesão deste último. Portanto, o *ethos* é, para AD, uma noção construída dentro do discurso e não pode ser concebida como uma imagem externa ou mesmo prévia do locutor. Nos dizeres de Maingueneau (2008a, p. 14):

*ethos* é distinto dos atributos “reais” do locutor. Embora seja associado ao locutor, na medida em que ele é fonte da enunciação, é do exterior que o *ethos* caracteriza esse locutor. O destinatário atribui a um locutor inscrito no mundo extradiscursivo traços que são em realidade intradiscursivos, já que são associados a uma forma de dizer. Mais exatamente, não se trata de traços estritamente “intradiscursivos” porque, como

vimos, também intervém em sua elaboração, dados exteriores à fala propriamente dita (mímicas, trajes...).

Assim, a adesão de um discurso está relacionada à capacidade de, investido de seu *ethos* construído discursivamente, o enunciador gerar identificação do co-enunciador com o que lhe é dito — e mostrado — por esse sujeito historicamente especificado. Essa projeção da imagem do enunciador no discurso deve legitimar o que é dito e, para tanto, deve configurar uma voz e um corpo.

Ainda de acordo com Maingueneau (2020a, p. 14, grifos do autor), todo discurso — oral ou escrito — apresenta

uma vocalidade específica: a instância subjetiva se manifesta por meio de um corpo enunciante historicamente especificado. Trata-se, com efeito, de um corpo enunciador (e não, obviamente, do corpo do locutor extradiscursivo), considerado como um *fiador* que, por seu *tom*, atesta o que é dito. O termo “tom” tem a vantagem de valer tanto para o escrito quanto para oral. O poder de persuasão de um discurso resulta, então, em boa parte, do fato de ele levar o destinatário a se identificar com o movimento de um corpo, mesmo muito esquemático, investido de valores historicamente especificados: as “ideias” suscitam a adesão do leitor porque a *maneira de dizer* implica uma *maneira de ser*.

Os termos tom e corpo, usados pelo teórico, estão ligados a atributos de caráter e corporalidade incorporados pelo co-enunciador ao discurso. O caráter corresponde a traços psicológicos e a corporalidade refere-se a uma corporalidade ou comportamento.

Diante desses elementos, cabe ao destinatário construir a figura do fiador, pois participa do mundo criado pela enunciação e permite que o *ethos* discursivo do fiador se instaure, incorporando e se apropriando desses *ethos* discursivo. Maingueneau (2008b, p. 29, grifos do autor) elucida a relação de incorporação do *ethos* discursivo pelo destinatário ao dizer que

[...] alguma coisa da ordem da experiência sensível se põe na comunicação verbal. As “ideias” suscitam a adesão por meio de uma *maneira de dizer* que é também uma *maneira de ser*. Apanhado num *ethos* envolvente e invisível, o coenunciador 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.

Vale destacar, no entanto, que o *ethos* emerge em cada discurso nem sempre é construído conscientemente pelo enunciador ou, embora tenha sido elaborado deliberadamente, consegue a adesão desejada. Sobre a construção do *ethos*, Amossy (2008, p. 9) assevera que “a apresentação de si não se limita a uma técnica apreendida, a um artifício: ela se efetua, frequentemente, à revelia dos parceiros, nas trocas verbais mais corriqueiras e mais pessoais”. Por conseguinte, o *ethos* pode falhar na sua iniciativa de convencer seu auditório, e “a qualidade do *ethos* remete, com efeito, à figura desse ‘fiador’ que, mediante sua fala, se dá uma identidade compatível com o mundo que ele se supõe que ele faz surgir em um enunciado” (Maingueneau, 2008a, p.73).

De fato, o destinatário pode — ou não — apropriar-se desse *ethos* ou ser incorporado por ele. Essa incorporação atua em três registros:

- a enunciação da obra confere uma “corporalidade ao fiador, ela lhe dá corpo;
- o destinatário incorpora, assimila um conjunto de esquemas que correspondem a uma maneira específica de relacionar-se com o mundo habitando seu próprio corpo;
- essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um corpo, da comunidade imaginária, daqueles que aderem ao mesmo discurso (MAINGUENEAU, 2008a, p. 65).

Em síntese, o *ethos* não se constitui apenas com a identificação de uma personagem fiadora, mas também com a implicação do interlocutor em um “mundo ético”, ou seja, um conjunto difuso de representações sociais e culturais que podem gerar uma tensão entre o *ethos* almejado pelo locutor e o *ethos* efetivamente elaborado. Disso decorre que o *ethos* discursivo pode gerar afinidades e proximidades com determinados auditórios e afastamentos de outros, pois a imagem que o locutor constrói de si no discurso é influenciada por seus valores, crenças e experiências, que, a seu turno, podem ser partilhados ou não com o interlocutor.

De todo modo, a apresentação de si no discurso é uma estratégia importante para a construção da autoridade do locutor. Ela pode ser feita de diversas maneiras, tais como por meio da linguagem, do comportamento e das escolhas discursivas. Ademais, pode ser enunciada de forma dita ou mostrada. Dizemos que o *ethos* é dito quando o enunciador fala de si mesmo. O *ethos* mostrado, em contrapartida, refere-se à condição constitutiva de toda enunciação. Ainda que apresentados de maneira separada, para Maingueneau (2008b), não é possível definir uma diferença clara entre eles, pois “a distinção entre *ethos* dito e mostrado se inscreve nos extremos de uma linha contínua, uma vez que é impossível definir uma fronteira nítida entre o ‘dito’ sugerido e o puramente ‘mostrado’ pela enunciação” (p. 18)

Dito ou mostrado, o *ethos* discursivo busca a adesão do auditório, e o locutor precisa ativar no intérprete a construção de sua representação, que pode pôr em risco o domínio do locutor sobre sua própria fala. (Maingueneau, 2018). Quando pensamos em diferentes gêneros discursivos e no modo como a eficácia argumentativa precisa adaptar-se a eles, vale mencionar o que diz Maingueneau (2018, p. 271) sobre o processo de adesão:

A noção de *ethos* permite ainda refletir sobre o processo mais geral de adesão dos sujeitos ao ponto de vista defendido por um discurso, processo particularmente evidente no caso de discursos como a publicidade, a filosofia, a literatura, a política etc., que — diferentemente dos que são parte de gêneros “funcionais” como os formulários administrativos ou os manuais de instruções — devem conquistar um público que tem o direito de ignorá-los ou recusá-los.

Ao relacionarmos as palavras do autor ao estudo da sinopse, notamos que é um gênero que pode ser ignorado e, para que isso não ocorra, é essencial conseguir, com estratégias variadas, conquistar um público que tem direito de desprezá-la durante o processo de escolha de um livro de literatura. Dessa maneira, o envolvimento dos indivíduos no processo de adesão revela-se intrinsecamente vinculado ao conceito de *ethos*, desempenhando um papel crucial na análise. Ao explorar discursos que abrangem campos diversos, como publicidade e filosofia, notamos que eles não se enquadram no mesmo contexto utilitário dos gêneros funcionais, como formulários ou manuais de instrução. Por essa razão, conquistar a audiência emerge como um desafio significativo. Nesse

contexto, o público detém a prerrogativa de deliberadamente ignorar as mensagens apresentadas, ampliando a complexidade da tarefa de persuasão e engajamento. A análise do *ethos* discursivo deve, portanto, considerar como a construção da imagem do locutor impacta a persuasão. Isso porque a credibilidade e a confiança geradas pelo *ethos* discursivo desempenham papel crucial na eficácia do discurso em sua busca pela adesão do público e pela mobilização hábitos de consumo, como a compra de livro literário, em virtude de um texto exposto na orelha da obra, no qual está o discurso.

Ao observar o *ethos* discursivo nos diversos enunciados, a AD busca desvelar não apenas o conteúdo manifesto, mas também as estratégias discursivas utilizadas para estabelecer a posição do locutor na interação comunicativa. Essa abordagem enriquece a compreensão das práticas discursivas, fornecendo base para os efeitos de sentido na dinâmica complexa entre linguagem, poder e sociedade.

## 2.6. Autoralidade

Segundo Maingueneau (2018), no âmbito do discurso literário — em que a sinopse está contida por propagar e reproduzir suas ideias, construções e veículos—, cabe discutir a encenação da representação do produtor literário como uma dimensão constitutiva desse discurso. Ele retoma um tema complexo já proposto por Foucault em 1969, numa conferência sobre autoralidade. Nesse evento, o filósofo francês sugerira que, nos estudos sobre discurso, a discussão sobre o lugar do autor fosse suplantada pela função autor.

Para o linguista, tal tema pode dividir-se em três valores distintos: garante, autor e auctor. O primeiro valor refere-se à entidade que se responsabiliza pelo texto, ou seja, o nome colocado na capa; o segundo, designa a entidade que surge dentro da enunciação e à qual se “agregam determinadas representações estereotipadas historicamente variáveis” (2010, p. 142); o terceiro, por fim, representa aquele que ganha notoriedade entre seus pares. Para que essa função seja plenamente atendida, “é necessário que terceiros o instituem como tal, mediante a produção de enunciados sobre ele e sobre sua obra, em suma, conferindo-lhe uma ‘imagem de autor’” (MAINGUENEAU, 2010, p. 143).

A problemática evidenciada por Maingueneau (2010) é a de que essas três acepções confluem. Do prefácio e do peritexto, emana a função do garante, mas quem assina — ao assinar — é o autor. O teórico lembra, ainda, que a imagem do autor, construída por terceiros e por uma validação dentro do grupo, institui um auctor.

Foucault (2001 [1969], p. 273), prenunciando a confluência e a importância da imagem do autor, mostra como a autoria funciona, ao destacar que

um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si.

Assim, o nome de um autor, reconhecido em certa comunidade, desempenha papel importante para autenticar, agrupar, contrapor suas produções e determinar antecipadamente uma abordagem reflexiva sobre elas, transformando esses escritos em obras. O conceito da imagem do autor oscila entre duas forças: os elementos externos e a própria trajetória do escritor. Conforme afirma Maingueneau (2010, p. 147),

o escritor constrói uma apresentação de si através de seus comportamentos verbais ou não verbais, que mostram o que é ser escritor, de acordo com representações coletivas, modelos estereotipados que circulam numa época e num local determinados. Mas o autor produz inevitavelmente esses sinais ao levar em conta a imagem de sua pessoa e de sua obra elaborada por terceiros mediante seus discursos.

A elaboração dessa imagem atribuída ao autor “não se forma espontaneamente como a atribuição de um discurso a um indivíduo” (Foucault, 2001 [1969], p. 276). Ela surge como resultado de reconhecimento dos seus escritos e, segundo Foucault (2001[1969]), valida um texto como obra e é validado por ele, na medida em que só legítimos autores produzem obras, e elas serão um material para confirmar sua ascensão ao posto de autor. Em outras palavras, apenas alguém investido no e pelo discurso pode desempenhar a função autor. Tal função “não remete pura e simplesmente a um indivíduo real,

ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar” (FOUCAULT, 2001 [1969], p. 279-280).

Dessa forma, a pessoa — ou grupo de pessoas — que escreve tem ou não direito a ocupar o lugar de autor ao desempenhar uma posição específica de sujeito no discurso. Isso não se dá automaticamente; pelo contrário, “ela [função autor] nasce se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização” (FOUCAULT, 2001 [1969], p.279).

Os discursos consagrados como obras de um autor perduram por muito mais tempo que a vida do produtor literário. Além disso, outro elemento influencia nesses discursos: a recepção, visto que o público e a memória coletiva se alteram com o tempo, e as decisões editoriais remodelam essa imagem construída com frequência.

Isto ocorre porque, como afirma Barthes (2004, p. 60)

a enunciação em seu todo é um processo vazio que funciona perfeitamente sem que seja necessário preenchê-lo com a pessoa dos interlocutores: linguisticamente o autor nunca é nada mais do que aquele que escreve, assim como ‘eu’ outra coisa não é senão aquele que diz ‘eu’: a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para ‘sustentar’ a linguagem, isto é, exauri-la.

Para o teórico, o espaço relegado ao autor deve ser substituído por outro sujeito da enunciação, o leitor, pois ele “é o espaço mesmo em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura” (BARTHES, 2004, p. 64). Embora o leitor dê unidade ao texto, ele também não pode ser personificado, pois “[...] é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito” (BARTHES, 2004, p. 64, grifos do autor).

Do diálogo possível entre os autores, destacam-se a concordância e a progressão do conceito de autoria, que resulta na constituição da imagem do autor e seu impacto na construção discursiva, uma questão que começou a ser tratada por Barthes (2004). Para ele, o autor, figura tão celebrada, é alguém que

desaparece — ou deveria — dentro de seus enunciados, pois, do contrário, fecha-se a escrita em um significado definitivo. Essa necessidade de apagamento é confirmada por Foucault (2001 p. 269), quando ele diz que “a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência”. Com isso, o filósofo evidencia que, ao desaparecer o autor e restar o discurso, várias condições podem atravessá-lo, uma vez que a escrita “se identifica com sua própria exterioridade desdobrada” (FOUCAULT, 2001 p. 273) e está sempre em vias de transgredir o que se tem como definitivo.

Mainqueneau (2010), ao retomar essa questão posta por Barthes e Foucault, torna evidente quantos elementos influem nessa imagem de autor. Todavia, confirma o que pensa Barthes sobre o *status* do leitor ao indicar que a leitura de uma obra resulta das condições sócio-históricas de produção e de recepção, e a autoria e a imagem de autor influem no processo de interpretação porque acionam no leitor determinadas estratégias de leitura.

## CAPÍTULO III

### ANÁLISE DOS DISCURSOS DAS SINOPSES DAS ORELHAS

#### 3.1 Procedimentos metodológicos

Nesta seção, o objetivo é investigar como a cenografia e o *ethos* discursivo podem ser usados como dispositivos argumentativos, a fim de persuadir o co-enunciador a consumir o produto a que está vinculada a sinopse. Inicialmente, utilizamos a cenografia como ponto de referência, visando a identificar, por meio da enunciação, como se constrói o *ethos* discursivo da editora nos discursos sinopses. Em seguida, buscamos verificar as estratégias linguístico-discursivas, por meio do código languageiro, que criam efeitos de sentido favoráveis para a argumentação e persuasão do co-enunciador. Para tanto, analisamos três sinopses de livros de Clarice Lispector. Esses livros fazem parte do projeto da Editora Rocco de relançamento das obras da autora, no ano de 2020, para celebrar o centenário de seu nascimento. Nesse sentido, verificamos se cada uma das sinopses constrói um *ethos* discursivo diferente em cada texto e uma cenografia particular, e como ambos podem estar articulados ao projeto editorial e à confluência de argumentos em busca da adesão do co-enunciador (leitor/ consumidor da obra literária).

A análise da construção da cenografia e do *ethos* discursivo da editora nos discursos veiculados nas orelhas dos livros de Clarice Lispector é uma investigação importante para compreender como esses elementos influenciam o co-enunciador a aderir à ideia de consumir o livro. Para tanto, escolhemos as sinopses de *Perto do coração selvagem*, *A descoberta do mundo*, *Outros escritos* e *A cidade sitiada*. A seleção se deu pelo fato de considerarmos que, como o *ethos* deve ser construído no intradiscurso, devem emergir, no/do discurso, a cenografia e o *ethos* do enunciador sem que haja um nome a atribuir tal discurso. Nas condições sócio-históricas brasileiras, observando o mercado editorial e o apelo à revisitação a nomes consagrados da literatura em datas comemorativas, seja de aniversário de nascimento ou de morte do autor, a publicação de uma caixa de obras de Clarice Lispector no ano em que a autora completaria cem anos caso estivesse viva faz refletir como o mercado editorial

projeta essa personalidade a partir de escolhas do projeto editorial, tais como a sinopse, que podem ser material de análise para identificar como a editora, uma comunidade discursiva, gerencia os enunciados dentro do discurso literário e publicitário.

Com efeito, realizamos uma análise dos discursos sinopses presentes nas orelhas dos livros selecionados. Nesse processo, examinamos aspectos que, partindo do código linguageiro, podem compor a cenografia e o *ethos* discursivo editorial que cativa o co-enunciador e busque convencê-lo.

Por fim, os resultados dessas análises são discutidos, destacando-se as maneiras pelas quais a cenografia e o *ethos* da editora construídos nos discursos sinopses impactam co-enunciador e influenciam sua adesão à ideia de consumir o livro. Essa discussão contribui para uma compreensão mais ampla dos processos discursivos envolvidos no consumo literário e fornece impressões relevantes para a AD e para a Teoria da Argumentação no Discurso.

### **3.2 A cenografia nas sinopses: uma tentativa de diálogo com o consumidor**

Nos discursos literários, **esses** campos discursivos nos quais encontramos as sinopses de obras literárias, deparamo-nos com uma cenografia que busca relacionar o enunciador e o co-enunciador ao autor da obra sinopsiada. São várias as maneiras de construir essa cenografia, mas todas estabelecem uma relação com o co-enunciador, a fim de divulgar a obra e mostrar argumentos que justifiquem a leitura dela. Dessa maneira, dividimos esta subseção em cada sinopse por julgar que não obrigatoriamente exista uma forma única de o enunciador buscar a adesão do co-enunciador. Ater-nos-emos a que aspectos predominam em cada recorte, dentre os quais destacamos: o ato de trazer elementos/ enunciados da obra literária; a influência de outros nomes importantes da literatura para a consolidação do autor do livro; as novidades ou o conhecimento enciclopédico sobre o livro em questão; as informações sobre a autora que a relacionam ao livro e às personagens; e as particularidades da nova publicação que a distinguem e destacam em relação às anteriores.

Para entender como se constrói a cenografia de cada discurso, será usada a noção de recortes proposta por Orlandi (1984). A autora argumenta que

“um recorte é um fragmento da situação discursiva” e “os recortes são feitos na (e pela) situação de interlocução, aí compreendido um contexto (de interlocução) menos imediato: o da ideologia” (ORLANDI, 1984, p. 14-15). Assim, ao adotar tal noção, buscamos não apenas analisar os discursos isoladamente, mas compreender como eles se inserem em um contexto mais amplo, permeado pela ideologia. Isso implica reconhecer que os recortes são parte integrante de uma rede discursiva mais complexa, refletindo a partir do gênero, do código linguageiro empregado e do interdiscurso constitutivo como se constrói aquele discurso. Ao considerar os recortes como fragmentos de situações discursivas, podemos captar nuances e sutilezas que revelam como a cenografia de cada discurso é construída e como ela influencia a percepção e adesão dos co-enunciadores.

A posição estratégica da sinopse exposta na orelha do livro, como uma extensão da proteção externa do produto, faz com que o leitor — minimamente próximo a produções editoriais — reconheça o discurso ali presente como uma sinopse ou ao menos como um texto em que a obra e/ou o autor serão apresentados, explicados, contemplados. É evidentemente lido como um anexo — um peritexto — que pode ou não ter sido escrito por quem assina a obra editada. Tais dados contribuem para que o leitor reconheça a cena englobante ali apresentada. Um leitor escolarizado diferencia sem dificuldade o discurso da sinopse do miolo do livro.

A cena genérica da sinopse corresponde a certas expectativas do público quanto ao discurso exposto nessa orelha. Ainda que não haja modelo fixo ou construção-modelo para tal, o sinopsista e o leitor reconhecem esse espaço como lugar de divulgação de informações enciclopédicas sobre o autor ou acerca de dados bibliográficos da obra — por exemplo, a origem do autor, a data da primeira publicação do livro, a menção a prêmios obtidos — assim como interpretações de trechos, destaques, comparações com outras produções, recomendações de nomes celebrados no meio literário etc. O que diferencia, então, cada sinopse é a cenografia que pode ser constituída de várias formas.

### 3.2.1 Análise

Os discursos selecionados fazem parte do material presente no projeto da editora Rocco para a coletânea de livros de Clarice que seria lançada no mercado no mesmo ano em que se celebra o centenário de nascimento da autora. Esses discursos estão presentes nas orelhas dos livros e são os únicos cuja assinatura do autor não aparece ao fim de cada texto. A escolha por esses discursos é um convite para analisarmos, à luz da Análise do Discurso de linha francesa (AD), como a cenografia pode, ao construir-se, também constituir o *ethos* discursivo. Sem um nome, trabalhamos como o *ethos* discursivo se desenha sem que para isso a imagem de um ser encarnado possa interferir no processo de convencimento do co-enunciador.

A importância da cenografia no processo de construção do discurso é basilar, pois o discurso deve apresentar-se como uma cena com a qual o co-enunciador precisa lidar diretamente. Essa cenografia não apenas estabelece os estatutos do enunciador e do co-enunciador, mas também define o espaço e o tempo nos quais a enunciação se desenvolve. Assim a cenografia não é apenas uma condição prévia, como também produto da obra, validando seus elementos fundamentais.

Sobre esse tópico, Maingueneau (2018, p. 251-252) afirma que na cenografia

que é tanto condição como produto da obra, que ao mesmo tempo 'está na obra' e a constitui, que são validados os estatutos do enunciador e do coenunciador, mas também o espaço (*topografia*) e o tempo (*cronografia*) a partir dos quais a enunciação se desenvolve.

O que essa citação ressalta é que a cenografia dá forma e possibilidade de leitura aos discursos. Essa abordagem, embasada na AD, enriquece não apenas a leitura das sinopses como evidencia os mecanismos argumentativos usados em busca da adesão do co-enunciador a uma proposta da editora por via do discurso contido nas orelhas dos livros.

Vale ressaltar que, na cenografia, se movimenta, ainda, o *ethos* discursivo que, como uma instância subjetiva, se instala e é mostrado no e por meio do discurso, de acordo com o ato enunciativo, ou seja, como uma estratégia a ser

percebida pelo co-enunciador para negociar efeitos de sentido. O *ethos* discursivo, desse modo, não está explícito na enunciação, mas a modela a fim de gerar efeitos de sentido específicos. De acordo com Maingueneau (2013, p. 98) “a eficácia do *ethos* discursivo se deve ao fato de que ele envolve de alguma forma a enunciação, sem estar explícito no enunciado “Nos discursos selecionados, embora não tenhamos encontrado um autor explícito, cada discurso cria uma cenografia, cujo *ethos* discursivo se desenha, sem que, para isso, a imagem de um ser encarnado interfira no processo de convencimento do co-enunciador, mas a elaboração do enunciado, pela maneira de dizer, expõe uma imagem que deve ser respeitada.

Inicialmente, é válido mencionar que nenhum dos discursos analisados tem título; por isso, são expostos aqui, para fins didáticos, junto ao título do livro no qual estão inseridos. A respeito desse quadro, são mencionadas as informações catalográficas, como título, ano, material empregado para execução, dimensões da obra pictórica e acervo do qual faz parte. Os elementos gráficos consideráveis a serem mencionados que possam contribuir para uma leitura semiótica desses discursos, numa visão geral, são o texto em fontes brancas num fundo preto, os destaques visuais são a letra capitular que inicia o discurso e a presença de um dos quadros de Clarice, o mesmo que aparece recortado na capa de cada obra. Esses elementos não comporão a análise, nesta pesquisa; nosso foco serão os da linguagem verbal que compõem a sinopse como discurso.

A cenografia presente nesses discursos pode ser dividida entre: *descritiva* que apresenta dados sobre a obra com a finalidade de apresentar e divulgar o produto livro a que está atrelada, explicitando seu caráter publicitário; *expositiva*, que expõe um juízo de valor sobre o material da obra com apreciações subjetivas, leituras paralelas e análises internas da obra; *instrutiva*, que sustenta uma crítica sobre a obra expondo relações, correspondências e paralelos com outras obras do mundo literário, evidenciando informações sobre o autor, seu estilo e o mercado editorial em que sobressai o conhecimento diversificado do sinopsista; e, por último, a *crítico-argumentativa*, cuja linguagem se distancia da crítica editorial e literária, buscando aproximar-se do leitor e construir uma relação com o co-enunciador, a fim de alcançar seu objetivo persuasivo como

numa conversa informal entre amigos. Embora distingamos diferentes cenografias, elas dialogam entre si, isto é, elas se interrelacionam. Ressaltamos que a cenografia não é uma encenação autônoma do discurso, ela se valida pelo discurso e valida o discurso.

A cenografia descritiva é mais generalista da obra e dissimula, num *ethos* discursivo mais sutil e distanciado, o objetivo de dissuadir o co-enunciador pela exposição de dados aparentemente não argumentativa. A atitude do enunciador na cenografia estabelece uma relação de autoridade com o co-enunciador na enunciação. Para isso, um conceito importante a se considerar aqui é do da modalização, pois, o enunciador pode – ou não – apresentar um fato como estabelecido. ao modalizar seu enunciado como transmissão de informação ao usar um tempo ou modo verbal específico. Para Maingueneau (2013, p. 107), “o fato de todo enunciado ter um valor modal, de ser modalizado pelo enunciador, mostra que a palavra só pode representar o mundo se o enunciador direta ou indiretamente marcar sua presença por meio do que diz” Ao imprimir uma modalização em seu discurso, o enunciador indica uma posição, uma perspectiva em relação a sua enunciação.

Na cenografia expositiva, ao expressar opiniões e valorações subjetivas, o enunciador mostra seu lugar como o de alguém com habilidades para executar tal análise. Há aqui a construção de um *ethos* de experiência e certo grau de academicismo que valida o enunciado. O discurso publicitário precisa usar de diferentes recursos para atingir e influenciar o co-enunciador. Maingueneau ao tratar do discurso publicitário menciona que “O discurso publicitário ou o discurso político mobilizam cenografias variadas, na medida em que, para persuadir seu co-enunciador, devem captar seu imaginário e atribuir-lhe uma identidade, por meio de uma cena de fala valorizada” (MAINGUENEAU, 2013, p. 90). Podemos depreender dessa citação que o co-enunciador, ao entrar em contato com o livro e ler a sinopse contida na orelha, tem expectativas tais como ver ali apresentados elementos sobre o autor e a obra, a fim de conhecer melhor o material que tem em mãos. É oportuno nesses casos, que haja elementos de uma cenografia descritiva, para que o co-enunciador se sinta enriquecido intelectualmente, sem se atentar ainda para a orientação argumentativa que se constrói.

Na cenografia instrutiva, mais do que academicismo e habilidade de julgar o valor da obra, o enunciador constrói para si, por meio da cenografia um *ethos* discursivo que demarque cultura e conhecimento prévio. Para tal, ele precisa acionar interdiscursos variados, que podem não ser conhecidos do co-enunciador. Ao referir-se a esses outros discursos, o enunciador evidencia seu transitar habilidoso por mundos distintos. O didatismo, próprio de outras cenografias, não tem grande destaque na cenografia instrutiva, pois quando o enunciador enuncia sobre outros discursos ou campos discursivos, e não os aclara totalmente, contribui para criar uma imagem de erudição também para o co-enunciador. Afinal, ele não precisa de tanto acompanhamento para criar os efeitos de sentido desejados.

Sobre a construção do *ethos* e do mundo que ele constrói na sua enunciação, Maingueneau (2013, p. 99) comenta “a qualidade do *ethos* remete, com efeito, à imagem desse ‘fiador’ que, por meio de sua fala, confere a si próprio uma identidade compatível com o mundo que ele deverá construir em seu enunciado”. Disso decorre que a qualidade do *ethos* discursivo e uma maior ou menor adesão do co-enunciador ao discurso está intrinsecamente ligada à capacidade do enunciador de se apresentar de forma convincente e persuasiva, estabelecendo uma relação de confiança com o co-enunciador. Ao projetar uma imagem de si mesmo que seja congruente com os propósitos do enunciado, o enunciador aumenta sua influência e credibilidade, tornando-se um fiador do que está sendo enunciado.

Na cenografia crítico-argumentativa, o enunciado distancia-se da crítica editorial ou literária e adota um código linguageiro mais íntimo e empático com o co-enunciador, como numa conversa. Nos recortes em que predomina a cenografia crítico-argumentativa, notamos uma instabilidade do *ethos* discursivo, que ora destaca sua erudição frente a outros destaca sua aproximação ao co-enunciador, tendo em vista criar um efeito de sentido de transparência, empatia e confiabilidade.

Ao assumir simultaneamente uma posição de quem faz parte desse mundo dos críticos literários - e de discursos publicitários – e uma posição de rechaço a esses lugares, o enunciador busca uma identidade com o enunciador, mais uma estratégia argumentativa em prol do consumo do material (livro) e adesão do co-enunciador. Essa mobilidade do *ethos* discursivo tem um forte

apelo na construção da argumentação. Maingueneau (2020a, p. 16) comenta que “escolher o *ethos* conveniente, aliás, é decisivo nos gêneros de discurso em que os locutores têm que conquistar um público ainda não ganho para sua causa”. As sinopses, como discursos publicitários, tentam convencer o co-enunciador a crer no que o enunciado transmite. Para que essa identificação positiva com o enunciado ocorra requer a incorporação de um mundo ético. Esse “mundo ético”, ativado por meio da leitura, é uma constelação de representações agregadoras de certo número de situações estereotípicas associadas a comportamentos” (MAINGUENEAU, 2020, p. 17 Variações). É fundamental, na cenografia crítico-argumentativa que se estabeleça uma conexão emocional e ética entre o co-enunciador e o *ethos* discursivo. Construir esse mundo ético demanda que o enunciador conheça e articule no seu discurso o universo ético e simbólico do co-enunciador para que, ao se ver representando e co-construtor do discurso, ele aceite a orientação argumentativa almejada pelo aspecto publicitário na sinopse.

Em tempo, sobre as cenografias, os *ethé* construídos e os interdiscursos acionados nos discursos, vale destacar que não aparecem isolados; isto é, numa mesma sinopse, podem concorrer recortes que demarcam cenografias descritiva, expositiva, instrutiva e crítico-argumentativa, assim como *ethos* mais ou menos didáticos, transparentes ou empáticos. Ademais, o que determina que um dos discursos tenha uma cenografia descritiva, expositiva, instrutiva ou crítico-argumentativa é a prevalência das características de cada uma delas; por isso, a análise busca recortes nos discursos relacionados às seguintes obras: *Perto do coração selvagem*, *Outros escritos* e *A cidade sitiada*.

## **PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM**

O surgimento de *Perto do coração selvagem*, em 1943, causou grande impacto no cenário literário brasileiro, proporcionando à autora aclamação da crítica e de seus colegas escritores.

Houve quem encontrasse no livro a influência de Virginia Woolf, ao passo que outros apostavam em Joyce, seguindo a falsa pista da epígrafe da qual Clarice pinçou seu título: “Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do coração selvagem da vida.” Ambos os grupos estavam errados, apesar o uso do fluxo de consciência pela escritora estreatante a justificar tais correlações. Ocorre, no entanto, que esse havia sido um achado natural e espontâneo para Clarice Lispector, que admitiu como única influência nesse caso *O lobo da estepe*, de Hermann Hesse. Não em termos estilísticos tampouco

por se identificar com o caráter do protagonista, mas sim por compartilhar com ele e, sobretudo, com Hesse, o desejo imperioso de romper todas as barreiras e ultrapassar todos os limites na busca da própria verdade interior. Anseio personificado pela personagem central, Joana, com uma expressão que se tornou célebre: “Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome.”

Íntima e universal, destemida e secreta, Joana “sentia o mundo palpitar docemente em seu peito, doía-lhe o corpo como se nele suportasse a feminilidade de todas as mulheres” e ela destoava do sistema patriarcal em que se encontrava inserida da mesma forma que Clarice se distanciava da literatura de seu tempo, ainda dominada pelo regionalismo e o realismo. Ambas, autora e protagonista, eram forças divergentes, porém não dissonantes, já que introduziam uma nova musicalidade, uma harmonia própria, poética e triunfal, na aspereza circundante, enquanto buscavam “o centro luminoso das coisas” sem hesitar em “mergulhar em águas desconhecidas”, deixando o silêncio e partindo para a luta. Deste embate à beira do íntimo abismo, Joana torna-se uma mulher completa e Clarice, uma escritora singular e inimitável.

---

#### Recorte 1

*O surgimento de **Perto do coração selvagem**, em 1943, causou grande impacto no cenário literário brasileiro, proporcionando à autora aclamação imediata da crítica e de seus colegas escritores.*

---

Em todo o discurso é possível notar a importância da cena genérica publicitária; afinal, isso já é uma das marcas do gênero de discurso sinopse. No entanto, a cenografia no **Recorte 1**, por um lado, apresenta a obra e seu ano de lançamento e, por outro, valora tanto a obra, indicando o “grande impacto” causado por sua publicação, assim como o respeito e notoriedade alcançada por Clarice Lispector no mundo literário entre seus pares com “aclamação imediata”. A modalização empregada com pretérito perfeito do indicativo reforça a ideia de que isso faz parte da história e, como tal, é incontestável.

---

#### Recorte 2

*Houve quem encontrasse no livro a influência de Virginia Woolf, ao passo que outros apostavam em Joyce, seguindo a falsa pista da epígrafe da qual Clarice pinçou seu título: “Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do coração selvagem da vida.” Ambos os grupos estavam errados, apesar do uso do fluxo de consciência pela escritora estreada a justificar tais correlações. Ocorre, no entanto, que esse havia sido um achado natural e espontâneo para Clarice Lispector, que admitiu como única influência neste caso **O lobo da estepe**, de Hermann Hesse. Não em termos estilísticos tampouco por se identificar com o caráter do protagonista, mas sim por compartilhar com ele e, sobretudo, com Hesse, o desejo imperioso de romper todas as barreiras e ultrapassar todos os limites na busca da própria verdade interior.*

---

No **Recorte 2**, fica explícito o argumento de autoridade do enunciador, pois ele menciona uma sequência de escritores estrangeiros como Virginia Woolf, James Joyce e Hermann Hesse como parâmetros da grandeza de Clarice, ao passo que a autora é equiparada a esses autores renomados. Vale destaque que tais nomes não são apresentados ao co-enunciador, como se o ele, de antemão, soubesse ou devesse partilhar desse conhecimento do enunciador, o que evidencia uma cenografia que vai de instrutiva à crítico-argumentativa, pois presume um conhecimento literário do co-enunciador sobre os nomes citados e sua relevância no universo literário. Nesse recorte ainda observamos sobressair a erudição do enunciador, quando ele destaca erros de comunidades discursivas do passado, ao reforçar que a influência reconhecida por Clarice foi apenas a de Hesse. A literatura, como um bem imaterial, é reivindicada como base para a formação do indivíduo.

A respeitabilidade do enunciador está, por sua vez, em seu conhecimento sobre os autores estrangeiros mencionados, as correções sobre as influências que se impuseram na obra clariceana, mas também no diálogo integrador estabelecido com o co-enunciador, pois ambos devem partilhar informações prévias, para que esteja claro que pertencem ambos à mesma comunidade, a dos conhecedores, especializados ou não, em literatura e cultura. Essa construção não só fala sobre o *ethos* discursivo, mas também sobre as previsões que o enunciador faz sobre seu co-enunciador, reforçando a ideia de que o discurso não é apenas uma transmissão de informações, mas uma construção colaborativa entre enunciador, co-enunciador e as condições sócio-históricas e culturais de produção do discurso.

---

### Recorte 3

*Íntima e universal, destemida e secreta, Joana "sentia o mundo palpitar docemente em seu peito, doía-lhe o corpo como se nele suportasse a feminilidade de todas as mulheres" e ela destoava do sistema patriarcal em que se encontrava inserida da mesma forma que Clarice se distanciava da literatura de seu tempo, ainda dominada pelo regionalismo e o realismo. Ambas, autora e protagonista, eram forças divergentes, porém não dissonantes, já que introduziam uma nova musicalidade, uma harmonia própria, poética e triunfal, na aspereza circundante, enquanto buscavam "o centro luminoso das coisas" sem hesitar em "mergulhar em águas desconhecidas", deixando o silêncio e partindo para a luta. Deste embate à beira do íntimo abismo, Joana torna-se uma mulher completa e Clarice, uma escritora singular e inimitável.*

---

No **Recorte 3**, há uma citação da obra para identificar como é a personalidade da protagonista e como o enunciador atrela a isso a própria imagem de Clarice, descrita como alguém inovador e que tem os mesmos atributos da personagem (“íntima e universal, destemida e secreta”). Essa aproximação entre autora e obra tem a finalidade de construir uma cenografia expositiva, à medida que o enunciador fala de Clarice e sua grandeza ao mencionar Joana, sua personalidade e seu estranhamento com o entorno. O enunciador define, usando como pano de fundo a mulher da ficção e seu embate com o mundo patriarcal, Clarice como uma mulher transgressora de um período literário e histórico, em que a feminilidade e sua singularidade são celebradas.

Também nesse recorte há a presença da heterogeneidade mostrada, evidenciando como ocorre a constituição desse discurso. O enunciado contém uma citação da obra *Perto do coração selvagem* em que o enunciador busca aproximar a protagonista Joana, alguém que “sentia o mundo palpitar docemente em seu peito, doía-lhe o corpo como se nele suportasse a feminilidade de todas as mulheres” da figura da própria Clarice, vista sempre como uma autora que imprimia em seus textos sua feminilidade e sua sensibilidade diante do mundo exterior.

A heterogeneidade constitutiva é apreendida nas observações do enunciador sobre Joana e Clarice a fim de aproximá-las. A imagem de Clarice que ele objetiva construir perpassa nas características que ele destaca da personagem. Joana enfrenta um mundo regido pelo patriarcado com “harmonia própria, poética e triunfal na aspereza circundante”. Clarice é a escritora singular e inimitável, tão magnífica que parece uma personagem ficcional. Ao elaborar uma imagem de Clarice tão singular, o enunciador também se enaltece, pois ele revela ao co-enunciador ser capaz de ver essa aproximação entre autora e personagem. Ao indicar essa similitude entre essas figuras femininas, o enunciador deixa transparecer com a análise da obra e o paralelo com a escritora um *ethos* discursivo de estudioso literário, que escreve com fins didáticos para seus co-enunciadores. O que ele oculta com isso é o caráter comercial inegável que o discurso produzido possui e que

está marcado no código linguageiro que valora autora como “escritora singular e inimitável” para valorar o livro à venda pela editora.

## OUTROS ESCRITOS

*“Organizado pelas professoras Teresa Monteiro (doutora em Letras pela PUC/Rio e biógrafa de Clarice Lispector) e Lícia Manzo (mestre em Literatura brasileira pela PUC/Rio, dramaturga e diretora de teatro e TV), Outros escritos é o complemento indispensável à obra de Clarice Lispector. Isso por reunir textos inéditos, dispersos ou de acesso restrito de importância capital para o entendimento da obra clariceana, como sua única peça teatral, A PECADORA QUEIMADA E OS ANJOS HARMONIOSOS, escrita no começo de sua carreira e testemunho do seu interesse pela dramaturgia, que a levou a traduzir peças de autores consagrados como Ibsen, Lillian Hellman, Mishima e García Lorca. Encontram-se aqui textos produzidos em seus tempos de faculdade de Diretor (debatendo questões cruciais, como o direito de punir), suas primeiras incursões no jornalismo (como repórter da Agência Nacional) e anotações íntimas extraídas de cadernos de notas. Assim como sua única incursão no terreno dos estudos literários, a tão falada (mas pouquíssimo conhecida) conferência “Literatura de vanguarda no Brasil”, cujo sucesso da primeira apresentação na Universidade do Texas em 1963 motivou reapresentações em instituições brasileiras. Texto que demonstra inequivocamente que Clarice não era uma escritora preocupada apenas com a própria obra e encastelada em torre de marfim, e sim uma autora sintonizada com as preocupações da literatura de seu tempo e dotada de real capacidade de pensamento crítico, muito embora alegasse não se interessar por questões teóricas e históricas. Fecha o conjunto um documento incontornável: a transcrição da entrevista por ela concedida (em 20 de outubro de 1976) ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, com a participação dos amigos Affonso Romano de Sant’anna e Marina Colasanti e do diretor do MIS, João Salgueiro. Trata-se da primeira vez em que Clarice percorreu livremente acerca de sua vida e da sua literatura.”*

---

### Recorte 4

*Organizado pelas professoras Teresa Montero (doutora em Letras pela PUC/Rio e biógrafa de Clarice Lispector) e Lícia Manzo (mestre em Literatura brasileira pela PUC/Rio, dramaturga e diretora de teatro e TV), Outros escritos é o complemento indispensável à obra completa de Clarice Lispector. Isso por reunir textos inéditos, dispersos ou de acesso restrito de importância capital para o entendimento da obra clariceana, como sua única peça teatral, A PECADORA QUEIMADA E OS ANJOS HARMONIOSOS, escrita no começo de sua carreira*

---

No **Recorte 4**, a encenação movimenta o modo como foi feita a seleção dos textos que compõe a obra. Por se tratar de uma antologia, o enunciador expõe critérios de seleção, informa que os critérios para a seleção dos textos foram escolhas de duas pessoas - duas professoras, que somam experiência em

literatura brasileira, dramaturgia e conhecimentos biográficos sobre Clarice - e apresenta, com caráter informativo, mas também valorativo, a identidade e reconhecimento delas no mercado literário e acadêmico. No recorte, a informação é um caminho para a publicidade, pois a cada dado mencionado liga-se uma valoração ou mesmo uma titulação acadêmica para garantir que tal discurso é diferenciado e merece ser lido.

A escolha pelo presente do indicativo assim como o uso do particípio no **Recorte 4** evidencia a atualidade e inovação da escolha editorial.

---

#### **Recorte 5**

A PECADORA QUEIMADA E OS ANJOS HARMONIOSOS, escrita no começo de sua carreira e testemunho do seu interesse pela dramaturgia, que a levou a traduzir peças de autores consagrados como Ibsen, Lillian Hellman, Mishima e García Lorca. Encontram-se aqui textos produzidos em seus tempos de faculdade de Direito (debatendo questões cruciais, como o direito de punir), suas primeiras incursões no jornalismo (como repórter da Agência Nacional) e anotações íntimas extraídas de cadernos de notas. Assim como sua única incursão no terreno dos estudos literários, a tão falada (mas pouquíssimo conhecida) conferência “Literatura de vanguarda no Brasil”, cujo sucesso da primeira apresentação na Universidade do Texas em 1963 motivou reapresentações em instituições brasileiras. Texto que demonstra inequivocadamente que Clarice não era escritora preocupada apenas com a própria obra e encastelada em torre de marfim, e sim uma autora sintonizada com as preocupações da literatura de seu tempo e dotada de real capacidade de pensamento crítico

---

No **Recorte 5**, o enunciador traz vários nomes do universo literário internacional (“autores consagrados como Ibsen, Lillian Hellman, Mishima e García Lorca”) que busca lançar uma isca, criar uma ponte entre seus saberes e os saberes do co-enunciador numa cenografia crítico-argumentativa, além de instrutiva. No recorte, no entanto, se enfatiza a erudição do enunciador. Ele expõe conhecimentos sobre dramaturgia, assim como dados biográficos da vida estudantil e profissional de Clarice e suas incursões nos estudos literários com apresentação em uma universidade no exterior e, na sequência, em instituições brasileiras.

Sua erudição também é notada em “tão falada (mas pouco conhecida) conferência”. O enunciador ao declarar isso coloca-se entre os poucos detentores dessa informação. Os parênteses também têm uma função

interessante no recorte. Como se assemelha a um comentário digressivo novamente, ainda que de maneira breve, realimenta o laço com o co-enunciador, pois quer que esse saiba de um detalhe, que aparentemente não agrega dados relevantes sobre a autora ou sua obra, mas dá a saber ao co-enunciador algo sobre si, na construção de um *ethos* discursivo de respeitabilidade e distinção.

---

#### Recorte 6

Clarice não era uma escritora preocupada apenas com a própria obra e encastelada em torre de marfim, e sim uma autora sintonizada com as preocupações da literatura de seu tempo e dotada de real capacidade de pensamento crítico, muito embora alegasse não se interessar por questões teóricas e históricas.

---

No **Recorte 6**, o foco do enunciador está na autora e nas impressões que ela pode provocar em seu entorno. O código linguageiro aqui desempenha um papel fundamental para situar Clarice no panorama literário. O enunciador enuncia por negação, como se contrapusesse a atitude e a atividade laboral de Clarice a alguma crítica feita a ela. A imagem construída da autora é utilizada como argumento para persuadir o co-enunciador da confiabilidade das observações do enunciador e da importância da obra lançada pela editora para que o co-enunciador consuma o produto livro editado.

#### A CIDADE SITIADA

A cidade sitiada faz parte do conjunto de três romances que Clarice escreveu antes de completar 30 anos. O primeiro, *Perto do coração selvagem*, foi lançado no ano em que al se casou, 1943, o terceiro, no ano em que teve o primeiro filho, 1949. Escrita e gravidez correram em paralelo e, como Clarice relatou em carta à irmã, Tania, “quando terminei o último capítulo, fui para o hospital dar à luz o menino”.

Esse detalhe íntimo poderia ser supérfluo caso *A cidade sitiada* não estivesse tão completamente entrelaçada com a vida da autora, que padecia em Berna, a mesma “solidão vazia” e a mesma angustiada melancolia que sua personagem, Lucrecia Neves, sofria no subúrbio de São Geraldo. Em outra carta, Clarice afirmou: “É ruim estar fora da terra onde a gente se criou, é horrível ouvir ao redor da gente línguas estrangeiras, tudo parece sem raiz; o motivo maior das coisas nunca se mostra a um estrangeiro, e os moradores de um lugar também nos encaram como pessoas gratuitas.” Foi esse sentimento de absoluto não pertencimento, de tal estranhamento e mútua desconfiança que Clarice transpôs para Lucrecia, fazendo-a tão sem graça quanto as jovens suíças, “de cara séria, sem vaidade”, que só conseguem ser “engraçadinhas no verão”. Da mesma forma que ela metamorfoseou a bela, encantadora e quase milenar capital suíça, tombada pela Unesco, no feio, desolado, insípido e atrasado subúrbio de São Geraldo, predestinado a se tornar ainda pior à medida que o “progresso” o vai desfigurando ao fina da narrativa.

Lucrecia é uma mulher mais inteligente e ambiciosa do que todos aqueles que a cercam, uma força da natureza que não aceita ser sitiada e asfixiada pela mediocridade imperante. E, como bem observou a escritora Rachel Gutiérrez, “Este livro, que Santiago Dantas considerou ‘denso e fechado’, é um ponto de mutação, que já anuncia na obra de Clarice Lispector a extraordinária liberdade criativa de *Laços de família* e de *A maçã no escuro*.”

---

#### Recorte 7

A cidade sitiada faz parte do conjunto de três romances que Clarice escreveu antes de completar 30 anos. O primeiro, *Perto do coração selvagem*, foi lançado no ano em que ela se casou, 1943, o terceiro, no ano em que teve o primeiro filho, 1949. Escrita e gravidez correram em paralelo e, como Clarice relatou em carta à irmã, Tania, “quando terminei o último capítulo, fui para o hospital dar à luz o menino”.

---

No **Recorte 7**, as informações se concentram na vida de Clarice, pois destacam um aspecto íntimo da vida da autora, ao mencionar que o término da escrita de *Cidade Sitiada* ocorre concomitante ao nascimento do primogênito da autora. Essa informação é uma confidência feita numa troca de correspondência de Clarice com sua irmã. A cenografia aqui construída flutua entre a descritiva e a crítico-argumentativa, pois se há informação sobre data de lançamento e da idade da autora, há também um movimento do enunciador para distanciar-se da crítica para ter uma conversa de troca de segredos com o co-enunciador. A modalização aparentemente corrobora a informatividade da cenografia. O uso de um enunciado no pretérito perfeito do indicativo reforça a ideia de transparência e historicidade incontestável dos dados apresentados. Há uma sequência de formas verbais que confirmam essa posição: “*Clarice escreveu antes de completar 30 anos. O primeiro, Perto do coração selvagem, foi lançado no ano em que ela se casou, 1943, o terceiro, no ano em que teve o primeiro filho, 1949.*” Usar prioritariamente esse tempo verbal garante ao discurso um reforço para a veracidade, porque se fundamenta em fatos confirmados pela história e pela biografia da autora e independem da opinião do enunciador.

A cenografia instrutiva também exerce forte papel na construção dos discursos. O enunciador ou os enunciadores das sinopses declara seus conhecimentos sobre a autora, sobre literatura, sobre as regiões pelas quais Clarice passou e sua biografia, para evidenciar como tais elementos podem dizer

sobre a autora, mas de modo indireto também falam sobre esse enunciador e seu repertório.

---

#### Recorte 8

caso A cidade sitiada não estivesse tão completamente entrelaçado com a vida da autora, que padecia em Berna, a mesma "solidão vazia" e a mesma angustiosa melancolia que sua personagem, Lucrecia Neves, sofria no subúrbio de São Geraldo. Em outra carta, Clarice afirmou: "É ruim estar fora da terra onde a gente se criou, é horrível ouvir ao redor da gente línguas estrangeiras, tudo parece sem raiz; o motivo maior das coisas nunca se mostra a um estrangeiro, e os moradores de um lugar também nos encaram como pessoas gratuitas." Foi esse sentimento de absoluto não pertencimento, de total estranhamento e mútua desconfiança que Clarice transpôs para Lucrecia, fazendo-a tão sem graça quanto as jovens suíças, "de cara séria, sem vaidade", que só conseguem ser "engraçadinhas no verão". Da mesma forma que ela metamorfoseou a bela, encantadora e quase milenar capital suíça, tombada pela Unesco, no feio, desolado, insípido e atrasado subúrbio de São Geraldo, destinado a se tornar ainda pior à medida que o "progresso" o vai desfigurando ao final da narrativa.

---

No **Recorte 8**, a cenografia de erudição está atrelada a de caráter didático e judicativo. O enunciador realça a vida de Clarice em Berna, *bela, encantadora e quase milenar capital suíça, tombada pela Unesco*, como solitária e desagradável mesmo num lugar aparentemente idílico. O enunciador traz ainda trechos de conversas advindas da correspondência de Clarice com a irmã Tania, dando visibilidade ao fato de que tem conhecimento sobre essas produções epistolares da autora.

As menções a Berna e os dados sobre a cidade são usados como recursos para comparação didática entre a cidade suíça e São Geraldo, cidade fluminense, cenário da obra *Cidade Sitiada*. O enunciador esboça um resumo da obra e da personagem protagonista mas, ao fazer as comparações entre São Geraldo e Berna e entre Clarice e sua personagem Lucrecia, elabora considerações valorativas sobre a obra com o intuito de dar pistas de leitura para o co-enunciador e despertar nele o interesse pela obra.

A cenografia expositiva tem bastante evidência no *corpus*, que constituímos, isso porque, muitas vezes, o que se espera de uma sinopse é que faça uma avaliação positiva da obra e ofereça uma chave de leitura para o co-enunciador, a fim de despertar seu interesse pelo produto livro. Reforça o caráter judicativo da cenografia a modalização que inicia o **Recorte 6**. Ao empregar um

enunciado com o pretérito imperfeito do subjuntivo em “caso A cidade sitiada não estivesse tão completamente entrelaçado com a vida da autora” o enunciador evidencia que faz considerações sobre a obra de forma hipotética, modalizando seu discurso para destacar sua posição analítica.

Além de analisarmos a cenografia construída nesses recortes é possível destacar que, em todas as sinopses selecionadas, o interdiscurso é elemento não apenas da constituição do discurso, mas sobretudo da sua argumentatividade.

Se retomarmos os **Recortes 2** (de *Perto do coração selvagem*), 5 (de *Outros escritos*) e 8 (de *Cidade Sitiada*), concorrem discursos de campos discursivos diferentes. Nesses campos, há os espaços discursivos, entendidos como subconjuntos de formações discursivas que podem ser postas em relação para a análise, pois a constituição da enunciação ocorre de maneira heterogênea. Segundo Maingueneau, “o espaço discursivo tem então 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 o seu Outro” (MAINGUENEAU, 2007, p. 43 GÊNESE)

Nos **Recortes 4, 5 e 6** fica evidente a presença do interdiscurso, pois há de um lado a heterogeneidade mostrada com marcas visíveis da alteridade constitutiva, como citações e nomes, que evidenciam uma interferência entre discursos primeiros nos discursos analisados; assim como, por outro lado, a heterogeneidade constitutiva, cujas referências extrapolam o linguístico e só podem ser percebidas na observância das condições sócio-históricas de produção.

No **Recorte 4**, o enunciador menciona nomes de possíveis influências literárias de Clarice Lispector, tais nomes são tidos como autores de obras canônicas da literatura mundial. Ainda que o enunciador tenha desconsiderado na relação de Virginia Woolf e James Joyce nas obras clariceanas, a menção a esses nomes traz consigo elementos de aproximação vistos por outros críticos. Virginia Woolf é reconhecida como uma escritora que usou, tal como Clarice, o

fluxo de consciência, como técnica de escrita, aproximando sua escrita de algo mais subjetivo, simbólico e poético e rompendo com os modelos literários de sua época. A autora também é reconhecida por sua posição crítica à estrutura patriarcal da sociedade inglesa da primeira metade do século XX.

O possível paralelo existente entre Woolf e Lispector está na maneira como usou a escrita para subverter a tradição e como representou um símbolo do feminino ou do feminismo no século XX. Em suas obras, Virginia Woolf, retrata sua visão sensível sobre o processo de interação entre o mundo e a sensibilidade pessoal. Clarice Lispector, no livro “Perto do coração selvagem”, usa esse mesmo fluxo de consciência – como o próprio enunciador destaca – e constrói uma protagonista que se contrapõe a um sistema patriarcal vigente e uma imagem de Clarice que rompe com a tradição e distanciar-se do que imperava no momento literário, o Realismo e o Naturalismo.

Sobre James Joyce, o enunciador destaca uma citação literal do livro “O retrato do artista quando jovem”, em que está o trecho “Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do coração selvagem da vida”. Mencionar essa citação demonstra conhecimento literário e autoridade para dizer que é uma “pista falsa”; ou seja, um leitor experiente como o co-enunciador da sinopse tem o conhecimento para saber que a expressão advinda da obra de Joyce não serviu de referência para a autora brasileira, pois Clarice apenas “pinçou seu título” dali.

Ainda nesse recorte, há – diferente dos nomes e citações como referências explícitas a outros discursos – uma interpretação que coloca em contraste a obra de Clarice Lispector e a de Hermann Hesse. O enunciador coloca em relação a obra de Lispector e Hesse para, ao citar a forma como esse renomado autor escreve, dar validade à obra da brasileira e traçar linhas de aproximação sobre a temática e sobre a prática de escrita, para tanto o enunciador diz que em ambos há um “desejo imperioso de romper todas as barreiras e ultrapassar todos os limites na busca da própria verdade interior”. Novamente a imagem de Clarice ganha novos matizes.

Ao construir a cenografia de erudição e, conseqüentemente, um *ethos* discursivo com conhecimentos acadêmicos e culturais de alguém experiente no tema, agrega à imagem de Clarice o fato dela ser uma “escritora estreada”, mas

também alguém que possui “desejos imperiosos”. que precisam ser marcados no texto. O código linguageiro ao usar “estreante” e “imperioso”, evidencia a dualidade da imagem do autor da sinopse sobre a escritora Clarice Lispector. Essa dualidade valoriza o não lugar de Clarice, ao tratar de temas e personagens femininas sem ser considerada abertamente uma feminista e uma escritora, que mesmo sendo inexperiente, possui uma força de dizer absoluta. Alguém que não se encaixa em padrões convencionais do papel da mulher e tampouco ocupa o lugar de escritora do seu tempo com obras facilmente catalogáveis. Clarice é a incógnita, a esfinge a ser decifrada.

No **Recorte 5**, o interdiscurso explora algo que Maingueneau diz sobre a precedência do interdiscurso sobre o discurso. Para ele,

concebe-se facilmente que o discurso segundo seja imediatamente apreendido pelo discurso primeiro como uma figura privilegiada de seu Outro. Como ele jamais é constituído *ex nihilo*, mas no interior de um espaço discursivo anterior, é compreensível que o discurso segundo remeta no todo ou em parte ao Outro através do qual ele mesmo se constitui. (MAINGUENEAU, 2007, p. 42).

Disso decorre que, no **Recorte 5**, o enunciador recupere todos os demais discursos que interferiram na constituição do discurso de Clarice e, ao fazer tal menção, o enunciador indica como seu próprio discurso também é atravessado por esses outros. Ao dar informações sobre o interesse de Clarice pela dramaturgia e sua atuação como tradutora de “peças de autores consagrados como Ibsen, Lillian Hellman, Mishima e García Lorca”, o enunciador aciona conhecimentos sobre esse campo artístico de modo bem específico, pois cita nomes que podem extrapolar o conhecimento do co-enunciador, fazendo com que esse tenha que confiar na palavra do enunciador por ter usado o código linguageiro “consagrados”. Esses elementos aqui buscam reforçar o valor da obra teatral de Clarice e reafirmar o conhecimento do enunciador sobre a autora, sua obra e influências.

O enunciador também se vale do interdiscurso para mostrar a riqueza de recursos que Clarice acionaria ao escrever. Ele cita o curso na faculdade de Direito, as incursões pelo Jornalismo e uma incursão pelos estudos literários para legitimar a imagem criada para autora de alguém “sintonizada com as

preocupações da literatura de seu tempo e dotada de real capacidade de pensamento crítico”. Todos esses conhecimentos estão explícitos na obra de Clarice, mas como nenhum discurso nasce “*ex nihilo*” é impossível mensurar a interferências desses outros universos e campos discursivos para a formação de seu discurso. Segundo as palavras de Maingueneau, “No espaço discursivo, o Outro não é nem um fragmento localizável, uma citação, nem uma entidade exterior; não é necessário que seja localizável por alguma ruptura visível da compacidade do discurso” (MAINGUENEAU, 2007, p. 39). Assim, o enunciador, no **Recorte 5**, incita o co-enunciador a valorar uma imagem de Clarice como multifacetada e de si próprio como conhecedor erudito dessa imagem, criando uma cenografia de confiabilidade e de múltiplos conhecimentos, tanto biográficos, como discursivos sobre a obra clariceana.

Outro recorte que pode contribuir sobre a reflexão a respeito do interdiscurso é o seguinte, extraído da sinopse do livro Cidade sitiada.

---

#### Recorte 9

*Lucrécia é uma mulher mais inteligente e ambiciosa do que todos aqueles que a cercam, uma força da natureza que não aceita ser sitiada e asfixiada pela mediocridade imperante. E, como bem observou a escritora Rachel Gutiérrez: "Este livro, que Santiago Dantas considerou 'denso e fechado', é um ponto de mutação, que já anuncia na obra de Clarice Lispector a extraordinária liberdade criativa de Laços de família e de A maçã no escuro.*

---

No **Recorte 9**, o interdiscurso põe o co-enunciador em contato com elementos que exigem bastante de seu conhecimento cultural e memória. O enunciador apresenta Lucrécia, protagonista do romance, com suas características de enfrentamento em relação ao mundo que habita, mas também menciona e cita nomes de estudiosos que escreveram sobre Clarice, para que a memória acionada por esses nomes dê o valor que compete à autora e ao próprio enunciador por partilhar essas citações. Santiago Dantas foi um diplomata brasileiro com quem Clarice travou amizade e Rachel Gutiérrez, estudiosa da obra de Clarice e co-criadora da *Associação dos Leitores e Amigos de Clarice Lispector*. Apoiar o discurso nesses nomes fundamenta o próprio discurso do enunciador, garantindo sua confiabilidade e respeitabilidade. Além disso, reforça a grandeza de Clarice no universo literário brasileiro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O discurso sinopse é, muitas vezes, considerado mero produto de marketing editorial, no entanto, ao ler esses recortes, notamos que ainda que não sejam assinados, esses discursos representam um espírito crítico que ultrapassa a função primeira da sinopse que é de embalar o produto livro com discursos que podem favorecer a venda desse item no mercado editorial ao constituir uma cenografia expositiva, descritiva, didática ou crítico-argumentativa, mas constrói também um *ethos* discursivo de transparência e confiabilidade para o enunciador. Além disso, tais discursos pretendem reavivar a imagem de Clarice para os co-enunciadores do século XXI como uma autora inovadora, atual, transgressora de seu tempo e ciente de sua realidade, ao mesmo tempo singularmente sensível e inimitável. Esses recursos são estratégias argumentativas eficientes a ponto de tornar importante aprofundar os conhecimentos dos novos co-enunciadores sobre Clarice Lispector dada sua importância não apenas para a literatura nacional, mas para todo o universo literário.

A análise do *corpus* e os recortes feitos evidenciam diferentes cenografias discursivas e que todas desempenham um papel crucial na construção do *ethos* discursivo das sinopses, influenciando diretamente a persuasão do co-enunciador a consumirem e comprarem os livros de Clarice Lispector selecionados. A cenografia expositiva, ao apresentar uma linguagem assertiva e argumentativa, institui um *ethos* discursivo de autoridade e confiabilidade que, no discurso, se constrói sobre o enunciador. Isso contribui para a construção de um *ethos* discursivo sólido, no qual o co-enunciador percebe/aceita o enunciador como alguém bem-informado e digno de credibilidade, o que os incentiva a considerar seriamente a leitura dos livros de Clarice.

A cenografia descritiva enfatiza a objetividade e a clareza na apresentação das informações sobre as obras de Clarice Lispector. O enunciador, ao adotar essa abordagem, revela um compromisso com a transmissão fiel dos fatos e características dos livros, construindo, assim, um *ethos* discursivo de imparcialidade e honestidade. Essa transparência na

comunicação ajuda a estabelecer uma relação de confiança com o co-enunciador, que se sente mais inclinado a se engajar com as obras de Lispector, confiante de que está tomando uma decisão informada, bem amparada de dados críveis.

A cenografia instrutiva, ao resgatar referências a outros autores e correntes literárias, fazer associações particulares baseadas na subjetividade, e competência verbal, cultural e enciclopédica do enunciador, eleva o prestígio do enunciador e, por conseguinte o da própria Clarice Lispector, ao transmitir uma imagem de intelectualidade para o enunciador e de excepcionalidade para Lispector. O co-enunciador é levado a perceber o enunciador como conhecedor profundo não apenas das obras de Clarice, mas do cânone literário em geral. Esse *ethos* discursivo de erudição pode atrair um co-enunciador que valoriza a profundidade e complexidade da literatura, ao criar um efeito de sentido de excelência da obra da autora, do discurso da sinopse e da publicação elaborada pela editora, estimulando que esse co-enunciador explore os livros e queira adquiri-los.

Por fim, a cenografia crítico-argumentativa, ao contextualizar as obras de Clarice, emitir considerações sobre particularidades da vida particular dela e, principalmente, considerar o co-enunciador como alguém já iniciado, alguém com quem dialogar, porque reconhece nele a imagem de um conhecedor e apaixonado pelas obras clariceanas pode expressar crítica ou correções a leituras anteriores e edições menos elaboradas. O valor agregado é indiscutível, pois não só a edição é tratada como superior a anteriores, o enunciador mais culto que sinopsistas anteriores, como os leitores atuais, que estão diante do livro, lendo a sinopse, são persuadidos a criar também uma imagem positiva para si, como num jogo de espelhos infinitos em que a grandeza de Clarice é refletida na caprichada edição, que é refletida no discurso do enunciador, que é refletida na imagem do co-enunciador que está diante da obra e de quem se deseja adesão e, conseqüentemente, participação no processo mercadológico do livro.

A análise das sinopses, apreendidas como discursos sobre a obra de Clarice Lispector presentes nas orelhas dos livros da coleção da editora Rocco revela não apenas uma rica variedade de cenografias, mas também uma complexa interação entre essas cenografias e o *ethos* discursivo nelas

constituídos. Ao adotar uma abordagem fundamentada na AD, esta pesquisa proporcionou uma investigação sobre como a construção da cenografia não apenas reflete a encenação, mas também influencia diretamente a percepção do co-enunciador e a sua adesão ao discurso proposto.

A presença de quatro tipos distintos de cenografias - descritiva, expositiva, instrutiva e crítico-argumentativa - evidencia a multifacetada natureza desses discursos, que se adaptam de acordo com os objetivos comunicativos e persuasivos. Cada tipo de cenografia desempenha um papel específico na construção do *ethos* discursivo, seja estabelecendo autoridade e erudição, expressando opiniões subjetivas, fornecendo informações sobre a obra ou buscando uma conexão mais íntima com o co-enunciador.

É notável como essas cenografias não são compartimentos estanques, mas se entrelaçam e combinam-se dentro de cada discurso, conferindo-lhes uma identidade única e coerente. A análise dos recortes selecionados das sinopses de obras como "Perto do coração selvagem", "Outros escritos" e "A cidade sitiada" revela como a prevalência de determinadas características de cada cenografia contribui para moldar o *ethos* discursivo e orientar a percepção do leitor.

Por fim, ao compreender a complexa relação entre cenografia, *ethos* discursivo e eficácia argumentativa, este estudo oferece não apenas uma nova perspectiva para a leitura discursiva das sinopses de Clarice Lispector, mas também valiosas contribuições sobre os processos de persuasão e negociação de efeitos de sentido presentes num discurso tão pouco estudado e de grande circulação no mundo letrado atual.

## REFERÊNCIAS

- AMOSSY, Ruth. **A argumentação no discurso**. São Paulo: Contexto, 2020.
- ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro**: princípios da técnica de editoração. Rio de Janeiro: Lexikon, 2019.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. - 9. ed. - São Paulo: Hucitec; Annablume, 2002
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral I**. Campinas: Pontes, 2005.
- BERTÉ, Mauro Marcelo. **Percurso histórico discursivo da resenha literária em revistas brasileiras de atualidades**. Tese (Doutorado em Letras/ Estudos Linguísticos) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.
- CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 2ª ed. — São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- CATALANO, Caio Vinícius. **Os discursos de divulgação científica e de autoajuda na construção da persuasão**. Tese (Doutorado em Letras) — Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2020.
- CELESTINO, R.; NASCIMENTO, J. V.; CARREIRA, R. A. R. **Literatura e manguê: análise do discurso constituinte literário em Maré Memória, de José Chagas**. **Cadernos do IL**, [S. l.], n. 51, p. 134–148, 2016. DOI: 10.22456/2236-6385.57203. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdoil/article/view/57203>. Acesso em: 1 maio. 2023.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.
- COURTINE, Jean-Jacques. **Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos**. São Paulo: Editora Contexto, 2004.
- CRUZ, Celso. **Metamorfoses de Kafka**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.
- EGGS, Ekkehard. **Ethos aristotélico, convicção e pragmática moderna**. In: AMOSSY, Ruth (Org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2011, p. 29-56.
- FARACO, Carlos Alberto. **Zelling Harris: 50 anos depois**. Revista Letras, Curitiba, n. 61, p. 247-252, 2003. Editora UFPR. Disponível em: <https://www.bing.com/ck/a?!&p=be40e26f601cae3eJmItdHM9MTcxNDq2NzlwMCZpZ3VpZD0yNjQ0ZTQ1OC01ODBhLTYxNDQtMWRhMS1mNTY5NTIiYzYwODMmaW5zaWQ9NTIxNQ&ptn=3&ver=2&hsh=3&fclid=2644e458-580a-6144-1da1->

[f56959bc6083&psq=quem+%c3%a9+zellig+s+harris+e+analise+do+discurso&u=a1aHR0cHM6Ly9yZXZpc3Rhcy51ZnByLmJyL2xldHJhcy9hcnRyY2xIL2Rvd25sb2FkLzI4ODkvMjM3MQ&ntb=1](https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwja3KPK8veFAXU_IJUCHYIFA38QFnoECB0QAQ&url=https%3A%2F%2Fedisciplinas.usp.br%2Fpluginfile.php%2F179076%2Fmod_resource%2Fcontent%2F1%2FFoucault%2520Michel%2520-%2520O%2520que%2520%25C3%25A9%2520um%2520autor.pdf&usq=AOvVaw0IIFrPTSvRoB4J3rGGN0ko&opi=89978449). Acesso em 05.mai.2024

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2001. p. 264-298. Disponível em: [https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwja3KPK8veFAXU\\_IJUCHYIFA38QFnoECB0QAQ&url=https%3A%2F%2Fedisciplinas.usp.br%2Fpluginfile.php%2F179076%2Fmod\\_resource%2Fcontent%2F1%2FFoucault%2520Michel%2520-%2520O%2520que%2520%25C3%25A9%2520um%2520autor.pdf&usq=AOvVaw0IIFrPTSvRoB4J3rGGN0ko&opi=89978449](https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwja3KPK8veFAXU_IJUCHYIFA38QFnoECB0QAQ&url=https%3A%2F%2Fedisciplinas.usp.br%2Fpluginfile.php%2F179076%2Fmod_resource%2Fcontent%2F1%2FFoucault%2520Michel%2520-%2520O%2520que%2520%25C3%25A9%2520um%2520autor.pdf&usq=AOvVaw0IIFrPTSvRoB4J3rGGN0ko&opi=89978449). Acesso em: 1 mai. 2023

FREITAS, Karine Aragão dos Santos. Carta, lição e encenação em Clarice Lispector. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura) Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2012.

GENETTE, Gerard. **Paratextos Editoriais**. Cotia, SP: Ateliê, 2009 (Artes do livro: 7)

JORGE, Noemia. A dimensão linguística no género editorial capa – o caso da sinopse dos romances policiais. **Estudos Linguísticos/Linguistic Studies**, 5, Edições Colibri/CLUNL, Lisboa, 2010, pp. 213-221.

LEAL, Raïtsa. **Capa: a embalagem do livro**. Orientadora: Regina Célia Montenegro de Lima. Rio de Janeiro: ECO / UFRJ, 2007. Monografia (Bacharel em Comunicação Social – habilitação em Publicidade e Propaganda).

LISPECTOR, Clarice. Literatura e magia: O ovo e a galinha. In: MONTERO, Tereza; MANZO, Lícia. **Clarice Lispector: outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso e análise do discurso**. Tradução de Sírio Possenti. – 1ª ed. – São Paulo: Parábola, 2020.

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

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. 2ª edição. São Paulo: Contexto, 2018.

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

MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, Ruth (Org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2011, p. 69-92.

MAINGUENEAU, Dominique. **Doze Conceitos em Análise do Discurso**. São Paulo: Parábola, 2010.

MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos discursos**. São Paulo Parábola, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. **Cenas da enunciação**. São Paulo: Parábola, 2008a.

MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana. (Orgs.). **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008b, p. 11-29.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em Análise do Discurso**. Campinas: Pontes/ UNICAMP, 1997.

MARTINS, Aulus Mandagará. As margens do texto nas margens do cânone: Paratexto, texto e contexto em *Luuanda e Mayombe*. **IPOTESE**, Juiz de Fora, v. 14, n.2, p. 169 – 177, jul./dez. 2010.

MARTINS, Wilson. **A Palavra Escrita**. História do Livro, da Imprensa e da Biblioteca. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.

MATTOS, Margareth Silva de. **Escritores consagrados, ilustradores renomados, palavra e imagem entrelaçadas: ingredientes de contratos de comunicação literários renovados**. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2017.

MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina (orgs.) **Introdução à Linguística** – Volume 2: domínios e fronteiras. São Paulo: Cortez, 2017

ORLANDI, Eni. **Discurso em Análise**: sujeito, sentido, ideologia. Campinas: Pontes, 2012.

ORLANDI, Eni. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2002.

PÊCHEUX, Michel. **Análise automática do discurso**. Campinas: Pontes, 2019

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas: Unicamp, 1995.

PONCIANO, Leila Beatriz Azevedo. **Legibilidade do paratexto e das representações culturais em versões italianas de capitães da areia de Jorge Amado**. ANO, XX f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.

POSSENTI, Sírio. Dez observações sobre a questão do sujeito. In: **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão, v. 3, número especial, p. 27-35, 2003.

POSSENTI, Sírio. Observações sobre interdiscurso. In: **Revista Letras**, Curitiba, n. 61, especial, p. 253-269, 2003. Disponível em: <https://www.bing.com/ck/a?!&&p=b57a0932c1c0b557JmltdHM9MTcxNDk1MzY>

[wMCZpZ3VpZD0yNjQ0ZTQ1OC01ODBhLTYxNDQzMWRhMS1mNTY5NTliYzYwODMmaW5zaWQ9NTIxMg&ptn=3&ver=2&hsh=3&fclid=2644e458-580a-6144-1da1-f56959bc6083&psq=Observa%c3%a7%c3%b5es+sobre+interdiscurso+possent](https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1532049821000000)  
[i&u=a1aHR0cHM6Ly9yZXZpc3Rhcy51ZnByLmJyL2xldHJhcy9hcnRpY2xIL2Rv](#)  
[d25sb2FkLzI4OTAvMjM3Mg&ntb=1](#). Acesso em 3 jun. 2023.

SANTOS, Josely Alves; OLIVEIRA, Guilherme Saramago de; SAAD, Núbia dos Santos. Análise de discurso: fundamentos e procedimentos. In: **Cadernos da Fucamp**, v. 20, n. 43, p. 84-97, 2021.

SOUZA, Simone Maria Verdum. **A cenografia e a constituição do ethos no discurso literário produzido por Clarice Lispector**. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Pós-graduação em Língua Portuguesa, 2021.

## ANEXOS

## Sinopse A – Perto do coração selvagem

Ambas autora e protagonista, eram feitas de uma porção de dissonâncias, já que introduziam uma certa musicalidade, uma harmonia própria, poética e tímida na aspeireza circundante, enquanto buscavam “o brilho luminoso das crises” sem hesitar em “mergulhar em águas desconhecidas”, deixando o silêncio e partindo para a luta. Deste embate à beira do íntimo abismo, Joana tornou-se uma mulher completa e Clarice, uma escritora singular e inimitável.



Clarice Lispector  
Sem título, 7 de maio de 1976.  
Óleo sobre madeira, 30,3 x 39,7 cm.  
Arquivo de Nilady Pinna



surgimento de *Perto do coração selvagem*, em 1973, causou grande impacto no cenário literário brasileiro, proporcionando à autora aclamação imediata da crítica e de seus

colégas escritores. Clarice Lispector então com 23 anos incompleto e cursando o último ano de Faculdade de Direito da Universidade do Brasil (atual UFBR), mereceu comentários elogiosos de mestres como Antônio Candido, Alceu de Amoroso Lima, Sérgio Milliet, Adonias Filho e Alceu de Andrade, entre outros.

Houve quem encontrasse no livro a influência de Virginia Woolf, ao passo que outros apostavam em Joyce, segundo a falsa pista da epígrafe da qual Clarice pinçou seu título: “le estava só. Estava abandonada, feliz, perto do coração selvagem de vida.” Ambos os grupos estavam errados, apesar do uso do fluxo de consciência pela escritora, estreada a justificar tais correlações. Ocorre, no entanto, que isso havia sido um achado natural e espontâneo para Clarice Lispector, que admitiu como única influência neste caso *Diálogo da estupe*, de Hermann Hesse. Não em termos estilísticos tampouco por se identificar com o caráter do protagonista, o atormentado Hally Haller, mas sim por compartilhar com ele e, secretado com Hesse, o desejo imperioso de romper todas as barreiras e ultrapassar todos os limites na busca de própria verdade interior. Anelo personificado pela personagem central, Joana, com uma expressão que se tornou, depois, adquirindo o peso de uma verdadeira palavra de ordem para muitos dos leitores de Clarice: “Liberdade! porra. O que desejo ainda não tem nome.”

Íntima universal, destemida e secreta, Joana “sentia o mundo palpitar docemente em seu peito, don-lhe o corpo como se ele suportasse / feminilidade de todas as mulheres” e ela destoava do sistema patriarcal em que se encontrava inserida da mesma forma que Clarice se distanciava da literatura de seu tempo, ainda dominada pelo regionalismo e o realismo.

## Sinopse B – Outros escritos

Fecha o conjunto um documento incombustível: a transcrição da entrevista por ela concedida (em 20 de outubro de 1976) ao *Miscu da Inúgeno e do São do Rio de Janeiro*, com a participação dos amigos Afonso Romano de Sant'Ana e Marina Colasanti e do diretor do MIS João Salgueiro. Trata-se da primeira vez em que Clarice discorre livremente acerca de sua vida e da sua literatura.



Clarice Lispector  
Tentativa de ser alegria, 17 de maio de 1977.  
Óleo e tinta plástica sobre madeira, 30,2 x 29,7 cm.  
Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa

Organizada pelas professoras Teresa Monteiro (professora em Letras pela PUC, Rio) e biógrafa de Clarice Lispector, Lúcia Muniz (mestre em Literatura Brasileira pela PUC, Rio, dramaturga e diretora de teatro e TV), *Outros escritos* é o complemento indispensável à obra completa de Clarice Lispector. Isso por reunir textos inéditos, dispersos ou de acesso restrito de importância capital para o entendimento da obra clariceana, como sua única peça teatral, *A PECADORA QUELHAVA E OS ANJOS E ALMOGOSOS*, escrita no começo de sua carreira e testemunho do seu interesse pela dramaturgia, que a levou a traduzir peças de autores consagrados como Ibsen, Lillian Hellman, Molière e García Lorca.

Encontra-se aqui, para deliciar os apreciadores de Clarice e subsidiar os estudos clariceanos, textos produzidos em seus tempos de faculdade de Direito (debatendo questões jurídicas, como o *livreto de punição*), suas primeiras incursões no jornalismo (como repórter da Agência Nacional) e anotações fúnebres extraídas de cadernos de notas. Assim como sua única incursão no terreno dos estudos literários, a tão falada (mas pouquíssimo conhecida) conferência "Literatura de vanguarda no Brasil", cujo sucesso da primeira apresentação na Universidade do Texas em 1960 motivou representações em instituições brasileiras, texto que demonstra inequivocamente que Clarice não era uma escritora preocupada apenas com a própria obra e enclausurada em torre de marfim, e sim uma autora sincronizada com as preocupações da literatura de seu tempo e dotada de real capacidade de pensamento crítico, muito embora alegasse não se interessar por questões teóricas e históricas.

## Sinose C – A cidade sitiada



Clarice Lispector  
Gruta, 73-1973, óleo sobre madeira, 39,7 x 59,2.

**A** cidade sitiada faz parte do conjunto de três romances que Clarice escreveu antes de completar 30 anos. O primeiro, *Perto do coração selvagem*, foi lançado no ano em que ela se casou, 1943, o terceiro, no ano em que teve o primeiro filho, 1949. Escrita e gravidez correram em paralelo e, como Clarice relatou em carta à irmã, Tania, “quando terminei o último capítulo, fui para o hospital dar à luz o menino”.

Esse detalhe íntimo poderia ser supérfluo caso *A cidade sitiada* não estivesse tão completamente entrelaçado com a vida da autora, que padeceu em Berna, a mesma “solidão vazia” e a mesma angustiada melancolia que sua personagem, Lucrécia Neves, sofria no subúrbio de São Geraldo. Em outra carta, Clarice afirmou: “É ruim estar fora da terra onde a gente se criou, é horrível ouvir ao redor da gente línguas estrangeiras, tudo parece sem raiz; o motivo maior das coisas nunca se mostra a um estrangeiro, e os moradores de um lugar também nos encaram como pessoas gratuitas.” Foi esse sentimento de absoluto não pertencimento, de total estranhamento e mútua desconfiança que Clarice transpôs para Lucrécia, fazendo-a tão sem graça quanto as jovens suíças, “de cara séria, sem vaidade”, que só conseguem ser “engraçadinhas no verão”. Da mesma forma que ela metamorfoseou a bela, encantadora e quase milenar capital suíça, tombada pela Unesco, no feio, desolado, insípido e atrasado subúrbio de São Geraldo, predestinado a se tornar ainda pior à medida que o “progresso” o vai desfigurando ao final da narrativa.

Como a maioria das personagens femininas de Clarice, Lucrécia é uma mulher mais inteligente e ambiciosa do que todos aqueles que a cercam, uma força da natureza que não aceita ser sitiada e asfixiada pela misérrima imperante. E, como bem observou a escritora Rachel Gutiérrez: “Este livro, que Santiago Dantas considerou ‘denso e fechado’, é um ponto de mutação, que já anuncia na obra de Clarice Lispector a extraordinária liberdade criativa de *Laços de família* e de *A moça no escuro*.”