

CENOGRAFIA E ETHOS NO LIVRO DE HQ *DESTERRO*: A CONSTRUÇÃO DA CENA DE SOBREVIVÊNCIA NUMA COMUNIDADE

Rafael Andrade Moreira¹

“É noiz que tá jão, conexão sim,
Mó satisfação em transmitir,
Por onde for, vocês vão ouvir
Falar de noiz, noiz!”
(Pentágono, *Manhã*)

RESUMO

O objetivo do presente artigo é propor uma reflexão sobre o funcionamento e circulação de sentidos advindo da cultura da periferia. Partindo de um *corpus* composto por um livro de HQ, intitulado *Desterro*, escrito por Ferréz e Demaio, procurou-se observar o funcionamento e circulação de sentidos decorrentes das cenas narrativas construídas pelo livro. Também se observou como os autores mobilizaram elementos das ruas para as legitimidades da *cenografia* e do *ethos*. Para tanto, partimos de pressupostos elaborados pela Análise de Discurso de linha francesa, especificamente aqueles trabalhados por Maingueneau (2004, 2008 e 2011).

Palavras-chave: cenografia, *ethos*, cenas narrativas.

Introdução

O olhar sobre a favela hoje é diferente. É um olhar mais curioso, e por que não, mais compreensivo também. Hoje podemos dizer que há um “boom” de produções culturais dentro e sobre estas comunidades² que estão sobre os focos de várias mídias. Podemos pensar, por exemplo, em produções como os filmes *Cidade de Deus* (1997), *Cidade dos Homens* (2007), *Era uma vez* (2008). Em romances como o próprio *Cidade de Deus* (1997), *Capão Pecado* (2000), *Manual Prático do Ódio* (2003), *Falcão*:

¹ Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Estadual de Maringá (PLE/UEM). E-mail: r.andrademoreira@gmail.com

Meninos do Tráfico (2006) e *Cabeça de Porco* (2005). Em minisséries como *Suburbia* (2012). Em Documentários como *Falcão: Meninos do Tráfico* (2006). Sem contar os inúmeros grupos de *Rap* espalhados pelas periferias de nosso país. Essa grande exposição mostra a importância deste “saber” que por muito tempo foi rejeitado e discriminado. Em muitas dessas obras, somos chamados a lançar nossos olhares para uma espécie de “ínfimas existências”, que por muito tempo eram consideradas socialmente “anormais e indesejadas” (FISCHER, 2012, p. 149). Com o intuito de “deitar” um olhar analítico sobre estas realidades, este artigo tem por objetivo estudar as cenas narrativas criadas no livro de HQ *Desterro* (2012), escrito por Ferréz e Demaio. Pretendemos abordar o *corpus* por um viés da Análise do Discurso de linha francesa. Especificamente, queremos observar o funcionamento e circulação de sentidos decorrentes da *cenografia* e do *ethos* construídos no livro.

Pressupostos teóricos: Noções de cenografia e ethos

Ao voltarmos nosso olhar para o *corpus*, pensar sobre o conceito de *cenografia* pode nos ajudar a melhor compreender a questão. De acordo com Maingueneau (2008), a *cena de enunciação* é composta de três cenas: *cena englobante*, *cena genérica* e *cenografia*. A *cena englobante*, é aquele que corresponde ao tipo de discurso. Atribuindo ao discurso um estatuto “pragmático”, ela o categoriza em um tipo, como *discurso publicitário*, *político*, *religioso* etc. Assim,

Quando recebemos um folheto na rua, devemos ser capazes de determinar a que tipo de discurso ele pertence: religioso, político, publicitário etc., ou seja, qual é cena englobante na qual é preciso que nos situemos para interpretá-lo, em nome de quê o referido folheto interpela o leitor, em função de qual finalidade ele foi organizado (MAINGUENEAU, 2004, p. 86).

Mesmo que essa caracterização seja mínima, ela “nada tem de intemporal, pois é ela que define a situação dos parceiros em um certo quadro espaço-temporal” (MAINGUENEAU, 2004, p. 86). Porém, esta cena não é suficiente para especificar “todas” as atividades em que estão envolvidos os sujeitos. Cavalcanti (2010) frisa que esses sujeitos não se defrontam com um religioso, político ou publicitário não especificados, mas sim com *cenas genéricas*. Seriam, de acordo com a pesquisadora, gêneros de discurso particulares que implicariam determinadas condições/circunstância

de enunciação: “quais são os participantes, o lugar e o momento necessário para realizar esse gênero? Quais os circuitos pelos quais ele passa? Que normas presidem seu consumo? Para Maingueneau (2008), cada gênero ou subgênero de discurso define o papel de seus participantes: num panfleto de campanha eleitoral haveria um “candidato” que se dirige aos “eleitores”; numa aula implica um “professor” que se dirige aos alunos, etc.

Tanto a *cena englobante*, quanto a *cena genérica*, funcionam para definir, em conjunto, o espaço estável no interior do qual os enunciados ganham sentidos. A *cena de enunciação*, em muitos casos, é constituída por essas duas dimensões. Porém, não se pode esquecer que há outra cena que pode intervir. Esta, a qual não é imposta pelo tipo e nem pelo gênero de discurso, é instituída pelo próprio discurso. A esta cena, Maingueneau (2008) chamou de *cenografia*. Em suas próprias palavras,

Todo discurso, por sua manifestação mesma, pretende convencer instituindo a cena de enunciação que o legitima. A marca que dá a palavra a uma funcionária de escritório que fala ao telefone impõe tal cenografia de algum modo logo de saída; por outro lado, é por intermédio dessa enunciação mesma que ela pode legitimar essa cenografia que ela impõe finalmente, se ela atingir seu público, se conseguir fazer com que as leitoras aceitem o lugar que lhes é consignado na cenografia [...] a cenografia não é simplesmente um quadro, um cenário, como se o discurso aparecesse inesperadamente no interior de um espaço já construído e independente dele: é a enunciação que, ao se desenvolver, esforça-se para constituir progressivamente o seu próprio dispositivo de fala (MAINGUENEAU, 2004, p. 87).

Para exemplificar esse raciocínio, Maingueneau (2008) utiliza-se das dez primeiras *Provinciais* de Pascal, um conjunto de libelos jansenistas inscritos em uma controvérsia religiosa. Os libelos são apresentados como uma série de cartas dirigidas a um amigo da província. Neste caso, a cena epistolar “não é uma cena genérica, mas uma *cenografia* construída pelo texto, a cena de fala da qual o texto pretende originar-se” (MAINGUENEAU, 2008, p. 117). Para Cavalcanti (2010), esses libelos se apresentando por meio de cenografias diferentes, não alterariam sua cena genérica – “eles continuariam pertencendo ao gênero libelo” (CAVALCANTI, 2010, p. 84).

A escolha da *cenografia*, alerta Maingueneau (2008), não é indiferente: o desenvolvimento do discurso, por meio de sua *cenografia*, pretende convencer instituindo a cena de enunciação que o legitima. Mesmo que o discurso a coloque em

funcionamento desde seu início, vai ser por intermédio de sua própria construção enunciativa que ele poderá legitimar a *cenografia* que ele impõe. Para isso, “é necessário que ele faça seus leitores aceitarem o lugar que ele pretende lhes designar nessa cenografia e, de modo mais amplo, no universo de sentido do qual ela participa” (MAINGUENEAU, 2008, p. 117). Motta (2009), analisando a “cena” do crime no *rap* do grupo Racionais Mc’s com o objetivo de observar como as *cenografias* montadas pelos textos vão interferir na circulação de determinados discursos, explica que nas cenas narrativas que criam em seus raps, é comum que crimes e personagens em conflitos com a lei apareçam. Segundo a pesquisadora, procurando dar voz aos excluídos social e economicamente, os *raps* do grupo paulistano representam o drama de favelas, bailes, assaltos, cadeias e o cotidiano em geral da população.

Para desempenhar plenamente seu papel, a cenografia não pode ser, portanto, um simples quadro, um elemento de decoração. Maingueneau (2008) explica que a enunciação esforça-se para instituir, de forma progressiva, seu próprio dispositivo de fala, implicando assim um processo que chamou de *enlaçamento paradoxal*. Para o analista,

Desde sua emergência, a palavra supõe certa situação de enunciação, a qual, com efeito, é validada progressivamente por meio dessa mesma enunciação. Assim, a cenografia é, ao mesmo tempo, *origem* e *produto do discurso*; ela legitima um enunciado que, retroativamente, deve legitimá-la e estabelecer que essa cenografia de onde se origina a palavra é precisamente a cenografia requerida para contar uma história, para denunciar uma injustiça etc. Quanto mais o coenunciador avança no texto, mais ele deve se persuadir de que é aquela cenografia, e nenhuma outra, que corresponde ao mundo configurado pelo discurso (MAINGUENEAU, 2008, p. 118).

Observe-se que existem gêneros de discurso em que as cenografias são reduzidas às cenas englobante e genérica. Por exemplo: relatórios administrativos, receitas médicas, listas telefônicas etc.). Porém, existem outros como os gêneros publicitário, literário, religioso e filosófico, que exigem a escolha de uma cenografia.

Juntamente com o *ethos* da qual participa, a cenografia implica um processo de “enlaçamento”. Para Maingueneau (2008), desde sua emergência, a fala é carregada de certo *ethos*, que se valida por meio da própria enunciação. Neste caso, a cenografia é ao mesmo tempo aquilo de onde vem o discurso e aquilo que este engendra. “Ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la, deve estabelecer que essa cena da qual

vem a palavra é precisamente a cena requerida para enunciar nessa circunstância” (MAINGUENEAU, 2008, p. 71). Assim, os conteúdos desenvolvidos pelo discurso permitirão especificar e validar o *ethos*, bem como sua cenografia, por meio dos quais esses conteúdos surgem.

Ethos

A noção de *ethos* foi desenvolvida por Aristóteles (1998), que pretendia apresentar uma técnica cujo objetivo consistisse em causar uma boa impressão por meio do discurso. Seria como se o orador quisesse dar uma imagem de si capaz de convencer o auditório, ganhando assim sua confiança. Dessa forma, o destinatário deveria “atribuir certas propriedades à instância que é posta como fonte do acontecimento enunciativo” (MAINGUENEAU, 2008, p. 56).

Segundo o filósofo grego, o discurso nos fornece três tipos de provas: as derivadas do caráter moral do orador, que é o *ethos*; as do modo de como se dispõe o ouvinte, que é o *pathos*, e as do discurso, que é o *logos*. Os três tipos de provas contribuem para a argumentação, porém Aristóteles considera como principal o caráter do orador, a confiança que ele passa aos ouvintes, a qual é resultado do discurso e não de uma opinião prévia sobre o caráter do orador.

De acordo com Aristóteles (1998, p. 49-50), “persuade-se pelo caráter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé”. Neste caso, Eggs (2005) explica que o orador que mostrasse, em seu discurso, um caráter honesto pareceria mais digno de crédito aos olhos do auditório: “Aristóteles distancia-se, assim, dos retóricos de sua época, que entendiam que o *ethos* não contribui para a persuasão” (EGGS, 2005, p. 29).

Ducrot também afirma que o *ethos* é um dos segredos da persuasão, uma vez que, quando o orador dá uma imagem favorável de si mesmo, conseguirá seduzir o ouvinte. Entretanto, Ducrot (1987, p. 188-189) enfatiza que o caráter do orador não é o verdadeiro caráter do indivíduo, mas a imagem que pretende atribuir a si próprio por meio de seu discurso. Nesse sentido, essa imagem não é originária das afirmações autoelogiosas que o orador pode fazer em seu discurso, “... mas da aparência que lhe confere a fluência, a entonação, calorosa ou severa, a escolha das palavras, os argumentos...”.

A noção de *ethos* foi integrada pela AD, mas com um duplo deslocamento. O primeiro deles é que, na Retórica antiga, o tom do discurso era definido pelo autor, em função dos efeitos que pretendia produzir sobre seu auditório, enquanto que, na AD, o autor não possui o controle de seu discurso, visto que o tom é produzido pela formação discursiva em que está inserido. Quanto ao segundo deslocamento, podemos dizer que a Retórica trabalhava apenas com o texto oral, mas, na AD, o *ethos* é aplicado tanto ao texto oral quanto ao escrito (GRECO, 2004). Maingueneau (2004) afirma que, mesmo que o texto esteja na forma escrita, é sustentado por uma voz de um sujeito situado para além do texto. E é essa voz ou *tom* que

[...] possibilita ao co-enunciador construir uma representação do enunciador, a partir de índices de diversas ordens fornecidos pelo texto. Essa representação desempenha o papel de um *fiador*, que se encarrega da responsabilidade daquilo que é dito. Assim, é o fiador o responsável pelo tom da enunciação e não o autor (GRECO, 2004, p. 407).

O fiador possui um “caráter” e uma “corporalidade”, que são inseparáveis: o “caráter” corresponde a um conjunto de traços “psicológicos” que o coenunciador atribui ao enunciador pelo seu modo de dizer, enquanto a “corporalidade” se relaciona com determinações físicas do enunciador, no modo como se veste e se porta no espaço social. O caráter e a corporalidade se originam de um conjunto difuso de representações sociais, que podem ser valorizadas ou desvalorizadas, sobre as quais a enunciação se apoia, podendo, em troca, confirmá-las ou modificá-las. Na realidade, são estereótipos presentes em uma determinada cultura, que circulam em diversos domínios, como literatura, cinema e publicidade. O destinatário identifica o fiador, entretanto a incorporação do coenunciador vai além dessa identificação:

Ela implica um “*mundo ético*” do qual o fiador é parte prenante e ao qual ele dá acesso. Esse “*mundo ético*”, ativado por meio da leitura, é um estereótipo cultural que subsume determinado número de situações estereotípicas associadas a comportamentos: a publicidade contemporânea apóia-se maciçamente em tais estereótipos (o mundo ético dos executivos, dos esnobes, das estrelas de cinema etc.) (MAINGUENEAU, 2008, p. 65).

Dessa forma, Maingueneau introduz a noção de “incorporação” como uma designação da ação do *ethos* sobre o coenunciador, ou seja, é a maneira pela qual o

destinatário se apropria desse *ethos*. A “incorporação” atua no momento da enunciação sobre três registros indissociáveis. Primeiramente, a enunciação leva o coenunciador a conferir uma corporalidade ao enunciador. Depois, essa corporalidade possibilita aos sujeitos do discurso “incorporarem” os esquemas que definem uma determinada maneira de se relacionar com o mundo, na sociedade. E, finalmente, esses dois fenômenos permitem a “incorporação” imaginária do destinatário ao grupo dos adeptos daquele discurso. Nesse sentido,

O destinatário se incorpora a um mundo associado a determinado imaginário do corpo, e este mundo é configurado por uma enunciação assumida a partir desse corpo [...] O discurso não resulta da associação contingente de um “fundo” e de uma “forma”; não se pode dissociar a organização de seus conteúdos e do modo de legitimação de sua cena de fala (MAINGUENEAU, 2008, p. 69-70).

Desse modo, segundo Piris (2007), deve-se pensar a construção do *ethos* como sendo compatível com o mundo que é construído no discurso por meio da cenografia, pois, “quando falamos em um modo de dizer, falamos em um modo de ser e de se movimentar no mundo, um mundo que é construído no e pelo discurso” (PIRIS, 2007, p. 183). Agora, diante do que foi exposto, convidamos a “caminhar” em direção à nossa proposta, com o intuito de estabelecermos possíveis efeitos de sentidos.

Conhecendo um pouco Ferréz e Demaio³

Reginaldo Ferreira da Silva, mais conhecido pelo nome artístico de Ferréz, começou a se enveredar pelo mundo da literatura aos 12 anos. De origem humilde, trabalhou como balconista, ajudante geral e arquivista. Publicou em 1997 seu primeiro livro de poema, chamado *Fortaleza da Desilusão*, de forma independente. Porém, foi o livro publicado em 2000, *Capão Pecado*, que alcançou um reconhecimento por parte de algumas mídias. Lançou também, entre outros, os livros *Manual Prático do Ódio* (2003), *Amanhecer Esmeralda* (2005), *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006) e o mais novo título: *Deus foi Almoçar* (2012). Ligado à cultura Hip Hop, é fundador da grife de roupa *I DA SUL*, que tem como tema de suas estampas a cultura da periferia. Além disso, Ferréz já participou de trabalhos para a TV e Cinema. Escreveu, por exemplo, roteiros para os seriados *Cidades dos Homens* (O2) e *9MM* (FOX). Foi

³ Todas as informações biográficas foram pesquisadas nos sites dos autores. Para saber mais: <<http://www.ferrez.com.br/>> e <<http://alexandredemaio.com.br/>>.

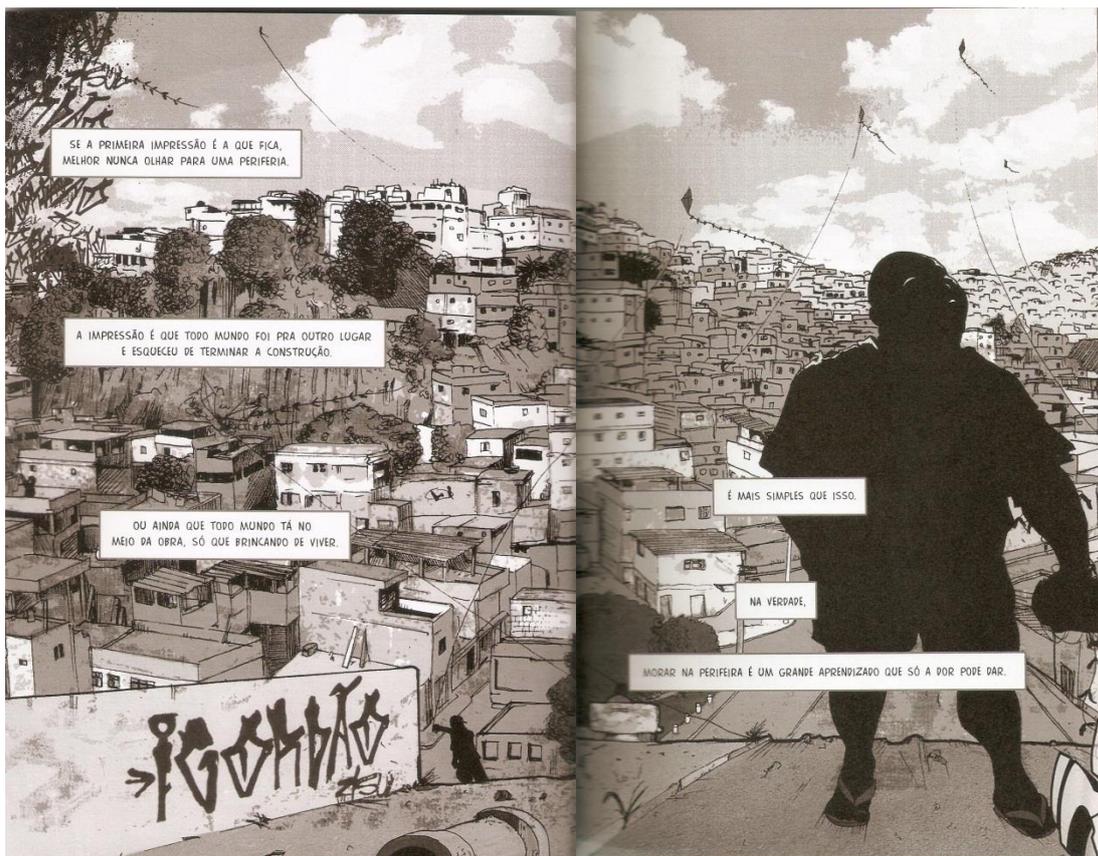
colunista da revista Caros Amigos durante 10 anos. É conselheiro editorial do *Le monde diplomatique Brasil*. Também é compositor e mc, com várias músicas gravadas por outros artistas, e tem dois cds lançados. Atualmente vive no bairro do Capão Redondo, zona sul de São Paulo.

Alexandre de Maio, nascido em 1978 na cidade de São Paulo, começou sua carreira jornalística editando revistas pela Editora Escala, no ano de 1999. Trabalhou durante 10 anos em revistas como *Rap News*, *Rap Brasil*, *Planeta Hip Hop*, *Graffiti*. Todas especializadas na cultura Hip Hop. No ano de 2006, juntamente com Ferréz, lançou sua primeira história em quadrinhos, intitulada *Os inimigos não mandam flores*. Em 2009 lançou em parceria com Alessandro Buzo⁴ o jornal *Boletim do Kaos*, projeto apoiado pelo Itaú Cultural, que tratava sobre a literatura produzida nas periferias de SP. No mesmo ano começou a trabalhar com o jornalista Gilberto Dimenstein no site *Catraca Livre*. Em 2010, lançou pelo instituto Goethe a história *À Caminho da Reunificação* na 20ª Bienal do livro em Frankfurt, Alemanha. Em 2011, foi chamado para ser sócio do site *Catraca Livre*. Em 2012, além de trabalhar no site *Catraca Livre*, de ministrar oficinas de comunicação em Heliópolis no projeto Jovens Alconscientes, e de desenvolver o jornal dessa comunidade, lançou a revista em quadrinho *Desterro*, em parceria com Ferréz.

Análise do corpus.

Considerando o construto teórico elaborado acima, podemos de certa forma considerar que a cena englobante do *corpus* é o discurso literário e sua cena genérica uma narrativa, constituindo assim o “quadro cênico do texto”. Porém, o leitor não é confrontado diretamente com esse quadro, e sim com uma cenografia que vai diferenciar esse texto de outros tipos de narrativas. Pensando no efeito de verossimilhança, a cenografia construída precisa ser a mais adequada possível para fazer o leitor mergulhar na cena. Neste caso, a do nosso *corpus* possui uma característica peculiar: o retrato “fiel” de um ambiente hostil, marcado pela violência, injustiça, drogas, morte, etc.

⁴ Conferir o site do escritor: <<http://www.buzo.com.br/>>.



Cena 1

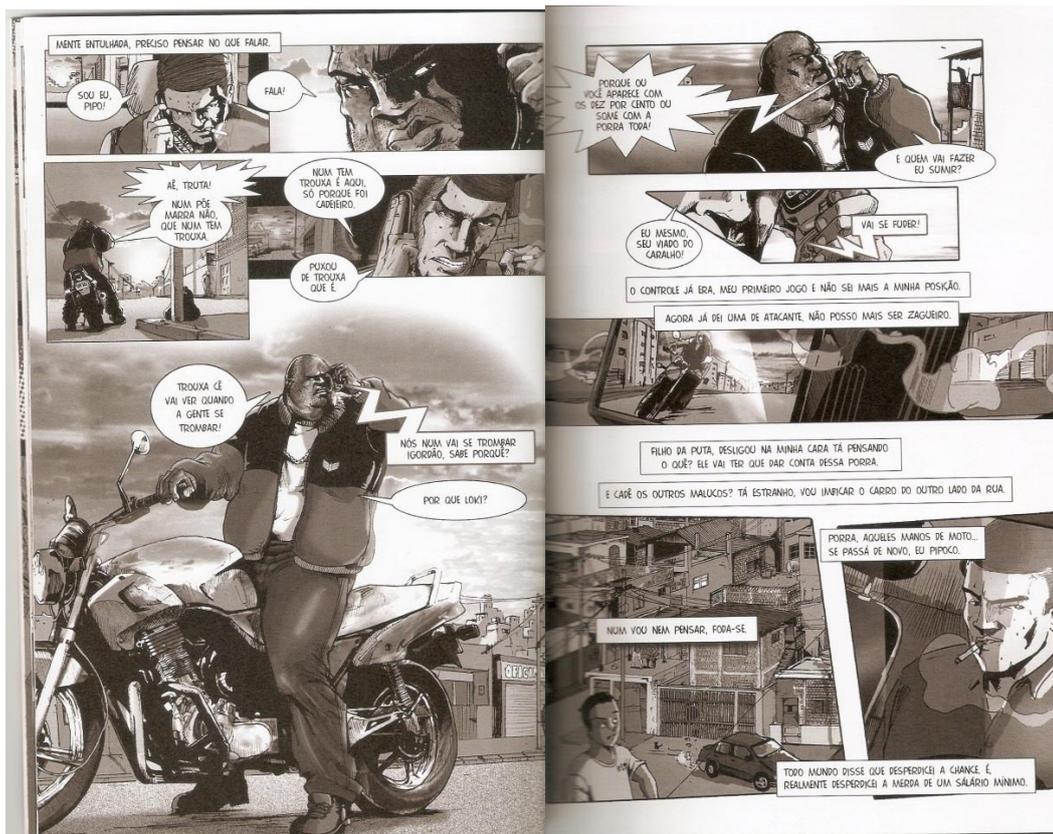
Ao se observar a *cena 1*, vemos que há uma primeira tentativa de ambientação. O narrador faz isso para nos introduzir na cena. Como lembra Cavalcanti (2010), a escolha de uma cenografia não é indiferente. Partindo de uma cenografia específica, o discurso que vai se desenrolando pretende ser eficaz instituindo a própria cena de enunciação que o legitima. Então, na cena, temos a descrição de uma periferia. Ajudado pelo imagético, onde podemos ver a estrutura de uma comunidade carente paulista, os barracos erguidos uns sobre os outros nos morros, as várias linhas de pipas (diversão comum das crianças) a marca de uma “pichação”, o menino de chinelo de dedo segurando uma “lata” de linha, o leitor é alçado a penetrar no duro mundo das periferias paulistas.

E para dar mais legitimidade a cenografia que se impõe, o narrador descreve a primeira imagem que poderíamos ter de uma favela. Todos que moram lá parecem estar só de passagem, de brincadeira. Devido às construções das casas serem, nas maiorias das vezes, mal planejadas, a sensação que se pode ter é que todos os que moram ali se

esqueceram de terminar as construções, seja por falta de tempo, por falta de dinheiro ou por desilusão. Observe-se também que para confirmar a precariedade dessas vidas, o narrador fornece a informação que dentro dessa comunidade, muitos pensam que estão no meio de uma obra “brincando de viver”. É como se todas essas pessoas estivessem apenas de passagem por aquela situação, que um dia as coisas irão melhorar.

Pensando na cenografia como origem e, ao mesmo tempo, produto do discurso, ou seja, que ela deve legitimar e estabelecer que essa cenografia é precisamente a requerida para contar uma história, para denunciar uma injustiça, o discurso continua e encerra a parte mais relevante da cena. Instituinto progressivamente seu dispositivo de fala, ao leitor é colocado o “xeque-mate” da dura realidade das periferias, onde, todos que moram acabam tendo um “grande aprendizado” que, muitas vezes, só a dor pode dar. E que dor seria essa? Podemos pensar (pois a cena nos deixa essa responsabilidade) que seria a dor de viver muito próximo do crime, do ódio, das injustiças, das “trairagens” etc. A dor de não ter um teto bem acabado para morar. A dor de não ter as mesmas oportunidades daqueles que possuem um poder econômico melhor. Ou mesmo, por exemplo, a dor das crianças que perdem suas infâncias por precisarem se tornar adultas mais cedo, como no trecho do rap do *rapper* Emicida: “Eu nasci junto a pobreza que enriquece o enredo, eu cresci onde os muleque vira homem mais cedo”⁵. Falando em “trairagem”, a cena 2 constrói uma cenografia onde esse sentimento irá imperar.

⁵ Versos da música *Triunfo* do primeiro álbum do Mc intitulado: *Pra quem já mordeu um cachorro por comida, até que eu cheguei longe*. Disco lançado em 2009 de forma independente e vendido de mão em mão pelo próprio artista. Para saber mais conferir <<http://www.emicida.com/>>.



Cena 2

Nesta cena ocorre um diálogo entre duas personagens que estavam juntas envolvidas com um roubo. Porém, uma das personagens acaba traindo e sumindo com uma parte do dinheiro. Neste momento, a construção da cenografia se edifica na troca de um diálogo entre “companheiros” de trabalho onde há o indício de “trairagens” no ar. Assim, a cena já começa com uma conversa enérgica, com tons de ameaças e muitas gírias. Com diálogos curtos, justamente para tentar convencer da tensão presente na cena, a personagem chamada Pipo ameaça a personagem Igordão para que ela apareça com o restante do dinheiro. No funcionamento discursivo da cena, observa-se que há um predomínio de palavras comuns dentro do ambiente retratado. Gírias como “trombar”, “cadeieiro”, “puxar”, “num põe marra”, “loki”, vão sendo colocadas para poder convencer os leitores da veracidade dessa cena e, também, proporcionar um maior grau de legitimidade desses discursos. Seria uma verdadeira falácia se nessas cenas não houvesse essas gírias, pois dessa forma não haveria uma retratação fiel dos discursos que imperam nesse meio na construção da cena.

Sargentini (2000) explica que com a inscrição da historicidade na linguagem, os processos discursivos acabam perpetuando e cristalizando a memória de uma época. Para exemplificar o que está afirmando, a autora faz uma análise do vocábulo “trabalho”, a fim de observar a “possibilidade de mudança de sentido de uma palavra ao passar de uma formação discursiva para outra, uma vez que modifica-se a relação com a formação ideológica” (SARGENTINI, 2000, p. 01). Isso ajuda a entender, por exemplo, a seguinte fala de uma das personagens: “*Num tem trouxa é aqui, só porque foi cadeeiro. Puxou de trouxa que é*”. É interessante observar o funcionamento discursivo do verbo puxar nesse enunciado. Ora, sempre ouvimos falar, seja pela mídia, seja pelas autoridades policiais, que o detento em regime prisional, está “cumprindo sua pena”. Porém, como aqui temos um diálogo entre dois comparsas de um roubo, e que nos seus linguajares povoam-se gírias das ruas, seria um pouco inadequado se um deles falasse em “cumprimento da pena”. Assim, o verbo “puxar” é, de certa forma, deslocado para essa formação discursiva⁶ do “crime” com o sentido de “cumprir”.

Reforçando a legitimidade em potencial da cenografia em questão, como explica Maingueneau (2008), a cenografia, justamente como *ethos* da qual participa, vai implicar em um processo de enlaçamento paradoxal: a fala é carregada de um certo *ethos* que vai se validar, de forma progressiva, por meio da própria enunciação. Ou seja, ao utilizar o verbo “puxar”, com o sentido de cumprir a pena, para a personagem é construído um *ethos* da malandragem, da esperteza, do conhecimento das gírias que comandam o mundo das ruas.

⁶ Aqui estamos tomando o conceito de *Formação Discursiva* como Pêcheux o entendeu. Ou seja, “... aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina o *que pode e deve ser dito* [...]. Isso equivale a afirmar que as palavras, expressões, proposições etc., recebem seu sentido da formação discursiva na qual são produzidas” (PÊCHEUX, 2009, p. 147).



Cena 3

Na cena 3, três companheiros de trabalho conversam sobre as reuniões que fazem a cada semana com o chefe Igordão. Nessas reuniões, sempre aquele que acaba traindo a confiança do chefe, paga com a própria vida. O interessante de se observar na cenografia construída na cena é a questão da necessidade de se viver, pois, as três personagens que dialogam sentem a necessidade de criar certa resistência ao poder imposto pelo chefe. Pensando sobre os “conteúdos desenvolvidos pelo discurso que permitem especificar e validar o *ethos*, bem como sua cenografia, por meio dos quais surgem” (MAINGUENEAU, 2008, p. 71), podemos perceber que dentro desta cenografia, o *ethos* que se tenta validar é o do companheirismo, pois, percebendo o alto risco que eles estão correndo, visto que também estão desrespeitando de certa maneira as ordens superiores, as personagens em si, estimuladas pelas ideias de Xela, vão tentar se organizar para a próxima reunião. A personagem Xela é quem vai colocar a administração da “firma” em xeque, no seguinte trecho: “A fita é o seguinte, tô numa dúvida aí [...] é que é o seguinte: O menino morreu lá. E se for verdade a fita dele ter pago prus homi?”.

Nesse momento, vai ser lançado para *Xela* a imagem daquele que está com a razão em dizer, em se “adiantar”, pois está preocupado com a sua segurança e a de seus irmãos, o que acaba validando o *ethos* de companheirismo entre eles. Como explica Maingueneau (2008, p. 71), “quando um cientista se exprime como tal na televisão, ele se mostra por meio da enunciação como refletido, imparcial etc., ao mesmo tempo em seu *ethos* e no conteúdo de suas palavras”. Na cenografia em questão, a personagem *Xela* vai mostrar toda a sua preocupação, com um diálogo em que é possível perceber a angústia provocada pela desconfiança, pelo medo e pela intolerância do ambiente onde trabalham.

Assim, podemos observar o funcionamento de um *ethos* de companheirismo entre os parceiros de trabalho, onde o que é instituído, por meio da preocupação de *Xela*, como verdadeiro, é a segurança de todos que trabalham nas “bocas”, enquanto que cria para *Igordão* um *ethos* de prepotente, aquele que se deve tomar cuidado, ou até mesmo tirá-lo de circulação, reforçando a legitimidade da cenografia de um ambiente hostil, violento e injusto.

Considerações finais

Seguindo os percursos teórico-analíticos propostos por Maingueneau, discutimos neste artigo a relevância dos conceitos de cenografia e *ethos* para o estudo das construções de cenas narrativas no livro de HQ *Desterro* (2012). Concordando com Cavalcanti (2010), procuramos mostrar o quanto esses conceitos se mostram mais pertinentes, no construto teórico que escolhemos para este trabalho, do que o de *contexto*, pois nos ajuda a entender e explicitar traços relevantes da situação enunciativa.

Foi interessante, também, observar como Ferréz e Demaio deslocaram palavras de outras formações discursivas e mobilizaram gírias e situações do mundo das ruas nas construções de cenografias que concederam legitimidade às cenas. Se os autores não as tivessem usado para as criações das cenas, provavelmente provocariam uma falácia imperdoável.

Referências

AMOSSY, Ruth. Da noção retórica de *ethos* à análise do discurso. In: AMOSSY, R. (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2011. p. 09-28.

CAVALCANTI, Jauranice R. *O conceito de cenografia e sua produtividade na leitura e interpretação de textos*. SIGNUM: Estudos Linguísticos, Londrina, n. 13/1, p. 81-90, jul. 2010.

DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Revisão técnica da tradução Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1987.

EGGS, Ekkehard. *Ethos* aristotélico, convicção e pragmática moderna. In: AMOSSY, R. (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 29-56.

FERRÉZ & DEMAIO, Alexandre. *Desterro*. São Paulo: Anadarco Editora & Comunicação, 2012.

GRECO, Eliana A. Análise de um discurso publicitário: a construção do *ethos*. *Revista Estudos Linguísticos XXXIII*. Universidade de Campinas, Campinas (SP), v. 33, p. 4006-411, 2004. Disponível em:

<http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2004/4publica-estudos2004-pdfs-comunicis/analise_discurso_publicitario.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2011.

GRECO, Eliana A. & PASSETTI, Maria C. C. A polêmica e a construção do *ethos* no debate político das eleições para prefeitura de Maringá/2004. In: *Acta Scientiarum. Language and Culture*. Maringá, v. 31, n. 2, p. 205-213, 2009.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2004.

_____. *Ethos*, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, R. (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2011. p. 69-92.

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

MOTTA, Ana Raquel. *A Cena do Crime nos Racionais MCs*. XXIX Annual ILASSA Student Conference, 2009, Austin (Tx). Anais da XXIX Annual ILASSA Student Conference, 2009.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi et al. 4ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

PENTÁGONO. *Manhã*. Gravadora independente, 2012. Disponível em: <<http://www.pentagonomanha.com.br/>>. Acesso em: 28 jan. 2013.

PIRIS, Eduardo L. *O papel da cenografia na construção do ethos discursivo: estudo de três pronunciamentos parlamentares que antecederam o AI-5*. GEL - Revista de Estudos Linguísticos XXXVI (3), setembro-dezembro, 2007. p. 182-190.

SARGENTINI, Vanice M. O. *A memória discursiva do tema trabalho*. Revista do GELNE - Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste. Fortaleza: v. 2, n. 2, 2000. p. 01-03.

CENOGRAFIA AND ETHOS IN THE BOOK HQ DESTERRO: THE CONSTRUCTION OF THE COMMUNITY IN SURVIVAL OF SCENE

ABSTRACT

The objective of this article is to propose a reflection on the operation and directions of traffic arising from the culture of the periphery. Starting from a *corpus* comprised of a HQ book titled *Desterro*, written by Ferréz and Demaio, we tried to observe the operation and directions of traffic arising from the narrative scenes built by the book. It was also observed as the authors have mobilized elements from the streets to the legitimacy of the *Cenografia* and *ethos*. Therefore, the starting point of assumptions developed by French Discourse Analysis, specifically the ones worked on by Maingueneau (2004, 2008 and 2011).

Keywords: *cenografia, ethos*, narrative scenes.

Recebido em 29/03/2016.

Aprovado em 01/06/2016.