

ESTILO SOCIOLINGÜÍSTICO E CONSTRUÇÃO DE PERSONAS SOCIAIS EM RUBEM FONSECA

Renato Cabral Rezende (UNICAMP/CNPq^{*})

1. ESTILO COMO ATENÇÃO À FALA: LABOV E OS ESTUDOS QUANTITATIVOS DO ESTILO

No campo dos estudos sociolinguísticos, o estilo é um dos elementos centrais no estudo da variação e, mesmo, de mudanças linguísticas em curso (Labov, 1966). Tema e problema teórico ainda fundamental do campo¹ – que, em função deste mesmo problema, marca sua ruptura com a linguística saussureana e permite a inauguração de um paradigma robusto, o variacionismo laboviano – a variação linguística consiste num fenômeno comumente caracterizado a partir de três componentes principais (Bell, 1984, p. 145). A natureza sócio-dinâmica e mutável da língua (axioma já previsto em Saussure) só se torna um objeto analítico e quantificável se se tomar em consideração (i) componentes internos ao próprio sistema sob análise (fatores imanentes, portanto); ou ainda, se se tomar também (ii) componentes sociais dos falantes, sua classe social, gênero, grau de escolaridade (os denominados fatores inter-falantes); ou, e por fim, se se tomar (iii) fatores de ordem individual (intra-falantes), também denominados de componentes estilísticos. São estes os três *loci* privilegiados para a observação da natureza dinâmica da fala dos atores sociais.

Segundo avaliação de Rickford e Eckert (2001, p. 02), comparado aos domínios de fatores imanentes e fatores inter-falantes, o domínio dos componentes estilísticos recebe/tem recebido menos atenção no paradigma variacionista. A razão para tanto consiste no fato de que a variação estilística não é atribuída diretamente a fatores performativos ou mesmo a fatores inerentes ao sistema linguístico dado, mas segundo duas categorias, a saber, *prestígio* e o *grau de atenção do falante à sua própria fala*. Conforme analisam Rickford e Eckert (op. cit.), “a atividade estilística do falante, portanto, estava diretamente conectada à posição do falante na, e suas suas estratégias com relação à, hierarquia socioeconômica”.

Ao investigar sobre a variação estilística presente na fala de cidadãos de Nova Iorque, Labov elabora um programa que aporta no estilo importância teórica e metodológica fundamentais para explicar a variação linguística. Seu estudo concebe a variação estilística como o nexos central entre o indivíduo e a comunidade de fala. Labov analisou e demonstrou que quando os sujeitos falam, fazem-no segundo um repertório próprio de variedades sociolinguísticas cuja organização e distribuição no espaço social é economicamente estratificada. Ademais, Labov frisou que o repertório estilístico de cada falante compreende um subconjunto de usos (um continuum) no interior da matriz socioeconômica. Tendo formulado um modelo analítico vertical bipolar, em que, na parte superior, tem-se “prestígio global”, e, na inferior, “estigma global”, Labov empenhou-se então em caracterizar o continuum estilístico de cada falante segundo sua orientação com respeito a estes dois extremos. Suas observações e amostras gravadas indicaram que no extremo do “prestígio” o discurso dos sujeitos resultava de uma fala mais formal e cuidada, ao passo que, no extremo do “estigma”, o sujeitos falavam de maneira casual, não monitorando sua própria fala.

Como se nota, as noções de *prestígio* e de *atenção à fala* estão inextricavelmente relacionadas em Labov (1966). É sobretudo a partir da “atenção à fala” que será formulado o conceito laboviano de “vernáculo” (a fala mais natural possível do sujeito, não monitorada por ele) e será pensada a “entrevista

^{*} Doutorando em Linguística, IEL/UNICAMP. Este trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), processo nº 141963/2005-0.

¹ Para uma apresentação da história do campo, ver Alkmin (2001).

sociolinguística” laboviana como método para coleta de dados. A idéia de atenção à fala – mecanismo cognitivo que liga fatores sociais a fatores linguísticos – é habilmente elaborada por Labov enquanto procedimento analítico para medição e quantificação de variáveis linguísticas num excerto de entrevista sociolinguística. De forma que o resultado dessa medição é construído sobre relações de proporcionalidade direta: quanto menor a atenção do sujeito à sua própria fala, quanto menor o monitoramento e a correção, mais natural será o discurso, mais próximo do vernáculo. E é no vernáculo, especificamente, onde presume-se encontrar evidências fartas do processo de mudança linguística.

Foi imperativo por parte de Labov a elaboração de uma metodologia sistemática e segura o bastante para tornar palpável e analiticamente confiável a miríade de manifestações de uma realidade de diversidade linguística. Resta claro a importância de um procedimento como a entrevista sociolinguística para extração da maior quantidade possível de estilos dos informantes, da fala mais casual à mais cuidada.

Rickford e Eckert (2001) avaliam que apesar da importância da variação estilística para o campo, a partir de Labov (1966), a década de 70 assistiu a um decréscimo do interesse de pesquisa no tema – “ao menos na tradição quantitativa americana”. Entendem que isso se deu, em parte, em função da debilidade da “atenção à fala” (op. cit., p.03) como recurso de construção estilística. Milroy (1987), por exemplo, está dentre os autores que tecem críticas a pontos da metodologia da sociolinguística laboviana, principalmente no que diz respeito ao problema da “atenção à fala”.

2. ESTILO, ESTILIZAÇÃO E ESTILO-DIALETAL: COUPLAND EM DOIS MOMENTOS

2.1. Coupland (2001a): estilo como manejo de personas

Coupland promove um rompimento profundo com a tradição laboviana. Sob vários aspectos. Primeiramente, o foco de atenção da construção estilística é o indivíduo observado em ação em uma dada situação real (um *situational achievement*), e não inserido em uma entrevista construída com fins metodológicos, e a partir da qual lhe será imputada pertença a uma classe, etnia ou sexo. Coupland afirma que o estilo linguístico é produto e também processo da elaboração de uma (ou mais) persona(s) social(is) por parte deste sujeito que, ao atuar linguisticamente, na verdade adota formas comunicativas de comportamento social (Azevedo, 2001). Essa “dimensão identitária” do estilo tem como ponto de partida metodológico um sujeito estrategista, que manipula diversos recursos semióticos (linguísticos ou não) à proporção que desenvolve seu discurso e, nele, elabora o que o autor denomina de *styling* – que traduzirei como “construção do estilo”. A variação estilística é, portanto, para Coupland, uma modalidade de apresentação dinâmica do “eu” consumada na/pela manipulação estratégica fatores linguísticos e não-linguísticos. Se a “atenção à fala” laboviana oferecia uma posição de uma única direção no eixo linear de formalidade x informalidade, ela sempre resultava numa posição que atrelaria o informante a uma categoria social pré-estabelecida. Em Coupland, a “atenção à fala” do sujeito não é um processo de monitoramento que considere o eixo prestígio vs estigma, mas um recurso elaborativo e criativo, que pode apontar para uma miríade de sentidos sociais possíveis.

O projeto teórico do autor se desenvolve como segue:

Uma “estilística dialetal” mais amplamente concebida pode explorar o papel do estilo na projeção das identidades não-raro complexas dos falantes e na definição de relações sociais e outras configurações de contexto. Essa é uma perspectiva que permite à sociolinguística engajar-se nas obras recentes interdisciplinares sobre individualidade, relações sociais e discurso (Coupland, 2001a, p. 186).

Para tanto, e aqui temos outra diferença fundante com relação a Labov, Coupland atrela a noção de estilo à variação linguística a nível tanto intra quanto inter-pessoal. Este procedimento, pode-se qualificá-lo como um enfoque de dupla face do(s) sujeito(s) sob análise. Perscrutam-se as peculiaridades internas do discurso do sujeito sem negligenciar-lhe, no entanto, como sua fala se alimenta dos discursos de terceiros e/ou como atua na criação do contexto situacional. A epistemologia couplandiana, diferentemente da de

Labov, se define explicitamente em termos de propósitos comunicativos. Coupland alega que modelos teóricos da sociolinguística, salvo poucas exceções como Hymes (1972), não se dispuseram a refletir sobre os propósitos e intenções comunicativas dos falantes *in situ*. Para escapar a esse modelo, o autor baseou-se em alguns estudos da comunicação (com destaque para a ciência da comunicação) com o objetivo de entender como os interactantes organizam seus inúmeros propósitos comunicativos. A ciência da comunicação trabalha com a divisão básica entre objetivos instrumentais, relacionais e identitários. Dela, Coupland herdou a importância do espaço, do tempo e dos contextos relacionais em que se insere o sujeito falante como categorias fundamentais para a construção estilística. É preciso que fique claro este ponto: uma comparação entre Labov e Coupland põe em evidência dois modos diferentes de percepção do fenômeno sociolinguístico: enquanto Labov trabalha com o fito de elaborar generalizações dos usos linguísticos, Coupland pesquisa sua especificação *local*, para isso necessitando estar munido de um aparato teórico que dê conta dos contextos mais imediatos.

Um tal enfoque diz muito da percepção do autor acerca da própria pesquisa sociolinguística e da própria natureza da linguagem. Ao ressaltar o contexto situacional *local* como importante dimensão na formação de um horizonte de possibilidades para o sujeito em seu trabalho estilístico, Coupland valoriza a construção do estilo como ação social agentiva e criadora. Em Coupland o estilo tem um limite claro: o circunstancial (o autor não se interessa pela perduração histórica do processo estilístico). Assim, e para além da relação entre formalidade *vs* informalidade, o fenômeno da variação estilística é observado na complexidade da dinâmica de seu momento específico de emergência, ressalte-se, mas enquanto construção de uma identidade social porque conjuga o potencial significativo da forma linguística à intenção que o sujeito lhe aplica. Ao destacar a importância de se perceber toda produção de estilo pelos atores sociais a partir do jogo entre o contexto local e a emergência de uma identidade, via a manipulação de recursos semióticos pelo sujeito, a teoria couplandiana contribui com diversos domínios de pesquisa que põem em xeque as visões monolíticas do conceito de identidade. Coupland (2001a, p. 203) é assaz explícito quanto a isso:

Os sociolinguistas têm sido receptivos à idéia de que, através do uso linguístico, todos nós “temos”, ou talvez “mostramos”, identidades *múltiplas* (c.f. Fishman, 1977). No entanto, ainda não temos considerado a idéia de que as identidades das pessoas são *incorporadas* sociolinguisticamente

Até agora, vimos que se destaca na obra de Coupland uma cisão fundante com Labov; vimos também seu intuito de propor uma teoria sociolinguística localista que dê conta da articulação entre variedade linguística, os propósitos comunicativos dos sujeitos, as práticas em que eles se inserem e seus efeitos de sentido nos contextos socioculturais onde surgem.

Empiricamente, a base para os postulados teóricos do autor encontra-se em seus estudos de construção estilística de um locutor de rádio (Coupland, 1985), Frank Hennessy, da cidade de Cardiff, País de Gales. Coupland observou que a maneira como Hennessy trabalha alguns recursos fonológicos – com destaque para o /a:/ alto e anterior – socialmente distribuídos na construção de um estilo constitui-se como processo no qual este sujeito constrói “personas” sociais: ora o rapaz querido por todos na comunidade; ora uma espécie de galês não tão autêntico, de humor afiado e perverso, mas nostálgico das ruas do cais do porto e dos *pubs* e sempre reverenciador das cervejas locais. “Seu programa é constituído dialetalmente” (Coupland, 2001a, p. 206). Em suas cartas a Hennessy, os ouvintes redigem de modo a dar oportunidade para o locutor falar reiterativamente o /a:/, marca dialetal característica da cidade, que também ocorre de ser produzido segundo a forma estereotipada [ae]. Da mesma forma, a ausência do /h/ na pronúncia de palavras como “hours” (forma como se pronuncia no inglês padrão palavras iniciadas em “h”) não é levada em conta, embora outras formas do inglês padrão o sejam, quando Frank faz anúncios “sérios” (anunciar a frequência da sintonia de seu programa) como forma de ironizar sua suposta incompetência.

Coupland anotou que Hennessy visava atingir dois objetivos comunicativos, a saber, objetivos relacionais e identitários. Relacionar-se com o público ouvinte de forma íntima e chamativa, via a menção

de sua afeição às cervejas locais ou pelo saudosismo, explica a persona do “bom rapaz”; pela via do humor afiado e perverso, enfatizando não raro a própria incompetência, explica a construção de uma identidade nacional ambivalente, um certo “galês não tão genuíno” (ficando em aberto se o “bom garoto” ou o “galês não tão autêntico” são atributos do próprio Frank Hennessy, ou se apenas personas sociais que ele cria em seu programa). Para o autor, os sujeitos são mais ou menos cientes do valor das formas lingüísticas. Seleccionam-nas em cada situação com vistas a exhibir uma identidade pessoal e social, de identificação com uma dada coletividade/grupo. Produzir estilo é, portanto, uma forma de comportamento lingüístico na/pela prática social:

“Estilo, e, em particular, estilo dialetal, pode portanto ser construído como um caso especial de apresentação do eu no interior de contextos relacionais específicos – articulando objetivos relacionais e identitários” (Coupland, 2001a, p. 197).

(...)

“Estilo, enquanto manejo de personas, capta como os indivíduos, dentro e através das situações de fala, manipulam os sentidos sociais convencionalizados de variedades dialetais – o individual através do social” (Coupland, 2001a, p. 198).

Das citações acima, é notória a importância atribuída à *interação verbal* (no caso a à situação de fala) como o nicho privilegiado do trabalho de estilização lingüística. Outro termo patente no excerto é o que o autor denomina de “estilo dialetal”.

No campo da sociolingüística laboviana, a análise do estilo sempre incidiu com mais ênfase na variação fonológica. E, neste âmbito, segundo Coupland (2001, p. 188), o campo se ateve sobremaneira a traços dialetais, resultando numa análise estilística que privilegiasse as variedades lingüísticas mais marcadas geograficamente. O estudo do estilo tendeu, neste paradigma, a estar extremamente relacionado ao estudo das diferenciações regionais. Ora, o estilo é um fenômeno mais amplo, podendo abranger as formas de endereçamento, de polidez ou a formalidade lexical (para ficarmos com alguns exemplos). Estilo dialetal é, portanto, uma fração empírica de um fenômeno mais geral. Coupland opera uma distinção – para resolver este problema – entre “estilo dialetal” e estilo “expressivo” ou “atitudinal”. Caracterizam o estilo expressivo variáveis prosódicas ou paralingüísticas *não indiciais de pertença do falante a um determinado grupo social*.

O estilo dialetal, em contrapartida, é a

variação estilística com respeito a traços variáveis associados semioticamente dentro da diferenciação “social” ou de classe socioeconômica, assim como atribuições construídas no interior de comunidades sociolingüísticas (Coupland, 2001a, p.189).

As aspas aqui são indicativas da tentativa do autor de não se valer explicitamente dos cinco correlatos sociais labovianos (gênero, idade, grau de escolaridade, origem étnica e classe social) na elaboração do conceito, embora possa contemplá-los numa palavra de valor hiperonímico – o “social”.

Há uma argúcia e uma coerência admiráveis na proposta teórica couplandiana. Os conceitos de propósitos comunicativos, manejo de personas e estilo dialetal estão profunda e intimamente articulados. A ênfase de Coupland em evidenciar os sujeitos falantes e seu(s) propósito(s) comunicativo(s) atende, primeiramente, à intenção do autor de centrar-se em uma sociolingüística interpretativa, que postula como objeto a ação languageira situada dos atores. O manejo de personas sociais é, então, resultado direto do desenvolvimento dos propósitos comunicativos dos sujeitos não sem, evidentemente, concretizar-se no trabalho de estilização das formas lingüísticas a partir de seu poder de indiciamento “dialetal” ou “social”.

A interação social, neste sentido – e aqui destaco novamente a inextricabilidade mútua entre os conceitos do quadro teórico couplandiano –, é o palco de realização dos conceitos citados anteriormente. Certamente é porque interagem entre si que os sujeitos sociais enriquecem suas experiências, participam do conjunto de forças centrípetas e centrífugas de sua língua e tomam consciência de suas identidades lingüísticas mediante a avaliação do outro. Coupland adota a seguinte premissa: urge elaborar uma sociolingüística que explique a organização/distribuição social dos sentidos através dos processos

interativos. Como corolário o interacionismo bakhtiniano afigurou-se como saída teórica para. Afinal, é na interação verbal que convergem as relações entre dialetos sociais e registros lingüísticos que compõe a *heteroglossia* inerente a cada língua.

2.2. Coupland (2001b, 2004): estilo vs estilização e o problema metapragmático

Neste ponto, o problema bahktiniano da natureza heteroglótica da língua abre na teoria do autor uma divisão fecunda, que não pode ser escamoteada: a diferença entre construção do estilo (*styling*) e estilização (*stylization*). Bakhtin (1990) já observara a estilização enquanto processo de apropriação das múltiplas vozes sociais (Nogueira, 2008a, p. 10). A estilização constitui como discurso multivocal, dotado de poder para a subversão da ordem monológica dos discursos autoritários. A estilização é, como analisa Coupland (2001b, p.345), uma das instâncias centrais do dialogismo bakhtiniano – de que todo enunciado é sempre permeado por outros enunciados, anteriores ou mesmo futuros. Em uma palavra, trata-se de um fenômeno constitutivo da língua. A estilização de um enunciado significa a conjugação, em seu interior, de mais de um discurso social e seus possíveis sentidos, sob a roupagem de uma única linguagem, “atualizada e enunciada, mas apresentada à luz de outra, a qual permaneceria fora do enunciado e não se atualizaria.” (BAKHTIN, 1990, p. 159)².

No campo da sociolingüística, Coupland lembra que o conceito de construção do estilo (*styling*) é comum em discussões sobre variação dialetal, diferentemente da noção de estilização. Os debates sobre estilo, segundo o autor, contêm em si a idéia de que o estilo dialetal precisa ser entendido como uma forma discursiva de ação social (assim o é em Coupland). Como tentativa de uma elaboração ainda mais assente na noção de estilo como comportamento social motivado, Coupland propõe uma noção de estilização – de matizes não previstos em Bakhtin:

De modo geral, “estilização” (*stylization*) denota um conjunto mais específico de elaborações na construção do estilo (*styling*). A estilização opera em um modo específico de ação social, a performance (Bauman 1977, 1992, 1996) no sentido teatral ou quase teatral forte do termo (Coupland, 2001b, p. 346).

O que Coupland propõe é que nem sempre os sujeitos sociais falam (agem lingüisticamente) com suas próprias vozes, *in propria persona*. Eles podem também, quando estilizam, reelaborar linguagem de terceiros à guisa de performances, falando *in altera persona*. Quando estilizam, no sentido couplandiano do termo, os sujeitos manipulam uma voz terceira “como se fosse eu” ou “como se essa fala fosse minha”. À estilização não é possível responder com clareza – e reside aí seu mistério – “de quem é a voz” ou “quem está falando assim” (Coupland, 2001 b, p. 349). Quando indaguei se o “bom garoto” ou o “galês não tão autêntico” eram atributos do próprio Frank Hennessy, ou se apenas personas sociais que ele criaria em seu programa, fazia-o antecipando este pressuposto da noção de estilização.

Como avaliam Bentes e Nogueira (2008), para Coupland (2001b, p. 346) os processos de estilização, enquanto trabalho sociolingüístico, são mais produtivos se observados em contextos comunicativos específicos e em níveis semióticos e lingüísticos determinados, “nos quais os efeitos da estilização são criados e experienciados muito mais localmente do que na configuração bakhtiniana”. Coupland entende que a estilização, quando voltada para contextos e efeitos locais, pode ser mais reveladora deste modo assaz específico de ação social dos sujeitos: manipular os sentidos de recursos lingüísticos em performances onde uma identidade social possa ser construída.

E o que dizer quando atores, no decorrer de seu discurso, elaboram representações e avaliações lingüísticas entre si, seja sobre os processos de construção de estilo, seja com respeito aos processos de estilização? Como lidar com os modos como a natureza metapragmática da língua (Lucy, 1993; Coupland, 2004) atua na significação social da variação estilística? Posto sob a forma de indagação metodológica, o

² Ao refletir sobre a natureza do fenômeno da estilização paródica, Bakhtin expõe que o que o diferencia do fenômeno da estilização propriamente dito é o fato de que na estilização paródica haveria um uso não produtivo, mas destruidor, do discurso representado, o que configuraria uma forma de resistência do discurso estilizante ao discurso estilizado (Nogueira, 2008b, p. 5).

problema seria: qual o significado da metalinguagem para uma compreensão mais lúcida da variação estilística?

Quando lidamos com o uso lingüístico como discurso e prática social, naturalmente enxergamos a língua como uma forma de ação social. Porém é no espaço intermediário entre o uso e a avaliação social que boa parte do “trabalho” social da língua (...) é feito. Esta é uma das razões por que a metalinguagem interessa à sociolingüística.

Esse “espaço intermediário” acima referido implica os sujeitos sociais que, quando falam ou escrevem, fazem uso ativo e local da função metalingüística da língua *também* segundo os propósitos/objetivos de seus próprios atos comunicativos. O que acontece em um dado evento de fala/texto escrito quando o falante/escritor comenta uma performance lingüística, ou um estilo, por exemplo, funciona, aos olhos do sociolingüista, como recurso de uma estratégia comunicativa para fins como: (i) negociar a compreensão de um enunciado (“Eu quis dizer que...”); (ii) marcar uma identidade de grupo; (iii) alegar incompetência (“Essa palavra é difícil de falar, né?”) ou (iv) construir algum tipo de identificação pessoal ou social. O sociolingüista precisa estar atento a estas construções. Afinal, enquanto procedimentos estratégico-comunicativos, revelam como os sujeitos categorizam a si próprios – e como a língua é o meio privilegiado para esta atividade de dimensionamento do real.

Este é um desafio que o conto “Começo” impõe. Temos nele comentários do narrador-personagem acerca da (não) adequação do uso de expressões anafóricas, bem como do uso metafórico de termos e de um segmento textual construído por coesão lexical. Este recurso metapragmático por meio do qual o protagonista monitora a projeção de identidades sociais (manejo de personas) articulando-as a seus propósitos comunicativos relacionais e identitários introduz questionamento sobre qual processo está em curso: construção de um estilo ou a estilização de vozes? Defendo que, por não manipular marcas dialetais tidas como clássicas no/para o processo estilístico, e em função dos comentários do narrador-personagem acerca de sua ação (performance) de escrever, “Começo” é construído como estilização metapragmática.

3. VIOLÊNCIA E ESTILIZAÇÃO NOS CONTOS DE RUBEM FONSECA

Publicado em 2002, *Pequenas criaturas* expõe um traço fundante, observado em Maretti (1986), da literatura de Rubem Fonseca, a saber, a criação de um mundo marginal com personagens em busca/manutenção de sua sobrevivência, precisando recorrer à violência para tanto. O que Maretti (1986, p. 06) denomina de “marginal” é o domínio dos fatos que convivem com o “aceitável” socialmente, representando um desvio que não chega a subverter uma ordem estabelecida – e tampouco é sua aceitação incondicional. Não é o domínio, para a autora, do proibido, “o que é explicitamente interdito na sociedade”, mas o do não-permitido, o que “se ‘convencionou evitar’”. Textualmente, essa lógica e essa marginalidade postuladas por Maretti se estabelecem por temas immanentemente ameaçadores da “normalidade social”, sejam eles o incesto ou o crime (“Feliz ano novo”, da obra homônima – 1975). Senão ameaçadores, via temas e/ou personagens cujas características causem repugnância – obesidade, no próprio “Começo”. A lógica da marginalidade é ressignificada ao longo da ficção curta de Fonseca em temas que alimentam cada vez mais, e sutilmente, essa região limítrofe entre o proibido e o não-permitido: traição conjugal, atividades clandestinas (“AA”, em *A confraria das espadas*, de 1999) rancor de classe que leva a um assassinato (“Ganhar o jogo”, de *Pequenas criaturas*).

Em chave facilmente articulável à proposta de Maretti, Válio (2008) apresenta bom estudo que pode também ser classificado pelo viés da marginalidade, mas segundo o problema da “sujeição” ou “conformismo” na caracterização das personagens da ficção curta de Rubem Fonseca. Ela parte do pressuposto de que nas primeiras obras do gênero, desde *Os prisioneiros* (1963) até *O cobrador* (1979), revolta e, mesmo, um inconformismo socioeconômico e existencial caracterizava suas personagens. São indivíduos marginalizados ou transgressores os que predominam no universo ficcional do autor. Recentemente, explica a autora, a partir de *Romance negro e outras histórias* (1992) até *Pequenas criaturas* (2002), Válio pergunta se é plausível falar de uma certa acomodação e conformismo por parte

das personagens frente às suas realidades. A exemplo de Maretti (1986), Válio pauta-se pela lógica interna – como textualmente o mundo ficcional violento se constrói – da ficção curta fonsequiana em sua investigação. E conclui que preside a produção contística de Fonseca “uma visão de mundo ambígua, indivíduos que ao mesmo tempo em que se sujeitam a relações de poder, encontram formas de resistência, o que torna problemático caracterizá-las em termos de 'conformismo' ou 'inconformismo'” (Válio, 2008, p.xi). Destaco um elemento estruturador da “lógica interna” referidos em Maretti e Válio³: comentários metapragmáticos sobre o processo de escrita. Maretti (1986, p. 37), por exemplo, já observara no conjunto (de então) da obra fonsequiana o “tema da atividade de narração”.

No “Começo” o embate entre sujeição e resistência é claro. O conto é a história de um homem que quer escrever um livro (“Não penso em outra coisa”, p. 275). Vai a sebos, a feiras de livros, está atento ao que escritores falam sobre o ofício de escrever, até iniciar suas tentativas. Cinco, no total. Uma, que nós leitores desconhecemos, e as seguintes: “A vingança”, “O homem por quem as mulheres eram loucas”, “O argenteiro” e “Os seres humanos não merecem existir”. O embate **sujeição x resistência** reside no conflito do narrador-personagem não conseguir livrar-se de sua “vidinha” (p.277) (sujeição), e ao mesmo tempo trabalhar reiteradamente para estabelecer um *propósito comunicativo identitário*: fazer-se reconhecer como escritor (resistência, por meio da literatura). Frustrado com sua obesidade, baixa condição socioeconômica e às voltas com dívidas bancárias, assassina a “vizinha de baixo, uma velha suja e petulante” (p.283), que o humilha nas escadas do prédio – “saí da minha frente, gordo molenga” (p. 283) –, e de cujo apartamento saem baratas que o incomodam. Está aqui deflagrada a “marginalidade”, segundo entende Maretti (1986), do personagem.

É clara também a atividade metadiscursiva *vis à vis* a relação literatura e público leitor: “Não posso escrever coisas que o tempo apaga. Sinto-me num beco sem saída, comecei mal. Está uma merda, esse começo. Mas são estes os assuntos que interessam ao leitor, sexo, morte e dinheiro (...)Escrever é começar” (p.278).

A citação acima é uma confissão indireta do protagonista no início do conto de que a literatura é uma forma de dar vazão a sua pulsão agressiva revelada na/pela própria seleção dos temas que elegerá para as suas tentativas de escritura. O escritor, para ele, deve atentar-se aos essenciais e atemporais temáticos: tabu, mistério e poder; respectivamente, sexo, morte e dinheiro⁴. Mas deve inspirar-se também em suas ações e valer-se da língua como forma de ação. Ao cabo da última e bem sucedida narrativa do conto ele confessará: “Matar a velha, não a crueldade, como disse o poeta, mas a força do meu ato e não apenas da minha imaginação foi a impulsão que fará de mim um verdadeiro escritor” (p. 284).

Agir na realidade e em seguida na/pela língua. Essa percepção sustenta a visão de literatura do narrador-personagem. Ela moverá suas reiteradas tentativas de escrever um livro, transfiguradas na premissa metalingüística que perpassa todo o conto: “Escrever é começar” (p.276). À proporção que (re)começa uma nova narrativa, sutil e paulatinamente faz emergir do texto efeitos de sentido outros que não os de seus propósitos comunicativos, sobretudo em “O homem por quem as mulheres eram loucas” e “O argenteiro”. O trabalho de estilização desvela ao protagonista – e a nós leitores – a escrita como arena do desejo violento (Válio, 2008). A cada tentativa de escrita aflora uma inadequação entre o discurso produzido e as representações sociais pretendidas para as personagens, que, com efeito, são personas sociais criadas (enquanto efeitos textuais) pelo narrador-personagem de si próprio⁵. É aqui que a relação entre estilização e construção de personas se mostra mais intensa.

Vejam os fragmentos e comentários da narrativa “A vingança”:

A VINGANÇA – “As pessoas que o conheciam não seriam capazes de imaginar que ele pudesse realizar alguma coisa grandiosa. Era um homem gordo e ninguém esperava que

³ Maretti (1986) aponta ainda outros aspectos recorrentes constitutivos da obra de Fonseca: (i) foco narrativo em terceira pessoa e a (ii) violência discursiva: vocabulário agressivo do narrador em referência às personagens, das personagens entre si ou mesmo do narrador para com o leitor.

⁴ Acerca da relação morte e sexo em Rubem Fonseca, ver Silva (1983).

⁵ Válio (2008, p.196) interpreta, sobretudo em referência a “A vingança”, a julgar pelas afirmações sobre “gordos” presenes no início do texto, que o “herói criado pelo aspirante a escritor é seu alter ego”. A validade desta leitura não põe em xeque, porém, a utilização da categoria empregada aqui, a da persona.

conseguisse aquela proeza admirável. Como não havia heróis gordos (...) na História, eles também não podiam existir na vida real (...) Os gordos são vistos como pessoas tolas que suam muito, que sobem escadas bufando exaustos, cuja nudez, quando não é repulsiva, é cômica (...) Sim, ele era um gordo recalçado, se roendo de inveja e vergonha. Até que tramou a sua vingança, uma façanha assombrosa". (...)

(...) O começo até que é razoável, cria um certo suspense ao falar de vingança, de uma façanha assombrosa. O leitor certamente ficará interessado. Mas que façanha assombrosa é essa? Jogar uma bomba num local cheio de gente? Isso acontece todo dia em várias partes do mundo (...) O personagem é um grande bandido? **Bandido gordo não é raro, mas os bandidos realmente importantes são magros. Tenho que mudar o começo. Primeiro, riscar a façanha assombrosa.** Outra coisa, um ato que lave a alma dos gordos do mundo inteiro é impossível (...) Teve um desses caras cheios de livros publicados que (...) pontificou: ao escrever, livre-se da sua vidinha (...) Então meu personagem vai deixar de ser gordo, **ele é gordo porque eu sou gordo** (...) **devo então fingir que sou magro e atribuir ao meu personagem magro os meus ressentimentos de gordo?** (...) Está uma merda, esse começo. Mas são estes os assuntos que interessam ao leitor, sexo, morte e dinheiro, não posso me afastar disso. Vou fazer outro começo. Escrever é começar.

Há neste começo uma insatisfação patente do narrador com sua capacidade de narrar, na forma agressiva ("Está uma merda, esse começo") como se refere ao trabalho. O narrador lida com dois problemas clássicos da criação literária, aqui intimamente intrincados. No princípio do excerto observa-se o problema da tentativa de adequação, por verossimilhança, do ficcional ao real. Desponta através das observações do narrador sobre a viabilidade de um personagem obeso e malfeitor porque a "História" não o oferece. Nesta esteira, surge no comentário metapragmático, além da observação da "inadequação", o problema da experiência como condição para o fazer literário, também notado por Válio (2008, p. 197). Como escrever sobre uma grande vingança se o autor real nunca a realizou, nunca a viveu, por que ambos – o narrador projeta à personagem um atributo físico seu – são obesos? A consequência textual desta incompatibilidade é a reformulação da escrita, "riscar a façanha assombrosa".

É aqui que chama a atenção o caráter estilizado de "A vingança". Ao tentar criar uma voz narrativa própria, o texto resulta numa voz claudicante e imprecisa, tendendo a reproduzir a voz do próprio narrador-autor (que projeta, com visto, a seu personagem magro seus "ressentimentos de gordo"). A busca por uma outra voz resulta num espaço de estilização visível: o emprego reformulado de expressões nominais para rotular com mais precisão o clímax da história. Observe-se, no entanto, que esta precisão é insuficiente, restrita à troca da primeira partícula de cada sintagma. Da expressão nominal **alguma coisa grandiosa** (Det [indef] + N + Mod [Adj]), introduzida por pronome indefinido, chega-se à uma expressão nominal definida **aquela proeza admirável** (Det [def] + N + Mod [Adj]). Os nomes e os modificadores, no entanto, tampouco trazem uma especificação reveladora da identidade da persona que fala. Somente após mais uma tentativa – **sua vingança, uma façanha assombrosa** – esta persona vingativa desponta. As reformulações para encontrar a expressão perfeita de nomeação do clímax da narrativa (coisa? proeza? façanha?) é caudatária do conflito entre propósito relacional e propósito identitário do narrador. Deseja criar um herói vingativo através de uma voz (que não a sua) não vingativa. Mas falha.

No segundo começo é visível a semelhança com o primeiro começo. Ambos são iniciados pela apresentação do protagonista da história. Esta que agora começa trata-se também de uma persona que representa um desejo do narrador de partilhar seu poder de sedução:

O HOMEM POR QUEM AS MULHERES ERAM LOUCAS – "Rodrigo era um homem comum, nem bonito nem feio, nem alto nem baixo, mas não precisava fazer coisa alguma para fazer as mulheres se apaixonarem por ele. Qualquer uma que conversasse com Rodrigo por mais de meia hora sentia-se inconscientemente excitada, um calor na pele, uma espécie de euforia na mente. E o assunto podia ser qualquer um, sobre crianças e empregadas, a tediosa e recorrente conversação feminina, ou sobre política ou

economia, caso uma mulher se interessasse por isso (...) Rodrigo era um homem que amava intensamente o sexo feminino e as mulheres sentiam isso, como um gás inebriante (...), seduzindo-as, **contaminando-as**, instigando-as a se entregarem a ele. As mulheres descobrem misteriosamente quando um homem é compulsivamente atraído pelo sexo feminino e respondem **como mariposas atraídas pela luz**".

Revejo esse começo (...) Não gosto do nome do personagem, Rodrigo. É nome de novela de TV. **E não posso comparar a mulher a uma mariposa, esse nome tem conotações negativas, as prostitutas eram chamadas, e ainda o são, de mariposas**, e quando falo que as mulheres só gostam de falar sobre crianças e empregadas pareço um desses machistas que acham as mulheres inferiores, e mesmo se elas fossem inferiores (...) um escritor não pode dizer isso, perde os leitores femininos, e as mulheres podem não entender o que lêem mas compram livros. **E quando digo que o herói seduzia as mulheres contaminando-as, estou usando uma metáfora que pode parecer inadequada. Contaminar é contagiar, provocar uma infecção, corromper, viciar, era isso mesmo que eu queria dizer, mas todo cuidado é pouco com as metáforas**. Mas esse começo também está uma merda.

Na segunda tentativa a construção do trabalho estilístico passa pela dimensão da metáfora e da comparação. Isso denota a busca do narrador-personagem por burilar outros focos de significação social (para além da categorização por expressões nominais em DET + N + Mod) do uso da língua e, assim, redimensionar seus propósitos comunicativos. Se no texto anterior emergiu a persona do obeso oprimido, mas vingativo, aqui é construída a persona do conquistador. Este movimento, do oprimido ao vencedor, não seria a projeção de outro propósito identitário do narrador, incorporado à figura de sua criação? A resposta parece-me positiva. Válio (2008, p. 199) complementa esta leitura, ao lembrar-nos de que a irresistibilidade do protagonista às mulheres foi "pensado com vista à exploração do tema 'sexo'", mencionado como tema de agrado dos leitores, e por isso imprescindível.

Já de início em seu comentário, o narrador invoca uma indicialidade social (Silverstein, 2003) do nome do personagem que criou. Para um candidato a escritor, como agradar aos leitores e ao mesmo tempo elaborar uma narrativa isenta do senso comum, do gosto fácil de apelo à mídia televisiva?

A estilização se intensifica quando em pauta o valor de duas figuras de palavra, a comparação e a metáfora. Embora almejando construir uma persona bem diferente da de "A vingança", o narrador enfrenta dificuldades em ocultar uma agressividade semelhante à presente na primeira narrativa abortada. Aqui ela se mostra na força indicial que o item lexical "mariposa" carrega para significar o aviltamento da condição feminina pela prostituição (mulher = mariposa; mariposa = prostituta > mulher = prostituta). A tentativa, por essa comparação, de construir um personagem galante é frustrada ante o sentido social violento que um termo faz emergir na escritura. Reconhecê-lo e renegar a comparação em seu comentário metapragmático é na verdade uma forma de o narrador refletir sobre o impacto de seu texto frente ao público feminino porque compreende essa comparação como recurso estilístico de um domínio sociocultural (o discurso machista) não condizente com seus propósitos relacionais (estar em boa conta junto a possíveis leitoras) e identitários (construir a persona do homem elegante e sedutor). No entanto, para afugentar qualquer preconceito, o narrador revela seu caráter machista na argumentação silogística subsequente – segundo fragmento em negrito no excerto.

Da mesma forma, a metáfora da infecção. Por estar imbuída do valor semântico dicionarizado do verbo "contaminar", ganha uma dimensão social negativa, contradiz o propósito identitário do narrador, embora condiz com seu propósito de atribuir ao sedutor (propósito relacional, portanto) um poder destrutivo. Contradições assim perpassam a ação criadora como um todo do narrador principal: cria vozes narrativas com um propósito identitário de construir personagens que ele desejaria ser ou que ele repudia.

É será também o caso da quarta tentativa. O "começo" é também iniciado por um traço que ainda se repetirá ainda na quinta tentativa. Um traço estrutural da escritura do auto-narrador. Como analisa Válio (2008, p. 201), todos os começos são principiados pela "descrição de uma personagem (encetada, a propósito, pela terceira vez pela forma verbal 'era')". Se na terceira, Rodrigo é uma projeção de persona que

deseja para si, na quarta atribui mau-caratismo a um banqueiro – apesar de conferir-lhe um irresistível charme:

O ARGENTÁRIO – “Era um banqueiro rico e poderoso, o dinheiro lhe dava autoridade, abria-lhe portas, conseguia-lhe mulheres e mesuras, e, quanto mais dinheiro possuía, maiores eram sua influência, prestígio e poder (...). A ninguém interessava a maneira pela qual obtivera seus vastos recursos financeiros, parte deles certamente de maneira ilícita ou imoral, afinal ele era um banqueiro. O dinheiro dá uma aura de respeitabilidade, além de um irresistível charme, a **ladrões, rufiões, putas, traficantes, assassinos, assaltantes, pedófilos, estelionatários e corruptos em geral**”.

Este começo não está uma merda tão grande quanto os outros, mas tenho algumas dúvidas. **Misturar pedófilos e assassinos com putas, estelionatários e corruptos é meio arbitrário, não obstante a atração pelo dinheiro ter a mesma essência do pendor pela depravação.** Além disso, falar mal de banqueiros é um clichê, até revistas chatas de economia fazem isso.

Chama a atenção o trecho em negrito do comentário metapragmático do fragmento. A "mistura" de que fala o autor é indicativa de uma percepção de que os termos elencados pertencem a campos semânticos diferentes, e sentidos sociais distintos, não sendo correta a *proximidade textual* que apresentam no texto. Nos critérios de Koch (1989), essa proximidade configura um processo de coesão lexical por colocação ou contigüidade. Asseverando por coesão como os "processos de sequencialização que asseguram (ou tornam recuperável) uma ligação lingüística significativa entre os elementos que ocorrem na superfície textual" (op. cit, p. 18), Koch explica que o processo por colocação "consiste no uso de termos pertencentes a um mesmo campo significativo" (op. cit, p. 22).

O trabalho de estilização empreendido reside no questionamento não explícito do autor à voz narrativa que acaba de criar: é adequado o significado social criado quando se tenta agrupar em "um mesmo campo significativo" este conjunto de itens lexicais? A pergunta é feita de modo indireto, no comentário metapragmático subsequente: o uso destes termos é confrontado – "é meio arbitrário" – a uma adequabilidade social, embora o autor valha-se de outra argumentação silogística na sequência. Se putas, pedófilos e assassinos são depravados; e a atração por dinheiro assemelha-se à depravação, logo estelionatários e corruptos fazem parte do mesmo conjunto dos pedófilos, assassinos e putas. Segundo Válido (2008, p. 203), há neste começo também um fato novo: "reconciliam-se aí, pela primeira vez, o propósito [comunicativo relacional] de interessar ao leitor e as convicções e ressentimentos do narrador-protagonista". O topoí da máscara confirma essa leitura: "Um banqueiro, mesmo que tenha um passado deslumbrante de fraudes, tramóias e trapagens, como a maioria, **a partir do momento em que a máscara que usa é a de banqueiro, essa máscara vira a sua verdadeira face, como todas as máscaras que não se tiram do rosto, ele se torna um sujeito sem charme.** Ladrões, assaltantes e assassinos podem, sim, ter charme para os leitores"(p. 281).

Ora, se a perda do charme é justamente o mesmo que perder a capacidade de transfigurar-se, de usar e trocar máscaras, essa parece ser uma declaração que sustenta a hipótese até aqui trabalhada: de que o candidato a escritor elabora vozes narrativas que criam personagens que, por sua vez, incorporam personas que ele apresenta de si próprio ("A vingança"), que ele deseja para si ("O homem por quem as mulheres eram loucas") ou repudia ("O argentário"). Maretti (1986, p. 141) já observara que a "incorporação da farsa e/ou pela utilização da máscara" resultava do conflito marginalidade vs ordem na obra fonsequiana. O motivo da máscara funciona como recurso para o procedimento da farsa. A farsa, "não sendo capaz de negar o poder da ordem, admite conviver com ela sem se submeter a ela". É o caso do começo – finalmente com êxito – da última narrativa, em que o argumento "sou conhecido como um gordo manso e inofensivo" protege o criminoso narrador-personagem das injunções da justiça:

OS SERES HUMANOS NÃO MERECEM EXISTIR – Gostava de matar baratas, pisando-as com a sola do sapato, mas um dia, depois de matar uma barata, o seu pensamento começou a vagar de maneira descontrolada e inquietante. Queria ser um

escritor, ainda que soubesse que cada vez mais livros são publicados e menos livros são lidos (...) Mas não ia desistir do seu propósito (...). Um escritor necessita de um certo domínio sobre seus pensamentos, deve possuir o poder de dirigi-los no sentido que desejar (...) precisa apenas dar um certo método às suas divagações, mesmo se essas digressões o levem a se perguntar, por que mata apenas baratas? Por que não mata uma pessoa?”

Gosto desse novo começo. Não consigo acabar com as baratas que me perseguem, dedetizo periodicamente a minha casa mas elas sobem do apartamento de baixo, onde mora uma velha suja e petulante. (...) Odeio baratas e antes as matava pisando nelas, mas hoje vou matá-las com a minha mão, isso me dará uma satisfação especial, eu me vingo assim do nojo e do medo que me causam. Corro atrás da primeira barata que aparece na cozinha e achato-a com um golpe forte (...) Não vou passar o resto dos meus dias matando baratas. Desço ao andar de baixo. Quando a velha abre a porta eu entro e a agarro pelo pescoço, esganando-a (...). Ao sair, deixo a porta aberta, um vizinho qualquer vai descobrir o corpo. Ninguém suspeitará de mim. Sou conhecido como um gordo manso e inofensivo.

Neste momento estou desenvolvendo o começo da história que iniciei com o título que lhe deu o sopro inicial de vida. (...) Matar a velha, não a crueldade, como disse o poeta, mas a força do meu ato e não apenas da minha imaginação foi a impulsão que fará de mim um verdadeiro escritor. Livre-se da sua vidinha? O escritor não pode livrar-se da sua vida. Escrever é começar. Tenho, agora, o começo, tenho o meio e o fim (p. 284).

Finalmente o autor-narrador-personagem parece encontrar-se na persona de um aspirante a escritor (Válio, 2008, p. 204). note-se, pelo excerto, que ambos são contumazes em seus propósitos de escrever. Ao mesmo tempo, este personagem guarda semelhança com o de “A vingança”. Ambos se questionam como e por que não matar uma pessoa? Se em “A vingança” isso se concretizaria via um assassinato, ou mesmo um magnicídio, aqui este mesmo objetivo está restrito à morte de uma “velha suja e petulante”, a princípio justificado na morte de baratas. E o resultado final desta narrativa parece fechar um ciclo aberto em “A vingança”, o de matar para escrever.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho apresentei uma parte do percurso epistemológico da noção de estilo nos estudos sociolingüísticos. Ato contínuo, expus a perspectiva de Coupland (2001a; 2001b; 2004), suas especificidades, ganhos analíticos e interpretativos e problemas, para, finalmente, adotá-la na análise de um conto. A teoria do autor se revelou profícua na medida em que proporcionou à análise de um dado ficcional captar meandros do processo criativo pela via da estilização. Mais: revelou que instâncias lingüísticas diversas, mesmo concentradas num só nível – no caso, o textual-discursivo –, podem estar combinadas na elaboração/busca de um estilo. Não houve qualquer tentativa de esgotar um sentido efetivo para o objeto em análise. Realizou-se um primeiro passo na/para a reflexão da construção identitária a partir de um problema sociolingüístico da indicialidade social de alguns recursos pouco convencionais no campo. Privilegiou-se um método interpretativo, com vistas a aprofundar ainda mais em entendimentos futuros a produção de personas sociais em contextos emergentes e locais.

REFERÊNCIAS

- ALKMIN, T. (2001). “Sociolingüística”. In: MUSSALIM, F. & BENTES, A.C. (Orgs.). *Introdução à lingüística: domínios e fronteiras*. São Paulo: Cortez.
- AZEVEDO, M. (2001). *Vozes em branco e preto – a representação literária da fala não-padrão*. São Paulo: Edusp.
- BAKHTIN, M. (2004) “Discourse in the novel”. In: _____. *The dialogic imagination – four essays*. Organizado por Michael Holquist Austin: University of Texas.

- BENTES, A.C. & NOGUEIRA, C. (2008). "A estilização paródica de um registro do português popular brasileiro no programa de rádio 'Os manos'".
- BRAIT, B. (1996). *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP.
- COUPLAND, N. (2001a). "Language, situation, and the relational self: theorizing dialect-style in sociolinguistics". In: ECKERT, P. & RICKFORD, J. (Orgs.). *Style and sociolinguistic variation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. (2001b). "Dialect stylization in radio talk". *Language in society* 30 (3), pp.345-375.
- _____. (2004). "Stylised deception". In: JAWROSKI, A; COUPLAND, N.; GALASINSKI, D. (Orgs.). *Metalinguage: social and ideological perspectives*. London: Mouton de Gruyter.
- ECKERT, P. & RICKFORD, J. (2001). "Introduction". In: _____. (2001). *Style and Sociolinguistic Variation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FONSECA, R. (2002). "Começo". In: _____. (2002). *Pequenas Criaturas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- JAWROSKI, A; COUPLAND, N.; GALASINSKI, D. (2004). *Metalinguage: social and ideological perspectives*. London: Mouton de Gruyter.
- LABOV, W. (1966). *The social stratification of english in New York city*. CAL: Washington.
- MARETTI, M.L. (1986). *A lógica do mundo marginal na obra de Rubem Fonseca*. Dissertação de Mestrado. Campinas: IEL-UNICAMP.
- MILROY, L. (1987). *Observing and analysing natural language. A critical account of sociolinguistic method*. Oxford: Basil Blackwell.
- NOGUEIRA, C. (2008). "Ethos e estilo social em esquetes radiofônicos". Artigo apresentado no III Simpósio Internacional de Análise do Discurso. Belo Horizonte: 4-10 abril.
- VÁLIO, S. C. (2008). *Embates na rena de papel: o jogo narrativo dos contos de Rubem Fonseca*. Tese de Doutorado. Campinas: IEL-UNICAMP.
- SCHNAIDERMAN, B. (1994). "Vozes de barbárie, vozes de cultura: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca". In: _____. (Org.). *Rubem Fonseca – contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 773-777
- SILVA, D. (1983). *O caso Rubem Fonseca: violência e erotismo em Feliz ano novo*. São Paulo: Alfa-Ômega.
- URBANO, H. (2000). *Oralidade na literatura: o caso Rubem Fonseca*. São Paulo: Cortez.