

## **Cenografia e *ethos* discursivo na narrativa literária: uma análise do conto *O Barril de Amontillado*, de Edgar Allan Poe**

Rita de Cássia Dias Verdi Fumagalli  
Ernani Cesar de Freitas

Submetido em 10 de setembro de 2016.  
Aceito para publicação em 25 de novembro de 2016.

*Cadernos do IL*, Porto Alegre, n.º 53, janeiro de 2017. p. 104-123

---

### **POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL**

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
  - (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
  - (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
  - (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.
- 

### **POLÍTICA DE ACESSO LIVRE**

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>  
Quinta-feira, 19 de janeiro de 2017  
15:59:59

# CENOGRAFIA E *ETHOS* DISCURSIVO NA NARRATIVA LITERÁRIA: UMA ANÁLISE DO CONTO *O BARRIL DE AMONTILLADO*, DE EDGAR ALLAN POE

## SCENOGRAPHY AND DISCURSIVE *ETHOS* ON LITERARY NARRATIVE: AN ANALYSIS OF THE SHORT STORY *THE CASK OF AMONTILLADO*, FROM EDGAR ALLAN POE

Rita de Cássia Dias Verdi Fumagalli<sup>1</sup>  
Ernani Cesar de Freitas<sup>2</sup>

**RESUMO:** A união entre Análise do Discurso (AD) e Literatura mostra-se cada vez mais frutífera, uma vez que a AD fornece métodos teóricos eficientes para a análise de todo tipo de discurso, permitindo ir além dos limites linguísticos do texto, analisando-os mais profundamente. Dessa forma, a AD torna-se um importante mecanismo para a compreensão dos enunciados, tendo eles qualquer extensão ou pertencendo a qualquer tipo ou gênero textual. Nessa perspectiva, nosso estudo objetiva investigar a cenografia como elemento essencial no processo de construção do *ethos* discursivo do narrador no conto “O Barril de Amontillado” de Edgar Allan Poe, escrito em 1841 e publicado em livro em 1846. Privilegiamos como aporte teórico-metodológico a Análise do Discurso de linha francesa, em particular, os estudos propostos por Dominique Maingueneau (2005, 2008, 2012, 2013, 2015) sobre a noção de cenografia e de *ethos* discursivo identificados pelas marcas linguístico-discursivas presentes na narrativa em questão. O resultado desta análise se torna bastante relevante para entendermos como a cenografia contribui para legitimar um enunciado, tornando-se um elemento ativo e essencial no processo de construção da imagem de si no discurso narrativo. A pesquisa evidenciou que as cenografias instituídas pelos discursos no conto em análise influenciaram diretamente na construção da imagem do enunciatador, ou seja, o “*ethos* assassino” do personagem Montresor.

**PALAVRAS-CHAVE:** Narrativa literária; Cenografia; *Ethos* discursivo; *O Barril de Amontillado*.

**ABSTRACT:** Getting together Discourse Analysis (AD) and Literature has been increasingly being more productive, once Discourse Analysis offers efficient theoretical methods for analyzing any kind of speech, allowing one to go further than the linguistic limits of the text in a deeper analysis. So, DA is an important mechanism for understanding wordings, whether they have any kind of extension of belonging to any textual type or genre. In this perspective, our study aim to investigate scenography as a fundamental element on the process of discursive *ethos*' construction of the narrator in the short story “The Cask of Amontillado”, from Edgar Allan Poe, written in 1841 and published in 1846. We used with intensity the methodological-theoretical contributions from the French Discourse Analysis, mainly the studies from Dominique Maingueneau (2005, 2008, 2013, 2015) about the notion of scenography and of the discursive *ethos*, considering the linguistic-discursive marks present on the narrative. The result of this analysis becomes relevant to understand how scenography contributes to a legitimization of a wording, making it an active and essential element in the process of image construction of itself and of

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI/FW); Doutoranda em Letras pela Universidade de Passo Fundo (UPF). Bolsista Institucional. E-mail: ritacassiaverdi@yahoo.com.br.

<sup>2</sup> Doutor em Letras pela PUCRS, com pós-doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem (PUC SP/LAEL); Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo (UPF). E-mail: ecesar@upf.br.

*the narrative discourse. The research highlighted that scenography instituted by the speeches on the short story had influence on the enunciator construction of the image, in other words, the “assassin ethos” from the character Montresor.*

**KEYWORDS:** *Literary narrative; Scenography; Discursive ethos; The Cask of Amontillado.*

## 1. Introdução

O presente trabalho pretende investigar o papel da cenografia na construção do *ethos* discursivo do narrador-personagem no conto *O Barril de Amontillado* de Edgar Allan Poe. Para tanto, mobilizamos categorias analíticas discursivas da Análise do Discurso (AD) de filiação francesa, especialmente os conceitos de cenografia e de *ethos* discursivo propostos por Dominique Maingueneau (2008, 2012, 2013). Partimos do princípio da Semântica Global, segundo o qual todos os planos do discurso estão integrados e contribuem para a construção de um corpo discursivo. A delimitação do trabalho está atrelada, portanto, à cenografia e ao *ethos* do narrador-personagem da narrativa, Montresor. A justificativa dessa escolha parte do interesse pessoal em analisar contos de imaginação e mistério sob o prisma enunciativo-discursivo da AD, uma vez que essa corrente teórica possui como objeto de estudo o discurso e, dessa forma, possibilita ao analista observar os efeitos de sentidos materializados em textos diversos.

Maingueneau (2008c), a partir de seus estudos sobre a semântica global, ampliou o quadro teórico-metodológico da AD. Através das noções de cena de enunciação e *ethos* discursivo, o teórico defendeu a essencialidade de se ampliar a noção de discurso para além dos limites de uma concepção que o reduz a um sistema de ideias estáveis, privilegiando a análise de diferentes *corpora*, observando, além do aspecto intradiscursivo, os sujeitos no momento da enunciação, o lugar de onde falam, a imagem que fazem de si, do outro, os elementos e as situações que o levam a se envolver com o enunciado e legitimá-lo.

Diante disso, justificamos nosso interesse em trabalhar com esses conceitos, sobretudo, aplicados ao conto *O Barril de Amontillado*, de Edgar Allan Poe, escrito em 1841 e publicado em 1846, por ser um texto literário que retrata o terror psicológico, causando a hesitação do leitor perante um fato que se apresenta como real e imaginário ao mesmo tempo.

Diante de um relato de um crime perfeito, no qual a vingança levou o personagem principal da narrativa a cometer um atroz assassinato, o leitor vai sendo seduzido pelo protagonista através de seu discurso, e as cenografias presentes durante a narração dos acontecimentos contribuem para revelar as diferentes faces desse personagem e como o “*ethos* de assassino” vai sendo constituído no desenrolar da narrativa.

Acreditamos que a cenografia é a grande responsável pela tensão que envolve esse tipo de discurso é ela que legitima os enunciados, conferindo-lhes efeito persuasivo, levando ao narrador-personagem do conto à validação de seu próprio discurso e à construção da imagem de si. Essa é a afirmação que será evidenciada durante as reflexões analítico-discursivas contidas neste trabalho.

Para tanto, partiremos de uma breve exposição sobre a literatura no âmbito da AD, objetivando identificar como o texto literário pode ser tomado como *corpus* edificante e de ricas possibilidades para uma interpretação mediante os pressupostos teóricos da AD. Em seguida, a abordagem recai sobre as noções de “cenografia” e de

“*ethos*”, como elementos indissociáveis na legitimação dos enunciados no conto em análise. Na sequência, os procedimentos metodológicos situam a análise. Na seção seguinte, por meio desse suporte teórico-metodológico, examinaremos os fragmentos mais significativos no conto selecionado, para identificar tais concepções. Por fim, apresentamos as considerações finais que revelam a importância da AD na compreensão dos enunciados e a forma pela qual o conceito de cenografia assume importante papel na constituição do *ethos* discursivo do protagonista no conto *O Barril de Amontillado*.

## 2. A literatura no âmbito da Análise do Discurso

Análise do Discurso e Literatura. Hoje, uma interface não só possível, mas real (MELLO, 2005).

Utilizamo-nos das palavras de Mello (2005) para destacar o significativo crescimento dos estudos acerca da teoria da Análise do Discurso francesa, em diálogo com outras áreas.

A Análise do Discurso (AD) surgiu na França no final da década de 1960, fundada por Michel Pêcheux, destacava-se por ser uma disciplina de entremeio, responsável pelo entrecruzamento da linguística (novo estruturalismo: releitura realizada por Saussure), a psicanálise (nova teoria do sujeito: releitura laciana de Freud) e a sociologia (novo marxismo: releitura de Marx por Althusser).

Nesse período, a AD interessava-se, diretamente, pelo discurso político como *corpus* de análise. Em março de 1995, a revista *Langages*, número 117, organizada por Dominique Maingueneau (1995) em torno do tema *Les Analyses du Discours en France*<sup>3</sup>, surgiu trazendo um importante balanço crítico da Análise do Discurso francesa. Embasada pelas contribuições teóricas de pesquisadores renomados como Patrick Charaudeau, Pierre Achard, Simone Bonnafous, entre outros, a revista surge como possibilidade de rompimento da primazia do estudo do discurso político, entendendo que ele era apenas mais um dentre tantos.

A partir de constantes reformulações teóricas que permitiram o amadurecimento da teoria, os *corpora* da AD se expandiram “de modo que a análise de corpora religioso, publicitário, jornalístico, jurídico passou a integrar o cotidiano dos analistas do discurso”. (RODRIGUES, 2014, p. 13).

Assim, a AD passou a ter como objeto de estudo o discurso, isto é, os *efeitos de sentido* materializados em textos diversos. O analista do discurso passou a se debruçar sobre diferentes textos para perceber o modo como esses se inserem dentro da atividade discursiva, para compreendê-los e não apenas interpretá-los. Um dos primeiros teóricos a incluir em suas pesquisas *corpora* literários foi o francês Dominique Maingueneau. Nas obras *O contexto da obra literária* (2001) e o *Discurso Literário* (2012), Maingueneau propõe tratar a literatura enquanto “discurso literário”, objetivando dar uma legitimidade maior à grande parte dos *corpora* literários.

Diante desse conceito, Maingueneau (2005, p. 21) evidencia que o discurso literário não possui território próprio, segundo o autor: “toda obra é a priori dividida entre o fechamento sobre o *corpus*, reconhecido como plenamente literário, e a abertura à multiplicidade das práticas languageiras que excedem esse corpus”. Isso ocorre porque

---

<sup>3</sup> As Análises do Discurso na França.

a obra literária reproduz situações de mundo e de contextos por meio de seu discurso, é justamente esse discurso próprio que distingue o texto literário dos demais gêneros no âmbito literário. Conforme Freitas e Serena,

o escritor dispõe de palavras que o permite manipulá-las e organizá-las de forma que produzam um efeito que vá além da sua significação objetiva, possibilitando ao leitor fazer várias interpretações e recriações a partir do texto. (FREITAS; SERENA, 2014, p. 66).

Na análise dos discursos emanados do gênero literário objeto de nossa análise, o conto *O Barril de Amontillado*, identificamos um discurso envolvente, que possui como propósito comunicacional levar o leitor a uma reflexão, causar revolta, emoção, medo, despertar a imaginação, dentre outros aspectos.

Dessa forma, ao estudar um *corpus* literário, é necessário observar quem diz, como diz e em que circunstância diz, pois estamos enveredando pela linguagem literária, carregada de polissemias e expressividade. Nesse sentido, o discurso literário deve ser analisado a partir de todos os aspectos que envolveram a sua produção. Maingueneau (2008a, p. 77), em sua proposta metodológica denominada “semântica global”, instituiu um procedimento que vai de encontro a princípios tradicionais de pensar a linguagem; isso porque, “no domínio do discurso, todas as marcas são relevantes”. (FREITAS; FACIN, 2011, p. 202).

Entendemos, assim, que a AD, sob a perspectiva de Maingueneau, traz contribuições no que tange à constituição do discurso literário não como, meramente, uma camada de análise, mas como metodologia que não pode ser desconsiderada dentro da realidade linguístico-discursiva. Em suma, os avanços da teoria literária permitem-nos observar que a literatura é uma instituição que possui um papel importante na sociedade como transmissora discursiva de valores, cultura e modos de viver, “a obra literária, de certa forma, representa situações de mundo e de contextos por meio de seu discurso”. (FREITAS; SERENA, 2014, p. 67).

A seção seguinte é dedicada à cenografia e ao *ethos*, dois desdobramentos que se circunscrevem na semântica global, conceitos que embasarão, posteriormente, a análise do *corpus*.

### 3. A semântica global: noções de cenografia e *ethos*

Maingueneau (2012, p. 250) afirma que, como todo enunciado, a obra literária origina uma situação de comunicação, que também pode ser compreendida como situação de enunciação. Conforme o autor, ao partir da situação de enunciação o processo de comunicação deve ser considerado do ‘exterior’, de um ponto de vista sociológico, ou seja, são as condições de produção de um discurso, observadas no seu âmbito social de circulação.

No entanto, o teórico evidencia que noções de contexto e condições de produção, muitas vezes usadas para fazer referência à exterioridade dos textos, são vagas e imprecisas, pois é necessário levar em conta, na leitura e interpretação de textos, fatores extralinguísticos.

Em contrapartida à noção de situação de comunicação, Maingueneau (2012) elabora o conceito de “cena de enunciação” que permite analisar aspectos cruciais ligados à produção e circulação de sentidos. Segundo o teórico,

quando se fala de *cena de enunciação*, considera-se a enunciação pelo seu ‘interior’, mediante a situação que a fala pretende definir, o quadro que ela mostra (no sentido pragmático) no próprio movimento em que se desenrola. (MAINGUENEAU, 2012, p. 250, grifo do autor).

Diante de tal perspectiva, o processo de enunciação pode ser observado por dentro, ou seja, além das condições de sua produção, evidenciando as diferentes cenas que compõem o próprio ato de enunciar, o quadro em que a enunciação se configura. De acordo com Maingueneau (2012, p. 250), “um texto é na verdade o rastro de um discurso em que a fala é encenada”.

No entendimento do autor, a partir do conceito de cena de enunciação é possível analisar diferentes *corpora*, uma vez que esse conceito possibilita observar o discurso na sua multiplicidade. Tal afirmação está ancorada nos estudos da semântica global, conceito elaborado por Maingueneau, em *Gênese dos discursos* (2008c), a fim de trazer para a AD um modelo teórico-metodológico capaz de integrar, na análise, as suas várias dimensões, entre elas, o vocabulário, a intertextualidade, o tema, o estatuto do enunciador e do destinatário, a dêixis enunciativa, os modos de enunciação e o modo de coesão.

Segundo Maingueneau (2008a), todos os planos integram o discurso, por isso, proceder a um estudo mediante a semântica global não é analisar o discurso como se fosse um espaço emoldurado e sim, concebê-lo na sua multiplicidade. Nesse contexto, Maingueneau (2008a) integra a noção de cena de enunciação à semântica global. Assim, enunciar não é somente expressar ideias, é também tentar construir e legitimar o quadro de sua enunciação.

Em decorrência desse processo, o autor associa a cena enunciativa em três dimensões: cena englobante, cena genérica e cenografia. Segundo Freitas (2010, p.179), juntas, essas três cenas “compõem um ‘quadro’ dinâmico que torna possível a enunciação de um determinado discurso”. A cena englobante corresponde ao tipo de discurso a que o texto pertence e é a que nos situa para interpretarmos a narrativa literária analisada; a cena genérica, por sua vez, diz respeito ao gênero do discurso, podemos falar aqui que o gênero conto é caracterizado pela brevidade, pelo envolvimento de poucas personagens, pelo espaço físico diminuto e pelo tempo marcado por um período muito curto.

Segundo Maingueneau (2013a, p. 97), as duas cenas, englobante e genérica, “definem conjuntamente o que poderia ser chamado de quadro cênico do texto. É ele que define o espaço estável no interior do qual o enunciado adquire sentido”. Entretanto, não é com esse quadro que o leitor se confronta ao se deparar com um texto, mas com uma “cenografia”, e essa, por sua vez, não é imposta pelo tipo ou pelo gênero do discurso, mas pelo próprio discurso.

A cenografia torna-se produto e processo daquilo que o discurso constrói. É por meio dos índices localizáveis na materialidade do texto que a cenografia se mostra, ela não é pré-construída, mas é fabricada de acordo com aquilo que o discurso diz. Maingueneau (2013) esclarece que,

a cenografia é ao mesmo tempo a fonte do discurso e aquilo que ele engendra; ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la, estabelecendo que essa cenografia onde nasce a fala é precisamente a cenografia exigida para enunciar como convém. (MAINGUENEAU, 2013a, p. 98, grifo do autor).

É possível notar que é na cenografia que ocorre a interação entre os interlocutores e, por meio do próprio discurso, é construída a discursivização dos fatos que produzem sentidos e revelam o posicionamento ideológico do enunciador. A cenografia torna-se um dispositivo capaz de articular a obra, estruturando-a e validando sua enunciação. Por meio da cenografia, o texto se mostra e se faz conhecer, toma forma. Trata-se de uma dimensão criativa do discurso, na qual o simulacro do momento, do espaço e dos papéis sociais conhecidos e compartilhados culturalmente são engendrados.

Uma cenografia é identificada através de índices diversos localizáveis no texto ou no paratexto, estando além de qualquer cena de fala que “seja dita” no texto (MAINGUENEAU, 2012, p. 252), justamente por não designar-se a si mesma, e sim por ‘atrair’ o leitor ao se mostrar em cada enunciação. A cenografia é, pois, definida como um

processo fundador, a inscrição legitimadora de um texto, em sua dupla relação com a memória de uma enunciação que se situa na filiação de outras enunciações e que reivindica um certo tipo de reemprego. A *grafia* é aqui tanto quadro como processo; [...] é a cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que em troca ele precisa validar através de sua própria enunciação. A situação no interior da qual a obra é enunciada [...] deve ser validada pelo próprio enunciado que permite manifestar. (MAINGUENEAU, 2012, p. 253).

Nesse sentido, a obra se legitima, criando um enlaçamento que envolve o leitor, porém, a legitimação de uma cenografia é a constatação da autoridade enunciativa do autor, é ele que determina os lugares pelos quais os sentidos vão sendo construídos dentro do texto. Associado à cenografia ‘lugar de materialização’ do discurso está o *ethos*, conceito recuperado por Maingueneau (2008a, 2012, 2013a) da Retórica de Aristóteles, onde era definido como uma forma de persuasão. O filósofo grego, conforme evidencia Maingueneau (2008b), fazia referência às modalidades verbais da apresentação de si, na interação verbal.

Para Aristóteles, o *ethos* seria a imagem que o orador construiria de si mesmo no discurso e não corresponderia, portanto, necessariamente, à identidade dele, mas a uma imagem criada e mostrada no momento da enunciação, para persuadir o auditório.

Transcendendo a retórica clássica, Maingueneau (2008a, p. 58-59) chama a atenção para o fato de que a noção de *ethos* está ligada ao ato de enunciação e prevê a construção de uma imagem projetada no discurso, pois ela é constitutiva desse discurso, integra a enunciação e não um saber extradiscursivo sobre o enunciador. De acordo com o autor, a maneira como o sujeito diz é tão importante como o que é dito, e induz a uma imagem que pode facilitar a boa realização do projeto do dizer.

O *ethos* não é objeto do discurso, pois deve ser percebido através de movimentos da própria fala do locutor, da entonação, escolha das palavras e dos argumentos, permitindo ao analista depreender, através daquilo que é dito pelo sujeito, uma imagem física e psicológica do indivíduo. Por meio do *ethos* é possível projetar a imagem do sujeito sem que ele fale nada sobre si. Dessa forma, “o *ethos* não é dito no enunciado, mas mostrado no ato de enunciação”. (MAINGUENEAU, 2008b, p. 13).

Ao realizar a análise de um texto literário, por exemplo, devemos observar o enlaçamento paradoxal do qual fazem parte a cenografia e o *ethos* que dela participa, possibilitando que a fala carregue “um certo” *ethos* que se valida progressivamente por

meio da própria enunciação. Nesse sentido, construímos um conceito sobre o enunciador por meio das palavras usadas por ele, conforme Amossy (2013),

todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si. Para tanto, não é necessário que o locutor faça seu autorretrato, detalhe suas qualidades nem mesmo que fale explicitamente de si. Seu estilo, suas competências linguísticas e enciclopédicas, suas crenças implícitas são suficientes para construir uma representação de sua pessoa. Assim deliberadamente ou não, o locutor efetua em seu discurso uma apresentação de si. (AMOSSY, 2013, p. 9).

Diante de tal assertiva, percebemos que a cenografia está diretamente ligada à construção do dispositivo de fala do locutor e tem como foco legitimar seu discurso. É ela que coloca o leitor no cenário da vingança de Montresor a seu amigo Fortunato, no conto *O Barril de Amontillado*, traçando um emaranhado de situações de comunicação que vão estabelecer rastro para que o *ethos* do narrador seja constituído.

Cabe ressaltar, finalmente, que as cenas construídas pelo conto em análise estão associadas a um *ethos*, que deve estar em harmonia com a cenografia selecionada, questão que será evidenciada durante a análise do *corpus*. Na próxima seção, destacamos os procedimentos metodológicos.

#### 4. Procedimentos metodológicos

A investigação de caráter enunciativo-discursivo apresenta como *corpus* a narrativa literária *O Barril de Amontillado*, do escritor Edgar Allan Poe. Partimos, inicialmente, de um levantamento bibliográfico através de consultas a materiais já publicados, livros, artigos científicos, dissertações e teses, a respeito das categorias teóricas – cenografia e *ethos* – fundamentais para, posteriormente, proceder à descrição e análise do *corpus* selecionado.

Em seguida, organizamos nossa análise de acordo com os procedimentos a seguir:

- a) inicialmente, apresentamos algumas considerações sobre o autor e a obra escolhida para a análise;
- b) posteriormente, a análise recai sobre “as marcas discursivas” que contribuíram para identificar a cenografia e, por conseguinte, legitimar os principais enunciados no *corpus* em análise;
- c) por fim, objetivamos, por meio das cenografias destacadas, corroborar a imagem de si, ou seja, o *ethos* discursivo do “assassino Montresor”.

A partir dos procedimentos evidenciados, passamos à análise do *corpus*:

#### 5. *O Barril de Amontillado*: A cenografia e o *ethos* discursivo na narrativa literária

Dedicamo-nos, a partir desse momento, à análise do conto *O Barril de Amontillado*, de Edgar Allan Poe<sup>4</sup>, escrito em 1841. A narrativa encontra-se publicada na obra *Contos de Imaginação e Mistério* (2012).

Edgar Allan Poe destacou-se como primeiro teórico do conto, um dos precursores da literatura de ficção científica e fantástica modernas, pois, suas obras suscitam o medo e o terror no leitor, do início ao fim. Conhecido em todo o mundo como um escritor de terror e gótico, publicou cerca de trinta livros, entre contos, romances, poemas, artigos críticos e teóricos sobre literatura. Segundo Todorov (2004),

a obra de Poe é vasta em gênero e qualidade artística. O autor escreveu desde poemas, a novelas e contos. Exerceu grande influência sobre autores como Baudelaire, Maupassant e Dostoievski. Além disso, Poe é considerado um dos grandes escritores da literatura mundial, não apenas pela variedade, mas também pela extensão de sua produção literária, até mesmo Paul Valéry o aclamou como “o mestre da imaginação material”. (TODOROV, 2004, p. 75).

Nas histórias de Poe tudo vai ao limite e o limite quase sempre é a morte. Em *O Barril de Amontillado*, o autor nos mostra todo o seu espírito macabro. Descreve perfeitamente o horror sobrenatural, o terror psicológico e o suspense, acompanhados dos desvarios da mente humana, apresentando uma reflexão sobre vingança e traição tão presentes na vida das pessoas. A obra literária de Poe instaura um jogo dialógico entre autor e leitor, marcado pelos implícitos que desafiam constantemente a imaginação dos leitores, no processo de reconstrução textual.

Justificamos a escolha de apenas um conto como *corpus* desse trabalho em virtude de este estudo corresponder a uma pesquisa de caráter enunciativo. Desse modo, a atenção está unicamente voltada às marcas inscritas no discurso narrativo literário que configuram a cenografia e o *ethos* do conto em análise, não nos interessando noções empíricas quanto ao gênero. Consideramos que o *corpus* escolhido permite realizar um exercício pertinente no que se refere aos objetivos propostos para esse estudo.

O conto é narrado por Montresor, personagem que revela ao leitor sua promessa de vingança ao amigo Fortunato. Os motivos reais para tal crime não são evidenciados no início da narrativa. O leitor sabe apenas que Fortunato o insultou, acontecimento que serve de motivação inicial a Montresor para desenvolver uma trama engendrada pela traição e pela vingança.

Desde a abertura da narrativa, o enunciador vai construindo marcas, por meio de seu discurso, que legitimam a intenção de reparar o insulto à sua honra cometido pelo amigo Fortunato. Nas palavras de Maingueneau,

o discurso só é discurso enquanto remete a um sujeito, um EU, que se coloca como *fonte de referências pessoais*, temporais, espaciais e, ao mesmo tempo, indica que *atitude* está tomando em relação àquilo que diz e em relação a seu coenunciador. (MAINGUENEAU, 2013a, p. 61, grifo do autor).

Essa atitude do enunciador, evidenciada por Maingueneau (2013a), pode ser percebida através da fala inicial de Montresor: “As mil injustiças de Fortunato, suporrei

---

<sup>4</sup> “O Barril de Amontillado” encontra-se, integralmente, em anexo, ao final deste trabalho.

o melhor que pude; mas quando ele se aventurou ao insulto, jurei vingança”. (POE, 2012, p. 133).

Nessa fala inicial, a enunciação é apresentada com argumentos incontestáveis e convincentes, levando o leitor a identificar a existência de um motivo prévio que levará ao desenrolar da narrativa. A cenografia se configura no fato de que “mil injustiças”, até então toleradas, já haviam sido cometidas por Fortunato à Montresor.

A afirmação “suportei o melhor que pude” contribui para validar outra cenografia, o plano de vingança que vai se consolidando ao longo do texto. Ao afirmar “jurei vingança”, o enunciador apresenta-se como alguém que sente a necessidade de confessar suas ações impiedosas, fato confirmado no momento em que Montresor questiona a um possível confessor, a natureza do seu caráter e, supõe, que não houvera proferido qualquer ameaça à sua vítima: “Os senhores, que tão bem conhecem a natureza de minha alma, não irão supor, entretanto, que dei vazão a alguma ameaça”. (POE, 2012, p.133). O uso do enunciado “Os senhores” marca desde o início a expressividade narrativa na literatura de POE, uma vez que é perceptível a capacidade do narrador, em primeira pessoa, de envolver o seu leitor, causando-lhe diferentes sensações que são geradas pelo contexto e relação que a mensagem proporciona. O leitor assume dois papéis diferentes durante a narrativa. Primeiro, o efeito semântico, moldado pela sua perspectiva de mundo, causa no leitor, ao mesmo tempo, repulsa, curiosidade e prazer, tornando-se cúmplice das ações impiedosas do narrador. Montresor dá a impressão ao leitor de estar confessando o crime cometido. Posteriormente, o leitor assume o papel de juiz. Montresor espera absolvição de seus atos, espera não ser julgado pelo interlocutor, atribuindo a culpa unicamente às injustiças cometidas pelo amigo Fortunato, livrando-se da imagem de um sujeito com alma doentia, capaz de cometer atrocidades.

Nesse momento, a cenografia construída pelo enunciado “natureza de minha alma” contribui para que se instaure a imagem de si, o *ethos*, que Montresor pretende apresentar a seu confessor: Uma pessoa de alma pura, racionalmente normal. Barthes (apud MAINGUENEAU, 2008a, p. 58-59, grifos do autor) define a construção do *ethos* como “os traços de caráter que o orador deve mostrar ao auditório (pouco importa sua sinceridade) para causar boa impressão: são os *ares* que assume ao se apresentar [...] O orador enuncia uma informação, e ao mesmo tempo diz: eu sou isto, eu não sou aquilo”.

A fala de Montresor é marcada pela cordialidade e formalidade com que tece seu discurso em relação a seu possível interlocutor – “Os senhores”, configurando o seu pertencimento a uma família nobre e aparentemente comum.

Em seguida, esse *ethos* – de alma pura – inicialmente exposto pelo enunciador, não é confirmado pela cenografia revelada através do *Spoiler*<sup>5</sup>: “No fim eu teria minha vingança” (POE, 2012, p. 113, grifo do autor). É como se Montresor antecipasse, através do grifo na expressão “No fim”, o epílogo de sua vingança. Essa expressão legitima o juramento feito por Montresor no início da narrativa, deixando subtendido que o leitor será testemunha da efetivação de sua promessa ao final do conto.

Outra passagem que merece atenção no conto é a escolha, no primeiro parágrafo, da expressão “Eu devia não apenas punir, mas também punir com impunidade” (POE, 2012, p. 133), uma união de palavras opostas que contribuem para confirmar que Montresor aceitou seu papel de assassino. Impunidade remete a dois sentidos distintos,

---

<sup>5</sup> O termo faz referência a qualquer fragmento de uma fala ou texto, que se encarregue de fazer revelações de fatos importantes. O *Spoiler* é o mesmo que alguém contar o que vai acontecer ao final de um filme.

o leitor é levado a acreditar que Fortunato é o verdadeiro culpado e que, embora em liberdade, não estava impune, devendo ser julgado e condenado formalmente pelos seus atos, o que pressuporia a aplicação da punição planejada por Montresor. Sob outro olhar, a impunidade, em *O Barril de Amontillado*, está marcada na impressão particular e individual de Montresor, uma vez que acredita ser o amigo merecedor da pena de morte. Desse modo, sabe que cometerá um crime, porém ficará impune e será absolvido pelo leitor consciente de que a punição de infratores é rara e muitas vezes insuficiente. Essa é a principal função da narrativa literária, provocar no leitor sensações e produzir efeitos estéticos, os quais fazem entender melhor a sociedade em que vive. A literatura constrói a ponte entre o inteligível e o sensível e desenvolve a capacidade dos homens e das obras de exteriorizar, simbolizar, suscitar pensamentos e sentimentos.

É desse modo que as escolhas trazidas para o interior de um discurso podem representar, sobretudo, as posições subjetivantes do enunciador. Os verbos na primeira pessoa do singular, “suportei, jurei, continuei, acabei, repliquei, tirei, desci, parei, recuei, assentei, hesitei, estremei, respondi, enfiei, empurrei” representam a voz e as ações do enunciador no decorrer da narrativa, possibilitando ao leitor identificar o percurso de suas ações, como também, os diversos tons<sup>6</sup>, as diversas estratégias e ênfases que demonstram diferentes atitudes e modos de expressar-se dentro da narrativa, configurando a intensidade dos seus atos.

Os discursos enunciados por Montresor não são postos como possibilidade, ele sabe o que diz e, assim, marca o EU na narrativa. A vontade de vingar-se passa a ser concretizada, no decorrer de suas ações, por meio das cenografias que validam o seu dizer. Sobre isso, Freitas e Facin (2011, p. 7) evidenciam, que em consonância com a cenografia, “todo discurso possui uma imagem, imagem esta que é construída por uma voz, um tom, um corpo próprio: eis a noção de *ethos* discursivo”.

Dessa forma, as escolhas linguísticas feitas por Montresor revelam pistas acerca da construção de seu *ethos*. À medida que o discurso avança, as marcas verbais no presente organizam o tempo para a instância enunciativa. É o caso da passagem, na qual, o enunciador esforça-se para sustentar a efígie de cordialidade perante o amigo “Continuei, como de costume, a sorrir em sua presença, e ele não percebeu que meu sorriso *agora* era com o pensamento de sua imolação”. (POE, 2012, p. 133, grifo do autor). É perceptível que o termo grifado “agora” assume novamente um papel de *Spoiler*, pressupondo que o sorriso de Montresor, diante de Fortunato, sempre existira.

Nesse contexto, o advérbio de tempo “agora” assume uma função mais discursiva na narrativa, ampliando o seu uso temporal presente para referenciar também o passado – a cordialidade que já existira entre Montresor e Fortunato, e o futuro – o rompimento dessa cordialidade e o desejo de Montresor de imolar (sacrificar) seu amigo.

Quando o leitor se depara com a narrativa do conto *O Barril de Amontillado*, vê encenados, claramente, o passado e o futuro, por intermédio das cenografias construídas que revelam situações extrafictícias em que as personagens se encontram, como por exemplo, a representação de uma amizade, aparentemente normal e afínca, entre Fortunato e Montresor: “Foi ao lusco-fusco de uma tarde, durante a suprema loucura da época do carnaval, que encontrei *meu* amigo” (POE, 2012, p. 134, grifo nosso). O termo “meu amigo” é usado diversas vezes no decorrer da narrativa pelo enunciador em

---

<sup>6</sup> O texto escrito possui, mesmo quando o denega, um *tom* que dá autoridade ao que é dito (MAINGUENEAU, 2013a, p.107).

relação a sua vítima: “Meu amigo, não quero abusar da sua bondade; O andar de meu amigo era vacilante; Meu pobre amigo ficou impossibilitado de responder”.

Enquanto seu plano de vingança avança, o enunciador esforça-se para validar a imagem de cordialidade e amizade para com a sua vítima. Desse modo, o próprio discurso atribui um corpo ao seu enunciador que vai se revelando à medida que Montresor se envolve, por interesse, com seu amigo, constituindo o *ethos* de traidor.

Outra passagem que merece atenção é a proximidade entre o enunciador e a vítima, Montresor conhece bem o seu amigo e explora, no conto, o ponto fraco de Fortunato – sua vaidade e seu orgulho – conduzindo-o a uma armadilha fatal: “Tinha um ponto fraco – esse Fortunato –, embora em outros aspectos fosse homem a ser respeitado e até temido. Orgulhava-se ele de seu conhecimento de vinhos”. (POE, 2012, p. 133). Montresor utiliza-se do ponto fraco do amigo para colocar em prática seu plano de vingança. Percebemos que Fortunato é uma presa fácil e, isso pode ser justificado através das cenografias construídas em relação à vítima no momento em que ocorre o encontro entre os amigos “durante a suprema loucura da época do carnaval”. Fortunato encontrava-se bêbado e vestido de *bufão*<sup>7</sup>, fato que agrava a comicidade quase ridícula dessa personagem.

Depois disso, a narrativa desenvolve-se, Montresor finalmente começa a envolver seu amigo em uma situação perfeita para consumir o crime: “Meu caro Fortunato, que sorte havê-lo encontrado”. (POE, 2012, p. 134). É possível depreendermos, discursivamente, no excerto acima, a utilização do pronome possessivo “meu”, que configura a cenografia de pose de Montresor (EU) em relação a Fortunato (TU). O enunciador (EU), através de seu discurso, ironiza a afetividade em relação à sua vítima (TU).

Outra característica da linguagem literária, muito presente nos contos de POE, é o uso da polissemia. A expressão “Meu caro” revela o duplo sentido da palavra “caro”, deixando para o interlocutor interpretar o valor argumentativo de tal expressão. Estaria Montresor demonstrando estima pelo amigo ou ironizando o valor de sua amizade, cujo preço levaria Fortunato a pagar com sua própria vida.

De acordo com Maingueneau (2013a, p. 59), “o discurso se constrói, com efeito, em função de uma finalidade, devendo, supostamente, dirigir-se para algum lugar. [...] Falar é uma forma de ação sobre o outro e não apenas uma representação do mundo”. A cenografia pode ser pensada, no decorrer da narrativa, como um importante elemento mobilizado para compor a autoridade da fonte enunciativa. Ela é marcada pela oposição entre o tempo da amizade e o tempo da vingança, da tomada de atitude pelo enunciador.

A construção do discurso e o modo como ele é dito fazem emergir um *ethos* que revela a personalidade do enunciador, vingativo e calculista. A vingança é tratada de maneira técnica e com frieza por parte de Montresor, que se aproveita da embriaguez e do estado fragilizado de saúde de sua vítima. É sob essa perspectiva que cada discurso “define o *estatuto* que o enunciar deve se atribuir e que deve atribuir a seu destinatário para legitimar seu dizer”. (MAINGUENEAU, 2008c, p. 87, grifo do autor).

O enunciador atribui-se o estatuto de alguém que deseja a vingança e a morte de seu amigo. Para que isso aconteça, Montresor antecipa o estatuto de orgulhoso e conhecedor de vinhos atribuído a Fortunato, aguçando-lhe a curiosidade em relação ao Amontillado (vinho generoso, próprio da Andaluzia – Espanha) que acabara de comprar, simulando dúvida em relação à qualidade do vinho.

---

<sup>7</sup> O *bufão* – famoso “bobo da corte”.

A cenografia que envolve o *Amontillado* representa muito mais do que um famoso *Sherry*<sup>8</sup>, retrata, também, a altivez de Fortunato sobre suas próprias habilidades de degustação de vinhos “Acontece que acabei de receber uma pipa do que se passa por Amontillado, e tenho cá minhas dúvidas. [...] fui ingênuo o bastante de pagar o preço total do Amontillado sem consultá-lo na questão”. (POE, 2012, p. 134). Sabedor de que o amigo não resistiria a tal vinho, o enunciador deixa marcas em seu discurso que validam a sua capacidade de persuasão, seu perfil ludibriador, capaz de tudo para consolidar a sua vingança. Em seguida, Montresor conduz sua vítima à adega de seu *pallazo*. Fortunato sofria de um grave resfriado que poderia ser agravado pelas condições úmidas das caves, prejudicando ainda mais seu estado físico.

Instauram-se, nesse momento, alguns implícitos no discurso de Montresor, marcas do não dito, que se configuram através da ironia de seu dizer:

Vamos, disse eu, com determinação, vamos voltar, sua saúde é preciosa. É rico, respeitado, admirado, querido; é feliz como eu já o fui outrora. É um homem cuja perda se fará sentir. Por mim, não faz diferença. Vamos voltar; vai ficar doente, e não quero ser o responsável. (POE, 2012, p. 135).

Assim, ao mesmo tempo em que desse discurso emerge um *ethos* de sujeito sincero, pois Fortunato parece realmente preocupado com a saúde do amigo, emerge também outros dois *ethé*: um sujeito simulado e traiçoeiro. Isso porque seu discurso carrega marcas de um ressentimento em relação ao próprio passado, confessando que também já fora feliz e que sua pessoa já não tem importância.

Nesse momento da narrativa, nos deparamos com a principal cenografia instaurada no conto: há um sentimento não declarado de inferioridade e de ressentimento em relação a Fortunato, da parte de Montresor. Diante dessa passagem é possível evidenciar que a legitimação recíproca entre cenografia e enunciação passa pela legitimação dessa qualidade de *ethos* – traiçoeiro – que o discurso está construindo. Pressupomos que o enunciador, ao construir de si a imagem de “vingador”, ajuste o seu modo de dizer a essa imagem construída, pois não basta ao enunciador apresentar imagem de vingador, é preciso que as marcas de seu discurso legitimem essa imagem.

Eis nesse discurso a principal cenografia constituída no conto, da qual deriva o *ethos* do enunciador – vingativo e traiçoeiro. A cenografia, que se revela por meio do relato de Montresor em *O Barril de Amontillado*, institui “no” e “pelo” discurso aquilo que até então não estava totalmente esclarecido na obra: a real causa impulsionadora da promessa de vingança de Montresor a Fortunato, pois, não nos convencemos de que, apenas um insulto, conforme justificado no início da narrativa, levaria o enunciador a cometer tal atrocidade.

Reportamo-nos, novamente, ao discurso de Montresor: “É feliz como eu já fui outrora”. (POE, 2012, p. 35). Observamos, nesse fragmento, um forte indício de ressentimento, talvez ciúmes de sua vítima. Consideramos que a cenografia desse discurso constrói o motivo oculto que parece estar na base da vingança narrada no conto, Fortunato sempre foi superior em relação ao Montresor e, isso, causava-lhe desassossegos.

---

<sup>8</sup> O *Sherry*, também denominado Xérès ou Jerez, é um vinho fortificado único e exclusivo, elaborado somente na área do “Triângulo Dourado” da Andaluzia, no sul da Espanha; É um vinho bem complexo de ser produzido e por isso é considerado uma iguaria.

Conforme Maingueneau (2012, p. 264), o funcionamento de toda cenografia literária deve se legitimar “em termos de enlaçamento, mediante sua própria apresentação: quanto mais avança no texto, tanto mais o leitor deve convencer-se de que essa cenografia, e nenhuma outra, é compatível com o mundo caótico que o texto exhibe”. É no mundo criado por essa cenografia que Montresor, encarnado pelo sentimento de inferioridade perante Fortunato, constrói seu *ethos*, expressando-se em um tom que lhe permite seduzir e enganar a vítima, levando-a até seu “leito” de morte.

Ao adentrarem pelos espaços úmidos das caves, percebemos outras cenografias que permeiam o discurso de Montresor, ao afirmar: “*Nemo me impune lecessit*”, que traduzimos como “Ninguém vai me ferir impunemente” resposta do enunciador a sua vítima quando essa faz referências ao passado da família *Montresor* com descaso. A resposta do enunciador é um forte indício de sua intenção e de seu ressentimento. Maingueneau (2012, p. 264) evidencia que a cenografia “não é um simples alicerce, uma maneira de transmitir ‘conteúdos’, mas o centro em torno do qual gira a enunciação”.

A palavra “ferir” adquire sentidos diferentes, mais uma vez aparece o uso da polissemia, categoria tão cara para o discurso literário. “Ferir” justifica o crime cometido por Montresor, uma vez que sua alma está ferida pelos insultos proferidos por Fortunato, traz o implícito, a dor escondida, que marca, também, o sentido literal da palavra: machucar, molestar. Instaura no leitor uma inquietação, levando-o a acreditar que Fortunato merece ser punido, pois, de alguma forma, “causou dor” a seu amigo. Conforme Todorov (2004), o duplo sentido desperta inquietações no leitor, que vão além do estranhamento causado pelos aspectos físicos, como também reforçam as evidências da fragmentação dos sujeitos da narrativa, revelando que fragilidade, temores, medo, raiva e culpas fazem parte de todo o ser humano.

Assim, as várias marcas discursivas instauradas pela cenografia na narrativa literária configuram o *ethos* de Montresor e ajudam a entender, mais profundamente, como funcionam os mecanismos que iluminam a compreensão do leitor em relação ao texto, o que antecedeu a vingança e o que sucedeu até o desenlace.

É possível perceber, a partir da resposta “*Nemo me impune lecessit*”, que a cenografia vai sendo construída por meio dos verbos que indicam movimento para baixo, em direção ao barril de Amontillado, como: “continuamos”, “descemos”, “avançamos”, “tornamos a descer”, “seguimos em frente”. A partir de tais marcas, o leitor começa a avistar o desenrolar dos acontecimentos. Essa cenografia se valida com a chegada dos amigos ao final do caminho: “chegamos a uma cripta profunda, onde a corrupção do ar levou nossos archotes antes a brilhar do que arder”. (POE, 2012, p. 137).

Dessa forma, o leitor pode ver a representação do espaço por meio da cenografia que legitima o fato de que Montresor preparou uma armadilha para sua vítima, da qual, sua saída seria impossível: “No extremo mais remoto da cripta revelava-se uma outra, menos espaçosa. Suas paredes haviam sido forradas com restos humanos”. (POE, 2012, p. 137). Nas palavras de Todorov (2004), Poe era um defensor da construção do conto direcionada para um momento máximo ou clímax da narração. Em seus contos, elabora metodicamente cada elemento de forma a conduzir o leitor implícito para um ponto de grande impacto na narrativa, o salto mortal.

O *grand-finale* de *O Barril de Amontillado* concretiza-se com o acorrentamento de Fortunato, por Montresor, à parede rochosa da cripta. Sem perder tempo, Montresor inicia a construção de uma parede, com pedras e argamassa, para tapar o pequeno

espaço, em cuja parede acorrentara sua vítima. A cenografia do texto está elaborada de tal forma que, quanto mais ele avança, mais o leitor é incorporado à tensão que se instaura na narrativa.

A possível retomada de consciência de Fortunato, que vai se recobrando de seu estado de embriaguez: “Mal completara a primeira fiada da alvenaria, percebi que a embriaguez de Fortunato havia em grande medida se dissipado” (POE, 2012, p. 138), colabora para validarmos outra cenografia: Fortunato vivenciou, conscientemente, uma das experiências mais angustiantes do ser humano: o enclausuramento.

O fato de Fortunato ser condenado ao enclausuramento ainda vivo contribui para reafirmarmos a imagem de Montresor, frio, calculista e traiçoeiro, pois não demonstra nenhum sentimento de benevolência perante a atrocidade de seus atos. A súplica de Fortunato “Pelo amor de Deus, Montresor!” (POE, 2012, p. 139), revela a concretização da vingança anunciada durante toda a narrativa. Fortunato mostra-se consciente o suficiente para compreender que fora vítima de uma vingança e cala-se para sempre.

Para finalizar as cenografias evidenciadas em *O Barril de Amontillado*, destacamos a função integradora entre o final do conto e seu início, a última passagem da narrativa “In pace requiescat!” (POE, 2012, p. 141) – Descanse em paz, válida o discurso inicial do enunciador “Eu devia não apenas punir, mas também punir com impunidade”. (POE, 2012, p. 133).

Em suma, as cenografias que se depreendem de diversas passagens do conto constituem o *ethos* que é incorporado pelo enunciador. A concretização da vingança, anunciada no início da narrativa, é validada pelas pistas deixadas pelo enunciador ao longo do texto, como também os possíveis motivos que o levaram a consumir tal brutalidade.

Conseqüentemente, o leitor é envolvido por meio das cenografias construídas em uma narrativa que apresenta um desfecho inimaginável para um mundo considerado real. Diante disso, destacamos que o conto em estudo apresentou-nos uma riqueza de detalhes através dos quais foi possível identificar o *ethos* discursivo do personagem principal, Montresor, sua verdadeira face, “assassino”.

Devido à produtiva materialidade para análise que encontramos no conto, não pretendemos esgotar todas as possibilidades de interpretações possíveis através dos fundamentos da Semântica Global de Maingueneau (2008c). Porém, esperamos ter contribuído para o reconhecimento da literatura como *corpus* edificante e de ricas possibilidades para uma exploração mediante os pressupostos teóricos da AD. Como também, a possibilidade de explicar, através do estudo da cenografia no discurso literário, questões importantes ligadas à leitura e à interpretação e aos múltiplos efeitos que o texto pode produzir.

A partir da cenografia enunciativa que circunda os discursos da narrativa literária, é possível identificar questões importantes que não estão apenas no conteúdo mais visível do conto, mas nas marcas que produzem o seu engendramento, a sua organização. Por meio das pistas encontradas no texto, o leitor vai se convencendo da cenografia que, aos poucos, vai construindo e validando o *ethos* do enunciador, possibilitando descobrir suas faces e, principalmente, suas intenções ou o que está oculto delas.

## 6. Conclusão

O propósito deste artigo constituiu em descrever e analisar as cenografias enunciativas que se depreendem no discurso literário selecionado. Por meio dos fundamentos teóricos da Semântica Global de Dominique Maingueneau (2008a, 2008b, 2015), pudemos visualizar a concepção defendida pelo autor ao afirmar que a escolha de uma cenografia não se constituiu em uma escolha aleatória, representa parte importante para construir um discurso. Dessa forma, analisar a cenografia de uma obra permite-nos perceber, de forma mais significativa, a maneira pela qual o discurso literário busca a validação de seu próprio discurso.

Verificamos durante a análise, que diferentes cenografias circundam os discursos do conto *O Barril de Amontillado*, influenciando diretamente na construção do *ethos* do personagem principal. Montresor, no início da narrativa, apresenta-se como um sujeito de alma pura, incapaz de proferir qualquer tipo de ameaça ao amigo. A cenografia inicial do conto contribui para legitimar uma imagem positiva do enunciador, um sujeito educado e cordial em relação ao amigo Fortunato. No decorrer da narrativa percebemos, através das pistas/marcas encontradas no texto, que o *ethos* inicial foi sendo substituído pela imagem de um enunciador traiçoeiro, frio e calculista, marcado discursivamente pelo ébrio desejo de vingança.

Em um estado de conflito na construção do seu *ethos*, Montresor, por meio dos recursos lexicais e das cenografias mobilizadas para construir o seu discurso, deixa transparecer o motivo instaurador do seu desejo de vingança, o sentimento de inferioridade em relação a sua vítima. Comprovamos assim, que a partir da cenografia, foi possível identificar o *ethos* assassino do enunciador, bem como descobrir suas intenções, o oculto dessas e suas diferentes faces.

Por fim, nossos objetivos foram alcançados, pois nosso propósito era mostrar a relevância da cenografia na construção do *ethos* discursivo no conto *O Barril de Amontillado*. A AD mostrou-nos ser um importante e adequado arcabouço teórico-metodológico de base para a análise empreendida do discurso literário. Por meio do olhar enunciativo-discursivo, proposto por Maingueneau (2005, 2008, 2012, 2013, 2015), confirmamos que a cenografia é a origem e continuação do processo de legitimação do enunciado. É a cenografia, construída pelo texto, que permite ao analista explicar questões importantes ligadas à leitura e à interpretação, como também aos efeitos que os textos podem (ou não) produzir e, por isso, torna-se decisiva para a definição do *ethos* discursivo do enunciador.

## REFERÊNCIAS

- AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013.
- BARTHES, Roland. A velha retórica. *Communications*, 16, p. 172-223, 1966. In: MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da enunciação*. Sírio Possenti, Maria Cecília Péres Souza-e-Silva (Org.). São Paulo: Parábola, 2008a. p. 55-73.
- CARNEIRO, Maria Angélica Lauretti. Cenografia e ethos: legitimação enunciativa em uma notícia jornalística. *Alfa – Revista de Linguística da Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto, São Paulo*, v. 48, n. 2, p. 107-116, 2004. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4300/3888>>. Acesso em: 29 fev. 2016.

- CHARAUDEAU, Patrik; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2014.
- FREITAS, Ernani Cesar de. Linguagem na atividade de trabalho: ethos discursivo em editoriais de jornal interno de empresa. *Desenredo*, Passo Fundo, v. 6, n. 2, p. 170-197, jul./dez. 2010. Disponível em: <<http://www.upf.br/seer/index.php/rd/article/view/1714/1131>>. Acesso em: 28 fev. 2016.
- \_\_\_\_\_. FACIN, Débora. Semântica global e os planos constitutivos do discurso: a voz feminina na literatura de Rubem Fonseca. *Desenredo – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*, v. 7, n. 2, p. 198-218, jul./dez. 2011. Disponível em: <[www.upf.br/seer/index.php/rd/article/download/2399/1552](http://www.upf.br/seer/index.php/rd/article/download/2399/1552)>. Acesso em: 29 fev. 2016.
- \_\_\_\_\_. SERENA, Marinês Giareta. A cenografia no discursivo literário: enlçamento enunciativo e ethos no romance *Eva Luna*. *Desenredo – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*, v. 10, n. 1, p. 64-91, jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://www.upf.br/seer/index.php/rd/article/view/4097/2641>>. Acesso em: 29 fev. 2016.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Les analyses du discours en France*. Langages: Louresse, n. 117, 1995.
- \_\_\_\_\_. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. O discurso literário contra a literatura. In: MELLO, Renato de (Org.). *Análise do Discurso & Literatura*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2005. p. 17-29.
- \_\_\_\_\_. *Cenas da enunciação*. Sírio Possenti, Maria Cecília Péres Souza-e-Silva (Org.). São Paulo: Parábolas, 2008a.
- \_\_\_\_\_. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel & SALGADO, Luciana (Org.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008b.
- \_\_\_\_\_. (1984). *Gênese dos discursos*. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008c.
- \_\_\_\_\_. *O Discurso Literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Análise de textos de comunicação*. 6. ed. Tradução de Cecília P. de Souza-e-Silva, Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2013a.
- \_\_\_\_\_. *Ethos, cenografia, incorporação*. In: AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013b.
- MELLO, Renato de (Org.). *Análise do Discurso & Literatura*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2005.
- POE, Edgar Allan. *Contos de imaginação e mistério*. São Paulo: Tordesilhas, 2012.
- \_\_\_\_\_. O Barril de Amontillado. In: \_\_\_\_\_. *Contos de imaginação e mistério*. São Paulo: Tordesilhas, 2012, p. 133-141.
- RODRIGUES, Kelen Cristina. *Por uma análise do discurso literário: Funcionamento da autoria em Oscar Wilde e construção de imagem de autor*. 2014. 144 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, 2014. Disponível em: <<http://repositorio.ufu.br/handle/123456789/4252>>. Acesso em: 28 fev. 2016.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

## ANEXO I:

**O Barril de "Amontillado"**

**Edgar Allan Poe**

As mil injustiças de Fortunato, suportei o melhor que pude; mas quando ele se aventurou ao insulto, jurei vingança. Os senhores, que tão bem conhecem a natureza de minha alma, não irão supor, entretanto, que dei vazão a alguma ameaça. No fim eu teria minha vingança; quanto a isso, decididamente nenhuma dúvida — mas o próprio caráter decidido da resolução obstava a ideia de risco. Eu devia não apenas punir, mas também punir com impunidade. Um agravo permanece sem ser reparado quando a desforra recai sobre o autor da reparação. Permanece igualmente não reparado quando aquele que se vinga fracassa em se fazer ver como tal ao que cometeu o agravo.

Fique bem entendido que nem por palavras, nem por atos dei a Fortunato motivo para duvidar de minhas boas intenções. Continuei, como de costume, a sorrir em sua presença, e ele não percebeu que meu sorriso agora era com o pensamento de sua imolação.

Tinha um ponto fraco — esse Fortunato —, embora em outros aspectos fosse homem a ser respeitado e até temido. Orgulhava-se ele de seu conhecimento de vinhos. Poucos italianos possuem o espírito do verdadeiro virtuose. Na maioria, seu entusiasmo é adotado para se adequar ao tempo e à oportunidade — para praticar a impostura sobre britânicos e austríacos milionários. Na arte da pintura e no conhecimento de gemas, Fortunato, como seus conterrâneos, era um charlatão — mas, tratando-se de vinhos antigos, era genuíno. Nesse aspecto, eu mesmo não diferia dele substancialmente: era grande conhecedor dos vintages italianos e adquiria pródigas quantidades sempre que podia.

Foi ao lusco-fusco de uma tarde, durante a suprema loucura da época do carnaval, que encontrei meu amigo. Abordou-me ele com excessivo ardor, pois estivera a beber em demasia. O homem se fantasiava de bufão. Vestia um traje justo listrado e cobria-lhe a cabeça o chapéu cônico com guizos. Fiquei tão feliz ao vê-lo que achei que não conseguiria parar de apertar sua mão.

Disse-lhe — “Meu caro Fortunato, que sorte havê-lo encontrado. Como se acha em tão excelente aspecto hoje! Acontece que acabei de receber uma pipa do que se passa por amontillado, e tenho cá minhas dúvidas”.

“Como?”, disse ele. “Amontillado? Uma pipa? Impossível! E no meio do carnaval!”

“Tenho cá minhas dúvidas”, repliquei; “e fui ingênuo o bastante de pagar o preço total do amontillado sem consultá-lo na questão. Não o pude encontrar, e receei perder uma pechincha”.

“Amontillado!”

“Tenho cá minhas dúvidas.” “Amontillado!”

“E preciso satisfazê-las.”

“Amontillado!”

“Como vejo que anda ocupado, estou a caminho do Luchesi. Se existe alguém com tino crítico, esse alguém é ele. Decerto saberá me dizer——”.

“Luchesi não sabe diferenciar amontillado de xerez.”

“E contudo haverá esses tolos afirmando que o talento dele para a degustação é páreo para o seu.”

“Vamos, a caminho.” “De onde?”

“De suas caves.”

“Meu amigo, não; não quero abusar da sua boa natureza. Percebo que tem algum compromisso. Luchesi——”.

“Não tenho compromisso; — vamos.”

“Meu amigo, não. Não se trata de compromisso, mas do grave resfriado que percebo afligi-lo. As caves são de uma umidade insuportável. Estão encrostadas de nitro.”

“Pois vamos, mesmo assim. Esse resfriado não é de nada. Amontillado! Passaram-lhe a perna. E quanto ao Luchesi, não sabe diferenciar xerez de amontillado.”

Assim falando, Fortunato segurou em meu braço. Enfiando uma máscara de seda preta, e embrulhando-me cuidadosamente em um rocló, permiti que me conduzisse apressado ao meu palazzo.

Não havia criadagem na casa; todos se ausentavam para os folguedos em comemoração da época. Eu lhes dissera que não regressaria senão pela manhã, e lhes dera ordens explícitas de que não arredassem pé do lugar. Essas ordens era quanto bastava, eu bem o sabia, para assegurar seu imediato desaparecimento, até o último deles, assim que virasse as costas.

Tirei de suas arandelas dois archotes e, passando um a Fortunato, guiei-o curvadamente por diversos conjuntos de cômodos até a arcada que conduzia às caves. Desci por uma longa escada em

caracol, instando-o a tomar cuidado ao me seguir. Chegamos então ao fim da descida e paramos lado a lado no ambiente úmido das catacumbas dos Montresor.

O andar de meu amigo era vacilante e os guizos em seu chapéu tilintavam conforme se movia.

“A pipa”, disse ele.

“Mais adiante”, disse eu; “mas observe o branco padrão de teia que cintila nas paredes desta gruta”.

Ele virou para mim, e olhou dentro dos meus olhos com duas órbitas embaciadas que destilavam a reuma da embriaguez.

“Nitro?”, perguntou, enfim.

“Nitro”, respondi. “Há quanto tempo está com esta tosse?”

“Cof! cof! cof! — cof! cof! cof! — cof! cof! cof! — cof! cof! cof! — cof! cof! cof!”

Meu pobre amigo ficou impossibilitado de responder por vários minutos. “Não é nada”, disse, finalmente.

“Vamos”, disse eu, com determinação, “vamos voltar; sua saúde é preciosa. É rico, respeitado, admirado, querido; é feliz como eu já o fui outrora. É um homem cuja perda se fará sentir. Por mim, não faz diferença. Vamos voltar; vai ficar doente, e não quero ser o responsável. Além do mais, tem o Luchesi——”.

“Chega”, disse ele; “esta tosse não é de nada; não vai me matar. De tosse é que não vou morrer”.

“Verdade — verdade”, repliquei; “e de fato, não tenho intenção de alarmá-lo sem necessidade — mas deve usar de toda a devida precaução. Um trago deste Médoc nos protegerá da umidade.”

Nisso destampeí o gargalo de uma garrafa que puxei de uma longa fileira de outras iguais a ela que jaziam no solo do sepulcro.

“Beba”, falei, oferecendo-lhe o vinho.

Ele a levou aos lábios com um lúbrico olhar de soslaio. Parou e balançou a cabeça para mim com familiaridade, os guizos tilintando.

“Bebo”, disse, “aos sepultados que repousam em torno de nós.” “E eu a sua longa vida.”.

Voltou a segurar meu braço, e prosseguimos. “Estas suas caves”, disse, “são extensas”.

“Os Montresor”, repliquei, “eram uma família grande e numerosa.” “Esqueci quais são suas armas.”

“Um enorme pé dourado, em um fundo blau; o pé esmaga uma serpente rampante cujas presas estão cravadas no calcanhar.”

“E a divisa?”

“Nemo me impune lacessit.”<sup>9</sup> “Magnífico!”, disse ele.

O vinho rebrilhou em seus olhos e os guizos tilintaram. Minha própria imaginação se aqueceu com o Médoc. Havíamos passado por paredes de ossos empilhados, com barris e tonéis entremeados, dentro dos recessos mais recônditos das catacumbas. Parei outra vez, e dessa feita tomei a liberdade de segurar Fortunato pelo braço, acima do cotovelo.

“O nitro!”, disse eu; “veja, ele aumenta. Pega como musgo pelas caves. Estamos sob o leito do rio. As gotas de umidade pingam entre os ossos. Venha, voltemos antes que seja tarde demais. Sua tosse...”.

“Não é nada”, disse; “vamos prosseguir. Mas primeiro outro trago do Médoc”.

Abri e lhe estendi uma pequena garrafa de um vinho de Graves. Ele a esvaziou duma só talagada. Seus olhos luziram com um brilho intenso. Riu e ergueu a garrafa no ar com um gesto que não compreendi.

Fitei-o com expressão surpresa. Ele repetiu o movimento — um gesto grotesco.

“Não compreende?”, disse. “Não”, respondi.

“Então não pertence à fraternidade.” “Como?”.

“Não é membro dos maçons.” “Sou, sou”, eu disse, “sou, sou.” “Você? Impossível! Um maçom?” “Um maçom”, retruquei.

“Um sinal”, disse ele.

“Eis aqui”, respondi, retirando uma colher de pedreiro das dobras de meu rocló.

“Está de pilhéria”, exclamou ele, recuando alguns passos. “Mas prossigamos, ao amontillado.”

“Que seja”, eu disse, voltando a guardar a ferramenta sob o capote, e novamente lhe oferecendo meu braço. Ele aí se apoiou pesadamente. Continuamos nosso caminho em busca do amontillado.

<sup>9</sup> Ninguém me fere impunemente

Passamos por uma série de arcos baixos, descemos, seguimos em frente e, voltando a descer, chegamos a uma cripta profunda, onde a corrupção do ar levou nossos archotes antes a brilhar do que arder.

No extremo mais remoto da cripta revelava-se uma outra, menos espaçosa. Suas paredes haviam sido forradas com restos humanos, empilhados até a abóbada acima, à maneira das grandes catacumbas de Paris. Três lados dessa cripta interior continuavam ornamentados desse modo. No quarto, os ossos haviam sido removidos e jogados negligentemente pela terra, formando em um ponto um monte de tamanho razoável. Dentro da parede assim exposta pela retirada dos ossos percebemos um recesso ainda mais interno, com cerca de um metro e pouco de profundidade, menos de um de largura, e praticamente dois de altura. Parecia construído sem nenhum propósito específico, mas formado meramente pelo intervalo entre dois dos colossais apoios do teto das catacumbas, e fechado no fundo por uma das paredes que as delimitavam, de granito sólido.

Foi em vão que Fortunato, erguendo sua tocha mortiça, empenhou-se em perscrutar as profundezas do recesso. Seu término a débil luz não nos capacitava a enxergar.

“Prossiga”, disse eu; “aí dentro está o amontillado. Quanto a Luchesi——”.

“É um ignorante dos ignorantes”, interrompeu meu amigo, dando um passo hesitante à frente, conforme eu o seguia imediatamente nos calcanhares. Num instante ele havia atingido a extremidade do nicho e, vendo seu avanço interrompido pela pedra, parou numa perplexidade estúpida. No momento seguinte eu o agridhoara ao granito. Na superfície rochosa havia dois grampos de ferro, cerca de meio metro distantes um do outro, horizontalmente. De um deles pendia uma curta corrente, do outro, um cadeado. Passar a corrente em torno de sua cintura foi obra que não me tomou mais que alguns segundos. Ele estava atônito demais para resistir. Retirando a chave, recuei do recesso.

“Passe a mão”, disse eu, “pela parede; não deixará de sentir o nitro. De fato é muito úmido. Mais uma vez, permita que lhe implore para voltar. Não? Então devo decididamente deixar sua presença. Mas, primeiro, quero lhe conceder todas as pequenas atenções ao meu alcance.”

“O amontillado!”, exclamou meu amigo, ainda não recobrado de sua confusão.

“É verdade”, repliquei; “o amontillado”.

Conforme dizia essas palavras, eu me ocupava de mexer entre a pilha de ossos que mencionei anteriormente. Jogando-os de lado, logo expus uma quantidade de pedras de cantaria e argamassa. Com esses materiais, e com o auxílio de minha colher, comecei vigorosamente a empregar a entrada do nicho.

Mal completara a primeira fiada da alvenaria, percebi que a embriaguez de Fortunato havia em grande medida se dissipado. O primeiro indício que disso recebi foi um gemido surdo e choroso vindo do fundo do recesso. O gemido de um homem bêbado é que não era. Houve então um silêncio longo e persistente. Assentei a segunda fiada, e depois a terceira, e a quarta; e então escutei as furiosas vibrações da corrente. O ruído durou por vários minutos, durante os quais, a fim de escutar com mais satisfação, interrompi minha obra e sentei-me sobre os ossos. Quando enfim o chocalhar arrefeceu, voltei à colher, e terminei sem interrupção a quinta, a sexta e a sétima fiadas. A parede estava agora quase na altura de meu peito. Mais uma vez fiz uma pausa e, segurando o archote acima da alvenaria, lancei alguns débeis raios sobre a figura ali dentro.

Uma sucessão de gritos altos e agudos, explodindo subitamente da garganta da forma acorrentada, como que atirou-me violentamente para trás. Por um breve momento hesitei — estremei. Desembainhando minha rapieira, comecei a tatear com ela em torno do recesso: mas bastou-me um instante de reflexão para me tranquilizar. Pousei a mão na estrutura sólida das catacumbas e dei-me por satisfeito. Aproximei-me novamente da parede. Respondi aos clamores daquele que gritava. Fiz-lhe eco — fiz-lhe coro — suplantei-o em volume e em força. Desse modo procedi, e gradualmente o suplicante se aquietou.

Era agora meia-noite, e minha tarefa se aproximava do fim. Eu completara a oitava, a nona, a décima fiada. Finalizara parte da última e da décima primeira; restava uma única pedra a ser encaixada e assentada.

Sofri com seu peso; coloquei-a parcialmente na posição destinada. Mas então brotou do nicho uma risada baixa que me deixou de cabelos em pé. A ela seguiu-se uma voz triste, que tive dificuldade em reconhecer como sendo a do nobre Fortunato. A voz disse — “Rá! rá! rá! — rê! rê! — uma piada muito boa de fato — uma excelente pilhéria. Vamos rir à larga sobre isso lá no palazzo — rê! rê! rê! — tomando nosso vinho — rê! rê! rê!”

“O amontillado!”, eu disse.

“Rê! rê! rê! — rê! rê! rê! — isso, o amontillado. Mas não está ficando tarde? Não me estarão esperando no palazzo, Lady Fortunato e os demais? Vamos andando.”

“Isso”, disse eu, “vamos andando.” “Pelo amor de Deus, Montresor!” “Isso”, disse eu, “pelo amor de Deus!”

Mas a essas palavras atentei em vão por uma resposta. Tomei-me de impaciência. Chamei alto-  
“Fortunato!”

Sem resposta. Chamei outra vez — “Fortunato!”.

Ainda sem resposta. Enfiei um archote pela abertura remanescente e deixei que ali caísse. De dentro veio apenas o tilintar de guizos. Meu coração foi tomado de aflição — por conta da umidade das catacumbas. Apressei-me em encerrar minha obra. Empurrei com esforço a última pedra no lugar; completei a massa. Contra a nova alvenaria voltei a empilhar o antigo anteparo de ossos. Por meio século nenhum mortal ainda os perturbou. In pace requiescat<sup>10</sup>!

(POE, 2012, p. 133-141).

---

<sup>10</sup> Descanse em paz!