

Travellers Interiors

N.10
Vol. 5, 2015
ISSN 2236-7403

Travessias Interativas

N. 10, Vol. 5, 2015

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. Adalberto Luís Vicente – *UNESP/Araraquara*
Prof. Dr. Alexandre Bonafim – *UEG/Morrinhos*
Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade – *UFS/São Cristóvão*
Prof. Dr. Alexandre Pilati – *UnB*
Prof. Dr. Álvaro Hattner – *UNESP/São José do Rio Preto*
Prof. Dra. Anna Patrícia Zakem China – *FATEC/Ribeirão Preto*
Prof. Dr. Antonio Donizeti Pires – *UNESP/Araraquara*
Prof. Ma. Cláudia Parra – *FATEC/Ribeirão Preto*
Prof. Dra. Cristiane Rodrigues de Souza – *UFMS/Três Lagoas*
Prof. Dra. Fani Miranda Tabak – *UFTM/Uberaba*
Prof. Dra. Flávia Danielle Sordi Miranda – *UFU/Uberlândia*
Prof. Dr. Henrique Marques Samyn – *UERJ/Rio de Janeiro*
Prof. Dra. Karin Volobuef – *UNESP/Araraquara*
Prof. Me. Leonardo Vicente Vivaldo – *UNIESP/Sertãozinho*
Prof. Dr. Luís Cláudio Dallier Saldanha – *UNESA/Rio de Janeiro*
Prof. Dr. Marcos Estevão Gomes Pasche – *UFRRJ/Seropédica*
Prof. Dra. Maria Beatriz Gameiro Cordeiro – *Instituto Federal de São Paulo/Capivari*
Prof. Dr. Matheus Marques Nunes – *UNIP/Ribeirão Preto*
Prof. Dra. Milca Tscherne – *UNESA/Rio de Janeiro*
Prof. Me. Nicolas Totti Leite – *UFSJ/Universidade Federal de S. João Del-Rei*
Prof. Dra. Valéria Castrequini – *UNIESP/Ribeirão Preto*

EDITORIA

- Alexandre de Melo Andrade – *Editor-chefe*
- Leonardo Vicente Vivaldo – *Editor-adjunto*
- Valéria da Fonseca Castrequini – *Editora-adjunta*

PREPARAÇÃO DOS ORIGINAIS

- Alexandre de Melo Andrade

PROJETO GRÁFICO

- Julio Gomes de Siqueira – *Design Gráfico/UFS*

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca Central - Universidade Federal de Sergipe

Travessias Interativas, Universidade Federal de Sergipe,
Departamento de Letras Vernáculas. N. 10, Vol. 5 (2015) -
São Cristóvão : UFS, 2015 -

Semestral

ISSN 2236-7403 (online)

1. Literatura. 2. Linguística. I. Universidade Federal de Sergipe.
Departamento de Letras Vernáculas.

CDU 8(051)



Associação Faculdade Ribeirão Preto – AFARP/UNIESP

R. Prudente de Moraes, 147 - Centro – Ribeirão Preto

Fone: (16) 3977-8000

E-mail: travessiasinterativas@yahoo.com.br

<https://seer.ufs.br/index.php/Travessias>

INDEXADORES



SUMÁRIO

EDITORIAL	5
<i>Autor Convidado</i>	
ENTREVISTA COM RICARDO LÍSIAS	8
↳ Bruna Tella GUERRA	
<i>Artigos</i>	
O REFLEXO DA CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO NAS PERSONAGENS PRINCIPAIS DE EU RECEBERIA AS PIORES NOTÍCIAS DOS SEUS LINDOS LÁBIOS, DE MARÇAL AQUINO THE REFLECTION OF SPATIAL BUILDING IN THE MAIN CHARACTER OF EU RECEBERIA AS PIORES NOTÍCIAS DOS SEUS LINDOS LÁBIOS, BY MARÇAL AQUINO	13
↳ Flávio Amorim da ROCHA	
O JORNAL COMO TRIBUNA: UMA POLÊMICA LITERÁRIA NAS "BALAS DE ESTALO" THE NEWSPAPER AS TRIBUNE: A LITERARY POLEMIC IN "BALAS DE ESTALO"	24
↳ Rodrigo César DIAS	
MINAS E O MODERNISMO: A ORIGEM DE UMA POÉTICA MODERNA MINAS GERAIS AND MODERNISMO: THE ORIGIN OF MODERN POETRY	41
↳ Aline Maria JERONYMO	
DA LINGUAGEM FILOSÓFICA À FICCIONAL: ECOS DE MODERN FICTION EM MRS. DALLOWAY FROM THE PHILOSOPHICAL LANGUAGE TO THE FICTIONAL: ECHOS OF MODERN FICTION IN MRS. DALLOWAY	52
↳ Vagner Leite RANGEL	
SEUS OLHOS VIAM DEUS, DE ZORA NEALE HURSTON, E A CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DA PERSONAGEM JANIE HER EYES WERE WATCHING GOD, BY ZORA NEARLE HURSTON, AND THE IDENTITY CONSTRUCTION OF THE CHARACTER HANIE	72
↳ Raquel Barros VERONESI - Carlos Augusto Viana da SILVA	
A HISTÓRIA DE UM SILÊNCIO: A INSURGÊNCIA DA VOZ FEMININA EM A MANTA DO SOLDADO, DE LÍDIA JORGE AROUND A SILENCE: THE ARISING OF FEMALE VOICE IN THE NOVEL A MANTA DO SOLDADO, BY LÍDIA JORGE	87
↳ Audrey Castañón MATTOS	

DO OUTRO COMO ESPELHO: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NO CONTO "IMAGEM", DE LUIZ VILELA THE OTHER AS MIRROR: THE IDENTITY'S CONSTRUCTION IN THE SHORT-STORY "IMAGE", BY LUIZ VILELA	98
↳ Angélica Catiane da Silva de FREITAS - Rubens Aquino de OLIVEIRA	
AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS NO DISCURSO DOS SUPER-HERÓIS: O CASO BATMAN, O CAVALEIRO DAS TREVAS THE SOCIALS REPRESENTATIONS IN THE SPEECH OF SUPER-HEROES: THE CASE BATMAN, O CAVALEIRO DAS TREVAS	111
↳ Lorena da Silva RODRIGUES - Maria Leidiane TAVARES	
A MODALIZAÇÃO EPISTÊMICA E DEÔNTICA EM ENTREVISTA: UM EXERCÍCIO EM ANÁLISE THE EPISTEMIC MODALITY AND DEONTIC IN INTERVIEW: A YEAR IN REVIEW	123
↳ Daiane Karla Correia JODAR	
REPRESENTAÇÃO SOCIAL DA LÍNGUA PORTUGUESA, MÍDIA E ENSINO SOCIAL REPRESENTATION OF PORTUGUESE LANGUAGE, MEDIA AND TEACHING	137
↳ Ana Miriam C. RODRIGUES - Aline Macedo S. ARAÚJO - José Antônio de OLIVEIRA JÚNIOR	
DESEJOS E CONFLITOS SOCIOCULTURAIS DE EMMA BOVARY: O DISCURSO FEMINISTA MENIFESTO EM PENSAMENTO WHISHES AND SOCIO-CULTURAL CONFLICTS OF EMMA BOVARY: THE FEMINIST MANIFEST SPEECH IN THOUGHT	146
↳ Milca TSCHERNE - Alice Meira INÁCIO - Aline Bruna Barbosa ARAÚJO	

EDITORIAL
Caminhos, mudanças, vida nova... Travessias...

*“É o tempo da travessia: e, se não ousarmos fazê-la,
teremos ficado, para sempre, à margem de nós mesmos.”*
– Fernando Teixeira de Andrade

O volume X da revista de letras *Travessias Interativas* sai com algum atraso, é certo, mas também com algo novo e vivo – e que é, significativamente, o motor da vida. Com algumas mudanças no corpo editorial, além de novas visões para novos(as), ou velhos(as), autores(as), a revista *Travessias*, neste volume, espera continuar a contribuir para a busca daquela outra margem que está aquém de nós – mas que é, de toda forma, um pouco de nós mesmos. Entre o saber e o conhecer-se, travessias...

Na primeira sessão do volume, Bruna Tella Guerra (Unicamp) nos traz uma entrevista com o professor, contista e romancista Ricardo Lísias. Finalista do Prêmio Jabuti de 2008 (com *Anna O.* e outras novelas) e do Prêmio São Paulo de Literatura em 2010 (com *O livro dos mandarins*), a literatura de Lísias parece se sustentar na tensão entre o discurso ficcional, inventivo, e, muitas vezes, o registro nu da própria autoria. Dando “um nó” não só na cabeça da crítica, mas até mesmo da própria Polícia Federal: Ricardo chegou a ser intimado a prestar depoimento no órgão da Federação por conta do seu e-book *Delegado Tobias* (2014). Lísias foi acusado por falsificação de documentos. Em algum lugar, sem dúvida, Kafka sorri, triunfante (e, em tempo, Flaubert emenda, também jocoso: “Delegado Tobias, c’est moi”).

No primeiro artigo, Flávio Amorim da Rocha (UFMS) analisa o espaço no romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, de Marçal Aquino, buscando a relação entre este o espaço descrito e o desenvolvimento psicossocial das personagens do romance – tudo refletido pela/na busca da própria identidade.

“O jornal como tribuna: uma polêmica literária nas ‘Balas de Estalo’”, de Rodrigo César Dias (UFRGS), percorre as discussões e polêmicas literárias ocorridas entre os críticos Silvio Romero e Valentim Magalhães, publicadas nos jornais *Gazeta de notícias* e *A Folha nova*, no final do século XIX, em paralelo com a paródia desenvolvida pelos pseudônimos Lulu Sênior e Zig-Zaga – respectivamente Ferreira de Araújo e Henrique Chaves – na série “Balas de estalo”.

E aproveitando as questões dos meios editoriais, “Minas e o Modernismo: a origem de uma poética moderna”, de Aline Maria Jeronymo (UNESP/Araraquara), mergulha por dentro das revistas do modernismo mineiro (*A Revista*, *Verde e leite crioulo*) afim de resgatar as questões históricas e literárias fundamentais não só para a literatura subsequente, mas também para a “mineiridade” patente que ali se disseminará, de alguma maneira, no modernismo vindouro.

Dos mergulhos à identidade, polêmicas e regionalismo, saltamos para a filosofia em “Da linguagem filosófica à ficcional: ecos de modern fiction em *Mrs. Dalloway*” – texto de Vagner Leite Rangel (UERJ). Num texto de fôlego, o autor (re)liga pontos

substanciais da moderna literatura norte-americana através da posição fundamental da autobiografia; do sujeito cartesiano; e da posição do narrador segundo Adorno. Tudo isso através da profunda crítica e literatura de Virginia Woolf – respondendo questões e levantando outras tantas.

Ainda na literatura estrangeira, “*Seus olhos viam Deus*, de Zora Neale Hurston, e a construção identitária da personagem Janie”, Raquel Barros Veronesi e Carlos Augusto Viana da Silva (ambos da Universidade Federal do Ceará – UFC), analisam o processo da construção da identidade e de um viver poético, em meio à realidade objetiva e fragmentária do mundo, da protagonista Janie, do romance *Seus olhos viam Deus* (1937), da escritora afro-americana Zora Neale Hurston – que já é importante referência da literatura negra norte-americana e de resistência (tanto cultural, quanto de gênero e das minorias).

Inclusive, sobre resistência e gênero, em “A história de um silêncio: a insurgência da voz feminina em *A manta do soldado*, de Lídia Jorge”, de Audrey Castañón Mattos (UNESP/Araraquara), podemos ler o silencioso grito da escrita feminina, através do artigo e da obra literária; nas vozes explícitas e implícitas; dominantes e silenciadas; que se convergem para o rompimento dos paradigmas da autoridade masculina numa crítica a sociedade androcêntrica e patriarcal – além de uma crítica à própria literatura.

Se, portanto, a obra literária pode ser reflexo do mundo e dos seres que a cerca, em “Do outro como espelho: a construção da identidade no conto ‘Imagem’, de Luiz Vilela”, de Angélica Catiane da Silva de Freitas e Rubens Aquino de Oliveira (ambos da UFMS), lembrando Machado de Assis, Guimarães Rosa e José J. Veiga – todos autores de contos com o título de “Espelho” –, a análise sobre o texto de Luiz Vilela, “Imagem”, procura mostrar como a construção da identidade é, determinadamente, feita através da figura do outro – num infundável exercício de alteridade.

A questão da alteridade, hoje, parece ser um tema tão pertinente que até mesmo aqueles arquétipos que deveriam ser norteadores de nossas aspirações mais nobres acabam entrando em conflito. É o que podemos observar através do artigo “As representações sociais no discurso dos super-heróis: o caso *Batman, o cavaleiro das trevas*”, de Lorena da Silva Rodrigues e Maria Leidiane Tavares (UFC – Ceará), que vem para contribuir com uma vertente cada vez mais interessante para os estudiosos das Letras (tanto na linguística; quanto na literatura): o universo das HQ e das *Graphic Novel*. A consagrada obra *Batman, o cavaleiro das trevas* (1986), de Frank Miller, é um marco nas histórias em quadrinhos. No artigo, através da ótica da análise do discurso, podemos notar como a edificação das ações e das falas das personagens (no caso, Batman e Superman, heróis que se tornam inimigos) servem para endossar posicionamentos que vão muito além da figura idealizada do herói (ou do mito) – recaindo, portanto, na mais significativa dinâmica social.

Ainda dentro das questões sociais, “Representação social da Língua Portuguesa, mídia e ensino” Ana Miriam Carneiro Rodriguez (UninCor), Aline Macedo Silva Araújo e José Antônio de Oliveira Júnior (ambos UFOP), temos a reflexão do ensino de Língua Portuguesa e a sua relação com a Gramática Tradicional através da polêmica surgida em alguns meios depois da aprovação pelo MEC do livro didático *Viver e Aprender – por uma vida melhor* (2011), de Heloisa Ramos.

Por fim, “Desejos e conflitos socioculturais de Emma Bovary: o discurso feminista manifesto em pensamento”, de Aline Bruna Barbosa Araújo (AFARP), Milca Tscherne (UNESP/Araraquara) e Alice Meira Inácio (UFOP), temos um artigo pautado pela análise semiolinguística do discurso, onde a personagem icônica de Flaubert, Emma Bovary, para a ser exemplo do comportamento imposto à mulher no século XIX – sem deixar de

traçar correspondências com as posições sócio-histórico-culturais do momento em que a obra foi publicada e com o nosso próprio contexto histórico atual.

Literaturas; identidades; discursos; ensino; questões históricas, sociais, culturais.
Travessias...

Boa leitura.

Os editores,

Alexandre de Melo Andrade - *Editor-chefe*

Leonardo Vicente Vivaldo - *Editor-adjunto*

Valéria da Fonseca Castrequini - *Editora-adjunta*

ENTREVISTA COM RICARDO LÍSIAS

Bruna Tella GUERRA¹

Ricardo Lísias, nascido em 1975, é um autor que começou a escrever no final da década de 1990 – quando lançou *Cobertor de Estrelas* – e que continua na ativa. Desde o seu primeiro livro, ao menos mais uma dezena foi lançada, envolvendo romances, contos e também literatura infantil. Entre os que se destacam, é possível citar *O livro dos mandarins*, *O céu dos suicidas*, *Divórcio*, a série digital *Delegado Tobias* e *Concentração e outros contos*. Acredito que – com alguma ressalva – Lísias possa se enquadrar naquilo que Daniel Link afirma a respeito de Ricardo Piglia: "*El escritor posmoderno ejemplar es un profesor que además publica novelas. Sujeto que sostiene la tensión de un doble discurso, un doble registro, un límite, y que encuentra en esa tensión la forma de seguir pensando la literatura.*". É a partir de constatação semelhante que começo a entrevista abaixo, para depois tratar de temas recorrentes em sua obra, livros que obtiveram sucesso, sobre o papel do escritor na sociedade e também a respeito da recente polêmica envolvendo um dos *ebooks* que compõem a série *Delegado Tobias*. Vamos a ela.

1) Ricardo, não pretendo encaminhar esta entrevista tocando em assuntos pessoais, no entanto, para começar, perguntarei algo que tangencia sua vida pessoal e que é de interesse para pensarmos sua obra. Vamos lá: você se formou em Letras, tem Mestrado e Doutorado relativos à Literatura. Considerando isso, qual a importância de seu vínculo acadêmico – sobretudo na área das Letras – na construção de seus romances e contos?

Na verdade, nesse momento faço uma pesquisa de pós-doutorado que considero, por assim dizer, a minha profissão. Ou seja, de fato minha atividade profissional está ligada à universidade. É um trabalho que me satisfaz e no geral me sinto bem com ele. Há também a vantagem de ajudar na criação, já que estou sempre às voltas com livros e ideias que merecem algum tipo de consideração. Vou dar um exemplo: traduzi há algumas semanas um ensaio de Fredric Jameson que se refere, até onde posso resumi-lo, a objetos estéticos (e manifestações sociais, econômicas, políticas etc) que existem em um certo intervalo de tempo e depois se perdem. Depois que terminei esse trabalho, não consigo deixar de pensar em como aplicá-lo na ficção. Ou seja, tudo tem certa ligação e, assim, o tempo que dedico às minhas atividades profissionais acadêmicas sempre retornam na criação. Eu gostaria apenas que a criação fosse mais considerada pelo “meio acadêmico” – não obviamente a minha: digo, a criação de maneira geral.

¹ Doutoranda em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

2) O autor chileno Roberto Bolaño, pelo qual você demonstra ter admiração, costumava tratar jocosamente a academia estudiosa da Literatura e que é responsável, muitas vezes, pela recepção positiva ou negativa de muitos textos literários. Qual é a sua relação com a academia no que diz respeito à recepção de seus livros? Em que medida você poderia ter um pensamento afim ao de Bolaño?

Acho que Roberto Bolaño se incomodava com pessoas que tendem a se institucionalizar e achar que detém algum tipo de poder. Na universidade é possível achar esse tipo com certa facilidade. Como porém é um chão muito largo, encontra-se de tudo um pouco. Há por exemplo atualmente o professor agitador oficial, aquele que se institucionaliza se dizendo contra as instituições. Por outro lado, e de maneira mais ampla, tanto a universidade como o próprio ambiente da educação no Brasil não têm exatamente poder, o que torna o local em certa medida mais livre. Como eu disse, talvez o mais importante seja o tamanho: como é muito amplo, acha-se todo tipo de gente. Encontro por exemplo as pessoas mais bem preparadas para falar de literatura no interior da universidade. Existe, mas é mais difícil encontrar fora da universidade alguém que esteja bem aparelhado para falar de literatura com alguma propriedade. Eu já encontrei, mas é um pouco mais difícil.

Só para completar: acho que Bolaño tinha problemas de fato com as instituições e com as falsas subversões, o oficialismo que tenta se travestir de contestação fácil e sem riscos, que aliás são muito presentes hoje em dia. Nisso, eu e ele concordamos integralmente. Também, como ele, desconfio de pessoas que detenham algum tipo de poder oficial. Intelectuais em cargos políticos, por exemplo, me deixam muito desconfiado.

3) Em muitos de seus *posts* de *Facebook*, já vi críticas a uma espécie de "chapa-branquismo" da Literatura Brasileira. Você poderia falar um pouco mais a esse respeito?

Talvez a idade esteja domando meus momentos de irritação, ou estou de fato me acostumando ao furacão. Mas do que posso me lembrar, acho que em alguns momentos externalizei o mesmo espanto que Roberto Bolaño tinha da literatura oficializada. Mas não levo exatamente a sério o que eu digo fora de uma obra de criação. Redes sociais, por exemplo, não comportam inúmeras revisões, o que significa que não têm total representatividade na maneira com que concebo as coisas.

4) Tenho acompanhado o autor cubano contemporâneo Leonardo Padura, e dele já vi sendo cobrado – algumas vezes – um compromisso social enquanto escritor. E você, o que acredita que deva ser a relação de um escritor e a sociedade?

Acho que cada autor deve assumir a posição que sua consciência peça, como aliás qualquer outro cidadão. A questão se dá na obra: o que terá um lugar relevante (ou na maior parte das vezes não ocupará lugar algum...) é a criação, o autor é um cidadão como outro qualquer. Muitos são convidados a falar em público, mas não vejo por que exigir nada desse momento, já que para mim ainda é a obra o que deve importar. Repare que quando a literatura foi de fato subversiva (abalou as instituições), isso se deu com as criações literárias. O autor não importa. Ou melhor, só se ele também fizer parte da criação, mas dentro da criação. O que importa inclusive para a intervenção política é a criação.

5) Agora gostaria de fazer certas perguntas a respeito de sua obra. Quero começar pelo seu projeto literário: em muitos de seus textos existem referências fortes ao corpo, abordando principalmente um desconforto físico, como o Paulo d' *O Livro dos Mandarins*, que sente uma dor crônica nas costas, o Damião, do conto "Concentração", cujo incômodo reside na nuca, e, por fim, o Ricardo Lísius, do *Divórcio*, que perde sua pele e sofre com isso. Qual o significado dessa constante referência ao corpo?

Talvez haja uma tentativa muito forte de aproximar o leitor do narrador e das personagens. Eu ao menos sinto um pouco isso em vários momentos dos textos. Por outro lado, admito que para mim tem ficado cada vez mais difícil discutir o que escrevo. Li vários textos sobre o meu trabalho ultimamente – acho que era inevitável fazer isso – e agora acabei um pouco enredado por eles. Vou dar um exemplo: há um texto, não me lembro qual, que nota a presença da casa e do abrigo em muito do que escrevi. Sem dúvida é verdade, mas eu nunca tinha notado. A presença do jogo, eu obviamente percebi, mas não a da casa... Então algumas coisas vão ficando meio enigmáticas para mim. Tenho um projeto sobre o qual reflito e também me debruço. É o que me serve como base. Eu nunca pensei em uma figura como “corpo” (como eu disse, “casa” muito menos), mas sempre no narrador. Talvez seja isso, ou ao menos é essa a hipótese que consigo construir agora.

6) Sei de seu interesse pela psicanálise e, em relação a isso: por que a escolha pela construção de personagens traumatizados?

Acho que a psicanálise é de fato um dos terrenos mais férteis e um dos vocabulários mais ricos do século XX. Faz parte do meu horizonte de interesses justamente porque circunda o momento que abriga a literatura que mais me interessa, do ponto de vista da criação formal: a primeira metade do século XX. Então para mim é um vocabulário importante. Além de tudo, o trauma me parece definidor do nosso tempo. Quem não está traumatizado não é normal...

7) Seu romance *Divórcio* é um texto que, como você costuma dizer, nunca para. Ao que se deve esse sucesso literário?

Não sei. É um livro que atrai muita atenção, amor, ódio, comentários, interpretações, boatos e um entulho impressionantes. Talvez ele tenha dito alguma coisa relevante para o mundo contemporâneo, mas não é minha função tentar descobrir qual. No começo, a repercussão (sobretudo a imensa quantidade de fofoca que sufocou o texto com a intenção de despolitizá-lo) me incomodava, mas hoje acho que já consegui superá-la. O livro está entregue para o leitor.

8) Qual o romance ou conto que você escreveu e de que mais gosta? Por quê?

É o *Divórcio*, mas gostaria de manter os motivos para mim.

9) Não poderia deixar de tocar num assunto de praxe em relação à sua obra: ficção e realidade. Não bastasse toda a confusão que muitos se envolvem ao falarem de uma suposta autoficção em seus textos, nos últimos dias você foi envolvido num mal-entendido completo em relação ao seu *e-book Delegado Tobias*. Gostaria que você comentasse um pouco o caso e dissesse se você acredita que esse acontecimento seja sintomático de nossa sociedade.

É uma pergunta muito ampla, por isso vou optar por responder a parte sobre o ebook *Delegado Tobias*. A ideia inicial era tratar de fofoca, um assunto muito contemporâneo e que me atingiu particularmente depois da publicação do meu romance *Divórcio*. Até professores universitários de “universidades renomadas” fizeram fofoca sobre o livro, aliás até ensaios baseados em fofoca foram publicados! Para isso, criei uma história auxiliar que consistia em decisões jurídicas criadas por mim. A história foi contada no ebook e em uma rede social. Ocorre que a partir de denúncias até o presente momento sigilosas, um assessor de imprensa da Procuradoria Geral da República não notou que se tratava de obra de ficção e denunciou-me por falsificação de documento! Depois, a própria Procuradoria fez uma investigação muito parcial, não observou os 5 volumes do *Delegado Tobias* à disposição nas lojas virtuais e também não percebeu que se tratava de ficção...

Enfim, meu depoimento foi tomado semana passada. O delegado parece ter notado a confusão, mas pediu a apresentação de novas alegações e a convocação de testemunhas. O que tudo isso revela: que eu pretendia tratar de fofoca e acertei outro alvo: as instituições jurídicas nacionais. Tenho muito a concluir: 1. O clima contemporâneo de denunciismo; 2. A total rapidez e descaso com que se pediu a abertura do inquérito; 3. O ambiente de repressão a qualquer ato mais fora do comum; 4. A mão pesada e irracional das instituições brasileiras; 5. Um ambiente de total descontrole travestido de organização e estado de direito.

10) Agora, uma pergunta complicada: o que é um bom escritor? E um mau?

Um bom escritor é um artista relevante, o autor de uma obra que conseguiu intervir de maneira forte e possivelmente em muitos espaços. Não sei como medir isso, mas tenho uma fórmula um pouco mais simples, embora aí seja bem mais pessoal: um bom escritor é o autor de um livro que consigo ler até o final. O mau escritor é o contrário.

11) E, para finalizar, algo mais "brando": o que você anda lendo?

Estou lendo um livro sobre a ocultação de documentos durante a ditadura militar: *Lugar nenhum*, de Lucas Figueiredo.

O REFLEXO DA CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO NAS PERSONAGENS PRINCIPAIS DE *EU RECEBERIA AS PIORES NOTÍCIAS DOS SEUS LINDOS LÁBIOS*, DE MARÇAL AQUINO

THE REFLECTION OF SPATIAL BUILDING IN THE MAIN CHARACTER OF *EU RECEBERIA AS PIORES NOTÍCIAS DOS SEUS LINDOS LÁBIOS*, BY MARÇAL AQUINO

Flávio Amorim da ROCHA¹

Resumo: Este artigo tem por objetivo analisar a composição do espaço no romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, do escritor brasileiro contemporâneo Marçal Aquino. Observa-se que há uma relação intrínseca entre as características espaciais descritas por meio do ponto-de-vista do narrador em primeira pessoa e o desenvolvimento social e psicológico das personagens principais do romance. Em uma pequena cidade do interior do Pará, em meio a um embate entre os garimpeiros e seus habitantes, essas personagens, aparentemente alheias à corrida pelo ouro, encontram-se imersas na busca por algo que vai além da riqueza material: a procura pela própria identidade.

Palavras-chave: narrativa; espaço; identidade.

Abstract: The purpose of this paper is to analyze the composition of the space in the novel *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, by contemporary Brazilian writer Marçal Aquino. It is possible to observe that there is an intrinsic relation between the spatial characteristics described through the first person narrator's point-of-view and the social and psychological development of the main characters of the novel. In a very small city located in the state of Pará, in the middle of a war between goldminers and the inhabitants of the city, these characters, apparently unaware of the gold run, find themselves in search of something beyond financial values: the pursuit of their own identities.

Keywords: narrative; space; identity.

O segredo, dizia Chang, o china da loja, não é descobrir o que as pessoas escondem, e sim entender o que elas mostram. Mas Chang está morto. Existe algo mais íntimo para exibir ao mundo do que as entranhas? Existe algo tão obscuro? (AQUINO, 2005, p. 13)

Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios é uma obra que dialoga com a trajetória de roteirista do escritor Marçal Aquino. Há, em grande parte do romance, um narrador em primeira pessoa, por meio de quem a história é contada em cenas e cortes que ilustram os *flashes* de memória de um homem que se encontra em uma pensão, numa cidade do interior do Pará, em vias de sofrer nova invasão de mineradores. Em companhia de dona Jane, a proprietária da casa, de seu Altino, um velho solitário, e de um menino que adora ouvir as histórias contadas por esse senhor, Cauby, o narrador, rememora suas aventuras com Lavínia, personagem misteriosa por quem se apaixona à primeira vista.

¹ Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 79092-310. Campo Grande, MS, Brasil. flavioamorim84@gmail.com.

Pretende-se neste artigo observar como a construção espacial da obra reflete no desenvolvimento das personagens e como estas, por conseguinte, caracterizam o espaço que habitam. Tais discussões terão por base principal conceitos de Brandão, Bakhtin e Foucault acerca do elemento espaço na literatura,

As descrições da cidade onde se passa a história indicam que, a exemplo dela, também as personagens se encontram em estado de marginalização, de isolamento, mas prestes a sofrer uma transformação. Dessa forma, os moradores da pensão, por meio de um narrador-personagem melancólico, revelam-se diante do leitor em um espaço de solidão compartilhada que suscita as memórias de seus habitantes.

A identificação com o espaço dessa cidade sem nome, localizada no interior do Estado do Pará, mas que poderia facilmente representar qualquer cidade interiorana, exerce sobre os habitantes um poder misterioso: “O povo costuma dizer que a cidade reserva uma maldição para os forasteiros: quem bebe a água do rio, falam, nunca mais consegue ir embora” (AQUINO, 2005, p. 33).

Dessa maneira, assim como a cidade sofrerá a ação dos garimpeiros, as personagens vão, pouco a pouco, sendo exploradas, reveladas por um narrador que observa a sorte de seus companheiros que, por sinal, é muito semelhante à sua. Essa revelação, no entanto, nunca parece se dar de forma completa. As várias máscaras utilizadas pelas personagens protegem muitas de suas verdades, como a terra ainda parece proteger o ouro em suas entranhas.

Osman Lins, em seu texto sobre o espaço romanesco em Lima Barreto, pontua:

“O estudo de uma personagem será sempre incompleto se não for investigada a sua caracterização. Isto é, os meios, os processos, a técnica empregada pelo ficcionista no sentido de dar existência à personagem” (LINS, 1986, p. 77).

Percebe-se na obra de Marçal Aquino uma caracterização do espaço por meio do narrador. Todas as descrições e juízos de valores atribuídos a elementos que compõem os cenários do romance passam pelo filtro de Cauby, o que é chamado por Lins de ambientação franca. Conhece-se, portanto, o universo narrativo da obra pelos registros fragmentados do narrador-personagem.

Há uma relação intrínseca entre a ambientação, que compreende o interesse dos recursos literários para a construção do espaço na diegese, e o desenvolvimento das personagens na narrativa. Cauby narra os acontecimentos inserido no ambiente da pensão de dona Jane, a qual reúne três personagens com histórias de amor malsucedidas, três pessoas

com experiências de vida semelhantes em um ambiente que remete à solidão e ao abandono, afinal quem mora em uma pensão ou está longe da família ou não quer proximidade com ela.

A cidade, hostil, parece exigir, inclusive, um certo padrão comportamental de seus habitantes: “Uma criança nascida nesse dia terá personalidade calma e cordata. Sofrerá num lugar como este” (AQUINO, 2005, p. 11). Desenha-se a imagem de um lugar no qual a sobrevivência demanda uma atitude mais agressiva, semelhante à das pessoas que possuem “um único propósito em mente: pôr as mãos na maior quantidade possível do outro que as entranhas da terra expeliam e cair fora” (AQUINO, 2005, p. 60).

As personagens que compõem o núcleo central de *Eu Receberia* estão à margem dessa corrida pelo dinheiro e, assim como a terra, mostram sua vulnerabilidade; o que escondem vem à tona no decorrer do texto. As personagens tornam-se, por sua vez, espaços, no ponto de vista de Brandão, que considera a focalização como um recurso espacial que torna possível a observação. Logo, Cauby é uma extensão do espaço da narrativa, verbalizando suas observações e, ao mesmo tempo, sendo caracterizado por elas.

Percebe-se, desde o início da obra, que Cauby conta a história de forma fragmentada, sobreposta. A construção desse mosaico narrativo descaracteriza a temporalidade diacrônica: “Exige-se a interação entre todas as partes, algo que lhes conceda unidade, a qual só pode se dar em um espaço total, absoluto e abstrato, que é o espaço da obra” (BRANDÃO, 2013, p. 61).

Temos, assim, a construção do espaço literário na simultaneidade dos fragmentos narrados. A não-linearidade da diegese está presente em todo o romance. Destacamos um trecho a título de exemplificação:

Dona Jane é diferente: ela ainda não entregou os pontos. Pode ser que apareça alguém que a desvie da rota. Passa muita gente por aqui – otários, incautos e aventureiros. Quem sabe um deles não resolve tomar nas mãos o destino de uma dona de pensão de um lugar ordinário? O menino tem todas as chances. Mas precisará ir embora. Eu? Sou um caso perdido. Lavínia levantou-se da cama e recolheu do chão a calcinha e o sutiã, duas peças de cor discreta e modelo comportado (AQUINO, 2005, p. 49).

Há, nesse excerto, uma ruptura brusca das reflexões de Cauby a respeito dos seus companheiros de pensão, que cedem lugar a mais um trecho de lembranças de Lavínia. Esse

recurso, bastante explorado na construção do romance, assemelha-se ao corte cinematográfico de cenas, constituindo, no fim, com a junção das partes, o todo da obra.

Para Brandão, o espaço realiza uma função determinante na literatura: ele define as personagens ao mesmo tempo em que é definido por elas. Portanto, além de situar o sujeito na história, o espaço literário influencia a visão do enunciador que, no caso de *Eu Receberia*, representa a opressão da cidade em vias de um novo ataque de garimpeiros. Essa ameaça constante permeia, assim, o clima da história: “O exército de sanguessugas chegou. Gente de todo canto do Brasil. Sabem que não demora e as tetas da cidade estarão inchadas outra vez” (AQUINO, 2005, p. 21).

Essa atmosfera é representada, também, nos encontros sexuais fortuitos de Chang, o fotógrafo chinês, com os meninos e nas visitas intempestivas de Lavínia a Cauby. O narrador anuncia nas primeiras páginas do romance a instabilidade da cidade que, conseqüentemente, reflete-se nas ações das personagens: “Havia eletricidade no ar: a tensão entre os garimpeiros e a mineradora tinha chegado no auge. Alguma coisa estava para acontecer e eu resolvi esperar para ver” (AQUINO, 2005, p. 25).

Esse anúncio causa no leitor o suspense estendido às histórias que se desenvolvem na narrativa: a de Cauby e Lavínia, a de Chang e a de seu Altino. Nota-se nesse recurso a instauração de um clima de suspense, que prende a atenção do leitor ao passo em que revela, aos poucos, os conflitos tanto da cidade quanto das personagens. Como um diretor de cinema, esse narrador determina de que modo contará as várias histórias do romance, fazendo com que elas se sobreponham e se convertam num mesmo fluxo de paixões avassaladoras.

Importante elemento na descrição do espaço na obra, o calor da região norte do país parece interferir também nos comportamentos das personagens do romance: “Não demora muito e teremos frio. Menos aqui, claro” (AQUINO, 2005, p. 11); “Veste uma blusa de mangas compridas, apesar do calor” (AQUINO, 2005, p. 12); “Quem mais usaria paletó e gravata num lugar quente como aquele, onde até o padre andava para cima e para baixo de camisa e bermuda?” (AQUINO, 2005, p. 21).

Nas passagens transcritas, o narrador ressalta a intensidade do calor, enfatizando a característica sempre inflamada do local, das pessoas que estão em estado de alerta constante com relação aos ataques do garimpo, da sexualidade, quer seja na história de amor do protagonista, na pedofilia do chinês ou na tentativa de dona Jane de seduzir Cauby. O calor simboliza, por conseguinte, a explosão, seja do desejo, seja da guerra.

Elementos relacionados ao calor e à energia também são utilizados para descrever as sensações de Cauby ao conhecer Lavínia: “Cravou em mim um par de olhos cor de lodo de bauxita. Perdi o rebolado” (AQUINO, 2005, p. 13). Para que a pedra seja derretida, é importante que ela esteja exposta a uma temperatura muito elevada. Assim, a comparação dessa temperatura com os olhos de Lavínia representa a força da atração exercida sobre Cauby, o que pode ser comprovado mais a frente quando o narrador se vale de uma asserção do professor Schianberg, filósofo citado do início ao fim da narrativa, que diz ser impossível determinar o momento em que a pessoa se apaixona: “Se fosse, ele afirma, bastaria um termômetro para comprovar sua teoria de que, nesse instante, a temperatura corporal se eleva vários graus. Uma febre, nossa única sequela divina” (AQUINO, 2005, p. 15).

Tem-se, dessa maneira, as condições climáticas do espaço narrativo físico relacionadas às ações e descrições das personagens situadas em seus espaços psicológicos que, para Brandão, compreendem as atmosferas,

[...] isto é, projeções, sobre o entorno, de sensações, expectativas, vontades, afetos de personagens e narradores, segundo linhagens variadas de abordagem da subjetividade, entre as quais são bastante comuns a psicanalítica e a existencialista (BRANDÃO, 2013, p. 59).

Há uma característica psicológica comum entre as personagens do romance de Marçal Aquino: todas parecem sofrer de uma melancolia causada por amores mal resolvidos. Dona Jane esconde embaixo da manga longa da blusa uma tatuagem com o nome de um certo Antônio que, de acordo com o narrador, havia abandonado a dona da pensão há muito tempo atrás. Seu Altino repete sempre a mesma história sobre Marinês, a mulher que amou e que acabou casando-se com outro, impedindo-o de ser feliz. Cauby relembra os momentos que passou com Lavínia, a enigmática esposa do pastor. A vulnerabilidade das reservas de ouro passa a refletir nos próprios habitantes da cidade que, ao se identificarem com a terra onde vivem, deixam-se ficar na esperança de dias mais prósperos.

Bakhtin (2014), ao tratar do conceito de cronotopo na literatura, afirma que as dimensões do tempo e do espaço configuram a imagem do indivíduo. Temos, portanto, personagens atreladas a um passado que, por meio de *flashes*, vai sendo revelado para o leitor na medida em que o narrador aborda cada uma das histórias, inclusive a sua. Esse tempo da memória e das lembranças tem como pano de fundo a cidade em vias de nova invasão de

garimpeiros. Revolver a terra para encontrar o ouro é o lema das personagens externas à diegese.

Parece-nos que o aprofundamento do perfil psicológico das personagens em busca de si seja o caminho traçado pelo narrador para trazer ao leitor uma narrativa construída tendo por base espaços físicos e mentais de sujeitos que estão, de certa forma, fora da busca pela riqueza financeira. O narrador procura, em meio à guerra declarada aos garimpeiros, desvendar os segredos de Lavínia e das outras personagens para, quem sabe, encontrar-se nas experiências do outro.

Certamente, a personagem que mais parece sofrer esse percurso de exploração e de descoberta do narrador, a exemplo das minas da cidade invadidas pelos forasteiros, é Lavínia. Cauby, assim que a encontra, reconhece em seus olhos “antiguidade e abismos” (AQUINO, 2005, p. 16). Portanto, os mistérios da mulher o fascinam desde o primeiro momento, no despertar da paixão.

A impressão que ele tem é a de ter sido visto, verdadeiramente, pela primeira vez. Algo no olhar dessa Capitu contemporânea surge para transformar a existência de Cauby e, conseqüentemente, sua visão sobre as pessoas e sobre o mundo. Há indícios no início do romance que adiantam o futuro desse grande amor. Mesmo não tendo muitas informações a respeito da mulher que acabara de conhecer, Cauby afirma: “Alguns amores levam à ruína. Eu soube disso desde a primeira vez em que Lavínia entrou na minha casa” (AQUINO, 2005, p. 25).

Lavínia, em um primeiro momento, sob a ótica do narrador, tem luz própria e é segura de si: “Gente à vontade no mundo” (AQUINO, 2005, p. 17). A beleza da mulher, que Cauby enxergara primeiramente em uma fotografia na loja de Chang, parece hipnotizar o narrador:

Ela se despediu e saiu para o sol da tarde. Um choque de luminosidades. Eu me encostei na porta para vê-la se afastando. Chang apareceu do meu lado. Sabe quem é? Não, eu disse. Quer saber? Não, repeti, sem desgrudar os olhos dela (AQUINO, 2005, p. 17).

Percebe-se, contudo, no desenrolar dos eventos, que a impressão inicial revelava apenas uma das faces de Lavínia:

Detalhe: existiam duas mulheres dentro de Lavínia. Uma era casada. Casadíssima. Com um homem a quem chamavam de santo. Um

homem exatos trinta e oito anos mais velho do que ela. A outra Lavínia vinha me visitar. A bela da tarde (AQUINO, 2005, p. 43).

Uma das Lavínias possui a sexualidade aflorada, é destemida, desinibida. A outra, a esposa do pastor Ernani, consome-se em culpa, “a Lavínia mansa, assustada com o mundo” (AQUINO, 2005, p. 46). Tendo vivido uma infância de violência e uma juventude que a obrigou, inclusive, a se prostituir, a personagem cria uma outra personalidade, por meio da qual se sente livre e pode fazer aquilo que bem entende.

Cauby passa a reconhecer as duas mulheres pelo cheiro: “A Lavínia sem juízo tinha cheiro de bicho. Suor e tesão. Estava sempre à beira da excitação. E era imprevisível” (AQUINO, 2005, p. 55).

A outra Lavínia, a mansa, tinha cheiro, sabor e pudores diferentes. A Lavínia melancólica. A que às vezes se deixava envolver por uma nuvem de paranoia. Ficava se achando suja. A que gostava de dizer que era triste em legítima defesa (AQUINO, 2005, p. 56).

Essa heroína contemporânea, fragmentada em diversas faces de uma mesma mulher, representa, no romance de Aquino, a instabilidade do ser humano na busca por uma identidade, pelo sentido das coisas. Lavínia compõe, juntamente com os outros personagens principais, um grupo que representa um território que se encontra constantemente às margens da sociedade, desafiando a noção de ordem e a superficialidade das aparências.

Cauby e Lavínia, cada qual à sua maneira, acreditam, ainda, na beleza e ambos procuram representá-la por meio da arte fotográfica:

Um arco-íris; o número de metal enferrujado na fachada de uma casa antiga; raízes de uma árvore que pareciam um casal num embate amoroso de muitas pernas e braços; a chaminé de uma olaria; uma bicicleta caída na chuva. Nenhuma pessoa ou animal. Apesar disso, fotos boas, feitas por alguém com olho e senso. (...) Poesia e precisão. (AQUINO, 2005, p. 14).

Lavínia não fotografa pessoas. Prefere retratar o espaço como o vê, um senso de realidade que independe da natureza humana. Cauby, por sua vez, gosta de fotografar pessoas como uma forma de procurar compreendê-las. Tenta capturar com sua câmera cada detalhe do rosto e do corpo de Lavínia, como se as fotos pudessem revelar a ele algo que escapasse a olhos nus, como a confirmação ou resgate da primeira impressão que teve ao ver Lavínia em

um retrato: “Tinha os olhos grandes e escuros e sorria como se estivesse vendo, atrás de quem a fotografava, algo que a deixava imensamente feliz. Só vi mulheres sorrindo daquela maneira quando olhavam para gatos ou crianças” (AQUINO, 2005, p. 13).

Há nessa descrição da foto de Lavínia uma percepção de alegria, de felicidade, de pureza. Talvez sejam os vestígios dessa imagem que o narrador procure nos futuros encontros que terá com ela, sem grandes sucessos. O reflexo na fotografia revela-se contrário à dualidade apresentada pela mulher que carrega dentro de si uma imensa dor que a faz transitar rapidamente entre a euforia e a tristeza.

Para Foucault, vive-se, ainda, a sacralização do espaço. Há acordos sociais que delimitam as ações das pessoas. Certos comportamentos são restritos a determinados grupos: “oposições que admitimos como inteiramente dadas: por exemplo, entre o espaço privado e o espaço público, entre o espaço da família e o espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço de lazer e o espaço de trabalho (...)” (FOUCAULT, 2001, p. 413).

Nesse sentido, apresenta-se em *Eu Receberia* uma Lavínia símbolo dessas oposições. Sua versão contida está em busca do pertencimento ao espaço social no qual vive o marido: comunitário, religioso, idealizado, utópico. Contrária a essa versão, há uma Lavínia que quebra um contrato social e torna-se amante do fotógrafo, subvertendo, assim, os valores proclamados pelo pastor Ernani e que a “salvaram” das ruas. Cabe lembrarmos que ela foi doutrinada pelo marido quando morava em Vitória e se prostituía. O pastor pagava para que ela o ouvisse, no intuito de libertar sua alma.

Foucault pontua, em *Outros Espaços*, ao tratar dos conceitos de utopia e heterotopia – lugares idealizados e espaços reais, respectivamente, - que entre essas duas concepções, há a imagem, o espelho. Compreende-se aqui o espelho não somente enquanto objeto físico, mas enquanto reflexo distorcido da realidade. Nesse sentido, as fotografias tiradas por Cauby devolvem a ele uma impressão ainda mais irreal da verdade de Lavínia, visto que a exemplo do espelho de Foucault, a imagem também reflete um lugar que existe e não existe ao mesmo tempo. Assim, na tentativa de compreender Lavínia, Cauby a fotografa:

Fotografei Lavínia em centenas de ocasiões. Todo tipo de ângulo. Como se quisesse documentar cada um de seus poros. Mas, para falar a verdade, em nenhuma outra foto ela aparecia tão bela quanto na sequência que fiz naquela tarde. Eu gostava muito de uma das imagens, em particular. Um close. Bem no momento em que Lavínia soltou os cabelos e agitou-os, seu rosto ficou semicoberto e, no espaço

entre duas mechas, capturei o brilho dos seus olhos (AQUINO, 2005, p. 36).

No espaço da fotografia, Cauby procura compreender a essência de Lavínia, que é Shirley ao mesmo tempo. À versão sensual e provocante da amada, o protagonista atribui outro nome, marcando as trocas de máscara da personagem. Pode-se relacionar essa adaptação das Lavínias à ausência de dessacralização prática do espaço, em termos foucaultianos, observada em oposições socialmente construídas.

Enquanto amante, Lavínia-Shirley restringe suas aparições à casa de Cauby. Já a esposa do homem religioso cumpre o papel que dela é esperado pelo contrato social do casamento. Daí surge a questão do espaço imagético na obra de Marçal Aquino. A fotografia, assim como o espelho, configura-se como lugar utópico e heterotópico ao mesmo tempo, afinal é por meio desse espelhamento que se pode, de acordo com Foucault, retornar a si próprio, analisar onde se esteve e não se está mais para, então, constituir-se. O movimento do narrador de Aquino difere-se no sentido de o fotógrafo buscar, pela imagem, compreender o fotografado, uma espécie de análise do espelho alheio.

As fotografias que Lavínia tira são apenas de coisas e lugares, nunca de pessoas. As de Cauby são tiradas com a intenção de entender o homem através da arte de fotografar. O protagonista, durante a obra, se descobre, ao passo que Lavínia se desdobra e acaba por se perder entre os diversos espaços em que habita, em sua dualidade identitária. São as fotos os únicos registros das existências dessa mulher.

Contudo, no final do romance, com o incêndio da casa de Cauby, e aí destaca-se a presença do fogo, do calor, mais uma vez, as fotos são destruídas, assim como a própria Lavínia, que dá lugar a uma terceira mulher, sem recordações, sem história:

Ela não é mais Lavínia. Desde que chegou e puseram fogo no seu cérebro, ela deixou de ser. É outra. Em mais de um sentido. Trocou de pele. De alma. E de nome. Por pudor de sua loucura, o pastor a internou num sanatório distante mais de cem quilômetros da cidade, sob nome falso. Lúcia (AQUINO, 2005, p. 223).

Esse sanatório representa, para Foucault, a heterotopia do desvio, a que engloba sujeitos que apresentam um comportamento diferente em relação ao que se exige deles na vida social. Temeroso de que Lavínia pudesse cometer alguma loucura, o pastor, antes de sua morte, a

interna nesse espaço construído para os que não se adaptam aos acordos regrados da convivência em sociedade.

Quando Cauby consegue, por fim, encontrá-la, Lavinia já não era mais Lavinia nem Shirley, tornara-se Lúcia: “Uma mulher em branco, com pouquíssimas informações além do nome, que nem era seu nome verdadeiro, afinal. Uma criatura preservada em suspensão no nevoeiro dos barbitúricos, à espera de ser identificada” (AQUINO, 2005, p. 225). Pronta para um recomeço, uma nova identidade, embora aceite ser chamada por vezes de Lavinia.

Pode-se concluir diante da observação da construção espacial do romance *Eu Receberia as Piores Notícias dos seus Lindos Lábios* que os processos de caracterização do ambiente revelam a constituição das personagens que, por sua vez, influenciam no espaço físico, social e psicológico que compõem a narrativa.

Lavinia é, assim, reflexo dos espaços nos quais conviveu: a infância pobre, o abuso que sofreu pelo padrasto, a vida difícil na rua. Ao casar-se com o pastor, novas perspectivas surgem, outros papéis sociais são exigidos. Na clínica psiquiátrica, todas essas experiências são apagadas e a mulher encontrada lá já não sabe mais quem é e nem reconhece as outras pessoas. Há na obra uma série de espaços que coexistem e constituem essa complexa personagem.

O narrador-protagonista, após sobreviver a um linchamento por parte dos moradores que acreditavam que ele era o responsável pela morte do pastor, vivencia também um recomeço, cego de um dos olhos e manco, mas “mais feliz que 97,6 % da humanidade, nas contas do professor Schianberg” (AQUINO, 2005, p. 229). Cauby encontra algo valioso como o ouro descoberto na guerra do garimpo:

“Não sei que nome você daria a isso. Bem, não importa muito, chame do que quiser. Eu chamo de amor (AQUINO, 2005, p. 229).”

Referências

AQUINO, Marçal. **Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BAKHTIN, M. **Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance**. Tradução de BERNARDINI, A. F. et al., 7ed. São Paulo: HUCITEC Editora, 2014.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Outros espaços*. In _____ **Ditos e escritos**. Vol.III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p.411-422.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

**O JORNAL COMO TRIBUNA: UMA POLÊMICA
LITERÁRIA NAS “BALAS DE ESTALO”****THE NEWSPAPER AS TRIBUNE: A LITERARY
POLEMIC IN “BALAS DE ESTALO”**Rodrigo César DIAS¹

Resumo: o presente trabalho propõe a realização de uma leitura do jornal brasileiro do último quartel do século XIX enquanto plataforma de debate público, abordando especificamente o caso da *Gazeta de notícias*. Para tanto, são analisados dois conjuntos de textos: a polêmica literária travada por Silvio Romero e Valentim Magalhães em 1884, cujos textos foram publicados, respectivamente, n’*A Folha nova* e na *Gazeta de notícias*, e a paródia de polêmica desenvolvida paralelamente pelos pseudônimos Lulu Sênior e Zig-Zag – correspondendo, respectivamente, aos autores empíricos Ferreira de Araújo e Henrique Chaves – na série “Balas de estalo”. Com isso, pretende-se observar, primeiramente, a representatividade da prática da polêmica nesse contexto, relacionando-a com a ideia de um discurso polêmico entranhado na experiência brasileira. Em uma visada mais específica, levantamos a hipótese de que a função dos pseudônimos da série “Balas de estalo” varia conforme uma conveniência de procedimentos por parte dos autores empíricos, oscilando entre a simples assinatura e o personagem-narrador ficcionalmente, apresentando diversos gradientes de investimento e elaboração ficcionais conforme o objeto e/ou temática abordados no texto.

Palavras-chave: Lulu Sênior, Zig-Zag, polêmica literária, “Balas de estalo”, *Gazeta de notícias*.

Abstract: This paper aims to accomplish a reading of the Brazilian newspaper of the last quarter of the 19th century as a platform for public debate, specifically approaching the case of *Gazeta de notícias*. To this purpose, we analyzed the 1884 literary polemic between Silvio Romero and Valentim Magalhães, whose texts were published in *A Folha nova* and *Gazeta de notícias*, respectively. In addition, we studied the parody of polemic made by the pseudonyms Lulu Sênior and Zig-Zag – corresponding to the empiric authors Ferreira de Araújo and Henrique Chaves, respectively – in the section “Balas de estalo”. This way, we intended to not only observe the representativeness of the practice of polemics in the news context, but also relate it with the idea of a polemic discourse deep-rooted in the Brazilian experience. On a more specific approach, we have hypothesized that the function of pseudonyms in “Balas de estalo” varies according to a convenience of procedures taken by the empiric authors. Oscillating between the signature and the fictionally constituted character-narrator, these pseudonyms presented several nuances of fictional elaboration according to the object and/or theme of the text.

Keywords: Lulu Sênior, Zig-Zag, literary polemic, “Balas de estalo”, *Gazeta de notícias*.

¹ Graduando em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 91509-900, Porto Alegre, Rio Grande do Sul – Brasil. E-mail: rodrigo7dias@gmail.com. Trabalho elaborado sob orientação do Prof. Dr. Antônio Marcos Vieira Sanseverino, docente de Literatura Brasileira na UFRGS.

1. Considerações iniciais

O presente trabalho tem por objetivo a realização de uma leitura do jornal brasileiro do último quartel do século XIX enquanto plataforma de debate público, abordando especificamente o caso da *Gazeta de notícias*. Para tal, foram analisados a título de *corpus* central os seguintes conjuntos de textos: 1) a polêmica literária travada entre Silvio Romero e Valentim Magalhães em torno do livro de poemas *Os últimos harpejos*, publicado pelo primeiro em 1883, e 2) a paródia de polêmica literária desenvolvida pelos pseudônimos Lulu Sênior e Zig-Zag – correspondendo respectivamente aos autores empíricos Ferreira de Araújo e Henrique Chaves – na série coletiva "Balas de estalo". Como *corpus* difuso, entra a leitura das edições da *Gazeta de notícias* e d'*A Folha nova* que circundam esses textos.² Essa seleção parte do pressuposto de que o jornal apresenta uma rede de textos tensionados entre si e em relação a textos publicados em outros veículos coetâneos, constituindo uma espécie de mosaico; logo, o estudo do *corpus* central amparado pelo *corpus* difuso possibilita uma análise mais acurada do material por conta da reconstituição – ainda que limitada – das linhas de força que se faziam presentes no contexto de produção da época. A leitura dos periódicos foi realizada através das edições digitalizadas pela Biblioteca Nacional³, tomando a diagramação do jornal como fator relevante para a análise.

Com isso, pretendemos aqui não só observar as polêmicas abordadas enquanto episódios pontuais, mas, principalmente, observar a representatividade social da prática da polêmica no contexto em que ela está inserida, buscando entender os nexos entre o gênero do discurso polêmico e as esferas de atividade humana das quais ele se origina, considerando a viabilidade de parodiação como um índice de sua sedimentação.⁴ Como objetivo mais específico, levantamos, a partir da análise formal da paródia desenvolvida por Lulu Sênior e Zig-Zag, a hipótese de que a função dos pseudônimos nas "Balas de

² Para ser mais exato, foram lidas as edições da *Gazeta de Notícias* de 30/01/1884 a 17/02/1884 e da *Folha nova* de 29/01/1884 a 03/02/1884), sendo que os textos de Romero foram publicados na *Folha nova* enquanto os demais foram publicados na *Gazeta*.

³ Os periódicos podem ser consultados no site da Hemeroteca Digital Brasileira (<http://memoria.bn.br>). A ortografia dos nomes de periódicos não foi atualizada a fim de eles corresponderem às entradas no site.

⁴ Essa hipótese parte do conceito de gêneros do discurso desenvolvido por Bakhtin (2007), tendo em vista uma delimitação mais precisa do gênero polêmico.

estalo" varia conforme uma **conveniência de procedimentos** por parte dos autores empíricos, oscilando da simples assinatura até o personagem-narrador constituído ficcionalmente e tratado enquanto tal pelos outros pseudônimos e mesmo por autores que não participavam da série – contando, inclusive, com colaboradores de outros veículos. Desse modo, considerando que a prática da polêmica na imprensa constituía um espaço de debate público, uma espécie de tribuna a partir da qual os polemistas não só defendiam ideias e valores, mas também construía sua imagem pública – geralmente a partir da desconstrução do outro e não raro por meio de insultos pessoais –, faz-se necessário que, para que a polêmica seja mimetizada eficientemente nas "Balas", os pseudônimos envolvidos sejam caracterizados de forma mais concreta, fornecendo “munição” para a troca de insultos. No caso dos textos abordados no presente estudo, tal caracterização será construída a partir da alusão de Zig-Zag e Lulu Sênior a obras fictícias supostamente produzidas por ambos os pseudônimos, sendo utilizadas como ensejo de sua polêmica fictícia, assumindo função análoga à desempenhada pela obra de Silvio Romero e de Valentim Magalhães em sua polêmica real.

2. A *Gazeta de notícias*: suporte material e clima ideológico

Para que essa análise seja empreendida, é fundamental que dediquemos um olhar mais atento para o suporte material em que os textos eram veiculados, buscando evitar anacronismos decorrentes da projeção dos modelos de jornal que temos nos dias de hoje sobre os do período abordado. As edições analisadas da *Gazeta de notícias* contavam com quatro páginas, em formato *standard*, divididas em oito colunas. Dentre esse espaço, aproximadamente treze colunas eram utilizadas para a publicação de conteúdo do periódico (notícias, artigos, crônicas, folhetim etc.) e conteúdo de fontes (como telegramas diversos ou material da agência de notícias Havas), sendo que as colunas restantes eram divididas entre a seção de publicações a pedido e anúncios publicitários.⁵

⁵ Conforme informações levantadas no jornal, as publicações a pedido custavam 120 réis por linha (cf. José do Egito, “Balas de estalo”, *Gazeta de notícias*, 11/07/1883). Frequentemente as edições apresentavam, conforme demanda, duas ou quatro páginas adicionais dedicadas a anúncios publicitários, editais, regimentos de sociedades etc.

Dessa forma, a título de ilustração, apenas cerca de 40% do jornal era ocupado por conteúdo produzido ou selecionado pela redação, o que indica o grau de dependência da publicidade para a manutenção operacional do veículo.

Essa profusão de anúncios é sintomática, visto que a *Gazeta de notícias*, fundada em 1875 por Ferreira de Araújo, Elísio Mendes e Manuel Carneiro, representou um ponto de inflexão na imprensa brasileira por conta de sua estruturação enquanto empreendimento capitalista. Esse modelo se coloca como alternativa tanto ao jornal subvencionado por associações ou partidos políticos quanto aos jornais "informativos" e supostamente neutros politicamente, cujo exemplo principal é o *Jornal do commercio*, por vezes tratado pelos redatores da *Gazeta* como um órgão "quase oficial" por conta de sua influência e alinhamento com o governo.

Levando em consideração a estreita relação entre jornalismo, economia e política, pensamos que seja oportuno tecer uma reflexão acerca dos graus de autonomia possíveis para a imprensa nesse jogo. Claudio Weber Abramo, em seu artigo "Brazil: a portrait of disparities", analisa esse triângulo partindo do princípio de que a venda de exemplares nunca cobre os custos operacionais de um jornal, o que ficaria a cargo da publicidade. Entretanto, segundo o autor,

onde a produção econômica é fraca, não só as empresas não possuem recursos financeiros disponíveis para pagar por publicidade como também o mercado/público leitor em potencial dos jornais é pequeno. Em geral, a classe média e a classe trabalhadora (dentre estes os que possuem empregos, e nem tantos os têm) não possuem renda suficiente para gastar em jornais. Sua dificuldade para acessar informação é ainda agravada por altos índices de analfabetismo (ABRAMO, 2007, p. 94, tradução minha)⁶.

Nessas condições, pois, a imprensa assume uma posição mais subserviente em relação aos grupos que controlam a economia e, direta ou indiretamente, a política. Em contrapartida, nas regiões onde a economia é mais forte, observamos a produção de informações articulada como um negócio, em que os grupos detentores dos jornais estabelecem uma relação de competição nos moldes capitalistas – e não clientelistas,

⁶ “Where economic production is weak, not only do firms not make enough money to pay for advertising but the newspapers’ potential market/readership is small. On the average, the middle and working classes (those who have jobs, and not too many do) do not earn enough to spend on newspapers. Their inability to access information is also compounded by low literacy rates”.

como no outro caso. Desse modo, o movimento ideológico se dá de forma mais indireta – ou mais velada –, pois o jornal não se comporta como braço de partido político, mas como um agente produtor de informações ideologicamente alinhado a determinados projetos políticos.

Deslocando essa discussão da cena atual para o caso específico da *Gazeta de notícias*, observa-se a importância da tiragem em larga escala e da popularização do jornal, que se torna mais acessível não só em relação ao preço, mas também em relação ao conteúdo.⁷ Pelo prisma econômico, a *Gazeta* foi o primeiro periódico brasileiro de grande porte a lançar mão da venda de números avulsos como alternativa à assinatura semestral ou anual, atingindo em 1880 uma tiragem de 24.000 cópias, volume muito expressivo para a época.⁸ A respeito do conteúdo, a *Gazeta* trazia um texto mais leve, visando um público mais heterogêneo. Em carta enviada a Mariano Pina por ocasião de sua nomeação como correspondente da *Gazeta* em Paris no ano de 1882, Henrique Chaves, colaborador do periódico desde sua fundação e diretor do veículo após a morte de Araújo em 1900, dirige-lhe os seguintes conselhos: "não debes perder de vista que a *Gazeta* é uma folha **popular**. Não debes pois ter preocupações de escola, na maneira de escrever. Escreve do modo que possas agradar ao maior número" (CHAVES, 1882 apud MINÉ, 2000, p. 216, grifo do autor).

Essa busca pela expansão do mercado consumidor e, concomitantemente, do público leitor, inscreve-se em um panorama de crise política e modernização

⁷ Popularização ainda que de forma restrita, visto que, conforme o censo de 1872, menos de 16% da população do Império era alfabetizada – considerando os gradientes possíveis de letramento dentro dessa classificação –, sendo que, na Corte, a taxa alcançava os 36%. (Disponível em: <<http://www.nphed.cedeplar.ufmg.br/pop72/index.html>>. Acesso em: 24/08/2015). Em relação ao preço, a assinatura da *Gazeta* custava 12\$000 na Corte, sendo que suas edições avulsas eram vendidas por 40 réis; a assinatura do *Jornal do commercio*, por sua vez, custava 30\$000, sendo que em 1883 – quando também já era vendido avulso – cada edição custava 100 réis, (cf. KOSERITZ, 1980, p.56). Para ancorar esses valores, podemos lançar mão dos seguintes exemplos: com 40 réis podia-se comprar 250g de arroz; com 12\$000, podia-se comprar um ingresso para o camarote no Teatro Fênix Dramática ou uma calça e colete de brim de linho de cor (Cf. *Gazeta de notícias*, p. 4, 11/02/1884, ed. 42).

⁸ A título de comparação, destaco as tiragens de dois periódicos com alcance relevante à época, quais sejam, *O Paiz*, fundado em 1884, que atinge a o número de 14.000 exemplares ao final do mesmo ano e o *Diário de Notícias*, fundado em 1885, que parte dos 20.000 exemplares. Como veículos relevantes, ainda que suas tiragens não estejam disponíveis nos materiais consultados, figuram *O Globo*, a *Gazeta da Tarde* e, é claro, o *Jornal do commercio*, o grande concorrente da *Gazeta de notícias*. Essa seleção parte do panorama desenhado por Nelson Werneck Sodré ao longo de sua *História da imprensa no Brasil* (1966).

conservadora, desenhado por Angela Alonso em seu estudo *Ideias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil-Império*. Conforme a autora, tal cenário refletia uma mudança estrutural no Império, tendo por marcos principais a Lei do Ventre Livre, assinada em 1871, e a reforma do ensino superior, em 1874. Desse modo, as fissuras na estrutura político-econômica brasileira conjugadas com o aumento da oferta do ensino superior, que começa a ser acessado por estamentos sociais outrora excluídos, proporcionam uma expansão da **estrutura de oportunidades políticas**, conceito utilizado por Alonso e desenvolvido principalmente por Charles Tilly e Sidney Tarrow, que consistiria, basicamente, no espaço de mobilidade que os agentes possuem como oportunidade de ação coletiva margeado pelas restrições impostas a eles pelo Estado e por suas formas de repressão (TARROW, 1994, p. 99).

Assim, no que a política imperial se enfraquece por causa das cisões internas nos partidos Conservador e Liberal, principalmente por conta da Lei do Ventre Livre, há uma abertura para a participação de grupos até então marginalizados **politicamente**⁹ que viriam a contestar o *status quo* imperial a partir de instituições como clubes, sociedades e periódicos. Entretanto, conforme assinala Alonso, esse movimento se constitui a partir de uma **convergência negativa** em decorrência da experiência compartilhada de marginalização política, visto que

as instituições imperiais prejudicavam suas carreiras ou bloqueavam seu acesso às posições de proeminência no regime imperial, fosse por não pertencerem aos estamentos senhoriais, de onde se extraía a elite imperial, fosse por serem membros de suas facções politicamente subordinadas (ALONSO, 2002, p. 43).

Devemos levar em conta, porém, que, além de se constituírem negativamente em relação ao regime, esses agentes políticos também constituíam-se negativamente **entre si**, seja por conta de divergência dos projetos políticos que defendiam, seja por conta da própria competição que permeava suas relações, tendo em vista não só a exiguidade de posições por eles disputadas, mas também o público restrito ao qual se dirigiam a partir das plataformas de difusão disponíveis, como *meetings*, opúsculos, livros e jornais.

⁹ Cabe salientar que, apesar de marginalizados politicamente, esses agentes faziam parte de uma elite intelectual que possuía meios materiais para conferir publicidade às suas demandas.

Dado que a imprensa concentra os interesses do presente trabalho, faz-se necessária uma leitura mais próxima do contexto de produção do jornal e de como os autores se inseriam nos veículos.

Ao tratar da imprensa na República Velha, Sérgio Miceli (1977, p. 72) esboça rapidamente as relações entre autores e ofício jornalístico ao longo da segunda metade do século XIX: de prática "tolerada" para alguns românticos (como Alencar e Macedo) passa a ser, para certos literatos da geração de 1870, fonte de renda complementar cada vez mais importante, tornando-se, por fim, atividade central para os, por ele chamados, "anatolianos", os quais constituem o enfoque de seu estudo. Interessa-nos aqui especificamente a "geração 1870", sobretudo os colaboradores da *Gazeta de notícias* que participaram das "Balas de estalo", dentre os quais podemos destacar os seguintes nomes: Ferreira de Araújo (1848 - 1900), Machado de Assis (1839 - 1908), Henrique Chaves (1849 - 1910), Demerval da Fonseca (1852 - 1914), Valentim Magalhães (1859 - 1903) e Capistrano de Abreu (1853 - 1927). Além da atividade na redação do jornal, todos acumulavam outras atividades profissionais, seja como funcionários públicos, seja como profissionais liberais, conjugadas com alguma prática literária.¹⁰ Leonardo Pereira (1994) nos traz um desabafo muito eloquente de Valentim Magalhães a esse respeito:

A gente aqui pode ser literato como queira e tanto quanto queira, com a condição de ser, antes de literato, qualquer outra coisa. Esta coisa pode ser qualquer, como tenho a honra de lhes dizer: – bacharel em direito ou caixeiro, médico ou botequineiro, rábula ou sacristão, andador de almas ou diretor de secretaria, coronel da guarda nacional ou sapateiro, juiz ou tipógrafo, amanuense ou cigarreiro. Qualquer desses misteres constitui a "obrigação", as letras a "devoção". Aquilo é que dá as "louras" e o pão, isto apenas dá os louros ou... pau" (MAGALHÃES, 1887 apud PEREIRA, 1994, p. 9-10).

¹⁰ Segue a relação de profissões acumuladas pelos autores além da colaboração na imprensa: **Ferreira de Araújo** era diretor da *Gazeta*, dramaturgo e médico (exerceu a medicina até 1877); **Machado de Assis**, além de escritor, era alto funcionário público vinculado ao Ministério da Agricultura e dos Transportes, ocupando o cargo de primeiro oficial da Secretaria de Estado do referido ministério a partir de 1873; **Henrique Chaves** era dramaturgo, tradutor de peças teatrais e fora taquígrafo; **Demerval da Fonseca** era médico e dramaturgo; **Valentim Magalhães** era poeta, contista e advogado; **Capistrano de Abreu** era historiador, servidor público na Biblioteca Nacional (1879 -1883) e professor do Colégio Dom Pedro II (1883 – 1899). Encontramos na *Gazeta* anúncios de Araújo, Magalhães e Demerval indicando o endereço da redação como endereço profissional; o caso do último é mais curioso ainda: no dia 04/07/1882 encontra-se, em uma mesma página, anúncios do Demerval-médico e do Demerval-dramaturgo. (*Gazeta de notícias*, 04/07/1882, ed. 183).

Entretanto, pensamos que essa dualidade apresenta uma falsa oposição, tratando-se mais precisamente de uma relação complementar entre "obrigação" e "devoção", na qual uma alavanca a outra. Conforme Angela Alonso, "o entrelaçamento entre vida política e intelectual era tão forte, que era quase impossível ascender ao parlamento sem ter escrito antes uns poemas" (ALONSO, 2002, p. 113). Desse modo, podemos depreender que a imprensa da época desempenha nesse jogo uma função social de vitrine em que o homem de letras pode se projetar enquanto homem público, sendo um espaço fundamental por meio do qual autores da elite intelectual brasileira – marginalizada ou não marginalizada politicamente – disputavam o reconhecimento material e simbólico de um público em formação.

3. Penas em riste: a polêmica em seu espelho paródico

Reatando os pontos deixados em aberto antes desse breve excursus pelas condições materiais e ideológicas da imprensa brasileira do final do século XIX, é oportuno situar o leitor acerca da série “Balas de estalo”, anteriormente mencionada, mas ainda não comentada com mais vagar. Publicada diariamente na *Gazeta de notícias*, entre 1883 e 1886, a seção coletiva “Balas de estalo” teve seus textos assinados por vários pseudônimos¹¹, versando sobre as mais diversas imbricações entre política e cotidiano por meio de um viés humorístico bastante agudo. José do Egito, pseudônimo de Valentim Magalhães, realiza uma boa síntese das linhas gerais da seção em uma espécie de “receita de bala de estalo”, publicada aproximadamente um mês após o início da série¹²:

¹¹ Segue a relação dos principais pseudônimos que integraram a série e de seus respectivos autores empíricos: Lulu Sênior (Ferreira de Araújo), Zig-Zag (Henrique Chaves), Mercurio e Blick (Capistrano de Abreu), Lélío (Machado de Assis), José do Egito (Valentim Magalhães), Publicola (Demerval da Fonseca). Não há consenso sobre a correspondência pseudônimo-autor empírico nos seguintes casos: Décio (poderia ser Demerval da Fonseca ou Affonso Montauray), João Tesourinha (poderia ser Francisco Ramos Paz ou Henrique Chaves). Os pseudônimos Ly, Carolus, João Bigode, Confúcio e Farina permanecem sem autoria atribuída, apenas sugerida no caso dos três primeiros (poderiam ser, respectivamente, Manuel da Rocha, Carlos de Laet e Henrique Chaves). Janáina Tatim sistematiza essa correspondência e as fontes disponíveis em sua monografia (TATIM, 2014, p. 27).

¹² Ana Flávia Cernic Ramos (2005) faz um levantamento de diversas representações das “balas de estalo” realizadas dentro da própria série, incluindo a citada no presente trabalho. Entretanto, a citação de trechos

— Unam-se a força e a graça, a artilharia e os confeitores – Castelões e Krupp. Descubramos um projétil que participe, a um tempo, do amargo da guerra e da guerra aos amargos. Que fira, mas docemente. Que estale, que bata, que fira, mas que passando o **estrago**, se dissolva em doçuras no paladar da vítima. (José do Egito, “Balas de estalo”, *Gazeta de notícias*, 08/05/1883, p. 2, grifo do autor)¹³.

Desse modo, os textos da seção “Balas de estalo” se assentariam em uma ambivalência que equilibrava a leveza do texto humorístico com a crítica mordaz às instituições imperiais e aos indivíduos cujos comportamentos eram vistos como desviantes, percebendo-se uma postura pedagógica assumida pelos colaboradores da série em maior ou menor escala.

Essa postura moralizante fica patente na crítica à prática da polêmica literária realizada por Lulu Sênior, pseudônimo de Ferreira de Araújo, na “bala de estalo” publicada em 01/02/1884:

Quando um criado me engraxa mal as botas, eu sinto a necessidade de lhe mostrar que as botas estão mal engraxadas, e de o mandar engraxá-las outra vez; entendo, porém, que é perfeitamente inútil dizer-lhe que ele é um cavalo, porque não engraxa bem botas. Quer-me parecer que em polêmica deve ser o mesmo. Um sujeito diz-me que eu errei. Se me convence, a minha obrigação é calar-me, ou agradecer-lhe, ou, quando muito, ladear a questão; se não me convence, o meu interesse é provar-lhe que não errei tal, e que quem erra é ele dizendo que eu errei. Se, porém, em vez disto, eu limito-me a chamá-lo de burro, o leitor torce o nariz, e já lhe fica pelo menos a suspeita de que a acusação tinha o seu fundo de verdade. (Lulu Sênior, "Balas de estalo", *Gazeta de notícias*, 01/02/1884, p.2)

Com uma leitura isolada da crônica, podemos depreender do texto um entendimento de que o ofício literário, cujo caráter profissional acentua-se por meio do paralelo com a atividade do engraxate, poderia ser criticado, contanto que a crítica não

reproduzidos em referências bibliográficas – como essa em questão – não nos exime da leitura nas fontes primárias, procedimento de pesquisa que leva em consideração fatores como a diagramação, os demais textos que circundam o objeto de análise e, inclusive, possíveis erros tipográficos. Com isso, contorna-se a higienização do texto causada por sua transposição para outros suportes, como livros, dissertações, teses etc.

¹³ A ortografia dos textos citados dos jornais foi atualizada.

se revertesse em ataque pessoal ao autor, sob pena de a capacidade analítica do ofensor poder vir a ser desacreditada perante o público leitor.

Se afastarmos a lente e observarmos o contexto de publicação imediato do jornal, contudo, encontramos subsídios para uma leitura mais refinada. Além de condenar uma prática constante no ambiente jornalístico, essa bala de estalo é publicada **paralelamente** a uma polêmica literária entre Valentim Magalhães, responsável pela coluna diária "Notas à margem", da *Gazeta*, e Silvio Romero¹⁴. O texto de Magalhães, também publicado no dia 01/02/1884, nas "Notas à margem", é bastante ilustrativo a respeito do nível ao qual uma polêmica pode chegar, trazendo, inclusive, o seguinte alerta: "para que ninguém se engane ou se possa queixar de que não avisei do perigo a todo o mundo, aqui penduro uma taboleta de prevenção: LEITURA PARA HOMENS!" (Valentim Magalhães, "Notas à margem", *Gazeta de notícias*, 01/02/1884, p. 2). Feito isso, ele discorre sobre a poesia de Romero, tratada como pornográfica, encerrando o texto com a seguinte resposta a um insulto dirigido a ele pelo autor sergipano:

Para concluir, visto que este artigo se ocupa de pornografia neo-criticista-teuto-sergipana e que não há senhoras presentes, darei ligeira resposta a uma das graçolas com que Silvio procurou pulverizar-me na opinião pública. Foi esta: "Ele (eu) acredita-se um colossal, um himalaico inovador, ele, o **sopro equívoco saído detrás** de Ramalho Ortigão e Guerra Junqueiro."¹⁵ Obrigado pela amabilidade, meu Silvio. Mas olha; tu bem conheces a fisiologia do **sopro equívoco**; tu bem sabes que ele é sempre o *avant-coureur*, o batedor de uma outra entidade – mais sólida e mais corpulenta. Pois bem, Romero: – eu nada mais faço na literatura, eu, pobre **sopro equívoco**, do que anunciar aos povos que tu aí vens, atrás de mim. Venho à frente, trazendo a urna dos teus perfumes e bradando às turbas: – Abram alas! Abram alas: – Aí vem Silvio Romero, o grande ca..... pitão!¹⁶ (Valentim Magalhães, "Notas à margem", *Gazeta de notícias*, 01/02/1884, p. 2, grifos do autor)

¹⁴ A série de artigos de Silvio Romero que integra a polêmica foi publicada na *Folha nova* sob o título "Polêmica literária: coças em Valentim Magalhães" e, em setembro de 1884, adaptada e recolhida em livro intitulado *Valentim Magalhães: estudo*. Os artigos de Valentim Magalhães também foram recolhidos em livro intitulado *Notas à margem dos Últimos harpejos*, sendo publicados em julho de 1884. Ambos os volumes foram publicados pela Livraria de Serafim José Alves.

¹⁵ Esse ataque por parte de Romero não foi encontrado na *Folha nova*.

¹⁶ Os pontos em "ca.....pitão", à maneira de reticências, forçam a quebra de linha na coluna do jornal com o intuito de intensificar o efeito cômico.

Observamos, pois, uma contradição no mínimo curiosa, visto que, na mesma página, encontramos o texto de Lulu Sênior, pseudônimo do diretor do jornal, criticando a postura personalista e baixa dos polemistas e o texto do colega de redação Valentim Magalhães que cruza o limite do escatológico – ainda que em linguagem requintada. Considerando que a crítica do primeiro se aplica ao comportamento do segundo, seria uma reprimenda interna? Apesar de não podermos chegar a uma conclusão definitiva e nem ser esse o interesse da presente leitura, é muito pouco provável que Magalhães publicasse sete textos seguidos criticando a poesia de Romero e – principalmente – sua pessoa se a direção do jornal não estivesse de acordo com tal atitude e procedimento.

Em *Verdade tropical*, Roberto Ventura analisa o papel da polêmica na imprensa brasileira da segunda metade do século XIX e sua contribuição para a formação da crítica literária e do pensamento brasileiro, afirmando que, na polêmica, “o ‘inimigo’ se torna o intermediário de um processo comunicativo entre o polemista e seu público, cuja adesão é disputada pelos contendores” (VENTURA, 1991, p. 148). Sendo assim,

o leitor é promovido à posição de árbitro na disputa, campo em princípio neutro que recebe tanto o discurso do locutor quanto o de seu adversário, sendo a retórica empregada com o intuito de persuadi-lo. O polemista ora debate com o adversário, ora se dirige ao público, de modo a conquistar a sua simpatia, como os atores que se voltam diretamente para a audiência durante a representação teatral (VENTURA, 1991, p. 148).

Analisando a postura supostamente hipócrita da *Gazeta* de publicar uma crítica à polêmica, sendo que tratava-se de um procedimento demonstrado na mesma edição por um de seus redatores, podemos inferir, a partir da leitura de Ventura, que o respaldo para as ações de Valentim Magalhães seria o seu potencial de, por meio da polêmica, atrair público e, por conseguinte, reconhecimento simbólico e material – tanto para o autor quanto para o periódico. Não é por acaso que a própria série “Balas de estalo”, uma das seções mais prestigiadas do jornal, tenha sido palco de certa recorrência de polêmicas entre os próprios pseudônimos, chegando, inclusive ao duelo fictício.

Todavia, há um desdobramento interessante relacionado a essa discussão sobre a postura – ou melhor, sobre a descompostura – na imprensa. No dia 03/02/1884, Zig-Zag publica uma bala em que critica o livro de versos intitulado *Irradiações*, supostamente escrito por ninguém menos do que Lulu Sênior:

Toda a gente – disse não sei quem – exceto os idiotas, é poeta em uma certa idade e em certas horas, porque a emoção poética, considerada naquele que a experimenta, não é senão uma exaltação mais ou menos duradoura e frequente da inteligência, acima do nível ordinário.

Não sei a idade, nem as horas em que Lulu Sênior foi ou é poeta. O que sei, e o que os leitores vão igualmente saber, é que ele acaba de publicar um livro em que se revela tão mau poeta, como prosador e confeitoiro. (Zig-Zag, "Balas de estalo", *Gazeta de notícias*, 03/02/1884, p.2)

Ao longo da crônica, Zig-Zag analisa excertos de poemas cuja autoria é atribuída ao colega, criticando suas debilidades formais e sua falta de inspiração e talento. Ao término do texto, Zig-Zag prevê a reação ofensiva do “poeta”, inclusive levantando a possibilidade de este atribuir-lhe a autoria de obras que ele não escrevera:

Naturalmente, Lulu há de vir, com quatro pedras na mão, chamar-me isto e aquilo, e atribuir-me versos que não fiz e prosas que não escrevi. É da ordem natural que as vítimas se revoltam contra os algozes. Como, porém, da execução em público, deste e outros versejadores de má morte há de resultar a regeneração da Arte, eu cá estou no meu posto, para o que der e vier.

Apenas uma restrição:

Se Lulu Sênior me insultar, chamá-lo-ei à responsabilidade (Zig-Zag, "Balas de estalo", *Gazeta de notícias*, 03/02/1884, p.2).

Como esperado por Zig-Zag, Lulu Sênior publica uma réplica na bala do dia 05/02/1884, dando início à polêmica fictícia que apareceria em mais oito crônicas ao longo do mês. Em seu texto, o pseudônimo assume a autoria da obra, embora não se lembre de a ter produzido ou publicado, visto que, por conta de sua dedicação intensa aos seus estudos e aos seus livros, não teria tempo para verificar a procedência dos versos:

[...] não tenho tempo para reparar se me cai aqui ou ali um volume de versos, um drama, um tratado de filosofia, uma história universal, como não reparo quando me cai um botão da camisa, ou quando se me desatam os cordões da ceroula. (Lulu Sênior, "Balas de estalo", *Gazeta de notícias*, 05/02/1884, p.2).

Já no começo do texto podemos identificar o uso da autoironia por Lulu Sênior, recurso formal bastante utilizado pelo pseudônimo, ao alinhar a produção de sua suposta – e vasta – obra com acidentes do vestuário; no decorrer da crônica ele segue com a mesma postura, defendendo seus poemas com bastante furor, ainda que sem argumentos plausíveis. Ao contrário de Zig-Zag, que em sua primeira crônica não personalizou a

crítica, se atendo à leitura dos poemas – ainda que sugerindo a fragilidade intelectual do colega –, Lulu Sênior irá fazer ataques diretos ao “crítico”, garantindo que provaria a “bestialidade” de Zig-Zag. Após tal promessa, o pseudônimo dirige-se ao público buscando sua simpatia, assumindo uma postura semelhante à sinalizada por Roberto Ventura:

E a propósito de bestialidade, devo aqui uma explicação ao público. Lamento profundamente que, em virtude de um convencionalismo idiota, que se estriba em um pudor que não tem razão de ser nos nossos tempos, esteja um crítico como eu impossibilitado de usar certos termos enérgicos, de que o povo se serve com o seu natural bom senso.

É verdade que em alguns livros já desponta a aurora dessa regeneração literária, e é de crer que eu me decida a escrever um livro a respeito desta questão com o imbecil do Zig-Zag, para poder imprimir aí, por minha conta e risco, tudo o que entender que lhe devo dizer. Aqui, no jornal, não há remédio senão submeter-me à banal delicadeza – o que é um verdadeiro sacrifício, tendo de dirigir-me a um asno acabado como é o Sr. Giga-Joga. (Lulu Sênior, "Balas de estalo", *Gazeta de notícias*, 05/02/1884, p.2)

Ao longo do texto, Lulu Sênior irá rebater as críticas de Zig-Zag a respeito da metrificação dos versos, escudando-se em erros de tipografia – assim como Silvio Romero o fez em seus textos – e, em última análise, na superioridade da ideia ante a forma:

Que importa que eu diga: Zig-Zag é um azêmola, em uma linha só, ou em duas, ou em uma porção delas? A ideia é sempre a mesma, justa, correta, germânica. Quanto à forma, *je m'en bats l'oeil*. Destas questões só fazem caso os indigentes da ideia. Os piores poetas do nosso tempo são os seus melhores metrificadores. A ideia! a ideia! *that is the question*. Para saber escrever, isto basta (Lulu Sênior, "Balas de estalo", *Gazeta de notícias*, 05/02/1884, p.2)

Nesse excerto, Lulu Sênior apropria-se diretamente de uma frase de Silvio Romero, que, após uma bateria de justificativas sobre os metros empregados, dirigira o seguinte ataque a Valentim Magalhães: “só de uma coisa não te lembrás, e é da figura desfrutável, sebosa, valentiana, que fazes, pedanteando sobre metrificação. Fica sabendo que **os piores poetas do nosso tempo são os seus melhores metrificadores**” (Silvio Romero, “Coças em Valentim Magalhães”, *Folha nova*, 30/01/1884, p. 3, grifo meu). Com essa referência, além de outras alusões a Romero, Lulu Sênior incorpora, de certa forma, uma caricatura do autor sergipano enquanto um anti-modelo de crítico.

Todavia, isso não constitui uma defesa de Magalhães, o que pode ser justificado por dois pontos. Primeiramente, além de se identificar com Romero, Lulu Sênior também se identifica como um membro da **nova geração**, termo utilizado por Valentim Magalhães para circunscrever poetas que ele julgava talentosos – conjunto no qual Valentim possivelmente se incluiria.¹⁷ Em segundo lugar, ao criticar o procedimento analítico de um dos polemistas, Lulu Sênior também critica o método do outro, visto que ambos compartilhavam da mesma metodologia. Roberto Ventura reconhece nesse tipo de procedimento um **padrão reflexivo e dual** de oposição, dado que nas polêmicas “as semelhanças eram, em geral, mais relevantes do que as supostas diferenças entre os adversários, que se lançavam aos ataques pessoais, como forma de enfatizar retoricamente sua individualidade e originalidade” (VENTURA, 1991, p. 78).

Nos excertos apresentados da paródia de polêmica literária travada na *Gazeta de notícias*, Zig-Zag demonstra acreditar que “da execução em público, deste [de Lulu Sênior] e outros versejadores de má morte há de resultar a regeneração da Arte” (Zig-Zag, "Balas de estalo", *Gazeta de notícias*, 03/02/1884, p.2). Não perdendo de vista a carga irônica presente na gravidade da sentença do pseudônimo, tal postura repercute um “discurso polêmico” entranhado na experiência brasileira e envernizado pela apropriação das ideias evolucionistas, o que garantia à polêmica um papel importante no processo de seleção e exclusão de obras e autores em uma espécie de *struggle for life* literário. Conforme o padrão reflexivo e dual de Ventura, a disputa personalizada pelo poder dá a tônica da realidade brasileira do século XIX em decorrência “da ausência ou pouca relevância de instâncias dotadas de legitimidade para regulamentar e disciplinar os conflitos, estabelecendo os seus parâmetros: imprensa especializada, comunidade acadêmica, partidos políticos, aparelhos judiciário e policial” (VENTURA, 1991, p. 148). Assim, embates entre coronéis por poder local e embates entre literatos por publicidade seriam, guardadas as proporções, manifestações de um mesmo substrato

¹⁷ Os membros da “Nova geração” apontada por Valentim seriam Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Teófilo Dias, Luiz Murat, Silvestre de Lima, Filinto de Almeida e Assis Brasil, contando ainda com um Mario cujo sobrenome não foi citado e que não identificamos. Esse grupo não coincide com o panorama traçado em 1879 por Machado de Assis no ensaio “A nova geração”, à exceção de Teófilo Dias e do próprio Valentim Magalhães.

cultural orientadas por valores como honra e coragem, tendo por modelo de reparação a retaliação pessoal.

4. Considerações finais

Nas passagens destacadas ao longo deste artigo fica explícita uma virada brusca de posicionamento por parte do pseudônimo Lulu Sênior em um curto intervalo de tempo. Em um primeiro momento, ele se opõe ao comportamento dos polemistas, repreendendo seus excessos e sua falta de profissionalismo. Em seguida, incorpora uma caricatura de polemista, satirizando tal comportamento. Nesse deslocamento há uma incoerência entre os discursos do pseudônimo, que é irônica na medida em que é utilizada para criticar um comportamento a partir de sua caricatura, e é não irônica na medida em que o artifício formal do uso de pseudônimo no contexto da série possibilita uma margem de liberdade de manobra para o autor empírico, que não precisa respeitar qualquer continuidade a menos que isso lhe pareça conveniente. Podemos inferir a partir dessa amostra, amparada por uma leitura mais abrangente da série, que tais pseudônimos não se constituem enquanto personagens-narradores orientados teleologicamente, mas se constroem a partir da tensão entre o estilo e linhas de personalidade a eles atribuídas pelo autor empírico correspondente e a indeterminação histórica por ele experienciada, apresentando diversos gradientes de investimento e elaboração ficcionais.

Partindo dessa incoerência que não redundava em contradição, levanto a hipótese de que os pseudônimos nas “Balas de estalo” oscilem entre dois polos – a assinatura e o personagem constituído ficcionalmente. No primeiro polo, as ideias e estilo do cronista enfrentam uma menor opacidade por parte do pseudônimo, enquanto no segundo há uma preocupação maior com a autocaracterização, geralmente em abordagens que buscam situar o pseudônimo no “mundo real” – espacial e temporalmente –, por meio de anedotas. Penso que essa oscilação seja orientada por uma conveniência de procedimentos a partir da qual os autores utilizariam estratégias retóricas conforme o objeto ou temática abordados no texto; no caso da polêmica aqui discutida, faz-se necessária a obra fictícia dos pseudônimos para que o gênero e os sujeitos envolvidos

sejam mimetizados de forma mais complexa. Entretanto, tão logo a discussão perde o fôlego e o interesse, a paródia de polêmica se desvanece sem qualquer fechamento e a suposta obra dos pseudônimos deixa de existir, dando espaço para assuntos mais relevantes – um deslize do *Jornal do commercio*, uma peça de Artur Azevedo e sua repercussão...

Referências

ABRAMO, Claudio Weber. “Brazil: a portrait of disparities”. **Brazilian journalism research**. Brasília, v. 3, n. 1, jan./jun. 2007. Disponível em: <<http://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/download/101/100>>. Acesso em : 20 jul. 2015.

ALONSO, Angela. **Ideias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil-Império**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. [2ª ed.]. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FOLHA NOVA, A. Rio de Janeiro: **Tipografia da Folha nova**, 1882-1885.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro: Tipografia da Gazeta de notícias, 1875-?.

KOSERITZ, Carl von. **Imagens do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1980.

MICELI, Sergio. **Poder, sexo e letras na República Velha**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MINÉ, Elza. **Páginas flutuantes: Eça de Queirós e o jornalismo no século XIX**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **O carnaval das letras**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1994.

RAMOS, Ana Flávia Cernic. **Política e humor nos últimos anos da monarquia: a série “Balas de Estalo” (1883-1884)**. 2005. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2005.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

TARROW, Sidney. **O poder em movimento: movimentos sociais e confronto político**. Petrópolis: Vozes, 2009.

TATIM, Janaína. **De que são estas “balas”?** Um estudo sobre a seção “Balas de estalo” da *Gazeta de Notícias*. 2014. Monografia (Graduação) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2014.

VENTURA, Roberto. **Estilo tropical:** história cultural e polêmicas literárias no Brasil: 1870-1914. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

MINAS E O MODERNISMO: A ORIGEM DE UMA POÉTICA MODERNA**MINAS GERAIS AND MODERNISMO: THE ORIGIN OF MODERN POETRY**Aline Maria JERONYMO¹

Resumo: A consolidação do movimento modernista em Minas Gerais fez-se por meio de grupos que procuraram afirmar a natureza do homem brasileiro-mineiro. Mais do que uma preocupação estética, o poeta mineiro do século XX buscava a conciliação com suas origens e com sua terra. Desse modo, neste artigo, apontaremos questões históricas e literárias fundamentais para o nascimento do Modernismo mineiro, a partir das principais publicações da década de 1920, tais como *A Revista*, *Verde e leite crioulo* para, em seguida, resgatar a peculiaridade da “mineiridade” em alguns poemas desses periódicos.

Palavras-chave: Poesia brasileira; Modernismo; “Mineiridade”.

Abstract: The consolidation of the modernist movement in Minas Gerais was made by groups that sought to affirm the nature of the Brazilian man from Minas Gerais. More than an aesthetic concern, the poet of the twentieth century, in Minas Gerais, sought to reconcile with their origins and their land. Thus, this article will point out fundamental historical and literary issues for the birth of Modernism in Minas Gerais, from the leading publications from the 1920's such as *A Revista*, *Verde* and *leite crioulo* to then redeem the peculiarity of "mineiridade" in some poems these periodicals.

Key-words: Brazilian poetry; Modernism; “Mineiridade”.

Introdução

Pela necessidade de estabelecer uma relação artística mais fiel com uma nova era, intelectuais do século XX clamaram por renovações ideológicas e artísticas que proporcionaram liberdade formal e linguística às artes brasileiras. As principais ideias libertárias do movimento surgido em São Paulo foram difundidas, como bem sabemos, por meio da Semana de Arte Moderna, em 1922. Evento este caracterizado, segundo Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*, como o divisor de águas que possibilitou o encontro de diversas tendências recorrentes desde a Primeira Grande

¹ Mestranda no Programa de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – FCLAr/UNESP, Araraquara/SP. CEP: 14800-901. Bolsista CNPQ. Email: aline_jeronymo@hotmail.com

Guerra, levando a São Paulo um novo estilo que, a partir de ideias cosmopolitas e vanguardistas, foram chamadas de Modernismo. Após a Semana houve forte efervescência cultural e artística com a “consolidação de grupos, a publicação de livros, revistas e manifestos” (BOSI, 2006, p.340); nomes *arquicitados* como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira foram os maiores poetas desse momento heroico.

A necessidade de renovação e de formação de um grupo literário-artístico-cultural não era, evidentemente, uma característica exclusiva dos intelectuais de São Paulo. Em Belo Horizonte, muitos jovens do interior, vindos de famílias de classe média, realizavam os cursos superiores na capital em crescimento. Foi, desse modo, por meio de estudantes de direito, medicina ou farmácia, que uma agitação intelectual surgiu em meados da década de 1920, em Belo Horizonte, dando início ao grupo modernista mineiro. Nesse primeiro momento, destacavam-se, entre outros, Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, Pedro Nava, Martins de Almeida, Abgar Renault, Milton Campos, Gustavo Capanema e João Alphonsus.

O que motivou o “espírito moderno” dos literatos mineiros, além do descontentamento com o academicismo opressor da cidade oligárquica, foi: a leitura dos livros franceses que chegavam à Livraria Alves (liam, principalmente, Anatole France) e, posteriormente, o contato com os modernistas de São Paulo, em 1924, com a famosa viagem dos paulistas a Minas, a partir da qual começam as correspondências frutíferas entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Mesmo antes desse contato, em 1921, já surgiriam, no entanto, os primeiros poemas de Drummond, os quais foram publicados no *Diário de Minas*, primeiro veículo de divulgação dos modernistas de Minas, poemas ainda de cunho simbolista, mas que já apontavam algumas ideias modernistas. O poeta de Itabira revela ainda que é em 1923 – ano em que os jovens passaram a reunir-se em prol do novo ideário (antes do contato com os paulistas, portanto) – que surgiria um movimento modernista mineiro, confirmado posteriormente pelas revistas: *A Revista* (1925), *Verde* (1927) e *leite crioulo* (1929).

Dessa forma, buscamos focalizar, neste artigo, o período histórico de agitação literária da década de 1920, em Minas Gerais, por meio da exposição de dados históricos e literários referentes, principalmente, aos primeiros grupos que se formaram em Minas em prol de publicações periódicas de cunho modernista. A principal base de nossas considerações gira em torno dos textos “Gênese e expressão grupal do

Modernismo em Minas”, de Fernando Correa Dias, “A poesia modernista de Minas”, de Laís Corrêa de Araújo e *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*, de Maria Zilda Ferreira Cury. Objetivamos, além de expor como ocorreu o nascimento do Modernismo mineiro, analisar o ideário da poesia realizada nesse período, por meio da exposição de poemas pertencentes a essas primeiras publicações, com a intenção de apontar as peculiaridades da “mineiridade” que surgiu com o nacionalismo moderno.

Propostas do Modernismo mineiro

Em 1924, como mencionado, ocorre o estabelecimento de uma relação entre os escritores de São Paulo e os de Belo Horizonte na chamada “caravana paulista”: viagem empreendida, entre outros, por Mário, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral com o propósito de mostrar a cultura brasileira ao poeta franco-suíço Blaise Cendrars que visitava o país. Maria Zilda Cury, em *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*, expressa que os modernistas paulistas “mostravam o Brasil menos para o visitante estrangeiro e mais para si mesmos, motivados pelo desejo de apreensão do brasileiro, do popular, o que dá cunho específico à influência exercida nos escritores paulistas pelo contexto da arte barroca de Minas” (1998, p. 79). Além disso, segundo Cury, a “vinda da caravana paulista a Minas Gerais” foi considerada a “Semana dos mineiros de Belo Horizonte” (1998, p. 79). Antes dessa viagem, os mineiros não tinham o conhecimento da Semana de Arte Moderna (paulista), posto que nenhum jornal mineiro da época divulgara o fato.

Após o contato entre os grupos, houve um duplo intercâmbio cultural: os paulistas viram na arte colonial-barroca e nas cores vivas das cidades históricas a peculiaridade nacional daquele Estado e, conseqüentemente, o reconhecimento de uma tradição que não pôde ser deixada de lado; já os mineiros tomaram conhecimento das ideias poéticas propagadas na Semana de 22: o verso livre, o poema-piada, a ironia, o coloquialismo e o prosaísmo. Além disso, essa viagem impulsionou a valorização, por parte dos paulistas, do cenário colonial brasileiro, principalmente das estruturas arquitetônicas barrocas. Essa valorização intensifica a poesia *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, a qual propunha deglutir e preservar não a cultura do europeu, mas a história

nacional que era perfeitamente vista nas cidades de Ouro Preto, Tiradentes, São João del Rei e Sabará.

Esse movimento de preservação e valorização, por sua vez, sempre fez parte dos discursos dos poetas mineiros, que enalteciam, principalmente, o barroco de Aleijadinho e o simbolismo de Alphonsus de Guimaraens. Por esse motivo, um dos traços fundamentais do ideário mineiro, apontado por Fernando Correa Dias, foi a tradição repensada. O grande reconhecimento da tradição foi somado, no entanto, à criticidade e ao apelo à razão, no qual houve a sobreposição de situações imediatistas, conscientes e racionais a situações místicas. Além da valorização da tradição e do apelo à razão, é de fundamental importância a “conciliação de lealdades” (DIAS, 2002, p.171), que envolvia a identificação emocional entre poeta e Minas.

Esse último traço é ocasionado pela influência da terra, de Minas Gerais, na formação do autor e pode ser resumido pelos termos “mineiridade” (termo empregado por Laís Corrêa de Araújo) ou “Mineirismo” (termo usado por Waltensir Dutra, em *Bibliografia crítica das letras mineiras*, para determinar uma corrente do Modernismo). O bloco temático da poesia *mineirista* engloba, dessa forma, não apenas a poesia que apresenta Minas como motivo ou acontecimento, mas, principalmente, aquela que representa o “espírito mineiro” ao se referir à cidade natal, à família e à infância.

Periódicos Modernistas

A “valorização da tradição”, o “apelo à razão” e a “conciliação de lealdades” (DIAS, 2002, p.171) são as principais características do grupo que tinha à frente Carlos Drummond de Andrade. Traços que foram consolidados em 1925 no primeiro periódico modernista mineiro, *A Revista*, idealizada por Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, Martins de Almeida, Pedro Nava e João Alphonsus. O teor nacionalista foi a marca dos dois primeiros números (de três) da revista que, segundo Laís Corrêa de Araújo, possuía um “espírito de brasilidade que se definirá mais tarde numa mineiridade” (2002, p. 182). *A Revista* não propiciou manifestos, ao contrário, os textos eram tímidos, mesmo porque a destruição não era uma característica do grupo que buscou valorizar a tradição mineira. Segundo Pedro Nava, em “Apresentação a *A Revista*”, “Éramos profundamente brasileiros, nacionalistas e tradicionalistas – apesar de nossa posição esteticamente avançada” (NAVA, 1978, p. 12). Foi apenas no segundo

número da publicação que se viu a “posição esteticamente avançada” liderada por Drummond e expressada pelo poema “Coração numeroso” que se segue:

Foi no Rio.
 Eu passava na Avenida quase meia-noite.
 Bicos de seio batiam nos bicos de luz estrelas
 [inumeráveis.
 Havia a promessa do mar
 e bondes tilintavam,
 abafando o calor
 que soprava no vento
 e o vento vinha de Minas.
 [...]
 e como não conhecia ninguém a não ser o doce
 [vento mineiro,
 nenhuma vontade de beber, eu disse: Acabemos
 [com isso
 Mas tremia na cidade uma fascinação casas
 [compridas
 autos abertos correndo caminho do mar
 voluptuosidade errante do calor
 mil presentes da vida aos homens indiferentes,
 que meu coração bateu forte, meus olhos inúteis
 [choraram.

 O mar batia em meu peito, já não batia no cais.
 A rua acabou, quede as árvores? a cidade sou eu
 a cidade sou eu
 sou eu a cidade
 meu amor.
 (ANDRADE, 2012, p. 102).

O poema, publicado pela primeira vez em 1925 e, posteriormente, em *Alguma Poesia*, antecipa diversas questões da poesia de Drummond, como a *gaucherie*, a inadequação do eu, a solidão, a melancolia, o tédio e a nostalgia de Minas. O poeta *gauche* nasce da incompatibilidade entre o tédio da *vida besta*, monótona e familiar da província e a vida agitada, indiferente e violenta causada pelo processo de modernização das capitais. “Coração numeroso” contém, desse modo, o germe do “Poema de sete faces” por apresentar um eu solitário que observa o “vasto mundo” sem se identificar com os outros homens. Nota-se, de forma metonímica, a representação da multidão nas “muitas pernas” do “Poema de sete faces” e nos “bicos de seio” do poema transcrito. Em ambos, é como se o eu lírico questionasse a solidão diante de tantas pessoas. Solidão esta que o identifica não com pessoas, mas com a própria cidade: “a

cidade sou eu” e os sentimentos incontroláveis são refletidos no mar agitado, assim como a tristeza e a saudade da terra natal são intensificadas pela escuridão da noite.

Esteticamente, o poema trouxe à *A Revista* a noção de liberdade formal, de ausência de pontuação, de fragmentação que podem ser notados no verso “Bicos de seio batiam nos bicos de luz estrelas inumeráveis”. Verso que, inclusive, foi retirado de algumas edições de *Alguma Poesia* devido à sensualidade. Mesmo com essas inovações estéticas, no entanto, o grupo de Belo Horizonte não tomou uma postura de vanguarda como tomara o grupo *Verde*.

O grupo da revista *Verde* surgiu no interior, em Cataguases, em 1927. A *Verde* foi elaborada por Rosário Fusco, Ascânio Lopes, Guilhermino César, Francisco Inácio Peixoto e Henrique de Resende. O primeiro número da *Verde* expunha um manifesto, intitulado “Manifesto do Grupo Verde de Cataguases”, “cujo teor mostrava as diretrizes gerais do movimento e reafirmava sua independência em relação aos movimentos de São Paulo e do Rio de Janeiro, bem como suas distinções com o grupo de Belo Horizonte” (REBELLO, 2012, p. 115). A publicação ganhou teor nacional e internacional, com colaboradores de “Klaxon, Estética, A Revista, de Terra Roxa e outras Terras, além de colaboradores de Juiz de Fora, de Natal, da Argentina e França” (REBELLO, 2012, p. 117). Publicações originais, como o poema “Quadrilha”, de Drummond, “Caso da Cascata”, de Mário de Andrade, reaproveitado no capítulo “Boiúna Luna” de *Macunaíma*, e o poema “Aux Jeunes Gens de Catacazes”, de Blaise Cendrars, são exemplos da visibilidade que a *Verde* alcançou.

Se os jovens de Belo Horizonte tiveram forte influência da poética francesa e, a partir de 1924, das ideias paulistas, em Cataguases isso não ocorreu, posto que a cidade do interior não tinha acesso a essas influências. Os *Verdes* promoveram, dessa forma, um movimento vanguardista no qual o nacionalismo era independente, como vemos no poema “Cataguases”, de Ascânio Lopes:

Nem Belo Horizonte, colcha de retalhos
Iguais
cidade europeia de ruas retas, árvores certas,
casas simétricas
Crepúsculos bonitos, sempre bonitos.
Nem Juiz de Fora. Ruído. Rumor.
Apitos, Klaxons.
Cidade inglesa de céu esfumado,

cheio de chaminés negras.
 [...]

 [Cataguases]

 Não és passado, não é futuro, não tens idade.

 Só sei que és a mais mineira das cidades

 de Minas Gerais...

 [...]

 VERDE, n° 3.

Neste excerto poético vemos a transformação de uma pequena cidade que, mesmo sem aparente perspectiva, torna-se berço de um autêntico nacionalismo mineiro. É claro que a idealização de Cataguases não excluiu a criticidade em relação aos problemas vividos na cidade, por isso, os poetas da *Verde* a todo o momento mostravam-se contrários aos arcaísmos da mentalidade provinciana mesmo quando a exaltavam. Além dos poemas nacionalistas, salientamos a “mineiridade” do poeta Ascânio Lopes² com o poema “Serão do menino pobre”:

Na sala pobre da casa da roça
 papai lia os jornais atrasados.
 Mamãe cerzia minhas meias rasgadas.
 A luz frouxa do lampião iluminava a mesa
 e deixava nas paredes um bordado de sombras.
 Eu ficava a ler um livro de histórias impossíveis
 — desde criança fascinou-me o maravilhoso.
 Às vezes, Mamãe parava de costurar
 — a vista estava cansada, a luz era fraca,
 e passava de leve a mão pelos meus cabelos,
 numa carícia muda e silenciosa.

Quando Mamãe morreu
 o serão ficou triste, a sala vazia.
 Papai já não lia os jornais
 e ficava a olhar-nos silencioso.
 A luz do lampião ficou mais fraca
 e havia muito mais sombra pelas paredes...

E, dentro em nós, uma sombra infinitamente maior.
 VERDE, n°1.

Publicado em 1927, no primeiro número da revista *Verde*, de Cataguases, o poema acima, por coincidência ou não, traz a mesma representação de “Infância”, de

² A saber, o estilo poético de Ascânio Lopes (1906-1929) equiparava-se muito ao estilo irônico de Drummond, o poeta de *Verde*, no entanto, viveu muito pouco para consolidar sua poesia. Mesmo assim, muito de seus poemas, eram grandes representações do ideário do grupo do interior.

da publicação da *Verde* que se extingue com um número todo dedicado ao jovem poeta de Cataguases.

Dando continuidade às renovações do grupo *Verde*, surge em 1929, na capital, o grupo da publicação *leite crioulo*, dirigida por João Dornas Filho, Guilhermino César e Aquiles Vivacqua. Apenas o primeiro número da publicação foi em formato de revista, os dezoito seguintes foram publicados em um pequeno espaço do *Diário de Minas*. *Leite crioulo* tratava, mesmo que de forma ambígua, a temática do negro, expressando como ocorreu (e ocorria) a incorporação das peculiaridades do negro na cultura brasileira. Segundo Fernando Correa Dias, o grupo tinha “a intenção de oferecer uma ‘réplica africanista’ ao movimento antropofágico nascido em SP”. (2002, p. 167). Vemos no poema “À uma morena”, de João Dornas Filho, a sensualidade da mulher negra transformada em ritmo:

Cangote cheiroso,
 Moreno, gostoso,
 Meu bem!
 Não tenha receio
 Do meu galanteio
 Pois ele aqui veio
 Louvar-te também...
 [...]
 Que o sinta por baixo da blusa de chita...
 Tem gosto de fruta madura,
 Cajá, murici,
 Tem caldo, tem sumo, tem cheiro,
 Sabor brasileiro
 Tupi-guarani.
 [...]

A *leite crioulo* defendia a importância do legado africano à cultura brasileira, mas, em alguns momentos, tinha posições preconceituosas ao afirmar que os negros traziam males à nacionalidade, tais como a preguiça, a luxúria e a cobiça. De qualquer modo, o periódico trouxe uma importante contribuição para o cenário da poesia mineira e brasileira.

Considerações finais

As publicações supracitadas provam que Minas Gerais possuiu uma singular agitação que, mesmo sendo considerada discreta em relação à do grupo paulista –

principalmente pela demora com que os seus lançaram as obras individuais (surge em 1930, *Alguma Poesia*, de Carlos Drummond de Andrade; em 1931, *Ingenuidade*, de Emílio Moura, e *Galinha cega*, de João Alphonsus) –, apresentou traços únicos da realidade mineira.

Carlos Drummond de Andrade foi o maior exemplo do *Mineirismo*. O poeta, nos dizeres de Laís Corrêa de Araújo, foi o primeiro “a sintonizar-se integralmente com a imagem de um *homem mineiro*, alardeando a sua *mineiridade de gauche* e fazendo a escavação irônica, persistente, tenaz e mesmo impiedosa dos resíduos de tradição do subsolo de sua terra e de sua gente” (ARAÚJO, 2002, p. 188, grifo do autor). Dos segmentos temáticos que o próprio poeta definiu, – em sua *Antologia Poética*, de 1962, pela editora José Olympio – podemos extrair o espírito mineiro de: “Um Eu todo retorcido”, “Uma Província: Esta”, “A Família que me Dei”, entre outros segmentos em que a mineiridade atinge, inclusive, um universalismo humano. Desse modo, é com o poeta de Itabira que a poesia mineira passa a ter visibilidade nacional e internacional, o que dá ao Modernismo brasileiro um alicerce ideológico para a fase seguinte do movimento.

Mostramos, neste breve artigo, como se formaram as primeiras agitações modernistas em Minas Gerais e como estas giraram em torno de publicações periódicas que tinham como objetivos principais criar uma identidade para determinado grupo e expor Minas no panorama da nova poesia moderna brasileira. Desse modo, acredita-se que o Modernismo mineiro, mesmo ao se confluir com o de São Paulo em alguns pontos, deve ser pensado como um movimento único que seguiu suas próprias vertentes, recolocando o cenário provinciano novamente no patamar da boa literatura brasileira.

Referências

ANDRADE, C. D. de. **Carlos Drummond de Andrade: Poesia 1930-62: de *Alguma poesia* a *Lição de coisas***/ Edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Drummond: Antologia poética** (organizada pelo autor). 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

ARAÚJO, L. C. de. A poesia modernista de Minas. In: ÁVILA, Affonso (Org.). **O Modernismo**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 179 -192.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 44. ed. Edição revista e aumentada. São Paulo: Cultrix, 2006.

CURY, M. Z. F. **Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal**. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

DIAS, F. C. Gênese e expressão grupal do Modernismo em Minas. In: ÁVILA, Affonso (Org.). **O Modernismo**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 165-177.

DUTRA, W. & CUNHA, F. **Biografia crítica das letras mineiras**. Rio de Janeiro: MEC: Instituto Nacional do Livro, 1956.

NAVA, P. “Recado de uma Geração”. **Apresentação a A Revista**. São Paulo: Metal Leve, 1978.

OLIVEIRA, M. **História da literatura mineira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1958. p. 192.

REBELLO, I. F. “Com tinta verde Cataguases” – O Movimento Modernista de Minas Gerais. In: OLIVA, O. P. (org.). **Minas e o Modernismo**. Montes Claros, MG: Unimontes, 2012. p.113-126.

VERDE: Revista mensal de arte e cultura. Cataguases: Verde Editora. Ano 1, n. 1-5, set. 1927 - jan. 1928. Edição fac-similar de 1978.

DA LINGUAGEM FILOSÓFICA À FICCIONAL: ECOS DE *MODERN FICTION* EM *MRS. DALLOWAY*

FROM THE PHILOSOPHICAL LANGUAGE TO THE FICTIONAL: ECHOS OF MODERN FICTION IN *MRS. DALLOWAY*

Vagner Leite RANGEL¹

RESUMO: Estudo de *Modern Fiction* (1924, 1ª publicação) e leitura de *Mrs. Dalloway* (1925, 1ª publicação) com base naquele, ambos de Virginia Woolf. Discute-se a representação literária da tradição inglesa, que será exemplificada através de *Robinson Crusoe* e a forma literária utilizada por este: a autobiografia, influência da discussão epistemológica cartesiana. Para tanto, a *Posição do narrador no romance contemporâneo*, de Adorno (2003), será considerado. A partir de um excerto de *Mrs. Dalloway*, investigar-se-á como o romance de Woolf dá forma à discussão teórica proposta pela autora em *Modern Fiction*, a fim de expressar aquilo que a autora, no referido ensaio, denomina de “*the essential thing*” (WOOLF, 2000, p. 741), ausente na tradição inglesa, seja clássica seja contemporânea, e, simultaneamente, responde à crise da representação literária, discutida por Adorno, no referido ensaio.

Palavras-chave: Fabulação. Desfabulação. Literatura Comparada. Modernidade.

Abstract: This paper focus on Virginia Woolf’s *Modern Fiction* (1924, 1st publication) and *Mrs. Dalloway* (1925, 1st publication). It is pointed out the English literary tradition, which is based on Daniel Defoe’s first novel – *Robinson Crusoe* –, and the point of view of that author’s, whose narrator could take into account some preconception that is no longer possible in the beginning of the new century: the 20th. To do so, it is also considered Theodor Adorno’s *Posição do narrador no romance contemporâneo* (2003). Considering the extense of that novel, we are going to focus on the first pages of it, in order to try understanding and explaining the so-called “the essential thing”, (WOOLF, 2000, p. 741), because, according to Woolf, that thing was missing from the English Literature – the thing that would show the crisis of literary representation in the new century.

Keywords: Fable, Non-fable, Comparative Literature, Modernity.

Introdução: a linguagem filosófica

Pode-se dizer que ao *Discurso do Método* deve-se o nascimento do sujeito moderno? Antes, porém, é preciso considerar certos indícios de que René Descartes

¹ Mestrando em Letras – Teoria da Literatura e Literatura Comparada, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) CEP: 20550-900, Rio de Janeiro, Brasil. Bolsista Pesquisador Júnior do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro. E-mail: vagner.rangel@gmail.com

publicou menos do que desejava e/ou sabia, pois temia o *status quo*. Outra interrogação: um homem moderno teme a publicação de suas ideias? Eis a questão!

[...] ele [Galileu] deve ter querido afirmar o **movimento da Terra** que, bem sei, já foi outrora censurado por alguns cardeais. Mas pensei ter ouvido que, depois do que se deu, não mais se deixou de ensinar isso, e até em Roma. **Confesso que, se esse movimento é falso, todos os fundamentos de minha filosofia também o são**, pois aquele se demonstra, evidentemente, por estes. E está de tal maneira ligado com todas as partes do meu Tratado, que não o poderia daí destacar sem tornar o restante completamente defeituoso. **Mas** como não desejo, por nada deste mundo, que de mim se origine um discurso em que se encontre a menor palavra que possa ser desaprovada pela Igreja, desse modo **prefiro suprimi-lo do que fazer com que apareça estropiado**. (DESCARTES *apud* João Cruz Costa, 2011, p. 14-5; grifos meus)

A par do controle exercido pela Igreja de Roma, encontra-se, no *Discurso do Método*, a tese platônica e agostiniana da teoria do conhecimento, por assim dizer, intacta; há, ainda, a valorização da construção de um conhecimento para além das abstrações teoréticas, cuja leitura do pensamento aristotélico determinava. Determinação que apontava para necessidade de um **realismo empírico**:

Nutri-me de letras desde a minha infância, e, como me persuadissem de que, por meio delas, era possível adquirir-se um conhecimento claro e seguro de tudo o que é útil à vida, tinha grande desejo de as aprender. Mas logo que terminei todo esse curso de estudos, no fim do qual é costume sermos recebidos no número de doutos, mudei inteiramente de opinião; porque encontrei-me embaraçado por tantas dúvidas e erros, que pareceu-me não haver tirado outro proveito, procurando instruir-me, a não ser o de haver descoberto cada vez mais a minha ignorância. E no entanto estivera numa das mais célebres escolas da Europa, onde pensava que existiam homens sábios, se é que os há em algum lugar da Terra. (DESCARTES, 2011, p. 29)

Mesmo sendo reconhecido pelo idealismo crítico, a figura de Descartes é interessante para ressaltar seu **realismo empírico e crítico**. Crítico porque põe em xeque o conhecimento adquirido. E empírico porque ele inverte a noção de realismo escolástico, ainda que, no fim, o idealismo seja sustentado. Até a chamada “inversão cartesiana” do sentido da palavra realismo, o pensamento medieval entendia o termo realismo de modo inverso ao modo como hoje entendemos o termo: “(...) as verdadeiras ‘realidades’ são os universais, classes ou abstrações, e não os objetos particulares,

concretos, de percepção sensorial” (WATT, 2010, p. 12). O realismo escolástico é, digamos, invertido em Descartes, pois valoriza a observação empírica do mundo, o realismo crítico. Essa inversão, realizada através da forma autobiográfica, permite ao autor trazer à tona a tradição e tornar o conteúdo de seu discurso moderno porque sua dúvida é radical a ponto de questionar a validade das abstrações universais.²

Ao pôr em dúvida a formação intelectual num dos centros de referências da Europa à época, o filósofo está questionando a possibilidade de o realismo filosófico, sustentado então pela tradição cristã, abarcar a experiência humana. Assim, a inversão semântica cartesiana da palavra realismo torna-se um tropo da linguagem autobiográfica que confere ao indivíduo a possibilidade de produzir conhecimento *pari passu* a um diálogo crítico com a tradição. O passado, enquanto substrato da tradição universal, permanece na linguagem e no pensamento cartesianos (como o dado imutável referente à possibilidade de conhecimento pela luz natural), e, simultaneamente, o lado moderno (o devir) manifesta-se em forma de autobiografia (dado particular mutável). Dialoga com a tradição e põe em xeque a filosofia teórica da Escolástica em prol de viagens cuja finalidade seria construir um conhecimento.

Por isso, logo que a idade me permitiu livrar-me da sujeição de meus preceptores, deixei o estudo das Letras. E resolvendo não procurar outra ciência senão a que poderia encontrar em mim mesmo, ou então no grande livro do mundo, empreguei o resto de minha mocidade a viajar, [...] Porque me parecia que poderia encontrar muito mais verdade nos raciocínios que cada um forma sobre os assuntos que para si são importantes [...] que nas especulações que um letrado faz no seu gabinete [...] (DESCARTES, 2011, p. 33).

O gesto crítico, ao desvalorizar a posição estática e contemplativa do homem medieval, valoriza a movimentação: o homem moderno permanece crente (e coagido a sê-lo, ao que parece), porém sente-se capaz de conhecer o mundo e, daí, produzir conhecimento na medida que submete os objetos do mundo ao crivo da razão.

Na arte, essa discussão epistemológica subsidia a formação do gênero romanesco. Generalizando, a autobiografia filosófica abriria uma porta de acesso à autobiografia literária moderna (WATT, 2010). Os autores do romance autobiográfico

² A teoria do conhecimento já criticou a vontade de poder do argumento cartesiano e a ficção de um Eu sólido estável, mas o interesse aqui é sublinhar a inversão semântica posta em prática por Descartes.

percebem o gênero como um meio capaz permitir que o homem se edifique. Em ambos os campos, a crença na luz natural subsidia a ideia de ilustração. O romance torna-se “(...) para o mundo contemporâneo aquilo que a epopeia foi para o mundo antigo (...)” (BAKHTIN, 1993, p.403). Essa aproximação do gênero com o mundo moderno aproxima-o do tropo de linguagem utilizado pelo filósofo francês. O *cogito ergo sum*, a autobiografia e a possibilidade de o homem, à luz natural, se edificar, chegou à seara literária. Ao invés de tipos genéricos, o romance empregará personagens com nomes próprios. Essa reorientação se dá num contexto mais amplo, que é o contexto da modernidade epistemológica, do qual o romance não só faz parte como se torna um dos gêneros mais praticados para expressar tal reorientação (WATT, 2010).³

Descartes (2011, p. 29), ao publicar o *Discurso*, queria “ser útil sem ser nocivo a ninguém”, o que entendemos como uma maneira de se defender de possíveis retaliações – vide o caso de Galileu Galilei ou a fogueira de Giordano Bruno. Por outro lado, a publicação contribuiu para a formação de uma literatura moderna, isto é, de **uma estética que nega, na materialidade de sua forma, os universais da literatura clássica e, assim, investe na particularidade temporal e espacial do Eu**. Como mostra Watt (2010), a obra cartesiana e a discussão promovida contribuíram para a emergência de um discurso ficcional moderno, bem como a teoria do conhecimento clássico contribuíra para a emergência de uma literatura de acentos (neo)clássicos.

2 A linguagem ficcional

If ever the story of any private man's adventures in the world were worth making public, and were acceptable when published, the editor of this account thinks this will be so. The wonders of this man's life exceed all that (he thinks) is to be found extant; the life of one man being scarce capable of a greater variety.

The story is told with modesty, with seriousness, and with a religious application of events to the uses to which wise men always apply them (viz.) to the instruction of others by this example, and to justify and honor the wisdom of Providence in all the variety of our circumstances, let them happen how they will. (DEFOE, 1994 p. 7)

Como não há uma assinatura no prefácio da edição da *Penguin* (1994), não se pode afirmar que ele tenha sido escrito pelo verdadeiro editor do romance, ou pelo

³ Como destaca Watt (2010), os pressupostos da ideia de modernidade não cessam de reavaliar a própria ideologia e, direta ou indiretamente, influenciar o gênero.

autor, a fim de dar crédito à publicação. Em ambos os casos, importa ressaltar que, embora Defoe tenha recusado a tradição clássica, na produção de seu romance, há, na citação, uma preocupação em adequar a publicação aos padrões da época, no que se refere à função da literatura: edificar comportamentos (*wisdom of Providence*), na medida em que produz entretenimento (*adventures in the world*). Ou seja, a presunção particular daquele autor, de se tomar um exemplo privado como universal, poderia ser desculpada porque seu exemplo poderia ser útil aos leitores, já que o realismo clássico, seja filosófico seja literário, operava com generalizações de um mundo fechado.

No caminho do filósofo, o romancista utiliza-se de um tropo da linguagem que o permite dar sentido a uma experiência até então sem sentido: o **individualismo**. Assim, o prefácio traz o privado como oportunidade de ser exemplo porque aquele, sob “*the wisdom of Providence in all the variety of our circumstances*” (DEFOE, 1994, p. 7), seria moralmente útil. Formalmente, *Robinson Crusoe* apresenta uma forma análoga ao *Discurso do Método*, a autobiografia. O **efeito da forma** é tornar a narrativa verossímil. Ora, dos vinte e sete capítulos de *Robinson Crusoe*, vinte começam com *I* (mais de ¾ do romance). Acresce, ainda, o fato de a abertura do romance trazer à tona elementos realistas, no sentido moderno do termo, caracterizando a personagem de modo similar ao *Discurso do Método*.

I go to sea

I was born in the year 1632, in the city of York, of a good family, though not of that country, my father being a foreigner of Bremen who settled first at Hull. He got a good state by merchandise and, leaving off his trade, lived afterward at York, from whence he had married my mother, whose relations were named Robinson, a very good family in that country, and from whom I was called Robinson Kreutznaer; but by the usual corruption of words in England we are now called, nay, we call ourselves, and write our name “Crusoe”, and so my companions always called me. (DEFOE, 1994, p. 8)

A dialética tradição e inovação configura-se do prefácio de *Robinson Crusoe* ao parágrafo de abertura: a história de um indivíduo num determinado tempo (séc. 17), espaço (Londres) e estória – o gênero romance no papel de literatura de formação (ADORNO, 2003). A questão do particular apresenta-se desde o título da obra, que traz um nome próprio, negando os modelos genéricos de personagens da tradição (WATT, 2010, p. 16-21). Então o narrador-personagem explica ao leitor o seu intento: ao ser útil para os demais, tornar-se-ia universal. O realismo filosófico parece ter contribuído para

o romanesco, e a contribuição permitiria ao gênero romanesco aproximar experiência moderna e a representação literária (WATT, 2010, p. 35).⁴

O substrato da tradição legitimaria a busca do homem moderno, na epistemologia e na ficção, de sentido ulterior. Essa busca, entre outros pontos, ensejou a crítica radical do que o filósofo Nietzsche chamará de moral de rebanho – crítica observada por alguns ficcionistas. Outras críticas também foram feitas ao sujeito e a teoria do conhecimento (HALL, 2002). Na arte, a moral de rebanho torna-se insustentável no século 20, beirando à mentira da representação (ADORNO, 2003). Entre aqueles ficcionistas, destacamos Virginia Woolf.

3 Da filosofia à literatura, de Defoe à Woolf

Discurso do Método e *Robinson Crusoe* exemplificam a ascensão do pensamento moderno, que principiou pelo intercâmbio entre tradição e inovação.

Toda representação nova pode assim ser integrada em modelos cada vez mais complexos de evolução ou em relatos historiográficos. Sob essa perspectiva, a historicização e a narrativização aparecerão antes como meios de manipular um problema primordialmente perturbador da percepção do mundo e da experiência do que como “realizações evolutivas”. (GUMBRECHT, 1998, p. 15)

As representações seriam antes modos de expressar a complexidade da experiência do que relatos progressistas, cujo fim seria a evolução do espírito humano. De um ponto de vista conceitual, esse pressuposto inviabiliza a hierarquização das representações e, simultaneamente, promove a quebra da sequencialidade temporal, já que as representações seriam respostas históricas a questões (e condições de enunciação) igualmente históricas.⁵ Não haveria, pois, da emergência do pensamento moderno até a literatura woolfiana, uma evolução progressista, como poderia imaginar um “observador de primeira ordem” (GUMBRECHT, 1998, p. 12), mas sim uma mudança radical no olhar do observador, cujas categorias norteadoras do observador de

⁴ Não obstante o viés modernizador da prosa de ficção, permanece o substrato da tradição, seja no realismo filosófico, Deus; seja no literário, a Providência.

⁵ Chama-se a atenção para o contexto de enunciação porque nem sempre se é possível questionar a tradição com posturas iconoclastas; tal radicalidade depende de condições históricas que compõem a cena enunciativa, vide o exemplo de Descartes, de Galileu e de Giordano Bruno.

primeira ordem (Descartes, na filosofia; Defoe, na literatura) são questionadas, principiando a crise da representação do século 20.⁶

4 Releitura de *Modern Fiction*

Ao propor uma analogia entre a produção automotiva e a ficcional, Woolf constatou que a produção ficcional inglesa não avançara como a automotiva. Assim, os escritores ingleses apenas repetiam, exaustivamente, convenções do romance tradicional como se estivessem “[...] *constrained, not by his own free will but by some powerful and unscrupulous tyrant who has him in thrall to provide a plot [...]*” (WOOLF, 2000, p.741). Ora, se os tiranos à época de Descartes e à época de Defoe eram reais, qual seriam os tiranos da virada na aurora do século 19 para o 20?

Metonimicamente, a luz natural em Descartes e a Providência em Defoe sinalizariam a moral dominante: a crença na possibilidade da verdade. A crença na verdade e na moral em benefício da convenção seria compreensível à época de Descartes e Defoe. Mas no limiar do século 20, Woolf (2000, p. 741) questiona-se sobre “*the essencial thing*”, aquilo que deveria ser o objetivo da prosa de ficção do novo século, já que não havia mais tiranos a não ser a força da convenção.

Para o benefício da prosa de ficção descomprometida com a convenção literária, Woolf (2000) interroga-se a respeito de uma obra sem a ordenação clássica: a causalidade dos fatos, a coerência da continuidade do enredo dividido em início, meio e fim, e a indiscrição de um ponto de vista externo, privilegiado, o do narrador onisciente, explicando a fabulação ao leitor. Diz Woolf (2000, p. 741): “*Look within and life, it seems, is far from being ‘like this’*”. Crítica radical da forma e dos princípios fundadores do romance tradicional, mas a crítica da autora não se refere ao passado, a tradição inglesa, cuja dívida ela reconhece e dedica um ensaio a *Robinson Crusoe*. O que discute é o problema da representação literária em vista da impossibilidade de os ficcionistas continuarem o seu ofício num período histórico em que a ideologia do início da

⁶ Atenção: o recorte pode nos induzir a uma leitura positivista de Descartes, já que a cronologia nos autorizaria a “[...] dispensar o passado [...]” (GUMBRECHT, 1998), quando o próprio filósofo parece ter publicado suas reflexões bem preocupado com a recepção cristã. Ora, parece mais seguro supor que a linguagem era tomada como ferramenta fidedigna, de tal forma que Nietzsche (2008) ironiza a relação do ser humano com a linguagem. Deve-se lembrar que a Igreja, seja cristã seja protestante, já não tinha o poder de outrora quando o filósofo alemão atua. Também não representará perigo algum para a produção ficcional. Terá o liberalismo econômico aberto caminho para o liberalismo artístico-literário? Esse é o contexto em que Virginia Woolf publica *The Common Reader*, coletânea que traz o ensaio *Modern Fiction* (1924).

modernidade confiante (GRUMBRECHT, 1998), iluminista e progressista, que sustentava teologicamente narrativas como a de Defoe, encontrava-se destituída de “*signposts*” e “*like this*”(WOOLF, 2000, p. 741-2).⁷

Essas palavras são manifestações da crítica aos escritores materialistas, ou seja, aos escritores que se apropria(va)m de recursos externos para estetizar, coerentemente, aquele turbulento período pós-guerra. O mundo pós-guerra sendo ficcionalizado através da experiência estética tradicional. A expressão *like this* representaria um ponto externo, privilegiado, a partir do qual o narrador controlaria a narrativa; controle que poderia se apoiar nos *signposts* epistemológicos.

the novelist at present [...] has to have the courage to say that what interests him is no longer “this” but “that”: out of “that” alone must he construct his work. For the moderns, “that”, the point of interest, lies very likely in the dark places of psychology. (WOOLF, 2000, p. 742-3)

Protesto contra a inadequação da forma romanesca tradicional para expressar multiplicidade de estímulos e impressões do cérebro humano, questionando a representação literária fidedigna do romance de fundação/formação – a ruptura com os *signposts* –, e o mesmo valeria para (1) a representação da personagem de ficção e para (2) a explanação racional de um narrador, cujo ponto de vista privilegiado não faria mais sentido. Em sua falta de sentido histórico, abre-se uma possibilidade de ruptura com o *like this* da ficção, porque

[...] if a writer were a free man and not a slave, if he could write what he chose, not what he must, if he could base his work upon his own feeling and not upon convention, there would be no plot (...); we are suggesting that the proper stuff of fiction is a little other than custom would have us believe it. (WOOLF, 2000, p. 741)

Ela é categórica ao afirmar que a convenção da representação literária é um impedimento para dar expressão à experiência empírica da Inglaterra pós-guerra. Afirmção semelhante a que Defoe adotou como tropo de linguagem para tornar legítimo, no prefácio de *Robinson Crusoe*, o seu discurso ficcional. Porém, diferentemente do contexto de Defoe, os ficcionistas do século 20 são menos

⁷ “*Signposts*” e “*like this*” (WOOLF, 2000, p. 741-2) serão utilizadas daqui em diante e exploradas na prosa de Woolf.

dependentes da força exercida pela convenção. Esse fato, argumenta a autora, poderia ser aproveitado para experimentação, mas não haveria uma fórmula ideal. O ideal parece ter sido expresso por Adorno (2003, p. 60): “A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva”.

A inglesa desafia o escritor comprometido com a mentira da representação a experimentar, sabendo de antemão que toda tentativa é válida, mas nenhuma é absoluta. Mas o convite à inovação não significa menosprezar os grandes romances da tradição inglesa, porque, ainda que “*a different outline of form becomes necessary, difficult for us to grasp, [it was] incomprehensible to our predecessor*” (WOOLF, 2000, p. 743), cada época parece responder às questões que lhe são impostas pelo seu próprio tempo, inviabilizando a hierarquização das representações em esquemas evolutivos (GRUMBRECHT, 1998). Discute-se, pois, a prisão que se tornou a forma do romance tradicional. Uma forma que já foi adequada, como é o caso de *Robinson Crusoe*, mas que, a partir dos eventos bélicos e científicos – a autora cita a psicologia – torna-se inadequada.⁸

5 O contexto de *Mrs. Dalloway*

A descrença na verdade unívoca desbanca a perspectiva romanesca tradicional. Sustentá-la seria manter um “realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo” (ADORNO, 2003, p. 57). Se o narrador, com exceções como Flaubert e Dostoiévski, comportava-se de modo paternal, talvez porque ainda fosse possível sustentar a representação literária totalizante e confiante na modernidade.⁹ Mas essa atitude não mais convém, se o romancista prescindir do engodo da representação com suas categorias cronológica, causal e ontológica – elas não mais

⁸ E é notável o quanto outras esferas do conhecimento, assim como as crises de outra ordem e as guerras, promovem deslocamento epistemológicos, fazendo crescer o sentimento de desconfiança nos tempos modernos. Conforme Marcondes (2006, p. 159-160), a filosofia de Descartes expressa tal deslocamento, que afetará outras áreas como a arte. Entre os acontecimentos que Descartes viveu, podemos citar: as grandes navegações, a descoberta da América, as teorias de Nicolau Copérnico e Giordano Bruno, que é queimado vivo, Johannes Kepler e Galileu Galilei, além da Reforma de Lutero, declínio do feudalismo e ascensão do mercantilismo e a Guerra dos Trinta Anos, que se deflagrou com a Contra-Reforma. No início do século 20, Woolf seguiu um caminho similar. Tais exemplos ratificam o pressuposto de Grumbrecht (1998) a respeito das cascatas de modernidade.

⁹ Não há como citar *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, de Machado de Assis, porque Woolf não lia em português – uma pena para ela!

correspondiam às descobertas, às crises e à experiência empírica, tornando-se obsoletas para expressarem a condição histórica do Eu.

6 Ecos de *Modern Fiction* em *Mrs. Dalloway*¹⁰

Mrs Dalloway said she would buy flowers herself. For Lucy had her work cut out for her. The doors would be taken off their hinges; Rumpelmayer's men were coming. And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning – fresh as if issued to children on a beach. What a lark! What a plunge! For so it had Always seemed to her when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French Windows and plunged at Bourton into the open air. (WOOLF, 2003, p. 4)

A orfandade seria a negação dos *signposts* e *like this* do romance tradicional. Um instante é capturado em movimento: “*Mrs Dalloway said she would buy flowers herself*” (WOOLF, 2003, p. 4). **Não há um ponto de vista externo, fixo e imutável, apresentando as características da personagem**, ou o contexto em que ela está inserida *like this*.¹¹ O realismo literário tradicional soçobra. Não há mais um autor que interpretaria a realidade; um narrador que comentaria tal representação literária ao leitor; e este que, por sua vez, extrairia da ficção a moral da fabulação (ADORNO, 2003). Fabulação é um termo que remete à *Poética* de Aristóteles, assinalando a ordenação lógica de uma ação que subjaz a ficção, e tal ação seria o elemento mais importante da fábula (MOISÉS, 2013, p. 187). Ora, supomos que é justamente tal ação e ordenação que aquele trecho (e as referidas páginas) de *Mrs. Dalloway* negam: “*Mrs Dalloway said she would buy flowers herself.*” (WOOLF, 2003, p. 4). Esse trecho exige

¹⁰ Objetiva-se explorar os ecos teóricos na ficção de Woolf, mas trabalharemos com as primeiras 8 páginas, que tratam do **momento** em que Dalloway, personagem que dá título ao romance, sai de casa quando decide ir à floricultura, mas essa ação não se completa imediatamente. Pelo contrário, o leitor deve aguardar pacientemente mais de sete páginas para que aquela ação se conclua. Ou seja, o retardamento de uma simples ação, banal e corriqueira como uma tarefa diária, permite que a personagem viaje à roda da vida. A hipótese de leitura é que nós, leitores habituados aos moldes do romance tradicional e de um narrador indiscreto e, supostamente, neutro, ou, simplesmente: a fachada do realismo, nos termos de Adorno (2003), nós nos sentimos órfãos ao ler *Mrs. Dalloway* (WOOLF, 2003, p. 4). A negação de *signposts* e *like this* deixa o leitor à deriva.

¹¹ A crise epistemológica aplaca a linguagem ficcional, base da representação literária: se Defoe dá forma a uma prosa de ficção moderna ao se utilizar da autobiografia, que implica num tropo de linguagem específico, isto é, contrários aos universais da literatura clássica, Woolf investe numa narrativa cuja forma rompe com as explicações paternas do narrador realista.

que o leitor prossiga com a leitura se quiser ter ciência do que se passa, pois não há uma explicação prévia que lhe dê segurança.¹²

Uma possível saída para o leitor à deriva de *Mrs Dalloway* pode ser uma postura menos contemplativa (ADORNO, 2003), porque as ações externas (*The doors would be taken off their hinges [...] And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning – fresh as if issued to children on a beach*) não importam mais do que as imersões associativas que tal ação desencadeia na personagem. Essa sucessão de eventos ficcionaliza uma simultaneidade entre passado, presente e futuro: a ação futura parece chamar a atenção de Clarissa para as portas, um objeto cujo som das dobradiças despertará memórias. O presente – abrir a porta –, por causa do futuro, – ação de comprar flores – desperta o passado – memórias da adolescência. Nega-se a fabulação tradicional em nome da simultaneidade. Afinal, a vida não narra, nem explica (WOOLF, 2000) como os seus pais, que liam Defoe para ela, poderiam ter feito, ao ler *Robinson Crusoe*, bem como o narrador tradicional se propunha a fazer com o leitor.

Na Londres do século 20, Clarissa Dalloway não retorna ao passado, mas o experimenta no tempo presente e o pondera em relação ao futuro: “*what a morning*” para se dar uma festa. Do discurso indireto – *Mrs Dalloway said she would buy flowers herself.* – ao discurso indireto livre – *What a lark! What a plunge! For so it had always seemed to her when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now... –* o narrador funde os tempos numa só temporalidade: a personagem Dalloway. Mas essa fundição se dá em *momentos de simultaneidade*, já que até a palavra sequência é inadequada para tratar do recurso literário em questão, porque todo o terceiro parágrafo é um único *momento cujo tempo não é pretérito, presente ou futuro, mas a concomitância das três instâncias temporais no ser da personagem: she had burst open the French Windows and plunged at Bourton into the open air.* É a técnica narrativa empregada pela autora que possibilita a imersão associativa nos pensamentos de Clarissa, dando assim fluidez à narrativa.

O leitor precisa resistir e persistir, porque não há *signposts* e *like this*. Na carência de tais recursos formais, a experiência de leitura não pode contar com o esquema rígido do romance inglês, *Robinson Crusoe* não é mais exemplo (é melhor

¹² Como num filme (ADORNO, 2003), o leitor deve acompanhar os movimentos e deslocamentos no plano narrativo a fim de perceber e sentir o ritmo, o som e as imagens que nos são apresentadas em *Mrs. Dalloway*.

pensarmos em filmes). A simultaneidade dos tempos e da multiplicidade de experiências desfazem a rigidez do realismo literário tradicional. O que não deixa de ser uma metonímia da ausência de fronteiras rígidas da vida, conforme discute Woolf no referido ensaio. É que a crise da razão moderna abarca também os parâmetros modernos de avaliação. Na ficção, Dalloway, abrindo mão dos esquemas rígidos, pensa se os trapeiros londrinos apreciariam a experiência que é viver, e que a apreciação deles não seria inferior ao padrão inglês – a sua, quer dizer. Os trapeiros “*can't be dealt with, she felt positive, by the Acts of Parliament*” (WOOLF, 2003, p. 4). Porque parece que o Big Ben, o Parlamento e a modernidade só pode ter efeito de sentido, de um ponto de vista ideológico, sobre aqueles que seguem o ritmo do progresso – o ritmo do relógio inglês. Por *she felt positive* pode-se entender que ela não confere a tal desprendimento ideológico uma superioridade, mas compreende tratar-se de escolhas legítimas para *plunge into experience*.¹³

Apesar da cronologia, que sugere linearidade, as imersões de Dalloway contradizem a suposta linearidade das ações contíguas. Mas não se trata de uma contradição lógica do romance, mas de um contradição entre o “*Big Ben strikes*” e “*what she loved; life; London; this moment of June*” (WOOLF, 2003, p.4). Embora o ritmo bélico do relógio marque as horas irrevogavelmente, a personagem refuta a cronologia imergindo no momento (*this moment*) cujo passado e o futuro são simultâneos: *Peter Walsh. He would be back from India one of these days, June or July, she forgot which, [...], and when millions of things had utterly vanished – how strange it was! A few sayings like this about cabbage* (WOOLF, 2003, p.3). Dalloway não se recorda de datas precisamente, mas da experiência com Peter. Essa memória corrobora a pista dada, anteriormente, pela narrativa narrador: *What a plunge! [...] like the flap of a wave; the kiss of a wave* (WOOLF, 2003, p. 3). Semanticamente, a passagem assinala a simultaneidade dos tempos e a recusa da imposição das horas no sentido sugerido pela

¹³ Note-se que a ação anunciada no primeiro período do romance, que só se completará quando Dalloway chegar à floricultura, é retardada minuciosamente. O retardamento da ação não visa à criação de um suspense para prolongar o desfecho de algo que estava sendo narrado, mas sim à amplificação da experiência da personagem. A empregada poderia comprar as flores, porém é Clarissa quem vai à rua. É uma decisão que nos sugere que o objeto e objetivo não são mais importantes que a experiência, o que se percebe com o retardamento da ação. Até que ela chegue à floricultura, o leitor deve ler nove páginas. E essas nove páginas não são preenchidas com outras ações externas de caráter épico, como nas aventuras de Crusoe; são tão-só cenas do cotidiano londrino que se intercalam com as imersões associativas que a personagem estabelece, ou são estabelecidas, na mente de Clarissa, no transcorrer cronológico dessa trajetória até o floriculturista – vide o exemplo dos trapeiros.

imagem (e mensagem ideológica) do Big Ben: progresso linear e confiante. A rigidez do narrador tradicional parece ceder à leveza do discurso indireto livre, sugerindo ao leitor que “o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece, o narrador está atacando um componente fundamental de sua relação com o leitor: a distância estética” (ADORNO, 2003, p.61). Ora, não é à toa que *lark* e *plunge* são imagens definidoras da leveza da personagem principal. Nesse sentido, a próxima passagem pode ser lida como um *não* a representação absoluta, já que se parte do pressuposto de que o ficcionista e o narrador não sabem mais do que o leitor:

She parted the curtains; she looked. Oh, but how surprising! – in the room opposite the old lady stared straight at her! She was going to bed. (...) It was fascinating to watch her, moving about, that old lady, crossing the room, coming to the window. Could she see her? (WOOLF, 2003, p. 135)

Radicalizada pela primeira guerra mundial, a crise epistemológica impossibilita uma visão paternalista e totalizante. Encurta-se, na ficção, a distância estética como uma espécie de autocrítica à própria situação paradoxal do narrador moderno: como prosseguir com a narração, que é componente imprescindível ao gênero, sem cair no engodo da representação literária (ADORNO, 2003)? Parece que a saída encontrada por Woolf é a utilização daquilo que ela chamou de “this”, no ensaio, numa referência à fabulação, para levar o leitor em direção ao seu propósito: “that”: a desfabulação, isto é, a negação dos recursos formais do romance tradicional, exemplificados aqui através das próprias palavras da autora: *signposts* e *like this*. Caberia, portanto, ao leitor de *Mrs Dalloway* pode apropriar-se de tais expressões – *What a lark! What a plunge!* – como metáforas para ler e dar sentido à leitura/obra.

No quarto parágrafo, o espaço e o tempo aparecem como um meio para outro fim: a experiência urbana da modernidade, no início do século 20, que tem consequências sobre as personagens, seja ela principal, ou não.

She stiffened a littel on the kerb, waiting for Durtnall’s van to pass. A charming woman, Scrope Purvis though her (knowing her as one does know people who live next door to one in Westminster); a touch of the bird about her, of the jay, blue-green, light vivacious though she was over fifty, and grown very White since her illness. There she perched, never seeing him, waiting to cross, very upright. (WOOLF, 2003, p. 4)

Aqui, o leitor tem a oportunidade de perceber a proposta romanesca em questão e de começar a experiência de leitura à deriva dos *signposts* e *like this*. O *this*, enquanto recurso, é mais uma vez utilizado – *She stiffened a littel on the kerb* – para expressar o *that*: *There she perched, never seeing him, waiting to cross*. Duas personagens, a primeira é a principal, Clarissa, então vista sem sequer perceber o outro, um passante, Scrope Purvis, um personagem que, do ponto de vista tradicional, não poderia ser classificada nem como secundária, mas que, ao olhar e ver Clarissa, torna-se importante na abertura do romance, pois confirma aquilo que o discurso indireto livre já havia anunciado: “*What a lark!*”, que se soma “*a touch of the bird about her.*” (WOOLF, 2003, p. 3)

Essa impossibilidade da visão totalizante pode ser entendida como uma prolepse da visão parcial que perfaz a narrativa, fechando-se dessa forma ao olhar de um ponto de vista absoluto. O olhar de uma personagem supostamente menor corrobora uma chave de leitura para entender a personagem Clarissa, porque não se utiliza da representação tradicional, mas da ideia de leveza que deriva do substantivo “*lark*” e da ideia de imersão que deriva do verbo “*plunge*”. *Lark*, além de ser um nome utilizado para pássaros, também é sinônimo de júbilo, prazer e divertimento – o que a personagem procura e quer possibilitar aos convidados da festa. *Plunge*, além de imersão, associa-se à ideia do que é líquido e fluído, ou seja, de natureza aquática: *with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst into the open air. How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning, like the flap of a wave, the kiss of a wave* (WOOLF, 2003, p. 3).

Mergulhar no ar, ironizar o ar campestre em relação ao ar londrino, sem que isso a impeça de tocá-lo; ironia que é produzida através de uma percepção menos intelectual e mais corpórea da experiência, do ponto de vista da teoria clássica do conhecimento, visto que as teorias mais modernas, sobretudo Nietzsche, tratam a massa corpórea como produtora de conhecimento e, também, de desconhecimento. O corpo como produtor da estabilidade – a vontade de poder – e, também, sensível para o devir (NIETZSCHE, 2008). *Lark* e *plunge* são traços que podem descrever Clarissa e podem ser chaves de leitura para o leitor, até então à deriva devido à carência de pontos fixos (*signposts*) e estáveis (*like this*). Podemos, então, compreender Clarissa a partir do binome *lark-*

plunge, e o leitor poderia tomar tais imagens como modos de compreender e sentir o movimento da narrativa de *Mrs. Dalloway*. Se antes éramos movidos por um rumo estável e fixo, seja o narrador paternal ou a moral da fábula, *Mrs. Dalloway* parece convidar o leitor a deixar para trás as “Noções arcaicas como a de ‘sentar-se e ler um bom livro’” (ADORNO, 2003, p. 56). Assim, compreender e sentir os movimentos e imersões associativas de *Mrs. Dalloway* é algo que os primeiros parágrafos já sugerem ao leitor.

A partir do momento em que o narrador, discretamente, porque não há marcadores temporais bruscos, desliza o plano da ação externa – o ranger das dobradiças – e o direciona em relação ao estado interior da personagem, no segundo e no terceiro parágrafos da narrativa, o leitor é informado a respeito de Clarissa. No quarto parágrafo, há outro deslizamento de plano, que vai até a descrição de Clarissa, que está parada na rua. Ela tem que parar para dar passagem a uma máquina, o que pode ser lido como um sinal da pequenez do sujeito moderno diante do crescente processo de modernização. Essa simples informação, que muda o plano da narrativa, parece tentar acompanhar o movimento da cidade de Londres: Clarissa está parada para que o carro passe, e, nessa inação da personagem principal, outra ação se dá, o carro passa e, suavemente, sem marcadores linguísticos bruscos, estamos lendo os pensamentos de Scrope Purvis: *a touch of the bird about her, of the jay, blue-green, light vivacious though she was over fifty, and grown very White since her illness. There she perched, never seeing him, waiting to cross, very upright* (WOOLF, 2003, p. 3). O leitor precisa ficar atento; do contrário, a suavidade na transição dos planos da narrativa pode o “induzir” a supor que está lendo algo vindo de Clarissa. Esse algo, não por acaso em um romance que cede espaço à pequenez do homem e à experiência banal, vem de uma personagem menor sobre uma personagem maior, que ilumina a narrativa para o leitor. A troca dos planos é sutil e tal sutileza coaduna-se com a multiplicidade de olhares e simultaneidade da narrativa. **Em vez de um único olhar, a variedade.**

Primeiro, a técnica empregada parece suspender a ação para trazer à tona a consciência de Clarissa, a qual o leitor passa a ter acesso, mas esse acesso é parcial, porque a narrativa não se utiliza da convenção romanesca, já que justapõe as experiências do passado, do presente e do futuro no eixo primordial para Clarissa: o momento, que é o contraponto da imagem evocada pelo Big Ben. O instante não é

apenas o presente, ou o passado, nem sequer o futuro, mas a experiência daquele *self* em um aqui e agora determinados, o que parece ser sugerido pela seguinte passagem: “*what she loved was this, here, now* (WOOLF, 2003, p. 7). Retrospectivamente, essa passagem, que está cinco páginas após os três primeiros parágrafos, pode ajudar o leitor a entender o *now* que é utilizado no segundo parágrafo, que se reproduz a seguir dentro de seu contexto (em negrito):

*Mrs Dalloway said she would buy flowers herself. For Lucy had her work cut out for her. The doors would be taken off their hinges; Rumpelmayer's men were coming. And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning – fresh as if issued to children on a beach. What a lark! What a plunge! For so it had Always seemed to her when, with a little squeak of the hinges, **which she could hear now**, she had burst open the French Windows and plunged at Bourton into the open air.* (WOOLF, 2003, p. 7)

A experiência do instante torna-se chave para a compreensão da personagem. E o que significa uma festa senão a celebração de um momento? Ao parar no meio-fio para que um carro prosseguisse sem ferir um humano, que criou a máquina, e agora está dando passagem para ela, a narrativa captura outro instante da personagem que se abre ao leitor através do olhar do outro: Scrope, que nos permite tratar da importância do instante em *Mrs Dalloway*, quanto para a personagem Dalloway, cujo movimento de parar sobre o meio-fio é descrito através do verbo *to perch*, que significa, entre outras coisas, os movimentos dos pássaros, cujo substantivo *lark* já indicara.

Esse percurso da narrativa parece ser uma experiência ficcional a fim de capturar o movimento de modernização de Londres. Lemos, primeiro, o pensamento de Scrope; depois, o narrador nos informa que Clarissa Dalloway nem sequer imagina o que se passa enquanto aguarda a passagem do carro, assinalando assim a **impossibilidade da onisciência**. Essa engenharia ficcional vem à tona a partir do emprego do verbo *perched*, que podemos, retrospectivamente, associar a *on the kerb = she perched on the kerb*. O período não está assim, é claro, porque a informação em *Mrs Dalloway* está disposta de modo discreto: o plano da narrativa, como num filme, vai de Clarissa para o carro; do carro para Scrope; aí lemos o pensamento dele, que só confirma o referido binome, até o arremate do parágrafo, quando o narrador diz: *There she perched, never seeing him, waiting to cross, very upright* (WOOLF, 2003, p. 3). Essa informação corrobora o simbolismo do binome *lark* e *plunge*, pois Clarissa é caracterizada como

um gaio – *the jay* (WOOLF, 2003, p. 3), que é uma ave cujas marcas são a leveza (*lark*) e a movimentação (*plunge*). A leveza deve-se à pequenez do pássaro. A movimentação, ao fato de ele se adaptar a diferentes locais para sobreviver, uma vez que é frágil. Tais traços podem ser associados à personagem Clarissa: recupera-se de um doença (*and grown very white since her illness*), meia-idade (*though she was over fifty*) e vive o ambiente pós-guerra (*The War was over*).

Considerações finais

Lemos a primeira página do romance de Defoe e a do romance de Woolf. Naquele, argumentamos que o inglês se baseia na discussão proposta por Descartes e, assim, faz uso de uma espécie de *cogito ergo sum* literário para negar o realismo clássico. As regras do método, por assim dizer, teriam sido incorporadas pela ficção de Defoe (WATT, 2010). Mudança que integra um contexto de modernização mais amplo. Modernização que se caracteriza pela razão crítica, nas diversas áreas da modernidade: a Física influenciou a filosofia de Descartes, por exemplo, por outro lado, o censor religioso impunha limites. A teoria do conhecimento, na passagem do século 19 para o 20, inviabilizou uma representação literária estática e totalizante. Paradoxalmente, o narrador deveria encarar a própria fatalidade de seu ponto de vista (ADORNO, 2003; WOOLF, 2000). Tal modernização é entendida aqui como formação de quadros cada vez mais complexos da representação moderna (GRUMBRECHT, 1998).

Ficcionalmente, os pressupostos que contribuíram para a formação do romance moderno são colocados em xeque em *Modern Fiction*, assim como são elogiados. Trata-se de negar o realismo tradicional enquanto forma para representar literariamente a sensibilidade no início do novo século. A fabulação moralizante (ADORNO, 2003) e o Eu atrevido (ROSENFELD, 1994) tornaram-se insustentáveis. Qual poderia ser a moral da primeira grande guerra mundial? Quem poderia ter a melhor perspectiva, isto é, razão? E ponderar a segunda questão é banalizar a primeira, já que aquela trata do ser humano, de subjetividades, e essa trata única e exclusivamente de opinião (verdade única), então amplamente questionadas pela filosofia e pesquisas, antes mesmo do século 20 (CRARY, 2012; HALL, 2002). Portanto, a personagem Dalloway pode ser lida como uma proto-imagem, mas no sentido adorniano do termo (ADORNO, 2003, p.62): “O sujeito literário, quando se declara livre das convenções da representação do

objeto, reconhece ao mesmo tempo a própria impotência, a supremacia do mundo das coisas [...]”.

Mrs Dalloway, lido sob o binome *lark* e *plunge*, parece não endossar o *ethos* da modernidade confiante. Expressaria o paradoxo da experiência moderna, assim como “*The leaden circles dissolved in the air*” (WOOLF, 2003, p. 6). A fé na modernidade evaporava: “*She knew nothing; no language; no history; she scarcely read a book now, except memoirs in bed; and yet to her it was absolutely absorbing; all this; the cabs passing; and she would not say of Peter, she would not say of herself, I am this, I am that*” (WOOLF, 2003, p. 7). Será por que “Conhecimento e devir excluem-se”, conforme assinalou Nietzsche (2008, p. 272)? É uma questão cujo passado histórico pode nos ajudar, porque da mesma forma que o devir para Descartes colocava em xeque o realismo escolástico e, posteriormente, contribuiria para a formação de uma literatura secular, a crise do sujeito e da representação, no início do século 20, parecem ter motivado Virginia Woolf a escrever *Modern Fiction*, que pode ser lido como um exercício entre a discussão teórica e forma romanesca.

As bases da vida moderna foram construídas a partir do conhecimento e discussões epistemológicas que buscaram legitimar a modernidade. Mas, na ficção de Woolf, o verbo ser, que expressa algo estático, parece inadequado para experiência empírica desse Eu: *she would not say of herself, I am this, I am that*. (WOOLF, 2003, p. 7) Assim, *Mrs Dalloway* exige que o leitor, assim como Clarissa, tenha coragem de seguir independentemente dos *signposts* e *like this*. Se quiser se apoiar em marcadores, parece que estes devem ser imagéticos e sonoros. As imagens sugeridas pela prosa são: *lark, plunge, Big Ben strikes, the leaden circles, perched, the waves, the sea*. Quanto à sonoridade, seria preciso ler em voz alta para perceber o ritmo sincopado das orações de *Mrs Dalloway*:

As we are a doomed race, chained to a sinking ship (...) as the whole thing is bad joke, let us, at any rate, do our part (...) doing good for the sake of goodness. The compensation of growing old (...) was simply this; that the passions remain as strong as ever, but one has gained – at last! – the power which adds the supreme flavour to existence – the power of taking hold of experience, of turning it round, in the light. It might be possible, Septimus thought, looking at England from the train window, as they left Newhaven; it might be possible that the world itself is without meaning. How Shakespeare loathed humanity – the putting on of clothes, the getting of children, the sordidity of the mouth and the belly! This was now revealed to

Septimus; the message hidden in the beauty of words. (...) For the truth is (...) that human beings have neither kindness nor Faith, nor charity beyond what serves to increase the pleasure of the moment. (WOOLF, 2003, p. 58-66).

Ao leitor, de fato, já não mais se trata de se sentar para ler um bom romance (ADORNO, 2003). Trata-se de reajustar o próprio olhar perante a experiência de uma ficção que interroga o sentido da existência, mas esse reajustamento não é teleológico, ou cartesiano; é um pensar que, na efervescência epistemológica do século passado, exige a sensibilidade de outros órgãos do corpo humano, como a visão, para compor as imagens que são sugeridas, e a audição, para ouvir as melodias das orações que são acionadas a partir de uma leitura em voz alta, assim como se dá com a poesia, talvez porque “*if honestly examined life presents question after question which must be left to sound on and on after the story is over in hopeless interrogation*” (WOOLF, 2000, p. 743). Afinal – poderíamos acrescentar –, por que a ficção, naquela altura da história do pensamento moderno, sem tiranos ou o peso que o *status-quo* tinha para Descartes e Defoe, apresentaria uma fábula moralizante? Assim como não encontramos *signposts* e *like this* na experiência empírica, não o encontramos em *Mrs Dalloway*. O que há é prosa e lirismo, tempos que se fundem em momentos de simultaneidade, como o que encontramos já nos primeiros parágrafos, cujo instante é o ponto ápice e a precária fabulação uma oportunidade para tentar capturar o inapreensível: “*the essential thing*” (WOOLF, 2000, p. 741), que pode ser a melodia das orações, ou as metáforas e os sentidos sugeridos pela narrativa, que veem à tona através do encurtamento da distância estética: o uso do discurso indireto livre permite que tais essencialidades possam ficar mais latentes nas orações que compõem as páginas de *Mrs Dalloway*, sem intermediação de um narrador indiscreto e paternal.

Da linguagem filosófica à ficcional objetivou-se pensar como os ecos da modernidade em cascata (GRUMBRETCH, 1998) poderiam ter contribuído para a formação do gênero, através da autobiografia, e como tal formação é questionada em *Modern Fiction*, e posta em prática em *Mrs. Dalloway*. E, para concluir, vamos retomar a analogia que Woolf propôs entre a produção automotiva e a ficcional. A conclusão da autora é que a tradição inglesa não escrevia melhor do que os pais fundadores daquela tradição. Com *Mrs. Dalloway* há um avanço, porque o lirismo da prosa de ficção de Woolf, somada à engenharia linguística construiu, tornam arcaicas as categorias de

interpretação do romance tradicional, pois, antes mesmo de dar sentido a *Mrs. Dalloway*, é preciso reavaliar a própria noção de sentido.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. **Posição do narrador no romance contemporâneo**. In: *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria da romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp, 1993.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**. Trad. Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DEFOE, Daniel. **Robinson Crusoé**. London, Penguin, 1994.

DESCARTES, René. **Discurso do Método**. Trad. João Cruz Costa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

HALL, Stuart. “A identidade em questão; Nascimento e morte do sujeito moderno.” **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva et al. Rio de Janeiro: DP&A, 2004, p.01-23; p.24-46.

NIETZSCHE, F. **A vontade de poder**. Trad. Marcos Sinésio P. Fernandes e Francisco José D. de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

ROSENFELD, Anatol. “À procura do mito perdido: Notas sobre a crise do romance psicológico”. In: _____. **Letras e leituras**. São Paulo: Perspectiva/Edusp/Unicamp, 1994.

LUKÁCS, George. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.

MARCONDES, Danilo. **Iniciação à História da Filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein**. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 2006. 10ª ed.

WATT, Ian. “O realismo e a forma romance.” In: _____. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Trad. Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 2010, p. 7-8;9-36.

WOOLF, V. **The Common Reader**. London: First Series, 1925.

WOOLF, V. **Mrs Dalloway**. London: Wordsworth, 2003.

**SEUS OLHOS VIAM DEUS, DE ZORA NEALE HURSTON, E A
CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DA PERSONAGEM JANIE**

**HER EYES WERE WATCHING GOD, BY ZORA NEARLE HURSTON, AND
THE IDENTITY CONSTRUCTION OF THE CHARACTER HANIE**

Raquel Barros VERONESI¹
Carlos Augusto Viana da SILVA²

Resumo: Neste ensaio, analisamos o processo de construção identitária de Janie, protagonista do romance *Seus olhos viam Deus* (1937), da escritora afro-americana Zora Neale Hurston. Nosso objetivo é mostrar que este processo de construção da personagem é permeado pela busca constante de um viver poético, em que ela pudesse decidir sobre suas próprias ações, mesmo contrariando as leis do mundo moderno. Negando a realidade objetiva e fragmentária do mundo real, Janie anseia por um lugar onde seus desejos possam se realizar. Ao conquistar essa forma de vida, mesmo que só por algum tempo, com a intermediação do seu último companheiro, a personagem descobre sua negritude e uma liberdade até então impensável. Assim, estabelece-se na narrativa uma luta entre a subjetividade da personagem e a objetividade de sua realidade cotidiana, que acaba se sobressaindo. Nesse sentido, o romance em questão é representativo da produção da chamada literatura negra norte-americana, literatura de resistência, entendida como afirmação da identidade cultural e da luta pela inserção de mulheres e minorias étnicas na sociedade norte-americana, que buscam se libertar da opressão do silêncio e da alienação.

Palavras-chave: Construção identitária. Mundo objetivo. Subjetividade. Viver poeticamente.

Abstract: In this essay, we analyze Janie's process of identity construction, the protagonist of the novel *Their Eyes Were Watching God* (1937), by the Afro-American writer Zora Neale Hurston. Our objective is to show that this process of the character's construction is pervade by a constant search for a poetic way of living, in which she could decide her own actions, even if she had to disobey the laws of the modern world. By denying the objective and fragmented reality of the real world, Janie yearns for a place where she can deal with her desires. By achieving this way of living, although only for a short period of time, with the help of her last lover, the character finds her blackness, and a feeling of freedom unthinkable so far. Thus, it is established in the narrative a struggle between the character's subjectivity, and the objectivity of her daily reality, which stands out. In this way, the novel in question is representative of the literary production of the called black North American Literature, Literature of Resistance, understood as a claim for cultural identity, and the fight for the insertion of

¹Mestre em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará - UFC. Fortaleza, CE - Brasil. 60020-181 – barrospurpura@gmail.com.

²Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Professor Adjunto IV do Departamento de Letras Estrangeiras e do Programa de Pós-Graduação em Letras. UFC – Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, CE - Brasil. 60020-181 – cafortal@hotmail.com.

women, and ethnical minorities in the North American society, who seek to free themselves from the oppression of silence and alienation.

Keywords: Identity construction. Objective world. Poetic living. Subjectivity.

O “viver poeticamente”, reivindicado por Novalis (*apud* LUKÁCS, 1975) como única possibilidade à vida, demanda um retorno ao período grego arcaico em que a poesia era a própria realidade, e o herói – da epopeia – portava a totalidade da experiência artística de uma comunidade, representando seus valores substanciais.

Assim eram os “tempos afortunados” (LUKÁCS, 2000), nos quais os homens agiam a partir do seu próprio sentimento e da sua própria vontade, ainda que a noção de liberdade se encontrasse limitada à essencial relação que eles cultivavam com os deuses. Pois, não se tem verdadeira liberdade quando decisões são tomadas por temor a algum deus ou quando as ações são regidas por paixões particulares e impulsos incoerentes. Uma vez que a liberdade se verifica na universalização dos desejos dos homens e das mulheres, e não na autonomia e na ausência de leis, ela só se realiza com a presença viva do Estado nas pessoas: “[...] o indivíduo obtém a sua liberdade substancial ligando-se ao Estado como à sua essência, como ao fim e ao produto da sua atividade” (HEGEL, 1997, p. 205). Portanto, de acordo com Hegel, sua efetivação integral se dará apenas no mundo moderno.

Nesse sentido, a modernidade proporciona ao indivíduo a consciência sobre sua condição, que se reconhece dono de sua própria existência, mas rompe com a unidade do mundo originariamente poético: “nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade” (LUKÁCS, 2000, p. 31). Assim, a arte deixa de ser a expressão daquilo puramente essencial ao homem, e a epopeia, não mais possível nesse novo mundo, desaparece dando lugar ao romance, “expressão por excelência da modernidade” (MAGRIS, 2009, p. 1017). Enquanto a epopeia mostra o homem em plena harmonia com o seu mundo uno e completo, o romance ressalta constantemente o rompimento dessa conciliação. O cenário para sua efetivação é composto, portanto, pelo individualismo, pela fragmentação do ser, pela busca de uma totalidade da vida, que não é mais perceptível, e pela luta constante entre a subjetividade do herói e a objetividade da realidade presente.

As confrontações binárias na formação do romance – subjetividade *versus* objetividade; interioridade *versus* exterioridade – mostram como sua composição “é uma função paradoxal de componentes heterogêneos e descontínuos [...]” (LUKÁCS, 2000, p. 85). E, somente a subjetividade do escritor pode promover a união desses elementos. Nesse sentido, a elaboração do romance exige, contraditoriamente, um recorte subjetivo do mundo objetivo. Mas,

[...] como o artista do romance pode fornecer uma unidade épica de um mundo no qual a unidade não se encontra mais presente na “empíria da vida” e, manifestamente, como o artista, ao configurar um mundo unitário na obra, pode se precaver de se afastar desse momento histórico fragmentário que deve, igualmente, aparecer? (SILVA FILHO, 2012, p. 52).

Para Lukács, a ironia, a serviço da normatividade épica, é essa tentativa de conciliar o conflito entre o herói e a modernidade presente, mesmo reconhecendo ter apenas um vencedor nesse embate: o mundo objetivo. Desse modo, ao fazer uso da ironia romântica como exercício subjetivo, o autor se esforça em mitigar a própria subjetividade a fim de manter a normatividade épica do romance, e não correr o risco de cair no puro lirismo. Ele tenta encontrar uma totalidade harmônica na obra, não existente na realidade empírica, ao mesmo tempo em que deve narrar a fragmentação deste mundo. Ou seja, o romancista se oculta para que a objetividade épica surja. Compreende-se, portanto, que a ironia, na perspectiva de Lukács, é necessária para a “supressão” da divergência entre o homem e o seu mundo, e conseqüentemente, como condição criadora da épica moderna.

Em Novalis (*apud* LUKÁCS, 1975), a ironia surge, inicialmente, como um elemento subjetivo que nega a realidade presente, admitindo, desse modo, o mundo moderno como fragmentário e prosaico. No entanto, não há a tentativa de uma conciliação com esse mundo. Pelo contrário, o indivíduo se desloca do presente, recorrendo a lugares e tempos passados em que a harmonia já está dada. Ora, reclamar mundos originariamente poéticos nos quais a subjetividade ainda não existia é negar a própria subjetividade criadora. Para Lukács, esse tipo de ironia está fadado ao fracasso, porque, ao querer “impregnar a vida prosaica com conteúdos poéticos da subjetividade” (SILVA FILHO, 2012, p. 56), ele destrói a épica moderna. Por isso, somente a lírica se confirma como a expressão artística da modernidade no mais alto grau. Afinal, quando

o indivíduo se desliga do todo e dialoga com a sua própria interioridade, ele pode “harmoniosamente” expressar suas percepções individuais na forma lírica, uma vez que no romance há a obrigatoriedade de mostrar a fragmentação da realidade presente. Desse modo, o projeto de “viver poeticamente” no mundo moderno só pode se concretizar enquanto criação individual e isolada, colorida pela imaginação, na qual somente a vida do herói pode ser penetrada de sentido, mas nunca o mundo empírico.

Esse desejo de se distanciar da realidade histórica presente e descobrir um tempo em que a subjetividade do indivíduo se harmonizasse com o mundo ao seu redor pode ser comparado ao estudo realizado pela psicanalista Clarissa Pinkola Estés, em seu livro *Mulheres que correm com os lobos* (1992). Nesta obra, ela fala sobre “a vitalidade esvaída das mulheres” que “pode ser restaurada por meio de extensas escavações ‘psíquico-arqueológicas’ nas ruínas do mundo subterrâneo” (ESTÉS, 1994, p. 15). Tal vitalidade é, essencialmente, denominada de “mulher selvagem”. Em outras palavras, ela reivindica uma espécie de retorno à origem feminina, ou ainda, à mulher primeva, em que os padrões culturais criados pela sociedade ainda não tinham se instalado.

De acordo com Estés, a situação da mulher na sociedade como sujeito alienado é resultado de um processo de subjugação sofrido pela natureza feminina. Dessa forma, elas são alienadas não porque perderam a razão, mas porque foram forçadas a uma educação em condições sociais inferiores em relação a outros grupos. A “mulher selvagem” está, conforme a autora, presente em cada alma feminina, escondida e incompreendida devido ao esquecimento de sua essência ou ainda sufocada pelo excesso de domesticação. Assim, “a meta deve ser a recuperação e o resgate da bela forma psíquica da mulher” (ESTÉS, 1994, p. 19). O termo “selvagem”, explica Estés, não está relacionado ao seu significado “pejorativo de algo fora de controle”, mas sim “em seu sentido original, de viver uma vida natural, uma vida em que a criatura tenha uma integridade inata e limites saudáveis”. Desse modo, a “mulher selvagem”,

[...] do ponto de vista da psicologia arquetípica, bem como pela tradição das contadoras de histórias é a alma feminina. No entanto, ela é mais do que isso. Ela é a origem do feminino. Ela é tudo o que for instintivo, tanto do mundo visível quanto do oculto – ela é a base. Cada uma de nós recebe uma célula refulgente que contém todos os instintos e conhecimentos necessários para a nossa vida. (ESTÉS, 1994, p. 27).

É por esse sentido “natural” e “original” que o arquétipo da mulher selvagem não ocorre somente em situações de injustiça. Há outras ocasiões nas quais se vivencia sua presença e se faz um retorno ao passado tentando recuperá-la, não a deixando mais partir. Alguns desses momentos, citados por Estés, são: a gravidez, a amamentação e a educação de um filho. O uso dos sentidos também permite percebê-la assim como se sente um bebê saltar na barriga da mãe. Quando se escuta uma música, ou o declamar de um poema, por exemplo; ou ainda, quando se aprecia o pôr do sol, ou uma criança a brincar. Essas “provas naturais” acontecem em um breve momento de inspiração único para se reencontrar com a “mulher selvagem” (ESTÉS, 1994). Portanto, tal como Novalis reclama um retorno aos tempos em que “viver poeticamente” era possível em sua totalidade, as mulheres anseiam esse regresso e encontro com a “mulher primeva”. Por mais curto que tenha sido, ele é, talvez, o único momento em que esse grupo não tenha vivido sob um estado de dominação.

No que concerne às mulheres negras, essa busca pela própria origem pode representar um momento em que categorias como sexo e cor da pele não constituíssem critérios para se definir papéis de agressor e vítima. Diferente das demais, as mulheres negras foram – e ainda são – oprimidas por duas vias de exploração: o sexismo e o racismo. Entendido como uma “atitude discriminatória em relação ao sexo oposto” (FERREIRA, 2009), o sexismo é descrito pela autora norte-americana bell hooks como “[...] uma parte integral da ordem política e social trazida pelos colonizadores brancos de suas pátrias europeias”³ (HOOKS, 1981, p. 15). Enquanto forma institucionalizada, hooks o denomina patriarcalismo. O racismo, por sua vez, apresenta maior dificuldade de definição. Thomas Bonnici (2007, p. 226), por exemplo, o define como “uma ideologia baseada na superioridade (direito de domínio) inerente de uma raça sobre as demais”. De modo análogo, grande parte dos dicionários traz o conceito de um sistema que afirma a ascendência de um grupo racial em relação a outro(s), preconizando o isolamento deste(s). De acordo com José Santos, tais definições são “[...] como uma goma de mascar: podem aumentar, diminuir ou ficar do mesmo tamanho, conforme o seu gosto” (SANTOS, 1985, p. 10). O autor assim se posiciona porque nestas significações há termos cujos conceitos parecem confusos.

³ Todas as traduções sem referência, ao longo desse artigo, são da autora. [...] *an integral part of the social and political order white colonizers brought with them from their European homelands.*

Diante da situação de exploração, silenciamento e repressão dos anseios essencialmente subjetivos, as mulheres decidiram lutar. Percebendo que não havia meios que possibilitassem uma fuga instantânea dos sistemas simbólicos patriarcais, “uma nova narrativa e reinterpretações conscientes dos textos nucleares do patriarcado” (NYE, 1995, p. 226) poderia converter submissão em afirmação. E, para tal, a linguagem passou a ser utilizada como instrumento importante. Ao compreenderem a sua força, elas se equiparam de uma poderosa arma: o discurso.

Em seu artigo *Le rire de la Méduse* (1975), Hélène Cixous protesta por uma “*écriture féminine*” (CIXOUS *apud* NYE, 1995) que emancipasse a mulher, quebrando os grilhões que a prendem à linguagem masculina, e que desordenassem as típicas construções geradas pela escrita dos homens.

Sozinha, diante apenas de uma folha em branco de papel, a mulher escritora escaparia das limitações da lógica e da “propriedade”. Isenta de pressão e inevitável autoconsciência em qualquer situação real de fala, suas palavras fluiriam. [...] Ao escrever a mulher pode resistir ao papel que lhe é atribuído no simbólico e pensar “entre” as palavras não atada pelo “mais” e “menos” de categorias oposicionais. (NYE, 1995, p. 225-226).

O discurso masculino, que historicamente contribuiu para a construção de relações sociais, crenças e sistemas, seria, nessa perspectiva, utilizado pelas mulheres para desconstruir essas constituições, impostas como verdades absolutas. A meta, entretanto, não é criar uma nova hierarquia, e sim, desorganizar e destruir a antiga.

A produção literária de mulheres negras, ao evocar as experiências cruéis do passado, busca desarticular os sistemas que contribuem para a manutenção de estereótipos negativos, tais como o “[...] da mulher ‘caída’, da puta, da vagabunda, da prostituta”⁴ (HOOKS, 1981, p. 52). Nesse sentido, “[...] a rememoração de dificuldades vividas no dia-a-dia [representa] um recurso eficiente para costurar relatos de experiências traumáticas, relacionadas com a cor da pele e com a violência da exclusão vivida pelo segmento social a que pertencem” (FONSECA, 2009, p. 295). Considerando que a libertação imediata dos grilhões gênero-raciais era impossível, a escrita surge como a possibilidade de “reinterpretar” os textos que as silenciava. Desse modo, “escrever legitima-se como um enfrentamento à situação que delega a determinados segmentos o direito à expressão livre do pensamento, à criatividade e que dispõe a

⁴ [...] of the ‘fallen’ woman, the whore, the slut, the prostitute.

outros fortes entraves ao exercício de atividades criativas” (FONSECA, 2009, p. 296). Assim, a mulher negra se “apodera” de uma escrita que permitirá a sua emancipação, rescindindo as construções simbólicas geradas pela escrita dos homens e das mulheres brancas.

Como exemplo de autoras que utilizaram o discurso para a subversão de sistemas, podemos citar a escritora afro-americana Zora Neale Hurston. Ao construir Janie Crawford, protagonista de sua obra-prima, *Seus olhos viam Deus* (1937), Hurston representa um grupo de mulheres que exigem o reconhecimento da própria voz, até então silenciada. Sendo parte da chamada literatura negra norte-americana, este romance propõe traçar novos paradigmas sociais e culturais para as comunidades negras, principalmente para as mulheres. A autora colabora ainda na modificação dos discursos sobre a emancipação humana, passando a perceber esse processo a partir das relações de classe, raça e gênero. Assim sendo, a história das mulheres negras, inserida no cenário literário mundial, ganha destaque, permitindo-lhes saírem da posição de objeto e se transformarem em elementos indispensáveis na luta contra todos os tipos de discriminação.

Percebemos, no romance de Hurston, a concretização do seu discurso através de duas modalidades de linguagem: a escrita, enquanto forma estrutural do livro, e a oral, porque a protagonista nos conta a sua história, através de um longo *flashback*. A presença da oralidade, comum na produção literária de autores negros, representa a conexão com a tradição oral e folclórica, fonte de uma herança continuada, complexa e inventiva da literatura afro-americana (JONES, 1991). Igualmente à mistura entre oral e escrito, a narrativa do romance passa da terceira para uma mistura de primeira e terceiras pessoas, a fim de mostrar a trajetória de Janie de objeto a sujeito, através da busca por uma vida essencialmente poética.

Criada pela avó em um barraco no quintal da casa dos patrões brancos, Janie viveu tranquilamente até o momento em que compreendeu o poder esmagador do preconceito racial e das instituições sociais: “Eles pintava tudo preto, pra me botar no meu lugar” (HURSTON, 2002, p. 27). A vida de Janie é, pois, uma busca constante de consolidar sua identidade na sociedade do começo do século XX, que a obriga a seguir os padrões preestabelecidos para mulher e, principalmente, para a mulher negra. Um deles, por exemplo, é a imposição do casamento com um homem capaz de protegê-la e

que lhe “dê” um nome, sem que necessariamente ela o ame: “Tu arranja um encosto pra se encostar pra vida toda, proteção, todo mundo tem de tocar no chapéu pra tu e te chamar tu de Dona Killicks, e ainda vem me aperrear com essa história de amor” (HURSTON, 2002, p. 39). Outro padrão a ser seguido era a submissão aos “senhores brancos”, no sentido de realizar as atividades tipicamente femininas e, principalmente, aceitar o mundo tal como ele é, sem questioná-lo. Somente após a quebra dessas regras é que Janie descobre sua negritude e uma liberdade até então inimaginável. Pois, “[...] só se pode ter consciência do seu valor, como sujeito de suas ações, quando se decide pela transgressão” (FONSECA, 2009, p. 308).

Podemos então dizer que a “desobediência” aos princípios impostos socialmente representa o sonho de Janie em “viver poeticamente”, ou seja, viver de acordo com a sua própria vontade e com o que ela considera ser certo e errado. A realização desse projeto proporcionaria, então, a aspirada unidade entre seus interesses subjetivos e a objetividade do mundo presente. No entanto, como a poetização da realidade não é mais possível diante da modernidade fragmentária e problemática, tal projeto se concretizará somente enquanto criação individual e isolada. Para tal, a personagem deverá romper com a sociedade e criar seu próprio mundo, aceitando a consequência de uma vida solitária.

Janie é uma heroína romântica por excelência e utiliza uma linguagem naturalmente poética para explicar suas descobertas e suas novas experiências. Sua fala é de quem “contempla o mundo com o espírito do amor” (WORDSWORTH, 2011, p. 72), ou olha com os olhos da poesia. Seu primeiro orgasmo, por exemplo, é comparado com o processo de produção de mel pelas abelhas:

Achava-se deitada de costas embaixo da pereira, enchando-se do canto das abelhas visitantes, do ouro do sol e do arquejante bafio da brisa, quando lhe chegara a voz inaudível daquilo tudo. Vira uma abelha portadora de pólen mergulhar no sacrário de uma flor; as milhares de irmãs-cálice curvarem-se para receber o beijo do amor, do arpejo de êxtase da árvore, desde a raiz até o mais minúsculo galho, virara creme em cada flor, espumando de prazer. Então aquilo era um casamento! [...] Então Janie sentira uma dor impiedosamente agradável, que a deixara bamba e lânguida. (HURSTON, 2002, p. 27-28).

A sensação de se sentir uma flor que se derrama em creme ao doce beijo de uma abelha é estendida para o que Janie espera de um casamento. Entretanto, diante da

obrigação de casar com um homem bem mais velho, que mais parecia “uma caveira num cimiterio” (HURSTON, 2002, p. 30), a protagonista começa a perceber a impossibilidade de conciliar suas vontades individuais com os padrões sociais. Ainda assim, ela tenta. Antes de escolher se isolar em um mundo utópico criado pela sua imaginação e no qual ela viveria sozinha, Janie busca o sentido perdido. Ela trava, portanto, uma luta com o mundo.

[...] Janie perguntava-se interna e externamente. Vivia indo e vindo entre a pereira e a casa, continuamente perguntando-se e pensando. Por fim, com as conversas da Babá e suas próprias conjecturas, formou uma espécie de consolo para si mesma. Sim, amaria Logan depois de casados. Não via como isso podia se dar, mas a Babá e os velhos tinham dito, logo devia ser verdade. Os maridos e mulheres sempre se amavam uns aos outros, e era isso que significava o casamento. Simplesmente era assim. Janie sentiu-se satisfeita com a ideia, que assim não parecia tão destrutiva e mofada. Não seria mais solitária. (HURSTON, 2002, p. 37).

Nesse caso, as primeiras atitudes da heroína são resignação e total aceitação da realidade. Ela renuncia seus desejos, mitigando a própria subjetividade, mas somente porque ainda acredita na “[...] adequação das ações às exigências intrínsecas da alma: à grandeza, ao desdobramento, à plenitude” (LUKÁCS, 2000, p. 26). No entanto, já que essa totalidade do ser não é mais possível, Janie reconhece a vitória do mundo sobre o “eu” e experimenta a sua primeira desilusão: “Já sabia que o casamento não fazia o amor. O primeiro sonho de Janie morrera, e assim ela se tornou uma mulher” (HURSTON, 2002, p. 41).

Mesmo depois da decepção com o primeiro casamento, Janie não desiste de tentar “[...] criar uma unidade harmônica na vida, de impregnar a vida prosaica com conteúdos poéticos da subjetividade [...]” (SILVA FILHO, 2012, p. 56). Ela abandona Logan Killicks, seu primeiro esposo, e foge com Joe Starks, um homem da cidade com grandes planos. Ainda que o conhecesse há poucos dias apenas, Janie enxergava nas suas palavras a possibilidade de materialização do seu tão imaginado mundo: “Daquele momento até a morte, ela ia ter tudo polvilhado com pó de flor e primavera. Uma abelha para sua flor. Suas antigas ideias agora iam ser úteis, mas precisava criar e dizer novas palavras que lhes servissem” (HURSTON, 2002, p. 49). Assim, a protagonista renova seus antigos sonhos e recupera a esperança de uma vida poética.

Nos vários anos ao lado de Jody, como o chamava, Janie acompanha o desvanecimento gradativo dos seus planos subjetivos. Os constantes conflitos entre o casal e a incompatibilidade de opiniões fizeram com que os sentimentos que a personagem nutria por Jody, aos poucos, se esvaíssem. Por muito tempo, ela tentou fazê-lo entender e viver sua concepção poética sobre o casamento, mas ele queria sua submissão e continuaria lutando até achar que conseguira. Assim, ela foi, paulatinamente, cerrando os dentes, até aprender a se calar. Entretanto, dentro de si, agitavam-se vozes de diversos “eus”, que ela buscava harmonizar no instante da poesia, esse “[...] oceano eternamente quieto, que somente na superfície se quebra em ondas arbitrarias” (NOVALIS, 2009, p. 127). Vivendo dividida entre um exterior submisso – objetividade do mundo – e um interior genuinamente poético e rebelde – subjetividade do ser –, a personagem abandona a tentativa de atingir a essência da vida dentro da relação matrimonial:

O espírito do casamento deixou o quarto de dormir e passou a viver na sala de visitas. Estava lá para cumprimentar quem aparecesse, mas nunca mais voltou para o quarto. Ela pôs alguma coisa em seu lugar para representar o espírito, como uma imagem da Virgem Maria numa igreja. A cama não era mais um canteiro de margaridas onde ela e Joe brincavam. [...] Não mais tinha as pétalas abertas quando estava com Joe. (HURSTON, 2002, p. 87).

Desse modo, o quarto de dormir assume sua característica ordinária, até então colorida com a imaginação de Janie. A fantasia de um jardim de flores foi substituída, naquele instante, pela realidade de um local aonde repousar quando ela estivesse cansada e com sono. “Não tinha mais fendas florais polvilhando pólen sobre seu homem, nem qualquer novo fruto reluzente no lugar das pétalas” (HURSTON, 2002, p. 87). Por isso, a poesia de Janie, que parecia ter encontrado solo fértil para se florescer, regressa ao seu interior para viver somente de vozes isoladas e pensamentos. E, mais uma vez, o sonho de penetrar a vida com seus anseios poéticos é adiado.

Ao lado de Jody, Janie não conseguia ser ela mesma. Seu “eu” continuava reclamando por liberdade, que consagraria, então, sua identidade. Por isso, a cada nova decepção, ou seja, a cada derrota na luta contra o mundo, ela se conscientiza da impossibilidade de harmonia e se sente “distante de tudo e solitária” (HURSTON, 2002, p. 63). Sua resignação às condições prosaicas da realidade presente não significa, porém, a morte dos seus sonhos, mas sim, seu cansaço depois de tanto embate.

Os anos tiraram toda a combatividade do rosto de Janie. Por algum tempo, ela pensou que tinham lhe tirado também a alma. Por mais que Joe fizesse, ela não reagia. Aprendera a falar um pouco e calar um pouco. Era um buraco na estrada. Muita vida por baixo da superfície, mas mantida socada pelas rodas que passavam. Às vezes projetava-se no futuro, imaginando sua vida diferente do que era. Mas a maior parte do tempo vivia dentro de seus limites, com as perturbações emocionais parecendo os desenhos das sombras na mata – indo e vindo com o sol. (HURSTON, 2002, p. 91).

Os dois primeiros maridos representam, portanto, as tentativas de Janie de encontrar uma completude ao externar seus anseios subjetivos no mundo moderno. Nas duas experiências, o resultado é negativo. Assim, a heroína não consegue se sentir “[...] em harmoniosa e inocente unidade consigo mesm[a] e com a vida [...]” (MAGRIS, 009, p. 1017). Ela tinha um interior exigindo libertação e que desejava sair “a campo para conhecer a si mesma”, buscar “aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência” (LUKÁCS, 2000, p. 91). Mas, o exterior fragmentário e objetivo não permitia que essa busca fosse pacífica, tranquila e com um final harmonioso entre “eu e mundo”.

A morte de Jody chega para Janie como uma carta de alforria. A personagem “mandava seu rosto para o funeral de Joe, [enquanto] ela própria saltitava pelo mundo todo com a primavera” (HURSTON, 2002, p. 105-106). Algum tempo depois, ela conhece um rapaz chamado Tea Cake, um trabalhador de espírito tão profundo e livre como o dela. Os dois se apaixonam e, depois de algum tempo, decidem viver juntos. As experiências ao lado do terceiro companheiro fazem com que Janie, finalmente, desabroche igual às flores da grande pereira que ficava próximo ao barraco no qual vivia com a avó. Novamente, ela sentia que havia encontrado a abelha para a sua flor, e com ele criaria mundos em busca do sentido oculto da vida. Para tal, deveria aceitar a consequência do isolamento diante da comunidade, uma vez que a realização do seu projeto implicaria, necessariamente, a violação de princípios. Porém, ao lado de Tea Cake, a realidade problemática da modernidade não lhe interessava. Ela via seu mundo ser impregnado dos conteúdos poéticos de sua subjetividade: “Foi uma maluquice tão grande cavar minhocas à luz de candeia, e partir para o lago Sabelia depois da meia-noite, que ela se sentiu como uma criança violando as regras. Foi o que a fez gostar” (HURSTON, 2002, p. 119). Nesse episódio, a comparação com a infância mostra ainda

que é somente com o distanciamento do solo histórico que ela poderá, enfim, emancipar-se.

O sonho de “viver poeticamente” não pode se realizar em meio à sociedade de Eatonville com suas normas e não aceitação das decisões transgressoras de Janie. E, era evidente a desarmonia entre os anseios subjetivos do casal e a realidade que os circundava. Assim, a busca por outros “mundos” os leva à Everglades, lugar de “rica terra negra, cana brava e vida comunal” (WASHINGTON *apud* HURSTON, 2002, p. 9). Supostamente pequena, até mesmo na época de colheita quando surgiam inúmeras pessoas procurando emprego temporário, Everglades era uma comunidade unida, na qual de dia tinha-se o trabalho e de noite as reuniões para se contar histórias, cantar e ouvir músicas, ou ainda jogar algum jogo entre amigos. Ali, Janie visualizou a concretização de uma vida poética na qual ela “podia ouvir, rir e mesmo falar um pouco, se quisesse” (HURSTON, 2002, p. 150), sem que isso contestasse sua condição de mulher e negra.

Em Everglades, Janie se relacionou com um universo “[...] novo e no entanto familiar, aventureiro e no entanto próprio” (LUKÁCS, 2000, p. 25). Ela não percebia separação entre sua subjetividade e o mundo. Pelo contrário, tudo lhe era harmonioso e essencialmente completo. A percepção desse mundo como algo ideal era fruto de uma “[...] subjetividade que, de forma imaginária, se transporta para ‘além’ da realidade presente” (SILVA FILHO, 2012, p. 62). Logo, sua existência é colorida com uma profunda imaginação:

Aos olhos de Janie, tudo nas Everglades era grande e novo. O grande lago Okechobee, feijões grandes, canas grandes, mato grande, tudo grande. O mato que, quando muito, chegava à altura da cintura mais ao norte do estado, ali tinha dois metros e meio e muitas vezes três. Um solo tão rico que tudo virava bravo. A cana que brotava espontânea tomava tudo. Estradas de terra tão rica e tão negra que um quilômetro teria fertilizado um campo de trigo do Kansas. Cana brava dos dois lados da estrada, escondendo o resto do mundo. Gente brava também. (HURSTON, 2002, p. 145).

A grandeza de Everglades, aos olhos “imaginários” de Janie, e seu amor por Tea Cake propiciam, enfim, a consolidação de sua identidade: “[...] ela olhou-o adormecido e sentiu um amor que a esmagava. E assim a alma de Janie se arrastou para fora de sua toca” (HURSTON, 2002, p. 144). A partir daquele momento, ela podia ser a Janie de

verdade, aquela “mulher selvagem” que até então se encontrava enclausurada em si mesma.

A emancipação da heroína chega acompanhada com o fim do mundo poético criado pelo e para o casal, bem como com a morte de Tea Cake. O desvanecimento da essência da vida começa antes mesmo de sua morte prematura: “Embora Janie e Tea Cake inicialmente se moverem em direção à intersubjetividade [...], eles são, em última análise, incapazes de resolver os conflitos dentro de seu relacionamento”⁵ (JOHNSON, 2000, p. 211). O surgimento dos problemas entre os amantes e a não solução dos mesmos demonstram que o projeto de “viver poeticamente” só é possível se vivido isoladamente. Afinal, ele não tinha espaço suficiente para que a subjetividade de um respirasse unida a do outro.

Depois do enterro de Tea Cake, Janie retorna a Eatonville e se resigna ao mundo objetivo. Naquele instante, ela compreende que sempre perderia se tivesse que enfrentar a realidade existente e tentar complementá-la de conteúdos subjetivos essencialmente poéticos. Finalmente, a heroína reconhece que arriscou e afirma que, mesmo não tendo conseguido permanecer no seu mundo utópico, foi recompensada com as experiências dessa aventura, como ela mesma reforça: “Eu fui até o horizonte e voltei, e agora posso me sentar aqui na minha casa e viver com as comparação” (HURSTON, 2002, p. 208). E ainda: “Duas coisa todo mundo tem de fazer por si mesmo. Tem de procurar Deus e descobrir como é a vida vivendo eles memo” (HURSTON, 2002, p. 209).

Como podemos perceber, Janie precisou se aventurar e inventar mundos para descobrir, afinal, quem ela era verdadeiramente. Ao alcançar seu objetivo, a personagem teve que abrir mão de uma desejada e permanente unidade entre a alma poética e sua existência, fazendo o retorno à terra natal. Como uma filha pródiga que gasta tudo o que tem buscando a felicidade, ela regressa exausta e desanimada, mas com a certeza de ter construído seu próprio destino e alcançado sua autonomia sexual e pessoal. Nesse sentido, Janie se torna dona de si e sujeito que assume seu próprio discurso.

O sonho da heroína por uma vida poética, discutido ao longo deste ensaio, representa, na nossa visão, o desejo de todo um povo em reviver suas próprias tradições. Assim, a obra de Hurston, bem como de outras escritoras afrodescendentes, aponta para

⁵*Although Janie and Tea Cake initially move toward intersubjectivity [...], they are ultimately unable to resolve the conflicts within their relationship.*

questionamentos que, mesmo passados séculos, mantêm-se atuais por reavivarem a constante necessidade da luta pela extinção de velhos conceitos, preconceitos e intolerâncias. Percebemos, ainda, que os estudos sobre a literatura de autoria negra, especialmente sobre a história da mulher negra, que aos poucos ganham expansão, são ímpares na compreensão da busca pela afirmação identitária do povo negro.

Referências

- BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências**. Maringá: Eduem, 2007.
- ESTES, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 4. ed. Curitiba: Positivo, 2009.
- HEGEL, G. W. F. **Princípios da filosofia do direito**. Tradução de Norberto de Paula Lima. São Paulo: Ícone, 1997.
- HOOKS, Bell. **Ain't I a woman: black women and feminism**. Boston: South End Press, 1981.
- HURSTON, Zora Neale. **Seus olhos viam Deus**. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- JOHNSON, Yvonne. Alice Walker's *The color purple*. In: BLOOM, Harold (Editor). **Alice Walker's *The color purple***. Philadelphia: Chelsea House, 2000.
- JONES, Gayl. **Liberating voices: oral tradition in African American literature**. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- LUKÁCS, Georg. **El alma y las formas**. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona; Nuenos Aires. México. D. F: Grijalbo, 1975.
- _____. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 24, 2000
- MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, Franco (org.). **A cultura do romance**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 1013-1028.
- NOVALIS, Friedrich von H. **Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo**. Tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2009.

NYE, Andrea. **Teoria feminista e as filosofias do homem**. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1995.

SANTOS, José Rufino dos. **O que é racismo**. 8. ed. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SILVA FILHO, Antonio Vieira da. A Ironia na Teoria do Romance: da exigência normativo-composicional do romance em Goethe ao viver a arte em Novalis. In: **Trans/Form/Ação**. Marília, v. 35, n.2, p. 51-68, Maio/Ago., 2012.

WORDSWORTH, William. Prefácio à segunda edição das Baladas Líricas. In: ACÍZELO, Roberto de Souza (Org.). **Uma ideia moderna de literatura**: textos seminais para os estudos literários (1688 – 1922). Trad. Roberto Acízelo de Souza. Chapecó: Argos, 2011.

**A HISTÓRIA DE UM SILÊNCIO: A INSURGÊNCIA DA VOZ FEMININA EM
A MANTA DO SOLDADO, DE LÍDIA JORGE****AROUND A SILENCE: THE ARISING OF FEMALE VOICE IN THE NOVEL
A MANTA DO SOLDADO, BY LÍDIA JORGE**Audrey Castañón MATTOS¹

Resumo: Em *A manta do soldado*, romance de Lídia Jorge, há a insurgência de duas vozes femininas que criticam a sociedade androcêntrica e patriarcal e a própria literatura enquanto forma de representação da realidade. Sendo um romance de autoria feminina, a primeira voz que emerge é a do autor implícito, cuja crítica se processa não apenas nos entrelaçamentos do enredo, mas, principalmente, no rompimento com o paradigma do personagem masculino por meio do engendrar da figura do filho mais velho de uma família rural e fortemente patriarcal segundo padrões aristotélicos e galênicos de concepção da mulher. A voz da narradora domina o primeiro plano da narrativa num complexo jogo discursivo em que, simultaneamente, destaca a autoridade masculina e promove o seu sombreamento, pois a sua história é estruturada sobre o que não foi dito por impedimento de convenções sociais fortemente amparadas no patriarcalismo rural. A escrita feminina, que pode ser lida como um discurso de duas vozes, uma dominante e uma silenciada, é aqui realizada no sentido de explicitar a voz silenciada, transformá-la em grito, arrancá-la das camadas inferiores do palimpsesto, figura que bem identifica o modelo da ficção produzida por mulheres.

Palavras-chave: Escrita feminina; literatura de autoria feminina; literatura portuguesa Séc. XX; Lídia Jorge.

Abstract: In *A manta do soldado*, Lídia Jorge's novel, there is the arising of two female voices that criticize the patriarchal society centered around men and the literature as a way of representation of the reality. Being a novel of feminine authorship, the first voice that emerges is the one of the implicit author, whose critic is not just processed in the interlacements of the plot, but, mainly, in the breaking with the masculine character's paradigm around the construction of the eldest son of a rural family according to Aristotle and Galeno patterns of women's conception. The narrator's voice appears on the first plan of the narrative in a compound discourse that, simultaneously, detaches the masculine authority and promotes its shading, because the plot is structured on what was not said. The feminine writing, that can be read as a speech of two voices, a dominant and a silenced one, is accomplished in order to make explicit the silenced voice, to transform it in scream, highlighting it.

Keywords: Female writing; Portuguese literature XX Century; Lídia Jorge.

¹ Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – Universidade Estadual Paulista –UNESP. CEP: 14800-901 – Araraquara – São Paulo – Brasil. E-mail: audreymattos@hotmail.com

Introdução

A prosa moderna, dentre outras características que lhe são peculiares, centra-se cada vez menos no enredo, na fábula, para privilegiar as personagens, isto é, desvia seu foco do **o que** acontece para o **a quem** acontece. Nas palavras de Alexandre Pinheiro Torres (1967, p. 266), a intriga perde importância para as personagens; a tensão já existente entre o “mundo dos fatos” e o “mundo dos valores” assume novos contornos, uma vez que o desvio do centro de gravidade para as personagens institui uma nova abordagem, tem-se a marginalização do fato e passa-se a jogar “apenas com valores”.

Em *A manta do soldado*, romance da portuguesa Lídia Jorge lançado em 1998, a cuja análise este artigo se dedica, tal estreiteza da fábula compensa-se na realização narrativa, cujo expediente resulta numa escrita carregada de significação. Uma narradora inominada refere-se a si própria utilizando a terceira pessoa do discurso, resvalando, pouquíssimas vezes, mas não casualmente, para a primeira. Esse processo, que indica a cisão do eu e que já significou a quebra do paradigma narrativo, é levado a cabo no romance de Lídia Jorge com o fim justo de provocar certos efeitos de sentido. Não é incomum, na literatura, a incongruência entre quem fala e quem vê, entretanto, em *A manta do soldado*, essa incompatibilidade ocorre sobre uma mesma entidade: tem-se que o discurso da narração é o da terceira pessoa enquanto o ponto de vista **de quem fala** é o da primeira pessoa. O leitor, desorientado às primeiras páginas quanto à identidade tanto de quem fala quanto daquela sobre quem se fala, vê-se inserido na grande busca da personagem-narradora, o entendimento de si mesma.

Inserida em um contexto, tanto social quanto privado, em que o papel da mulher define-se em relação ao do homem, a narradora opera um processo de deslocamento de si mesma para falar da **filha de Walter**, indicando o sombreamento da identidade da personagem em relação a seu pai. A filha de Walter coincide apenas fisicamente com a pessoa da narradora, a qual, distanciada no tempo dos fatos que narra, entende-se como um **outro** libertado da experiência de ter sido unicamente a filha de alguém.

A voz feminina insurge, nesse romance de Lídia Jorge, por meio dessa narradora que fala do silêncio sobre o qual se erigiu sua própria história e da instância do autor implícito, cujo trabalho de construção e de dotação das personagens revelam a subjacência de outra voz, também feminina, que aponta as partes podres do alicerce em

que se apoia o modelo canônico de família – sustentáculo da condição de submissão da mulher.

O romance se constrói como um tecido bastante complexo em que se sobrepõem duas camadas de tal forma imbricadas que, ao olhar não atento, apresentam-se como um todo. Ainda que por meio da voz da narradora, é o discurso do patriarca Francisco Dias que domina o primeiro plano da narração e os reflexos desse discurso se flagram nas atitudes e no comportamento das personagens, na estruturação da família e, até mesmo em sua derrocada. O discurso da narradora, entretanto, lhe disputa a primazia por meio de um elaborado jogo narrativo em que se salienta a submissão da filha de Walter e, ao mesmo tempo, revela-se o processo de libertação que conduz a sua constituição enquanto indivíduo – aqui entendido o termo de seu ponto de vista etimológico: individual, distinto.

Dessa forma, o discurso da narradora se divide em duas finíssimas camadas em que estão justapostos o discurso dominante, na forma de comportamentos e crenças, e a voz insurgente que fala sobre o que não foi dito, evidenciando a condição de silenciamento da mulher no contexto patriarcal.

A instância do autor implícito: uma voz feminina subjacente

Um grande equívoco teórico, segundo Maria Lúcia Dal Farra (1978, p. 23) é “o de não considerar que o ângulo de visão conferido ao narrador seja um dos possíveis ângulos formadores da ‘ótica’ do autor implícito [...] essa mente detentora dos poderes romanescos”. De fato, o autor implícito corresponde “a uma visão mais extensa e dominadora” daquilo que o narrador vê (LEITE, 1999, p. 19) e os valores e a visão de mundo que transpiram da obra estão assentes na relação entre ambos. Nesse sentido, considerar que *A manta do soldado* é um romance de autoria feminina e levar em conta que, por detrás das escolhas das personagens e do contexto em que vivem, há uma entidade cujo ponto de vista se atualiza à medida que a narrativa avança, ainda que esta entidade “se estreite e se reduza à ótica de um *eu* que lembra, conta e comenta” (BOSI, 1978, p. 11), pode ser um caminho válido para a apreensão do discurso ideológico do romance. Subjacente, pois, ao discurso em que sobressaem os desmandos de Francisco Dias e a forma com que conduz sua família sob os ditames do patriarcado rural, atua uma crítica feminina desse universo androcêntrico.

O acontecimento em torno do qual se desenvolve a narrativa tem início com a gravidez de Maria Ema e apóia-se nos fatos subseqüentes a ela. Maria Ema é a filha mais nova de uma família vizinha dos Dias, protagonistas do romance. A moça, ainda adolescente, engravida de Walter Dias, o filho maldito de Francisco Dias, o único que se recusa a trabalhar nas terras do pai quebrando pedras ou carregando estrume. Walter gasta seu tempo pelos arredores de Valmares – região fictícia onde se desenrola a história – andando de charrete, desenhando pássaros e envolvendo-se com mulheres. A gravidez de Maria Ema, entretanto, acontece no momento em que Walter, que então servia o exército, recebe a proposta de prestar serviços ao país nas Índias. Seu espírito livre e rebelde recusa-se, pois, a perder a oportunidade da viagem para assumir Maria Ema e o filho. Sua atitude relega Maria Ema ao desprezo da própria família e da comunidade em que vive. Francisco Dias, porém, não aceita que tal vexame recaia sobre o nome dos Dias e propõe a Custódio, seu filho mais velho, assumir a responsabilidade de Walter. Cordato, Custódio casa-se com Maria Ema, dando origem a uma situação ambígua que afetará, principalmente, a filha de Walter e Maria Ema. Será tratada como sobrinha de Walter e filha de Custódio, mas ouvirá, desde menina, as histórias acerca de seu verdadeiro pai; saberá da mentira, mas dela participará calada, por imposição da família que se guia no culto das aparências.

A urdidura de tal situação em um contexto fortemente patriarcal e em que a família é o eixo da sociedade não é casual; a escolha assenta-se sobre a intenção de expor a natureza das relações sociais e privadas nesse tipo de sociedade; a preocupação com a opinião alheia é um de seus principais males, pois, desejando-se moralmente perfeitas, as famílias vivem a angústia de que qualquer de suas falhas chegue aos ouvidos – e às bocas – da comunidade. No intuito de parecerem imaculadas, atitudes de encobrimento são comuns. Vive-se, na realidade, sob o manto da hipocrisia. Essa crítica, mais facilmente visível, abriga, entretanto, outras muito mais sutis, ligadas ao olhar feminino para as questões em torno da mulher.

É por meio da construção de certos personagens que se pode “ouvir” a voz do autor implícito, entidade feminina que estabelece um questionamento por meio da subversão de determinados padrões já canonizados na literatura escrita por homens e até mesmo por mulheres educadas sob a preponderância desse cânone. A construção de personagens femininas sob o registro masculino, as quais, segundo Lúcia Castello

Branco e Ruth Silviano Brandão (2004, p. 11), não coincidem com a mulher, mas são, antes, “produto de um sonho alheio” é um dos pontos que o romance de Lídia Jorge atinge. O discurso de personagens femininas idealizadas por homens tende a ser mera repetição do discurso masculino – fato que Lúcia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão (2004) bem exemplificam por meio do mito de Eco e Narciso – e o espaço da ficção, espaço de desejos, é o lugar onde proliferam as heroínas perfeitas, envoltas em docilidade e pureza, beleza física e virtudes. Modelos a serem seguidos no plano da realidade, tais heroínas, entretanto, não passam de reflexos do desejo masculino da mulher ideal. Em *A manta do soldado* há o rompimento dessa lógica, na medida em que as personagens femininas, ainda que ecoem o discurso social vigente – que é uma construção principalmente masculina – não se comportam dentro dos padrões de virtudes que a própria mulher – transformada em simples Eco – também busca atingir no plano da realidade.

A filha de Francisco Dias é exemplo desse rompimento. Repetidora do discurso do pai acerca da moral familiar, Adelina, entretanto, está longe da figura da mulher pacificadora, capaz de manter a concórdia no lar. É antes um fiel – e triste – resultado da educação sob a qual foi criada. As palavras de Adelina contra Walter – o irmão mal quisto, ovelha negra – sempre acabam por provocar comoção entre os Dias, abalando-se a paz familiar mal constituída:

[...] sobre a mesa, Walter colocou, para além das botas, do lenço, da farda e do bivaque, que por lei lhe pertenciam, um capote e um cinturão de que deveria ter dado baixa, e ainda mostrou um revólver. [...] Mas nada disso teria importância se Walter, em vez de se dirigir à irmã Adelina ou a Alexandrina, não tivesse pedido à cunhada que fosse ela mesma a arrumar o equipamento num local muito especial. [...] E Adelina Dias não se conteve e chamou – “Paizinho, venha cá! Walter está a meter-se, diante de todos, com a própria cunhada!” Então os irmãos, resguardando Custódio, Maria Ema e a criança, perguntaram a Walter se tinha dinheiro para sair de Valmares. Se não tivesse, seria um grave problema. (JORGE, 2003, p. 26).

Na figura de Custódio Dias, por outro lado, o romance rompe com o paradigma do herói masculino. Filho mais velho, em que se deveriam depositar as esperanças de continuidade do pai enquanto mentor da família, Custódio encarna, pelo contrário, as características da personagem feminina dócil e virtuosa, há séculos veiculada na

literatura. No plano físico Custódio resgata a imagem com que a mulher era concebida na Idade Média, isto é, como homem defeituoso, incompleto. Tal conceito tem raízes na Antiguidade, nos tratados de Aristóteles (*Sobre a geração dos animais*) e de Galeno (*Sobre a utilidade das partes do corpo*) os quais apontavam o corpo feminino como “deformado e impuro” em comparação à perfeição do corpo masculino, dotado de propriedades intelectuais e gerativas (FONSECA, 2009, p. 170). O filho mais velho de Francisco Dias é manco, característica que o marca e que o identifica metonimicamente: “[...] o som saía das botas de Custódio como uma falha, um desvio em relação ao chão e à realidade, um desequilíbrio [...]. Inconfundíveis os seus passos, atravessando a casa de Valmares [...]” (JORGE, 2003, p. 8). Aliado ao defeito físico, Custódio possui o caráter manso e afável que normalmente se atribui às personagens femininas.

A construção dessa personagem vem arrancar do leitor a imagem canônica do filho mais velho, visto como esteio familiar, forte e autoritário, destinado a substituir o pai na velhice e levar adiante sua obra, à frente dos negócios e da regência da família. Custódio Dias é o oposto do pai e dos irmãos broncos e, em relação à Maria Ema, a mulher que desposara no lugar do irmão caçula, assume um comportamento que normalmente se encontra nas tradicionais personagens femininas, um desvelo apaixonado a que se atém na tentativa de ignorar-lhe as desatenções e afrontas:

Como é que um camponês coxo atravessaria o quarto e entregaria à mulher o bâton, no dia em que ela espera o seu irmão, se não estivesse nua? Como é que um homem poria a sua vida e o seu amor em risco, diante do seu irmão, se não houvesse uma nudez profunda da parte dela? E no gesto de Custódio, a paixão, o amor, mais do que o amor, talvez **a cópia da perfeição**. [...] Como se Custódio soubesse que para si não houvesse mundo, como se tivesse perdido, desde sempre, tudo o que já deveria ter perdido e nada lhe restasse senão a doação, o estender da toalha, a entrega do bâton. (JORGE, 2003, p. 103, grifo da autora).

Quando todos os filhos começam partir de Valmares em busca de oportunidades profissionais em outros países, para nunca mais voltarem, seu pai vê no defeito de Custódio, em sua fraqueza, o motivo de sua permanência e agradece por ter um filho manco, agradece a doença infantil que o impedia de também afastar-se. Dessa forma, tem-se no defeito físico de Custódio a figuração da concepção medieval da mulher como homem incompleto e, assim, a ele se atribui o papel usualmente destinado, nas sociedades patriarcais, à filha mais velha, a quem se impõe a obrigação de amparar a

velhice dos pais. Também no casamento há uma inversão de posições, pois, aceitar submissamente o comportamento do cônjuge, por mais reprovável que fosse, sempre foi um destino da esposa, e não do marido.

Assim, a filha de Walter, criada por Custódio, nunca enxergou na figura do último um pai, projetando seu afeto e sua idealização no primeiro, que, apesar de ausente, reúne as características do pai-herói. A filha de Walter, leitora de *A Ilíada*, refletindo o paradigma do herói que lhe é inculcado por uma educação androcêntrica, idealiza o pai perfeito, que jamais poderia ser Custódio, manco e fraco, na figura de Walter, que representa a coragem e a aventura.

A estratégia de criação de um tipo como Custódio serve ao propósito da voz feminina que subjaz ao texto. Se, em seu lugar, houvesse uma mulher, uma filha mais velha dominada e submissa por um pai autoritário e centralizador, os reflexos do patriarcalismo e da visão de mundo androcêntrica passariam despercebidos ao leitor, acostumado a encontrar, nas páginas da ficção em geral, personagens femininas assim concebidas como fato perfeitamente natural. Ao lançar sobre Custódio o estigma do homem imperfeito – que é a forma como a mulher é entendida, um homem pela metade, a quem falta algo – o romance realiza, pela via da linguagem, a crítica não somente do universo que pretende representar, mas da própria literatura enquanto meio de afirmação de uma realidade em que a mulher exerce sempre um papel coadjuvante; além disso, cumpre o objetivo, frequentemente apontado pela crítica literária feminista, de trabalhar dentro do discurso masculino, porém desconstruindo-o; falar fora da estrutura falocêntrica e “estabelecer um discurso cujo status não [seja] definido pela falicidade do pensamento masculino” (FELMAN apud SHOWALTER, 1994, p. 37).

A história de um silêncio: dizer o que não pode ser dito

Entender a emergência da voz feminina em *A manta do soldado* tem como pressuposto que se compreenda o estado atual do questionamento feminino no campo da literatura. Enquanto, de um lado, se discute a escrita feminina como uma escrita do corpo, em que o ser mulher é a sua fonte, de outro, propõe-se o entendimento dessa escrita como fruto de um meio social.

Concordamos com a última linha, pois, a nosso ver, se a escrita provém do corpo, se a diferença de gênero fosse a fonte das mulheres, também o seria para o

homem. Nesse caso, homens e mulheres escreveriam de modo diferente entre si devido a seus corpos e não devido à sua educação, cultura e contexto social. O intelecto seria, por essa via de entendimento, um elemento eliminado do processo. Entretanto, se pensarmos que as diferenças **sociais** entre homens e mulheres provêm de suas diferenças físicas – o corpo feminino sempre esteve na base na discriminação sofrida pela mulher – então sim, o corpo determina as diferenças entre as escritas masculina e feminina, mas é uma determinação que se origina do uso intelectual que homens e mulheres fizeram e fazem dessa diferença para constituir uma sociedade androcêntrica. Concordamos com Elaine Showalter, para quem “a língua e o estilo nunca são crus e instintivos, mas sempre o produto de inúmeros fatores, de gênero, tradição, memória e contexto”. (SHOWALTER, 1994, p. 39).

Para Showalter, às mulheres foi “negada a totalidade dos recursos da língua e elas foram forçadas ao silêncio, ao eufemismo ou ao circunlóquio”. Showalter entende que “buracos no discurso”, lacunas e silêncios “não são os espaços onde a consciência feminina se revela” e que, enquanto as mulheres não exorcizarem os fantasmas da linguagem reprimida não devem basear sua diferença na linguagem, mas se focalizarem “numa indagação centrada na mulher” e considerar a existência de uma cultura feminina inserida na cultura geral, partilhada por ambos os sexos. (1994, p. 39-45).

O silenciamento a que a mulher foi submetida em séculos de história é a matéria das memórias da narradora de *A manta do soldado*. A filha de Walter centraliza sua narrativa não nos fatos acontecidos, mas naquilo que não foi dito. Sua história é estruturada em torno de um silêncio que lhe foi imposto a fim de proteger o engodo com que se tentou salvaguardar a honra da família Dias. Se, por um lado, o romance não deixa de focar suas indagações na mulher – mesmo quando se refere a uma personagem masculina – por outro, não abandona a tese de que o discurso masculino deve ser subvertido a partir de dentro, por meio da própria linguagem. Ao escrever sobre o que não foi dito, a narradora-personagem coloca em evidência o silenciamento a que foi submetida pela repressão patriarcal em torno de sua mãe, dela mesma, e de seu pai, filho caçula, posição pouco privilegiada na hierarquia das famílias erigidas em torno do pai.

A delicada situação provocada pelo casamento de Custódio Dias com Maria Ema promove, a cada visita de Walter – o trotamundos, como lhe chama o pai – a ampliação do abismo entre ele e a filha e entre ele e Maria Ema. A narradora sonha

aproximar-se do pai, idolatra-o, mas a honra de Custódio, que assumiu a mãe e a criança, tem que ser protegida; Walter não pode ser chamado de **pai**, por isso, Maria Ema propõe um pacto de silêncio à filha, segundo o qual ela jamais deveria se esquecer de tratá-lo por tio:

Aliás, a palavra fora dela, Maria Ema. Ela mesma me pedira silêncio, antes da chegada de Walter. [...] Maria Ema tinha-me procurado [...] porque queria pedir-me um favor, em nome dos meus três irmãos e do próprio Custódio Dias. [...] Queria pedir-me que eu nunca trocasse os nomes, que sempre tratasse Walter por tio. [...] Entre essa designação e a outra, duas palavras tão curtas, só havia duas letras de diferença. O que me custaria a mim trocar duas letras, dois sons? [...] Maria Ema achava que eu deveria ser gentil e prestimosa, deveria colaborar na festa da chegada, mas contribuir principalmente com a minha discrição, com o meu silêncio, participar, acima de tudo, com a palavra tio. (JORGE, 2003, p. 136).

O pacto proposto por Maria Ema evidencia sua submissão às regras, as quais lhe ficaram definitivamente gravadas no episódio de sua gravidez – o vexame, a tortura a que os pais a submeteram; sua punição atua como prova de que não havia como mudar a ordem das coisas. O casamento com Custódio é visto como redenção de seus atos, por isso, precisa manter a situação dentro da aparência de normalidade exigida pelo pacto social sob o qual vive. Por outro lado, a transmissão do mesmo modelo à filha é feita por meio de uma barganha linguística – “o que lhe custa trocar duas letras?” – Por essa via, mostra-se, também, a relutância de Maria Ema em relação ao próprio pedido – submeter-se não é aceitar. Novamente erige-se a voz feminina que subjaz o texto para mostrar como grande parte da dominação da mulher se dá por meio da linguagem.

Em tal contexto de pactos e silêncios é quase impossível a Walter aproximar-se da filha. Por essa razão, numa noite, protegido pelo barulho da chuva ele vai a seu quarto. Pede-lhe perdão, fala de seus sonhos e planos, mas a filha não consegue dizer uma única palavra, apenas o ouve sem entender o porquê das desculpas se durante toda sua vida sempre o sentiu presente por meio das histórias sobre ele que “herdara” dos tios e empregados, das cartas que Walter escrevia ao irmão mais velho e até de um revólver que ele deixara anos antes e que ela guardava sob o colchão.

Anos mais tarde a narradora escreve sobre “a filha de Walter” e o que **ela** gostaria de ter dito – e não conseguiu – na noite da chuva: “Quando Walter tinha

começado a descalçar-se junto ao patamar, já ela o conhecia, e tudo o que conhecia era bom, ainda que o não tivesse conseguido dizer, pois durante o encontro não havia pronunciado uma só palavra [...]” (JORGE, 2003, p. 52).

Ao referir-se a si mesma como a uma outra pessoa, a narradora assume-se como um **eu** parcialmente liberto daquela que se sentia filha de Walter. Parcialmente porque, ao reconstruir a história por meio de suas reminiscências, ela realiza o resgate de sua relação com o pai, uma relação jamais consumada, pois que assentada sobre o silêncio repressivo da autoridade familiar. A repetição constante, na escrita das memórias, da expressão “convoco este momento, para que Walter saiba”, tem o peso da expiação, pois Walter jamais saberá: quando finalmente conquistou a liberdade de procurar o pai, foi para dizer-lhe o contrário de tudo que gostaria de ter dito. Em seu processo de libertação, a narradora mata o pai dentro de si, destruindo-lhe a aura heróica ao escrever, sobre ele, um conto intitulado “O soldadinho fornicador”, no qual Walter aparece como copulador promíscuo e sem consideração por quem quer que seja. Presenteado pessoalmente pela filha com o conto, Walter morre acreditando ter sido mal quisto e repudiado pela filha.

Conclusão

A escrita em palimpsesto, em que sobressai uma história dominante e outra silenciada (SHOWALTER, 1994) é realizada plenamente em *A manta do soldado*, com a diferença de que, se normalmente é preciso um esforço para ler o segundo texto, o silenciado, nesse romance há um esforço bem sucedido em explicitá-lo. As memórias da filha de Walter podem ter um caráter redentor, porém, para além da materialização do que não foi dito, são um grito sobre o que poderia ter sido, um grito de revolta sobre toda uma vida não vivida em sua plenitude porque sobre ela se estendeu um pacto de preservação das aparências:

Se aquela noite se repetisse ela poderia contar-lhe como se lembrava do seu regresso da Índia, e da forma como conservava esse regresso, um filme mais importante do que *O anjo azul* ou que *Ana Karenina*, muito mais importante do que todos os filmes que tinha visto. – O filme de Walter Dias – Ela queria ter dito que tinha quinze anos, mas que estava habituada a por o filme de Walter a rodar, sempre que desejava, estivesse onde estivesse [...] e esse filme era uma herança imaterial, invisível para os demais, mas concreto para si, um filme

onde ninguém entrava nem saía que não fosse por vontade dela. Um filme feito sobre a aparição de Walter. Queria ter-lhe explicado como herdara a sua aparição em Valmares, quando a casa albergava ainda intacta a brigada dos cultivadores da terra que depois tinham abalado. Não, não se moveria, ficaria encostada à tábua alta da cama, e no entanto queria agradecer-lhe por ter entrado, em cinquenta e um, pelo portão largo, [...] a casa onde morava Maria Ema e a filha pequena a quem Walter trataria por sobrinha [...] (JORGE, 2003, p. 23-24).

Referências

BOSI, A. Apresentação. In: DAL FARRA, M. L. **O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira**. São Paulo: Ática, 1978.

BRANDÃO, Ruth Silviano; BRANCO, Lucia Castello. **A Mulher Escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

DAL FARRA, M. L. **O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira**. São Paulo: Ática, 1978. (Apresentação de Alfredo Bosi).

JORGE, L. **A manta do soldado**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

LEITE, L.C.M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1999.

FONSECA, P. C. L. *Fontes literárias da difamação e da defesa da mulher na Idade Média: Referências obrigatórias*. In: MASSINI-CAGLIARI, G. et al. **Série Estudos Medievais 2: Fontes**. Araraquara, 2009, p. 168-188. Disponível em: <<http://www.fclar.unesp.br/poslinpor/gtm/medieval/interno.php?secao=publicacoes>>. Acesso: 20 jan. 2011.

SHOWALTER, Elaine. *A crítica feminista no território selvagem*. Trad. Deise Amaral. In: HOLLANDA, H. B. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

TORRES, A. P. *Sociologia e significado do mundo romanesco de José Cardoso Pires*. In: _____. **Romance: o mundo em equação**. Santa Maria de Lamas (Portugal), Portugália Editora, 1967, p. 266-314.

DO OUTRO COMO ESPELHO: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NO CONTO “IMAGEM”, DE LUIZ VILELA

THE OTHER AS MIRROR: THE IDENTITY’S CONSTRUCTION IN THE SHORT-STORY “IMAGE”, BY LUIZ VILELA

Angélica Catiane da Silva de FREITAS¹
Rubens Aquino de OLIVEIRA²

Resumo: O presente texto analisa o conto “Imagem”, de Luiz Vilela, numa abordagem comparativa com outros contos da Literatura Brasileira que tratam da temática especular: “O espelho”, de Machado de Assis, “O espelho”, de Guimarães Rosa”, e “Espelho”, de José J. Veiga. Se, nos demais contos, há um foco no objeto espelho e no que se reflete nele, no de conto de Vilela, a imagem torna-se o ponto central da narrativa. Mas esta não se limita a um reflexo no espelho, pois depende, totalmente, das opiniões que os demais personagens emitem sobre o protagonista, que, por sua vez, sofre, na tentativa de encontrar a sua identidade. Desse modo, entendemos que, no conto em questão, a temática especular passa a ser desenvolvida pela perspectiva do “outro” como espelho, e essa alteridade é fator determinante na tentativa de construção da identidade.

Palavras-chave: Imagem; Alteridade; Identidade.

Abstract: This paper analyses the short-story ‘Imagem’ (image), by Luiz Vilela, comparing it the other Brazilian short - stories that bring the mirror as a theme. “The mirror”, by Machado de Assis, “The mirror”, by Guimarães Rosa, and “Mirror”, by José. J. Veiga. If in the other short - stories there is a focus on the mirror as an object as well as on what is reflected on it, in Vilela’s short - story, the image becomes the most important component of the narrative. However, this image is not only related to a reflection in the mirror since it depends of opinions that the other characters have about the protagonist who suffers attempting to find his identity. Thus, we understand that in this short - story the specular theme is developed through the perspective of otherness as a mirror, which is an important feature to try to build the sense of identity.

Keywords: Image; otherness; identity.

Dos espelhos à imagem

A leitura do conto “Imagem”, de Luiz Vilela, parece-nos relevante por tratar de uma questão preponderante na vida social: a imagem. Utilizada muitas vezes como um

¹ Angélica Catiane da Silva de Freitas, Doutoranda em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), campus de Três Lagoas-MS, CEP: 79 600-80, Brasil. Bolsista pela CAPES.

² Rubens Aquino de Oliveira, Doutorando em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, (UFMS), campus de Três Lagoas-MS, CEP: 79 600-80, Brasil.

modo de encobrir valores e simbologias que não se encontram à superfície, como algo palpável, de fácil percepção e compreensão.

A literatura, ao tratar dos símbolos, das metáforas, dos signos e significados, aborda a utilização de valores superficiais na construção de identidades. E essa problematização sobre a identidade pode ser percebida, por exemplo, em alguns contos da Literatura brasileira que tratam da temática do espelho, dos quais mencionaremos alguns aqui de forma breve.

Dentre os textos que trazem o espelho como tema, é possível verificar que alguns concentram o seu foco no objeto em si, e no que se vê por via deste, ao passo que, no conto de Vilela, temos a imagem de um eu, perpassada pelo olhar de um outro, e a questão da identidade é construída, quase que exclusivamente, pela interferência da alteridade, o que pode ser interpretado como uma referência do escritor à sociedade enquanto geradora de imagens e modelos pré- estabelecidos. O foco do conto recai na imagem construída ontologicamente, psicologicamente, e que, por ser uma composição realizada pelo olhar dos outros, não será jamais refletida em espelho algum.

O conto "Imagem" é narrado em primeira pessoa, por um *narrador-protagonista*, segundo a terminologia de Ligia Chiappini Moraes Leite, em "O foco narrativo" (1985, 43), e relata a construção da identidade de um adolescente, que vai ocorrendo por via da imagem que os outros fazem dele, pelas opiniões, muitas vezes maniqueístas, que o influenciam de forma determinante. Ao creditar a sua identidade à opinião dos outros, o garoto vai se tornando aos poucos um ser indiscernível, formado por recortes e fragmentos distintos, vindos de pessoas diferentes, com opiniões divergentes, chegando ao extremo de uma crise identitária.

Perdido em meio a essa profusão de opiniões, o protagonista (sem nome), começa a ser mal visto nos círculos nos quais transita, chegando a ser considerado "mentiroso, hipócrita, instável, doido" (VILELA, 1997, p.37). Perde a namorada e as oportunidades de emprego, além de adquirir o epíteto de "palhaço", que lhe é atribuído ao final do conto, quando tenta um emprego em um circo. Porém, não consegue convencer o empregador, que após a sua demonstração, pergunta-lhe de onde tirara a ideia de que era um palhaço. Ao que ele responde: os "outros", e o interlocutor sugere que, se ele acreditou em tal suposição, é realmente um "palhaço".

Vemos que nesse trecho há mais de um sentido para a palavra palhaço, e, mais adiante, veremos a diferença entre elas. Antes, porém, vejamos a abordagem que alguns outros autores deram à temática do espelho na Literatura Brasileira.

De forma resumida, no consagrado conto: “O espelho” (2006), de Machado de Assis, o protagonista, Jacobina, após receber várias honrarias e aplausos por ter se tornado alferes, se vê obrigado a ficar totalmente sozinho na casa da sua tia. Sem as adulações decorrentes do novo posto, ele não consegue ver a própria imagem refletida no espelho. Até que, após alguns dias, de muita angústia e ansiedade, decide colocar a farda e procurar novamente o seu reflexo. E, então, a imagem ressurgiu na sua totalidade, e Jacobina decide fazer isso todos os dias até o retorno dos moradores da casa, uma vez que só com a farda ele consegue ver-se no espelho. Diante disso, Jacobina conclui que a sua “alma exterior” passara a ser tudo o que dizia respeito ao seu posto e: “nada do que falava do homem. A única parte do cidadão que ficou comigo foi aquela que entendia com o exercício da patente; a outra dispersou-se no ar e no passado” (ASSIS, 2006, p. 13). Ou seja, sem as pessoas para lhe fazerem a corte pelo posto de alferes, o homem sentiu como se não existisse, não conseguia enxergar a própria imagem.

Pode-se dizer que Machado de Assis, como bom delator das vicissitudes humanas e da máscara social, procurou refletir em seu “espelho” o peso/ importância desta, sem a qual, o protagonista não consegue identificar o próprio reflexo no espelho.

Saltando muitas décadas em relação ao conto de Machado de Assis, temos o “Espelho” (1997), de José J. Veiga, no qual um *narrador onisciente intruso* (LEITE, 1985, p 26-27) divaga sobre o fato de que os escombros e os utensílios deixados numa casa em ruínas parecem conservar algo da essência dos seus antigos donos. E tal afirmação antecipa uma certa atmosfera fantástica no conto em questão. O espelho do conto de Veiga é encontrado por um saqueador numa casa abandonada, e logo depois, vendido para uma loja de móveis usados e revendido para um jovem casal que o compra “sem regatear”.

Os novos compradores põem-no na sala de visitas, atrás do sofá, e o objeto acaba se destacando na decoração, cuidadosamente planejada. O cômodo torna-se tão aconchegante que, em pouco tempo, o casal começa a dormir e a passar a maior parte do tempo ali, gostando do aconchego e da comodidade de verem-se refletidos no espelho.

Todavia, a paz é quebrada quando, quase sem querer, a esposa questiona a ligação “exagerada” de ambos com aquele objeto, ao que o marido confessa um estranho acontecimento envolvendo o espelho. Ambos concluem que ele reflete o verdadeiro “eu” das pessoas, e não demora muito para que, sem tocarem mais no assunto, decidam retirar o objeto da parede, e tornar a vendê-lo para a loja onde fora comprado.

Nesse conto, a abordagem sobre o espelho é diferente, mais mística que a de Machado de Assis, começando com as considerações iniciais do narrador e passando pelo fato do casal sentir-se demasiadamente “atrelado” ao objeto, até desconfiar que este mostra o verdadeiro “eu” das pessoas, o que mexe com as suas “preocupações inconfessáveis” (VEIGA, 1997, p. 28-29) e faz com que resolvam livrar-se do espelho.

Assim, enquanto no primeiro conto o espelho funciona como uma espécie de substituto do “outro” (os parentes de Jacobina), resgatando a “segunda alma” do protagonista, que provêm do seu posto de alferes, e é superposta à primeira (a do homem); o espelho de J. Veiga carrega uma espécie de energia sobrenatural que lhe confere o poder de mostrar o verdadeiro “eu” das pessoas. De modo que, neste caso, o objeto passa a ser temido, e torna-se inconveniente para o casal que o adquiriu. Os personagens do conto de Veiga, como no de Vilela, não possuem nome, de modo que aquilo que ocorre com eles poderia ocorrer com qualquer um.

A temática do espelho, por ser um tema complexo, foi trabalhada por diversos autores, dos quais, tomaremos como último exemplo “O espelho” (2005), de Guimarães Rosa, uma vez que nele encontramos alguns subsídios úteis à análise do conto de Vilela.

No conto de Rosa, há um *narrador-protagonista* (LEITE, 1985, 43) que resolve tornar-se um “perquiridor imparcial” de si mesmo no espelho. Um “caçador” do seu próprio “aspecto formal” (ROSA, 2005, p.42), com o objetivo de limpar a sua imagem de tudo o que fosse “contingente e ilusivo”, como o elemento hereditário, além de outros aspectos:

E, em seguida, o que se deveria ao contágio das paixões, manifestadas ou latentes, o que ressaltava das desordenadas pressões psicológicas transitórias. E, ainda, o que, em nossas caras materializa idéias e sugestões de outrem; e os efêmeros interesses, sem sequência nem antecedência, sem conexões nem fundura (ROSA, 2005, p.43).

Na sua busca implacável, o protagonista do conto de Rosa deixa de comer, começa a ter dores de cabeça, e resolve, enfim, abandonar a investigação, deixando mesmo de se olhar em qualquer espelho durante meses. Então, um certo dia, decide mirar a sua imagem, novamente, e não se vê mais refletido no espelho. O que o deixa perplexo e aturdido, pois até os seus olhos, que eram os únicos imutáveis em sua figura, não estavam mais ali. Não havia mais nada.

Tanto dito que, partindo para uma desfigura gradualmente simplificada, despojara-me, ao termo, até a total desfigura. E a terrível conclusão: não haveria em mim uma existência central, pessoal, autônoma? Seria eu um...desalmado? Então, o que se me fingia de um suposto eu, não era mais que, sobre a persistência do animal, um pouco de herança, de soltos instintos, energia passional estranha, um entrecruzar-se de influências, e tudo o mais que na impertinência se indefine? Diziam-me isso os raios luminosos e a face vazia do espelho – com rigorosa infidelidade. E, seria assim com todos? [...] (ROSA, 2005, p.43-44).

No conto de Rosa, a questão da subjetividade parece ser levada à últimas consequências. Livre dos aspectos “contingentes e ilusivos”, o narrador, acaba chegando à conclusão de que a imagem é um eterno constructo.

Todavia, o que nos importa retomar do “Espelho” de Rosa são alguns questionamentos lançados no início da narrativa, e que também podem ser utilizados para a leitura do conto de Vilela, como por exemplo:

Fixemo-nos no concreto. O espelho, são muitos, captando-lhe as feições; todos refletem-lhe o rosto, e o senhor crê-se com aspecto próprio e praticamente imudado, do qual lhe dão imagem fiel. Mas – que espelho? Há os “bons” e “maus”, os que favorecem e os que detraem; e os que são apenas honestos, pois não. E onde situar o nível e ponto dessa honestidade e fidedignidade? Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível? [...] E as máscaras, moldadas nos rostos? Valem, grosso modo, para o falquejo das formas, não para o explodir da expressão, o dinamismo fisionômico. Não se esqueça, é de fenômenos sutis que estamos tratando (ROSA, 2005, p.45).

Quando o narrador diz que é necessário saber de que espelho estamos falando, podemos transpor esse mesmo questionamento para a leitura do conto de Vilela, uma vez que, neste, o espelho são os olhos dos “outros”, e é exclusivamente por via destes que o personagem se vê, e de onde tenta construir (ainda que não obtenha êxito) a própria identidade.

Se o texto de Rosa já traz o espelho de modo metafórico, no conto de Vilela, essa transposição do objeto para o “outro” como espelho torna-se bastante nítida, influenciando diretamente na imagem que o jovem protagonista tenta construir de si, que, neste caso, é uma busca pela própria identidade.

Assim, partindo da consciência de que: “Há os 'bons' e 'maus' espelhos, os que favorecem e os que detraem” (ROSA, 2005, p.45), pensaremos como ocorre a construção da imagem no conto de Vilela, a partir de uma relação de alteridade em que o outro serve como espelho, e quais as consequências e desdobramentos disso para o enredo em questão. Afinal, entre o espelho e a imagem, como cita Rauer Ribeiro Rodrigues, em seu artigo: “O motivo do espelho em contos de Aluísio Azevedo, Machado de Assis, Guimarães Rosa e Luiz Vilela”, “há reflexo e reflexão” (2012, p.157).

A sociedade e a construção da imagem

Imagem é percepção. Sua existência está condicionada ao olhar e à incidência de luz. É um registro visual do que se percebe. Portanto, é resultado de visualização construída segundo referenciais de uma realidade que a antecede e a inclui. Antes de tudo, para se consolidar e ser registrada, a imagem requer perspectivas concretas que a balizem e a configurem. É deste princípio que parte o conto de Vilela.

A cada novo encontro do protagonista com a sua imagem no espelho, vão se abrindo vastos campos de subjetividade, nos quais se encaixam críticas à sociedade, em seu constante esforço em consolidar identidades. O protagonista, sem nome, sem referenciais, se perde numa profusão labiríntica de opiniões que, ao partirem do exterior para dentro de si, o indefinem, ao invés de trazerem-no à luz. Diante dessa indeterminação, a imagem muda a cada momento, e com ela, o modo de se enxergar a vida. É pela imagem que se personifica o sujeito no conto. E, pela importância atribuída a esta, faz-se da existência um grande simulacro, uma miragem.

No que se refere ao fato do sujeito personificar ou vivenciar pensamentos alheios, ou de terceiros, vale lembrar as considerações do teórico Mikhail Bakhtin, em seu livro “Estética da criação verbal”, que, após analisar personagens do escritor Russo Fiódor Dostoievski, afirma que: “o outro é também um eu” (2002, p. 112). Para o escopo deste artigo, valemo-nos de algumas considerações sobre a construção do eu,

segundo a visão e a perspectiva do outro, que parece-nos a grande questão levantada pelo conto de Vilela.

Ao se reconhecer a importância do Outro, não se pode deixar de lado o fato de que ele é apenas um eu fora de mim, que me influencia e vice-versa. Um espelho que vê e fala. O que não se pode é aceitar a ideia de que o Outro cale, anule o eu, como acontece no conto *Imagem*: a sobreposição do Outro ao Eu do protagonista.

A questão da alteridade, nesse texto, suscita uma abordagem crítica à sociedade contemporânea, que é a sociedade da imagem, da aparência, da visibilidade. E nesta experiência do outro, Vilela coloca em evidência, não somente a construção do eu, do psiquismo desse eu (a imagem que esse eu- protagonista faz de seu corpo, sua mente, sua vida), mas acima de tudo, busca estabelecer uma imagem que o espelho nunca mostrará: aquela que está construída pela perspectiva desse Outro, com seus conceitos e preconceitos. O sentimento que o Outro manifesta para a construção de um Eu é o que Maurice Merleau-ponty define em, "O visível e o invisível" (2000), como "psiquismo do outro", que diz respeito ao sentimento que o Outro tem sobre "a existência, através das aparências que o outro oferece" no campo visual (2000, p. 33).

Considerando as abordagens realizadas na primeira parte deste artigo, numa análise de alguns contos com a temática do espelho, pode-se afirmar que, ao contrário do que acontece nos demais, o conto "Imagem" tem no outro o seu espelho. E é nele que o protagonista busca confirmações psíquicas que os olhos não lhe fornecem. Essa alteridade, sobre a qual a trama se desenvolve, torna-se, a partir do conto, um dos pressupostos que define a interrelação social entre os homens, por uma superfície mais visível, mais notória, do que, muitas vezes, somos capazes de perceber na vida real.

Nesse aspecto, a temática ficcional de Vilela sonda a existência do eu individual, permitida ou constituída apenas mediante um contato com aquele que vê, e esta visão expandida segrega ou inclui os indivíduos, conforme a imagem resultante construída, uma vez que verdades subjetivas assumem posição crucial como se objetivas fossem. A atmosfera do conto aponta para a afirmação, diante do espelho, de sucessivos espaços da construção do eu sem valoração própria, visto que os valores sobre os quais o sujeito se faz são todos valores estabelecidos pelo outro.

Quando tratamos dessa relação entre o eu e o outro, faz-se necessário compreender que esse caráter binário cria no conto o clima de ambiguidade que permeia

cada cena em que o protagonista busca, no espelho, enxergar o que o outro nele enxerga. Assim, pode-se dizer que a estrutura da narrativa em questão aponta para a construção do estigma em si, haja vista que permite uma análise da forma como o narrador e demais personagens (todos indefinidos, incontornáveis, sem nomes), ao conceituarem o eu em construção, definem quem terá o poder de construir a representação do outro – que acaba culminando na figura do palhaço, ao final do conto.

Mas por que palhaço? O que esta máscara representa, denotativa e conotativamente, dentro da sociedade moderna? A escolha desse símbolo parece corroborar com uma crítica à sociedade, em busca de uma identidade.

A representação do palhaço tem sido alvo de estudos, como a tese: *O palhaço e a psicanálise: relações possíveis*, de Ameli Gabriele Fernandes. Ao realizar um estudo sobre este símbolo social, Fernandes cita como primeira característica o fato de que “este personagem se constrói explorando a distância risível que há entre o ideal e o real” (2011, p. 32). Além disso, a autora afirma que: “ele não quer se curar de seus defeitos, mas, sim, rir deles” (FERNANDES, 2011, p. 32). Desse modo, a figura do palhaço representa, em muitos casos, segundo a pesquisadora, a personificação das imperfeições humanas, depois de seu significado léxico de ser uma figura engraçada. Entretanto, aliado a tudo isso, precede uma postura de defesa que o palhaço tem de si, diante dos outros: “tal como caçoar de si antes que os outros o façam” (FERNANDES, 2011, p. 33). Essa postura, segundo a estudiosa, é uma via de mão dupla. Trata-se de dizer ao público: “meus defeitos são esses, por acaso vocês são perfeitos?” (FERNANDES, 2011, p. 63).

Construída a imagem (de palhaço) falta que se consolide ou se construa, também, a identidade, mas, no conto de Vilela, isso não parece possível. O escritor dilui em seu conto a questão da formação identitária, aproveitando para tecer uma crítica à sociedade moderna como um todo. Enquanto em outros autores a imagem no espelho é tratada de forma mais objetiva, Vilela tira do espelho essa mesma imagem e a torna um domínio das ideias. Subjetiva a imagem, transforma-a em palavras. Em jogo de definições que indefinem. Por isso, no conto, esta identidade não está unicamente atrelada ao individual, mas ao que verdadeiramente se busca ser dentro de uma sociedade imagética.

Esta mesma sociedade, pelo olhar do protagonista, que vai crescendo sem uma identidade, apresenta-se num quadro de plena crise identitária, ou seja, já não se sabe mais quem sou. Segundo Stuart Hall, em “Identidade cultural na pós-modernidade”, as velhas identidades fazem “surgir novas identidades e fragmentam o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado, num processo de plena 'crise de identidade'” (HALL, 1990, p.72). E é nesse contexto que a figura do palhaço pode ser entendida como a daquele que não se define segundo as normas gerais, que não se enquadra, que se torna elemento a ser excluído, um sujeito risível.

De certa forma, todos os quatro contos com a temática do espelho, aqui mencionados, abordam a questão da identidade. E esse sujeito risível do conto de Vilela pode ser visto como uma espécie de representação do próprio homem moderno, pois, como vemos em Hall, as “velhas identidades”, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, foram substituídas pela fragmentação identitária do indivíduo, “até aqui visto como um sujeito unificado” (HALL, 1990, p.7).

Assim, a imagem, enquanto constructo, enquanto obra humana, vincula o homem a si, ou fragmenta-o, uma vez que: “somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós), dentre as quais parece possível fazer uma escolha” (HALL, 2001, p.75). Nesse sentido, pode-se dizer que o conto de Vilela consegue evidenciar, em sua estrutura, essa fragmentação identitária evidenciada com o modernismo e inquestionável na contemporaneidade.

O corpo visto no espelho

Pensando ainda na teoria do iceberg, proposta por Ernest Hemingway, em “Hemingway por ele mesmo” (1990), segundo a qual, apenas uma pequena parte do conteúdo do conto é aparente, pode-se dizer que, nesse enredo de Vilela, temos pouca coisa à superfície e a maior parte submersa. É também apropriado para esta análise o postulado de Hemingway de que o “não-dito prevalece sobre o dito, o sugerido ganha estatuto de fato consumado” (1990, p.34). Isto permite afirmar que a imagem traz em seu bojo muito do não dito no constructo identitário ao qual nos referimos até agora.

Imagem é superfície, e, tal qual o iceberg, ao qual recorre o escritor norte-americano, esconde muitos conteúdos em sua profundidade. Conteúdos que não possuem visibilidade enquanto imagem visual, uma vez que se limitam ao subjetivismo das mentes, das ideias, dos pensamentos críticos, sugeridos de forma bastante sutil no conto, enquanto tecido literário.

A psicanálise, a antropologia, e a psicologia são ciências nas quais a literatura constrói as suas fontes, por isso, selecionamos algumas considerações de Jacques Lacan, em “O estágio do espelho como formador da função do eu”, para falar sobre a constituição do eu e do outro, que se interligam internamente num processo denominado de “estágio de espelho” (1998, p.100). Esse estágio é referente a uma fase do desenvolvimento da personalidade humana em que a criança, ao se reconhecer no espelho, constata suas transformações exteriores e se identifica com a sua imagem especular. É nessa fase, segundo o teórico, que ela supera “os entraves de seu apoio”, identificando-se à sua imagem exterior como “a forma total do corpo pelo qual o sujeito encontra em uma miragem a maturação de sua força” (LACAN, 1998, p. 100). O espelho é essencial, então, para que a criança supere dependências iniciais e naturais em relação ao outro. E assim se constrói a identidade – diante do espelho.

Mas é preciso considerar que a imagem refletida é somente uma miragem, portanto, é apenas a *representação* humana fugaz. Segundo o pensador, por um lado, o corpo é sempre fragmentário, pois é visto por partes, e nunca por inteiro. E nesse sentido, esta imagem especular é necessária para unificar os fragmentos da identidade, ou seja, para reconhecer seu corpo e controlá-lo. Pensemos num exemplo retirado do conto de Vilela: “Comecei a pensar: essas pessoas me conhecem; talvez possam me dizer quem sou.” (VILELA, 1977, p. 34). Ou ainda, quando o protagonista enfaticamente afirma: “Visitar a casa dos meus amigos, parentes, conhecidos, sem deixá-los perceber o que eu queria, faria com que falassem o máximo a respeito de mim” (VILELA, 1977, p. 35).

Após visualizar o seu corpo ao espelho, o rapaz reflete e vai adiante, em busca do outro, no intento de se identificar: “As pessoas diziam que eu andava diferente, que eu não era mais o mesmo (que mesmo? eu perguntava com os olhos cheios de aflição), que eu parecia outra pessoa (que outra pessoa?)” (VILELA, 1977, p. 36). Essa luta entre

a miragem, a imagem refletida, e a imagem construída pela palavra dos outros é o centro das representações, e tudo converge para aquele corpo visto no espelho.

Assim, a narrativa de Vilela coloca em evidência constatações e desejos, anseios e ansiedade, surgidos nessa relação constitutiva do homem tendo os outros como principal perspectiva, o que vai ao encontro da afirmação de Lacan de que nosso desejo é o de “se fazer reconhecer no desejo do outro” (LACAN, 1998, p. 101). “Às vezes esse outro era realmente outro e eu pensava: não é assim...” (VILELA, 1977, p. 34). Nesse posicionamento do protagonista, observam-se nuances do constructo do Outro, sempre relacionado com o seu interior. A alteridade é construída externamente, e ao tentar relacioná-la com o espelho, torna-se inviável enquanto definição da sua personalidade.

Ao pensarmos nesse Outro enquanto um ser também em formação, é possível ampliar as possibilidades de sentido, para não reduzirmos as esferas às quais ele pode reportar: aqui estão em jogo as identidades culturais, as representações ideológicas, os espaços territoriais, as práticas discursivas, as instâncias de poder, as instituições, as relações pessoais, numa ótica eminentemente crítica realizada por Vilela.

“Depois passavam a falar mais de mim mesmo, do que eu era, cada um queria dizer mais de mim do que eu era” (VILELA, 1977, p. 33). Ou ainda: “Era como se estivessem falando de um outro, não de mim, um outro que estivesse à meia-luz da porta, entre o quarto escuro e a sala iluminada, entre mim e eles” (VILELA, 1977, p. 34). Esses excertos do conto demonstram que, desde o âmbito confinado da individualidade do sujeito, que já nem se enxerga mais em algumas circunstâncias diante do espelho, até aqueles contextos que se estendem a domínios mais abrangentes, o Outro é essa instância cujo modo de ser é o próprio devir, é o caminho de formação moral e intelectual daquele rapaz solitário, sem identidade, totalmente à mercê de mutações e em constante busca de afirmação.

Se tomamos como objeto de análise esse eu- outro do enredo aqui analisado, podemos perceber a construção da imagem como uma forma crítica de visibilidade de uma sociedade imagética, uma sociedade de aparências pré-moldadas, que precisa tornar visível seus valores, muitas vezes, pelo simulacro, ou seja, por aquilo que não é, mas parece ser.

Nota-se que há uma alegoria nos diversos posicionamentos (ambíguos, confusos) do narrador na perspectiva desse Outro, que domina a atmosfera do conto em

seus diversos quadrantes, até mesmo na personagem que surge no desfecho, o dono do circo. Lá, os palhaços reais são diferentes do personagem central do relato, que se autodenomina como palhaço: “Como várias de minhas imagens eram as de um sujeito engraçado, apresentei-me ao diretor do circo como um palhaço” (VILELA, 1977, p. 36). A constituição do eu- palhaço, por imagens diversificadas, porque oriundas de várias pessoas, estabelece também profunda relação entre linguagem e imagem. A sociedade distingue dois tipos de palhaço, o denotativo: profissional do riso, e o conotativo: composto de impressões e conceitos pejorativos.

O narrador, utilizando-se de alguma coloquialidade, estabelece as relações necessárias e essenciais entre linguagem e identidade, estabelecendo uma busca sem fim de si no outro. O espelho, aqui, é apenas figurante nessa intrigante construção identitária, pois, nele, não se vê, não se reflete o resultado de fatores individuais originados na diversidade de fatores coletivos, sociais, de modo que, ao final do conto fica em suspenso a resolução do processo identitário do narrador-protagonista que, ao que tudo indica, continuará com os seus conflitos indefinidamente.

Tzvetan Todorov, em as “Estruturas narrativas”, diz que o “eu é um outro” (2003, p. 13), pois não se encerra nem em si e muito menos para si mesmo, já que existem “outros eus” em contato. Partindo desse raciocínio, do “eu ser um outro” (2003, p.13), o teórico afirma que a qualquer “eu” é impossível ser “radicalmente diferente de tudo que não é si mesmo” (TODOROV, 2003, p.14), levando à percepção de que “não se é uma substância homogênea”, muito menos hermética, sendo possível “descobrir os outros em si mesmo” (2003, p.14).

“É, você é realmente um palhaço. E me deu até logo” (VILELA, 1977, p. 36). Aqui, não se trata de uma conclusão. O dono do circo apenas contribui para a formação de identidade do rapaz, uma vez que representa o limite semiótico entre o palhaço real e as representações morais que o termo carrega consigo, por atribuição da sociedade. O final do conto não conclui. Aponta para uma continuidade, uma sequência na composição dinâmica dessa imagem.

Pode-se dizer que, ao escolher centrar na imagem o foco do seu texto, Vilela abre a temática do espelho para novas perspectivas, e, ao que nos parece, confere um toque pessoal e contemporâneo às narrativas especulares. O espelho, a imagem, os conceitos, os preconceitos, e o papel do outro na formação da personalidade, cunham

uma narrativa coesa, dotada de uma capacidade de gerar interpretações também múltiplas. Afinal, tratar da imagem requer que se considere uma complexa rede de relações e referências.

Referências

ASSIS, Machado de. *O Espelho*. In: ASSIS, Machado. **Obras completas**. 3 Volumes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievsky*. In: **Estética da Criação Verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Forense, 2002.

CHIAPPINI, Ligia; LEITE, Moraes *A tipologia de Norman Friedman*. In: **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1985, Série Princípios.

FERNANDES, Ameli Gabriele. **O palhaço e a psicanálise: relações possíveis**. Tese (Doutorado). Rio de Janeiro, 2011.

HALL, Stuart. **Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Trad. Adelaine Resende. Rio de Janeiro: DP&A, 1990.

HEMINGWAY, Ernest. **Hemingway por ele mesmo**. São Paulo. Martin Claret 1990.

LACAN, J. *O estágio do espelho como formador da função do eu*. In: **Escritos**. Trad. V. Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Trad. Marilena Chauí. São Paulo: Editora perspectiva, 2000.

RODRIGUES, Rauer Ribeiro. *O motivo do espelho em contos de Aluísio Azevedo, Machado de Assis, Guimarães Rosa e Luiz Vilela*. In: NUNEZ, Carlinda Fragale Pate et al (org.) **História da Literatura: Práticas Analíticas**. Volume II. Rio de Janeiro: Edições Makunaíma, 2012.

ROSA, Guimarães. O Espelho. In: **Primeiras Estórias**. São Paulo: Nova Fronteira, 2005.

TODOROV, Tzvetan. A questão do outro. In: **As estruturas narrativas**. Trad. Leila Perrone-Moisés. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Tópicos).

VEIGA, J. J. O Espelho. In: **Objetos turbulentos**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1997.

VILELA, Luiz. *Tremor de Terra*. Volume 6. **Coleção de autores brasileiros**. São Paulo: Editora Ática, 1977.

**AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS NO DISCURSO DOS SUPER-HERÓIS:
O CASO *BATMAN, O CAVALEIRO DAS TREVAS*****THE SOCIALS REPRESENTATIONS IN THE SPEECH OF SUPER-HEROES:
THE CASE *BATMAN, O CAVALEIRO DAS TREVAS***Lorena da Silva RODRIGUES¹
Maria Leidiane TAVARES²

Resumo: Os super-heróis americanos trazem, geralmente, em seus discursos, um sistema de interpretação da realidade, organizando as relações do sujeito com o mundo e orientando as suas condutas sociais. A partir desse entendimento, nossa pesquisa tem por objetivo a análise discursiva das histórias em quadrinhos de super-heróis americanos, tencionando a compreensão do modo pelo qual estas personagens sofrem transformações, ao longo do tempo, em suas representações sociais e discursivas. Como base teórica para esse estudo, considerando que as representações sociais e discursivas se relacionam estreitamente, utilizamo-nos das reflexões de Moscovici (1978) acerca das Representações Sociais, aliadas às propostas da Análise do Discurso de orientação francesa, sobretudo no que diz respeito aos conceitos de Formação Discursiva (FOUCAULT, 1997; PÊCHEUX, 1995) e Discurso Constituinte (MAINGUENEAU, 2000). Para essa análise, elegemos como corpus as histórias de dois super-heróis célebres das histórias em quadrinhos americanas: Superman e Batman, a partir da série "Batman, O cavaleiro das trevas". Observamos que os super-heróis vêm formando uma nova representação social nas últimas décadas, passando a representar, ao longo da história, a evolução que se afasta da imagem do semideus, em prol de um deslizamento de sentidos que constitui um sujeito fundamentalmente ambíguo em seu caráter cognitivo e psicossocial.

Palavras-chave: Representação Social, Discurso e Super-heróis.

Abstract: The American superheroes bring, often in his speeches, an interpretation of reality system, organizing the relations of the subject with the world and guiding their social behavior. Based on this understanding, our research aims at discursive analysis of the stories in American superhero comics, intending to understand the way in which these characters undergo transformations over time, in their social and discursive representations. As a theoretical basis for this study, considering the social and discursive representations are closely related, they use the reflections of Moscovici (1978) about the social representations, combined with proposals Analysis of French orientation speech, particularly with regard to concepts of Discourse Training (Foucault, 1997; PÊCHEUX, 1995) and Constituent Speech (MAINGUENEAU, 2000). For this analysis, we elected as corpus the stories of two famous superheroes stories in American comics: Superman and Batman, from the series "Batman, The Dark Knight."

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará (PGGL-UFC), professora da Secretaria de Educação Básica do Estado do Ceará (SEDUC – CE), contato: rodrilorena@gmail.com.

² Doutora em Linguística pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará (PPGL-UFC), professora da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB/CE), contato: mleidianet@gmail.com.

We note that the superheroes have formed a new social representation in recent decades, to represent, throughout history, the evolution that departs from demigod image in favor of a sliding senses that is a subject fundamentally ambiguous in its cognitive and psychosocial character.

Keywords: Social Representation, Speech and Superheroes.

1. Introdução

Ao longo da história ocidental, a representação do herói vem sofrendo modificações de acordo com a mudança do contexto sócio-histórico. Desde a Antiguidade, temos as personagens que ficam no meio termo entre os deuses e os homens. Da união entre o divino e o humano surgem nomes como Hércules, Aquiles, Jasão, Enéias entre outros. Suas histórias narram feitos épicos sobre-humanos, frutos da semi-imortalidade.

Com o apogeu do teocentrismo, os heróis passam por sua primeira mudança de representação, uma vez que não há mais espaço para vários deuses, e nem tampouco para o homem, simples pecador, igualar-se ao Deus cristão. Dessa forma, na Medievalidade, os heróis humanizam-se e a figura do cavaleiro é a imagem que mais se aproxima dos lendários heróis. Nesse momento, é dever do herói-cavaleiro proteger seu rei e a Igreja. Dentro desse paradigma, apontamos Lancelot e os cavaleiros da Távola Redonda (2010), D'Artangan e os Três Mosqueteiros (2013), entre outros. Para essas personagens, os valores mais estimados são a honra, a coragem e a fortaleza, aliados ao sentimento de vassalagem para com seu rei.

Entretanto, cabe lembrar que essa mudança, ocorrida no Ocidente dominado pela Igreja católica, também produziu heróis como Beowulf (1992). Essa personagem seria uma mescla entre as representações pagã e cristã medieval. O herói ora se mostra norteadado pela força sobrenatural do destino, aspecto da cultura germânica, ora se mostra beneficiado pela vontade de Deus.

Outra mudança de representação do herói se dá com o Estado Moderno Burguês. A partir das ideias iluministas, o herói volta a ser o centro de toda representação, pois a visão antropocêntrica permite a retomada ao indivíduo. Tal representação persiste e é amplificada nos dias atuais. Assim, na sociedade contemporânea, o herói torna-se “super”. Com a incorporação do sufixo, o super-herói passa a refletir os excessos dessa realidade, passa a refletir todo o seu dinamismo.

Diante do panorama exposto, podemos observar que as personagens são, como já citamos, representações do momento sócio-histórico ao qual pertencem. Dessa forma, ao analisar o seu discurso, podemos ver incorporadas, à individualização das personagens, as representações sociais, fruto da consciência coletiva.

Desse modo, neste artigo propomos uma análise do caminho discursivo traçado por essas representações até a geração das figuras de super-heróis contemporâneos. Como material de análise, utilizaremos a série de quadrinhos *Batman, o cavaleiro das trevas*³, lançada por Frank Miller nos Estados Unidos em 1986 e, no ano seguinte, lançado no Brasil. A nossa escolha se deve por ser essa narrativa a primeira a utilizar-se do mecanismo de *Elseworld*, cuja técnica consiste em criar um universo paralelo, em que as personagens são mostradas em situações não convencionais e, assim, uma nova representação é constituída segundo um mundo de probabilidades. A utilização dessa estratégia permite que a figura do super-herói, muitas vezes, se aproxime dos anti-heróis ou mesmo dos vilões.

Focaremos nossa análise em duas bases teóricas, a saber: a Teoria das Representações Sociais, proposta por Moscovici (1978) e a Análise do Discurso de linha francesa, no que diz respeito aos conceitos de Formação Discursiva e de Discurso Constituinte. Acreditamos que, coadunando com Xavier (2003), esses conceitos são relacionáveis uma vez que, muitas vezes, as representações sociais são mais claramente percebidas na tessitura discursiva.

2. A Teoria das Representações Sociais

Nas ciências humanas, foi, durante muito tempo, bastante comum o dualismo entre o individual e o social (procurar referência). A partir desse dualismo, cabem às experiências individuais percepções e comportamentos resultantes de processos subjetivos, enquanto que, ao social, cabem os processos resultantes das interações entre esses indivíduos.

Entretanto, Moscovici (1994) exorta que “não existe sujeito sem sistema e sistema sem sujeito.” (p.12). E, a partir dessa interrelação, o autor situa o papel das representações partilhadas como sendo o de assegurar que a coexistência entre esses

³ Disponível em <http://hqdigital.blogspot.com/2007/05/batman-o-cavaleiro-das-trevas.html> (Acesso em 27 de Maio de 2014)

dois mundos, o individual e o social, seja possível. Dessa relação é que se pode compreender o dinamismo da sociedade e a mudança das partes que a compõe.

Tendo em vista sujeito e sociedade, do mesmo modo que Xavier (2003), concebemos representações sociais como:

Um sistema (ou sistemas) de interpretação da realidade, que organiza as relações de indivíduos com o mundo e orienta as suas condutas e comportamentos no meio social, permitindo-lhe interiorizar as práticas sociais e os modelos de conduta ao mesmo tempo em que constrói e se apropria de objetos socializados. (p. 24).

A partir desse conceito, salientamos três dimensões das Representações Sociais: a cognitiva, a afetiva e a social. Da dimensão cognitiva, temos a construção dos saberes sociais. Da dimensão afetiva o caráter simbólico e imaginativo, pois, para entender o mundo e dar sentido a ele, os sujeitos sociais o fazem com sentimentos, emoção e paixão. A terceira dimensão, a realidade social, é a base das outras duas (GUARESCHI; JOVCHELOVITCH, 1998).

Assim sendo, enquanto organização do real, o estudo das representações sociais se constituiria, conforme Xavier (2003, p.23) “na análise dos processos pelos quais os indivíduos, em interação social, constroem teorias sobre os objetos sociais, que tornam variável a comunicação e a organização dos comportamentos sociais”.

Enquanto caráter performativo, para compreender-se a construção de uma representação social, conforme Moscovici (DATA), fazem parte do processo de estruturação de uma representação social os conceitos de *objetivação* e de *ancoragem*. Pela *objetivação* são materializadas as ideias e os conceitos. Por intermédio desse processo, esses conteúdos mentais do sujeito se projetam tomando forma, consolidando-se e, por fim, tornando-se objeto, metamorfoseando palavras em coisas. Pelo mecanismo de *ancoragem*, temos a penetração de uma representação entre as demais já existentes em uma sociedade. É somente através desse processo que a representação assume seu *status* social, com a identificação mútua de cada grupo social em relação a um mesmo objeto.

Diante do caráter inovador das representações sociais, observamos que essas têm a capacidade de atualizar conteúdos, a partir da subjetivação de objetos, conceitos e teorias já estabelecidas, uma vez que passa abarcar, além desses saberes, o

conhecimento do homem comum. Trata-se, segundo Spink (1998), da ampliação do olhar sobre o senso comum como conhecimento motor das transformações sociais.

Diante dessas noções, Xavier (2003, p. 41) esquematiza a dinâmica e complexidade das representações sociais, conforme o diagrama abaixo:



Diante disso, para uma análise das representações sociais, devem ser contextualizados o contexto e os discursos presentes nas práticas sociais.

3. O discurso e suas condições sócio-históricas de produção

A apreensão do discurso enquanto articulador entre texto e lugares sociais é apontada por Maingueneau (2000) como o interesse específico da Análise do Discurso (AD), cabendo ao analista do discurso refletir sobre “o dispositivo de comunicação e de articulação entre espaço público e maneira como o texto é organizado” (p. 169).

Conforme essa perspectiva de análise, tanto sujeito como os sentidos não são vistos como próprios de um indivíduo, mas, sim, como constituídos historicamente. Partindo desse princípio, a AD incorpora o conceito de *Formação Discursiva* (FD) proposto por Foucault, que o define como:

Um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço que definiram em uma época dada, e para uma área social, econômica, geográfica ou linguística dada, as condições de exercício da função enunciativa. (FOUCAULT, 1969 *apud* MUSSALIN, 2001, p. 119).

Assim, uma FD determina o que pode ser dito, a partir de um lugar social,

delimitando o que pertence ou não daquela FD. Entretanto, apesar de apresentar fronteiras, uma FD não é fechada, mas atravessada de outras FDs.

Ainda de acordo com o conceito de FD, segundo o qual enunciados podem ser interpretados de formas diferentes a depender do local social de onde são proferidos, a língua passa a ser concebida a partir da interação verbal, como proposto pelo Círculo de Bakhtin e, assim sendo, o ser humano é concebido da relação dialógica que o liga ao outro. Nesse elo entre linguagem e sujeito, o signo passa a ser visto como ideológico, uma vez que já é habitado por pontos de vista diversos, ainda que sem significação acabada, tornando-se local de disputas pelas forças sociais que dele se utilizam. (COSTA, 2001).

Para essa perspectiva dialógica da linguagem, o conceito de *heterogeneidade discursiva* operacionaliza a análise concreta da atividade verbal. Esse conceito pretende dar conta da heterogeneidade própria do sujeito e do seu discurso. No interior da heterogeneidade discursiva, podemos distinguir claramente uma *heterogeneidade constitutiva* e uma *heterogeneidade mostrada*. A primeira delas, não marcada linguisticamente, tem seus significados construídos a partir da presença de um Outro, o que permite, assim, que a AD a defina. Já a segunda, é mostrada no próprio discurso, como a representação, dentro do discurso, de sua constituição.

Dessa forma, concebendo que a fala dos sujeitos é demarcada pela formação discursiva na qual estão inseridos e que esse mesmo sujeito somente enuncia ligado a outro sujeito, não podemos deixar de entender o discurso como constituído e alimentado por vários outros discursos. Dentro desse primado do *interdiscurso*, as relações de um texto nunca estão concebidas *a priori*, mas essas são produtos das relações entre linguagem e formação discursiva.

Entretanto, cabe notar que alguns discursos partilham certas propriedades no que diz respeito às suas condições de emergência, de funcionamento e de circulação. A esses discursos, Maingueneau (2000) propõe chamar de *constituintes* uma vez que possuem “zonas de fala em meio a outras e falas que pretendem preponderar sobre todas as outras” (p.172). Apontando desse modo, ao seu caráter auto e heteroconstituente já que o discurso se constitui “tematizando sua própria constituição” e podendo constituir assim um papel constituinte para outros discursos.

Os discursos constituintes caracterizam, enquanto constituição, em três

dimensões: a constituição como ação; a constituição como modo de organização e a constituição como conjunto de normas. Na primeira dimensão, são levados em consideração enunciação e sua legitimação, nela o discurso é caracterizado como instaurador das modalidades de sua própria emergência no interdiscurso. Na segunda dimensão, o discurso põe em evidência a coesão e a coerência das totalidades textuais. Por fim, na última dimensão, os discursos constituintes são destinados a servir de normas, garantindo os comportamentos de uma coletividade e delimitando o lugar das palavras que nele circulam. (MAINGUENEAU, 2000, p.7). Diante dessas três dimensões, o autor adverte que, para uma análise em discursos constituintes, é necessária “a articulação entre o intradiscursivo e o extradiscursivo, a intrincação entre uma representação do mundo e uma atividade enunciativa”.

4. Batman, o cavaleiro das trevas.

4.1. Caracterização do corpus: inserindo o texto no contexto sócio-histórico

A série em quadrinhos escritas por Frank Miller, em meados dos anos oitenta, é composta por quatro revistas e narra, por meio do processo de *elseworld*, um período de trevas por qual passa a cidade de Gotham, após um período de aposentadoria do velho Homem Morcego. Por conta da degradação da cidade, Batman retoma seus hábitos noturnos e começa a agir segundo as suas leis, fazendo “justiça pelas próprias mãos” e conquistando diversas inimizadas em Gotham, inclusive com a atual comissária de polícia, substituta do antigo aliado Comissário Gordon.

Ao longo do texto, a narração passa do real a um mundo subjetivo, próprio do processo de *elseworld*, em que, em um universo paralelo, as ações do agora “Cavaleiro das Trevas” passam de problemas locais e tornam-se problemas de Estado, uma vez que o “herói” se alia aos soviéticos. Nesse contexto histórico, na corrida armamentista, os soviéticos, ao mostrarem sua nova arma, despertam uma reação no presidente americano que convoca a única arma capaz de deter tal ameaça: o Superman.

Dentro da narrativa, o local de embate ideológico em que se estrutura a narrativa é o discurso da mídia, o qual se incorpora de vários discursos constituintes ao longo do texto para trilhar as diversas fases do discurso do Cavaleiro das Trevas.

4.2. Os discursos constituintes de Batman, o Cavaleiro das Trevas

A narrativa inicia-se baseada no discurso jornalístico que mescla vários discursos, como o científico, ao anunciar as mudanças climáticas, e o discurso sobre a violência, ao mostrar a criminalidade na Cidade de Gotham. Entretanto, como marca dessa representação midiática, os discursos que ali se mesclam são construídos na intenção de serem imparciais. Ao elencar de início esses dois discursos, o científico e o sobre a violência, já nos direcionam ao restante do texto, a qual se pautará nessas duas questões.

Em meio às notícias imparciais, a apresentadora diz: “ironicamente, hoje também se comemora o décimo aniversário da última vez que Batman foi avistado. Seu paradeiro continua um dilema” e acrescenta “ainda hoje são debatidos os **méritos** de sua guerra solitária contra o crime.” Dessa forma, um novo discurso, o qual chamaremos discurso heroico, é inserido no texto. Dentro desse contexto, em que são apresentadas as calamidades mundiais, o discurso heroico é construído de forma maniqueísta. Assim, dentro dessa formação discursiva, é dever do herói proteger a todos contra tudo que é mau, desde tragédias naturais à proteção contra o crime.

Entretanto, o herói em questão é o Batman, herói que desde o início foge da representação social esperada, uma vez que ele mesmo se fez herói, através da tecnologia comprada para combater o crime, motivado por questões pessoais: a vingança, sentimento nada heroico no discurso religioso.

Dentro de suas peculiaridades, Batman torna-se o Cavaleiro das Trevas e volta a combater o crime de modo nada nobre, como o esperado dentro da FD que constitui o papel do herói. Dessa forma, temos enunciados como “uma misteriosa criatura, com aspecto de morcego, foi avistada na zona sul de Gotham! Dizem que atacou e feriu gravemente três perigosos assaltantes que assolavam a região”, ao longo da narrativa. Como vemos na representação social desse herói vão sendo afastadas da FD’s maqueísta e heróica. Assim, outra FD heróica é instituída com o Cavaleiro das Trevas: um herói justiceiro que está determinado a varrer a criminalidade de Gotham a qualquer preço.

A partir do caráter discursivo dúbio, que vai se construindo ao longo do texto, Batman reformula a FD e, assim, também vai construindo uma nova representação, aproximando o herói dos vilões.

Nesse ponto, um novo componente discursivo é incorporado ao texto, o discurso político. Esse discurso, dentro do contexto histórico em que a narrativa foi produzida, a guerra fria, retoma o posicionamento maniqueísta, aplicado agora à bipolarização mundial. Assim, Batman passa a ser visto como inimigo do estado e aliado dos soviéticos. Na figura ao lado, podemos observar que o presidente americano trata o caso da personagem no mesmo nível que problemas como a fome e a desordem social.



Fonte: MILLER, 2011.

Observemos que no contexto histórico, ter um herói como aliado em plena corrida armamentista é estar um passo a frente de seu inimigo. Por esse motivo, o presidente americano recruta o herói que melhor representa os ideais americanos, o único que pode vencer o Homem Morcego. Dentro da narrativa, a representação que se faz do Super-homem confunde-se com a própria imagem do Estado americano, como podemos observar abaixo.



Fonte: MILLER, 2011.

Apesar de não nos referirmos a uma análise semiótica, em histórias em quadrinhos é impossível dissociar os signos verbais e não-verbais. Durante a maior parte da história, o nosso Cavaleiro das Trevas está em interação com as cores escuras dos quadrinhos, incorporando esse signo à sua FD. Entretanto, como visto das imagens anteriores, ao se tratar do Estado americano e de sua representação heróica, o Super-homem, outras cores são incorporadas ao discurso.

Sobre o embate dessas duas FD's, o discurso jornalístico afirma que “ou será a batalha final entre dois titãs ou o último confronto entre o Cavaleiro das Trevas... e o poderoso Homem de Aço.” Observa-se aí uma intertextualidade com o discurso mítico ao se fazer uma referência à luta entre os deuses que disputavam o comando do Olimpo. Observamos ainda a heterogeneidade mostrada e o posicionamento da notícia ao observar que ao Homem de Aço fora adicionado o adjetivo “poderoso.”



Fonte: MILLER, 2011.

Mesmo representando o risco político, como afirmado acima, o discurso de Batman não vai de acordo com suas ações, pois, no quadro que se segue, vemos a lendária batalha entre os heróis e os métodos obscuros do Cavaleiro das Trevas, o qual sintetizara a criptonita, ponto-fraco do rival. Sobre a tecnologia utilizada, o Homem Morcego afirma “levei anos e custou uma fortuna. Por sorte eu tinha as duas”, tal discurso o aproxima mais de uma formação neoliberal do que de uma representação comunista soviética. Podemos nos referir a isso, pelos discursos que se inter-relacionam, assim mesmo com a representação soviética, a personagem ainda reflete seus hábitos de sua formação discursiva anterior.

Após o desenrolar da história, a vitória do confronto fica com o Homem de Aço e há uma suposta morte do Cavaleiro das Trevas – há a sugestão de que se trata somente de um plano para poder agir ainda mais nas sombras e no submundo, distante dos holofotes da mídia e da sociedade. Ou ainda, como observado na figura que se segue, uma vitória do bem contra o mal ou, ainda, uma vitória dos Estados Unidos contra a ameaça comunista, o que reforça a suposta morte como artifice para oferecer uma vitória.



5. Considerações finais

Observamos, ao longo da construção discursiva de *Batman, o Cavaleiro das Trevas*, a inter-relação entre diversos discursos constituintes. Esses discursos constituintes, como o maniqueísta e o mítico, refletem-se no discurso heroico, assim como o discurso jornalístico e o discurso político.

Nessa história em quadrinhos, uma nova FD é construída para os heróis, aquela que o permite ser constituído da representação do bem e do mal, concebendo-os como seres mortais que realmente o são. Apesar de seus discursos e suas ações fugirem da representação do herói prototípico, essa imagem de herói é a que mais se aproxima do conceito de *super-homem* nietzscheano, conseguindo afastar-se de seus medos, ainda que parcialmente, e tornado-se *Além do bem e do mal*.

Entretanto, no contexto sócio-histórico em que a narrativa foi escrita, as noções de bem e mal são incorporadas à política e, em consequência disso, o super-herói passa a representar toda uma nação, perdendo sua identidade individual. A partir daí, o herói deve se adequar à FD discursiva que mais o representa, não sendo concebido que este pertença a mais de uma FD, ainda que a identidade discursiva seja produto de um interdiscurso.

A partir da análise do caso do Cavaleiro das Trevas, observamos que, ainda em um texto com propósito comunicativo que vise ao entretenimento, o signo é ideológico. A partir da inovação de construção discursiva presente nessa narrativa, a imagem do herói passa a ser redimensionada e novas personagens surgem seguindo esse paradigma.

Referências

- COSTA, N. B. **A produção do discurso litero-musical brasileiro**. Tese (Doutorado em Linguística). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: São Paulo, 2001.
- DUMAS, A. **Os três mosqueteiros**. Trad. André Telles e Rodrigo Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- GUARESCHI, P; JOVCHELOVITCH, S, **Textos em representações sociais**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- MAINGUENEAU, D. Analisando discursos constituintes. Tradução de Nelson Barros da Costa **Revista do GELNE**. Fortaleza: v.2. n.2, p.167 – 178, 2000.
- MILLER, F. **Batman, o cavaleiro das trevas**. São Paulo: Panini Livros, 2011.
- MOSCOVICI, S. **A representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- _____. Prefácio. *In*: GUARESCHI,P; JOVCHELOVITCH, S, **Textos em representações sociais**. Petrópolis: Vozes, 1998
- MUSSALIM, F. Análise do discurso. *In*: MUSSALIM, F.; BENTES, A. C. (Orgs.). **Introdução à linguística: domínios e fronteiras**. Vol. 2. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2001. p. 101-142.
- PYLE, H. **Rei Arthur e os cavaleiros da Távola Redonda**: edição comentada e ilustrada. Trad. Vivien Kogut Lessa de Sá. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- SPINK, M.J. Desvendando as teorias implícitas: uma metodologia de análise das representações sociais. *In*: GUARESCHI,P; JOVCHELOVITCH, S, **Textos em representações sociais**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- TOLKIEN, J. R. R. **Beowulf**. Tradução, introdução e notas de Ary Gonzales Galvão. São Paulo: Hucitec, 1992.
- XAVIER,R. Representação social e ideologia: conceitos intercambiáveis? **Psicologia & Sociedade**. Porto Alegre: v.14. n.2, p. 18-47, jul./dez. 2002.

**A MODALIZAÇÃO EPISTÊMICA E DEÔNTICA EM ENTREVISTA:
UM EXERCÍCIO EM ANÁLISE****THE EPISTEMIC MODALITY AND DEONTIC IN INTERVIEW:
A YEAR IN REVIEW**Daiane Karla Correia JODAR¹

Resumo: Este trabalho tem como objetivo analisar a presença das modalidades epistêmica e deôntica – e verificar qual é a predominante – por meio do emprego de algumas manifestações modalizadoras presentes na entrevista de Maria das Graças Foster ao programa *Fantástico*, pertencente à Rede Globo de Televisão. A pesquisa baseia-se na teoria funcionalista da linguagem, a qual crê que a língua possui, em sua Gramática, mecanismos que permitem ao falante indicar conhecimento, opinião e orientação argumentativa dos enunciados inseridos na própria língua. É a esses mecanismos que se costuma denominar marcas linguísticas de enunciação ou da argumentação e, outras vezes, tais elementos são denominados modalizadores, já que têm a função de determinar o modo como aquilo que se diz é dito. Pretende-se, por meio do *corpus* de análise (entrevista de Graça Foster, ex- presidente da PETROBRÁS), apontar quais são as expressões modalizadoras utilizadas no discurso da entrevistada e quais efeitos são produzidos a partir disso.

Palavras-chave: Funcionalismo; Modalidade; Expressões modalizadoras.

Abstract: This work has the aim to analyse the presence of the epistemic and deontic modality – and verify which one is the predominant – through the use of some modal manifestations presented in Maria das Graças Foster interview to the *Fantástico*, program that belongs to the *Rede Globo TV* channel. The research is based in the functionalistic theory of the language, which believes that the language owns, in its grammar, mechanisms that allow the speaker to show knowledge, opinion and argumentative orientation in the statements in the language itself. These mechanisms are what is used called linguistics statements or argumentation marks and these elements sometimes are called modalizers, as they have the function to determine the way of what is said is said. Through the analysis *corpus* (Graça Foster, ex-president of PETROBRÁS interview), is intended to point which are the modal expressions used in the interviewed speech and which effects are produced from that.

Key words: Functionalism; Modality; modalizers expressions.

Introdução

Quando há interação pela linguagem, o usuário da língua utiliza recursos linguísticos para colocar em prática seus objetivos em uma determinada situação comunicativa. É notório o aumento de pesquisas sobre as funções discursivas dos elementos gramaticais. Aumentando juntamente à Linguística Textual e à Análise do

¹ Doutoranda pelo programa Pós-Graduação em Letras (PLE- UEM) Universidade Estadual de Maringá UEM – CEP: 87.020.900 – Maringá – Brasil. daianejodar@hotmail.com

Discurso, as pesquisas sobre modalização correspondem a esse tipo de estudo, na medida em que tentam mostrar como o que, tradicionalmente, seria considerada uma classe gramatical (verbo) pode ter função discursiva, incidindo seu significado sobre toda uma sentença.

Toda língua possui, em sua Gramática, mecanismos que permitem indicar a orientação argumentativa dos enunciados: argumentatividade está inscrita na própria língua. É a esses mecanismos que se costuma denominar marcas linguísticas de enunciação ou da argumentação. Outras vezes, tais elementos são denominados modalizadores, já que têm a função de determinar o modo como aquilo que se diz é dito (KOCH, 2001).

Por ser prática linguística em interação, todo o enunciado apresenta um determinado grau de modalização. A modalização consiste essencialmente em uma modificação introduzida pelo locutor ao nível da predicação, como resultado das condições postas à sua realização e da relação entre os elementos envolvidos na produção (MATEUS, 1983).

Com base na teoria funcionalista da linguagem, este artigo tem por objetivo verificar a presença das modalidades epistêmica e deontica (e qual é a predominante) por meio do emprego de algumas manifestações modalizadoras presentes na entrevista de Maria das Graças Foster² ao programa Fantástico, exibido pela Rede Globo de Televisão.

1. Fundamentação teórica

As manifestações modalizadoras são fenômenos linguísticos que expressam as intenções e pontos de vista do enunciador. É por meio das modalidades que o enunciador inscreve no enunciado seus julgamentos, opiniões sobre o conteúdo que diz ou escreve. É um recurso que fornece ao interlocutor dicas e instruções de reconhecimento do efeito de sentido que se pretende produzir.

A modalização é o modo pelo qual o significado de uma frase é qualificado de forma a refletir o julgamento do falante sobre a probabilidade de ser verdadeira a proposição por ela expressa. Apelando, explicitamente, para uma conjunção de abordagens (filosófica, linguística, pragmática, enunciativa e psicológica).

² Ex-Presidente da PETROBRAS. Na data em que a entrevista foi realizada, Graça Foster era presidente da PETROBRAS.

Dito de uma maneira bem simples, a modalização é “a relação que se estabelece entre sujeito da enunciação e seu enunciado” (MAINGUENAU, 1990, p. 8).

A modalidade assume a função de direcionar para o interlocutor o ponto de vista do locutor. Este pode, por exemplo, marcar seu discurso como incontestável ou duvidoso, depende da expressão modalizadora utilizada e do nível da camada do enunciado em que a expressão está.

Em uma investigação de base funcionalista, as modalizações epistêmicas e deôntica podem atuar nas diferentes camadas de constituição da frase (HENGEVELD, 1989). Na análise funcional, as expressões são analisadas também dentro da predicação, há uma relação entre um predicado e seu sujeito. Para Neves, a predicação tem importante função:

O predicado, que designa propriedades ou relações, se aplica a um certo número de termos que se referem a entidades, produzindo uma predicação que designa um estado de coisas, ou seja, uma codificação lingüística (e possivelmente cognitiva) que o falante faz da situação. (NEVES, 1998, p.70)

A predicação se constitui em conteúdo proposicional. Esse conteúdo é o fato, que pode ser expresso ou ser pensado pelo falante de várias maneiras, incluindo admiração, dúvida, certeza, etc.

A investigação da expressão da modalidade sob um enfoque funcionalista considera que somente uma representação da estrutura da frase por meio de camadas permitiria um tratamento adequado a essa categoria (HENGEVELD, 1989).

A análise do posicionamento do sujeito enunciador frente ao dito ou ao modo de sua enunciação permite estabelecer graduações diferentes de seu engajamento ou de seu afastamento em relação ao que afirma. Por sua vez, as formas de verificar o compromisso assumido pelo falante diante de uma enunciação permitem situar o papel da subjetividade e da objetividade na construção do discurso.

As marcas de subjetividade estão registradas em certos elementos linguísticos que traduzem um maior ou menor comprometimento do enunciador, em relação ao conteúdo do que enuncia. Para melhor compreensão, o próximo item trará a explicação da modalidade epistêmica, suas características e função. Na sequência deste, serão apresentadas as características da modalidade deôntica.

1.1 A modalidade epistêmica

De acordo com Neves (2006) a modalidade epistêmica tem como característica o modo como o enunciador se expressa em relação ao conteúdo da frase, do texto, e também ao grau de verdade existente nela, ou em relação a quem o enunciado se designa. Essa modalidade localiza-se na linha do conhecimento do falante e, expressa o grau de certeza em relação àquilo que é falado. Esse conhecimento pode se modificar desde uma proposição que é absolutamente certa até uma que seria quase impossível.

A modalidade epistêmica refere-se ao eixo do saber (certeza/ probabilidade): Crer – “eu acho”, “é possível”; “Provavelmente virei”; Saber – “eu sei”, “é certo, virei sem falta”.

De acordo com Neves (2006), as expressões a seguir mostram algumas dentre muitas possibilidades que a língua oferece para caracterizar os graus do possível no eixo do conhecimento: absolutamente possível>indiscutivelmente possível>bem possível>seria possível>pouco possível>muito pouco possível> é quase impossível> seria quase impossível.

A autora ainda classifica modalidade epistêmica como subjetiva e objetiva. Subjetiva quando falante se expressa em relação ao teor da proposição. Com relação a objetividade, o falante baseia sua avaliação no noção de circunstâncias possíveis e se isenta de responsabilidade, pois não há marcas linguísticas que mostrem sua relação pessoal com o que é falado.

No extremo da certeza há um enunciador que avalia como verdadeiro o conteúdo de seu enunciado, apresentando-o como uma asseveração (afirmação ou negação), sem espaço para dúvida e sem relativização. Por outro lado, muitos enunciados oferecem um discurso com marcas do possível e, no entanto, contêm elementos gramaticais que, em princípio, confirmam certeza ao enunciado. (NEVES, 1996, p. 179)

Conforme Neves (*apud* Alves 2010), o grau de certeza expresso no enunciado consente locutor dar confiabilidade ao seu discurso, sem deixar brecha para dúvida em relação ao seu conhecimento àquilo que é dito. E complementa:

Até mesmo em situações em que o falante produz um enunciado com elementos que evidenciam o grau de não-certeza ou desconhecimento do assunto, chamados por Neves (1996) de “elementos de relativização”, ele faz uso de elementos de asseveração (expressam certeza) ao lado desses elementos de não-certeza (relativização), fazendo ressalvas e não perdendo a credibilidade. Mesmo quando esse discurso é feito em primeira pessoa, o locutor pode se isentar da certeza do conhecimento, exprimindo sua não-certeza em relação àquilo que é dito, sem perder sua credibilidade. Algumas das expressões que exprimem essa não-certeza são: “eu acho”, “eu acredito”, “eu penso”, “na minha opinião”, “eu tenho a impressão” etc. O falante pode, ainda, dar credibilidade ao seu discurso, atribuindo as afirmações a terceiros, usando expressões como: “diz-se”, “dizem”, “disseram”, “afirma”, entre outras.

Em suma, para identificar a modalidade epistêmica faz-se necessário qualificar os enunciados atribuindo-lhes características de certeza, influenciando o grau de comprometimento do falante ou do texto.

Para dar continuidade ao trabalho, o próximo item abordará de modo sucinto as características da modalidade deontica, fator indispensável para a realização da análise aqui proposta.

1.2 A modalidade deontica

Almeida (1988) classifica a modalização deontica em dois tipos: a obrigação moral, interna, ditada pela consciência, e a obrigação material, externa, ditada por imposição de circunstâncias externas.

A autora postula que “a obrigação pode expressar-se com auxílio de diferentes verbos modais o que está implicado no fato de que esses verbos tendem a apresentar significados que se interseccionam” (NEVES, 1996).

Diferentemente da epistêmica, a modalidade deontica não opera no nível da sentença. Como afirma Neves (1996), “ela não está relacionada a uma avaliação do falante, mas a ação do próprio falante ou de outros”. A autora ainda complementa que a modalidade deontica pode ocorrer, em um enunciado, ao lado de termos da modalidade epistêmica. Segundo Neves (1996), “quando a modalidade deontica ocorre com a epistêmica, elas não têm o mesmo âmbito de incidência, a expressão da modalidade epistêmica pode afetar a expressão modal deontica, enquanto a relação inversa é impossível”.

1.3 Algumas manifestações das modalidades

Dentre muitas manifestações das modalidades, neste trabalho serão analisadas as destacadas por Tolonen (1992 *apud* NEVES, 2006), as modalidades que podem ser expressas: por um verbo (auxiliar) modal; verbo de significação plena, indicador de opinião, crença ou saber; por um advérbio, que ainda pode associar-se a um verbo modal; por um adjetivo em posição predicativa; por um substantivo; pelas próprias categorias gramaticais (tempo/aspecto/mo) do verbo de predicação.

Por meio da modalização, é possível perceber qual é a atitude do locutor na defesa do que pretende. Desse modo, é possível perceber se ele crê no que diz, se atenua ou impõe algo quando diz. Neves (2006, p. 152) acrescenta que “não se pode conceber que o falante deixe de marcar de algum modo seu enunciado”. E mais: afirma que a interpretação semântica de um enunciado deve corresponder à compreensão de uma atitude modal.

O próximo item trará explicação do *corpus*, item indispensável para a análise e desenvolvimento do trabalho proposto.

2. Texto analisado

Este trabalho tem como *corpus* selecionado a entrevista de Graça Foster, na época, presidente da Petrobras, cedida ao programa Fantástico da Rede Globo de Televisão, realizada no dia 22 de dezembro de 2014.

A justificativa para a escolha do *corpus* deu-se pelo fato da PETROBRAS ser a maior empresa do Brasil e uma das maiores da América Latina, e também pela importante contribuição de Graça Foster para esclarecimentos acerca dos comentários referentes à corrupção. A escolha do tema modalização deu-se pela fundamentação de estudos funcionalistas de que a língua possui em sua Gramática, mecanismos que permitem indicar a orientação argumentativa dos enunciados, ou seja, a argumentatividade está inscrita na própria língua. É a esses mecanismos que se costuma denominar marcas linguísticas de enunciação ou da argumentação e, outras vezes, tais elementos são denominados modalizadores.

Nessa entrevista, foram analisadas as manifestações de expressões de modalidades epistêmica e deontica por meio de verbos, advérbios, etc. A análise aqui proposta procura lançar luzes acerca de uma tentativa de verificar os modos e graus de modalização que se manifestam por meio de marcas linguísticas que apontam dúvidas e certezas do locutor em relação ao seu enunciado.

3. Análise dos dados

Devido ao texto tratar de assuntos políticos e polêmicos, utilizou de vários elementos modalizadores.

Nesse sentido, a entrevistada, ao relatar as informações pelo texto, sabe bem o que está dizendo. No entanto, tendo em vista o compromisso com alguns veículos da mídia, acredita-se que o texto utiliza do recurso da modalização que é considerado estratégico no convencimento do interlocutor.

Nos exemplos a seguir, é possível identificar alguns tipos de modalização:

a) Por um verbo:

Ex 1: (...) Eu **tenho certeza** de que ela vai ajudar muito ao Ministério Público Federal, vai ajudar muito a tudo que a gente espera de (...)

No exemplo 1, observa-se a presença de modalização epistêmica por meio do substantivo “certeza”. Nota-se um grau de crença acerca do que o falante diz.

b) Por auxiliar modal:

Ex 2: (...) O que a Venina diz, e eu espero muito que ela tenha todos estes documentos e **deve ter**, porque ela é bastante organizada, todos estes documentos. Nesse exemplo, o verbo dever tem o significado epistêmico de simples possibilidade.(...)

No exemplo 2, nota-se, por através do auxiliar modal “deve”, “possibilidade de ter os documentos” e não a obrigatoriedade. Nesse caso, encontra-se a presença da modalidade epistêmica, não há um caráter de certeza em sua fala.

Ex 3: (...) De que os projetos **precisam ser** conduzidos de forma diferenciada, monitorados, gerenciados, coordenados de forma diferenciada e isso já era dezenas de trabalhos de grupo, na busca desses processos(...)

Já neste caso, o verbo funciona como auxiliar modal e expressa obrigatoriedade o que indica a noção de necessidade e não de possibilidade. No exemplo 3, encontra-se manifestação da modalidade deôntica.

c) Por um advérbio:

Ex 4: (...) **Talvez** tivesse sido necessário mais prudência, tivesse sido necessário um envolvimento de mais tempo na discussão daqueles tópicos que ela estava tratando(...)

No exemplo 4, o advérbio “talvez”, associado ao auxiliar modal “tivesse”, expressa uma possibilidade e não obrigatoriedade ou permissão. Nesse caso, encontra-se a modalidade epistêmica. Diante disso, pode-se perceber que a modalização epistêmica pode se constituir em meio eficiente para o locutor se isentar da responsabilidade de determinada afirmação.

d) Pelas categorias gramaticais (tempo/ aspecto/modo) do verbo da predicação:

Ex 5: (...) Ela **poderia** ter feito, mas ela não fez. Não fez denúncia para a diretoria, ela não fez(...)

Ex 6: (...) Aí **voltaria** como diretora-presidente ou diretora-geral, era o cargo máximo, número 1 lá de Cingapura (...)

Os exemplos 5 e 6 expressam um baixo grau de adesão do falante com o conteúdo expresso. O uso de verbos no futuro do pretérito do modo indicativo indica hipótese ou notícia não confirmada, modalização epistêmica, portanto.

e) O falante pode, ainda, dar credibilidade ao seu discurso, atribuindo as afirmações a terceiros, nesse caso, isenta-se da responsabilidade, e há presença da modalidade epistêmica: (exemplos 08 e 09)

Ex 08: (...) Os e-mails que eu recebi **da Venina** foram e-mails de feliz aniversário, e-mail relativo quando eu tomei posse na Petrobras. Um primeiro e-mail, que foi o primeiro que **ela cita**, que fala de abril de 2009, simples compreensão e este quarto e-mail, de outubro de 2011(...)

Ex 09: (...) Eu não sei, ela está com cinco anos, **segundo ela**, de documentos nas mãos e que ela preferiu, ela deu depoimento na CIA da Rnest(...)

f) Enunciado modalizador:

Ex 10: (...) **Não é que eu não tenha dado crédito** à Venina, a Venina falou de assuntos que eram da nossa agenda do dia a dia(...)

Ex 11: (...) Ele é um e-mail longo, bastante emocionado, cheio de preocupações dela e em quatro linhas ela faz alguns comentários, que **me pareceram** assim bastante cifrados, quando ela fala em ‘licitações ineficientes’(...)

Observa-se nos exemplos 10 e 11 a manifestação de um enunciador que se expressa em primeira pessoa, registrando sua opinião sobre as investigações relativas a e-mail enviado por Venina, essa opinião é acompanhada da não-certeza inerente ao próprio verbo que situa a fala no campo do possível. A entrevistada, por meio desse verbo, revela suas dúvidas diante do fato enunciado, de modo que não se sente segura para afirmar com certeza. Dessa forma, é possível classificar a modalização como epistêmica.

Considerações finais

Este trabalho buscou, por meio da análise de uma entrevista, verificar a presença e a importância de expressões modalizadoras. Essas marcas linguísticas demonstram os graus de comprometimento do enunciador em relação ao dito e contribuem para a construção do sentido do texto em situações reais de uso, criando o locutor um universo de referência que serão compartilhados.

A análise realizada apontou o quanto a língua dispõe de recursos linguísticos para materialização das intenções do falante, que, na tentativa de direcionar o modo

como o seu enunciado será percebido pelo seu interlocutor, seleciona os modalizadores que contribuirão para explicitar ou camuflar seu comprometimento diante do conhecimento de determinados fatos enunciados.

Na entrevista analisada, foram apontados dez exemplos de manifestações modalizadoras, das quais apenas uma foi classificada como modalidade deontica. Como já foi mencionado na fundamentação teórica deste trabalho, a modalização deontica tem com característica expressões de locutor que procura agir sobre o seu interlocutor impondo, proibindo, autorizando a realização da situação representada pelo conteúdo.

Notou-se nos fragmentos retirados da entrevista um baixo grau de adesão e comprometimento do falante com o conteúdo expresso. Vale a pena ressaltar que as escolhas de ênfase sobre a veracidade do enunciado envolvem elementos práticos que dependem dos efeitos de sentido que se pretende alcançar por meio da linguagem utilizada.

Referências

- ALMEIDA, João de. **A categoria modalidade**. Ponta Grossa: Uniletras, 1988.
- ALVES, ROSANGELA, J. **Uma análise funcionalista da modalidade epistêmica e da evidencialidade em discursos políticos**. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Estadual de Maringá. Disponível em: <<http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/rjalves.pdf>>. Acesso em: fev/2015.
- BRONCKART, Jean-Paul. **Atividade de linguagem, textos e discursos: por um interacionismo sócio-discursivo**. São Paulo: EDUC, 1999.
- CUNHA, M. A. F; OLIVEIRA, M. R; MARTELOTTA, M. E. **Linguística funcional teoria e prática**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- FOSTER, Graça. **Entrevista com exclusividade**. Disponível em: <<http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2014/12/jn-entrevista-graca-foster-com-exclusividade.html>>. Acesso em: 15 Jan/2015.
- HENGEVELD, Kees. **Layers and operators in Functional Grammar**. J. Linguistics, 1989.
- KOCH, I. V. **A Inter-ação pela Linguagem**. São Paulo: Contexto, 2001.
- MAINGUENEAU, D. **Éléments de linguistique pour texte littéraire**. Paris: Bordas, 1990.

MATEUS, Maria Helena Mira; BRITO, Ana Maria; DUARTE, Inês Silva; FARIA, Isabel Hub. **Gramática da língua portuguesa**. Coimbra: Almedina, 1983.

NEVES, M. H. M. **Funcionalismo e descrição do português**. Veredas: Revista de Estudos Linguísticos, Juiz de Fora, 1998.

NEVES, M. H. M. **A gramática funcional**. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **Texto e Gramática**. São Paulo, Contexto, 2006.

NEVES, M. H. M. *In*: KOCH, I. G. V. (Org.). **Gramática do Português Falado IV – Desenvolvimentos**. Campinas, Ed. Unicamp, 1996.

ANEXO

Paulo Renato Soares - Quando a senhora diz que recebeu os e-mails de Venina, a [senhora diz que não entendeu. A Venina disse que um gestor, quando não entende, procura saber, procura entender se viu algo errado neles. O que a senhora tem a dizer a respeito disso?

Graça Foster, presidente da Petrobras - Os e-mails que eu recebi da Venina foram e-mails de feliz aniversário, e-mail relativo quando eu tomei posse na Petrobras. Um primeiro e-mail, que foi o primeiro que ela cita, que fala de abril de 2009, simples compreensão e este quarto e-mail, de outubro de 2011. Ele é um e-mail longo, bastante emocionado, cheio de preocupações dela e em quatro linhas ela faz alguns comentários, que me pareceram assim bastante cifrados, quando ela fala em 'licitações ineficientes'. Ontem, ela explicou o que é o projeto esquadrejados e tal. Em nenhum momento, nenhum momento, ela fala em corrupção, fraude, conluio, cartel. São palavras muito simples de serem entendidas.

Paulo Renato Soares - A senhora não se preocupou, mesmo que mal entendidas, aquelas palavras, ou mesmo usuais, como a senhora diz, que fosse investigada aquela denúncia que ela estava fazendo?

Graça Foster - Nós tínhamos feito já vários... Ela não fez uma denúncia

Paulo Renato Soares - A senhora não entendeu aquele e-mail como uma denúncia?

Graça Foster - Não. Aquele e-mail não foi uma denúncia. Ela chamava a atenção e ela ainda dizia assim: 'Poxa. Tarde demais para entrar em detalhes'. Isso está no e-mail, alguma coisa parecida com isso. E eu logo que assumi a presidência, a Venina quis falar comigo e veio. E nós conversamos sobre vários desafios que eu tinha pela frente.

Paulo Renato Soares - Quando ela esteve com a senhora, ela não fez nenhuma denúncia?

Graça Foster - Nenhuma denúncia. O que nós conversamos muito era sobre custos de projetos mais altos do que os previstos. Prazo de projetos muito mais longos do que os previstos e das atitudes que eu precisava tomar para que a gente pudesse ir por um outro caminho. E essa foi a grande parte da nossa conversa. Custos e prazos.

Paulo Renato Soares - Agora, no caso da comunicação do abastecimento, houve uma comissão e houve uma punição. E ela fez essa denúncia. Não é?

Graça Foster - Ela fez essa denúncia.

Paulo Renato Soares - Se nesse caso se chegou a uma conclusão, se encontrou o problema, se houve punição, por que não se deu mais crédito ao que ela falou depois? Mesmo que ela não tenha usado palavras mais taxativas? Por que você não deu crédito à Venina quando ela falou de outros assuntos?

Graça Foster - Não é que eu não tenha dado crédito à Venina, a Venina falou de assuntos que eram da nossa agenda do dia a dia. Da nossa agenda. De que os projetos precisam ser conduzidos de forma diferenciada, monitorados, gerenciados, coordenados de forma diferenciada e isso já era dezenas de trabalhos de grupo, na busca desses processos.

Paulo Renato Soares - Ela diz que além de mandar e-mails e de lhe falar pessoalmente, ela também encaminhou para a diretoria estas denúncias, onde a senhora tinha e tem assento, obviamente. Não são avisos suficientes, presidente?

Graça Foster - Jamais nas reuniões de diretorias que eu participei, e olha que eu, para faltar a uma reunião de diretoria, é difícil, não houve denúncias em nenhuma das reuniões de diretoria da Petrobras. Diretoria da Petrobras, presidida pelo Gabrielli, presidida pela Graça, no pouco espaço de tempo que teve a Venina aqui comigo, é, porque ela ficou lá em Cingapura, então, não teve denúncias. O que a Venina diz, e eu espero muito que ela tenha todos estes documentos e deve ter, porque ela é bastante organizada, todos estes documentos, ela vai ajudar muito a Petrobras, se ela tiver todos estes documentos. Eu tenho certeza de que ela vai ajudar muito ao Ministério Público Federal, vai ajudar muito a tudo que a gente espera de positivo desta Operação Lava-Jato. Sobre esse e-mail pretendido dela de 2011, a gente conversou algumas atividades correlacionadas a este e-mail, ela poderia ter falado comigo qualquer coisa naquele momento.

Paulo Renato Soares - Ela teve oportunidade para fazer as denúncias, falar com a senhora e não o fez?

Graça Foster - Ela poderia ter feito, mas ela não fez. Não fez denúncia para a diretoria, ela não fez. Mas ela não fez denúncia para a diretoria, ela não entrou na sala, fez uma apresentação e denunciou, ela não fez isso.

Paulo Renato Soares - Por que ela não está falando a verdade?

Graça Foster - Eu não sei, ela está com cinco anos, segundo ela, de documentos nas mãos e que ela preferiu, ela deu depoimento na CIA da Rnest, na comissão interna de apuração da Rnest, ela deu depoimento na comissão interna do Comperj, ela falou tudo o que ela quis falar, ela levou para casa o relato dela, o depoimento dela, ela mandou outras informações, ela anexou outras informações, isso tudo ela fez, de fato.

Paulo Renato Soares - No caso de Cingapura, ela se disse perseguida. Disse que foi mandada para Cingapura para ficar longe da Petrobras. E disse que isso foi literal, foi como ela ouviu. Ela foi punida por denunciar?

Graça Foster - A Venina teve 2 momentos em Cingapura, um momento com Paulo Roberto que é esse momento que os dois romperam a relação profissional deles, eles

brigaram de fato, se desentenderam, ficava patente isso. Eu não sei porque. A Venina era uma pessoa que trabalhou como eu disse anos e anos com Paulo e o Paulo Roberto admirava a Venina e mostrava a Venina, os feitos da Venina e tudo mais. E aí, eles se desentenderam e a Venina foi fazer essa pós-graduação ou mestrado, na Universidade de Chicago, em Cingapura tem um campus e eles foram, foi uma decisão do Paulo Roberto e dela. Ela foi para lá.

Paulo Renato Soares - Ela disse que chegando lá foi avisada que não ia trabalhar que era para procurar o curso.

Graça Foster - Olha, eu só te falando o que eu sei. Ela não trabalhava comigo. Normalmente, quando a gente sai para fazer mestrado, doutorado, pós-graduação, que a gente sai e vai para outro país, a gente não trabalha, a gente fica estudando. Aí, tem a segunda vez da Venina em Cingapura. A Venina terminou o curso, voltou, foi trabalhar no IMC, o marketing de comercialização, com o Paulo Roberto, que era o presidente, com o Pereira, que era o chefe dela. E, depois que eu assumi, a presidência da Petrobras, passou um tempo assim, uns dois meses, a pessoa que estava em Cingapura saiu de Cingapura e a Venina pediu ao Cosenza se ela poderia voltar para Cingapura. Aí voltaria como diretora-presidente ou diretora-geral, era o cargo máximo, número 1 lá de Cingapura. Cingapura, não sei se você já teve a oportunidade de ir lá, é primeiro mundo, supermoderno, superorganizado. E foi com salário muito bom, porque ela tinha o topo.

Paulo Renato Soares - A senhora disse que a Venina era uma boa funcionária mas ela foi afastada depois dessa comissão. A senhora mudou a opinião sobre ela? Por que?

Graça Foster - Como assim? Ela é uma boa funcionária, ela foi afastada porque todos, ela foi uma boa funcionária, sim, em Singapura. Todos os dirigentes de empresas que foram apresentados pela comissão com algum nível de não conformidade, eles foram afastados.

Paulo Renato Soares - A senhora pode explicar o que é nível de não conformidade?

Graça Foster - Você tem na companhia, por exemplo, é muito importante colocar, nós não temos todas as ferramentas que o Ministério Público tem, que a Polícia Federal tem, a gente não faz escuta de telefone, a gente não tem identificação de que tivesse havido conluio, que tivesse havido má fé, que alguém tivesse recebido propina, nada disso. Mas os procedimentos da companhia, eles não foram seguidos à risca.

Paulo Renato Soares - Isso significa que ela agiu de maneira antiética?

Graça Foster - Talvez tivesse sido necessário mais prudência, tivesse sido necessário um envolvimento de mais tempo na discussão daqueles tópicos que ela estava tratando.

Paulo Renato Soares - Ela cometeu irregularidade?

Graça Foster - Eu não chamo de irregularidade. São não conformidades de procedimentos.

Paulo Renato Soares – Presidente, a Venina fez ontem um apelo a todos os empregados da Petrobras para que venham a público denunciar casos de corrupção. A senhora faria um apelo semelhante?

Graça Foster - Olha, eu tenho dito que a Petrobras não são, nós somos 85 mil empregados. Eu tenho dito isso sistematicamente. E eu coloquei, inclusive na entrevista que você deu a honra de estar, no nosso café da manhã, que é muito ruim você chegar num avião e você ver pessoas olhando para você, desconfiando de você. A família fica superpreocupada e tal. Então, o apelo que eu faço à companhia é que enfrente essa situação, que enfrente essa situação com retidão, com disciplina, com determinação e use a Ouvidoria e use a Auditoria da Petrobras.

Paulo Renato Soares - Muito obrigado pela entrevista.

Graça Foster - Obrigado a você.

REPRESENTAÇÃO SOCIAL DA LÍNGUA PORTUGUESA, MÍDIA E ENSINO**SOCIAL REPRESENTATION OF PORTUGUESE LANGUAGE, MEDIA AND TEACHING**

Ana Miriam Carneiro RODRIGUEZ¹
Aline Macedo Silva ARAÚJO²
José Antônio de OLIVEIRA JÚNIOR³

Resumo: O presente artigo reflete sobre o ensino de Língua Portuguesa (como língua materna) que desconsidera a função comunicativa da língua e as mudanças decorrentes de seu uso para pautar-se unicamente na dicotomia “certo” e “errado” da Gramática Tradicional. Tomamos como ponto de partida para nossa reflexão o alarde feito pela mídia com a aprovação pelo MEC do livro didático *Viver e Aprender – por uma vida melhor*, de Heloisa Ramos. Nele a autora trata de variação linguística, lança luz à diferença das modalidades escrita e oral da língua, expõe a necessidade de adequação do discurso à situação comunicativa, sempre alertando o educando para o fato de a norma padrão ser a de maior prestígio em nossa sociedade. Mesmo acreditando ser também função da escola possibilitar ao aluno a apropriação da língua padrão, defendemos que o fato de os educandos serem falantes nativos da língua não pode ser desconsiderado no processo de ensino-aprendizagem, assim como não pode ser negada a existência de variedades diferentes da padrão.

Palavras-chave: Ensino de Língua Portuguesa; Variedade não-padrão; Preconceito linguístico; Livro didático.

Abstract: In this article we think about teaching of Portuguese language (as mother tongue) that ignores the communicative function of language and the changes arising from its use. We reflect on the teaching based on the dichotomy "right" and "wrong" of Traditional Grammar. The beginning of our reflection is the fuss made by the media with the approval by the MEC of textbook *Viver e Aprender – por uma vida melhor*, by Heloisa Ramos. In it the author presents linguistic variation, sheds light unlike the modalities written and oral language, exposes the need to adapt speech to the communicative situation, always prompting the student to the fact that the standard is the most prestigious variety in our society. Even believing that one of the school functions is teach the student the standard variety, we also believe the fact that the students are native speakers of the language can not be disregarded in the teaching-learning process. The existence of different varieties can not be denied too.

Keywords: Teaching of Portuguese; Linguistic prejudice; Student's book.

¹ Mestranda em Letras pela Universidade Vale do Rio Verde (UninCor), Três Corações, Minas Gerais, Brasil. Bolsista Capes - anamcrodriguez@gmail.com

² Mestranda em Letras pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil - alinesilvaraujo@yahoo.com.br

³ Licenciado em Letras e licenciando em Pedagogia pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Mariana, Minas Gerais, Brasil - joseanoliveira@yahoo.com.br

Quase me apetece dizer que não há uma língua portuguesa; há línguas em português

José Saramago

Introdução

O ensino de Língua Portuguesa esteve – desde a instituição de tal idioma como língua oficial da parte lusitana da Península Ibérica, em fins do século XIV, até o advento da Linguística de cunho funcionalista (em especial, Sociolinguística, Funcionalismo e Linguística aplicada ao ensino) – fundamentalmente alicerçada nos princípios normativistas da Gramática Tradicional. Disso resulta, por razões históricas e econômicas, a existência, na atualidade, de herança influente (talvez ainda dominante nas aulas de Português) da perspectiva certo-errado em língua, a qual pensa pouco, ou nada, nos usos da linguagem.

É importante salientar, com vistas a esclarecer a referida perspectiva, que a Gramática Tradicional tem caráter essencialmente prescritivo, fundamentado em uma norma advinda da escrita produzida por escritores consagrados na literatura da língua que o compêndio busca regular. Assim, a função da Gramática Tradicional é prescrever as possibilidades de emprego de determinada língua. Em sua maioria, os manuais baseados na visão de língua postulada pela Gramática Tradicional sequer abordam a existência de diferentes situações comunicativas, bem como de diferentes modalidades de língua (culto/coloquial; oral/escrito). Ressalta-se porém, que o gramático Evanildo Bechara, nas edições atuais de sua *Moderna Gramática Portuguesa*, geralmente em notas de rodapé, atenta para algumas questões concernentes à variação linguística e a empregos de construções que diferem da norma indicada nos compêndios.

Com o desenvolvimento da Linguística Moderna, em especial das abordagens que consideram a língua em funcionamento, a noção de língua como estrutura empregada conforme moldes pré-estabelecidos foi questionada, colocando em evidência uma concepção que contempla as diferentes condições de produção envolvidas nas trocas linguageiras de interação. Mas, se por um lado linguístas começam a pensar a língua como forma de interação dependente do contexto na qual essa interação acontece, por outro ainda observam-se professores que, de acordo com sua formação, trabalham em sala de aula a língua como norma, fazendo com que a sociedade, de forma geral, ainda veja a língua como um conjunto de regras a serem seguidas.

O presente artigo tem o objetivo de discorrer algumas das questões que circundam a variação linguística no ensino de língua portuguesa. Para alcançarmos tal intento, falaremos também sobre preconceito linguístico e como a mídia influencia diretamente essas questões, tomando por base a notoriedade dada à aprovação, pelo Ministério da Educação, do livro didático voltado para a educação de jovens e adultos (EJA) *Viver e Aprender – por uma vida melhor*, da autora Heloisa Ramos.

Referencial Teórico

Segundo Bakhtin, “a língua vive e evolui historicamente na comunicação verbal concreta, não no sistema linguístico abstrato das formas da língua nem no psiquismo individual do falante” (BAKHTIN, 1986, p. 124), ou seja, a língua evolui por meio de seu uso; da interação entre falantes.

Os PCN’s – *Parâmetros Curriculares Nacionais* – de língua portuguesa abordam o ensino da língua dizendo que durante os oito anos de ensino fundamental, espera-se que os alunos adquiram competências que os permitam “resolver problemas da vida cotidiana, ter acesso aos bens culturais e alcançar a participação plena no mundo letrado.” (PCN, 1997. p.33). Em outras palavras, é postulado nos PCNs um ensino que considere a existência das várias situações comunicativas. E em seus objetivos gerais encontra-se, entre outros, os seguintes tópicos:

- *utilizar diferentes registros, inclusive os mais formais da variedade linguística valorizada socialmente, sabendo adequá-los às circunstâncias da situação comunicativa de que participam;*
- *conhecer e respeitar as diferentes variedades linguísticas do português falado.*

Mas, estudos acerca do ensino de língua portuguesa como língua materna⁴ mostram que, apesar do avanço realizado pela Linguística no que diz respeito às concepções de língua e linguagem, as visões estruturalistas de língua e de ensino tradicional ainda são facilmente encontradas nas salas de aula. Essa visão de língua predominantemente encontrada não considera o processo de variação existente com

⁴ Visioli (2004)

base em fatores geográficos, socioeconômicos, etários, de escolarização e também os concernentes ao registro (oral/escrito).

De acordo com Ataliba T. de Castilho (2001) se o ensino de Língua Portuguesa se concentrasse mais na reflexão da língua falada a situação do ensino do português mudaria, pois, logo se descobriria a importância desta mesma língua falada para a aquisição da língua escrita. Para Myrian Barbosa da Silva (2002) a escola não apresenta outro manual que disponha e reflita a variação linguística na sociedade, mantendo-se assim presa à gramática. Contrapondo-nos à visão de Silva, percebemos que os materiais didáticos adotados nas salas de aula, apesar de muito superficialmente, abordam questões relacionadas à sociolinguística, mas parte dos professores atuantes nas escolas tem formação e/ou vivência mais estruturalista, não estando preparados para abordarem essa questão.

A escola nega a existência dos vários dialetos ao apresentar o padrão culto da Língua Portuguesa como sendo o único Português aceitável. Esquecemo-nos que os alunos são falantes nativos da língua e, por tanto, conhecem e utilizam-na (mesmo que apenas na modalidade oral) muito antes de adentrarem a escola. Esses alunos já aprenderam a falar desde pequenos, conhecem a língua em sua essência, a lógica do funcionamento da língua. O que eles não dominam são as regras impostas pela norma padrão culturalmente valorizada em nossa sociedade.

A partir dessa negação da existência da variedade linguística, Nildo Viana (2004) passa a tratar disso como “preconceito linguístico”. Em um artigo denominado *Educação, Linguagem e Preconceito Linguístico*, o autor diz que “a linguagem é um fenômeno social e está ligada ao processo de dominação, tal como, o sistema escolar, que é a fonte da ‘dominação linguística’” (VIANA, 2004). Segundo Marcos Bagno (2008),

o Preconceito Linguístico está ligado, em boa medida, à confusão que foi criada, no curso da história, entre a língua e a gramática normativa (...) e se baseia na crença de que só existe uma única língua portuguesa digna deste nome e que seria a língua ensinada nas escolas, explicada nas gramáticas e catalogadas nos dicionários (...). (BAGNO, 2008, p. 11).

Esse tema provoca contrariedade entre gramáticos e linguístas no que diz respeito ao ensino da língua nas escolas. Segundo os PCN's

O problema do preconceito disseminado na sociedade em relação às falas dialetais deve ser enfrentado na escola (...). Para isso, e também para poder ensinar Língua Portuguesa, a escola precisa livrar-se de alguns mitos: o de que existe uma única forma “certa” de falar: a que parece com a escrita; e o de que a escrita é o espelho da fala (...). Essas duas crenças produziram uma prática de mutilação cultural que, além de desvalorizar a forma de falar do aluno (...) denota conhecimento de que a escrita de uma língua não corresponde inteiramente a nenhum de seus dialetos, por mais prestígio que um deles tenha em um dado momento histórico. (PCN’s, 2000, p 31).

Como visto anteriormente, a existência da variação e do preconceito lingüístico, apesar de abordados nos PCN, não são tratadas nas escolas e nas gramáticas.

Análise dos dados

“O ensino que a gente defende é um ensino bastante plural, com diferentes gêneros textuais, com diferentes práticas de comunicação para que a desenvoltura linguística aconteça” - disse Heloisa Ramos ao repórter do Jornal Nacional em entrevista exibida em 13 de maio de 2011.

A entrevista da qual o excerto acima foi retirado foi motivada pela divulgação e distribuição do livro didático aprovado pelo MEC *Viver e Aprender – Por uma vida melhor*, no qual, em seu primeiro capítulo, a autora e também linguísta Heloísa Cerri Ramos trata das diferentes modalidades de registro da língua ao falar sobre variação linguística e preconceito linguístico.

Durante o primeiro capítulo do livro em questão, a autora diferencia a língua escrita do aprendizado formal da língua falada. Ela fala sobre as variedades da língua portuguesa, a culta e a popular, sempre deixando claro que, apesar das duas serem eficientes para o processo de comunicação, a norma culta tem mais prestígio na sociedade.

Utilizando (nas páginas 15 e 16 de seu livro) os exemplos da variedade não padrão da língua “**Os livro** ilustrado mais interessante estão emprestado”, “**Nós pega** o peixe” e “**Os menino** pega o peixe”, a autora nos mostra que o emprego desses enunciados “errados” de acordo com a gramática tradicional não comprometem a comunicação. Estabelecendo um diálogo com o estudante, a autora afirma que essas

formas estão corretas na fala, mas ressalta que embora esse emprego não comprometa a comunicação, o usuário dessa variedade pode ser vítima de preconceito linguístico por parte de outros falantes, dado o menor prestígio dela em relação à variedade culta de língua. A autora afirma ainda que “é importante que o falante de português domine as duas variedades e escolha a que julgar adequada à situação de fala” (RAMOS, 2011. p.16).

Pela abordagem dada ao tema, a aprovação do livro pelo MEC foi alardeada pela mídia e Ramos foi veementemente criticada por “incentivar o uso errado da língua”. a exposição midiática do assunto gerou várias discussões acerca do que é certo e do que é errado no que diz respeito à Língua Portuguesa e sobre como a sociedade ainda pensa na Língua a partir dessa dicotomia.

Defendemos a posição de que em nenhum momento a autora incentiva o uso da língua em sua forma não padrão. Ao contrário, ela afirma a necessidade dos estudantes conhecerem e dominarem a norma culta propondo exercícios de adequação à modalidade escrita, acentuação, pontuação, uso de pronomes, de concordância entre as palavras, “tradução” da variante popular para a culta, além de solicitar que os alunos reflitam sobre a importância das duas variáveis ao pedir explicações sobre quais efeitos foram causados através da passagem de um registro a outro.

O capítulo apesar de nos parecer adequado por tratar de variação e preconceito linguístico com alunos ainda na formação básica, causa alguns ruídos até pra os próprios linguístas que são a favor da valorização da variante popular. Um exemplo é quando a autora questiona “Mas eu posso falar os livro?”. A questão proposta, a nosso ver, está mal formulada. Não se deveria perguntar se **pode** dizer **os livro** já que isso já é dito, se não por todos, por uma grande parte dos alunos para os quais o livro foi proposto.

Sírio Possenti, ao site terra.com disse:

"aceitar" é um termo completamente sem sentido quando se trata de pesquisa. Imaginem o ridículo que seria perguntar a um químico se ele aceita que o oxigênio queime, a um físico se aceita a gravitação ou a fissão, a um ornitólogo se ele aceita que um tucano tenha bico tão desproporcional, a um botânico se ele aceita o cheiro da jaca, ou mesmo a um linguista se ele aceita que o inglês não tenha gênero nem subjuntivo e que o latim não tivesse artigo definido. (POSSENTI, 2011)

Outro ruído causado pelo capítulo vem do fato de a autora utilizar como sinônimas as expressões “variedade popular” e “norma popular”. A palavra norma remete a regras e preceitos estáticos, enquanto a palavra variedade significa diferença, diversidade, inconstância e variação, tendo os dois termos significados opostos. Seria melhor conservar a palavra “norma” para o padrão culto da língua, pois a língua falada está em constante mudança e é incoerente atribuir a ela o *status* de estática.

Apesar desses ruídos percebemos que, como linguísta, Heloísa Ramos compreende a adequação da fala ao contexto da situação comunicativa e procura em seu livro valorizar e respeitar a diversidade linguística, partindo dela para trabalhar com a norma culta. A autora aborda as normas de concordância de marcação do plural através da norma culta e exemplifica como as mesmas frases são ditas por usuários da variedade não padrão. Concluímos por tanto que o livro não incentiva o uso **errado** da língua, mas prepara o aluno não falante da variante padrão da língua para estudá-la a partir da variedade utilizada por ele, que, geralmente, é a popular.

Considerações finais

A variação é constitutiva das línguas humanas, ocorrendo em todos os níveis. Ela sempre existiu e sempre existirá independentemente de qualquer ação normativa. Assim quando se fala em “Língua Portuguesa” está se falando de uma unidade que se constitui de variedades. (PCN’s, Língua Portuguesa 5ª a 8ª séries, 2000, p. 29)

A partir de uma única frase totalmente descontextualizada, exposta por um recorte de edição pouco comprometido com a instrução do público, a mídia televisiva propagou a ideia de que o livro é uma apologia ao ensino do errado e é o retrato da preguiça, falta de compromisso e qualificação do professor brasileiro, desconsiderando uma série de estudos linguísticos que, décadas atrás, já percebem a existência do preconceito entre as variedades consideradas culta e popular.

A mídia, como representante purista e arbitrária do senso comum e também como propagadora do preconceito linguístico, viu a diversidade linguística como um erro enquanto todas as outras formas de diversidade são vistas como uma expressão e valorização da cidadania. Marcos Bagno, ao falar dessa propagação da televisão, diz que

É um verdadeiro acinte aos direitos humanos, por exemplo, o modo como a fala nordestina é tratada nas novelas de televisão, principalmente da rede Globo. Todo personagem de origem nordestina é, sem exceção, um tipo grotesco, rústico, atrasado, criado para provocar o riso, o escárnio e o deboche dos demais personagens e do espectador. No plano lingüístico, atores não-nordestinos expressam-se num arremedo de língua que não é falada em lugar nenhum no Brasil, muito menos no Nordeste. Costumo dizer que aquela deve ser a língua do Nordeste de Marte! Mas nós sabemos muito bem que essa atitude representa uma forma de marginalização e exclusão. (BAGNO, 2008, p. 44).

Infelizmente, o papel da mídia como formadora de opinião causa a apropriação pelo senso comum de tudo o que é transmitido (nesse caso o parecer sobre um capítulo de livro didático que, certamente, nem todos tiveram a curiosidade de procurar e ler). Os discursos dos linguístas em defesa ao capítulo não chegaram a ser divulgados em canais abertos ou de grande audiência, deixando a análise do capítulo restrita aos interessados na área de ensino e pesquisa de língua portuguesa, falseando a outra face da pesquisa feita por linguístas adeptos à variação.

Sendo o preconceito linguístico um retrato do preconceito social, através das atitudes imponderadas da mídia e do ensino - ainda predominante - da dicotomia entre certo e errado, o preconceito toma força na alienação do senso comum.

A abordagem e a importância dadas ao caso pela mídia foram, inegavelmente, de grande relevância, uma vez que foi esse estardalhaço que fez com que uma discussão sobre nossa língua que até pouco tempo era restrita à universidade ganhasse o meio público. A polêmica também nos leva a questionarmos o real papel da escola hoje em dia: se é de perpetuar o ensino dotado de regras e prescrições ou se é de transmitir aos seus alunos conhecimentos científicos e senso crítico. Embora Possenti (1996, p.17) afirme que “O objetivo da escola é ensinar o português padrão”, ressaltamos que é possível cumprir sua função considerando as variedades da língua, em um ensino reflexivo que contribua para a não perpetuação do preconceito linguístico.

O que se constata, ao comparar os PCN e as pesquisas relativamente recentes publicadas sobre ensino de português, é que nem sempre é claro para o professor de nível fundamental e médio o que deve ser priorizado em sala de aula.

Para que o ensino de língua materna não se concentre apenas nas regras rígidas da gramática normativa é preciso que o professor, a mídia, os gramáticos e a sociedade em geral compreendam que o ensino de Língua Portuguesa só será bem sucedido (só formaremos sujeitos realmente letrados) quando a escola estimular a capacidade cognitiva e linguística do aluno através da sua competência oral e escrita. É necessário que se entenda ainda que a língua é viva e sua dinamicidade é consequência das sucessivas transformações ocorridas ao longo do tempo.

Referências

- BAGNO, Marcos. **Preconceito linguístico**. O que é como se faz. 49ª ed. Rio de Janeiro: Loyola, 2008.
- CASTILHO, A. T de. **A língua falada no ensino de português**. 3º ed. São Paulo: Contexto, 2001, 158p
- MARCUSCHI, L. **Concepção de língua falada nos manuais de português de 1º. e 2º. Graus**: uma visão crítica. *Trabalhos em Lingüística Aplicada*, 30: 39-79, 1997.
- POSSENTI, Sírio. **Por que (não) ensinar gramática na escola**. Campinas/São Paulo: ALB, Mercado de Letras, 1996.
- POSSENTI, Sírio. **Aceitam tudo**. Disponível em: <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI5137669-EI8425,00-Aceitam+tudo.html> Acessado em 26/06/2011.
- RAMOS, Heloisa Cerri. **Viver e aprender – por uma vida melhor**. Editora Global. PNLD EJA 2011/2012/2013. FNDE Ministério da Educação.
- Reportagem: **MEC distribui livro que aceita erros de português**. Infoglobo Comunicação e Participações S.A. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/educacao/mat/2011/05/14/mec-distribui-livro-que-aceita-erros-de-portugues-924464625.asp>. Acessado em: 26/ 06/ 2011.
- SILVA, Myrian Barbosa da. **A escola, a gramática e a norma**. In: BAGNO, Marcos (org.). *Linguística da Norma*. São Paulo: Loyola, 2002.p. 253-265.
- VIANA, Nildo . **Educação, linguagem e preconceito lingüístico**. Revista Plurais, Anápolis-GO, v. 01, n. 01, p. 77-93, 2004.
- VISIOLI, Ângela C. C. **Política de ensino de Língua Portuguesa e prática docente**. 2004. 134f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2004.

**DESEJOS E CONFLITOS SOCIOCULTURAIS DE EMMA BOVARY:
O DISCURSO FEMINISTA MANIFESTO EM PENSAMENTO****WHISHES AND SOCIO-CULTURAL CONFLICTS OF EMMA BOVARY:
THE FEMINIST MANIFEST SPEECH IN THOUGHT**

Milca TSCHERNE¹
Alice Meira INÁCIO²
Aline Bruna Barbosa ARAÚJO³

Resumo: Este artigo propõe-se a apresentar uma análise discursiva das manifestações psicológicas da personagem Emma Bovary frente à repressão sócio-histórico-cultural vivida por ela no romance realista *Madame Bovary* (1857), do escritor francês Gustave Flaubert (1821-1880). No romance, é possível observar que os conflitos de Emma giram em torno da temática do casamento e do adultério, e, partindo desta premissa, a partir da análise semiolinguística do discurso, mais especificamente, do dispositivo de contrato sociocomunicativo proposto por Patrick Charaudeau (2008), pretendemos investigar como o autor constrói a imagem da personagem diante do comportamento imposto à mulher no século XIX e assim, traçar correspondências de determinadas posições sócio-histórico-culturais do momento em que a obra foi publicada com o contexto histórico atual.

Palavras-chave: Análise do discurso, contrato sociocomunicativo, Emma Bovary, conflitos socioculturais, *ethos*.

Abstract: This paper proposes to present a discursive analysis of the psychological manifestations of the character Emma Bovary front of the social historical cultural repression experienced by her in the realistic novel *Madame Bovary* (1857), by Gustave Flaubert (1821-1880). In the novel, Emma's conflicts revolve around wedding and adultery, and, from this premise, based on the semiolinguistic analysis of discourse, more specifically the socio-communicative contract device proposed by Patrick Charaudeau (2008) we intend to investigate how the author builds the image of the character in front of the behavior imposed to women in the nineteenth century, thus, trace correspondences of certain social historical cultural positions of the moment that the work was published with the current historical context.

Keywords: Discourse analysis, socio-communicative contract, Emma Bovary, socio-cultural conflicts, *ethos*.

¹Doutora em Estudos Literários (UNESP /Araraquara). Professora da área de Letras, com ênfase em Literatura Portuguesa na AFARP-UNIESP (União das Instituições Educacionais do Estado de São Paulo). E-mail: milcatscherne@gmail.com

² Mestre em Letras: Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP/ Bolsista FAPEMIG). Professora de Linguística no curso de Letras e professora de Estudos da Linguagem nos cursos de Administração e Artes da AFARP-UNIESP (União das Instituições Educacionais do Estado de São Paulo). E-mail: alicinacio@gmail.com

³Aluna de licenciatura em Letras na AFARP-UNIESP (Associação Faculdade de Ribeirão Preto – União das Instituições Educacionais de São Paulo) – Brasil - 14010-060. E-mail: alinerockaraujo@hotmail.com

“O pássaro que alçar voo acima da planície da tradição e dos preconceitos deve ter asas fortes. É um triste espetáculo ver pássaros fracos, feridos, exaustos, adejando de volta à terra”. (Kate Chopin. *The awakening*)

Introdução

O presente artigo surgiu do interesse pela investigação da representação de uma figura feminina que problematizasse as configurações ideológicas de cunho patriarcal, enraizadas na sociedade, cujos vestígios de tal pressuposto, supomos que podem ser analisados em excertos discursivos da personagem Emma da Obra *Madame Bovary* de Gustave Flaubert (1857).

A literatura, segundo Althusser (1974), é uma das instituições capazes de contestar, reforçar e/ou cristalizar valores de um determinado contexto social. Com isso, analisaremos, sob a perspectiva dos estudos da crítica feminista e da semiolinguística, como Flaubert, por meio do discurso literário, constrói o papel do feminino transgressor frente aos ideais burgueses do século XIX. Nossa intenção, neste trabalho, é realizar um estudo no nível da enunciação, em que partindo do dispositivo de contrato sociocomunicativo de Charaudeau (2008) e tomando como embasamento teórico os estudos sobre a enunciação de Maingueneau (2005), buscaremos identificar as vozes discursivas presentes na narrativa, que apontam, segundo nossa hipótese, os desejos ocultos e os conflitos de gênero vividos tanto pela mulher do século XIX quanto do século XXI.

A Obra *Madame Bovary* (1857) foi alvo de muitos escândalos, pois tratou de temas delicados para a época, tais como: o tédio, a desilusão e o adultério feminino. Tal obra é constantemente revisitada e atualizada pelos estudos da crítica literária e feminista, devido ao fascínio que desperta em seus leitores. Em termos de estilo, constitui uma obra absolutamente renovadora, pois mesmo ao afirmar que queria escrever “um livro sobre o nada” (FLAUBERT *apud* MORETTO, 2006 p. 10), Flaubert (1821-1880) apresenta-nos uma linguagem tão ou mais importante quanto o enredo, tamanha a sua preocupação com a estética, o que o levou a exaustivos cinco anos para concluí-la (1851-1856). Não em vão, *Madame Bovary* (1857) é considerada a maior expressão da alta literatura precursora do Realismo.

Com acentuados traços de “efeitos reais”, como afirma Barthes (1987) em seu artigo *O efeito de real* (1987), objetividade e riqueza de detalhes, Flaubert (1821-1880) traça uma crítica contundente aos costumes e valores da burguesia emergente da França, pois ao abordar a mediocridade e estupidez do homem, em uma estrutura formal, de perfeição estilística, escandaliza boa parte de seus leitores, pela naturalidade com que aborda o adultério feminino,

retratado duplamente, pela impessoalidade de sua escrita, como algo belo e ao mesmo tempo subversivo.

Emma não nos é apresentada logo de início, ela surge aos poucos, como a jovem provinciana de educação romanesca que vê na figura de Charles Bovary o herói romântico dos livros, que irá salvá-la da monotonia do campo. Entretanto, essa expectativa é frustrada logo nas primeiras semanas da vida de casada, pois Charles, ao contrário do que se espera em uma cultura patriarcal, mostra-se passivo, submisso e apático aos desejos voluptuosos da heroína.

Esse choque de expectativas gera uma tensão e uma oposição discursiva entre dois universos distintos: o mundo interior de Emma Bovary e o mundo exterior com o qual a protagonista se debate permanentemente. Na narrativa, ambos os mundos são representados cada um a seu modo. Emma Bovary e seu universo interior, com seus pensamentos e desejos, recebem tratamentos que representam formas da enunciação da consciência, buscando revelar e descrever a sua vida psíquica. Isso acontece por meio do discurso indireto livre, de monólogo interior, de trechos em que a voz do narrador está presente, embora com a sugestão de uma enunciação atribuída à Emma. Dessa forma, acessamos, de modo verossímil, o conteúdo interior da protagonista e percebemos que o seu discurso se choca com todo o universo externo que a rodeia, representado por outras vozes presentes no tecido narrativo. Vozes estas que se revelam consoantes com a moral e a ideologia da sociedade burguesa do século XIX.

Panorama histórico

No século XIX, as temáticas da literatura, não raramente, giravam em torno do casamento e da problemática do adultério. Uma maneira de expurgar a idealização em torno do amor e do matrimônio, largamente explorado pela estética do Romantismo. Com o advento da Revolução Francesa e da expansão científica, as mulheres começam a frequentar espaços sociais e de trabalho. É também neste período que surgem alguns movimentos feministas, sobretudo, na Inglaterra e na França. Essas mulheres reivindicavam o acesso à educação, trabalho e direitos políticos para todos. Paralelo a essas manifestações, o discurso científico, moldava, segundo os estudos de Regina Neri em seu livro *A psicanálise e o feminino: um horizonte da modernidade*, o papel do feminino nessa nova sociedade que emergia. “Trata-se

de converter a bruxa em madona, elevar o feminino à dignidade da maternidade” (NERI, 2005, p. 105).

O Código Civil francês de 1802 e a moral religiosa desempenharam esse papel contendor da autonomia feminina, ao estabelecer total dependência da mulher ao seu pai, e, após o casamento, ao seu marido. E, caso a mulher almejasse ingressar no mercado de trabalho, deveria pedir permissão aos seus “superiores”. A educação voltada às mulheres daquele período destinava-se ao ensino de música, arte, costura e religião. Muitas vezes em conventos, como ocorre com Emma Bovary. A ciência e os estudos políticos, sociais e filosóficos não entravam na grade curricular feminina. As mulheres da época deveriam dedicar-se aos afazeres domésticos e desempenharem o papel de **rainha do lar**.

Definição de gênero e o papel da literatura

Antes de iniciarmos a análise dos nossos *corpora*, faz-se necessário definirmos o conceito de gênero. De acordo com Scott (1995), gêneros são construções sociais e dizem respeito às relações entre os sexos. Seu emprego rejeita, sobretudo, as explicações biológicas sobre o feminino e o masculino. De acordo com a autora, o conceito de homem e de mulher, é construído culturalmente. As identidades e papéis desempenhados por eles, na sociedade, são impostos sobre seus corpos sexuados. Dito de outra forma, em um contexto patriarcal, por exemplo, ser “homem” é estar associado à força, à virilidade e à objetividade. E “mulher”, à maternidade, à subjetividade e à delicadeza (SCOTT, 1995, p. 74). Sendo assim, os estudos feministas apontam a relevância decisiva da educação e da família, bem como, dos diferentes veículos de informação, no processo de cristalização e transmissão de valores, que são inculcados na sociedade e delineiam as atitudes de homens e de mulheres ao longo da história.

Emma Bovary fora educada nos moldes do sistema patriarcal e influenciada por livros românticos, carregados de estereótipos machistas. Estes livros eram os principais veículos de informação do século XIX, e desempenhava um papel importante na sociedade burguesa da época, pois era uma das maneiras de se reivindicar o direito e o acesso ao conhecimento. Através de suas leituras, Emma realiza o processo de **interpelação** conceito retirado da teoria de Louis Althusser, utilizado por Lauretis para explicar como o gênero é absorvido pelo indivíduo, por meio de uma tecnologia específica (LAURETIS 1994, p.220). Segundo a autora, esse processo ocorre mediante a absorção de uma representação social e imaginária (feminino e masculino), por parte do leitor, na medida em que ambos os mundos se

confundem, o real e o ficcional. Esse processo ocorre pela “incapacidade” crítica do sujeito de separar a representação ficcional da realidade.

É por meio dos livros, que Emma buscará a definição dos conceitos como: casamento, amor, prazer e luxúria. Entretanto, essas leituras, segundo Flaubert (1821-1880) e a crítica realista, são uns dos fatores responsáveis pela ruína da personagem, pois o idealismo e a subjetividade a conduzem para um mundo de fantasias e distorcem a percepção do real a sua volta. Observamos essa crítica às leituras de Emma, no discurso da Sra. Bovary mãe, “Ah! Ela se ocupa! Em quê? Em ler romances, maus livros” (FLAUBERT, 2007, p. 120), que a proíbe de assinar folhetins e revistas. Com isso, Flaubert (1821-1880) questiona não só os romances românticos, mas a educação destinada às mulheres daquele período. Emma sente-se uma estranha na sociedade à qual pertence, nega o tempo presente e constrói uma vida baseada em ficções.

Sentir-se o **outro** do discurso, à margem da sociedade, é uma constante quando nos referimos às representações do feminino ao longo da literatura, pois historicamente, as ideias e definições de gênero se dispersam por outros veículos e linguagens, literárias ou não, como o cinema, a publicidade, o vestuário, as leis, os comportamentos, a religião etc. Nas circunstâncias específicas da literatura, isso ocorre por meio do fazer literário do demiurgo masculino. Trata-se da imposição histórica e cultural do discurso do homem, sobre a realidade da mulher. O que gera um mal-estar do feminino na sociedade. Esse discurso imposto se reflete na narrativa de Flaubert, nos diversos *ethos*⁴ socialmente estabelecidos em Madame Bovary (1857). E, que Emma será condicionada a desempenhar.

Mas, se por um lado, Mme. Bovary, no romance, explicita a idealização feminina de uma época, a saber, aquela que vê na figura do homem a sua promessa de ascensão social e a saída para seus conflitos emocionais. Por outro, frustra-se com suas expectativas ao confrontá-las com a realidade, pois Charles Bovary, ao contrário dos heróis dos livros românticos, e do que se esperava do homem de sua época, possui características culturalmente “femininas” como: passividade, resignação e subordinação.

Antes de casar, ela julgara ter amor; mas como a felicidade que deveria ter resultado daquele amor não viera, ela deveria ter-se enganado, pensava. E Emma procurava saber o que se entendia exatamente, na vida, pelas palavras

⁴ Empregamos em nosso trabalho as definições de Maingueneau (2010, p. 79-80), para o conceito de *ethos*: imagens que o sujeito constrói, baseado nas representações sociais julgadas, por si e pelos outros, como positivas ou negativas. Segundo o autor, *ethos discursivo dito*: está relacionado àquilo que o locutor diz de si ou do outro, dentro de um contexto comunicativo. E, *ethos discursivo mostrado*: diz respeito as suas atitudes, gestos e expressões dentro desse contexto.

felicidade, paixão, embriaguês que lhe haviam parecidas tão belas nos livros (FLAUBERT, 2007, p. 44 grifo do autor).

Como é possível observar, Emma não se mostra satisfeita com o matrimônio arranjado, forma que o pai, pequeno agricultor, encontrou para se livrar dela, uma vez que a sua educação elegante, no convento de Rouen, não combinava com a vida rude do interior, “ao pai Rouault não teria desagradado se o livrassem da filha, que pouco lhe era útil na casa” (FLAUBERT, 2007, p. 35). O universo fantasioso das leituras, já não satisfaziam os anseios da personagem. A sociedade mostrava-se então como uma barreira que a impedia de concretizar seus sonhos, pois, todos os objetos de desejo de Emma giravam em torno do poder econômico concentrado nas figuras masculinas, como a ascensão à nobreza com o Visconde e o matrimônio com Charles. Mas é justamente a consciência destas limitações sociais, que levará a protagonista, a desprezar a moral, a hipocrisia e a sujeição feminina. Antes apenas no plano dos pensamentos, *ethos discursivo dito*, mas aos poucos, revelam-se nas atitudes, *ethos discursivo mostrado*, excêntricas adotadas, por ela, na sociedade.

Aliás, não escondia mais seu desprezo por tudo e por todos; e punha-se, às vezes, a expressar opiniões singulares, censurando o que se aprovava e aprovando coisas perversas e imorais: o que fazia com que seu marido arregalasse os olhos. (FLAUBERT, 2007, p.70).

Mme. Bovary torna-se mais agressiva e calculista. Transfere, ou melhor, compensa a ausência de autonomia social, econômica e política na manipulação dos amantes e do esposo, nas compras compulsivas de objetos supérfluos, no endividamento e negociação direta com comerciantes. Para usurpar, com uma vida extravagante e ficcional, a liberdade e os direitos que a mulher não possuía no contexto social da época. Os inúmeros conflitos internos, advindos, na maioria das vezes, por suas frustrações e inadaptabilidade à sociedade provinciana, ocorrem como sintomas da consciência crítica que a personagem possuía, em relação à condição da mulher no século XIX.

Emma desempenha os *ethos* estabelecidos de: mãe, esposa e religiosa, apenas de forma teatral, quando estes lhe são convenientes. Desta forma, coadunamos com o que afirma Mello (2012), em sua dissertação: *Flaubert, Madame Bovary e Emma Bovary: ecos de ethos*. De que as mulheres da época, impossibilitadas de participarem da vida pública, com exceção das operárias, devido a Revolução Industrial são ideologicamente alienadas por uma educação e sociedade patriarcal que não lhes dão outra saída, a não ser a realização pessoal, através do matrimônio. Esta realidade doentia, infeliz e castradora, encaminha a protagonista para um

desfecho com certa ironia trágica e que resulta na desestruturação do núcleo familiar. Flaubert (1821-1880), por meio de Emma, questiona as Instituições responsáveis pela contenção da emancipação feminina, e, embora não encontremos nenhum registro que afirme o contato da personagem com os ideais feministas, está evidente a crítica em relação à religião, ao casamento, e à moralidade do século XIX.

Emma desestabiliza o ideal de mãe protetora, ao protagonizar um episódio de violência doméstica, contra sua filha, da qual evita qualquer laço afetivo, “[...] empurrando-a com o cotovelo. Berthe foi cair junto à cômoda, contra a patera de cobre; cortou a face” (FLAUBERT, 2006, p. 112). Também o de esposa fiel, ao não se culpar ou se envergonhar com o adultério, “Repetia a si mesma: “Tenho um amante! Um amante!”(FLAUBERT, 2006, p. 149). Por fim, desestabilizava o ideal de mulher religiosa e devota, pois tinha sensações eróticas ao confessar-se com o padre:

Quando ia confessar-se, inventava pequenos pecados a fim de ficar lá mais tempo, de joelhos na sombra, de mãos juntas, com o rosto na grade sob o murmúrio do padre. As comparações de noivo, de esposo, de amante celeste e de casamento eterno que se repetem nos sermões provocavam-lhe no fundo da alma doçuras inesperadas. (FLAUBERT, 2006, p. 45).

A subversão da moralidade e ataque às Instituições basilares da sociedade do século XIX, pela protagonista flaubertiana, levou ambos ao tribunal. Tanto Flaubert (1821-1880), quanto *Madame Bovary* (1857), foram processados, na época, por violarem a moral e a Religião da França. São invertidos também os papéis de homem e de mulher na narrativa, Charles por não ser agressivo e autoritário, conforme a sociedade esperava e Emma por não ser submissa e negar a sujeição de seu sexo. Subvertem a organização, entretanto, não alcançam o êxito, pois apenas revelam a violência simbólica que uma educação baseada na diferenciação ao invés da igualdade entre os gêneros resulta; na vida adulta, social e familiar. Apontadas as considerações sobre o gênero e sua representação na Obra em estudo, avancemos, para a apresentação do embasamento teórico que fomenta nossa pesquisa.

O dispositivo de contrato sociocomunicativo proposto pela semiolinguística

A escolha pelos estudos de Charaudeau (2008) se deu pela perspectiva teórica do autor em abordar não só os aspectos textuais do discurso, mas também, as questões psicossociais

que regem as manifestações de linguagem, e as relações entre emissores e receptores, unindo dessa forma, texto e contexto.

Adotamos as concepções teóricas propostas por Abaurre (2007). Compreendemos que o discurso se determina na relação entre os usos da Língua e os fatores extralinguísticos presentes no momento em que esse uso ocorre. Desse modo, segundo a autora, o discurso torna-se o espaço de materialização da forma ideológica⁵, sendo por ela determinada. Embora haja vários estudiosos que se dedicam aos estudos sobre discurso, valemo-nos, para este trabalho, do conceito apresentado por Charaudeau (2011), que não concebe uma divisão muito clara entre **texto**, lugar de representação simbólica da língua, e **discurso**, espaço de significação dos sentidos. Pois, segundo o autor, **texto e discurso**:

Não são as duas faces de uma mesma moeda, porque há discursos diversos num mesmo texto e um mesmo discurso em vários textos. O discurso não é o texto, mas ele é carreado por textos. O discurso é um percurso de significância que se acha inscrito num texto, e que depende de suas condições de produção e dos locutores que o produzem e o interpretam. Um mesmo texto é então portador de diversos discursos e um mesmo discurso pode impregnar textos diferentes. Há discurso atravessando textos diferentes, e um mesmo texto pode ser portador de discursos diferentes. (CHARAUDEAU, 2011, p. 6)

Isto posto, compreendemos que toda manifestação de linguagem mantém uma relação de identidade com os seus produtores e que eles são portadores de posicionamentos sobre o mundo. A partir desta perspectiva, analisaremos os nossos *corpora*: discursos de Emma, utilizando o quadro representativo do contrato sociocomunicacional, apresentado por Charaudeau (2008), no livro *Linguagem e discurso – modos de organização* por nos fornecer de maneira flexível, subsídios teóricos que nos permitem analisar os atos de linguagens e falas, como um contrato entre os interlocutores.

Segundo o autor, “os sujeitos, não são precisos e nem específicos, são lugares de abstração da produção/interpretação da significação“ (CHARAUDEAU, 2001 *apud*, MELLO 2012, p. 31). De forma que o emissor pode se alternar entre **sujeitos comunicantes** (EUc) ou **sujeitos enunciadore**s (EUe); e o receptor em **sujeitos destinatários** (TUd) ou **sujeitos interpretantes** (TUi), dependendo do lugar em que eles ocupam em cada ato de linguagem. Localizados no circuito interno de comunicação. E, as funções languageiras esperadas pelo (EUe) sujeito enunciador e pelo (TUd) sujeito destinatário, dependem do que foi definido, no espaço externo do quadro

⁵ Segundo Chauí (1980, p.113), a ideologia é a representação de ideias e valores, normas e regras de condutas a serem adotadas pelos membros de uma determinada sociedade.

situacional, alusivo ao ato de linguagem determinado pelo (EU_c) sujeito comunicante e aguardado pelo (TU_i) sujeito interpretante. É, pois, o contexto psicossocial, externo à linguagem, que define as identidades e a intencionalidade do sujeito comunicante, a partir do contrato estabelecido entre ambos. Por questões metodológicas e operacionais, Charaudeau (2008) sugere a aplicação do seguinte quadro para ilustrar como se estabelece o processo comunicativo:

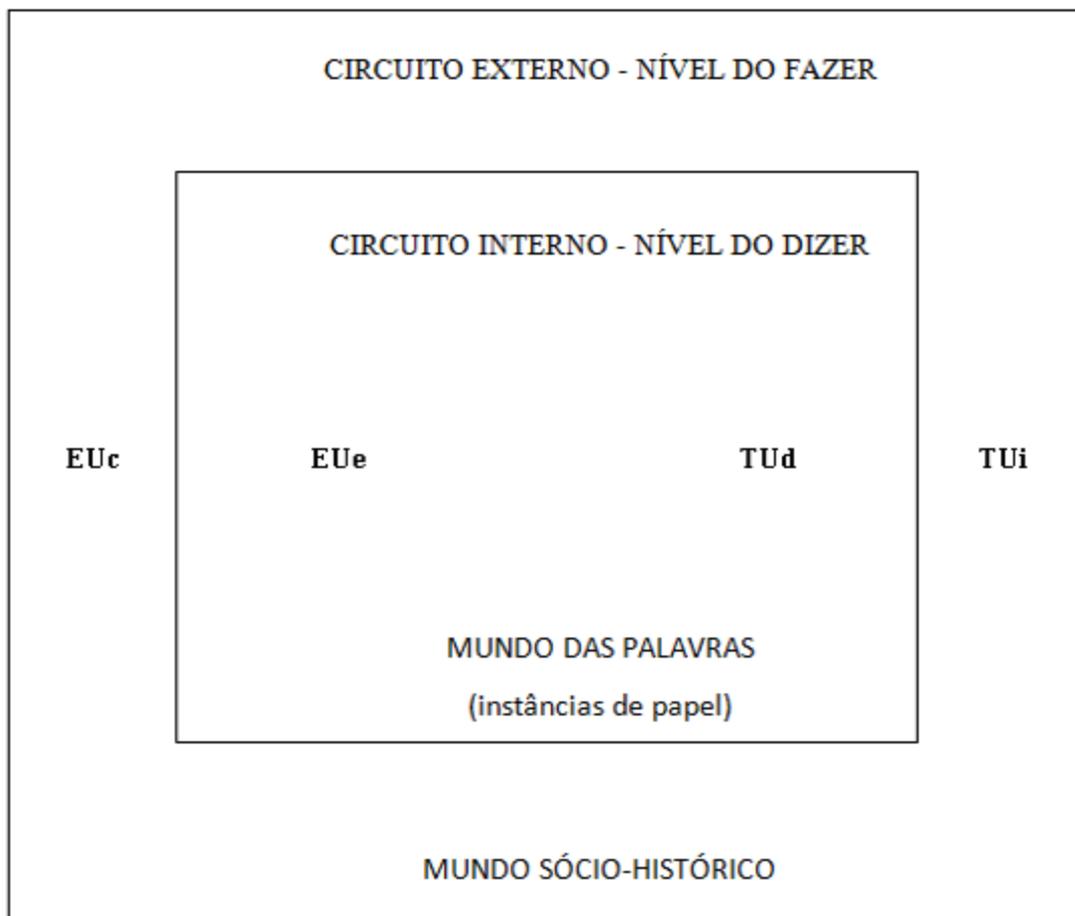


Figura I- dispositivo de contrato sociocomunicativo. (CHARAUDEAU, 2008).

Observa-se no dispositivo sociocomunicativo que no circuito externo, ou seja, no nível do fazer-situacional, há duas instâncias: o (EU_c) sujeito comunicante, responsável pela produção discursiva, e pela iniciativa do ato de comunicação, que munido de uma intenção, manipula a palavra com estratégias de encenação, e o (TU_i) sujeito interpretante, aquele que de acordo com suas intenções e subjetividade o interpreta. Essa relação comunicativa ocorre de maneira contratual e pertence ao mundo real, onde os sujeitos são denominados **parceiros**. Tanto o (EU_c), quanto o (TU_i) são instâncias que se instauram e compõem outras.

No circuito interno, ou seja, no nível do dizer-discursivo há dois sujeitos de fala, são denominados **protagonistas** da interação languageira, o (EU_e) sujeito enunciador, que é uma construção discursiva realizada por (EU_c). É por meio do (EU_e) que o (EU_c) “diz”. O (TU_d) é o destinatário idealizado, o interlocutor de (EU_e), mediado pela encenação do **dizer** realizado pelo (EU_c). Toda esta encenação será interpretada pelo (TU_i).

As instâncias (EU_e), (TU_d) e (TU_i) contribuem para uma coenunciação iniciada por EU_c, com intenções comunicativas compartilhada entre si (contratual), influenciadas pelo contexto, ideologia e grupo social a qual pertence (psicossocial). Os comportamentos languageiros, como sabemos, são flexíveis e variáveis, portanto, para cada situação comunicativa teremos uma configuração única e particular. Os níveis do **fazer** e do **dizer** encenam e compõem o ato da linguagem e da fala. Seguiremos, pois, com a aplicação da teoria em nossos *corpora*: discurso de Emma.

O discurso de Emma Bovary sob a ótica semiolinguística

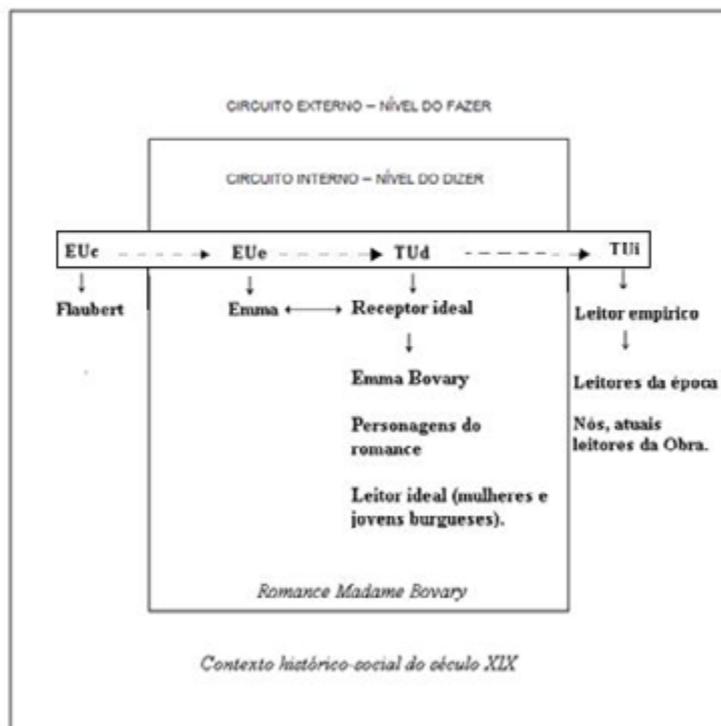
A obra *Madame Bovary* (1857), como sabemos, é complexa e exige maior desdobramento do quadro comunicativo por conta da duplicidade da enunciação. Com isso, deveremos desdobrar as instâncias comunicativas, para dar conta, mesmo que parcialmente, das peculiaridades do gênero literário. Os textos literários e dramáticos possuem características que independem do nível situacional, devido à sua autonomia. Entretanto, o ato de linguagem, que é um “fingimento” e pertence à encenação, é produzido, de certa forma, dentro do nível situacional (circuito externo) e discursivo (circuito interno). O que nos permite fazer tal análise dentro do dispositivo comunicativo abaixo:

Figura II - dispositivo de contrato sociocomunicativo aplicado ao discurso de Emma Bovary.

De acordo com o dispositivo sociocomunicativo, adaptado para o texto literário, o (EUc) sujeito comunicante, é o escritor empírico, do mundo real. No caso, Flaubert, escritor francês

realismo que, contexto do século para ser lido idealizado: o destinatário,

refere-se ao pressuposto época, em mulheres e Entretanto, efetivamente



precursor do influenciado pelo histórico-social XIX, escreveu pelo leitor (TUd) sujeito que como já dito anteriormente, público leitor dos romances da suma maioria, jovens burgueses. quem leu e lerá sua obra

é o (TUi) sujeito interpretante, leitor empírico, leitores da época e, nós, atuais leitores da obra.

Por questões lógicas, o (EUc) sujeito comunicante não dialoga diretamente com seus leitores (TUi) o sujeito interpretante. Para isto, o (EUc) sujeito comunicante utilizará das diversas encenações e possibilidades do (EUe) sujeito enunciador, Emma Bovary, e do (TUd) sujeito destinatário, demais personagens, para **dialogar** com seus leitores, aspecto demonstrado no quadro com a indicação das setas pontilhas da esquerda para a direita.

No circuito do dizer, observa-se que, a personagem Emma Bovary, sujeito enunciador, dirige seu ato de fala para três sujeitos destinatários idealizados:

(i) a ela mesma para revelar ao leitor suas manifestações de pensamentos e as reflexões socioculturais que a afligem enquanto mulher pertencente a uma sociedade patriarcal. Tal aspecto pode ser observado no excerto a seguir, em que Emma, na condição de esposa, compreende a sua subordinação a Charles, ao ter que ocultar seus desejos, silenciar suas vontades, para atender às conveniências sociais. Mme. Bovary repudia a sua submissão e nos leva a compreender que o ódio transferido ao seu marido é fruto das limitações sociais sobre o feminino, que a torna “mulher-objeto”, sujeito de posse, segundo a Lei e a moral da época: do pai, de Charles e de seus amantes:

Não **era ele** o obstáculo para qualquer felicidade, a causa de toda miséria e como que o bico pontudo daquela fivela, daquela correia complexa que a fechava de todos os lados? Portanto, **transferiu somente para ele o ódio denso que resultava de seus desgostos.**” (FLAUBERT, 2008, p. 106, grifo nosso).

Ironicamente, nem mesmo o título da obra *Madame Bovary* (1857) fala sobre Emma, seu nome é composto por um pronome de tratamento, índice de *status quo* e o sobrenome que recebera de Charles, após o casamento. A narrativa, que deveria focar-se em Emma, tem início e fim com a história da vida de seu esposo que “nada desejava e nada sabia” (FLAUBERT, 2008, p.50). Tanto a identidade de Emma, quanto a sua própria vida, gira em torno daquele, que apenas por ser homem, possuía todos os direitos e poder sobre ela.

(ii) aos personagens do Romance com quem dialoga no decorrer da narrativa. Destacamos um trecho em que a Sra. Bovary mãe, delata à Emma a imoralidade do comportamento da criada, que fora surpreendida por ela, a conversar à noite com um homem desconhecido. A protagonista, entretanto, escandaliza a sogra ao questioná-la, “- A que mundo a senhora pertence? Disse a nora com um olhar de tal forma impertinente que a Sra. Bovary (mãe de Charles) lhe perguntou se por acaso não defendia sua própria causa” (FLAUBERT, 2008, p.172 parênteses nosso).

(iii) às mulheres e jovens burgueses capazes de compartilhar as mesmas inquietudes que as dela. Todos os excertos anteriores são direcionados aos leitores idealizados daquele contexto social. Emma não só pensa como também, age contra as barreiras sociais de seu tempo. Torna-se objeto sexual de seus amantes, mas também, os faz de objeto de desejo, envolve-se em dívidas e desestabiliza a organização familiar. A sua morte, embora seja um ato por ela iniciado, teve a contribuição de todos dentro da narrativa. O suicídio representa uma saída, encontrada pela personagem para libertar-se da opressão sociocultural oitocentista. Emma morre, não por seus amantes, mas por questões econômicas e de identidade, o que a diferencia das demais personagens românticas.

O próximo fragmento da obra a ser analisado, é de suma importância para aplicação no quadro sociocomunicativo, pois se trata do discurso que embasou a nossa pesquisa e nos leva a considerar Mme. Bovary como uma personagem que questiona a subordinação da mulher na sociedade do século XIX:

Desejava um filho; **ele seria forte e moreno** e se chamaria Georges; e a ideia de ter **um filho homem era como a esperança da compensação de todas as impotências passadas. Um homem, ao menos, é livre**; pode percorrer as paixões e os países, saltar obstáculos e gozar dos prazeres mais raros. **Uma mulher anda continuamente rodeada de empecilhos**. Inerte e ao mesmo tempo flexível, tem contra si as fraquezas da carne e as dependências da lei. A sua vontade, como o véu de um chapéu preso pelo cordão, flutua a todos os ventos, e há sempre algum desejo que arrasta e alguma conveniência que detém. (FLAUBERT, 2007, p.91, grifo nosso).

Neste trecho, Emma disserta sobre os motivos que a fazem rejeitar as possibilidades de a criança ser do sexo feminino. Percebemos o desprezo às características culturalmente femininas, ao expressar a intenção de que seu filho seja “forte e moreno” bem como, as marcas da influência da idealização romântica. Emma estabelece toda uma comparação entre homem: um ser “livre” e a mulher: “rodeada de empecilhos”, para defender seu posicionamento discursivo. O desejo de gerar um filho para “compensação de todas as suas impotências passadas”, pode ser, para muitos, uma manifestação sexista da personagem, que valoriza o sexo masculino e, de certa forma, reforça a inferioridade do feminino. Por outro lado, se considerarmos o contexto em que a obra está inscrita, e a pouca escolaridade, das mulheres da época, podemos compreender a negação da feminilidade, por parte de Emma, como um processo natural de libertação por meio da autocrítica, pois é através do reconhecimento das limitações que envolvem o sexo feminino, na sociedade oitocentista, que surge nela o propósito de mudança. Dado relevante para a (re) construção do quebra-cabeça

que é o *ethos* de Mme. Bovary: personagem complexa, que pode ser lida, dentre outras perspectivas, não só como uma mulher romântica e sonhadora, mas também, questionadora e moderna.

Esses atos de linguagem, que extraímos do gênero literário, deverão ser tratados como **atos fingidos**, pois são representações do mundo real por meio da ficção. Flaubert através de sua escrita constrói o *ethos* de Emma que age dentro do circuito interno, nível do **dizer**. É no nível do discurso que ela e os demais personagens de papel vivem suas vidas e, como observado, o confronto entre estes sujeitos da narrativa, acentua o *ethos* subversivo da protagonista e constrói o discurso: conjunto da obra.

Cabe ressaltar que todas as instâncias comunicativas referentes ao texto Literário e outros similares, devido algumas limitações, como não estamos nos comunicando diretamente com o autor: a comunicação ocorre mediante a obra, fazem com que os enunciados literários não sejam considerados atos de linguagem em si, mas pseudo-enunciados (enunciação) e pseudo-comunicações (texto literário). Devido ao caráter posterior e ficcional da escrita, pois embora pareça que os enunciados foram construídos no ato da leitura, esses discursos já foram elaborados, anteriormente, no circuito externo, pelo fazer literário do escritor.

Podemos por assim dizer, que no excerto que estamos analisando, Flaubert sujeito comunicante (EU_c) dá voz a Emma, “pseudo-sujeito comunicante” e sujeito enunciadador (EU_e), direcionado ao (TU_d), receptor idealizado de seus dramas internos, mas que se trata de um desdobramento do (TU_i), leitor empírico a quem pretende chamar a atenção para mostrar-lhes a situação pela qual vivem as mulheres na sociedade. Emma enuncia um discurso que se confronta com a moral esperada para a mulher do século XIX. Ela mostra-se insatisfeita com a maternidade e, ao afirmar que não queria uma filha, revela em nível discursivo, uma visão crítica sobre as limitações sociais enfrentadas pela mulher no seu contexto social.

A atualização desse discurso, por nós, só ocorre, graças à manipulação indireta, iniciada por Flaubert, através de seu romance, e dos inúmeros desdobramentos das instâncias (EU_e) e (TU_d) realizada por ele, que nos permite “dialogar” com a obra e reconhecer no discurso de Emma, os conflitos de gênero ainda vividos pela mulher do século XXI, que embora, na teoria, vislumbre de condições favoráveis para sua emancipação, na prática, está longe de alcançá-la, pois, para muitas mulheres, optar pelos estudos, competitividade no mercado de trabalho, renúncia ao matrimônio e maternidade, não se trata apenas de uma escolha, mas de uma luta diária e permanente com um discurso que prega a desigualdade entre os gêneros. Vide a gama de anúncios publicitários, enredos de telenovelas e comentários

machistas nas redes sociais, responsáveis por “ditarem” os lugares reservados para a mulher na atual sociedade.

As circunstâncias específicas desta comunicação são as literárias, com finalidades próprias: atingir os leitores. Mas é o universo real (circuito situacional) que nos permitiu traçar as correspondências do discurso interno, na época tido como subversivo. Hoje, este discurso, como observamos, revela-se consoante com os ideais e os questionamentos que envolvem os debates sobre os gêneros, pois Emma, ao negar a maternidade, cometer o adultério e comportar-se socialmente com atitudes masculinizadas, confronta as ideologias envolvendo: as temáticas do casamento, da maternidade, da dupla moral que permite apenas ao homem o adultério, e de certa construção da feminilidade. Emma confronta, portanto, um número considerável de ideias, de ações e de comportamentos delineadores e repressores do comportamento feminino, e que, segundo alguns estudos da crítica feminista, são responsáveis, dentre outros: família, escola e religião, por reforçarem o discurso dominante (patriarcal), além de refrearem a emancipação da mulher. Circunstâncias que, apontam para a importância de se repensar o papel feminino na sociedade.

Considerações Finais

Neste trabalho, tivemos a pretensão de contribuir para mais um exercício de leitura que propõem a interface dos estudos literários com os linguísticos. Por meio de um recorte da construção discursiva do feminino, realizado por Flaubert que revela, dentre outras leituras possíveis, uma mulher condicionada a uma educação e sociedade patriarcais, mas que tem uma percepção própria da sua condição, dos seus desejos e, movida por ímpetos de coragem, insinua-se como sujeito livre, sobretudo em pensamento, posicionando-se em franca dissonância com o que se esperava da mulher da sua época.

O adultério e as compras compulsivas são caracterizadores de seu desregramento rumo à libertação e uma das saídas encontradas por Emma para atingir a felicidade alimentada pela imaginação. Mas como sabemos, não são suficientes para sanar esta lacuna, pois a busca da personagem era por uma liberdade que o seu contexto e a sua condição de mulher não permitiriam alcançar. Dessa forma, Flaubert e Emma, como ilustrados no quadro comunicativo, em que as vozes se confundem, antecipam em quase um século, os questionamentos sobre os gêneros e a condição da mulher na sociedade.

Compreendemos o suicídio da protagonista, não como um apagamento da voz feminina, antes, uma denúncia à violência social da época por uma profunda indisposição em transigir com certos protocolos sobre o feminino, pois a personagem luta contra todas as barreiras: leis, preconceitos, classe, moral, religião. E, de maneira heroica e libertária interrompe a vida de buscas, ilusões, hostilidades, moralismos e fantasias na qual fora condicionada a viver. Embora complexa e controversa, Emma simboliza, em uma Literatura de transição do Romantismo para o Realismo, assim como o contexto social da época. O início de uma mulher questionadora, que luta pela emancipação de seu sexo.

Referências

ABAURRE, Maria Luiza; ABAURRE, Maria Bernadete Marques. **Produção de texto: interlocução e gêneros**. São Paulo: Moderna, 2007.

ALTUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado**. Trad. J.J. Moura Ramos. Lisboa: Presença, Martins Fontes, 1974.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: **Literatura e Semiologia: seleção de ensaios da revista Communications**. Petrópolis: Vozes, 1972.

CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e discurso: modos de organização**. São Paulo: Contexto, 2008.

CHARAUDEAU, Patrick. **Dize-me qual é teu corpus, eu te direi qual é a tua problemática**. In: Diadorim v. 10, Rio de Janeiro, 2011.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

CHOPIN, Kate. **The awakening**. New York: Dover, 1993.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary Costumes de Província**. Trad. Fúlvia M.L Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

LAURETIS, Teresa de. **A tecnologia do gênero**. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

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

MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, R. (org.) **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2005.

MELLO, Renata Aiala de. **Flaubert, Madame Bovary e Emma Bovary: ecos de *ethos***. 2012. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012.

NERI, Regina. **A psicanálise e o feminino: um horizonte da modernidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

SCOTT, Joan Wallach. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Educação & Realidade**. Porto Alegre, 1995.