

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS - PUC GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE ENSINO E PESQUISA
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

VÂNIA BORGES ARANTES

**O *ETHOS* DISCURSIVO DE PERSONAGENS FEMININAS:
DOIS ROMANCES E DUAS LETRAS DE MÚSICA**

GOIÂNIA, 2013

VÂNIA BORGES ARANTES

**O *ETHOS* DISCURSIVO DE PERSONAGENS FEMININAS:
DOIS ROMANCES E DUAS LETRAS DE MÚSICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Letras, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito para a obtenção do Título de Mestre no curso do Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária.

Orientadora: Prof^a. Dr^a Lacy Guaraciaba Machado

GOIÂNIA, 2013

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte

A662e Arantes, Vânia Borges.

O *ethos* discursivo de personagens femininas : dois romances e duas letras de música [manuscrito] / Vânia Borges Arantes. – 2013. 94 f. ; 30 cm.

Bibliografia

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Departamento de Letras, 2013.

Orientadora: Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado”.

Inclui Anexo.

1. Mulher – *ethos* discursivo – literatura – música. 2. Discursividade – arte – indústria cultural. 3. Mulher – sociologia.
I. Título.

CDU: 316.62-055.2(043.3)

821.134.3(81).09

78

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Letras, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito para a obtenção do Título de Mestre no curso de Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária.

Goiânia – GO, 25 de março de 2013.

Prof^a. Dr^a. Maria de Fátima Gonçalves Lima
Coordenadora do Curso de Mestrado em
Letras - Literatura e Crítica Literária da PUC-GO.

Prof^a. Dr^a. Lacy Guaraciaba Machado
Orientadora - PUC-GO

Banca Examinadora de Defesa

Prof^a. Dr^a Maria José Pereira Rocha - PUC-GO

Prof. Dr. Paulo Petronílio Correia / UnB

Prof^a Dr^a Maria Teresinha Martins do Nascimento / PUC-GO (Suplente)

DEDICATÓRIA

Dedico a minha família, em especial a minha irmã Jane, aos meus amigos e à psicóloga Waldênia Silveira pela força, colaboração e incentivo nos momentos mais difíceis desta produção.

AGRADECIMENTO

Agradeço a minha orientadora Professora Lacy Guaraciaba Machado pela dedicação, sem a qual não conseguiria finalizar este trabalho; a secretária do Mestrado Leila Viana; às minhas colegas e amigas Aparecida Nigri e Elisabete Tomomi; colegas professores Keila Matida Melo, Euda de Fátima Castro, Virgínia Sakai e Silvair Félix e ao amigo Clodoaldo Fernandes.

Antes, a mulher era explicada pelo homem. Agora é a própria mulher que se desembrulha, se explica (Lygia Fagundes Telles).

RESUMO:

Neste estudo, avaliamos os *ethes* femininos sob o olhar de si e do outro que perpassam os romances: São Bernardo e Luzia-Homem e as letras de música Garota de Ipanema e Quero te dar. A abordagem desenvolvida apoia-se na linha francesa embasada pelo teórico da Análise do Discurso Dominique Maingueneau. Além disso, fizemos um diálogo com outros teóricos que seguem Maingueneau no Brasil. Investigamos o *ethos* feminino presente nos séculos XIX, XX e XXI, já que os romances e as letras de música são produções das respectivas épocas. Utilizamos a obra História da Mulher no Brasil como suporte teórico das vivências sociais da mulher brasileira, principalmente entre os séculos XIX e XX. A partir da visão de poder simbólico de Bourdieu, avaliamos a dominação masculina e compreendemos a situação da mulher nesse contexto e o sentido do seu *ethos*. Na última parte, discutimos as características presentes na obra de arte e que a diferenciam da produção da indústria cultural. Para esta última parte, adotamos conceitos elaborados pelos autores: Walter Benjamin, Theodor Adorno, Max Horkheimer, Gilles Lypovetsky e Jean Serroy. Além de Maingueneau, estes últimos subsidiaram, predominantemente, a análise dos conflitos vivenciados pelas personagens femininas presentes nas letras das músicas estudadas: a primeira é apresentada pela voz do eu lírico; a segunda, pela voz que se assume como formuladora do seu próprio discurso.

Palavras – chave: Arte. Cultura. Discurso. *Ethos*. Mulher.

ABSTRACT:

In this work we evaluate the feminine *ethe* from the view of the self and of the other which pervade the novels *São Bernardo* and *Luzia-Homem* and the songs “Garota de Ipanema” and “Quero te dar”. Our approach is supported by the French line of research based on the theoretician Dominique Maingueneau of Discourse Analysis. Furthermore, we have established a dialogue with other theoreticians in Brazil who adopt Maingueneau’s ideas. An investigation of the feminine *ethos* present in the XIX, XX and XXI centuries was required since the novels and songs we evaluate here are products of these periods, respectively. The work *História da Mulher no Brasil* was used as a theoretical support of the social experience of the Brazilian women, mainly between the XIX and XX centuries. We evaluate the masculine domination and understand the situation of the woman in this context and the meaning of her *ethos* from the view of Bordieu’s symbolic power. In the last part of this work, we discuss the features present in a work of art which distinguish it from a product of cultural industry. The concepts formulated by Walter Benjamin, Theodor Adorno, Max Horkheimer and Gilles Lypovetsky and Jean Serroy were adopted in this last part. These authors, as well as Maingueneau, have given support, predominantly, to the analysis of the conflicts experienced by the female characters in the lyrics of the songs studied in this work: the first song is presented by the voice of the poetic self; the second one, by the voice that takes on the formulation of its own discourse.

Key words: Art. Culture. Discourse. *Ethos*. Woman

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 APROXIMAÇÕES CONCEITUAIS	14
1.1 Discurso artístico ou cultura de massa	15
1.2 Discurso literário	19
1.3 <i>Ethos</i> discursivo: concepção de Dominique Maingueneau	22
1.4 <i>Ethos</i> discursivo na produção acadêmica de pesquisadores brasileiros.....	26
1.4.1 Análises de <i>ethos</i> na obra de José Luiz Fiorin.....	26
1.4.2 Análises de <i>ethos</i> na obra de Fernanda Mussalin.....	29
1.4.3 Análises de <i>ethos</i> na obra de Ana Raquel Motta.....	32
1.4.4 Análises de <i>ethos</i> na obra de Érika Moraes.....	33
1.4.5 Análises de <i>ethos</i> na obra de Anna Flora Brunelli	35
1.4.6 Análises de <i>ethos</i> na obra de Jauranice Rodrigues Cavalcanti.....	37
2 O <i>ETHOS</i> FEMININO SOB DOIS OLHARES: GÊNEROS FEMININO E MASCULINO– POSIÇÕES ENUNCIATIVAS NO ROMANCE.....	39
2.1 O <i>ethos</i> de Madalena sob a ótica do narrador.....	41
2.1.1 História das mulheres no Brasil e a personagem Madalena: pontos convergentes.....	43
2.1.2 Madalena: a mulher instruída versus o poder masculino	48
2.2 O <i>ethos</i> de Madalena sob a ótica feminina.....	52
2.3 Entre o tom, o caráter e o rito	56
2.4 Luzia-Homem sob a ótica do narrador e pela voz masculina.....	61
2.5 O <i>ethos</i> feminino sob a voz do outro e da protagonista.....	64
2.6 Ritos em Luzia Homem.....	70
3 PROJEÇÕES DO <i>ETHOS</i> DISCURSIVO	73
3.1 O <i>ethos</i> no discurso lírico musicado.....	73
3.2 O <i>ethos</i> feminino no discurso funk.....	76
3.3 O rito casamento na música Quero Te Dar	82
3.4 Aspectos aparentes e divergentes nos <i>ethe</i> femininos das personagens dos romances e das canções populares.....	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
REFERÊNCIAS	89
ANEXOS - MÚSICAS ANALISADAS	92

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa propõe uma análise do *ethos* discursivo das personagens Luzia-Homem e Madalena, respectivamente presentes como personagens principais dos romances Luzia-Homem, de Domingos Olympio e São Bernardo, de Graciliano Ramos. Além disso, utilizamos como objetos as letras *Garota de Ipanema*, de Vinícius de Moraes e Antônio Carlos Jobim e *Quero te dar*, de Valesca Popozuda.

O critério para a seleção dos objetos de estudo está relacionado à preocupação em responder às perguntas: Como o *ethos* se situa no discurso esteticamente elaborado? Como se manifesta no discurso feminino? Como se busca a discursividade do *ethos* feminino no discurso literário em diferentes gêneros textuais? Quais as imagens dos sujeitos apresentados pela arte e pela indústria cultural?

A metodologia adotada consiste no estudo dos conceitos de *ethos*, arte, discurso literário e indústria cultural. Esses conceitos foram selecionados para darem sustentação ao estudo do *ethos* feminino, tal como se realizam nos quatro objetos de análise. O percurso que realizamos pressupõe reconhecer que: a) no discurso narrativo, a voz narradora predomina e comanda a da personagem que selecionamos; b) no discurso lírico, as duas letras expressam o *ethos* feminino em que uma realiza esse *ethos* por meio da voz do eu lírico e a outra se manifesta por intermédio do discurso do si, ou seja, da voz do sujeito da enunciação. Em virtude desse procedimento, optamos por explorar a manifestação do *ethos* de Madalena, Luzia-Homem, Garota de Ipanema e da canção Quero te dar em três capítulos para demarcar a especificidade discursiva que engendra os traços próprios do discurso dos diferentes sujeitos da enunciação. Assim, escolheu-se a personagem Madalena de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, por ser um clássico brasileiro respeitado pela crítica, depois selecionamos *Luzia-Homem* [2003] de Domingos Olympio, obra menos conhecida, mas que tem uma expressividade literária também respeitada e diferente de Madalena que é representante da mulher intelectual, enquanto Luzia traz ao nosso trabalho um viés da mulher operária. Quanto às canções *Garota de Ipanema* [MORAIS E JOBIM] e *Quero te dar* [POPOZUDA], a primeira representa o início do tratamento do corpo feminino na música brasileira, firmando-se numa romantização do corpo da mulher, enquanto a segunda simboliza a mulher como

corpo no mundo sem nenhuma sutileza, muito pelo contrário há nela uma demonstração extravagante da sexualidade feminina.

A abordagem teórica principal desenvolvida neste trabalho está relacionada com a Análise do Discurso Francesa de Dominique Maingueneau, no que se refere ao *ethos* discursivo: seu conceito e sua existência nos romances e nas letras de músicas analisadas. Além disso, como complementação teórica, discutiremos o uso do termo *ethos*, mas também percorreremos os conceitos de arte e de indústria cultural para avaliarmos a inserção de nossos objetos de estudo na primeira ou na segunda categoria.

No primeiro capítulo, será feita uma discussão mais aprofundada sobre o sentido de *ethos*, mas de antemão pode-se adiantar que se refere à imagem do sujeito do discurso. Será feito um contraponto dos *ethe* de duas personagens mulheres com os *ethe* femininos representados nas letras das músicas *Garota de Ipanema*, de Vinícius de Moraes e Antônio Carlos Jobim e *Quero te dar*, da funqueira Valeska Popozuda. É importante ressaltar a necessidade de, no caso do *funk*, analisarmos a expressão corporal característica desse gênero. Faz-se necessário também estudar o *ethos* da mulher dos séculos XIX e XX, já que as personagens Luzia-Homem e Madalena, mesmo percorrendo o mundo ficcional, sofrem influência do período histórico em que foram idealizados os enredos dos romances. Assim, é possível afirmar que há um diálogo entre os romances e o período histórico em que foram escritos. Neste capítulo, também serão discutidos os conceitos de arte, indústria cultural e *ethos*, respectivamente, nas perspectivas de Theodor Adorno e Horkheimer (1985), Walter Benjamin (1985), Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2011), Marilena Chauí (2009), Dominique Maingueneau (1997, 2008, 2009, 2010) e outros. Além disso, faremos uma discussão sobre discurso literário, posto que esta dissertação tenha sua maior parte de análise voltada para o literário. No último item do capítulo, apresentaremos produções acadêmicas de autores brasileiros sobre *ethos* discursivo.

No segundo capítulo, trataremos o texto *Ethos e apresentação de si nos sites de relacionamentos* como contribuição teórica para se avaliar os *ethe* de Madalena e de Luzia-Homem, personagens centrais desse capítulo. Com o objetivo de encaminhar as discussões sobre a mulher, recorreremos a comentários de Loise Tilly, a respeito de gênero, além de recorreremos à teoria sobre mitos de Mircea Eliade para discussão dos ritos casamento e morte na vida das duas personagens em questão.

No terceiro capítulo *Projeções do ethos discursivo*: no item 3.1 faremos uma análise do *ethos* feminino da música *Garota de Ipanema* na ótica masculina; no item 3.2, discutiremos a ótica feminina da música *Quero te dar*, percorrendo em primeiro lugar sobre a

história da origem do *funk* nos Estados Unidos e Brasil. Faremos também uma breve discussão sobre o rito casamento na música *Quero te dar*. Além disso, no item 3.4 que tem como título “os aspectos aparentes e divergentes nos *ethé* femininos das personagens dos romances e das canções populares” teceremos comparações entre as mulheres estudadas neste trabalho.

1 APROXIMAÇÕES CONCEITUAIS

O *ethos* é fundamentalmente um processo interativo de influência de um sobre o outro: é uma noção fundamentalmente híbrida (sócio-discursiva), um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, integrada ela mesma numa determinada conjuntura sócio-histórica. (MAINGUENEAU, 2008a, p. 17).

A partir do enunciado anterior, percebemos a construção do sentido de *ethos* vinculado ao contexto social, por isso ele se processa na interação sócio-discursiva e histórica, propagada por meio de uma situação comunicativa, ou seja, o *ethos* é construído em meio a um processo de trocas e influências sociais entre os sujeitos discursivos. Essa discussão conceitual de Maingueneau será retomada no item 1.3 deste capítulo.

Propomos também realizar duas modalidades de levantamento conceitual vinculado à análise do discurso: transitar em conceitos que tratam do discurso artístico e pela discussão da arte da indústria cultural, para buscar pontos divergentes entre o *ethos* feminino da obra de arte, em romances dos séculos XIX e XX, e a produção musical da indústria cultural do século XXI. Pretendemos ainda, discutir a imbricação entre a história da mulher, a realidade e a ficção.

A partir de Maingueneau, fazemos uma discussão referente ao discurso literário e seu funcionamento fora da obra, ou seja, sua relação com o mundo exterior. Além disso, mencionamos o conceito de discurso literário como discurso constituinte, assim como o científico, o filosófico e o religioso.

Na sequência, apresentamos a concepção de *ethos* defendida por Maingueneau, que procura estudá-lo desde Aristóteles, a fim de formular seu próprio conceito. Como a contribuição de intelectuais brasileiros para o conceito de *ethos* é vasta, optamos por apresentar alguns trabalhos que possam esclarecer o formato das pesquisas sobre a imagem do *si*, além de contribuir para o desenvolvimento metodológico de nossa pesquisa.

1.1 Discurso artístico ou cultura de massa

Para Marilena Chauí (2009, p. 270): “... enquanto o produto industrial, feito em série, é impessoal, a obra de arte e a de artesanato são individualizadas ou pessoais, exprimindo a intenção, a habilidade e o talento de quem as realizam”. Nos capítulos três e quatro, respectivamente, do seu livro *Convite à filosofia*, Marilena Chauí (2009), discute tanto “O universo das artes”, quanto “a cultura de massa e a indústria cultural”. Chauí (2009) inicia seu texto indagando sobre o que é, de fato, um artista e uma obra de arte. Argumenta que, para as pessoas comuns, artistas seriam basicamente os atores e bailarinos, não podendo estar incluídos aí diretores de peças, de filmes e de novelas e nem mesmo poetas e escritores. Dessa forma, essas pessoas comuns também conceituariam como obra de arte quadros de Leonardo da Vinci, esculturas de Michelangelo e Aleijadinho. Assim, como diz a autora, essas pessoas devem considerar a obra de arte “como algo a que poucos têm acesso”, já que poucos compreendem ou mesmo porque uma minoria tem condições econômicas para fruí-la. Nesse sentido, a obra de arte é inacessível ao público comum, enquanto o artista torna-se acessível àqueles que assistem a um filme, novela ou mesmo a um *show*.

Para Chauí (2009), a partir da discrepância entre a compreensão do que seja um artista e uma obra de arte, deve-se compreender que, no primeiro caso, trata-se de exprimir o ponto de vista da cultura de massa; no segundo caso, o da obra de arte, há uma expressão do ponto de vista da cultura erudita. Para a autora, as pessoas de modo geral demonstram respeito e emoção ao contemplar a obra de arte, mas esse mesmo respeito não é dedicado aos objetos de consumo produzidos em série, pois nesses produtos não se identificam as pessoas concretas que fizeram os produtos que são descartáveis e efêmeros.

Assim, enquanto o produto industrial é impessoal, a obra de arte é individualizada. Walter Benjamin (1985) afirma que é a unicidade da obra de arte ou sua aura que a faz ser obra de arte. Dessa forma, vemos a canção *Quero te dar* como tantas outras das paradas de sucesso como uma música que não alcança o *status* de obra de arte, já que é uma imitação de tantos outros ritmos de *funks* eróticos¹ divulgados pelos meios de comunicação.

Segundo Chauí (2009), a aura da obra de arte surgiu na época dos cultos aos deuses e permaneceu quando o culto do belo substituiu o dos deuses, ou seja, na passagem do campo religioso ao estético “a obra de arte conservou a aura” (p. 279), mas na sociedade contemporânea ela se esvaiu. Depois da reprodutibilidade técnica, segundo Benjamin (1985),

¹ Nome cunhado por Márcia Fonseca de Amorim em sua tese “O discurso da e sobre a mulher no *funk* brasileiro de cunho erótico: uma proposta de análise do universo sexual feminino” (2009).

a obra de arte fica emancipada “de sua existência parasitária” (p.171), cada vez a obra de arte é reproduzida e toma um caminho de cunho político.

De acordo com Chauí (2009), a partir do desenvolvimento da sociedade industrial e à medida que as ideias de esquerda influenciam o contexto histórico da vida da humanidade, do trabalho às artes, a Filosofia sucessivamente abandona “a imagem do artista como gênio criador inspirado e original e a da obra de arte como realização do sentimento do belo” (p. 282). Assim, as artes não devem mais ser apenas vistas como produção e contemplação “desinteressadas da beleza para serem vistas de outras perspectivas”; como: “expressão de emoções e desejos, interpretação e crítica da realidade social” (p. 283). Dessa forma, as ideias relacionadas a bom gosto e beleza perderam espaço estético e a arte passa a ser vista como trabalho, não mais como “contemplação e sensibilidade”.

A indústria cultural, para vender cultura, procura agradar o consumidor e seduzi-lo, mas para isso não deve chocá-lo, perturbá-lo ou fazê-lo pensar a partir de novas informações, e sim dar uma nova imagem ou aparência ao que ele já conhece (CHAUI, 2009). Neste contexto, cultura é lazer e entretenimento, diversão que estão à venda. Então, uma música como *Quero te dar* deve ser encarada socialmente como passatempo e diversão e não como criação artística.

A esse respeito, Gilles Lipovtsky e Jean Serroy (2011) advertem que ficou para trás no mundo contemporâneo aquela visão romântica do artista maldito, sempre em ruptura com o sistema socioeconômico, considerado um valor estranho à arte. Segundo os autores, desde que Warhol declarou ser um artista comercial, deixando - se confundir “as fronteiras da arte, da moda e da publicidade, a situação mudou.” (2011, p. 87) Para os autores,

os artistas contemporâneos aspiram [...] ganhar dinheiro e ser célebres. O momento não é mais da glória imortal; é o da busca de uma celebridade midiática que assegure ser comprado e apanhado nas redes de promoção internacional. (LIPOVTSKY e SERROY, 2011, p. 87).

Esse pressuposto parece confirmar a nossa compreensão de que atitude que verificamos quando Valeska Popozuda enuncia a letra da canção *Quero te dar* é exatamente a de se fazer uma celebridade do *funk* erótico. Isto é, parece não se importar com o desenvolvimento mínimo de senso crítico em seu público, mas sim em se firmar como uma figura midiática inspiradora da sexualidade livre, da busca da sedução musical pela performance física, principalmente pelo nome artístico Popozuda. O que se nota é que fica proposto um *ethos* sensualizado erótico e a supremacia do físico sobre a essência da reflexão individual e social, pois o valor máximo aqui é dado ao entretenimento.

Os teóricos supracitados ainda discutem que ser artista na atualidade ou na “hipermodernidade²” não se encerra apenas em produzir obras para serem reconhecidas futuramente, pois o que importa é “comunicar uma imagem”, é marcar presença no mundo mercantil artístico. Nas palavras dos próprios autores

Na era heroica da modernidade vanguardista, o que constituía a grandeza da arte era sua oposição às normas institucionais, aos costumes, aos valores estabelecidos, a tudo o que fosse específico de uma sociedade burguesa e capitalista (...). Hoje, o universo da arte deixou de ser um ‘antimundo’: ele participa diretamente das leis do sistema midiático e econômico. (...) Daí em diante, mesmo as exposições de museu passam a ser concebidas como produtos: vendidas no mundo inteiro, elas precisam assegurar um montante de negócios (LIPOVTSKY e SERROY, 2011, p. 88).

Dessa forma, afirmamos com os dois teóricos a situação bicéfala da modernidade cultural, que de um lado apresenta uma “cultura de criação revolucionária”, mas de outro está uma cultura industrial disposta a vender “apenas clichês, produtos uniformes, ‘porcaria’” (LIPOVTSKY e SERROY, 2011, p. 70). Embora, segundo os autores, as indústrias culturais não tendo conseguido criar uma cultura transgressora vanguardista, não deixaram de ser revolucionárias, pois pela primeira vez a cultura não é produzida somente para “uma elite social e intelectual”, já que é distribuída para “todo mundo”, não respeitando as “fronteiras de país nem de classes”.

Torna-se crucial também, neste capítulo, identificar os procedimentos de realização do *ethos* discursivo que tanto Domingos Olympio quanto Graciliano Ramos desenvolvem na construção de suas personagens principais que representam mulheres dos séculos XIX e XX começando a se inserir no mercado de trabalho, enfrentando seus desafios e ocupando espaços que até então pertenciam aos homens. Para serem “respeitadas”, nesse contexto, as mulheres [personagens dos autores: Domingos Olympio e Graciliano Ramos] precisaram, muitas vezes, aparentar-se como homens ‘convictos’, para conquistarem o respeito social.

Dessa forma, no decorrer deste trabalho, analisaremos os objetos de estudo a partir das teorias do discurso, especificamente o *ethos* discursivo desenvolvido pela Análise do Discurso francesa. O objetivo é o de classificar e contrapor os *ethe* discursivos de Luzia-Homem, Madalena e das letras de música Garota de Ipanema e Quero te dar. Além disso, avaliaremos qual é a relação das letras das músicas citadas acima, com paradigmas que norteiam a

² Trata-se da transformação profunda do relevo, do sentido, da superfície social e econômica da cultura. A cultura se tornou mundo, uma cultura-mundo, a do tecnocapitalismo planetário, das indústrias culturais, do consumismo total das mídias e das redes digitais. LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean (2011, p.7)

indústria cultural vigente à época de seus lançamentos. Para isso, usaremos as abordagens de Chauí (2009), Lipovetsky e Serroy (2011), de Adorno e Benjamin (1985), posto que as teorias dos referidos autores permitem compreender as diferenças que perpassam pelos conceitos de arte e indústria cultural.

Segundo Adorno e Horkheimer (1985, p. 103) “...ao escutar a música ligeira, o ouvido treinado é perfeitamente capaz, desde os primeiros compassos, de adivinhar o desenvolvimento do tema e sente-se feliz quando ele tem lugar como previsto.” Este é o caso da música *Quero te dar* de Valesca Popozuda, com letra e ritmo musical totalmente previsíveis. A canção *Quero te dar* é só mais uma das tantas músicas das paradas de sucesso que trazem em suas letras e ritmo forte conotação sensual/pornográfica: “meu nome é Valesca e o apelido é Quero Dar da da da da da”. Segundo esses autores (1985, p. 108) “a obra medíocre sempre se ateuve à semelhança com outras, isto é, ao sucedâneo da identidade. A indústria cultural acaba por colocar a imitação como algo de absoluto.” A pretensão, aqui, não é apresentar juízo de valor sobre o *funk* erótico, mas avaliar que a canção *Quero te dar* faz parte de uma coletânea de música das Gaiolas das Popozudas (2012) que se afinizam, ou seja, são um sucedâneo de letras e melodias erotizadas que objetivam externar sentimentos sensuais femininos, sem a preocupação em evidenciar valores intelectuais das mulheres do século XXI, mas somente suas sensações físicas. É claro que, por um lado, canções como *Quero te dar* podem externar valores de libertação sexual da mulher, ou seja, primar pelo exagero erótico, pode sim implicar numa espécie de situação de “extravazar” o eu feminino erótico que antes era proibido, por outro lado, isso pode ser entendido como uma forma de transformar a mulher cada vez mais naquilo que já foi na profissão mais antiga da humanidade: a prostituta. Nesse caso, a mulher se transforma novamente em produto ou mercadoria que se confunde com a música.

As discussões presentes na construção deste trabalho serão sustentadas também pela análise da relação entre ficção e história da mulher nos séculos XIX e XX, aspectos presentes nas obras *Luzia-Homem* e *São Bernardo*. Tanto Domingos Olympio quanto Graciliano Ramos abordam, em suas narrativas, a imagem da mulher como verdadeiras “guerreiras” dos séculos XIX e XX. Mulheres que possuem pensamento próprio e independente para tomar decisão. Essas atitudes das personagens fazem misturar ficção e realidade histórica. Com a finalidade de discutir a imbricação entre história e ficção, discutir-se-á o posicionamento de Bakhtin (2010) ao afirmar que a Literatura acontece ao lado da História da cultura: “antes de mais nada, os estudos literários devem estabelecer o vínculo mais estreito com a história da cultura.

A literatura é parte inseparável da cultura, não pode ser entendida fora do contexto pleno de toda a cultura de uma época” (BAKHTIN, 2010, p. 360).

É a partir deste diálogo entre cultura e literatura que se pretende analisar o *ethos* discursivo que perpassa Luzia-Homem, Madalena e as letras das músicas *Garota de Ipanema* e *Quero te dar*.

1.2 Discurso literário

Com o objetivo de conceituar discurso literário, recorreremos à obra *Discurso literário* de Dominique Maingueneau (2009). Buscamos resenhar as partes mais relevantes da discussão deste teórico, para podermos caracterizar os discursos proferidos nas obras literárias em estudo. Para o autor

A obra literária tem a seu cargo não apenas construir um mundo, mas também gerir a relação entre esse mundo e o evento enunciativo que o apresenta. Como todo texto que advém de um discurso constituinte, a obra tematiza, ora de maneira oblíqua, ora de maneira direta, suas próprias condições de possibilidade. (MAINGUENEAU, 2009, p.291)

Interpretando Maingueneau (2009), deduzimos que o evento enunciativo de natureza literária, ou não, explora possibilidades para além da representação do mundo, ou seja, da sociedade: o repertório do leitor lhe subsidia, quando de sua tentativa de apreensão do mundo rerepresentado pelo enunciadador, ambos (leitor e enunciadador) instados pelo enunciado. A partir do “fato literário como discurso” é preciso ignorar o estudo “da obra em si”, assim as obras devem se voltar aos lugares que possibilitam suas existências, espaço “onde são produzidas, avaliadas, administradas” (p. 43). Para o autor, as obras falam realmente do mundo e a enunciação desse mundo que, teoricamente, a obra literária deve representar, transfigurar.

Desse modo, para o pensador francês, a Análise do Discurso tem chances de mudar a forma de se “apreender a literatura”, porque ela a trata já inicialmente como discurso, diluindo o que convencionalmente tem sido tratado como texto e contexto. Para o autor

O contexto não é colocado no exterior da obra, numa série de camadas sucessivas; o texto é na verdade a própria gestão de seu contexto. As obras falam de fato do mundo, mas sua enunciação é parte integrante do mundo que se julga que elas representam. Não há, de um lado, um universo de coisas e atividades mudas e, de outro, representações literárias dele apartadas que sejam uma imagem sua. Também a literatura constitui uma atividade; ela não apenas mantém um discurso sobre o mundo, como produz sua própria presença nesse mundo. (2009, p.44)

Além disso, Maingueneau (2009) acrescenta que é necessário considerar o ambiente imediato do texto, isto é, “seus ritos de escrita, seus suportes materiais, sua cena de enunciação” (p. 44). Assim, é preciso desbancar a imposição da criação literária que se impõe a partir do romantismo. O autor afirma ainda que a análise do discurso literário pode ter mais sucesso em modificar o modo de se apreender literatura, que conceitua desde o começo como discurso, assim podendo dissolver “as representações tradicionais do texto e do contexto” (p. 50).

O discurso literário, como o religioso, o científico e o filosófico, faz parte dos discursos constituintes que são aqueles “dotados de um estatuto singular”, ou seja, neles há falas que se colocam acima das demais. O autor cita como exemplo um jornalista em pleno debate social recorrendo à citação do “sábio, teólogo, escritor ou filósofo”, ainda ressalta a impossibilidade de ocorrer o oposto. Embora, esclareça que existe “contínua interação entre discursos constituintes e não-constituintes entre si”. Para Maingueneau (2009, p.61) “esses discursos são, portanto, dotados de um estatuto singular: zonas de fala entre outras e falas que se pretendem superiores a todas as outras”. Afirma que não existe acima dos discursos constituintes “nenhum outro discurso”, assim eles procuram autorizar a partir de si mesmos, outras “variedades discursivas” como “conversação, a imprensa, os documentos administrativos” possam agir sobre eles, já que como afirmamos anteriormente existe uma progressiva “interação entre discursos constituintes e discursos não-constituintes”, da mesma forma dos constituintes entre si. Mas Maingueneau (2009) ressalta que é da natureza “destes últimos negarem essa interação ou pretender submetê-la a seus princípios” (p. 62).

. Para Maingueneau (2009) mesmo que os discursos constituintes sejam múltiplos e estejam em concorrência, cada qual pretende ser o dono exclusivo do *archeion*³ em determinada ocasião. Um exemplo, segundo o autor, é a estruturação da história da cultura no Ocidente que se firma na negociação do *archeion* dos discursos, caso ocorrido entre os discursos filosófico e o religioso que “lutaram para saber qual deles estava estabelecido de modo a atribuir um lugar a cada discurso” (2009, p. 63). Em seguida, os referidos discursos são contestados pelo discurso científico. Maingueneau (2009) busca ressaltar alguns aspectos dos discursos constituintes, tais como: os discursos são estruturas textuais sólidas que têm a pretensão de um “alcance global”, pois sempre declaram algo a respeito da “sociedade, da

³ Os discursos constituintes têm a seu cargo o que se poderia denominar o *archeion* de uma coletividade. Esse termo grego é étimo do termo latino *archivum*. É a sede da autoridade, um palácio, por exemplo, um corpo de magistrados, mas igualmente os arquivos públicos. Ele associa, dessa maneira, intimamente, o trabalho de fundação no e pelo discurso, a determinação de um lugar vinculado com um corpo de locutores consagrados e uma elaboração da memória (MAINGUENEAU, 2009, p. 61).

verdade, da beleza, da existência”. A elaboração desses discursos, segundo o autor, é feita localmente, em grupos que não se escondem “por trás de sua produção, que a moldam por meio de seus próprios comportamentos” (2009, p. 69). Além disso, Maingueneau (2009, p. 69) expõe que “um discurso constituinte não mobiliza somente os autores, mas uma variedade de papéis sociodiscursivos encarregados de gerir os enunciados: por exemplo, no caso da literatura, as críticas literárias de jornal, os professores, as livrarias, os bibliotecários etc.”. Para esse teórico francês, não é viável pensar os autores iluministas isolados da “República das Letras”, muito menos os jansenistas isolados dos autores de “Port-Royal”. Pois

O discurso literário inclui inúmeros escritores que pretendem agir fora de todo pertencimento; mas uma das características desse tipo de discurso é precisamente suscitar essa pretensão: os escritores têm por pares os eremitas que se afastaram do mundo ou os filósofos solitários. Os ‘solitários’ podem sem dúvida afastar-se das cidades, mas não sair do espaço que seu estatuto lhes confere e com base no qual propõem, seus atos simbólicos. (MAINGUENEAU, 2009, p. 69)

O autor ilustra o seu argumento delimitando o objeto da análise de discursos constituintes, por entendê-lo como, essencialmente, “uma produção discursiva heterogênea”. É por isso que a literatura, como outros discursos constituintes, relaciona-se com o interdiscurso⁴, pois a partir de citações de outros textos, as obras podem se amparar por outros gêneros. Percebem-se essas ocorrências de forma bem intensa nas vidas das personagens analisadas nesse trabalho, que muitas vezes são influenciadas pelo discurso religioso e até pelo científico. No capítulo VII, do romance *São Bernardo*, estudado nesse trabalho, encontramos, por exemplo, uma passagem em que seu Ribeiro⁵ é citado por personagens secundários de forma que se pode notar a presença do discurso constituinte religioso: “- Louvado seja nosso senhor Jesus Cristo, seu major” (RAMOS, 2005, 43). Essa saudação representava o respeito que a população tinha por seu Ribeiro. Outro exemplo de discurso constituinte, nesse caso o científico, é a passagem, em *São Bernardo*, quando Madalena é citada por Azevedo Gondim⁶ como uma mulher especial por publicar artigos no jornal da cidade: “- Mulher superior. Só os artigos que publica no Cruzeiro!” (RAMOS, 2005, 95). Esses são só alguns exemplos que se prestam à identificação para ilustrar discursos constituintes. Tais traços discursivos têm presença constante nos dois romances em análise.

⁴ Todo discurso é atravessado pela interdiscursividade, tem a propriedade de estar em relação multiforme com outros discursos, de entrar no interdiscurso (CHARAUDEU & MAINGUENEAU, 2012, p. 286).

⁵ Trabalha como guarda-livros para Paulo Honório, esposo de Madalena. Seu Ribeiro é senhor de 70 anos, muito culto e amigo de Madalena. RAMOS, G. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 43.

⁶ É proprietário do jornal *Cruzeiro*. É freqüentador da casa de Paulo Honório, o esposo de Madalena. Costuma publicar os artigos de Madalena em seu jornal. RAMOS, G. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 81.

1.3 Ethos discursivo: concepção de Dominique Maingueneau

Maingueneau (2008b), no texto *Problemas de ethos*, desenvolve uma discussão sobre a palavra *ethos*, a partir de sua origem. Considera que o primeiro a adotá-la foi Aristóteles, na Grécia antiga, para sistematizar a Retórica como arte da persuasão. Para esse filósofo grego, existem três espécies de palavras empregadas pelo orador para persuadir seu auditório: o caráter do orador (*ethos*); as paixões despertadas nos ouvintes (*pathos*) e os próprios argumentos (logos). Segundo Maingueneau (2008b), a retomada da discussão sobre Retórica ocorre por volta de 1958, em obras publicadas por Perelman e Toulmin. Mas, somente na década de 1980 o *ethos* ocupa espaço no campo discursivo ou na Análise do Discurso.

Assim, Maingueneau (2008) relata que Aristóteles tem o objetivo de mostrar uma técnica destinada ao exame do que é persuasão para diferentes tipos de indivíduos. Dessa forma, é preciso passar uma “imagem de si” que convença “o auditório”, que possa ganhar “sua confiança”. É preciso, segundo esta visão, mobilizar procedimentos que favoreçam uma imagem do orador voltada a seu auditório, recorre a Declercq (1992) e aponta alguns requisitos: “Tom de voz, modulação da fala, escolha das palavras e dos argumentos, gestos, mímicas, olhar, postura” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 56-57). Nesse sentido, o *ethos* é “uma forma dinâmica” que o destinatário constrói ou cria a partir “da fala do locutor”. O *ethos* tem a pretensão de mobilizar o lado afetivo de seu auditório.

Para Maingueneau (2008b), na Retórica aristotélica, o *ethos* surge como forma de persuadir pelo “caráter (*ethos*)” do orador, situação em que o orador é “digno de fé”, produzindo uma imagem confiável de si mesmo. Existem para Aristóteles três características fundamentais que podem ser passadas pelo orador: a *phronesis*, ou prudência, a *Arete*, ou virtude e a *eunoia* ou benevolência. Neste sentido, tem-se um *ethos* “percebido por um público” e não por indivíduos ou grupos estáveis. Embora na Retórica, haja um *ethos* que designa disposições estáveis, são os casos de dois pontos de vista complementares: o ponto de vista político, já que para Aristóteles o orador deve adaptar seu discurso à “constituição política” vivenciada pelos homens; o ponto de vista da idade e da fortuna, quando o filósofo aborda as características dos homens a partir das diferentes idades: “(juventude, maturidade, velhice)” e fortuna “nobreza, riqueza, poder e sorte”. Dessa forma, o orador deve escolher as distintas paixões que podem provocar estímulo em seus interlocutores.

Assim, a partir do pensamento aristotélico

a persuasão só é obtida se o auditório constatar no orador o mesmo *ethos* que vê em si mesmo: persuadir consistirá em fazer passar em seu discurso o *ethos* característico do auditório, para dar-lhe a impressão de que é um dos seus que se dirige a ele. (MAINGUENEAU, 2008b, p. 58)

Depois de discutir as ideias de Barthes e Ducrot, Maingueneau (2008b, p. 59), afirma que “o *ethos* é distinto dos atributos ‘reais’ do locutor. Embora seja associado ao locutor, na medida em que é a fonte da enunciação, é do exterior que o *ethos* caracteriza esse locutor.” Assim, traços como mímica e vestimenta serão levados em conta.

Em última instância, a questão do *ethos* está ligada à da construção da identidade. Cada tomada da palavra implica, ao mesmo tempo, levar em conta representações que os parceiros fazem um do outro e a estratégia de fala de um locutor que orienta o discurso de forma a sugerir através dele certa identidade. (MAINGUENEAU, 2008b, p. 59-60)

Mas esse autor alerta que, no decorrer da história e nas “reexplorações” atuais sobre *ethos*, esta noção tem levantado inúmeros problemas. Cita alguns deles: apesar de o *ethos* estar decisivamente atado ao momento da enunciação⁷, não é possível ficar indiferente às atitudes do auditório que também cria representações do *ethos* do enunciador anteriormente à sua fala.

(Dessa forma, o *ethos* se constrói por intermédio de “uma percepção complexa que mobiliza a afetividade do intérprete que tira suas informações do material linguístico e do ambiente” (MAINGUENEAU, 2008b, p.60-61). E se revela mediante “um comportamento que articula o verbal e o não-verbal” com o intuito de “provocar no destinatário efeitos que não decorrem apenas das palavras.” (MAINGUENEAU, 2008b p.61). Às vezes também, o *ethos* que se pretende apresentar não é exatamente o que se consegue revelar, já que muitas vezes o *ethos* que se pretende apresentar não é precisamente o fabricado pelo locutor.

Segundo Maingueneau (2008b), existe na concepção de *ethos* uma grande variação. Para demonstrar as diversas variedades, o autor apresenta considerações a esse respeito desenvolvidas pelo teórico Auchilin, que destacamos a seguir: “o *ethos* não é uma ‘imagem’ do locutor exterior à fala”, o *ethos* faz parte de uma interação, por isso influencia o outro; o *ethos* ocorre numa situação comunicativa “sócio-histórica determinada”. Esta concepção de *ethos* é utilizada nesta dissertação, visto que buscamos avaliar o *ethos* discursivo de personagens femininas presentes nos dois romances e nas letras das canções selecionadas,

⁷ A enunciação constitui o pivô da relação entre a língua e o mundo: por um lado, permite representar fatos no enunciado, mas, por outro, constitui por si mesma um fato, um acontecimento único definido no tempo e no espaço (CHARAUDEAU & MANGUENEAU, 2012, p. 193).

levando em consideração os contextos sócio-históricos vivenciados nos romances e os manifestados nas músicas, além de observarmos a interação dos personagens nos romances e do eu-lírico com seus interlocutores nas canções.

Por um lado, deparamos com um interlocutor(es) implícito(s) na letra da *Garota de Ipanema*, como se pode constatar pelo verso “*Olha que coisa mais linda*”, em que o verbo *olhar* é empregado de modo a invocar a atenção de possível(eis) interlocutor(es). Por outro, em *Quero te dar*, temos o interlocutor explícito que pode ser identificado em diversos versos, conforme podemos notar em “Eu sei que *você* é casado/ Como é que eu vou *te* explicar?” As formas pronominais *você* e *te* evidenciam a marca do interlocutor do eu discursivo.

Em seguida, Maingueneau (2008b) ressalta que sua noção de *ethos* não é totalmente “infel” à concepção aristotélica. Afirma que sua “perspectiva” vai além do aspecto argumentativo “Além da persuasão pelos argumentos, a noção de *ethos* permite refletir sobre o processo mais geral da adesão dos sujeitos a determinado posicionamento” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 64). De seu ponto de vista, se a Retórica ligava o *ethos* especialmente à oralidade, é possível propor que textos escritos possam ter uma “vocalidade” exclusiva ou especial “que permite relacioná-la a uma caracterização do corpo do enunciador...” a um “fiador”⁸ que por meio de seu “tom” atesta o que é dito, pois a palavra “tom” pode ser usada em textos escritos ou orais. Dessa forma, o fiador tem um “caráter” e uma corporalidade que varia quanto ao grau de precisão de acordo com cada texto. Para o autor, o “caráter” é proporcional a uma grande quantidade de características psicológicas. Enquanto a “corporalidade” é unida a uma constituição física e maneira de se vestir. Além do mais, o *ethos* demanda um jeito de comportar-se socialmente, o que o autor chama de “uma disciplina tácita do corpo, apreendida por meio de um comportamento” (Maingueneau 2008b, p. 65). Se a corporalidade é entendida assim, a constitui como “um processo uniforme”, ela adequa-se aos gêneros e tipos discursivos. A distinção entre os gêneros discursivos é necessária para classificar o *ethos*, pois conhecer a que gênero pertence um texto pode facilitar a conclusão das expectativas no que diz respeito ao *ethos*. Maingueneau (2008b) dá exemplos dos diferentes discursos que o destinatário pode receber de um romance ou de um texto político.

O mesmo autor ressalta também que, em se tratando de Análise do Discurso, não se pode acomodar em fazer do *ethos* apenas um meio de persuasão, como ocorreu na Retórica tradicional, é preciso que ele seja elemento fundamental da “cena da enunciação”. Ressalta

⁸ Maingueneau (2008) Conceitua como o papel que o enunciador exerce no discurso a partir de uma fonte legitimante. Sentido dado através do conceito de “incorporação”.

que sua perspectiva de *ethos* extrapola o domínio da argumentação, nesta noção defendida pelo autor pode-se refletir sobre diferenciados processos de adesão dos sujeitos “a um certo discurso”, principalmente “quando se trata de discursos como a publicidade, a filosofia, a política” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 17).

No item “*ethos* e cena de enunciação”⁹, Maingueneau (2008b) institui que o destinatário está “convocado” a um espaço incluído na cena da enunciação que o texto demanda. Há uma divisão de três cenas propostas pelo teórico: “cena englobante”, “cena genérica” e “cenografia”. A “englobante” caracteriza o discurso como pragmático, está mais relacionada ao discurso “publicitário, administrativo e filosófico”. Já a cena genérica está relacionada a um gênero ou subgênero, exemplo: “editorial, sermão e guia turístico”. E a última, a cenografia não é determinada pelo gênero e sim elaborada pelo texto em questão, dessa forma, o sermão poderá ser enunciado a partir de uma cenografia professoral ou profética, por exemplo.

De acordo com Maingueneau (2008b), a cenografia é aquilo que a enunciação inicia gradualmente com a sua própria regra de fala. É bom ressaltar que os gêneros literários “exigem escolhas de uma cenografia”. Segundo Maingueneau (2008b, p72)

A especificidade de um *ethos* remete... à figura de um “fiador” que, por meio de sua fala, se dá uma identidade em acordo com o mundo que ele supostamente faz surgir. Tal problemática do *ethos* leva a contestar a redução da interpretação a uma simples decodificação.

O estudo do *ethos* discursivo manifestado pelas personagens presentes nos romances em estudo tem por fundamento a percepção de que o aspecto sócio-histórico que permeia o processo de enunciação contribui para a movimentação das vozes discursivas, por meio das quais podemos notar que a voz da personagem feminina realiza-se nas situações inerentes ao discurso direto. Maingueneau (2000, p. 3) afirma que

O objetivo da Análise do Discurso são os dispositivos de comunicação – os gêneros os quais são ao mesmo tempo textuais e linguísticos, ela se demarca da lingüística textual e do estudo das representações sociais.

Nesse sentido, estuda-se o discurso levando em conta os aspectos sociais e históricos da época analisada, no caso deste trabalho, os contextos históricos dos romances e músicas

⁹ Maingueneau (2008) Noção que, em análise do discurso, é frequentemente empregada em concorrência a de “situação de comunicação”. Mas, ao falar de “cena de enunciação”, acentua-se o fato de que a enunciação acontece em um espaço instituído, definido pelo gênero de discurso, mas também sobre a dimensão construtora do discurso, que se “coloca em cena”, instaura seu próprio espaço de enunciação.

estudados. Assim, para Maingueneau (2000) o teórico do discurso avaliará sobre a comunicação, a relação “entre o espaço público” e o modo como o texto é ordenado. Será feito um contraponto com a mulher retratada na música Garota de Ipanema (século XX) e Quero te dar (século XXI).

Diante da proposta de Maingueneau (2008a) de que é necessário alargar as possibilidades de “alcance” do *ethos*, antes, na “retórica tradicional”, utilizado na oralidade em momentos públicos, é que agora o estudo do *ethos* deve-se tanto ao texto oral como ao escrito: “todo texto escrito, mesmo que o negue, tem uma ‘vocalidade’ que pode se manifestar numa multiplicidade de tons” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 17-18). É nesse sentido que o estudo que aqui desenvolvemos adota o propósito de encontrar esses tons abrindo um espaço para discutir a história da mulher no Brasil, suas relações familiares e trabalhistas, seus direitos à cidadania. Para isso, recorreremos, fundamentalmente, ao livro *História das mulheres no Brasil*, organizado por Mary Del Priore (2011).

O estudo desta temática história das mulheres surge a partir da preocupação em identificar as diferentes ou semelhantes imagens femininas construídas no percurso histórico dos séculos XIX ao XXI. É um estudo que pode contribuir com a discussão acadêmica sobre a “classificação” do que seja arte ou indústria cultural, visto que esta é uma discussão relevante para o início do século XXI que, com o surgimento das mídias, tem como consequência uma circulação de produções em série de produtos culturais, que Lipovstiky e Serroy (2011) chegam a classificar esse evento como capitalismo cultural.

1.4 Ethos discursivo na produção acadêmica de pesquisadores brasileiros

Os estudos sobre *ethos* discursivo vêm se ampliando no mundo da pesquisa acadêmica. Para ampliar a nossa compreensão e, ao mesmo tempo, subsidiar esta nossa investigação, recorreremos à obra *Ethos discursivo*, organizada por Ana Raquel e Luciana Salgado (2011). Essa obra reúne 18 artigos que promovem discussão sobre o conceito de *ethos*. Desses, selecionamos apenas seis artigos, em busca de aproximações conceituais que nos atendem, porque desenvolvem as formulações e aplicações iniciadas por Maingueneau.

1.4.1 Análises de *ethos* na obra de José Luiz Fiorin

Em “a multiplicação dos *ethe*¹⁰: a questão da heteronímia”, José Luiz Fiorin (2011) discute como se institui o *ethos* na obra literária. Inicia retomando Benveniste para propor que

¹⁰ Plural de Ethos.

“é preciso distinguir dois níveis enunciativos” (pp. 55-56): a) os actantes enunciad¹¹ e enunciatário, situados na instância da enunciação; b) “o destinador e o destinatário instalados, implícita ou explicitamente, no enunciado”, isto é, “narrador e narratário, que são sujeitos delegados do actante da enunciação” (p. 56). O *corpus* explorado por Fiorin (2011) é a obra de Fernando Pessoa, a partir do qual demonstra que a “heteronímia consiste na ausência de uma unidade na totalidade da obra de um autor. [...] O autor real constrói vários autores implícitos, diferentes enunciadores, diversos *ethe* [...] porque ele deseja ocupar diferentes posições nos espaços discursivos de um determinado campo discursivo”. (p. 60)

Assim, Fiorin (2011) busca diferenciar no texto heterônimo de pseudônimo, para fundamentar adiante como a presença da heteronímia na vida literária de Fernando Pessoa, criou imagens do “si pessoano” que levaram, em vias de fato, a surgir novos escritores: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos que tinham vida própria: data de nascimento, origem, costumes, estatura, características literárias, ou seja, tinham biografias pessoais e profissionais. O autor relata que foram criadas as primeiras personagens imaginárias quando Pessoa contava com apenas cinco anos, pois ao sentir-se isolado, tratou de “aumentar o mundo”. Alguns heterônimos, segundo Fiorin (2011), chegam a colaborar com o escritor no início da carreira jornalística. Pessoa criou dois jornais manuscritos: A palavra e O palrador, em que toda a equipe de redação são seus heterônimos, que inclusive às vezes colaboravam com os dois jornais.

Ainda de acordo com Fiorin (2011), a explicação mais conveniente para a criação de heterônimos por Fernando Pessoa é sua “constituição psíquica”, pois em decorrência de “uma instabilidade dos sentimentos e de uma atonia da vontade, teria tendência a cindir e a multiplicar a personalidade” (FIORIN, 2011, p. 58), visto que explicações como essas estão presentes na obra de Pessoa, já que escreveu sobre a origem de seus heterônimos, buscando explicar seus traços históricos pessoais (PESSOA, 2005, p. 95 apud FIORIN, 2011, p. 58).

Outras explicações, a esse respeito, discutidas por Fiorin (2011) sobre o poeta português, é que Pessoa se sentia “portuguesmente ele”, ao se sentir diferente de si, nas pessoas de Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, já que para Pessoa, “o bom português” seria “várias pessoas”. Para Fiorin (2011), a partir das idéias do poeta, os heterônimos sofreram também fenômenos de ordem sociológica, visto que as “certezas monolíticas” de antigamente desapareceram nos tempos modernos, e agora a arte desta

¹¹ Para trabalhar com esses conceitos, Fiorin apóia-se em Greimas e Courtés. Enunciatário, por exemplo, é um conceito traduzido como “a imagem que guia as ‘escolhas’ do enunciad¹¹, e instância pressuposta no ato de enunciar”. (p. 55)

civilização impõe que “cada um (...) multiplique a sua personalidade por todas as outras personalidades” (PESSOA 2005, p. 428, apud FIORIN, 2011, p. 59).

Outra explicação, a última para o fenômeno dos heterônimos, também de caráter sociológico, seria a falta de literatura na época do escritor português, que entendia que por esse motivo “o homem de gênio” “deveria converter-se, ele sozinho, em uma literatura” (FIORIN, 2011, p. 59), buscando assim, suprir as necessidades literárias de sua época.

Fiorin (2011) conclui neste item, que embora as motivações sobre as origens dos heterônimos de Pessoa sejam contraditórias, pois se apresentam no campo da psicologia individual, na psicologia social, na sociologia e na poética, elas não se firmam como majoritárias, pois a explicação mais favorável centra-se na visão de o poeta português ser dono de um psiquismo “frágil e doentio”, desencadeando divisões de personalidade. Fiorin (2011), já numa discussão mais madura, conceitua heteronímia como “ausência de uma unidade na totalidade da obra de um autor” (2011, p.60). Assim, “o autor real” cria diversos “autores implícitos”, “diferentes enunciadore” e *ethe* discursivos. Dessa forma, multiplica os *ethe*, com o objetivo de tomar diversos lugares nos “espaços discursivos de um determinado campo discursivo” (FIORIN, 2011, p. 60).

Dito de outra maneira, Fernando Pessoa é consciente da “proliferação de *ethe*”, visto que afirmava criar autores e “esses autores” com concepções e estilos diversos não eram encaminhados para um efeito de unificação, pois para Pessoa, “um homem de gênio” deve ser “uma literatura” e não somente “um escritor”.

Fiorin (2011) salienta que Fernando Pessoa ao se preocupar em dar concretude aos seus autores, propõe a negação de “unidade em sua obra”, para “mostrar que ela é toda uma literatura”. Elaborou um item para apresentar sua análise dos *ethe* dos heterônimos mais famosos de Pessoa: Alberto Caeiro; Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Avalia Caeiro a partir da idéia de Álvaro de Campos, como o poeta da “concretude”, da “recusa da abstração”, mostra que Caeiro argumenta “que o poeta tem sensações e não pensamentos” (2011, p. 62). Segundo Fiorin (2011), o sentido mais trabalhado por Caeiro é a visão, visto que o poeta “anda pelo mundo a ver as coisas” (p. 62). Já o predomínio no plano de expressão lingüística, em Caeiro, está relacionado com a falta de rimas, a métrica livre, léxico simples, presença da oralidade. Para Fiorin (2011), Caeiro com suas características, apresenta “um *ethos* espontâneo, instintivo, inculto objetivo, cândido”, plácido, embora, paralelamente, contendo “firmes convicções”.

Em Ricardo Reis, Fiorin (2011) encontra um *ethos* voltado a “um elogio da vida no campo”, distante de qualquer burburinho dos “homens e das cidades”. É um poeta que

valoriza a simplicidade: beber vinho, amar e estar cercado de rosas. Ricardo Reis escreve uma obra desafiadora do tempo, ou seja, duradoura, que se refugia nos valores eternos e distantes “das vicissitudes da História”. Compõe versos metrificados, usa hipérbatos e sua sintaxe é latinizada, joga com as palavras gramaticalmente, utiliza um léxico erudito e preciosista. Assim, ao contrário de Caeiro, que a partir de sua poesia, “constrói uma imagem de um homem instintivo e rústico, Ricardo Reis, com sua poesia de estilo clássico, apresenta-se como uma pessoa civilizada, requintada, refinada, erudita, levemente pedante, disciplinada, passadista, austera” (FIORIN, 2011, p.65).

Quanto a Álvaro de Campos, ao contrário de Caeiro e Reis, passa por um processo de mudança, no início é decadentista, tornando-se futurista, para mais tarde finalizar “num modernismo negativista”. O poema opinário faz parte da fase decadentista, é possível que tenha sido composto no Canal de Suez, quando esteve em viagem ao Oriente. Os temas presentes são: “recuperação da sensibilidade romântica, angústia diante de um mundo que não atende suas necessidades existenciais, marginalidade do artista, horror à vida, morbidez, evasão pelo ópio ou para um Oriente imaginário.” (FIORIN, 2011, p.65). Embora, simultaneamente, escreva em versos decassílabos, em quadras e rimas Abba.

Assim, para Fiorin (2011) não é o decadentismo que é mais importante na obra de Campos, mas o futurismo. Nesta fase, Álvaro de Campos tem como referência Whitman e Marinetti, criando uma poesia que reflete a civilização industrial, representativa de uma ruptura com a poesia tradicional. Ao exaltar a civilização industrial, Campos chega a demonstrar “gozo sexual na relação com as máquinas.” Nesta fase é civilizado, cosmopolita, tem um ritmo acelerado, extravasa as emoções. Embora aja no interior desse homem entusiasta da civilização uma angústia. Então, surge outra fase de Álvaro de Campos: agora é “o poeta do cansaço”, das insatisfações “consigo mesmo”, da “angústia existencial”. Nessa fase, seus versos diminuem de tamanho e passam das discussões filosóficas para temas “triviais do cotidiano”. Há a manifestação de um *ethos* triste, abatido, cético.

1.4.2 Análises de *ethos* na obra de Fernanda Mussalin

No artigo *Uma abordagem discursiva sobre as relações entre ethos e estilo*, Fernanda Mussalin (2011) propõe verificar até que ponto a “constituição de uma nova posição enunciativa no campo discursivo da arte brasileira implica modos de enunciação específicos caracterizadores de certo estilo e constitutivos de um *ethos* discursivo” (MUSSALIN, 2011, p.70).

Apesar de reconhecer a noção de prática discursiva numa visão intersemiótica aplicada por Maingueneau, propõe uma análise especificamente das manifestações verbais da “crítica produzida” pelos primeiros modernistas, publicada nos jornais brasileiros do início do século XX: 1917 a 1929.

Ao se referir às noções centrais de seu artigo estilo e *ethos*, Mussalin (2011) assume as concepções de Sírio Possenti e Maingueneau, advertindo que segundo Possenti (2001), a escolha é uma maneira de “organizar uma sequência linguística, deve ser compreendida como defeito de inscrição genérica, social ou discursiva do sujeito discursivo” (MUSSALIN, 2011, p.71). A partir dessa visão, a autora afirma que o estilo necessita de uma posição enunciativa; o estilo sofre condicionamento das “condições históricas de produção do discurso”; “há historicidade nos estilos”. Em seguida conceitua *ethos* na perspectiva de Maingueneau já conhecida neste trabalho.

No item *A constituição do grupo dos primeiros modernistas*, Mussalin descreve a repercussão da Mostra de Arte da pintora Anita Malfatti em dezembro de 1917, quando Monteiro Lobato publicou “Paranoia ou Mistificação?” no jornal O Estado de São Paulo para atacar a exposição, com o objetivo de “combater a emergência da ‘nova arte’” (MUSSALIN, 2011, p.72). Segundo a autora, a visão hostil de Lobato ao moderno, só fez despertar mais “a consciência antiacadêmica”, unindo forças determinantes para o fracasso “da arte tradicional”, mas não foi só a exposição de Anita Malfatti, muitas outras ocorrências marcaram esse período: o primeiro livro de Menotti Del Picchia – Moisés, a publicação de A cinza das horas de Manuel Bandeira, o livro de Cassiano Ricardo e muitos outros.

A partir de então, o grupo modernista começa a ser notado no país. Nos jornais são noticiados pela crítica como “os novos” e os críticos tradicionais lançam seus estranhamentos quanto ao “tom de certas criações”, protestam contra as novas formas “de fazer arte”, reagindo “contra os abalos” sofridos pelo parnasianismo.

Esse pequeno “grupo insubmisso de intelectuais” paulistanos configura-se como opositores da “estética consagrada”. Muitas vezes, são denominados de futuristas, mesmo não sendo seguidores da escola italiana. Todos aqueles que se afastaram dos “padrões vigentes” foram chamados assim, termo que se tornou pejorativo, significando “falta de equilíbrio”.

O grupo conservador promoveu uma festa para homenagear Menotti Del Picchia, no Trianon. Lá o grupo modernista esteve presente para prestigiar Menotti como um novo membro do grupo. Nesse espaço, Oswald faz seu discurso que ficou conhecido como o “Manifesto Trianon”. O grupo modernista publica em jornais para divulgar os “valores modernos”.

Mussalin (2011) descreve a Semana de Arte Moderna, que se iniciou na cidade de São Paulo, em fevereiro de 1922. Na sua visão, “a nova arte agredia o gosto oficial e o público retribuía em vaís” (2011, p.74). Para a autora, o grupo modernista “não era oficial” e também não pretendia ser, queriam somente ser o grupo dos rebeldes. Mussalin (2011), a partir de suas análises, mostra a presença contínua do operador¹² “não” e mesmo a interação desse operador com outras expressões negativas nos “textos da crítica modernista” que foram publicados nos jornais e revistas brasileiras daquela época. São esses índices textuais negativos que caracterizam o discurso modernista como revolucionário, além de dar ao seu enunciador um *ethos* de caráter “revoltado”. Assim, o enunciador do discurso modernista “desestabiliza a ordem social”.

Mussalin (2011) reserva o item Estilo e *ethos* para avaliar a presença dos operadores negativos: não, nada, nenhuma, nem, na produção discursiva dos críticos modernistas. O enunciado, por exemplo: “mas são tendências e não escolas”, que se refere ao modernismo como movimento que não tem “ideário estético e filosófico que demarque perfeitamente suas fronteiras de ação e reação” (MUSSALIN, 2011, p.78) é utilizado pela crítica e validado pelos modernistas, que não pretendiam se apresentar como escola, mas de fato, como tendência, “posicionamento bastante relevante”, para um grupo que institui um “*ethos* de ‘revoltado’”, cujo objetivo é dar um caráter revolucionário ao discurso.

A autora apresenta o enunciado: “e considere que não há lição nenhuma no passado” e salienta que “a realização de ‘nenhuma’ em posição pós-verbal reafirma uma negação que se apresenta como um dos pilares da proposta modernista: a reação ao passadismo”. (MUSSALIN, 2011, p.78) Dessa forma, enunciados como esse dão aos artigos em que aparecem “um tom de manifesto”, pois reafirmar a negação institui ao enunciador o caráter de um sujeito revoltado, que se posiciona contra “o marasmo intelectual do país, contra a subserviência à estética européia, enfim contra “velhos valores”.

Mussalin (2011) conclui seu texto, argumentando a relevante em perceber o discurso feito pelos modernistas em defesa da arte moderna brasileira, em busca de sua constituição em um espaço possuidor de “discursos mais estabilizados”, precisou apresentar-se, em muitos momentos, por intermédio “de uma estratégia do ‘grito’, do ‘alarde’”.

¹² O termo operador argumentativo foi cunhado por Oswald Ducrot, criador da Semântica Argumentativa (ou Semântica da enunciação), para designar certos elementos da gramática de uma língua que tem por função indicar (“mostrar”) a força argumentativa dos enunciados, a direção (sentido) para o qual apontam. KOCH, Ingedore Villaça. A inter – ação pela linguagem São Paulo: Contexto, 1995, p. 30.

1.4.3 Análises de *ethos* na obra de Ana Raquel Motta

No artigo “*Entre o artístico e o político*”, Ana Raquel Motta (2011), propõe a identificação dos *ethos* dos *rappers*. Para iniciar sua análise usa como primeiro ponto o pertencimento do *rapper* à periferia e como segundo ponto aborda “o comportamento moral do *rapper*”. (MOTTA, 2011, p. 98). Expõe parte do corpus, a letra musical “Eu sou 157”, evidenciando que o título “se refere ao artigo 157 do Código Penal Brasileiro e que o narrador/personagem é um ladrão que suspeita de “outro personagem” que aparece em sua “quebrada”, pois ele até teria a linguagem apropriada, mas seria necessário “verificar se era realmente alguém autorizado a estar naquele lugar proferindo aquele discurso” (MOTTA, 2011, p. 98); visto que é fundamental ser um sujeito verdadeiramente autorizado para proferir o discurso local, ou seja, é preciso ser morador da periferia. Motta (2011) ilustra essa ideia com o trecho da música “Da ponte prá cá”, que busca diferenciar “os manos dos boys”.

Motta (2011) é assertiva ao dizer sobre a periferia e o sujeito autorizado a proferir o discurso local, pois “para fazer parte dessa comunidade discursiva é preciso ‘ser periferia’” (p. 99), além de ter que se localizar “da ponte pra cá”, é necessário “ser e estar periferia”, para conseguir chegar a sujeito autorizado e produzir de fato o *rap*. Assim, não adianta só ter origem na periferia, é necessário continuar vinculado a ela, efeitos de sentido que, segundo a autora, demonstram a autovalorização do lugar dos *rappers*.

A partir das práticas discursivas dos sujeitos analisados, conclui que ao exigir “para esse tipo de enunciador ser periferia, essas práticas discursivas levam a um tensionamento da teoria do *ethos* discursivo, uma vez que indicam traços da pessoa real que é autorizada a ocupar esse lugar e proferir esses enunciados” (MOTTA, 2011, p.100). Assim, o que o enunciador mostra de si ao enunciar apresenta de certa forma um aspecto “anterior e até independente da enunciação”, pois se refere a perfis “físicos”, “econômicos” e “geográficos” dos sujeitos. Dessa forma, ficam presentes o *ethos* pré-discursivo (reforçado a cada enunciação) e “a corporalidade física dos quatro cantores” que constitui “uma espécie de pré-requisito para enunciar desse lugar”.

Ao analisar a expressão “o *ethos* do preto tipo A”, a autora mostra os enunciados mais comuns que se referem ao *rapper* como “exemplo vivo de conduta”, assim se ele “falhar em sua vida pessoal, sua voz perderá a força”. Cita como exemplo o clipe “Revolta” do *Facção anti Sistema (FAS)* em que o *rapper* aconselha a garotada a ficar longe das drogas; também se refere a enunciados de Mano Brown elucidando sua fidelidade à esposa. Dessa forma, segundo Motta (2011), no mundo dos Racionais “não há espaço para vacilos”. Em relação à fidelidade de Mano Brown, ela analisa uma música que descreve a visita de dois homens à

casa do cantor para denunciar a sua esposa que o marido esteve com a namorada de um deles. Mano Brown defende-se: “vadia, mentirosa, nunca vi, [...] Talarico nunca fui, é o seguinte ando certo pelo certo...” (RACIONAIS MCs, 2002: A4 Apud Motta, 2011, p. 101). A autora ressalta ser esse um mundo da “radicalização”, cercado por fortes emoções e drama, em que, por exemplo, se Mano Brown fosse descoberto numa relação com a garota, passaria a ter seu “*ethos* de homem correto ameaçado” e conseqüentemente sua vida correria perigo. Outro fato que segundo Motta (2011) acrescenta características relevantes para o *ethos* de Mano Brown é o trecho “já pensou, doido, e se eu estou com meu filho no sofá, de vacilo, desarmado, [...] ia nessa sem saber (RACIONAIS MCs, 2002: A4 Apud Motta 2011, p. 101); isso orienta o leitor na direção da autodestruição do cantor que se encontra em casa ao lado do filho e desarmado. O sujeito que fala é o pai e o marido que passa uma imagem de homem caseiro, despreocupado e desarmado. Assim, como a autora alerta, de um lado “correto estão Brown e sua família”, já do outro lado os “dois maluco armado”, além da “vadia mentirosa”. Neste sentido, o *ethos* de Brown se distingue dos *antiethos* de seus “adversários”.

1.4.4 Análises de *ethos* na obra de Érika Moraes

O artigo *Paixão Pagu – o ethos em uma autobiografia*, de Érika Moraes, desenvolve uma análise do livro com o mesmo nome, que trata da história da vida de Patrícia Galvão, militante de grande destaque no Brasil, nos meios políticos, nos movimentos feminista e modernista. A militante nasceu em 1910 e morreu em 1962 e é considerada “uma das mulheres mais famosas na história e na literatura brasileira do século XX” (MORAES, 2011, p. 107).

A análise de Moraes (2011) encontra-se no *ethos*, a partir da autobiografia de Patrícia Galvão, mais conhecida como Pagu. Em 1940, Pagu estava presa, porque era membro do Partido Comunista, em plena ditadura Vargas. Na prisão, aproveita o tempo para escrever uma carta ou relato, com características de diário a seu companheiro Geraldo Ferraz, embora constitua um fluxo de consciência que pressupõe um “diálogo consigo mesma”. Algumas lembranças relatadas em seu texto, institui também o escritor modernista Oswald de Andrade, seu ex marido, como interlocutor.

Moraes (2011) afirma que apesar de dizer que não escreve uma autobiografia para publicação, Patrícia Galvão deixa imagens de si em seu texto que demonstram a “intenção” “real (consciente ou não)” de uma situação oposta, pois deixa indícios de linguagem literária e busca desconstruir “uma imagem socialmente divulgada sobre si mesma”, além do desejo, em grande parte inconsciente, “de imortalidade através da escrita”. Segundo Moraes (2011),

mesmo quando Pagu fala em romper com alguns mitos “constrói de si uma imagem bastante romantizada”.

Nas palavras de Moraes (2011), Pagu deixa uma imagem de si, em seu discurso, demonstrativa de afeto pelo filho, “como se espera de toda mãe”, buscando romper com a visão de que não foi boa mãe. Consciente ou inconsciente da espera dos seus escritos chegarem ao grande público e a preocupação em se dirigir a “um único interlocutor contribui para moldar, de modo romântico, um novo *ethos* de si mesma. É como se dissesse: sou tão grandiosa que a mim basta apenas expor meu verdadeiro eu a meu amado, não me importam as opiniões alheias” (MORAES, 2011, p. 110). A pesquisadora ressalta, a partir da visão de Maingueneau (2011), as representações instituídas pelo público sobre o *ethos* do enunciador anterior à sua fala e apresenta esse *ethos* pré-discursivo de Pagu como mãe relapsa e sempre disposta à vulgaridades morais no nível sexual. Assim, a autobiografia de Pagu, “procura redefinir” seu *ethos* moral socialmente construído pelo público. Mas é preciso ressaltar que seus méritos intelectuais, ativistas e literários nunca foram contestados.

De acordo com Moraes (2011, p. 112)

A imagem de uma pessoa totalmente livre (e até libertina) é desconstruída pela idéia de que vivia, na verdade, uma ‘prisão moral’, que era o esconderijo de seus sentimentos. Narra o seu desprazer em aceitar o compromisso de liberdade assumido com o parceiro Oswald, consequência da diferença que haveria entre o conceito de liberdade para ambos para ele, o direito à poligamia; para Pagu, a liberdade de estar com quem se gosta.

Assim, Moraes (2011) identifica em Pagu um *ethos* de mulher que valoriza a fidelidade amorosa. Mas ao mesmo tempo a autora percebe um *ethos* em Pagu cheio de admiração pela sinceridade de Oswald, que mesmo a traindo, relatava quando ia ao encontro de outra mulher. Já em relação à Pagu política, a autora percebe um *ethos* que se desperta da “ingenuidade dos seus ideais”, pois narra com um pouco de ironia as ordens cumpridas por determinação do partido. Moraes (2011) conclui evidenciando que se procurou analisar o discurso a respeito de uma produção de um “*ethos* social e a sua sobreposição” a um *ethos* pré-discursivo.

1.4.5 Análises de *ethos* na obra de Anna Flora Brunelli

No artigo *Confiança e otimismo: intersecções entre o ethos do discurso de autoajuda e o do discurso da Amway*, Anna Flora Brunelli (2011), para abrir sua análise, conceitua *ethos* a partir de Maingueneau, resgatando um ponto relevante: o modo de enunciar, quando assevera que

o teórico entende por *ethos* as características do sujeito enunciador reveladas pelo próprio modo como esse sujeito enuncia e não as que, porventura, ele mesmo atribua a si, para definirmos o *ethos* do discurso de autoajuda, baseando-nos nas características enunciativas desse discurso, às quais correlacionamos à ‘personalidade’ do seu sujeito enunciador (BRUNELLI, 2011, p. 133).

Assim, para encontrar essas características, a pesquisadora analisou, em princípio, “a modalidade do discurso de autoajuda” com o objetivo de confirmar “uma hipótese a respeito desse discurso”: é um discurso que tem como fundamento a manifestação de certeza.

Quando esses discursos referem-se ao “sucesso profissional”, defendem que o segredo para conseguir “ganhar muito dinheiro” e “promoção no trabalho, enfim o sucesso de maneira geral está vinculado à “crença incondicional na realização dos sonhos” (projetos, desejos). Dessa forma, isso passa a ser “uma questão de fé”, assim, é preciso ter certeza do poder de mudança da realidade. As manifestações de incerteza e dúvida, de acordo com Brunelli (2011) não têm espaço nesse discurso, pois se a certeza é um traço semântico positivo do discurso de autoajuda, a dúvida se enquadra como discurso negativo.

Brunelli (2011) selecionou como *corpus* os livros Alegria e Triunfo (Prado, 1995); Pense, Fale, Exista (Ribas e Moyses, 1998); O sucesso não ocorre por acaso (Ribeiro, 1992), entre outros. Optou por autores brasileiros para fugir de teorias da tradução, evitando as influências dos discursos dos tradutores, para não sair dos objetivos propostos no trabalho. Na sua argumentação entende que o sujeito enunciador da autoajuda ao fugir da incerteza, compromete-se totalmente com “as teses que enuncia”, buscando manifestar “a certeza e a confiança que prega”. Para Brunelli (2011, p. 138): “Ao reproduzir em sua enunciação o modo de ser que propõe ao seu interlocutor, o sujeito enunciador da autoajuda cumpre o que Maingueneau define como sendo o papel de qualquer sujeito enunciador, isto é, legitimar o que é dito por meio da própria enunciação”.

Assim, o *ethos* discursivo da literatura de autoajuda “é o do homem confiante e seguro”, daquele que crê “plenamente em si”, por isso revela certeza ao enunciar e se compromete com aquilo que fala. Brunelli (2011) afirma que fez uma investigação sobre como “o discurso de autoajuda deriva do contexto social atual e se insere nele” e encontra no

“homem confiante” e seguro da autoajuda um “indivíduo inseguro e em crise, típico da sociedade pós-moderna”. Segundo a Brunelli (2011), o referido indivíduo procura uma resposta “para a angústia causada especialmente pelas rápidas transformações sociais, culturais, econômicas, políticas e técnico-científicas das sociedades pós-modernas que criam um mundo essencialmente instável, produzindo efeitos na vida psíquica dos indivíduos” (BRUNELLI, 2011, p. 138). Ressalta ainda que, desse modo, o efêmero e o descartável, características da pós-modernidade, tanto em relação a coisas como a pessoas, revelam que “sistemas de valores” humanos tornam-se cada vez mais “precários e transitórios”, e “o processo de fragmentação do indivíduo” é intensificado. Nestes termos, o indivíduo atual acaba por encontrar na autoajuda “um porto seguro”, até porque o *ethos* propagado nesse discurso tem funcionado como se fosse uma maneira de contrapor a fragmentação e “insegurança que o caracterizam”. A autoajuda assim entendida é um discurso que produz um cenário estável e passa a ser “uma tábua de salvação” para a instabilidade “do indivíduo pós-moderno”.

Para Brunelli (2011), a autoajuda defende que a atitude positiva do indivíduo pode levá-lo a conquistar o que quer, além de prosperar, já que a atitude negativa não o leva à prosperidade, muito pelo contrário, o faz atrair “situações desagradáveis”. Nesse sentido, “o discurso de autoajuda” requer de seus interlocutores posicionamentos positivos diante da vida. De acordo com a pesquisadora, a clareza e a objetividade também são características da literatura de autoajuda, pois a nossa mente reproduz tudo que pensamos ou dizemos, assim é preciso ter clareza do que se quer e descartar o indesejado, já que na autoajuda é necessário direcionar, “priorizar o que interessa”. Neste sentido, “pensar/enunciar com objetividade é direcionar o pensamento/enunciação exatamente para o que queremos” (BRUNELLI, 2011, p. 139).

Assim, esse discurso como a autora diz, “vai direto ao ponto”, descarta a reflexão, além de apresentar um pequeno número de teses constantemente parafraseadas, sempre a partir de enunciados que orientam o interlocutor como chegar ao sucesso. Essa modalidade discursiva “dispensa as discussões de suas teses”, como se fossem “verdades inquestionáveis”. Propõe “receitas contra a angústia”, “medo”, “incerteza”, “falta de confiança”. Dessa forma, a pesquisadora conclui que da forma que a autoajuda propõe suas teses demonstra ser uma teoria “acrítica”.

Em relação ao discurso propagado pela Amway, o *ethos* encontrado não é diferente do que constitui o discurso de autoajuda. Brunelli (2011) chega a dizer que o discurso da Amway se constitui, em parte, a partir do discurso da autoajuda. Este discurso da mesma forma que o

da autoajuda “afirma a necessidade de as pessoas acreditarem em si e no seu potencial”, e é claro, esta é a situação discursiva inscrita “na proposta de negócio da empresa”. O tom entusiasmado também é uma característica evidente nos dois discursos, pois nas palestras da Amway é possível perceber, além do otimismo, oradores “inflamados pela alegria” do sucesso alcançado como divulgadores da empresa. Brunelli (2011) afirma que esse “tom de alegria” relaciona-se ao “homem de negócios bem-sucedido”. Esse homem em busca de seu próprio bem desencadeia uma produção de ideologia individualista caracterizadora das sociedades capitalistas pós-modernas, numa visão em que o homem é responsável por construir, sozinho, “a própria felicidade”, inclusive a prosperidade financeira e profissional. Esses discursos ajudam a reproduzir uma “sociedade capitalista neoliberal”, que prima pelo individualismo.

1.4.6 Análises de *ethos* na obra de Jauranice Rodrigues Cavalcanti

No artigo *Considerações sobre o ethos do sujeito jornalista*, Jauranice Rodrigues Cavalcanti (2011) propõe identificar o *ethos* presente no sujeito jornalista, como ela mesma diz “o modo de dizer”. Para isso, selecionou textos da Folha de São Paulo a respeito do Fórum Social Mundial, em seus primeiros encontros. Esclarece que, como selecionou textos da Folha de São Paulo, discorre sobre o *ethos* especificamente do sujeito jornalista desse jornal. De acordo com Cavalcanti (2011), o primeiro ponto a despertar a “atenção é a forma de nomear o Fórum Social Mundial”, pois “organizadores e participantes” têm formas diferentes das formas dos jornalistas para se referirem ao evento. A partir dessas diferenças, a pesquisadora caracteriza “duas regiões de sentidos”, em que se percebe uma favorável ao evento e a outra contra.

Segundo Cavalcanti (2011), o primeiro grupo é composto por organizadores, políticos, parte da mídia (revista Caros Amigos); no segundo grupo estão políticos, jornalistas e críticos do jornal analisado. A autora adverte que “a pretensa imparcialidade” do segundo grupo é invalidada, assim que se faz o levantamento das expressões lexicais utilizadas para se referir ao Fórum. Enquanto o primeiro grupo denomina o Fórum “de evento da esquerda mundial”, “um verdadeiro mosaico humano composto por 210 etnias”, o segundo grupo caracteriza o evento como “essa turma”, “um movimento difuso”, “a esquerda dançou”.

Para Cavalcante (2011), o segundo grupo interpreta o Fórum como “desordem”, confusão, já o primeiro percebe o evento “de forma positiva”, entendendo a existência de convívio democrático no encontro. Assim, não é possível dizer que há neutralidade do discurso jornalístico enunciado nesse espaço, pois “constroem sentidos, direcionam leituras” taxativas ao Fórum.

Cavalcante (2011) identifica ainda nos textos da Folha de São Paulo, expressões anafóricas referidas à participação e ao apoio financeiro do Presidente da República Luís Inácio Lula da Silva relacionando o encontro ao que o jornal chama de “fórum chapa branca”. Além disso, segundo ela, a Folha de São Paulo indaga a contradição de Lula participar tanto do Fórum Social Mundial quanto do Fórum Econômico em Davos. Com o objetivo de responder a esta questão, o jornal entrevista um sociólogo ligado à Central dos Trabalhadores Argentinos e membro do “Comitê” do Fórum Social Mundial daquele País. O especialista classifica a atitude de Lula como populista, pois

A palavra sociológico aparece desdobrada em um comentário que aponta as características avaliadas como as mais importantes desse profissional. Estas, ser vinculado à CTA e integrar o comitê argentino do Fórum Social, conferem ao entrevistado a autoridade necessária para acusar (...) o presidente Lula de populismo e fazer uma advertência: o evento pode perder a credibilidade. (CAVALCANTI, 2011, p. 180)

Cavalcante (2011) conclui: “o modo de dizer do sujeito jornalista da FSP” apresenta uma “instância enunciativa” “detentora de verdades inquestionáveis” e do saber acadêmico, autorizando o referido sujeito a utilizar-se de uma linguagem irônica com o intuito de ridicularizar questões consideradas menores. Assim encerramos, por ora, a compilação de seis trabalhos relacionados ao tema *ethos* discursivo.

Ao concluir este capítulo *Aproximações Conceituais* visamos proporcionar ao nosso leitor os conceitos básicos de nossa pesquisa: *ethos*, arte, indústria cultural e suas imbricações neste estudo. Assim, o objetivo básico deste capítulo foi conduzir o percurso metodológico que tomamos ao desenvolver o estudo sobre a imagem do si para se chegar aos *ethe* dos quatro objetos femininos trabalhados: *Madalena*, *Luzia*, *Garota de Ipanema* e a enunciadora da canção *Quero te dar*. Os itens 1.1 e 1.2 ao tratarem da arte, da cultura de massa e do discurso literário, colaboraram com nossas comparações e até conclusões apresentadas nos próximos capítulos sobre as diferenças entre as produções artísticas e culturais para o mercado e as produções artísticas eternizadas como arte. Quanto aos itens 1.3 e 1.4 e seus derivados, objetivaram conduzir nossos leitores à compreensão do *ethos* como abordagem científica, por isso trabalhamos inicialmente com o conceito específico desenvolvido pelo principal teórico de nossa pesquisa Dominique Maingueneau. Em seguida, apresentamos pesquisas de autores brasileiros aplicando o conceito de *ethos* em análises de obras literárias e seus autores, em textos de autoajuda e produções jornalísticas.

2 O *ETHOS* FEMININO SOB DOIS OLHARES: GÊNEROS FEMININO E MASCULINO – POSIÇÕES ENUNCIATIVAS NO ROMANCE

Neste capítulo, discutimos os *ethes* discursivos das personagens *Madalena* e *Luzia-Homem*. Para esse fim, situamos o *ethos* feminino evocado a partir dos papéis sócio-históricos e políticos vivenciados pelas personagens, no caso de *Madalena*, como esposa (mulher) e professora, no caso de *Luzia*, como mulher e operária.

Em algumas situações classificamos o *ethos* “dito e o mostrado”. Pois Maingueneau (2010) classifica a manifestação do *ethos* em quatro planos: 1) Pseudônimo - ‘Gatinha’, ‘Sonhador’, ‘Doçura’, linguagem que substitui o nome do sujeito inscrito no site; 2) *Ethos* dito¹³ - informações sociais, tais como residência, estado civil, profissão e também informações de cunho psicológico, como personalidade, gostos... exemplos do autor “sou uma mulher atenciosa e paciente”, “adoro solidão” (p. 84); 3) *Ethos* mostrado - a enunciação é que dá os dados necessários para o destinatário construir o sentido. Exemplos do autor - escolhas de ordem lexical, ritmo das frases, jogos de planos enunciativos (parênteses, ironia, paródia...) (p.84); 4) Fotos do anunciante - elas levam o destinatário a construir um *ethos* (p. 84).

Para Maingueneau (2010, p. 79) “o *ethos* discursivo é coextensivo a toda enunciação: o destinatário é necessariamente levado a construir uma representação do locutor.” Conceito de *ethos* discursivo que supõe verificar como o destinatário deve buscar a tal ‘representação do locutor’ na feminilidade evocada pelas personagens *Madalena* e *Luzia-Homem*, respectivamente dos romances *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, e *Luzia-Homem*, de Domingos Olympio.

Segundo Maingueneau (2010), em apenas um movimento, é possível que a enunciação construa certa imagem do locutor e passe a representar um conjunto “de sentido” adequado “a essa imagem”. Para ilustrar suas afirmações, o autor utilizou-se de anúncios circundantes em *sites* de relacionamento da *internet*, portanto um tipo de gênero de discurso.

¹³ A distinção entre o *ethos* dito e *ethos* mostrado inscreve-se nos extremos de uma linha contínua, já que é impossível definir uma fronteira clara entre o “dito” sugerido e o “mostrado” não explícito. As metáforas, por exemplo, podem ser consideradas como tendo a ver ao mesmo tempo com o dito e com o mostrado, segundo a maneira pela qual são geridas no texto (MAINGUENEAU, p. 82, 2008).

Com o intuito de instituir um viés mais didático e direcionar a interpretação dos *ethos* das personagens que selecionamos, pretendemos descrever, com certa minuciosidade, a referida pesquisa de Maingueneau (2010) como “pretensão modelo de análise”.¹⁴ O nome do texto do autor é “*Ethos* e apresentação de si nos sites de relacionamento”. O artigo descreve a inscrição de homens e mulheres nos *sites* de relacionamento, apresentando-se como pessoas que se encontram em busca de um parceiro para uma relação sentimental, que tanto pode ser sexual como afetiva. Cada candidato deve escrever um anúncio, colocando numa ficha os dados pessoais e o perfil da pessoa que busca para se relacionar.

Maingueneau (2010), nesse mesmo trabalho, ressalta o que mais interessa à sua pesquisa é a procura ativa dos membros do *site* por um parceiro, quando percorrem os anúncios e fichas de outros inscritos, interagindo com alguns indivíduos e respondendo mensagens. É a partir deste ponto, que o teórico declara que há uma porosidade enorme entre anúncios e “textos literários ou publicitários, que se destacam de uma base comum: o das estratégias de apresentação de si” (MAINGUENEAU, 2010, p. 81).

Quanto às mulheres personagens analisadas nos romances: Madalena e Luzia-Homem, devem ser avaliadas em suas imagens de si da forma contemplada na abordagem aplicada ao gênero e aos papéis sociais que elas ocupam como esposas ou não, como profissionais, como sujeitos sócio-históricos e políticos.

No texto *Ethos*, cenografia, incorporação, Maingueneau (2008c) entende que o *ethos* “se desdobra no registro do ‘mostrado’ e, eventualmente, no do ‘dito’” (p. 70), com intenção de demonstrar que o conceito de *ethos* dito se refere ao dizer “objetivamente”, ou seja, ativa certo *ethos* não discursivo. Enquanto o *ethos* mostrado é implícito, ele se mostra, não é dito. Maingueneau (2008a), no artigo “a propósito do *ethos*” institui explicações sobre o tema bem pertinentes para se discutir aqui “a distinção entre *ethos* dito e mostrado se inscreve nos extremos de linha contínua, uma vez que é impossível definir uma fronteira nítida entre o ‘dito’ sugerido e o puramente ‘mostrado’ pela enunciação¹⁵” (p.18). Dessa forma, mesmo classificando as imagens dos sujeitos analisados neste trabalho como “*ethos* dito e mostrado” não se pode primar pela “exatidão”, pois ela possibilita-nos enveredar por caminhos tecnicistas avessos à teoria de Maingueneau. Com a finalidade de formular esses conceitos Maingueneau (2008c) partiu da teoria polifônica de Oswald Ducrot.

¹⁴ Lembrando ao leitor que já apresentamos no último item do capítulo 1 trabalhos de autores brasileiros para, de antemão, colaborar com a compreensão da análise dos objetos desse trabalho.

¹⁵ Na perspectiva da análise do discurso, é o nível global em que se define o contexto no interior do qual se desenvolve o discurso. Nesse nível, pensa-se em termos de cena de enunciação, de situação de comunicação. (CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique, 2012, p. 195).

2.1 O *Ethos* de Madalena sob a ótica do narrador

Toda a discussão abordada, neste item, pautar-se-á pela observação da visão do gênero masculino sobre *Madalena*. Portanto, o foco aqui consiste em descrever como o *ethos* de gênero feminino se constrói na narrativa quando o personagem masculino descreve suas impressões sobre a protagonista. Nesse sentido, torna-se relevante retomar com Maingueneau (2008b, p. 59) a compreensão de que “Embora seja associado ao locutor, na medida em que é a fonte da enunciação, é do exterior que o *ethos* caracteriza esse locutor.” Por isso, dito de outro modo é necessário avaliar que a visão masculina demonstrada pelo narrador tem a ver com a formação extralinguística deste personagem e até mesmo sócio-histórica e cultural, pois a forma de ver o mundo construído no contexto histórico vigente em seu tempo que, no caso, refere-se ao início do século XX, relaciona-se com a sua maneira de ser no mundo, pois as questões a serem respondidas neste aspecto são: qual era a visão de Paulo Honório¹⁶, sobre a mulher como capitalista¹⁷, de meia idade e pouca escolaridade? Como Paulo Honório se relacionava com a esposa escolarizada e em busca de emancipação social nas primeiras décadas do século XX?

Podemos afirmar que a personagem *Madalena* passa ao leitor um *ethos* “mostrado” de mulher do século XX que constantemente se reafirma como sujeito para se sentir dona do seu dizer. Mas não narra sua própria história, pois no início do século XX mesmo que esclarecida intelectualmente, uma mulher devia satisfações a seus tutores: pais ou maridos. Assim, o *ethos* dito profissional professora não se constituía naquele contexto histórico como um traço de emancipação social. Dessa forma, o narrador que é autodiegético¹⁸ é seu marido Paulo Honório, ou seja, *Madalena* é narrada e mesmo sua ascensão social só se completou depois de se casar, situação comum no início do século XX, já que o casamento como projeto era uma instituição, que até àquela época submetia a mulher ao gênero masculino.

Embora não seja a contadora de sua história, *Madalena* tem a oportunidade de mostrar seu dizer a partir do discurso direto, pois Paulo Honório apresenta suas convicções

¹⁶ Narrador-personagem do romance São Bernardo e esposo de Madalena.

¹⁷ Trata-se de um sistema econômico em que a maior parte dos bens investidos e sua propriedade ocorrem em situação privada, mantendo-se a partir do processo de concorrência econômica, sendo sua maior motivação o lucro. (SILVA, 1987, p. 145).

¹⁸ Carlos Reis define como a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central da história (AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel. A estrutura do romance. Coimbra: Livraria Almedina. 1974).

ideológicas¹⁹ capitalistas autoritárias, quando avalia sua vida e a vida dos moradores da fazenda, entre eles seus funcionários. Mas ao mesmo tempo deixa as personagens falar através do discurso direto, situação que encaminha cada personagem a uma demonstração do seu dizer, aparentando efeitos de sentido de uma “certa liberdade” de expressão na cena enunciativa. Contudo, Maingueneau (1997) alerta que não tem tantas diferenças entre os discursos direto e indireto, é ingênuo crer na literalidade do discurso direto, pois ele passa mesmo é por uma “teatralização de uma enunciação anterior e não uma similitude absoluta (...) ele não é nem mais nem menos fiel que o discurso indireto, são duas estratégias diferentes empregadas para relatar uma enunciação” (MAINGUENEAU, 1997, p. 85).

No capítulo XXI, da obra *São Bernardo*, quando Paulo Honório espanca o funcionário Marciano porque não havia dado comida aos animais, *Madalena* se mostra ríspida à atitude do marido: (p.128) “- É horrível! Bradou Madalena. O seu procedimento. Que barbaridade! Despropósito.” Esta fala de *Madalena*, relacionada a sua situação de esposa, revela um *ethos* feminino comprometido com a justiça social, com a humanização do ser humano, um discurso que se confronta com o machismo, com o uso da força bruta para fazer valer a voz do dominador. Assim, o *ethos* manifestado como esposa, apresenta uma mulher à frente de seu tempo, comprometida com ideologias defensoras das causas sociais.

Ao ser questionado, o narrador busca argumentar que *Madalena* está se preocupando com assunto sem importância e finaliza sua fala dizendo que não está habituado a justificar-se. É possível perceber nesta ideia o poder do discurso masculino, de classe alta, do início do século XX, já que Paulo Honório fala do lugar do fazendeiro capitalista convicto de que seu dizer é a verdade, pois não pode haver divergências em relação às suas ideias, principalmente se vindas de uma mulher. Por isso, afirmamos a partir de Bourdieu (2011) “a força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica²⁰ impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la.” (BOURDIEU, 2011, p.18)

Percebemos que o discurso está sempre perpassado por outros discursos, por isso não há homogeneidade discursiva. No caso do texto de *São Bernardo*, em relação à *Madalena*, percebemos o discurso feminino e masculino se imbricando o tempo todo, ou seja, para fazer o discurso da mulher, é preciso que do outro lado surja o discurso do homem. A primeira

¹⁹“É um conjunto de convicções e conceitos (concretos e normativos) que pretende explicar fenômenos sociais complexos com o objetivo de orientar e simplificar as escolhas sócio-políticas que se apresentam a indivíduos e grupos” (SILVA, 1987, p. 570).

²⁰ Nomenclatura utilizada por Pierre Bourdieu para caracterizar uma sociedade dominada pelo poder masculino. BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

hipótese de Maingueneau (2008d, p.20) manifestada no livro *Gênese dos discursos*, trata deste assunto: “o interdiscurso tem precedência sobre o discurso. Isso significa propor que a unidade de análise pertinente não é o discurso, mas um espaço de trocas entre vários discursos convenientemente escolhidos”. Dessa forma, pode-se afirmar que quando um discurso é feito, ele é colocado para se relacionar com outros. Neste caso, ao falar-se em discurso machista, pressupõe-se um discurso feminista querendo tomar seu dizer que muitas vezes está no dizer do outro: “a ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça.” (BOURDIEU, 2011, p.18)

Para Maingueneau (2008d), o discurso não é absoluto perpassando por um lugar homogêneo, há uma relação constante entre ele e o outro. Por isso, não é possível discutir o *ethos* discursivo de personagens femininas sem se esbarrar no discurso masculino.

2.1.1 História das mulheres no Brasil e a personagem Madalena: pontos convergentes

Segundo Louise Tilly (1994), a história da mulher, diferentemente da história do homem, foi construída ao lado de um movimento social, sendo escrita em um longo tempo, a partir de convicções feministas. Essa autora conclui que é certo que toda história herda um contexto político, mas ressalta que poucas têm uma relação tão íntima com um projeto de transformação como a história das mulheres. A autora relata, a partir de estudos desenvolvidos por Nancy Cott, que a definição de feminismo atualmente compõe-se de três elementos:

1. a defesa da igualdade dos sexos ou oposição à hierarquia dos sexos; 2. o reconhecimento de que a condição das mulheres é construída socialmente, [...] historicamente determinada pelos usos sociais; 3. a identificação com as mulheres enquanto grupo social e o apoio a elas” (TILLY, 1994, p. 31).

Tilly (1994) revela como a socióloga Ann Oakley, em 1972, distingue claramente sexo de gênero. Sexo, para a teórica, é um vocábulo que se refere às diferenças biológicas ‘entre machos e fêmeas’, enquanto gênero refere-se à cultura, dizendo respeito à classificação social: masculino e feminino. Dessa forma, é possível reconhecer a ‘invariância’ do sexo, tal como aceitar a variação do gênero.

Os defensores do gênero sexual, como Tilly (1994) e outros teóricos citados por ela, reconhecem a preponderância do conceito de gênero na luta contra o ‘determinismo biológico’ que foi disseminado por certos historiadores. Tilly (1994) cita o apontamento de

Natalie Z. Davis²¹ sobre ‘uma nova fase da história das mulheres’, tendo como foco entender o sentido dos sexos, ‘dos grupos de gênero no passado histórico’. Assim, é preciso compreender que os defensores do gênero compreendem que as mulheres fazem parte de um grupo construído em um contexto sócio-histórico e não “natural”, como queriam os defensores do determinismo biológico.

Os seguidores da abordagem sócio-histórica do gênero costumam partilhar da orientação metodológica contida no livro *Deceptive Distinctions: Sex, Gender and the Social Order* da autora Cynthia Epstein²², que usa a orientação de Oakley, para avaliar a pesquisa sociológica atual. Nesta visão, historiadores defendem que as distinções dicotômicas acabam exagerando as diferenças e minimizando as características afins, conseqüentemente definem e estabelecem hierarquias. Ao usar gênero como ‘categoria conceitual’, estes teóricos conseguem demonstrar uma abordagem interligada ao engajamento político, promovendo assim a igualdade dos gêneros e a ascensão das mulheres em relação à autonomia individual e até mesmo ao poder político e econômico. Nesta vertente, valem mais as variações entre os gêneros que as oposições.

No livro *História das mulheres no Brasil*, pode-se ler o seguinte trecho da professora autodidata Nísia Floresta: (Passar nota de roda pé de NÍSIA FLORESTA)

Enquanto pelo velho e novo mundo vai ressoando o brado: - Emancipação da mulher – nossa débil voz se levanta na capital do império de Santa Cruz, clamando: educai as mulheres! Povos do Brasil, que vos dizeis civilizados! Governo, que vos dizeis liberal! Onde está a doação mais importante dessa civilização, desse liberalismo? (NÍSIA FLORESTA *apud* LOURO, 2011, p. 443).

Transcrevemos os dizeres anteriores de Nísia Floresta²³ (1853) com o objetivo de expor, pelo menos, um dos seus relatos, entre tantos que publicou em meados do século XIX com o intuito de evidenciar a vida real de opressão sofrida pelas mulheres daquele período histórico. Segundo Louro (2011), a professora pretendia perturbar a sociedade brasileira, pois

²¹ ^Nasceu em 1928, é uma historiadora estadunidense. PHD pela Universidade de Michigan e professora da Universidade de Princeton desde 1978. Nasceu em 1933. É autora de *Society and Culture in early modern France* (1975). Produziu ensaios sobre a experiência das pessoas comuns.

²² Professora de Sociologia no Graduate Center em Nova York. Desenvolve pesquisa sobre gênero e trabalho, particularmente sobre leis e profissionalização feminina. Livros: *Sexo, gênero e a ordem social*; *Woman in Law*.

²³ Nasceu em 1810 no Rio Grande do Sul, na cidade de Papari. Viveu seus últimos vinte e oito anos na Europa. Publicou um total de quinze livros, contendo as seguintes temáticas: a mulher no século XIX; abolicionismo, nacionalismo e indianismo. (Projeto Memória – Nísia Floresta) [www. Projetomemoria.art.br](http://www.Projetomemoria.art.br). Visitado em: 02 de dezembro de 2013.

denunciava a situação de submissão vivenciada pelas mulheres no Brasil e reivindicava sua emancipação, tendo a educação como meio para se chegar a esse objetivo.

Escrito em 1853, o texto de Nísia Floresta (1853) retrata a insatisfação feminina de se encontrar submetida à dominação masculina. A ideia é usar a educação como percurso para a emancipação da mulher. Para a época de Nísia, os clamores ressaltados na citação anterior, servem como protesto feminino em busca da emancipação social da mulher. A personagem *Madalena*, da obra *São Bernardo* se encontra na mesma situação referida no texto de Nísia Floresta, pois apresenta um *ethos* feminino em busca da libertação, embora se sinta insegura para isso. Os discursos que profere, na fazenda de seu marido, em defesa dos pobres e dos trabalhadores oprimidos, ela o faz em nome do conhecimento que tem como professora e mulher que publica artigos nos jornais. Por isso, os papéis de esposa e de professora se imbricam constantemente no romance. Mas mesmo em busca da liberdade, ela penetra pelo caminho do casamento com Paulo Honório que, de certa forma, funciona como seu antagonista, visto que é uma personagem machista que atravessa o caminho de *Madalena* para dificultar ou “proibir” sua emancipação.

Dessa forma, pode-se afirmar que *Madalena* não conseguiu fugir totalmente das convenções sociais de sua época, pois se casou depois de ter concluído o curso normal, ponto crucial em que uma mulher do início do século XX podia chegar e a partir da educação conquistada se libertar de um contexto machista e opressor. Del Priore (2011) cita, inclusive, o exemplo de professoras “solteironas” que não se casaram com o objetivo de transgredir a ordem estabelecida socialmente, já que a sociedade da época via a profissionalização feminina como desnecessária, pois o homem tinha que ser o provedor da família. Sendo assim, a mulher deveria receber como profissional, um salário de complementação, posto que seu papel era manter-se em casa cuidando dos filhos e do marido, isto é, “a polêmica e a discussão eram contra a natureza feminina” (LOURO, 2011, p. 458). Essas palavras de Louro (2011) revelam a situação de submissão e de silenciamento social em que vivia a mulher até início do século XX, em meio a uma população que a enquadrava como alguém limitado para opinar e fazer escolhas.

Ao revelar um *ethos* dito, *Madalena* ocupa a posição de quem vive na tentativa de se afirmar: discute política, literatura, artes e educação com os amigos e funcionários do marido, mas, ao mesmo tempo, é rebaixada, já que não pode ser professora nem da fazenda onde mora, resta-lhe auxiliar o marido em seus negócios. Ou seja, só pode desenvolver atividades que proporcionem o monitoramento do dominador, no caso o marido, tal “como se a feminilidade se medisse pela arte de se fazer pequena” (BOURDIEU 2011, p. 39).

É assim que se mostra *Madalena* quando é narrada, mas ao mesmo tempo há nela uma personagem que se apresenta forte, dona de um discurso resistente, tanto a partir do narrador quanto pelo discurso direto negociado pelo mesmo narrador.

Madalena, na verdade, sofre violência simbólica de Paulo Honório, pois deve sempre se mostrar como mulher resignada e discreta em suas opiniões. Podemos afirmar com Bourdieu (2011, p.43) que

Simbolicamente votadas à resignação e à discrição, as mulheres só podem exercer algum poder voltando contra o forte, sua própria força, ou aceitando se apagar, ou pelo menos, negar um poder que elas só podem exercer por procuração (como eminências pardas).

Madalena é bem mais nova que Paulo Honório. Esse também é um dado do discurso machista, pois a personagem conta com 26 ou 27 anos enquanto o marido tem 47, instituindo uma produção de sentido de que a mulher necessita da proteção masculina. A mulher “frágil por natureza” e não por construção cultural, deve buscar assistência ao lado de um homem maduro capaz de conduzi-la e provê-la, porque nesta altura da vida já deve se encontrar bem sucedido financeiramente para bancá-la, mas, ao mesmo tempo, é controlador sob a hipótese de “sua falta de condição de cuidar de si mesma”.

Ao criar a imagem de *Madalena*, a narrativa mostra no capítulo XIII, Paulo Honório em conversa com d. Glória, a tia de *Madalena*, pela primeira vez. Faz-lhe perguntas quanto ao salário da sobrinha e no momento em que d. Glória responde que *Madalena* ganha o correspondente a cento e oitenta mil-reis, Paulo Honório diz que ganharia mais dinheiro vendendo galinhas. Esse desprezo aos estudos da futura esposa demonstra a convicção do personagem masculino em relação ao pequeno valor daquele ser humano – *Madalena* – sem “competência” para ganhar dinheiro. A partir de então, denotando um narrador opositor a dois papéis de *Madalena*, o de mulher e o de professora, além de revelar-se ideologicamente capitalista, dotado de voz equivalente a voz daqueles que conseguem dominar o mundo financeiro. Dessa forma, é possível afirmar que *Madalena* não é apenas a mulher professora assalariada, mas representa aquela que não sabe ganhar dinheiro, num mundo onde o capital é o maior meio para se medir o valor humano.

Enquanto Paulo Honório é um capitalista mercenário preocupado em ganhar dinheiro e gastar o menos possível, *Madalena* tem um *ethos* de gênero feminino socialista²⁴, podemos

²⁴ No percurso de sua história, o socialismo faz parte das “aspirações do homem, não pela sua condição de indivíduo; mas por ser membro da sociedade”. Esta é uma das principais concepções que se mostrou a partir de vários formatos: anarquismo, sindicalismo corporativo, socialismo cristão e outros. Apesar de cada um ter um

comprovar isso com a seguinte fala dela a Paulo Honório “ – A família de mestre Caetano está passando privações”; ao que o marido responde: “Privações, é sempre a mesma cantiga. - A verdade é que não preciso mais dele. É melhor ir cavar a vida fora”. Então *Madalena* diz: - Doente?” e o marido responde:” - Devia ter feito economia. São todos assim imprevidentes” (RAMOS, p. 111). Mesmo o marido não lhe oferecendo a sala de aula da fazenda, lugar ocupado por Padilha, ela participa criticando o método de ensino, e segundo o próprio narrador, chega mesmo a solicitar materiais pedagógicos: mapas e globo que saíram bem caro.

Para Paulo Honório é desperdício gastar com aquelas pessoas, mas contém-se, como ele mesmo diz, para evitar “dissidências” com a esposa. Além disso, não tem tolerância com d. Glória, a tia que criou *Madalena*. Às vezes, a sobrinha até chorava por causa das desavenças entre a tia e o marido. Em uma dessas situações, Paulo Honório declara “Vaidade. Professorinhas de primeiras letras a escola normal fabricava às dúzias. Uma propriedade como São Bernardo era diferente” (RAMOS, p. 136). Esta fala vem depois de criticar os sacrifícios de d. Glória para formar a sobrinha, o que demonstra a dificuldade de relacionamento com d. Glória, mas revela também o desprezo pela formação profissional da esposa.

A explicação de Louro (2011, p.463) é “com a ‘feminização do magistério’, as assim chamadas ‘características naturais femininas’ são articuladas às tradições religiosas da atividade docente, dando-lhes outra conformação.” A professora passa a ser “a mãe espiritual”, ou seja, é “consagrada”, a ponto de autoras como Gabriela Mistral (apud Louro, 2011, p. 463) elaborar uma oração do mestre.

É importante fazer aqui uma relação com a preocupação que Paulo Honório tem, quando não vê em *Madalena* religiosidade. A partir do trecho abaixo, retirado da página 155 do romance *São Bernardo*, podemos avaliar a grande desilusão apresentada pelo narrador: “... Mas mulher sem religião é horrível”... Sei lá! Mulher sem religião é capaz de tudo”. Nesse sentido, não só *Madalena*, mas também Padilha, o professor da fazenda, recebe os piores comentários e posicionamentos do narrador: não paga seu salário, tem ciúmes das conversas com sua esposa e o chama de apóstolo, com certeza com a intenção de desdenhar de quem precisa, como profissional, sobreviver da educação.

Del Priore (2011) afirma que as representações sociais de professora é que fabricaram efetivamente professoras, ou seja, a ideia construída desta profissão, tão feminilizada, não é neutra, pois revela-se motivada por moralizações construídas socialmente. A cultura religiosa

vasto “campo de estudo”, todos tem em comum um objetivo principal: “estabelecer um sistema econômico no qual a sociedade será responsável pelo modo como serão usados os meios de produção” (SILVA, 1987, p. 1138).

colaborou e muito com estas naturalizações. Mas como estas profissionais eram representadas? Segundo Louro (2011, p. 465) “homens – parlamentares, clérigos, pais, legisladores, médicos... dizem sobre elas”, isto é, dizem como devem se comportar socialmente, a partir das representações sociais criadas e disseminadas na sociedade por organizações e instituições dominadas por homens. Ou seja, as mulheres não têm o seu próprio dizer, ‘seus dizeres’ vêm do parlamento ou da igreja, onde a maioria dos dirigentes são homens, de seus tutores: pais, legisladores; ou da ciência, representada pelo médico. Dessa forma, com o passar do tempo as mulheres acabam incorporando estas representações impostas pelos discursos dos dominadores. Como discute Bourdieu (2011), as “estruturas de dominação” não são a-históricas, posto que são “produto de um trabalho incessante” histórico de “reprodução”, tendo como contribuintes as instituições, famílias, igrejas, escolas e estado.

2.1.2 Madalena: a mulher instruída versus o poder masculino

Neste item, buscamos discutir a relação de poder entre os gêneros femininos e masculinos, aqui representados pelas personagens Madalena e Paulo Honório, a primeira engajada ideologicamente ao socialismo, o segundo, um capitalista convicto. Os diálogos transcritos têm o objetivo de fundamentar o desenvolvimento da discussão sobre a oposição das idéias entre Madalena e Paulo Honório, trazendo ao nosso leitor mais compreensão a respeito da diversidade ideológica entre as duas personagens.

Paulo Honório, no capítulo XXV do romance *São Bernardo* critica o professor Padilha, ironizando que deve esperar os soviéticos para entrar na guarda vermelha: “-Tenha paciência. Logo você se desforra. Você é um apóstolo. Continue a escrever os contoziños sobre o proletário” (RAMOS, 2005, 157).

De acordo com Maingueneau (1997, p. 77), “o fenômeno da ironia [...] faz ouvir uma voz diferente da do ‘locutor’, a voz de um ‘enunciador’ que expressa um ponto de vista insustentável”. O ‘locutor’ assume as palavras, mas não o ponto de vista representado por elas. Assim, nota-se aí e em outros capítulos a ênfase e desprezo do narrador pela relação do professor, de modo geral, com o comunismo²⁵: Paulo Honório associa comunistas e socialistas a uma espécie de ingratidão devotada aos capitalistas como ele, um fazendeiro provedor de “acomodados” como Padilha, *Madalena* e demais funcionários e moradores do local.

Ao longo da narrativa, percebemos a crença do narrador na incapacidade de pessoas onhadoras com um mundo mais comunitário, e *Madalena* reside entre estas pessoas. Mais

²⁵ “É uma sociedade altamente organizada de trabalhadores livres, socialmente conscientes, na qual o governo autônomo será estabelecido” (SILVA, 1987, p. 230).

uma vez, é possível notar Paulo Honório como antagonista de *Madalena*. Seguramente, nesse contexto, ele é o poder masculino e capitalista impedindo a mulher, no caso, figura de gênero feminino representada por *Madalena*, de exercer a sua independência intelectual e política, embora se depare com a mulher em busca de emancipação.

Assim, a personagem *Madalena* pode ser vista como retrato da resistência vivenciada por mulheres escolarizadas do início do século XX, que, mesmo com a conquista intelectual, encontravam-se presas à dominação masculina, que as puniam a cada “desobediência”, as massacravam por uma simples opinião de como deviam levar a vida.

No capítulo XXV, vê-se que *Madalena* bordava e contava fatos da escola normal ao marido, mas ele não gostava de ouvir as histórias, embora quisesse que a esposa ouvisse os fatos que tinha para contar sobre o sertão. É nesse capítulo que Paulo Honório declara

Não gosto de mulheres sabidas. Chamam-se intelectuais e são horríveis. Tenho visto algumas que recitam versos no teatro, fazem conferências e conduzem um marido ou coisa que o valha. Falam bonito no palco, mas intimamente, com as cortinas cerradas, dizem:- me auxilia meu bem. (RAMOS, 2005, p. 158- 159)

Paulo Honório não gostava de reconhecer em *Madalena* uma intelectual e mulher que não se dedicava à religião, capacitada até para ler telegramas estrangeiros. Estas atitudes retraíam o narrador, segundo ele mesmo. Retraíam-no e o fazia sentir ciúmes das conversas entre *Madalena* e Nogueira, o advogado. Aí se manifesta aquele velho clichê machista “mulheres estudam para escrever cartas ao namorado”.

Por isso, podemos afirmar com Louro (2011, p. 446) “as mulheres deveriam ser mais educadas do que instruídas, ou seja, para elas, a ênfase deveria recair sobre a formação moral, sobre a constituição do caráter, sendo suficientes, provavelmente, doses pequenas ou doses menores de instrução.” É assim que a mulher deveria proceder naquele tempo, mas a personagem *Madalena* não preenchia a todos esses requisitos, é certo afirmar, por exemplo: bordava como as mulheres da época e não trabalhava fora de casa, mas não se comportava como o marido esperava. A desenvoltura e a resistência de *Madalena* afrontavam e desbancavam o marido como dominador, razão pela qual, em monólogo interior, atribuía-lhe adjetivos, como: “perua”, “sem-vergonha”, “cobrinha”, entre outros.

Na busca pelo *ethos* mostrado da personagem *Madalena*, sempre temos encontrado uma imagem de mulher, às vezes, contraditória, doce, bordadeira, caseira, companheira do marido, do outro lado, há, mesmo que sutil, uma mulher desobediente ao machismo desenfreado da época. Pois, dialoga com outros homens além do casamento, é uma mulher

escritora de artigos para o jornal, uma mulher apenas assessora do marido nas correspondências, mas não frequenta a igreja e nem concorda com as opiniões do marido, nem se curva diante dele, ou seja, uma mulher resistente. Além de ser acusada por Paulo Honório de não cuidar do filho, pois sempre que o narrador cita o garoto no romance é para desqualificar a mãe como descuidada:

O pequeno berrava como bezerro desmamado. Não me contive: voltei e gritei para d. Glória e Madalena: - Vão ver aquele infeliz. Isso tem jeito? Aí na prosa, e pode o mundo vir abaixo. A criança esgoelando-se.; [...] Ninguém se interessava por ele. D. Glória lia. Madalena andava pelos cantos, com as pálpebras vermelhas e suspirando. Eu dizia comigo: _ Se ela não quer bem ao filho! (RAMOS, 2005, p.145 e 161).

São constantes os comentários do marido em relação à falta de dedicação da mãe ao filho. A posição discursiva ocupada por *Madalena* mãe realiza-se, pelo *ethos* “mostrado”, e revela que a personagem é mulher ética e cumpridora de suas obrigações. Sobretudo, quando o enunciatário implícito percebe suas ações humanísticas em relação aos moradores da fazenda, reveladora de sua sensibilidade social. Percebemos, além disso, a partir do *ethos* “mostrado”, que *Madalena* como membro do gênero feminino não tinha o direito de emitir opiniões sobre temas fora do lar. Essa é a ideologia burguesa se propagando como devem ser os modelos de família “perfeita”. Como diz D’Incao (2011, p. 229)

Os cuidados e a supervisão da mãe passam a ser muito valorizados nessa época, ganha força a ideia de que é muito importante que as próprias mães cuidem da primeira educação dos filhos e não os deixem simplesmente soltos sob influência de amas, negras ou ‘estranhos’, ‘moleques’ da rua.

Madalena desempenha a posição de *ethos* dito e mostrado projetando-se a imagem de mulher do início do século XX, que atravessa o período de transição para a busca da emancipação feminina. Como tal, muitas vezes apresenta-se confusa e contraditória em suas posições em relação ao marido. É mãe, mas não se percebe mãe dedicada, no entendimento do marido.

Como Paulo Honório representa a voz da sociedade da época, é perceptível que *Madalena*, apesar do *ethos* dito amável, não vê a maternidade como algo sublime, não se encontra presa ao filho como a maioria das mulheres de sua época. Talvez seja por isso percebida pelo enunciatador, e seu marido, como péssima mãe, pois este, movido por sua ideologia machista a vê deixando o filho somente aos cuidados da ama.

O trecho a seguir pode comprovar, segundo a visão do narrador, a realidade de *Madalena* deixar o filho aos cuidados da ama e até de estranhos, o que certamente, como dissemos anteriormente, contraria a ideologia burguesa propagada na época: “gritava dia e noite, gritava como um condenado, e a ama vivia meio doida de sono. (...) e o filho chorava, chorava continuamente. Casimiro Lopes era a única pessoa que lhe tinha amizade. Levava-o para o alpendre e lá se punha a papaguear com ele...” *Madalena* estabelece relações de compromisso social com os alunos, mas distancia da atenção do filho. Esse distanciamento representa metaforicamente a rejeição a Paulo Honório, porque certamente o filho carrega os genes do pai. Se a situação opressora vivenciada por *Madalena* origina-se no marido é previsível a rejeição aos seus descendentes por ela.

Não se pode classificar o *ethos* de *Madalena* baseando-o apenas nas impressões do narrador, suas observações são acentuadamente tendenciosas. Para comprovar, transcrevemos esta passagem em que Paulo Honório demonstra desconfiança em relação à convivência de *Madalena* com Padilha: “comunista, materialista. Bonito casamento! Amizade com o Padilha, aquele imbecil. ‘Palestras amenas e variadas’. Que haveria nas palestras? Reformas sociais, ou coisa pior. Sei lá! Mulher sem religião é capaz de tudo” (RAMOS, 2005, 155).

A ameaça oferecida por *Madalena* está no nível do conhecimento dela, pois se as ideias e ideologias ganharem corpo, ele perderá seu poder. Os ciúmes de Paulo Honório mascaram a imagem da esposa. Um traço disso é o de que ela não seguia todas as convenções sociais estipuladas às mulheres e sua posição social da época: conversava com homens normalmente, parecia ter segredinhos com eles.

Assim, o narrador-marido, sentia insegurança quanto aos comentários que as atitudes da mulher poderiam desencadear. Traição, por exemplo, era seu maior medo: será que *Madalena* em algum momento traiu Paulo Honório? Transcrevemos este trecho em que revela explicitamente seus ciúmes da esposa com Padilha: “comecei a sentir ciúmes. O meu primeiro desejo foi agarrar o Padilha pelas orelhas e deitá-lo fora, a pontapés. Mas conservei-o para vingar-me” (RAMOS, 2005, 157). *Madalena* não traía Paulo Honório, os ciúmes dele é que eram doentios, sua insegurança diante de uma mulher intelectual, o deixava em péssimas condições psicológicas e sociais. *Madalena* exercendo o papel que lhe instituíra um *ethos* “mostrado”, ou seja, implícito, evidencia índole de esposa honesta e dedicada ao marido.

Madalena chama o marido de assassino por duas vezes quando estavam em meio a uma briga por causa de uma carta que ela escrevia e não queria revelar a quem estava endereçada (p.66). Essa atitude denota intenção da personagem de conferir ao marido o papel de opressor, ou talvez porque conhecesse os métodos muitas vezes usados pelo marido para

se livrar de vizinhos indesejados. Como foi o caso do “Mendonça, que pelas informações dadas pelo narrador, foi assassinado para facilitar seus negócios na fazenda. Além disso, não gostava da intromissão da esposa em seus negócios, pois entende que:“ - Mulheres, criaturas sensíveis, não devem meter-se em negócios de homens.

No capítulo XXVII do romance *São Bernardo*, já no início, o narrador reconhece seu erro e a desnecessária discussão. Conscientiza-se de ser o papel dirigido a Gondim simplesmente literatura, para ele, agora, coisas fúteis, sem valor para uma briga. Conclui a existência da honestidade da esposa: deduz que ela não quis mostrar o papel por dignidade. Chega a afirmar: “ - Mais bem-comportada que ela só num convento. – Caridosa de quebra, até com os bichinhos do mato” (RAMOS, p. 169). Se Paulo Honório sabia de tudo isso por que se mostrava tão ríspido com a esposa? Certamente, assim se apresenta, para se autoafirmar como “macho”, como provedor, aquele que deve dar a última palavra, característica redundante em um machista do início do século XX. A frase: “ - Mulher não vai com carrapato porque não sabe qual é o macho” (RAMOS, p.178) comprova sua visão preconceituosa, suas crenças discriminatórias. Este discurso expressa também a voz da sociedade conservadora da época.

2.2 O *ethos* de Madalena sob a ótica feminina

É possível avaliarmos o *ethos* da personagem *Madalena* também numa ótica feminina. Para isso, utilizamos os diálogos de d. Glória, tia de *Madalena*, e as próprias falas de *Madalena* como protagonista do romance. Quando d. Glória é questionada por Paulo Honório sobre o motivo da sobrinha ainda não ter procurado marido, esta responde com convicção: “- Minha sobrinha não é feijão bichado para se andar oferecendo” (RAMOS, p. 99). Enunciado demonstrativo da tamanha afeição da tia tinha pela sobrinha e o valor humano que *Madalena* despertava nela. Se esse fato ocorria, certamente é porque a sobrinha era dona de um *ethos* merecedor de tão nobre cuidado. Além de o enunciado evidenciar que d. Glória não vê o casamento como tão necessário à mulher, a ponto de ser negociado, pensamento avançado para o início do século XX. D. Glória criou *Madalena*, por isso é possível intuir que suas convicções também façam parte das crenças da sobrinha.

Quando Paulo Honório pede *Madalena* em casamento, nota-se preocupação nos dizeres da moça, ao responder: -“Nada disso. O que há é que não nos conhecemos” (p.101). Esse enunciado nos conduz a um *ethos* “dito” em que a protagonista evidencia marcas de um *ethos* de quem busca viver a vida, mas com cuidado, evitando atropelar etapas. Logo em

seguida ela indaga: “- Deve haver muitas diferenças entre nós”. Mais um diálogo de *Madalena* demonstrando sua confiança em relação ao proponente e seu receio em ocupar a posição de esposa do fazendeiro.

Além de pertencer à classe socioeconômica inferior, *Madalena* parece se sentir socialmente diminuída em relação a Paulo Honório, para se casar com ele. É possível perceber isso nesta sua fala: “- O seu oferecimento é vantajoso para mim, seu Paulo Honório (...). Muito vantajoso. Mas é preciso refletir. De qualquer maneira estou agradecida ao senhor, ouviu? A verdade é que sou pobre como Jó, entende?” (RAMOS, p.102).

O enunciado de *Madalena* traz efeitos de sentido que nos levam a perceber um *ethos* “mostrado” de mulher ponderada, vendo-se economicamente desqualificada para ser esposa de um homem poderoso e detentor de capital financeiro. Mas, ao mesmo tempo, institui-se uma oportunidade para a jovem personagem conquistar ascensão social. Talvez esteja aí o cerne da questão que percorre todo o romance: capitalismo versus socialismo. Será que a união entre Paulo Honório e *Madalena* não é a representação direita versus esquerda, assim como poder masculino versus “poder feminino”? Segundo Beauvoir (2009, p.89) “o destino da mulher e o socialismo estão intimamente ligados, como se vê igualmente na vasta obra consagrada por Bebel à mulher. ‘A mulher e o proletário, diz ele: são ambos oprimidos’”.

Antes de se casar *Madalena* apresenta um *ethos* “mostrado” mais tolerante em relação a Paulo Honório: seus diálogos com ele são mais ponderados, revelam que ela busca evitar o confronto, mas, depois, passa a demonstrar pensamento diferente, como se nota em enunciados como: “- O pior é que o que é desnecessário ao senhor talvez seja necessário a muitos” (p.105). Esta fala se refere a livros que Paulo Honório considera inúteis.

Busca deixar claro a ele que ainda não sente amor, por isso propõe que o casamento ocorra dentro de um ano, pois precisa de se preparar. Informação essencial dada pela personagem *Madalena* a Paulo Honório: “não sinto amor” (p.106). Uma demonstração de sinceridade podendo produzir um *ethos* “dito” de pessoa honesta, sincera, embora entre num relacionamento conjugal como se fosse um “negócio”, pois é uma oportunidade de ascensão social, ao lado de quem a estava tratando bem naquele momento inicial. Se o casamento era alternativa que poderia trazer à mulher “segurança social”, mulher que não se casasse ficaria desprotegida pela instituição mais valorizada pela sociedade da época. Então *Madalena* necessitava desta “proteção”, por que seu *ethos* pertence a um contexto histórico que exalta como competente, a mulher casada. Mesmo sendo uma normalista, portanto intelectual para a época, não se mostrava fácil desprender-se das ideologias dominantes presentes em seu

tempo, no caso do matrimônio. Como diz Beauvoir (2009, p.547) “o destino que a sociedade propõe tradicionalmente à mulher é o casamento”.

A intenção de *Madalena* foi transgredida: o casamento ocorreu logo, tal a insistência de Paulo Honório. No segundo dia, na fazenda do marido, *Madalena* mostrou-se contrariada com a pobreza de mestre Caetano, assim se pronunciando, ao dialogar com Paulo Honório: “- A família de mestre Caetano está sofrendo privações”. Assim, a protagonista enuncia e assume um *ethos* feminino solidário, ligado às causas sociais, um *ethos* “dito” de mulher engajada politicamente, consciente, preparada para a luta em busca de transformações sociais, no seu espaço social e discursivo.

Oito dias depois do casamento, *Madalena* colocou-se contra o ordenado pago a seu Ribeiro por Paulo Honório, achou injusto e declarou: “- Muito pouco” (RAMOS, p. 115). Opinião que desafiou seu marido e o fez sair da mesa de refeição. *Madalena* mostra nesta passagem um *ethos* “dito” sensível frente às injustiças sociais, frente aos direitos dos trabalhadores. Assume papel desafiador diante do marido narrador-personagem, representante do capitalista opressor e explorador: serve-se de funcionários que o fazem dobrar seu patrimônio, mas não os valorizam. O *ethos* feminino de *Madalena* mais uma vez se faz socialista, consciente de suas obrigações para com as causas dos oprimidos. Ela é a voz feminina revolucionária em uma época que a mulher não tinha o direito de se posicionar social ou politicamente.

Nas discussões do casal, Paulo Honório acabava por ofender d. Glória, tia de *Madalena*, parecia não conseguir, no início do relacionamento, enfrentar a esposa, tamanha sua força argumentativa: mulher de fibra, convicta de suas opiniões, *Madalena* se apresentava como imbatível ao defender as causas daqueles que a cercavam. É só observarmos o que disse ao marido, nesta última discussão: “- Não é preciso zangar-se. Todos nós temos as nossas opiniões” (RAMOS, 2005, p. 115).

Ao mesmo tempo, depois de desafiar as ideias do marido, levou uma xícara de café para ele. Parece ter se arrependido, pois foi quando Paulo Honório disse: “- Foi uma leviandade”. “- Antes de falar a gente pensa”. *Madalena* responde: “- Com certeza. Esqueci que os dois eram empregados e deixei escapar aquela inconveniência. Ah! Foi uma inconveniência e grande” (p. 122). Em busca do equilíbrio na relação do casal, notamos um *ethos* “dito” que oscila entre a convicção de seus ideais revolucionários e a opressão de pertencer à instituição casamento e ver a necessidade de adequação no espaço que ocupa, para manter o relacionamento. *Madalena*, ainda diz mais: “- O que há é que ainda não conheço o meio. Preciso acostumar-me” (p. 122).

Já no capítulo XXI do romance, *Madalena* flagra Paulo Honório espancando Marciano, com a desculpa de o funcionário não ter colocado ração para os animais. Ela questiona: “- É horrível”; - “Horrível”; “- O seu procedimento. Que barbaridade! “Despropósito”. “- Como tem coragem de espancar uma criatura daquela forma?” (RAMOS, p. 128). Mais uma vez o *ethos* de *Madalena* se mostra contrário à injustiça. Apresenta um *ethos* resistente à violência do marido, que, por deter o poder financeiro, sente-se dono daqueles que trabalham para ele. Ao exercer o discurso do si, *Madalena* é dona de um *ethos* “dito” humanista, avesso à violência: não tolera maus tratos aos oprimidos. Personifica um *ethos* de heroína dos pobres e humilhados, é original o suficiente para discordar das mazelas aprontadas pelo marido.

As brigas de Paulo Honório com d. Glória também a incomodavam, pois tinha pela tia a mais alta gratidão. A interlocução proferida pelo casal permite constatar isso. *Madalena* diz: “- Por que foi aquela brutalidade?; Paulo Honório: “ – Foi realmente brutalidade. Brutalidade necessária, mas enfim brutalidade.” “É uma peste recorrer a isso”. Ocorrências constantes, assim reafirmam a insatisfação de *Madalena* com o casamento, como também sua dificuldade para submissão ao marido, regra social presente na sociedade da época. Dessa forma, identificamos aqui um *ethos* transgressor em *Madalena*, mulher escolarizada e “emancipada” intelectualmente, por isso resistente às imposições autoritárias do discurso masculino.

Segundo Beauvoir (2009, p. 111) “quase sempre ela (a mulher) vai residir com o esposo, o que basta para demonstrar a primazia do macho”. Evento ocorrido com a personagem *Madalena*, casa-se e vai ela acompanhada por sua tia morar com seu marido, denotando a relação assimétrica existente do masculino para o feminino. A mulher muda-se para a casa dele, ela se submete: é assim que se constrói o *ethos* de *Madalena*, de certa forma “submetida” ao jugo do marido, proprietário de *São Bernardo* e talvez também seu “proprietário”. A mulher, por alguns momentos, “presa”, “subjugada”, representada por *Madalena*, que já descobriu e mesmo se libertou pelo conhecimento, apresenta um *ethos* “mostrado” de resistência ao controle do dominador. No capítulo XXVI [...], Paulo Honório encontra *Madalena* escrevendo a Azevedo Gondim; estes são os diálogos entre os dois:

“ – Faz favor de mostrar isso?” “ – Não tem que ver só interessa a mim”. “ – Perfeitamente. Mas é bom mostrar. Faz favor?” “ – Já não lhe disse que só interessa a mim? Que arrelia!” “Mostra a carta.” “ – Vá para o inferno, trate de sua vida”. “-Deixa eu ver a carta, galinha”. “ - Canalha!” (RAMOS, 2005, p. 165).

Discussão reveladora da resistência de *Madalena* à opressão sofrida no casamento; em nenhum momento ela se rebaixa, impõe sua identidade de mulher emancipada intelectualmente, sentindo-se no direito de preservar sua individualidade. Essas são características contundentes do *ethos* de *Madalena*, mulher esclarecida decidida a preservar seu direito de ser no mundo, seu direito de contribuir com a coletividade como sujeito social que tem opinião formada sobre os eventos socioculturais e políticos.

A carta que o marido não devia ver, para *Madalena* preservar sua individualidade, foi rasgada por ela em meio a gritos de: “ – Miserável!” “-Assassino!” “- Cachorra!” “- Assassino!” Também nesta instância discursiva, o *ethos* de *Madalena* é dito: às claras, ela declara guerra ao marido, à opressão do poder masculino, *Madalena* atinge o ápice da tolerância feminina. Ela representa neste episódio a voz das mulheres esclarecidas intelectualmente mostrando seu dizer, sua resistência, seu pensar, sua identidade, ou seja, o sujeito feminino presente na mulher em busca de emancipação social no início do século XX. Mas *Madalena* não desempenha função profissional no mundo do trabalho, situação que a prendia mais ao esposo. Segundo Beauvoir (2009) “foi pelo trabalho que a mulher cobriu em grande parte a distância que a separava do homem; só o trabalho pode assegurar-lhe uma liberdade concreta” (2009, p. 879).

2.3 Entre o tom, o caráter e o rito

Tom, corporalidade e caráter são conceitos reelaborados por Maingueneau (2008b) e contribuem para a compreensão da articulação da voz que enuncia associada à representação do corpo, do ponto de vista de que “o texto escrito” possui uma vocalidade específica que permite remetê-lo a uma caracterização do corpo do enunciador, a um fiador. Podemos entender que um tom confere autoridade ao que é dito; o caráter corresponde aos traços psicológicos; a corporalidade remete à compleição corporal, além do modo de se locomover, mostrar-se no espaço social. Esses traços são considerados determinações, ligam-se a representações coletivas à personagem do enunciador.

Assim, para Maingueneau (2008b), a instância subjetiva manifestada pelo discurso é uma voz, “associada a um ‘corpo enunciante’ historicamente especificado” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 64). Dessa forma, a partir da relevância temática do casamento e da morte nas obras estudadas: *São Bernardo*, *Luzia-Homem* e a letra da canção *Quero te dar*, discorreremos sobre os ritos de passagem, utilizando principalmente a visão de Mircea Eliade (2010), mas sempre levando em consideração a abordagem de Maingueneau (2008b, p. 65) quando diz “optei por uma concepção mais ‘encarnada’ de *ethos*, que, nessa perspectiva,

recobre não somente a dimensão verbal, mas também o conjunto das determinações físicas e psíquicas associadas ao ‘fiador’ pelas representações coletivas”.

Dessa forma, ao discutir casamento e morte, não podemos perder de vista as orientações de Maingueneau (2008b), ao esclarecer que o *ethos* é uma “forma de mover-se no espaço social, uma disciplina tácita do corpo, apreendida por meio de um comportamento” (MAINGUENEAU, 2008b, p.65). Visão que não deixa de compartilhar com a de Elíade quando mostra a quase impossibilidade do homem se libertar da religião ou com o pensamento de Bourdieu quando defende a ideia de o homem ter sua vida pautada em *habitus*²⁶ construídos socialmente.

Reafirmamos, para Elíade (2010), de acordo com “o homem moderno a-religioso”, o sagrado é o maior obstáculo para a aquisição da liberdade humana, assim o ser humano somente conseguirá ser ele mesmo depois de ficar totalmente desmistificado, ou seja, depois de matar “o último Deus.” Já o *homo religiosus* acredita numa “realidade absoluta, o sagrado, que transcende este mundo, que aqui se manifesta, santificando-o e tornando-o real” (ELÍADE, 2010, 164). Dessa forma, o *homo religiosus* crê que a vida tem origem no sagrado, por isso só é possível a existência humana a partir do sagrado. Enquanto o “homem moderno a-religioso” percebe-se como “o único sujeito e agente da História”, rejeitando as buscas transcendentais, continua vinculado ao *homo religiosus*, não podendo assim, desprender-se desta origem, pois sua constituição formou-se a partir de seus antepassados. Como diz o autor “assim como a ‘Natureza’ é o produto de uma secularização progressiva do Cosmos obra de Deus, também o homem profano é o resultado de uma dessacralização da existência humana” (ELÍADE, 2010, p.166). Neste sentido, consentindo ou não, o homem profano permanece com “os vestígios do comportamento do homem religioso”, embora “esvaziado dos significados” desse homem.

As conceituações acima, discutidas a partir das ideias de Elíade (2010), é que nos fizeram selecionar os ritos de passagem [casamento e morte] como essenciais na caracterização das personagens dos romances analisados: *São Bernardo e Luzia-Homem* e da canção *Quero te dar*, posto que os ritos casamento e morte presentes nas obras necessitam ser avaliados, já que colaboram na organização social das mulheres em estudo, pois constroem suas realidades sociais, dando a cada uma a possibilidade de chegar à verossimilhança, propósito que a obra de arte tem ao representar a realidade.

²⁶ Como indica a palavra, é um conhecimento adquirido, um haver. BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2011. P. 61.

Mircea Eliade (2010), em sua obra já referida, *O sagrado e o profano* (2010), discorre sobre três situações em que se dá o rito da passagem: o nascimento, o casamento e a morte. Destaca, entretanto, que o rito de passagem relevante é o da passagem da infância ou da adolescência à juventude, embora reconheça haver outros ritos de passagem. Todos esses ritos podem ser entendidos como iniciáticos, porque instituem mudança de estado ou de situação em que se dá a iniciação “envolve sempre uma mudança radical de regime ontológico social” (p. 50).

Na obra *São Bernardo*, uma das obras em estudo, dois desses ritos são relevantes: o casamento de Paulo Honório com *Madalena* e a morte dela, mas o tom atribuído a esses eventos decorre, predominantemente, da voz do narrador, ou seja, de uma instância narrativa intradieética²⁷, em que o sujeito da enunciação revela o seu *ethos* e controla os *ethe* das demais personagens.

Na obra *Luzia-Homem*, o rito de passagem é representado pela morte de Luzia. *Madalena* suicidou-se e *Luzia* foi assassinada. A primeira optou pela mudança de seu estado e a outra teria tentado fazer valer o seu caráter. Dessa forma, *Madalena* buscou a morte com as próprias mãos como meio de se libertar da opressão, *Luzia* não teve escolha, morreu em nome de sua dignidade feminina.

O tema do casamento aparece também em Joseph L. Henderson (2008, PP. 175-8), cujo entendimento relatado é o de que com “a aquisição de uma esposa é também uma descoberta simbólica, bem vinda e mesmo necessária: a descoberta do componente feminino de psique masculina”. Henderson (2008) pondera que “o casamento pode ser considerado um rito de iniciação no qual o homem e a mulher devem submeter-se um ao outro”.

Já a morte em si, a morte de uma personagem, pode representar e expressar um acontecimento ou um fenômeno natural tanto quanto o nascimento. Ela é um fenômeno que se opõe ao nascimento, à vida tanto denotativa quanto conotativamente. Ao tratar deste tema, Mircea Eliade (2010) diz que

O iogue ‘morre para esta vida’ a fim de renascer para um outro modo de ser: aquele é representado pela libertação. O Buda ensinava o caminho e os meios de morrer para a condição humana profana – quer dizer, para a escravidão e a ignorância – e renascer para a liberdade (2010, p. 162).

²⁷ É um tipo de narrador que é personagem da história, que dentro dela assume o papel de narrador. Pode ser chamado de homodieético ao expressar informações a respeito de si mesmo, ou heterodieético quando enquanto personagem relata uma história que não participa. (AGUIAR e SILVA, 1974)

Como se pode perceber, na representação do *ethos* das personagens dos romances, em estudo, tanto *Madalena* como *Luzia* comandam o processo de enunciação e vivenciam ritos de passagem. Madalena vive a representação do casamento e da morte; *Luzia-Homem*, a morte, em defesa de suas virtudes.

Em meio às estratégias discursivas, casamento e morte, Madalena vivencia abruptamente o rito de passagem de uma para outra condição civil. Nessa direção experimenta o que popularmente pode-se chamar de “queima de etapas”, não passa pelo namoro, nem pelo noivado, pois Paulo Honório a pede em casamento nos primeiros dias que a conhece.

Ao instituir o tom discursivo, o enunciador Paulo Honório, institui o seu caráter e o de *Madalena*. A visão e o hábito de ambos são inconciliáveis. Assim, a situação de partilha que lhes cabe representar é traduzida por este, voz masculina imposta sobre a feminina, a de *Madalena*. Esses supostos coenunciadores ficcionais não conquistam a adesão mútua, tornando esse rito de passagem como algo que instaura uma interação que se nega: relação cercada por crises, tensões e estranhamentos intermináveis, em decorrência certamente das suas diferenças socioculturais. Enquanto *Madalena* é moça intelectual e de classe devotada ao socialismo, Paulo Honório é homem “rude”, fazendeiro e capitalista, além de ser vinte anos mais velho.

Segundo Eliade (2010, p.150) “todo casamento implica uma tensão e um perigo, desencadeando, portanto uma crise; por isso o casamento se efetua por um rito de passagem”. A palavra passagem implica uma fase, isto é, significa algo que deve ter um período temporário, para os envolvidos se acostumarem com a presença e com os costumes do outro. Pelo menos, esse é o comportamento convencional. Não foi o ocorrido entre *Madalena* e Paulo Honório: pois há sempre um *ethos* de um discurso de muita tensão e intolerância entre os dois, perdurado até o final do romance.

O casamento, ao mesmo tempo, promoveu a transferência da moradia de *Madalena* para outra residência, espaço determinado pelo cônjuge, que antes já morava lá, e por isso se sentia mais proprietário, mudou a classe social a que *Madalena* pertencia, sendo para ela, apesar do conforto financeiro, um choque. O casamento institui um *ethos* discursivo traduzido pelo conflito, conturbado e estressante, já que seu “companheiro” também sentiu sua presença como de uma estranha invadindo seu espaço físico e até mesmo ideológico, posto que *Madalena* questionava a vida pobre e o salário dos funcionários da fazenda.

“- Vamos começar vida nova, hem? Disse Madalena alegremente”. Depois de ela visitar os trabalhadores, Paulo Honório disse: “Quer trabalhar? [...] Trabalhe com Maria das Dores. A gente da lavoura é comigo”. “- A

ocupação de Maria das Dores não me agrada. E “eu não vim para aqui dormir” (RAMOS, 2005, p.110-111).

Esses diálogos ocorridos no segundo dia de casamento demonstram a incompatibilidade entre coenunciadores, sujeitos pertencentes a ambientes sociais com perspectivas ideológicas diversas. Madalena tem para oferecer costumes culturais de mulher avançada para seu tempo, Paulo Honório tem para oferecer seu controle, seu caráter manipulador e autoritário de marido e patrão. Tudo isso só pode dar ao rito casamento o caráter de incompletude e incompatibilidade.

Para Beauvoir (2009, p.432) “o casamento não é apenas uma carreira honrosa e menos cansativa do que muitas outras: só ele permite à mulher atingir a sua integral dignidade social e realizar-se sexualmente como amante e mãe”. *Madalena* talvez buscasse a tal dignidade social almejada pelas mulheres do início do século XX e também, por que não, realizar-se sexualmente e como mãe, mas infelizmente não foi o que encontrou na mudança de seu estado e espaço social – conquista pretendida pelas mulheres de seu tempo e condição socioeconômica.

A opção pela morte mostra *Madalena* como mulher transgressora e resistente: sua morte é a representação da mulher que vai além da vida para superar os problemas que a cercam ou deles fugir. Só há um meio de vencer o poder capitalista e o ciúme masculino simbolizado pelo marido, buscar a morte.

Madalena cansou-se de sua vida inautêntica e partiu para o suicídio a caminho da existência autêntica que é para Heidegger (*apud* REALE, 1991, p. 587) “um ser- para- a- morte. Somente compreendendo a possibilidade da existência e somente assumindo essa possibilidade com decisão antecipatória é que o homem encontra o seu ser autêntico”.

No discurso em que o processo de enunciação transcorre, *Madalena* incorpora o movimento de busca de sua essência. De tanto se defender para se firmar como sujeito no casamento, “perdeu” de si mesma. Por isso, seu caminho foi buscar a morte para “poder-ser! Como diz Reale (1991, p. 587)

“a morte é a possibilidade mais própria, já que diz respeito à essência da existência, vale dizer, o poder-ser do homem. É a possibilidade intransponível, no sentido de que a morte é a última possibilidade da existência, mas que aniquila a própria existência”. Dessa forma, viver para a morte, para Heidegger, é “o autêntico sentido da existência” (p.187).

O pensamento de Eliade (2010) não se diverge muito das ideias de Heidegger, apesar de, teoricamente, um autor não influenciar o outro. Eliade (2010, p.148) afirma que “a

iniciação como a morte, o êxtase místico, o conhecimento absoluto [...] equivale a uma verdadeira mutação ontológica”. É uma idéia de transcendência que se adéqua muito bem ao ocorrido com *Madalena* que necessitava de fazer uma passagem de um estado a outro para resistir aos obstáculos da vida, afirmando-se como ser, presença no mundo, a partir da passagem para a morte, pois só nela conseguiu alcançar o estado transcendental.

2.4 Luzia-Homem sob a ótica do narrador e pela voz masculina

Em *Luzia-Homem* existem os *ethe* manejados pelo discurso de um narrador extradiegético²⁸, que discursivamente de fora da história controla, maneja as vozes e as atitudes de personagens. Assim, a imagem de *Luzia* é pré-discursiva (não explícita), denotada por diferentes vozes e conotada pela voz do narrador. A voz de *Luzia* é um efeito mimético que se instaura e revela, por meio de suas ações, de seus gestos e pela manifestação/enunciação controlada por um narrador extradiegético, que se comporta de modo heterodiegético²⁹ (GENETTE, p. 246- 7). A relação desse narrador com a história que conta corresponde àquela posição da voz de um enunciador de episódios dos quais essa voz não participa (p. 244-7).

Para Genette (1972), as intervenções diretas ou indiretas do narrador a respeito da história instituem o que se poderia chamar por função ideológica do narrador. Estas intervenções são feitas pelo narrador de *Luzia*. Para ilustrar esta afirmação, podemos nos referir a um comentário feito pelo narrador ainda no início do romance:

Pouco expansiva, sempre em tímido recato, vivia só, afastada dos grupos de consortes de infortúnio, e quase não conversava com as companheiras de trabalho, cumprindo, com inalterável calma, a sua tarefa diária que excedia à vulgar, para fazer jus a dobrada razão (OLYMPIO, 2003, p. 16).

O narrador deixa nesta passagem suas impressões que influenciam certamente na formação das ideias das personagens construídas para conviver com *Luzia*. Dessa forma, a simpatia por *Luzia* acaba por conduzir o narrador a se posicionar em favor dela, ou ainda mesmo a odiar seu algoz Crapiúna. Demonstramos também neste item, a visão de personagens masculinos sobre *Luzia*, entre eles Crapiúna, seu algoz ou antagonista; Alexandre, seu namorado; Raulino, seu amigo e o promotor de direito. Estes personagens que

²⁸ Narrador externo, não intervém como personagem na história, não entra em relação de convivência com outras personagens.

²⁹ O narrador não está concretamente representado, fundindo-se a sua função com a do autor implícito. (AGUIAR e SILVA)

podem contribuir com as produções de sentidos na formação do *ethos* da protagonista, cujo enunciador é, predominantemente, o narrador.

Crapriúna, segundo o narrador, era um desses homens que desrespeitava Luzia e era ciente de sua situação de mulher pobre, sem pai e solteira, vivia a lhe fazer galanteios, ao que ela sempre respondia de modo ríspido. Para a moça, não havia razões para confiar nos agradamentos de Crapiúna. Apesar disso, ele sempre a abordava “- Deixa-te de luxos, rapariga. (...) olha a memória de ouro que tenho para ti” (OLYMPIO, 2003, p. 18). A personagem Crapriúna representa o machista desenfreado, o macho dominador que entende o não como rejeição inaceitável. Afirmamos com Bourdieu (2011, p. 29) “de modo geral, possuir sexualmente, como em francês *baiser* ou em inglês *to fuck*, é dominar no sentido de submeter a seu poder, mas significa também enganar, abusar ou como nós dizemos “possuir” ‘ao passo que resistir à sedução é não se deixar enganar, não se deixar ’possuir’”.

Pela voz do narrador extradiegético, Crapriúna “era mal-afamado entre os homens e muito acatado pelas mulheres” (p. 17). “Possuía [...] o encanto militar, a que é tão caroável o animal caprichoso e fútil, a mulher de todas as categorias e condições sociais, talvez porque sendo fraca, naturalmente, se deixa atrair pelas manifestações da força” (p. 17). É ainda o narrador que ilustra, delimita a imagem de Crapiúna comentando que antes de ser soldado foi guarda-costas e fizera coisas cruéis, “de pasmar”. “Tinha o ativo de três mortes e outros crimes menores, valendo-lhe isto por título ao temeroso respeito do povo” (p. 18).

Segundo o narrador, *Luzia* era perseguida por Crapiúna por toda parte, no trabalho, nos passeios ao rio e ao redor da sua casinha velha. “Ela reclamou ao administrador da penitenciária e obteve do tenente-comandante a transferência do soldado para outros serviços, guarda e faxina da prisão e, nos dias de folga, a polícia da feira” (p. 18). *Luzia-Homem*, pessoa que tem um *ethos* “dito” de mulher correta, honesta, boa índole, reconhecia os defeitos do soldado Crapiúna que para muitos da sociedade da época talvez fossem qualidades. Quando se sentia perseguida por ele, sempre se defendia com falas como: “Deixe-me sossegada. Não se meta com a minha vida. Eu não sou o que o senhor pensa” (p. 18)

Luzia era respeitada pelas autoridades da cidade, estas, tentavam protegê-la, pois era bem quista, até pelo promotor. Isso revela em *Luzia* um *ethos* feminino inspirador de confiança, um *ethos* “dito” de mulher trabalhadora que, apesar de não se emancipar pelo estudo, emancipa-se pelo trabalho. Mesmo não tendo conquistado o casamento, instituição protetora da mulher do final do século XIX, consegue se manter socialmente acima das regras sociais estabelecidas tradicionalmente. Pois trabalha para se manter e sustentar sua família, atitude avessa aos costumes da época da personagem.

Crapiúna vê *Luzia* como presa fácil para seus objetivos machistas, já que a moça pertence aos segmentos de nível socioeconômico inferior da sociedade, aos mesmos grupos em que se enquadram “as mestiças, as negras e mesmo brancas menos protegidas e sujeitas à exploração sexual”. (SOIHET, 2011, p. 368). Por isso, não aceita a rejeição e resistência de *Luzia*. Para ele, ela é uma reles mulher, assim, sem nenhuma resistência poderia se submeter aos seus encantos de moço soldado, bem vestido e disposto a dar-lhe de presente seu anel de ouro. Assim projetado, pratica ações do macho sobrepondo-se à liberdade feminina, anulando suas escolhas amorosas e infringindo sua liberdade de ir e vir, duas coisas necessárias à vida diária da mulher que tinha que buscar seu próprio sustento.

Para contrapor Crapiúna, o narrador projeta Alexandre em estratégias discursivas pelas quais podemos perceber sua apresentação como par amoroso da protagonista, que a conheceu para discutir as características mais marcantes do *ethos* da moça. Apaixonou-se por ela no dia em que, Raulino Uchoa puxou o boi pelo rabo, o bicho virou-se como um gato e o mataria se não fosse *Luzia* “moça afoita e destemida” (p.30) surgir e subjugar o animal como se fosse um cabrito. Esta passagem é narrada por Alexandre na casa da moça para justificar à jovem que a partir daquele dia tinha completa admiração por ela, primeiro porque ela não aceitou a recompensa oferecida pelo patrão de Raulino, segundo porque ficou encantado em ver *Luzia* com Raulino nos braços, episódio que é melhor citar na íntegra: “Cem anos que viva terei sempre diante dos olhos e do pensamento, a sua figura de cabelos soltos, rompendo a multidão, com o Raulino nos braços, como se fora uma criança. Lembrava-se um registro do Anjo da Guarda, levando a alma de um inocente para o céu” (p. 30). A percepção da figura de *Luzia* é elevada ao nível de *ethos* espiritual: Anjo da Guarda.

Quando a personagem Alexandre revela tamanha ação feita pela protagonista, o leitor percebe nesta mulher um *ethos* “mostrado” de heroína com o poder físico de proteger aos desamparados. A força de *Luzia* não é apenas física, é também psicológica e em meio aos berros do povo: “Olha a *Luzia-Homem*, a macho e fêmea”, ela carregava, socorria um homem machucado, sem dar ouvidos aos dizeres ofensivos dos populares, porque *Luzia* não apreciava ser chamada de *Luzia-Homem*, mas nem por isso deixava de cumprir seu papel, que chamou de caridade, doando-se como mulher forte, determinada e enfrentadora.

Assim como Alexandre ao conhecer *Luzia*, o Promotor também demonstra grande admiração pelos cabelos dela, e declara: “Que formoso cabelo” (p.41). Comentário ocorrido num contexto muito sofrido para a jovem, pois esse foi o momento em que Alexandre foi preso e interrogado como ladrão do seu local de trabalho. A protagonista, segundo o narrador extradiegético, percebeu os olhos do promotor, mortos de volúpia por seus cabelos e tratou de

prendê-los, ficando inclusive ruborizada, denotando o reconhecimento por Luzia quanto à sua sensualidade. Sedução feminina, que encobre, pois não quer ser reconhecida por ela.

Neste item quisemos avaliar tanto a visão do narrador extradiegético quanto o posicionamento dos personagens masculinos mais presentes na vida da personagem *Luzia*. Só assim, pudemos identificar na protagonista um ethos de muita sedução e simpatia evocado pelo narrador e pelas personagens masculinas em questão.

2.5 O *ethos* feminino sob a voz do outro e da protagonista

Neste espaço, demonstramos o *ethos* de *Luzia* revelada por mulheres da sua convivência, tanto de forma apreciativa, como de forma rude e depreciativa. Além disso, avaliamos em que medida a participação de personagens representantes da população em geral colabora com o narrador na construção do *ethos* da personagem *Luzia-Homem*. Considerando, em alguns momentos o próprio dizer de *Luzia* sobre si, porque necessitamos de ouvi-la em discurso direto com o intuito de fugir um pouco das impressões do narrador extradiegético. Posto que às vezes nos induza a ouvi-lo e ficamos esquecidos dos enunciados de *Luzia*.

A história de *Luzia-Homem* começa na construção da penitenciária de Sobral (cidade cearense). Ali, os colegas de trabalho a veem como arrogante, pois *Luzia* demonstra não se abater diante da miséria e do serviço pesado, assim como em receber o que todos recebem como pagamento: rações de farinha, carne de charque, arroz, feijão e bacalhau. Por isso, seus colegas de trabalho comentam “a modos que despreza de falar com a gente, como se fosse uma senhora dona – murmuravam os rapazes remordidos pelo despeito da invencível recusa, impassível às suas insinuações galantes” (OLYMPIO, 2003, P. 16). Essas falas de colegas de trabalho trazem à tona a mulher desejada que era *Luzia*, quando o narrador comenta “a invencível recusa” da moça aos galanteios dos homens que conviviam com ela, mas não conseguiam sua atenção, seu afeto.

As atitudes de *Luzia* não só incomodam os colegas de trabalho como à população pobre de modo geral, porque o populacho sempre se mostrara ríspido à prática da personagem de se isolar socialmente, de se preservar das opiniões alheias. Essa passagem ilustra bem esses fatos: “arreda, que lá vem *Luzia-Homem*, como uma danada!... – Mulher do demônio, você não enxerga a gente, sua bruta?!... Esta excomungada está com o diabo no couro!...” (OLYMPIO, 2003, p. 39). Percebemos na fala de *Luzia* sua insatisfação em relação ao olhar do povo, quando dialoga com Alexandre: “- Às vezes, tenho ímpeto de estraçalhar uma dessas criaturas perversas que me olham pelo rabo do olho, rindo pelo canto da boca, como se eu

fora uma ridícula...” (OLYMPIO, 2003, p. 76). Assim, percebemos um *ethos* em *Luzia* de mulher inteligente, discreta, resistente, preocupada com sua dignidade e reputação e que sabe conter seus ímpetos emocionais.

No jogo enunciativo o narrador relata, mostra que *Luzia* conseguia carregar cinquenta tijolos de uma só vez. Carregava também de uma só vez o correspondente a três potes de água, que somente um homem robusto conseguiria. Chegou a remover a soleira de granito da porta da prisão, causando espanto até nos operários mais valentes, inclusive em Raulino Uchoa, “sertanejo hercúleo e afamado”. (p. 16).

Mesmo com toda essa força física, *Luzia-Homem* apresenta um *ethos* de mulher sensual. É possível perceber isso, já na página (16), quando o narrador faz uma descrição graciosa de suas características físicas: “Em plena florescência de mocidade e saúde, a extraordinária mulher, que tanto impressionara o francês Paul, encobria os músculos de aço sob as formas esbeltas e graciosas das morenas moças do sertão” (OLYMPIO, 2003, p. 16)

Luzia tem uma grande defensora, na classe alta: Matilde, a esposa do promotor, que “compra seu cabelo” para ajudar a pagar as velas para a curandeira Rosa rezar, com finalidade de ajudar a tirar Alexandre da cadeia. Matilde dialoga com *Luzia* com amizade e admiração, demonstrando respeito pelo sentimento amoroso que a moça mostra ter por Alexandre: “- A sua dedicação ilimitada àquele infeliz só pode ser inspirada por um grande afeto, desses que não esmorecem ante os maiores sacrifícios. - E é somente por gratidão, que o defende com tanta dedicação?...” (OLYMPIO, 2003, p.78). Percebemos muito afeto nas palavras da esposa do promotor que demonstra carinho e preocupação em contribuir com *Luzia* nos momentos mais difíceis, assim é perceptível em *Luzia* a evocação de um *ethos* feminino de mulher enamorada, apaixonada, percebido a partir das impressões de Matilde.

Diferente do narrador de São Bernardo que acusa Madalena constantemente, o narrador de *Luzia-Homem* destaca suas mais sublimes qualidades. O narrador não funciona como antagonista da personagem *Luzia*, mas como seu protetor e até mesmo cúmplice, enquanto os personagens secundários (representando o povo) afrontam *Luzia* para desqualificá-la como mulher. Por exemplo, na página (16), uma senhora vista pelo narrador como alcoviteira faz o seguinte comentário: “Aquilo nem parece mulher fêmea”. Mas Teresinha, uma amiga que a acompanha em toda a história a defende dizendo: “- Não diga isso que é blasfêmia”. Esses pontos de vista diversificados de personagens nos leva a construir um *ethos* de *Luzia* que oscila entre a “rudeza” da força física desafiadora de mulher forte e a sensualidade e delicadeza feminina ainda resistente no espírito forte de mulher sertaneja guerreira sobrevivente à seca nordestina tão massacrante. Outra atitude denotadora

do *ethos* forte de *Luzia* e ao mesmo tempo discreto é a resistência à amizade das companheiras de trabalho. Também na página (16) há um exemplo de comentários destas colegas de rotina: “- É de uma soberba desmarcada”. Não estava ali para amizades, tinha finalidade de cumprir sua tarefa diária excedendo o ritmo comum de produção com o objetivo de receber a ração dobrada, pois sustentava a si e à mãe doente, não tinha pai, não tinha marido. Em meados do século XIX esta era uma situação penosa e desafiadora para a mulher.

O enredo do romance é do final do século XIX, neste período uma mulher solteira, sem pai, de classe baixa, que sustentava a casa, não era bem vista pela sociedade, até porque os costumes disseminados pela burguesia pressupunham que a mulher “descendente” não trabalhasse fora de casa, ideologia que chocava com a realidade da classe baixa que tanto membros do sexo masculino como do feminino tinham que trabalhar para conseguirem sobreviver à vida carente que levavam.

No artigo, *Trabalho feminino e sexualidade*, Rago (2011, p.585) afirma: “Para ser respeitada [a mulher] necessitaria de um pai, de um irmão mais velho ou de um marido que a ‘protegesse’”. Por isso ela fazia-se *Luzia-Homem*, pois diante da sociedade era uma mulher vulnerável a situações como: propensa a cantadas e desrespeitos masculinos, já que a instituição família em sua vida não estava de acordo com as convenções sociais da época. Por essas razões, fica exposta aos desrespeitos sociais, principalmente por parte dos homens. Como diz Rago (2011, p. 589): “Desde a famosa ‘costureirinha’, a operária, a lavadeira, a doceira, a empregada doméstica, até a florista e a artista, as várias profissões femininas eram estigmatizadas e associadas a imagens de perdição moral, de degradação e de prostituição”. Em meio a essa sociedade hipócrita e conservadora é que se constrói o *ethos* desafiador e guerreiro de *Luzia-Homem*, que por algumas vezes sua figura era associada à aparência masculina: “- Reparem que ela tem cabelos nos braços e um buço que parece bigode de homem...” (OLYMPIO, 2003, p.16) - (Fala da alcoviteira e curandeira de profissão). No *ethos* de *Luzia*, homem e mulher se cruzam e até se digladiam.

Raquel Soihet (2011) discute no texto “*Mulheres pobres e violência no Brasil urbano*”, que no período da *Belle Époque*³⁰

[...] embora mantidas numa posição subalterna, as mulheres populares, em grande parte, não se adaptavam às características dadas como universais ao sexo feminino: submissão, recato, delicadeza, fragilidade. Eram mulheres que trabalhavam muito [...] fugindo, em grande escala, aos estereótipos atribuídos ao sexo frágil. (2011, p. 367)

³⁰ Período cosmopolita que teve início no final do século XIX na Europa.

Luzia é apresentada pelo narrador como imagem de mulher que se sente diferente das demais e até rejeitada por elas, os únicos amigos que possui, já declarados no início da narrativa, são Raulino e Alexandre. Depois deles, Teresinha com a qual a amizade se firma, após ser vista por ela a banhar-se no rio. É neste momento que Teresinha testemunha a beleza física de mulher presente em *Luzia-Homem*: “- Agora sou sua defensora. [...] – Hei de punir por você em toda parte, porque vi com os meus olhos que é uma mulher como eu, e que mulherão!” (OLYMPIO, 2003, p. 25). Fica deslumbrada e ao mesmo tempo confusa quando *Luzia* se mostra envergonhada por ser vista nua. Teresinha, a partir deste dia, declara a *Luzia* sua admiração, fidelidade e prontidão para defender sua feminilidade que testemunha naquele momento. Podemos observar nesse evento entre as duas personagens que *Luzia* passa a ser mais valorizada pela amiga quando é identificada como uma igual fisicamente, ou seja, fica presente a valorização da mulher como corpo e não atitude.

Durante a conversa no rio ocorre a revelação de Teresinha sobre todas as seduções praticadas por Crapiúna que “desgraçou” várias moças da região “com promessas de casamento”, não tendo coragem, segundo Teresinha, de dar a elas “um pedaço de pano para fazer uma saia”. Contou também sobre a tentativa de seduzi-la mostrando o anelão de ouro. Fez, além disso, outro relato, deixando admirada a protagonista, ao dizer que Alexandre comprou briga com Crapiúna porque este tomou umas liberdades com Quinotinha, ainda “uma criança inocente.” Teresinha acrescenta na conversa a informação de Alexandre já estar de olho em Crapiúna por causa de *Luzia*.

O *ethos* de *Luzia-Homem* é projetado como o da mulher que está além de seu tempo, independente, segura emocionalmente, busca um homem companheiro, ético, cuidadoso, preocupado com a essência feminina, mas encontra dificuldade para lidar com o sentimento, talvez por causa da frieza que deve aparentar socialmente, com o objetivo de se proteger de uma sociedade opressora às escolhas da mulher. Tanto que quando Alexandre propõe a ela dar uma lição em Crapiúna, para que deixasse de incomodá-la, responde assim: “- Não quero. Não tenho medo daquele miserável... Depois que hão de dizer?... Você não é nada meu para tomar dores por mim...” (OLYMPIO, 2003, p.22)

O contexto histórico do enredo do romance é por volta de 1873, período de uma seca muito forte no sertão nordestino, que proporcionava aos moradores ausência de horizonte. Nesse contexto, ficcionalizado, *Luzia* sonhava e planejava emigrar na companhia da mãe, dos amigos e de Alexandre com quem pretendia se casar. Essa época próxima da *Belle Époque* (1890-1920) foi uma fase histórica em que se buscavam explicar cientificamente as

características femininas. Para dialogar com o *ethos* da personagem Luzia apresentamos as idéias de Rachel Soihet (2011, p. 363)

A medicina social assegurava como características femininas por razões biológicas: a fragilidade, o recato, o predomínio das faculdades afetivas sobre as intelectuais, a subordinação da sexualidade à vocação maternal. Em oposição, o homem conjugava à sua força física uma natureza autoritária, empreendedora, racional e uma sexualidade sem freios.

Nem todas as características apresentadas por Soihet (2011), defendidas pela ciência da época, fazem parte da vida da personagem *Luzia*. Não apresentava fragilidade, nem suas faculdades afetivas superavam as intelectuais, sempre buscava primar pela racionalidade ao tomar suas decisões, dessa forma, as atitudes de *Luzia* de acordo com a ciência seriam condizentes ao comportamento masculino, no que se refere à “natureza autoritária, empreendedora, racional”, com exceção de uma sexualidade sem freios. Por outro lado, era detentora do recato, não se exibia, conversava com poucas pessoas, se vestia com seriedade, tinha personalidade firme que pode ser apreciada nos discursos diretos apresentados pelo narrador. Por esse viés suas características são femininas. Precisamos analisar como se apresenta o *ethos* de *Luzia* a partir da instância enunciativa, é como afirma Maingueneau (2008, p. 59) “o *ethos* se mostra no ato de enunciação, ele não é dito no enunciado. Ele permanece, por natureza, no 2º plano da enunciação: ele deve ser percebido, mas não deve ser objeto do discurso”. E nesse segundo plano da enunciação se constrói o dizer de *Luzia-Homem*, uma representante da figura feminina, guerreira, determinada, decidida a lutar por uma conquista de vida digna que sabe ser merecedora. Na apresentação de cuidadora da mãe e protetora do homem que ama (Alexandre) é que encontra forças para se fazer sujeito do seu discurso. Como exemplo, podemos citar sua fala (p.40): “-Entre essa gente maligna que faz pouco de mim, essa gente desalmada que me persegue, como se eu fora uma excomungada ou um bicho brabo, encontrei nele (Alexandre) um amigo, irmão, e hoje, abaixo de Deus, é ele quem me ajuda a sustentar os dias de minha mãe, entrevada dentro de uma rede”. [...] - “Só deixei de usar camisa e ceroula e andar encourada, quando já era moça demais, ali por obra dos dezoito anos” (OLYMPIO, 2003, p. 41). Esse enunciado de *Luzia* pressupõe um *ethos* feminino afetuoso e grato pela dedicação do outro, também a voz de mulher revoltada com uma população desrespeitosa pelo seu modo de se apresentar socialmente, pelos seus trajés diários. O modo de ser da personagem *Luzia*, neste contexto, não só conflita com os falatórios abusivos da população, mas entra em contradição com as vozes da Igreja e do Estado civilizado do contexto histórico da época do enredo da obra, que enuncia que a mulher tem

que ser feminina, com “trejeitos frágeis”. Segundo Soihet (2011) até a ciência e a lei justificavam essa ideologia: (p. 363)

O Código Penal, o complexo judiciário e a ação policial eram os recursos utilizados pelo sistema vigente a fim de disciplinar, controlar e estabelecer normas para as mulheres dos segmentos populares. Nesse sentido, tal ação procurava se fazer sentir na moderação da linguagem dessas mulheres, estimulando seus hábitos sadios e as boas maneiras, reprimindo seus excessos verbais.

Luzia mostra-se conhecedora de suas virtudes. É possível perceber isso neste trecho apresentado pelo narrador: “... *Luzia* sentia-se humilhada pelos grosseiros galanteios que ele (Crapiúna) lhe dirigira sem o menor rebuço, com desabrida petulância e desenvoltura sensual, como se ela fora dessas desgraçadas, cujo acesso não é já resguardado pelo prestígio da virtude”. (OLYMPIO, 2003, p. 27-28). Na verdade, o que se tem aí é a presença do abuso de poder de “autoridade masculina”, o policial, o soldado que deve ser obedecido pelos civis, sobretudo pelas frágeis e indefesas mulheres, principalmente por mulheres pobres, sem pai, sem irmãos e sem maridos.

O sonho de *Luzia* é sair daquela terra opressora, sem oportunidade, emigrar, juntamente com Alexandre para região mais desenvolvida onde possam encontrar recursos para tratar de sua mãe. Esta fala dela fundamenta este sonho: “- Mais dias, menos dias, estamos de viagem...”. Por este sonho, percebe-se a enunciação de um *ethos* “mostrado” esperançoso com perspectiva de mudança, cheio de objetivos para o futuro, uma mulher transgressora, um sujeito discursivo em busca de libertar-se do que ela classifica como inferno.

Um outro aspecto recorrente para ser investigado em *Luzia-Homem*, é a contínua alusão ao seu cabelo, principalmente ao tamanho longo e ao brilho. A primeira alusão é a já referida no comentário do promotor, a segunda é na página (51) quando Teresinha se mostra admiradora do comprimento do cabelo da amiga. A terceira é em momento singular que a protagonista *Luzia* quer vendê-los para Matilde, a esposa do promotor. A personagem pede dois mil reis por suas madeixas, com o objetivo de pagar as velas que a Rosa Veado usaria em um trabalho espiritual encomendado por Teresinha, para descobrir os verdadeiros criminosos que roubaram o armazém, podendo, assim provar a inocência de Alexandre. Matilde paga cinco mil reis, mas não aceita *Luzia* cortar os cabelos, diz “São meus, mas ficam na sua cabeça” página (55). Assim, Matilde paga pela permanência da feminilidade de *Luzia*, como representação de um ser mulher-homem. Falci (2011, 245) relata: “uma coisa as nordestinas

do sertão pareciam ter em comum: o apreço pelos longos cabelos. Basta dizer que, na seca de 1877, mulheres famintas, esqueléticas, chegaram à casa do major Selemérico, em Oeiras, antiga residência do presidente da província, e, em agonia de morte, ofereciam cortar o cabelo em troca de água, água.” Já *Luzia* quer trocar seus cabelos pela verdade. *Luzia* é a todo momento a expressão da tentativa de verdade, de apresentação de uma outra face feminina, de uma busca por igualdade entre os gêneros, pois nela os dois se encontram. Coincidência ou não o contexto histórico do enredo alude à mesma seca referida por Falci (2011). Entretanto, a negociação feita entre a protagonista e Matilde não tem como objeto a água, mas a necessidade financeira de libertar o amor de *Luzia* da prisão, situação que simbolicamente pode passar pelo mesmo efeito de sentido da palavra água que pode significar a renovação da vida.

A proposta de avaliar o *ethos* discursivo de *Luzia*, sob o olhar do outro, teve o objetivo de investigar uma diferenciação de busca pela imagem do si da personagem por outro canal, pelo percurso das personagens secundárias do romance e até mesmo de avaliarmos a fala da própria *Luzia*. Queremos nos referir aos enunciados de discurso direto da personagem, não mais os proferidos pelo narrador extradiegético, como fizemos no item anterior. Por isso, apresentamos as falas diretas das personagens, com o intuito de avaliar as impressões apresentadas pela população, por Matilde, por Teresinha e pela própria *Luzia*. Embora reconheçamos não ser possível nesse romance segmentar discursivamente cada fala das personagens sem a influência direta ou indireta do narrador.

2.6 Ritos em *Luzia-Homem*

Durante o romance *Luzia-Homem*, percorrem intenções de *Luzia* e Alexandre de se casarem. Na página (32), Alexandre propõe: ”- Se não levassem a mal eu ficaria morando com vocês... Sempre é bom ter homem em casa...” *Luzia* responde: “- E as más línguas? [...] Acha pouco o que já rosnam de nós?” “- Então não sei como há de ser... Só se ... Só se ... nós... nos casássemos...” Percebemos que tanto *Luzia* como Alexandre têm noção do significado social do rito casamento: ele querendo mudar para a casa dela, com a finalidade de exercer a “proteção” masculina tão presente nas relações afetivas na visão do sagrado. Enquanto *Luzia*, numa visão nem tanto emancipadora, destaca um *ethos* “dito” feminino arredo à presença de um homem em casa que não seja seu marido. Não é preciso que a personagem esclareça esta questão, Alexandre conhecedor dos costumes sociais do mundo sagrado, faz oferta de casamento. A iniciação esperada a partir do casamento não ocorreu entre Alexandre e *Luzia*. Planos havia, mas o casal não atinge esta passagem, pois a morte de *Luzia* os impede.

Luzia-Homem comportou-se no decorrer do romance como heroína, prestando sempre assistência aos amigos necessitados. E até a si mesma sempre fazia o que melhor conviesse a uma vida digna e honesta. Dona de um caráter forte e destemido nunca se rebaixou.

No final do romance, ao enfrentar a morte, não foi diferente, quando emigra ao lado das pessoas mais importantes de sua vida: a mãe, Alexandre, Raulino, e Teresinha. Terezinha, por sua vez, vai por um atalho que é recomendado por Raulino. Como Teresinha encontra-se à frente de *Luzia*, a protagonista aperta o passo para alcançá-la e choca-se ao ver Crapiúna batendo em Teresinha. *Luzia-Homem* reage para socorrer a amiga e o soldado aproveita a ocasião para realizar seu sonho: possuir *Luzia*. A protagonista luta até a morte, mas antes arranca um dos olhos de Crapiúna.

Segundo Eliade (2010, p.148): “a iniciação, como a morte, o êxtase místico, o conhecimento absoluto, a fé (no judaísmo-cristianismo), equivale a uma passagem de um modo de ser a outro e opera uma verdadeira mutação ontológica”. Eliade (2010) relata que as tradições religiosas falaram simbolicamente da “ponte perigosa” ou da “porta estreita”, símbolos que são substituídos no romance pelo “atalho”.

Luzia sentiu medo de Crapiúna em diversas passagens do romance: “*Luzia*, perturbada com a súbita presença do terrível soldado, não ousou proferir palavra” (p.53). Mas no final do romance precisou enfrentá-lo para salvar a amiga e sua honra, foi até às últimas consequências, para não se deixar abusar por Crapiúna.

Segundo Eliade (2010, p. 147): “pode-se dizer que a existência humana chega à plenitude ao longo de uma série de ritos de passagem, em suma de iniciações sucessivas”. É fato que *Luzia* passou pelo nascimento e fez de sua vida um grande evento de passagem: amou a mãe e Alexandre, dedicou-se ao trabalho para a sobrevivência digna e a mais confortável que alguém da sua condição pudesse alcançar. Lutou para libertar seu amor da prisão, atitude que também faz parte da sua vida, que sem a passagem pelo nascimento não haveria. Não se casou com Alexandre, mas se comportava como se fosse sua esposa, pois como diz Eliade (2010, p. 150): “Todo casamento implica uma tensão e um perigo, desencadeando, portanto uma crise”. E esta crise, ocorreu em meio à cumplicidade amorosa existente entre *Luzia* e Alexandre, principalmente na ocasião em que o rapaz esteve preso. Assim, mesmo que o casamento não seja fato no romance a relação dos dois é tão sublime que passa um *ethos* de consumação deste rito pelo motivo de tamanha cumplicidade do casal.

Em relação ao rito de iniciação “morte” é preciso dizer com Eliade (2010, p.156): “A morte significa a superação da condição profana, não santificada”, é o que *Luzia* proporciona ao soldado, com a morte, ele que vivia no mundo a profanar sofre “o castigo da morte”. Mata

Luzia, mas também morre na floresta, que em algumas cerimônias religiosas de povos primitivos simboliza as trevas, os infernos.

Luzia morre pelas mãos de seu algoz, cumprindo o rito da morte de forma heróica como passou pela vida, pois não se entregou ao inimigo Capiúna até o último instante. É certo que não cumpriu o rito casamento, tão desejado por ela e seu par amoroso Alexandre, mas sua passagem para a morte finaliza o enredo de forma tão expressiva, a ponto de deixar sua presença heróica marcada para sempre na vivência do leitor.

3. PROJEÇÕES DO *ETHOS* DISCURSIVO

Neste capítulo, partimos do pressuposto de que o *ethos* feminino projetado nas duas letras musicais *Quero te dar* e *Garota de Ipanema* selecionadas para este estudo revelam-se sob dois modos discursivos distintos: um pela voz do eu lírico evocando um corpo feminino apreendido, corporificado e incorporado ao discurso por meio de seu próprio olhar, ou seja, da enunciação de um si que vê a garota e também a discursivisa. O outro modo tem uma voz que fala de si, de seu desejo e supõe um coenunciador, instituindo a incorporação de um *ethos* pronunciado por si mesma, a partir de uma corporalidade evidente que projeta o seu próprio eu e proclama o seu desejo. Com Maingueneau (2009), antecipamos: “nem por isso se faz do corpo o sentimento último da obra, pois as determinações deste são somente umas das condições do funcionamento da obra, um articulador, e não um fundamento” (2009, p.290), que se realize plenamente por si só, uma que advém de um discurso constituinte que tematiza condições e possibilidades de significação.

3.1 O *Ethos* no discurso lírico musicado

No poema *Garota de Ipanema*, de Vinícius de Moraes (1986, pp. 392-3) têm-se a presença de um eu lírico enamorado por uma “moça” apreendida pelo enunciador como jovem, linda, bronzeada, dona de um corpo que “expande” por todo o caminho sensualidade. É possível perceber que o eu lírico manifesta-se, inicialmente, “hipnotizado” e mesmo deslumbrado diante de tão graciosa mulher ou musa inspiradora do amor. Esse poema vira letra de um samba, produzido por Antônio Carlos Jobim. Existem vocábulos e expressões como: linda, cheia de graça, menina, doce balanço; é mais que um poema que demonstram o *ethos* do enunciador ao expressar atributos que confere à garota de Ipanema, “que vem e que passa”. Percebemos, no trecho, “... quando ela passa O mundo inteirinho se enche de graça”, o eu lírico instituindo elo com um coenunciador possível para corporificar a moça deslumbrante, ou seja, aquela figura feminina que lhe suscita ou desperta hipóteses que não se confirmam.

O poema, “Garota de Ipanema”, tem por coenunciador, enquanto texto literário, o leitor, convidado a olhar. A chave desse convite está no primeiro verso, da primeira estrofe: “Olha que coisa mais linda”. Esse verso institui certo tom atribuidor de autoridade ao que é

dito e nos remete à ideia de incorporação, porque, como leitores, passamos a lhe dar um corpo, instituindo, portanto, um fiador (MAINGUENEAU, 2011, p.99). Por quê? Porque passamos a exercer com o enunciador a elaboração de *ethe*: o dele e o da garota.

Quanto ao vocábulo “coisa”, geralmente refere-se a objeto, porque então neste caso a garota de Ipanema? Que mulher é esta? Sem nome, sem voz? O que ela e sua graça representam? Quem pode ser uma mulher descrita apenas fisicamente? Como é sua essência? Se é aquela mulher que passa, então não é íntima do sujeito da enunciação, vem e passa, vai embora, não é permanente, é passageira, é distante, “a caminho do mar” com seus mistérios: é apenas um corpo bonito embelezando as ruas, como um objeto que enfeita a cidade, que embeleza a praia da cidade-luz, deslumbrante tal como Paris, já que no contexto histórico o Rio de Janeiro sofreu no início do século XX uma reforma estrutural para ter aparência com a capital francesa.

Como diz Bártolo (2007, p. 14): “O corpo contemporâneo é desmarcação (...) do território natural na tensão para o território artificial e deste para o território do sintético; desmarcação do território da subjetividade na tensão para o território da objetividade”.

Por outro lado, é possível perceber a presença recorrente do verbo “passa”: surge quatro vezes no texto. Isso pode evidenciar também sobre a frequência com que a mulher circula no espaço social frequentado pelo eu lírico, dando a ele cada vez mais oportunidade de inspiração poética e desejo daquela que não é sua. Ela “passa no doce balanço”, movimentase pela via pública, “mexendo” com as emoções do sujeito discursivo, balançando porque despertando sentimento amoroso. O advérbio *mais* como intensificador, na primeira estrofe e na segunda, é uma das pistas instituidora da instância subjetiva que a leitura faz emergir, supor a representação do sentimento de enunciador. Também o *mais* é usado na última estrofe “o mundo inteirinho se enche de graça e fica mais lindo por causa do amor”. Situação que, hiperbolicamente, traduz a percepção de quem quer legitimar a sua fala que arrebatou o coenunciador, aquele que sofre a influência do conjunto de esquemas que apontam para dois corpos: o do enunciador e o da referência da que passa a habitá-lo. Amor aqui tem uma concepção relacionada ao exterior, à parte física e superficial, não à essência. *Inteirinho* é uma hipérbole, um exagero, que o eu lírico utiliza na cena de sua fala ao interlocutor evocado, seu leitor, o que Ipanema representa: “o mundo se enche de graça”, e plenifica aquele que contempla o belo.

Assim, podemos inferir, a *Garota de Ipanema* institui um *ethos* “mostrado” apresentando uma imagem de si na primeira instância como uma mulher sedutora apenas pelo seu exterior, ou simplesmente pelo corpo erótico de musa, em uma leitura mais aprofundada é

possível encontrar efeitos de sentido que levem o leitor a uma essência maior dos sentimentos provocados nos homens ao trafegar pelo passeio público. Além de ser uma garota que passa de forma recorrente, é a coisa mais linda, mais cheia de graça, o seu balançado não é qualquer um, “é mais que um poema”. No final do poema, o leitor é remetido ao que legitima o belo e o eleva: o amor, como confirma o fragmento: “O mundo inteirinho se enche de graça, e fica mais lindo por causa do amor”.

Segundo Maingueneau (2008b, p. 59): “Vê-se que o *ethos* é distinto dos atributos “reais” do locutor. Embora seja associado ao locutor, na medida em que é a fonte da enunciação, é do exterior que o *ethos* caracteriza esse locutor”. Por isso, podemos afirmar que o *ethos* enunciado no poema, ao destacar a formosura da *Garota de Ipanema* inscreve-se no contexto carioca dos anos de 1960, mesma época em que começa a despontar no Rio de Janeiro o culto ao corpo feminino pelas agências de turismo. Como o homem geralmente é influenciado pelo meio que vive não é de se estranhar, que ao compor a música *Garota de Ipanema*, o poeta sofre influência da publicidade da época que vê o corpo feminino como objeto de consumo.

Segundo Siqueira (2006, p.130):

Além dos postais e mídia voltada preferencialmente para o turista, também é nas capas dos jornais, revistas e guias de serviços onde podemos encontrar fotografias de jovens mulheres bronzeadas de costas vestindo biquíni e frequentando as praias mais famosas do Rio de Janeiro.

Portanto, é necessário constatar que o enunciador rebaixa o poema para enaltecer a musa que, assim como o eu lírico, encontra-se inserida no espaço urbano devotado à beleza do corpo feminino como algo que transcende a beleza do poema, ainda que essa musa represente um modelo de mulher, um estereótipo, que nesse contexto sócio-histórico ainda não se pronuncie como sujeito participante do acontecimento social.

De acordo com Cesídio (2007), depois de conquistar sua inserção no mundo do trabalho, a mulher conseguiu emancipar-se, conquistar algum espaço profissional, seu próprio salário e, além disso, a oportunidade de usar a pílula anticoncepcional. E esta nova forma de vida passou

A valorizar a estética do corpo, a independência financeira e profissional da mulher, o que contribui para a nova construção de uma subjetividade feminina. Porém, diante de tal valorização, a partir do século XX, ocorreu uma banalização do corpo da mulher, pois a mídia o expôs em propagandas,

revistas, jornais, programas de tv etc., a fim de estabelecer um padrão do corpo feminino. (ANDRADE e BOSI 2003, apud BORIS e CESÍDIO, 2007)

Dessa forma, a *garota de Ipanema*, que o eu lírico tanto exalta, pode ser numa primeira instância interpretativa da representação feminina de uma mulher coisificada, em que a reificação do corpo pressupõe a permanência de certos valores: graça, menina, doce, linda, amorosa. Há nesta mulher um sujeito, uma reafirmação do ser mulher que se difere daquela postura em que se inscrevem as personagens *Madalena* e *Luzia*. *A garota de Ipanema* é concebida e projetada mulher num corpo que passa e seduz e o que provoca a adesão do enunciador homem apenas pela aparência física, não pelo intelecto, não pelo pensamento próprio e independente, não pela essência, mas pela aparência corporal. Assim, a mulher vira mercadoria³¹.

No artigo *Para uma etnografia do cartão-postal: destaque para a garota carioca*, Siqueira (2006, p.132) afirma: “*A garota de Ipanema* não passa andando, passa balançando as ancas docemente; ancas que são como um poema que remete ao campo da emoção e da viagem que faz o poeta pelo corpo da garota”. Uma mulher como atração turística para a sedução estrangeira: ‘mulher sexo’. O autor ressalta em seu artigo que as nádegas femininas são associadas ao turismo na cidade do Rio de Janeiro, e que inclusive há, na Praça da Apoteose, um monumento representando as nádegas de uma mulata. Siqueira (2006, p.141) diz: “Os corpos femininos bronzeados têm de aparecer de costas, de biquíni e com as nádegas ocupando o centro da cena”. Assim, não se pode negar a apelação pelo corpo feminino no espaço sócio-geográfico do Brasil, situação constante e por isso motivadora da valorização exagerada da presença do corpo feminino, situação aproveitada pelos setores publicitários e midiáticos.

3.2 O Ethos Feminino no discurso funk

Com a finalidade de contextualizar o estudo da letra da música *Quero te dar*, apresentamos a história da origem do *funk*. Segundo Janaína Medeiros (2006), o *funk* nasceu nos anos de 1970 nas favelas do Rio de Janeiro e chega a reunir dois milhões de jovens em até setecentos bailes por final de semana, mas Medeiros (2006) é incisiva ao dizer que ao *funk* ainda é negado o *status* de cultura.

³¹ Não existe uma definição única para objeto, substância, serviço que proporcione prazer e afaste a dor. Os economistas clássicos ingleses costumavam empregar esta palavra “como sinônimo de bem econômico” (SILVA, 1987, p. 745).

O *funk*, segundo Medeiros (2006), tem suas origens nos Estados Unidos. O vocábulo *funk* desde sua criação esteve relacionado ao sexo e ao *batidão*, mesmo nos Estados Unidos. Teria sido uma gíria usada pelos negros americanos com o objetivo de conceituar “o odor do corpo durante as relações sexuais” página (13). Além de acrescentar uma “apimentada” à base musical (*riffs* – frases repetidas) a partir de um som com uma pancada mais rápida. Segundo Medeiros (2006), a palavra *funk* já aparecia no jazz norteamericano dos anos 1950 e 1960, ao ser associada ao jargão da *soul music*.

Assim, originando-se diretamente do *soul*, dos ritmos blues e do *jazz*, o *funk* surgiu de forma oficial nos anos de 1960 com James Brown, conhecido como padrinho do *soul*. Brown era negro, foi considerado ousado como inventor do *funk*, porque, em tempos de segregação racial nos Estados Unidos, acrescentou uma mudança rítmica tradicional de 2:4 para 1:3. Tudo isso significa que um negro acrescentava uma base em geral associada à música branca “em pleno ritmo tipicamente negro” (p.14).

Já no Brasil, o *funk* chegou nos anos de 1970 e teve como grande palco o Canecão. Ocorriam lá os ‘bailes da pesada’, coordenados por DJs Big Boy e Ademir Lemos, tocando *soul*. A festa no Canecão expirou, mas o público continuou a existir; segundo Medeiros (2006), só aumentava. Mas este público teve que migrar para quadras esportivas e clubes na periferia do Rio de Janeiro. Já no final dos anos 1970, surgiram a *Soul Grand Prix* e a *Black Power*, *grups* que promoveram festas *black*.

Nos anos 1980, surgiram as *melôs*, que se originaram do *miami bass*, estilo *dance* americano, ritmos musicais repletos de palavrões. Eram feitas as versões em português, conhecidas como *Melô da verdade* (*Girl you know it's true*); *Melô do neném* (*Back on the chain gang*).

Em 1989, segundo Medeiros, o DJ Marlboro (Fernando Luís Mattos da Matta), discotecário há quase dez anos ao ganhar o concurso nacional de DJs teve como prêmio uma viagem a Londres, onde esteve frente a frente com as novidades do mundo *dance*. Voltou ao Brasil com o projeto de nacionalizar o *funk*.

Medeiros (2006) defende o ritmo como criativo e persistente na busca pela sobrevivência derrubando preconceitos, mesmo quando a mídia e a sociedade tentam “demonizá-lo”. Para a autora página 10, “O medo que domina a sociedade faz com que abafemos toda a expressão de uma nação *funkeira* que estará à frente do Brasil de amanhã”.

Medeiros (2006) alega que mesmo com seu auge em 2001, nas rádios, tevês, festas da zona sul e boates de *playboy*, o ritmo musical “continuou a ser ignorado pelos cadernos de cultura”. A autora conta que, em seus trinta anos de existência, o *funk* passou por diversas

fases para se transformar em um ritmo totalmente nacional em suas melodias, pois atualmente acrescenta *maracatu* à *batida eletrônica* e mesmo instrumentos musicais como *atabaques*, além de dar às letras um “tom de irreverência e sensualidade” (p.13), que são características marcantes na música brasileira, “desde as marchinhas de carnaval até o forró” (p.13).

Na música *Quero te dar*, de Valesca Popozuda, o eu lírico é sujeito da enunciação do seu próprio discurso. A voz feminina instaura o processo intersubjetivo com seu interlocutor, um homem casado. A partir do vocativo “amor” ela chama o interlocutor masculino para conhecer seus anseios em relação a ele. Enuncia que “há mais de uma semana” que tenta se segurar, declara saber a partir daí que o interlocutor é casado, demonstra ter consciência da proibição social de sentir determinados desejos por homens casados, mas vence as convenções sociais e declara: *Quero te dar*, inclusive criando um refrão que ecoa dando ritmo musical contínuo, o que sugere que esse ritmo represente o movimento do coito. A enunciativa apresenta-se como uma mulher que se chama Valesca, mas tendo como apelido *Quero te dar*, alcunha altamente comprometedora para a moral e os bons costumes prezados ainda pela nossa sociedade religiosa e conservadora.

O eu lírico feminino insinua uma grande proibição ao enunciar *Quero te dar*, enunciado que traz ao interlocutor, efeitos de sentidos que vão ao encontro de crenças sociais voltadas ao ato sexual descompromissado, ao sexo como prazer e consumo, sem preocupação com vínculo institucional, como deve ser o sexo no casamento, por isso revela um *ethos* “dito” de mulher transgressora da moral e dos bons costumes, ao mesmo tempo, institui um *ethos* de mulher objeto. Embora, bem no final da letra o eu lírico feminino choque o interlocutor quando propõe “Ai que vontade louca” “Quero te dar beijinho”.

O eu lírico feminino brinca com a “malícia” do outro, constrói enunciados que levam os interlocutores a considerar a mulher como fácil, vulgar, oferecida, para depois mostrar que toda a ruptura com a ética social aparente, está mesmo é na construção social maliciosa que a sociedade carrega em sua mentalidade conservadora e tradicionalista em relação ao comportamento recatado da mulher que deve se comportar para merecer reconhecimento social. Só é possível fazer inferências como essas no nível do *ethos* “mostrado”.

Assim, pode-se dizer que o *ethos* discursivo do eu lírico intui surpresa proposital, demonstrando o direito da mulher do século XXI de aparentar-se vulgar quando assim entender que é apropriado, ou seja, corresponder aos seus desejos. Diz Amorim (2009, p.44)

“a singularidade do *funk* reside no fato de ele ser um movimento que não apresenta em suas músicas composições que chamam a atenção por meio de letras consideradas socialmente como bem elaboradas, como acontece, em grande parte com o *hip-hop*”.

Essa afirmação de Amorim pode nos conduzir para uma discussão diferenciada, levando-nos a uma pergunta: O que analisar numa letra de *funk* que primária pela superficialidade vocabular? Caso inerente à letra da música *Quero te dar*, visivelmente detentora de um vocabulário repetitivo, redundante. Certamente, é preciso responder que o silêncio sobre a emancipação feminina pela intelectualidade, pela educação acadêmica, pelo trabalho, também é discurso que gera efeitos de sentidos diversos, tais como: “emancipar-se” pelo corpo é negar as convenções religiosas ditadas pela sociedade conservadora; é romper com a visão do corpo sagrado; é se posicionar como uma possível promíscua, mantendo-se como “sujeito” transgressor da moral e dos bons costumes. Ao mesmo tempo, em contrapartida, é negar as conquistas da mulher, em nível intelectual, empreendidas ao longo de décadas.

Então, é preciso dizer, o *funk Quero te dar* é uma música que silencia as lutas políticas e sociais da mulher do século XXI, colocando-a como objeto de consumo, mercadoria, mesmo que em linguagem velada, pois quando se percebe o “quero te dar” apenas como beijinho, já é tarde demais: a ideia de caráter banal da mulher já veio à tona na mente do seu coenunciador, que vive em um contexto sócio-histórico dominado por crenças sociais sobre o corpo feminino como objeto de prazer por parte daquele que detém o poder sobre a mulher, aquele que já nasce emancipado: o homem.

Ao evidenciar o contexto social construído por *funkeiras* no Brasil atual: Gaiola das Popozudas; Mulheres frutas: Melancia, Melão, Morango; Mulher Filé e assim por diante, é preciso observar a presença da conotação erótica presente em seus corpos.

Afinal, existe apenas realização musical ou a expressão corporal orienta os efeitos de sentido que devem ser construídos pelo interlocutor? Os nomes de comida, as cirurgias plásticas para aumentar seios e bumbuns e as roupas sensuais são por acaso? Ou tudo isso associado, é uma estratégia para formar uma personalidade midiática idealizada de mulher bonita, para ser consumida socialmente, no mesmo nível da canção.

Na verdade, o sentido da música *funk* de cunho erótico, conceito usado por Amorim (2009), em sua tese de doutoramento, necessita do extralinguístico para se levar em consideração a expressão corporal e até mesmo o formato do corpo da cantora que deve fugir dos padrões europeus de beleza feminina, pois a *funqueira* é uma mulher encorpada, com

fartos seios e nádegas. Segundo Amorim (2009, p.103): “O *marketing* construído em torno da figura feminina é o de um produto a ser consumido rapidamente – próprio das sociedades de consumo. Como as frutas, as mulheres se deterioram com o tempo, perdem o espaço no campo das celebridades”.

Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2011) no texto “O mundo como imagem e como comunicação” discutem a era da *hipermodernidade* em que a cultura passou a ser apenas um “setor econômico” em expansão, por isso, de acordo com os autores, fala-se em “capitalismo cultural”. Os dois autores, baseando-se em Adorno e Horkheimer (1985), afirmam que surgem no ocidente as primeiras “obras reprodutíveis” direcionadas “ao mercado de grande consumo”. Lipovetsky e Serroy (2011) descrevem a classificação que Adorno e Horkheimer (1985) dão a estas produções: “mediócras”, “inautênticas”, “padronizadas”. Concluem a partir dos teóricos de Frankfurt que de um lado se coloca a “criação revolucionária” que tem desprezo pelo mercado, do outro lado uma cultura industrial vendendo “clichês”, “produtos uniformes”. É neste contexto dos clichês que classificamos o *funk Quero te dar*.

Na volúpia do consumo de objetos como roupas da moda, a música na cultura de massa tem sido ouvida como uma mercadoria de prazer momentâneo, por isso não precisa ser construída para dar fruição, como seria a obra de arte, mas para dar diversão e entretenimento. Assim, um novo *funk* erótico que surgir toma o lugar do outro; uma Mulher Melancia perde o lugar para outra mulher fruta que aparecer. Para Lipovetsky e Serroy (2011, p.72): “um filme expulsa o outro, uma estrela dá lugar a uma nova, um disco substitui o anterior. O temporário é a lei a uma só vez estética e econômica da cultura de massa, estruturalmente em sintonia com o mundo moderno da velocidade e da inovação perpétua”.

Ao alimentar-se de produtos não duráveis, a indústria cultural se serve da publicidade para reinar. Tanto pelas mídias emissoras: redes de televisão, quanto pelas mídias interativas: *blogs* e redes sociais. Há constantemente uma “cultura” do entretenimento, e é nesta que se enquadra o *funk* erótico brasileiro. Ou seja, o *funk* pode até ter traços identitários da população do Rio de Janeiro, mas não é um traço que percorre toda a cultura. Diríamos que o *funk* é apreciado e mesmo vivenciado por alguns membros pertencentes a esta população e por outras populações de diversas cidades brasileiras, de diferentes classes sociais, principalmente em núcleos jovens.

A partir das ideias de Roger Keesing afirmamos com Roque de Barros Laraia (2009, p.59) que: “culturas são sistemas (de padrões de comportamento socialmente transmitidos) que servem para adaptar as comunidades humanas aos seus embasamentos biológicos”.

Incluindo aí, segundo o mesmo autor: agrupamento social, organização política, crenças e práticas religiosas.

Mas como diz Lipovetsky e Serroy (2011, p.68):

A cultura que caracteriza a época hipermoderna não é mais o conjunto das normas sociais herdadas do passado e da tradição (a cultura no sentido antropológico), nem mesmo o “pequeno mundo” das artes e das letras (a alta cultura); ela se tornou um setor econômico em plena expansão, a tal ponto considerável que se chega a falar, não sem razão de ‘capitalismo cultural’.

É neste contexto que se insere o *funk Quero te dar*, que tem uma letra e melodia muito enfraquecidas artisticamente para ser chamado de arte, além de ser música com ausência de originalidade aviltante, pois repete a mesma temática reproduzida na maioria das músicas do gênero, que primam por enfatizar o desejo amoroso pelo “homem” de outra mulher, contendo usualmente um vocabulário de cunho erótico vulgar. Não que a arte não possa ser promovida por palavras censuradas “pela moral e os bons costumes”. Esse não é o problema, posto que na literatura brasileira tenhamos esses casos em mestres como: Gregório de Matos, Aluísio de Azevedo, Jorge Amado e muitos outros.

Embora, Lipovetsky e Serroy (2011) discorram que ser artista na época hipermoderna não seja apenas criar obras reconhecidas no futuro, é também produzir uma imagem comunicativa, “é estar cada vez mais presente e hipervisível no mercado mundial da arte” (p.88), o *funk* erótico não tem o valor de unicidade e nem de raridade necessário para ser reconhecido no futuro, como deve ser realmente uma obra de arte, que atende aos cânones formulados pela elite intelectual.

Com base em Canclini (1984), Maria José Dozza Subtil (2008, p.287) conceitua:

A arte para as massas fundamenta-se no segundo momento do processo artístico, que é o da distribuição. Ela é produzida pela classe dominante, no caso da música, em especial as gravadoras, os canais de TV, especialistas (produtores, autores, críticos musicais) e tem como finalidade transmitir uma ideologia de consumo padronizado e fruição passiva. A distribuição é o elemento chave nesse tipo de arte, tanto por questões ideológicas quanto por questões econômicas.

É o que ocorre com o *funk* erótico que é distribuído em programas de auditório, *shows*, comerciais, *internet*.

3.3 O Rito casamento na música *Quero Te Dar*

O estado civil, na música *Quero te dar*, é apresentado pelo sujeito discursivo como condição de pouco valor social, posto que o *ethos* feminino, mesmo com aparente cautela, paquera um homem casado, portanto não disponível para si. É claro, de acordo com os valores sagrados, o homem ou a mulher casada estão indisponíveis para alguém que não seja seu cônjuge. Assim, quando o *ethos* feminino da música *Quero te dar* aborda o homem comprometido pelo matrimônio, produz um *ethos* transgressor, instituindo uma situação de adultério, conseqüentemente desestabilizadora da instituição família.

Esse fato retoma discursos míticos como o de Adão e Eva em que a mulher é a responsável pelo pecado masculino, ela é a sedutora, o homem erra porque a detentora do pecado está presente para envolvê-lo. O homem se torna vítima dos “instintos carnis” que o senso comum prega ser, para ele, incontroláveis.

Como diz Simone Beauvoir (2009, p. 211): “... a mulher é, a um tempo, Eva e a Virgem Maria. É um ídolo, uma serva, a fonte da vida, uma força das trevas”. No caso da música *Quero te dar*, o *ethos* da enunciativa representa a Eva ou a força das trevas, e traz implícita a compreensão de que o *ethos* da esposa a coloca na probabilidade de ser traída.

Segundo Eliade (2010, p.165): “o sagrado é o obstáculo por excelência à sua liberdade. O homem (ser humano) só se tornará ele próprio quando estiver radicalmente desmistificado. Só será verdadeiramente livre quando tiver matado o último Deus”. Essas palavras do autor podem nos esclarecer o quanto é difícil para o ser humano a culpa de fazer aquilo que o preceito moral proíbe. Notamos que o *ethos* feminino da música *Quero te dar* encontra em sua fala dificuldade para abordar o homem, o proibido, comprometido com a instituição família. Mesmo demonstrando um *ethos* transgressor, o sujeito discursivo encontra obstáculos para finalizar “a cantada”. É possível justificar este efeito de sentido a partir da passagem: “Eu sei que você é casado”. “Como eu vou te explicar?”

Já que para Mircea Eliade (2010, p. 150) “todo casamento implica uma tensão e um perigo, desencadeando, portanto uma crise”. O *ethos* discursivo feminino da música *Quero te dar* representa a crise e a tensão que pode ameaçar o casamento do homem desejado, incluindo aí, a esposa, supostamente traída pelo marido se ele se curvar à sedução do sujeito discursivo. Um efeito de sentido que rompe com o preconceito na música que nos chamou a atenção é a consumação do senso comum de que mulheres solteiras estão sempre prontas para ousarem conquistar o homem desejado, independentemente de seu estado civil e suas implicações familiares.

3.4 Aspectos aparentes e divergentes nos *ethe* femininos das personagens dos romances e das canções populares

Os sujeitos literários e líricos abrem espaço para se discutir a relação ou antagonismos nas posições discursivas firmadas por estes sujeitos enunciadore. Uma interrogação pertinente é: Como sujeitos de romances diferentes afinam discursivamente ou se opõem? As épocas históricas podem influenciar aparências ou divergências discursivas? Como essas mulheres são representadas em diferentes épocas? O nosso estudo permite-nos perceber que *Luzia-Homem* e *Madalena*, apesar de pertencerem a períodos históricos diversos têm muitos pontos afins em seus *ethe*: ambas têm origem na classe social popular; ambas são jovens, bonitas e nordestinas; as duas são donas de um perfil feminino singular. Parecem fortes, donas de seu dizer, determinadas em seus objetivos pessoais e profissionais. *Luzia* e *Madalena* representam a força feminina de mulheres “guerreiras” dos séculos XIX e XX, momento histórico crucial em que as mulheres, em sua maioria, não podiam representar a si mesmas, pois tinham pais, maridos e irmãos como seus tutores.

O matrimônio e a escolaridade são pontos divergentes entre elas, *Luzia* não se casa, apesar de ter um pretendente à sua disposição, *Madalena* “conquista” o matrimônio, instituição muito desejada na época, trazendo à mulher mudança de *status* social. Quanto à escolaridade, *Madalena* também “ultrapassa” *Luzia*, embora enfrente inúmeras dificuldades, justamente por isso, para manter-se casada. Já *Luzia*, não se sentia impedida de trabalhar, pois só tinha a mãe, outra mulher; não tinha pai, marido, nem irmão para tutorar sua vida, embora Alexandre, seu par amoroso, tentasse “protegê-la”, mas não obteve sucesso porque *Luzia* era “livre”, lutava para não se deixar dominar.

Tanto *Luzia* como *Madalena* representam mulheres que são construídas discursivamente pela voz do narrador e apresentadas como aquelas que resistem à submissão, lutam, mostram-se como sujeitos, são bonitas, mas, além disso, têm essência, ou seja, apresentam características humanas fundamentais para se construir uma sociedade sensível às causas femininas.

As quatro mulheres: *Madalena*, *Luzia*, a garota de Ipanema e a enunciadora da canção *Quero te dar*, em observação neste estudo, ocupam diferentes posições discursivas. Duas *Madalena* e *Luzia* são elaboradas, para cumprirem estratégias de linguagem que as fazem personagens refêns da voz do narrador; a terceira, a garota de Ipanema é evocada pelo eu lírico; a quarta, a enunciadora de *Quero te dar* exerce a função de sujeito da enunciação, posição discursiva em que comanda o seu discurso e, portanto, realiza o discurso do si, na sua relação com o narratário explícito. O contexto sócio-histórico em que essas mulheres se

situam ou que evocam recomenda-nos observá-las também no campo dos conceitos aqui encampados como: *ethos* discursivo, arte e indústria cultural.

Já o *ethos* feminino manifestado em *Garota de Ipanema* (século XX, 1962) expande sensualidade que chega a ser persuasiva, destoando um pouco das duas mulheres discutidas anteriormente (*Madalena* e *Luzia*) que apesar de serem bonitas não tinham o foco voltado para o exterior. A *Garota de Ipanema* institui uma imagem da mulher dotada de corpo bonito que transita no espaço público, é como dissemos no item 3.1 “é um corpo bonito embelezando a cidade”. No quesito social há um silêncio, não se vê a *Garota de Ipanema* como representação de mulher engajada social e politicamente como *Luzia* e *Madalena*.

A voz do eu lírico em *Quero te dar* de certa forma profere discurso em que esse eu rompe com as convenções sociais tradicionalistas e suas respectivas instituições: a igreja e o matrimônio, por exemplo, mas que por outro lado equipara a imagem da mulher a um objeto de consumo produzido pelo mercado, pois é assim que tem sido divulgado o “*funk*” erótico nacional: a expressão corporal muito erotizada fala tanto quanto a letra da música, não se pode separar esse tipo de “*funk*” da exploração e da exposição da sexualidade feminina. Como diz Maria Betânia Ávila³² (2007), membro do SOS Corpo³³ – Instituto Feminista para a Democracia:

A mercantilização do corpo das mulheres, do prazer, e a banalização da exploração sexual são dimensões importantes da globalização econômica. As mulheres são consideradas alvos estratégicos do consumismo e o apelo sexual é o elemento central deste método. A indústria cultural, por intermédio dos diversos meios de comunicação produz, cotidianamente, as mais enlouquecidas formas de alienação e apreensão de todas as propostas de liberdade e igualdade. (ÁVILA, 2007)

Há de nossa parte uma preocupação de que a busca, diríamos, de uma liberdade sem fronteiras, tenha proporcionado atualmente silenciamento em relação às questões fundamentais, tais como a reificação ou coisificação do ser humano, ou seja, o corpo feminino no espaço físico vale mais que a essência: reflexão, inteligência e politização feminina? Ou a liberdade sem fronteiras deveria dar passagem a uma rediscussão sobre as diversas formas de expressão sobre até que ponto as construções artísticas da indústria cultural têm desenvolvido imagens femininas que se fazem sujeitos ou objetos sociais? A preocupação mercadológica é

³² Maria Betânia Ávila é doutora em sociologia e pesquisadora do SOS Corpo. Tem artigos publicados nos Cadernos de Crítica Feminista, nº 0, ano1, Recife: SOS Corpo, 2007.

³³ SOS Corpo – Instituto Feminista para a Democracia é uma organização da sociedade civil, autônoma, sem fins lucrativos, fundada em 1981, com sede em Recife (PE). Propõe-se a contribuir para a democratização da sociedade brasileira através da promoção da igualdade de gênero com justiça social.

persuasiva, mas a ciência tem seus métodos para colocar em discussão o que transparece como libertação ou aparente autonomia da mulher para ousar assumir-se e projetar-se ainda que no campo de seus desejos.

Aqui, defendemos que a mulher ao mostrar-se “a vadia” e até mesmo sê-la, sugere que é preciso banalizar para desbanalizar instigando a reflexão sobre o que é ser mulher, um ser completo entre corpo e mente, cérebro, inteligência, independência, beleza, feiura, gordura, magreza, popozuda. A realização desse eu institui o entendimento de que a construção do sujeito social não é estática, e que não se pode fechar as portas para a discussão dessa temática.

A midiaticização constante do corpo feminino tem gerado uma visão publicitária e mercadológica de uma mulher para consumo, e o “*funk*” erótico tem contribuído para cumprir esse objetivo. A pesquisadora Edinéia Aparecida Chaves de Oliveira (2012) ao apresentar seu texto “o discurso sobre as mulheres fruta... na modernidade tardia” consegue demonstrar esse fato com clareza:

Ser uma mulher fruta é então ser objeto de consumo do discurso *funk*, ser o ideal de mulher nesse contexto [...]. Cada fruta gera, aqui, uma adjetivação, uma característica para a mulher, criando a ideia de analogia, ou seja, ter seios grandes como melão, nádegas grandes como uma melancia ou ser apetitosa como um filé. Não há esse tipo de rotulação para o homem nesse discurso, os homens não são metaforizados como alimentos ou objetivados através de uma simbologia. Eles são os cantores, os MCs, quem comanda os bailes, as ações da música, da dança e também dos encontros sexuais, tema da maior parte das músicas *funk* (OLIVEIRA 2012, p. 13).

Pensando sobre a leitura de Oliveira (2012) sobre o discurso “*funk*”, somos provocados para refletirmos sobre a situação da mulher como um corpo ‘gostoso’ no espaço social, uma Popozuda ‘apetitosa’, expressão do prazer e entretenimento proporcionado ao público certamente masculino, enquanto os MCs dirigem o espetáculo desempenhando o *status* de apresentadores.

Esse discurso, sem dúvida, alavanca efeitos de sentido relevantes para qualificar a mulher como objeto de consumo. Assim, entendemos que a enunciadora da canção *Quero te dar* apresenta um *ethos* que prima pelo valor do corpo feminino sem nenhuma romantização como ocorre com a visão masculina que invoca o referente poético a *Garota de Ipanema*. O que se constata é que enquanto a *Garota de Ipanema* e a Popozuda têm enfatizadas suas características físicas, *Madalena* e *Luzia-Homem* transcendem esses traços, pois sofrem relevância nas suas caracterizações psicológicas, sócio-históricas e ideológicas, que as

apresentam como personagens construtoras de suas identidades, e se elevam à condição de sujeitos sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao escolher a Análise do Discurso como campo teórico para desenvolver este estudo, buscamos investigar como a linguagem discursiva funciona no contexto sócio-histórico e ideológico na construção das personagens que representam a sociedade vigente nos romances *São Bernardo* e *Luzia-Homem* e nas letras das músicas *Garota de Ipanema* e *Quero te dar* analisadas.

O nosso pressuposto é de que é papel da Análise do Discurso, como diz Maingueneau (2000), tomar posição em relação aos “conflitos sociais e ideológicos”. Como tantos analistas do discurso afirmam, a linguagem não é transparente e nem o falante diz exatamente o que tem intenção de dizer do lugar que fala. Procuramos, por isso, encontrar nos *ethos* das personagens *Madalena* e *Luzia-Homem* e das letras das músicas *Garota de Ipanema* e *Quero te dar*, o *ethos* de sujeitos femininos de seu tempo e seus respectivos contextos sócio-históricos-ideológicos.

Madalena, nome bíblico de uma mulher discriminada moralmente, no romance *São Bernardo*, vive o deslocamento de classe social; no início do enredo, ela mesma diz ser pobre “como Jó”: adquire ascensão social depois do casamento, mas, ao mesmo tempo, dentro dele tem, às vezes, de “negociar” com o marido suas convicções sociais, para manter o equilíbrio da instituição família, pois mesmo acreditando ser o socialismo o sistema de governo mais justo, precisa conviver com o capitalismo desenfreado do marido, já que ele representa a dominação, posto que é o proprietário da fazenda *São Bernardo* e, ao mesmo tempo, o provedor dela e de todos os funcionários da propriedade.

Madalena apresenta enfrentamento discursivo, reafirmando seu dizer escolarizado de mulher do início do século XX, entretanto é rejeitada pelo marido que, mesmo com pouca escolaridade, impõe-se do seu lugar de homem e detentor financeiro. A morte de *Madalena* a partir do suicídio é a maneira de ela resistir ao poder masculino na instituição família.

Luzia passa por um estado conflituoso entre parecer ser homem e ser mulher. Isso se dá pela necessidade de impor respeito a uma sociedade conservadora que nega a família sem representação masculina. Então, *Luzia* esconde-se de si mesma para não se mostrar “como realmente é”, uma mulher bonita e sensual, por trás de uma sobrevivente trabalhadora e

emigrante nordestina. *Luzia*, diferente de *Madalena*, que é escolarizada, enfrenta a vida pela força física.

Assim, enquanto *Madalena* tem como traço principal o intelecto, *Luzia* tem a falta dele, mas ambas têm uma representação feminina de mulheres resistentes à dominação masculina, pois seus *ethe* estão sempre inscritos na luta constante do enfrentamento, pois mesmo que não saiam “vitoriosas” em todos seus planos sociais, de forma contínua, travam durante os romances verdadeiras batalhas em busca de seus objetivos que primam pela essência da vida e não pela aparência social.

Já a garota de *Ipanema* e a enunciadora de *Quero te dar*, têm uma representação feminina pelo corpo e expressão de desejo: tanto a primeira como a segunda mulher apresentam-se a partir de um *ethos* primado pela sensualidade, no caso do eu lírico da canção *Quero te dar*, a relação com o corpo ainda é mais sexualizada. Mas ambas retratam a mulher como objeto de consumo, como mercadoria oferecida ao consumidor masculino. Embora, como já foi dito no decorrer desta dissertação, as duas mulheres representadas nas letras das canções em estudo apresentam um *ethos* mostrado que as projeta como transgressoras de convenções sociais impostas por instituições sociais como a família, Igreja e o Estado.

Assim, todas as vozes enunciativas situadas num *locus* de conflito e de contradição por serem e se fazerem (enquanto construção) no espaço social ficcionalizado nas outras em estudo, apresentam ruptura e permanência, conquista e aprisionamento, transgressão e imobilidade dependendo da voz que as caracterizam.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel. *A estrutura do romance*. Coimbra: Livraria Almedina. 1974.
- AMOSSY, Ruth.(Org.) *Imagens de si no discurso*. São Paulo: Contexto, 2008.
- AMORIM, Márcia Fonseca de. O discurso da e sobre a mulher no funk brasileiro de cunho erótico: uma proposta de análise do universo sexual feminino. *Dissertação*: Departamento de Lingüística – Universidade Estadual de Campinas: Unicamp – IEL, 2009.
- ÁVILA, Maria Betânia. Radicalização do feminismo, radicalização da democracia. *CADERNOS DE CRÍTICA FEMINISTA*, ed. 0, ano 1, Recife: SOS Corpo, 2007. www.soscorpo.org.br. Visitado em: 11 de abril de 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes. 2010.
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. *Obras escolhidas*, vol.1. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. 4ªed. São Paulo: Difusão européia do livro,2009.
- BERND, Zilá (Org.). *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre. Tomo Editorial da Universidade. 2007.
- BOURDIEU, Pierre: *A dominação masculina*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 15ª ed.. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2011.
- BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas lingüísticas. Reproduzido de BOURDIEU, P. *L'économie des échanges linguistiques*. *Langue Française*, 34, maio 1977. Traduzido por Paula Monteiro.
- BORIS, G. D. J. B.; CESÍDIO, M. de H. Mulheres, corpo e subjetividade: uma análise desde o patriarcado à contemporaneidade. *REVISTA MAL ESTAR e SUBJETIVIDADE*. V. 7, n2. Fortaleza, set. 2007. Disponível em: <http://pesic.bvalid.org>
- BRUNELLI, Anna Flora. Confiança e otimismo: intersecções entre o *ethos* do discurso de autoajuda e o do discurso da *Amway*. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana. (Orgs.). *Ethos discursivo*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2011, p. 133 – 147.
- CAVALCANTE, Jauranice Rodrigues. Considerações sobre o *ethos* do sujeito jornalista. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana. (Orgs.). *Ethos discursivo*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2011, p. 173 -184.
- CHARAUDEAU, Patrik; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2012
- CIRILO, Celso José. *Ethos e estilo em “O livro de Bernardo” de Manoel de Barros*. *Revista Ao pé da letra – versão online – Universidade Federal do Triângulo Mineiro*. Vol. 13.1, 2011, p. 11-28.
- CORREIA, Mariza. Do feminismo aos estudos de gênero no Brasil: um exemplo pessoal. *Dissertação*. *Cadernos Pagu* (16) 2001: p. 13-30.

- D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (Org.) História da mulher no Brasil. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2011, p. 223 – 240.
- ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano: a essência das religiões. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FALTI, Miridan Knox. Mulheres do sertão nordestino. In: DEL PRIORE, Mary. História das mulheres no Brasil. São Paulo, 2011, p.241-275.
- FIORIN, José Luiz. A multiplicação dos *ethe*: a questão da heteromínia. 2ªed. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana. (orgs.) *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2011, p. 55 – 69.
- GENETTE. Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja.
- JOBIM, Tom. Garota de Ipanema. Disponível em: <http://letras.terra.com.br>. Acesso em: 10 de maio de 2012.
- LARAIA, Roque de Barros. Cultura: um conceito antropológico. 24 ed., [reimpresso]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2009.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada. São Paulo: Companhia das Letras. 2011.
- LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: DEL PRIORE, Mary. História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2011, p.443-479.
- MAINGUENEAU, Dominique. *A propósito do ethos*. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciano (Orgs.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008a, p. 11 – 29.
- MAINGUENEAU, Dominique. Analisando discursos constituintes. *REVISTA DO GELNE*. Vol. 2, nº 2, 2000.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto: 2009.
- MAINGUENEAU, Dominique. A instituição discursiva. In: MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2009, p.46 – 55.
- MAINGUENEAU, Dominique. O discurso literário como discurso constituinte. In: MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2009, p. 59 – 71.
- MAINGUENEAU, Dominique. Problemas de ethos. In: Cenas da enunciação, TRD. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2008b, p. 55-73.
- MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, Ruth. *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2008c, p. 69-91.
- MAINGUENEAU, Dominique. Gênese do discurso. Tradução: Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2008d.
- MAINGUENEAU, Dominique. Ethos e apresentação de si nos sites de relacionamento. In: MAINGUENEAU, Dominique. *Doze conceitos em análise do discurso*. São Paulo: Parábola, 2010, p. 79-97.
- MAINGUENEAU, Dominique. A heterogeneidade mostrada. In: Maingueneau, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. 3ª ed. Campinas, SP: Pontes, 1997.
- MEDEIROS, Janaína. História do funk carioca: crime ou cultura? O som dá medo. E prazer. São Paulo: Albavoz/Loqui, 2006.

- MORAES, Érika de. Paixão Pagu – o ethos em uma autobiografia. In: OTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana. (Orgs.) *Ethos discursivo*, 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2011, p. 107 – 117.
- MORAES, Vinícius. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1986.
- MOTTA, Ana Raquel. Entre o artístico e o político. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Orgs.). *Ethos discursivo*, 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2011, p. 97 – 106.
- MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Orgs.). *Ethos discursivo*, 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2011.
- MUSSALIN, Fernanda. Uma abordagem discursiva sobre as relações entre ethos e estilo. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Orgs.) *Ethos discursivo*, 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2011, p. 70 – 81.
- OLÍMPIO, Domingos. Luzia-Homem. São Paulo: Ática. 2003.
- OLIVEIRA, Edinéia Aparecida Chaves de. *A identidade feminina no gênero textual música funk*. CESUL – Círculo de Estudos Linguísticos do Sul – UNIOESTE – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel-PR.
- OLIVEIRA, Edinéia Aparecida Chaves de. O discurso sobre as mulheres fruta no jornal Folha de São Paulo: Novas formas de comodificação do feminino na modernidade tardia. Anais do X Encontro do CELSUL – Círculo de Estudos Linguísticos do Sul – UNIOESTE – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel-PR, 24 a 26 de outubro de 2012.
- POPOZUDA, Valesca. Gaiola das Popozudas – *Quero te dar*. Disponível em: <http://letras.terra.com.br>. Acesso em: 10 de maio de 2012.
- PRIORE, Mary Del. (Org.) *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2011.
- RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. In: DEL PRIORE, Mary. História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2011, p.578-604.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. São Paulo: Ática.
- ROCHA, Décio; PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves. Linguagem e prática social. Matagra – 20, vol. 14, nº 20; jan-jun, 2007.
- SILVA, Benedicto. (Coordenador geral). Dicionário de ciências sociais. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1987.
- SIQUEIRA, Euler David de. Para uma etnografia do cartão-postal: destaque para a garota carioca. *TEORIA E CULTURA*, V1/ N2, Jul/Dez – 2006, p.129-147.
- SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In: DEL PRIORE, Mary. História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2011, p.363-399.
- TILLY, Louise. Gênero, história das mulheres e história social. *CADERNOS PAGU* (3). 1994: p. 29-62.

ANEXOS

MÚSICAS ANALISADAS

1. A garota de Ipanema – Vinícius e Toquinho

Olha que coisa mais linda
mais cheia de graça
é ela menina
que vem e que passa
no doce balanço, a caminho do mar

moça do corpo dourado
do sol de Ipanema
o seu balanço é mais que um poema
é a coisa mais linda que eu já vi passar

ah, porque estou tão sozinho
ah, porque tudo é tão triste
ah, a beleza que existe
a beleza que não é só minha
que também passa sozinha

ah, se ela soubesse
que quando ela passa
o mundo inteirinho se enche de graça
e fica mais lindo
por causa do amor.

2. Quero te dar - Grupo Gaiola das Popozudas

Amor, tá difícil de controlar
há mais de uma semana
que eu tento me segurar
eu sei que você é casado
como é que eu vou te explicar?
Essa vontade louca
muito louca
eu posso falar?

Quero te dar!
Quero te dar da
quero te dar, quero te dar
da da da da da da da da da da

meu nome é Valesca
e o apelido é Quero Dar
da da da da da da da da da da

ai que vontade louca
ai que vontade louca
ai que vontade louca
difícil de controlar

tô doidinha prá te dar
da
tô doidinha prá te dar
da
tô doidinha prá te dar

quero te dar beijinho, vem cá, vem cá, vem cá,
quero te dar, te dar, te dar
posso falar?
Quero te dar
quero te dar, te dar, te dar

meu nome é Valesca
e o apelido é Quero Dar
da da da da da da da da da da

ai que vontade louca
ai que vontade louca
ai que vontade louca
difícil de controlar

quero te dar beijinho, vem cá, vem cá, vem cá,
quero te dar beijinho, vem cá, vem cá, vem cá,
quero te dar, te dar, te dar