

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS
HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA:
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E
LINGUÍSTICA

GIANE TAEKO MORI RODELLA

**A representação feminina nas obras de Aluísio Azevedo e
Júlia Lopes de Almeida – O *ethos* dos autores pelos
enunciadores**

SÃO PAULO
2010

GIANE TAEKO MORI RODELLA

**A representação feminina nas obras de Aluísio Azevedo e
Júlia Lopes de Almeida – O *ethos* dos autores pelos
enunciadores**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Semiótica e Linguística Geral da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Semiótica e Linguística Geral.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Vicente Seraphim Pietroforte

SÃO PAULO
2010

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

RODELLA, Giane Taeko Mori

A representação feminina nas obras de Aluísio Azevedo e Julia Lopes de Almeida –
O *ethos* dos autores pelos enunciadores.

Dissertação apresentada ao Departamento de Semiótica e
Linguística Geral da Universidade de São Paulo para a
obtenção do título de Mestre em Semiótica e Linguística Geral.

Aprovada em: _____ / _____ / _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

À minha mãe, que além de todas as outras “culpas”, inclusive a de ser mulher, me projetou no mundo e me fez crescer, sempre questionando.

Ao Antonio, meu companheiro fiel que, com seu silêncio felino, esteve incondicionalmente ao meu lado, ao longo do período de elaboração deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Dr. Antonio Vicente Seraphim Pietroforte por ter acreditado que este trabalho seria possível, muito me ensinou e contribuiu para o meu crescimento científico e intelectual.

Ao Professor Dr. Ivã Carlos Lopes, pela atenção e apoio quando me aceitou como aluna ouvinte em suas aulas, fazendo justas críticas que se tornaram em algumas das ferramentas para a lapidação do projeto de pesquisa.

Ao Departamento de Linguística pela oportunidade de realização deste trabalho.

À minha família, sempre presente, promovendo cobranças positivas para a minha formação acadêmica.

À amiga Mailza Rodrigues e ao Dr, Alfredo, pelo carinho e apoio desde que a pesquisa estava em fase embrionária.

À Erika Cassundé, pelo apoio integral durante a minha frequência às disciplinas do curso de Mestrado.

À amiga Maria Goreti, pela leitura, comentários críticos e questionamentos direcionados a formatação e trechos da pesquisa.

À Michele Rodrigues, Glauco Matheus e Cauê Vinicius, por compreender minha ausência nos momentos de estudo.

Aos amigos, Sérgio Suiama, Carlos Rovaron, Francisca Cassundé e Valéria Olimpio, pelo constante incentivo.

Ao Sr. Expedito por provocar reflexões em torno do papel da mulher na sociedade, além daquelas que já faziam parte das minhas inquietações.

*Tem-se dito com razão,
que o grau de civilização de um povo
mede-se com bastante exatidão
segundo a situação ocupada
pela mulher.*

“O titã”, J. P. Richter

RESUMO

RODELLA, G. T. M. **A representação feminina nas obras de Aluísio Azevedo e Julia Lopes de Almeida – O *ethos* dos autores pelos enunciadores.** 2010. 106 fl.– Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

O trabalho debruçou-se sobre os romances “Philomena Borges” (1884), “O Cortiço” (1890), ambos do escritor naturalista Aluísio Azevedo e “A Silveirinha” (1914), de Júlia Lopes de Almeida. O estudo da obra deteve-se na representação feminina das personagens Philomena, Pombinha e Silveirinha, focalizando o percurso gerativo do sentido, com ênfase nos temas e figuras, sob a luz da semiótica francesa, de matriz greimasiana.

Observando a cena enunciativa das obras, algumas escritoras brasileiras mencionadas na imprensa do século XIX/XX e, posteriormente, catalogadas pelo grupo de estudos sobre a Mulher na Literatura (GT-Anpoll) foram selecionadas para compor o *corpus* de análise. A construção da cena teve a finalidade de evocar reflexões em torno do papel da mulher na sociedade carioca/brasileira (escritoras e interventoras sociais) do mesmo período, bem como assinalar a caracterização feminina da “mulher de papel” (personagens). Infiltrando-se neste universo, a pesquisa deteve-se nas oposições existentes entre a formação do discurso masculino e do feminino, pairando sobre a polêmica existente entre homens e mulheres.

Na mesma perspectiva, a pesquisa se estendeu para a focalização do *ethos* dos autores (de um escritor e uma escritora) por meio dos enunciadores de suas produções.

Palavras-chave: representação feminina na literatura; cena enunciativa; oposição discursiva entre masculino e feminino; *ethos* do autor.

ABSTRACT

RODELLA, G. T. M. **Women's representation in the works of Aluísio Azevedo and Júlia Lopes de Almeida – The *ethos* of the authors by the speakers.** 2010. 106 fl. – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

The present work concentrates on the novels "Philomena Borges" (1884), "O cortiço" (1890), both by the writer and naturalist Aluísio Azevedo and "A Silveirinha" (1914) by Julia Lopes de Almeida. The study of the current work focuses on the representation of the female characters of Philomena, Pombinha and Silveirinha, following the route of the generative sense, giving importance to themes and figures under the light of the French semiotics of greimasian matrix.

Observing the scene of the enunciation works, some Brazilian writers mentioned in the press of the XIX / XX centuries, and later cataloged by the Study Group on Women in Literature (GT-ANPOLL) were selected to compose the corpus of analysis. The construction of the scene was designed to evoke reflections on the role of women in society Rio / Brazil (writers and social interventionists) in the same period and report the characterization of female "woman's role" (characters). Infiltrating this universe, the research is stopped in the oppositions between the formation of male and female speech, hovering about the controversy between men and women.

In the same perspective, the research extended to the focus of the *ethos* of the authors (a male and a female writers) through the enunciators and their productions.

Keywords: representation of women in Literature; scene enunciative; discursive opposition between male and female; *ethos* of the author.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I - PHILOMENA BORGES, POMBINHA E SILVEIRINHA: ANÁLISE SEMIÓTICA DAS PERSONAGENS	30
1.1 Apresentação das personagens	32
1.1.1 Philomena Borges	32
1.1.2 Pombinha	34
1.1.3 Silveirinha	36
1.2 Análise Semiótica	38
1.2.1 Nível Fundamental	38
1.2.1.1 Natureza <i>versus</i> Cultura: Philomena Borges e Pombinha	38
1.2.1.2 Sagrado <i>versus</i> Profano: Silveirinha	42
1.3 Nível narrativo	44
1.3.1 Philomena Borges	46
1.3.2 Pombinha	51
1.3.3 Silveirinha	55
1.4 Nível Discursivo	59
1.4.1 Philomena Borges	59
1.4.2 Pombinha	63
1.4.3 Silveirinha	65
CAPÍTULO II - MANIFESTAÇÕES FEMININAS NA IMPRENSA E NA LITERATURA DO SÉCULO XIX/X	71
2.1 Contexto Sócio-histórico e Cena da enunciação	71
2.2 Composição da Cena de Enunciação	73
2.2.1 A manifestação feminina na imprensa e na literatura entre 1880 A 1914	76
2.2.1.1 Adelina Amélia Lopes Vieira	76
2.2.1.2 Alice Moreno	77
2.2.1.3 Carmen Freire	78
2.2.1.4 Josefina Álvares de Azevedo	78
2.2.1.5 Júlia da Costa	80
2.2.1.6 Júlia Valentina Silveira Lopes de Almeida	81
2.2.1.7 Luísa Leonardo	83
2.2.1.8 Maria Firmina dos Reis	84
2.2.2 Composição da cenografia de “Philomena Borges”, “O cortiço” e “A Silveirinha”	86
CAPÍTULO III - ALUÍSIO DE AZEVEDO E JÚLIA LOPES: O <i>ETHOS</i> DOS AUTORES PELOS ENUNCIADORES	92
3.1 Philomena Borges e Pombinha: o <i>ethos</i> de Aluísio Azevedo	95
3.2 Silveirinha: o <i>ethos</i> de Júlia Lopes de Almeida	104

CONCLUSÕES	108
REFERÊNCIAS	113

INTRODUÇÃO

“O homem nasce bom, a sociedade o corrompe”

Jean-Jacques Rousseau

O objetivo desta pesquisa foi analisar a representação da mulher na sociedade do século XIX como produtora e interventora social e como personagem na obra literária. Para tanto, o processo investigativo serviu-se das publicações de algumas escritoras, bem como da manifestação e aparição de outras na imprensa entre 1880 e 1914. Quanto à personagem feminina na obra literária, o trabalho refletiu sobre Philomena Borges e Pombinha, criadas pelo escritor Aluísio Azevedo, e Silveirinha, de Júlia Lopes de Almeida.

Detalhadamente, a proposta desta pesquisa foi: 1. Construir o percurso gerativo de sentido das duas personagens cunhadas por Aluísio e da personagem criada pela autora Júlia Lopes de Almeida; 2. Retratar o papel da mulher na sociedade da mesma época, por intermédio das manifestações sociais de algumas escritoras na Literatura e na Imprensa, que foram documentadas posteriormente; e, 3. Assinalar a constituição do *ethos* dos autores presentes nas obras de Aluísio Azevedo e Júlia, por meio dos enunciadores de suas obras.

A fim de delinear a temática na qual se afixou a pesquisa, faz-se necessário retroceder um pouco nas observações em torno da percepção da mulher em oposição ao homem, inserida na sociedade ocidental. Mais precisamente, da caracterização do feminino *versus* masculino na cultura que reflete o pensamento judaico-cristão.

Em seguida, apresentamos a justificativa do trabalho, a metodologia de análise, os manuais e obras de referências utilizadas para a produção dissertativa.

É comum as crianças nascerem com uma vida “programada” pelos pais. Para as meninas, por exemplo, desde a escolha das roupas, os sapatos e sandálias delicadas, laços para o cabelo, inúmeros acessórios em tons rosa ou lilás, até brinquedos que simulam os cuidados que se devem ter com uma casa e com os filhos, que são as brincadeiras de “casinha” e as bonecas de todos os tipos e

tamanhos, com os mais variados mecanismos que contribuem para a imitação de uma criança real.

Aos meninos existe uma porção de bonecos fortes, lutadores, monstros de todos os tipos, carrinhos que se montam e se desmontam, brinquedos que simulam o trabalho braçal, jogos de vídeo-game em que o personagem (character) é um homem forte e musculoso que pode ter quantas garotas quiser, possuir armas, ser poderoso, enfim, a lista é grande.

A separação dos sexos ou, quem sabe, a caracterização dos gêneros pela escolha das cores do enxoval do bebê faz parte da cultura ocidental, assim, os tons de rosa são “cores de menina” e os de azul “cores de menino”.

Cores, objetos, projetos, detalhes são traços de um perfil previamente constatado que deverá ser preenchido gradativamente no decorrer do desenvolvimento físico e psicológico do ser humano. O senso comum logo identifica que meninas fazem coisas de meninas, do mesmo modo, meninos fazem coisas de meninos. É padrão. Há alguns anos, não se ouvia falar de garotas serem aceitas para treinar futebol, por exemplo. Hoje, após mulheres brasileiras ganharem destaque mundial nesse esporte, já se sabe de alguns clubes que as aceitam para jogar.

Durante grande parte da vida da menina é comum que, a participação da mãe em sua educação seja mais constante e significativa do que a paterna. Exceções a parte, em lares nos quais a genitora atua como projetista da vida dos filhos, a tendência é tentar recriar o mesmo universo de esperanças no qual esteve inserida quando ela era a filha, como um ciclo. A menina, naturalmente, tende a responder às expectativas em torno de si, mas, durante sua maturação as vontades e desejos que vão surgindo podem levá-la a agir de modo contrário a essas expectativas, gerando desconforto, desentendimentos, provocando situações de conflito.

Ainda neste campo perceptivo, a filha cresce saindo menos de casa, há horários afixados para ir e voltar dos passeios com as amigas, já o filho se enturma cedo com os colegas e logo tem liberdade para passear com mais assiduidade e menos controle dos pais.

O filho, numa família, é tratado, comumente, como o propagador da espécie. Tão “natural” como no mundo selvagem, ele é criado de modo com mais liberdade e com menos tabus com relação ao sexo. Desse modo, as expectativas em torno de si se resumem, grosso modo, a comprovar sua masculinidade na demonstração da

sua força física e no início do relacionamento sexual, que quanto mais precoce e numeroso, mais positivo aos olhos paternos. Em algumas culturas, a poligamia para o homem é, inclusive, representação de seu poder e imposição de respeito e, historicamente, a iniciação sexual do homem tem uma recepção social diferente da perda de virgindade da mulher. Para o homem é a afirmação de sua sexualidade, para a mulher, é motivo de especulações que giram em torno da sua moral.

Parece estar no inconsciente coletivo que se um homem casado trai a esposa, o fato é mais bem compreendido socialmente do que o contrário. Em termos, o homem se torna infiel (dentre os vários pontos de vista que tentam justificar essa ação) porque a mulher o seduz e ele, diante disso, não iria rejeitá-la. Quando o papel se inverte, a mulher é apontada como adúltera, sem moral e por um amontoado de qualitativos que a transformam em vilã.

As justificativas para esse tipo de ação do homem estão introjetadas na mentalidade comum como legítimas.

Recuando um pouco na história, pode-se notar que a construção discursiva social, no que se refere a algumas moralizações, parece ter sido afeiçoada ao interesse de quem a produziu: normalmente, o homem. Nessa perspectiva, desde tempos remotos, no discurso masculino ocidental ecoa ideias contidas nos textos bíblicos, principalmente em culturas formadas em torno dos conceitos judaico-cristãos.

A mulher aprenda em silêncio, com toda a sujeição [...]. Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva. E Adão, não foi enganado, mas a mulher, sendo enganada, caiu em transgressão. Salvar-se-á, porém, dando à luz filhos, se permanecer com modéstia na fé, na caridade e na santificação.¹

Vós, mulheres, sujeitai-vos a vossos maridos, como ao Senhor; Porque o marido é a cabeça da mulher, como também Cristo é a cabeça da igreja: sendo ele próprio o salvador do corpo.²

Na Idade Média, a mulher era interpretada como a tentação e até a materialização do Diabo. Para os homens, fiéis às leis do Rei, da Igreja, sobretudo ao discurso vigente, cair na tentação de fazer sexo com uma mulher sem

¹ Gênesis, 2: 11-15. A Bíblia Sagrada. Traduzida por João Ferreira de Almeida. Edição Revista e Corrigida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil.

² Aos Efésios, 5: 22-23. Op. Cit.

compromisso sério com ela, seria fracassar e tornar-se impuro, perdendo o acesso à salvação da alma.

A mulher significou, nessa época, a provocação dos desejos da “carne” que impedia os homens de estar em comunhão com Deus, além de representar o risco de perder o conforto da vida eterna caso não vencessem a tentação da luxúria que ela representava.

Dentre as várias declarações nas quais se pode constatar esse fato, está a do escritor cristão Quinto Septímio Florente Tertuliano, que assim afirmou:

Mulher, deverias andar vestida de luto e farrapos, apresentando-te como uma penitente, mergulhada em lágrimas, redimindo assim a falta de ter perdido ao gênero humano. Mulher, tu és a porta do inferno, foste tu que rompestes os selos da árvore proibida, tu a primeira a violar a lei divina, a corromper aquele a quem o diabo não ousava atacar de frente; tu foste a causa da morte de Jesus Cristo³.

Acrescenta-se à lista de sentenças opressoras, a de Marborde, monge de Anders, declarada no século XI, na França:

Dentre as incontáveis armadilhas que nosso inimigo ardiloso armou através de todas as colinas e planícies do mundo, a pior é aquela que quase ninguém pode evitar: é a mulher, funesta cepa de desgraça, muda de todos os vícios, que engendrou no mundo inteiro os mais numerosos escândalos⁴.

Determinações como essas ou como as bíblicas refletem conteúdos com forte evidência a respeito do papel dos gêneros e fazem diálogo com a histórica determinação do espaço feminino na sociedade. Citações que se basearam nas passagens bíblicas para impor os limites desse espaço retratam a culpa posta na mulher por supostamente manipular o homem induzindo-o a pecar, mencionada no mito do Éden.

No artigo “O poder da religião na educação da mulher”⁵, Bello afirma que três figuras femininas apresentadas pela Bíblia são responsáveis pela variação de julgamentos pelos quais passa a mulher na cultura ocidental judaico-cristã. São elas: Eva, Maria (mãe de Jesus) e Maria Madalena. Segundo o autor, a primeira causa a

³ Cf. LADEIRA & LEITE, 1993, p. 27, apud.: BELLO, J. L. de P. O poder da religião na educação da mulher. Rio de Janeiro, 2001.

⁴ MARBORDE apud LADEIRA & LEITE, 1993, p. 27

⁵ BELLO, J. L. de P. O poder da religião na educação da mulher. Rio de Janeiro, 2001.

associação entre o feminino e a culpa pela inserção do pecado no mundo; a segunda evoca o meio divino utilizado para trazer a salvação da humanidade ao mundo pela concepção de seu filho; e, a terceira, a possibilidade de todos serem perdoados por Cristo mesmo sendo pecadores.

Por isso que abster-se da mulher em muitos momentos da história foi considerado um ato quase heróico. E a “concentração” em torno da pureza do homem por intermédio de sua abstinência sexual era o avesso do que acontecia com aqueles que não tinham comprometimento com a Igreja ou que podiam comprar com os altos dotes a entrada no paraíso. Esses últimos não economizavam tempo nem dinheiro para possuir várias mulheres.

Ao grosso modo, privando-se da mulher ou relacionando-se com várias, o olhar predominante sobre ela não muda: ou consideram-na o mal, por isso deve-se manter o afastamento; ou, é apreciada como objeto de prazer apenas e, portanto, uma só não basta para um homem, ele deve ser poligâmico. Em ambos os casos não há, evidentemente, marcos da manifestação de opinião feminina sobre si, sobre suas vontades, nem sobre o que pensa do outro.

Diante desse histórico comportamento masculino, séculos de submissão e repressão feminina se acumularam, contribuindo para o apagamento de sua participação social em várias épocas. Ainda sobre os registros da idade média, esses denunciam que as poucas manifestações da mulher nas aldeias, em outras palavras, fora do lar, foram interpretadas como atos de bruxarias, de desafio à “ordem divina” da submissão.

As consequências dessa conduta de afastamento e repressão marcaram com sangue as páginas da história humana, pois, caçadas e queimadas na fogueira, raramente havia quem ousasse transgredir as leis impostas pela classe predominantemente masculina.

Sutilmente, ao longo dos anos, o tratamento dispensado às mulheres foi mudando. E ainda é possível encontrar, por exemplo, dentre as mais velhas atualmente, aquelas que, quando autorizadas pelos pais, frequentaram a escola e nessa instituição passaram a ser preparadas para o casamento e para a vida conjugal. Com “liberdade” para frequentar a escola ou não, fato é que mesmo em casa era de praxe as mulheres serem instruídas a lavar, coser, a fazer renda e todos os misteres femininos, inclusive a rezar.

Estas tinham lições de **economia doméstica**, para se “familiarizarem” com suas obrigações de esposa. Segundo RUOSO⁶,

No Brasil, a economia doméstica estava presente, na educação feminina na época das ‘Escolas de Moças’ que foram introduzidas pelas freiras católicas francesas, com o objetivo de preparar a mulher para ser esposa e mãe e assim viver a domesticidade de forma a bem servir ao marido e aos filhos.

Nas aulas, as meninas aprendiam a arrumar a cama, cozinhar, bordar, coser, fazer *tricot* e *crochet*. Um preparo curricular disponível apenas para “moçoilas casadoiras”, como dizia o vocabulário da época, pois eram filhas de burgueses e, portanto, podiam manter os custos desse luxo para unirem-se em matrimônio com rapazes de famílias igualmente ricas. Ainda de acordo com o autor da citação anterior, nessa época, o acesso à educação, tanto de meninos quanto de meninas ainda era restrito à elite, pois a incorporação de políticas que priorizavam a formação da classe trabalhadora na legislação educacional só se efetivou após o desenvolvimento industrial no país.

Atualmente, o termo economia doméstica mudou o referencial significativo. Passou a ser codinome de cursos que abordam técnicas para melhores formas de administrar os gastos comuns aos lares, o preparo de alimentos saudáveis etc. Um curso que forma o profissional da Economia Doméstica, teoricamente preparado para lidar com a harmonização financeira de uma casa e com demais assuntos relacionados a isso.

Curiosamente ainda hoje, talvez por remeter a este fato histórico, em cidades interioranas e em comunidades de classes menos favorecidas é comum a moça ouvir dos pais ou parentes, sentenças como: “Se você não sabe fazer comida não poderá casar-se!”, ou, “Já sabe lavar roupa? Então, já pode se casar!”. Ainda que as sentenças não sejam levadas tão a sério como antigamente, dentro da compreensão de que não há discurso neutro, estas expressões são marcadas por sentido histórico e servem para firmar velhas cobranças.

Voltando às estudantes da economia doméstica, com o passar do tempo, muitas dessas moças, que tinham acesso a “privilegiada” educação, começaram tentar outras formas de manifestar seus aprendizados. Não se sabe exatamente quando, mas, tão logo puderam dominar a escrita, as mulheres começaram a

⁶ Cf. Artigo “Economia Doméstica”, vide referências.

escrever poemas, romances, artigos de opinião, manifestos políticos, adentrando, habilmente num espaço que anteriormente era ocupado, predominantemente, pelos homens, o espaço de exposição pública e circular da escrita.

De acordo com uma das organizadoras do Grupo de Trabalho (GT) A Mulher na Literatura, Zahidé Lupinacci Muzart, as mulheres brasileiras escritoras só começaram a ganhar visibilidade em alguns séculos antes do XIX e isso aconteceu, segundo ela, por “benevolência” ou por se encaixarem no “código da moral burguesa”⁷. “Encaixar-se” no código da moral burguesa se refere a ter uma postura de boa mãe, esposa dedicada, receptiva nos encontros sociais do marido e de entrosamento respeitador com aqueles que eram considerados intelectuais.

Um dos exemplos dessa “afamada” benevolência é o trecho da pesquisa sobre a escritora baiana Adélia Fonseca (1827 a 1920), segundo o excerto, ela obteve

longo e elogioso artigo de Machado de Assis, que nele transcreve parte do poema de Gonçalves Dias para a poetisa. Gonçalves Dias, tendo-a conhecido em **reunião de intelectuais em casa dela**, louvou-a em poema onde a chama de ‘Safo Cristã, virgem formosa’. Não só Gonçalves Dias consagrou-lhe um poema, também o visconde de Pedra Branca dedicou-lhe mais de um⁸.

Se por um lado a mulher burguesa começou a tomar espaço na produção textual lentamente, por outro, as demais nem ousavam almejar a acessibilidade à escrita e eram submetidas às tarefas serviçais, tais como, lavadeiras, engomadeiras, amas-de-leite, quituteiras, doceiras e assim por diante. Isso tanto nos anos que antecederam a abolição dos escravos quanto nos posteriores.

Conforme o artigo que trata das histórias e lendas da cidade de Santos, exibidas no site de sua prefeitura e extraídas do livro “Café – Santos & História”, principalmente as amas-de-leite eram muito requisitadas para o trabalho nos lares de famílias ricas.

Uma das ocupações femininas que possibilitava melhores ganhos era a de ama-de-leite. Esse ganho mais elevado, em comparação com outras funções, devia-se à responsabilidade dessas criadas a quem os patrões confiavam a vida e os cuidados de seus filhos, e também porque esse serviço requeria muita paciência, dedicação e cuidados, além de asseio constante, pois para que a ama pudesse manter a criança e a si própria limpas tinha que fazer constantes e

⁷ MUZART, Z. L. (org.) Escritoras brasileiras do século XIX. 2ª. Ed. Florianópolis: EDUNISC. 2000, p. 26.

⁸ Op. cit., p. 286, grifo nosso.

generalizadas trocas de roupa, em geral toda vez depois de amamentar. É que os patrões se preocupavam com a possibilidade de que as amas infectassem as crianças, principalmente com tuberculose e sífilis. Na verdade, a questão do aleitamento mercenário preocupava não só os pais, mas também as autoridades médicas. Desde (CIC) 1894/95 tentou-se regulamentar essa ocupação, mediante a instituição do "serviço de aluguel" ou contrato de amas-de-leite, para regrar obrigações e deveres destas.

[...]

Os jornais santistas da época exibiam anúncios das mais variadas candidatas: brancas e negras, nacionais e estrangeiras de diferentes nacionalidades, para dormir na casa dos patrões ou "para amamentar três vezes por dia". Algumas vinham sem os filhos, outras se faziam acompanhar pela criança, muitas vezes se sujeitando a receber menos por isso. Havia as amas de primeiro leite e as já de uma (CIC) quarto ou quinto filho, com leite de um, dois ou até sete meses.⁹

Em exemplos de anúncios de classificados do período de 1841 a 1870¹⁰ (poucos anos antes da abolição dos escravos) catalogados pelo departamento de Letras da Universidade do Rio de Janeiro, parece ter sido comum alugar amas-de-leite para a amamentação de crianças burguesas. Numa época em que as diferenças de classes sociais eram tão bem demarcadas, somente podia dar-se ao luxo de ter uma ama-de-leite para o filho a família que pudesse arcar com esta despesa. Despesa que nem sempre representava gastos em dinheiro vivo, mas, com suporte alimentício, cuidados com a saúde e higienização à ama.

Refletindo então, não é difícil concluir que este tipo de subemprego muito contribuiu para o incentivo à super reprodução de crianças em condições de pobreza extrema, pois, acima de tudo, rendia economicamente mais que os outros. Daí, hipoteticamente, pode-se fazer uma associação ao sabido e histórico relato das famílias com grande número de filhos concentrando-se, principalmente, nos cortiços em crescente formação desde aquela época.

A população da periferia é, ainda, representada por um sem número de crianças. Se antes a situação econômica motivava as mulheres a ter filhos para serem amas-de-leite ou, em décadas posteriores, as políticas sociais alegavam desinformação sobre anticonceptivos para explicar a quantidade de gestações, hoje, após o contato com este público, nas práticas da sala de aula, podemos afirmar que

⁹ "Histórias e Lendas de Santos". Disponível, na íntegra, em: <<http://www.novomilenio.inf.br/santos/h0212.htm>>

¹⁰ Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/varport/br-escrito/anuntxt-1841-70.htm>>. (citação *ipsis litteris*)

as mulheres, com destaque para as adolescentes, ficam grávidas com o intuito de receber pensão alimentícia. Quanto mais filhos tiverem, mais meios de ganhar dinheiro. Dinheiro este que não é necessariamente gasto com os filhos produzidos com tal objetivo, pois, os programas públicos também garantem a alimentação parcial e gratuita dos bebês, com a distribuição de leite nos postos de saúde, além das bolsas-auxílios para famílias de baixa renda.

Mudam-se os fatores e permanecem-se as formas de representações sociais entre homens e mulheres.

Acentuando as diferenças entre os sexos, nas letras das músicas modernas, não é preciso muita procura para se encontrar o perfil da mulher adequada à visão masculina machista. “Amélia é que era a mulher de verdade¹¹”, porque não tinha a menor vaidade e, ainda, parafraseando outro trecho da música, a Amélia achava bonito passar fome ao lado do seu homem. Em “Cotidiano”¹², de Chico Buarque, “todo dia ela faz tudo sempre igual”, retrata uma beleza de mulher programada para as atividades que lhe cabe. Em um dos *funks* de sucesso dessa primeira década do século XXI, a mulher preparada é a “Cachorra”, que deve sempre estar atenta às vontades do “Tigrão”¹³.

“Amélias”, “Cachorras” ou “Preparadas”, as mulheres não têm tido nomenclatura muito louvável na história social, em especial na brasileira.

As representações da mulher na sociedade também aparecem refletidas em obras literárias, na perspectiva de construção da personagem feminina. Aprofundando nesse caso, pode-se citar as personagens de “O cortiço”, do autor Aluísio Azevedo. Por exemplo, a negra Bertoleza que, mesmo escrava de um senhor de idade, é proprietária de uma quitanda até depositar sua confiança em João Romão. Então, ela passa a ser iludida pelo português, que a usa para o sexo e para todos os outros trabalhos pesados que promovam a expansão dos negócios, os quais vão enriquecendo-o gradativamente. Essa parece mesmo ser a Amélia da canção.

Há, também, a personagem Leocádia, que trai o marido e tem como foco a reprodução de filhos para servir de ama de leite em casas de famílias ricas.

¹¹ “Ai, que saudades da Amélia”, composição de Ataulfo Alves e Mário Lago, 1941.

¹² “Cotidiano”, composição de Chico Buarque, 1971.

¹³ “Só As Cachorras”, compositores do grupo de *funk* carioca: Bonde do Tigrão, 2002.

Ainda vale mencionar Rita Baiana, mulata “quente”, que evocava sensualidade, sem determinações mais objetivas de vida, que não fossem a “curtição”, a exibição de seu corpo por meio da dança e do requebro de mulata, figurativizadas no discurso com um comportamento animalizado de fêmea no cio.

Acrescenta-se à lista das mulheres do cortiço, a personagem Pombinha que de mocinha “nascida e educada para casar”, torna-se prostituta.

Philomena Borges (também grafado em edições mais recentes com “F”), romance que apresenta como título o nome de sua protagonista, de Aluísio Azevedo. Neste, ela é ardilosa e faz da relação com o esposo um meio de ser atendida nas mais estranhas vontades. A obra “Philomena Borges”, publicada em 1881, pode ser entendida como uma sátira aos romances do período Romântico. Semelhante a D. Quixote, de Cervantes, Philomena, tem personalidade romanesca e luta para concretizar aventuras sentimentais em um contexto histórico-social que se contrapõe ao seu mundo imaginário.

Nas palavras de FANINI,

O romance *Filomena Borges* é o nosso D. Quixote à medida que a linguagem romântica e os valores a ela atrelados é que sofrem a verdadeira provação nesse romance-folhetim. O romantismo é o herói destronado e carnavalizado¹⁴.

Ousando um pouco na imaginação, Philomena parece ser a versão premonitória de Macunaíma, no que diz respeito às referências do anti-heroísmo.

É preciso acrescentar que a obra foi rotulada como “ilegível” por grande parte dos críticos de renome desde a época de sua publicação em folhetim, reduzida a romance “mercadológico” e censurada no prefácio de uma das suas edições por Antonio Candido¹⁵. De acordo esse teórico, “Philomena Borges” tem apenas o intuito do “puro divertimento”. Porém, FANINI afirma que, nesse romance-folhetim “Aluísio Azevedo constrói uma narrativa crítica da linguagem e dos valores embelezadores, idealizadores e hierarquizadores do real”.¹⁶

¹⁴ Ref.: FANINI, A. M. O romance-folhetim de Aluísio Azevedo sob a perspectiva bakhtiniana. s/d. Comunicação apresentada na UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA.

¹⁵ AZEVEDO, A. Philomena Borges. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d. Introdução de Antonio Candido.

¹⁶ FANINI, A. M. Os romances-folhetins de Aluísio Azevedo: aventuras periféricas. Tese de doutorado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Teoria Literária, do setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. Florianópolis, 2003, p. 3.

Nessa perspectiva, portanto, “Philomena Borges” e “O cortiço” equivalem a uma reprodução diversificada de personagens que expõe cada qual, aspectos das fraquezas humanas, tais como egoísmo e ambição, que irrigados e adubados pelas condições do meio social, crescem fortalecidos, transformando as “flores” de Aluísio em mulheres despudoradas, sedutoras e gananciosas. Transformadas, elas conduzem as ações alheias a favor de seu próprio bem estar, seja bem estar físico ou emocional. Como já mencionado, isso era uma conduta não muito frequente para as mulheres, principalmente, nos círculos de elite do período histórico nos quais as obras foram produzidas.

A obra “O cortiço”, foi trabalhada desde 1888 até sua publicação em 1890. Um período repleto de transformações econômicas, políticas e culturais, que se iniciou com a abolição dos escravos e abrangeu até o ano seguinte ao da Proclamação da República. Palco de relações por interesses, essa considerada marca inicial do naturalismo brasileiro se diferencia, entre vários aspectos, de “Philomena Borges” pela quantidade maior de personagens e pelo enquadramento da narrativa verossímil, contrário à narrativa satírica de Philomena.

Enquanto Philomena pode ser entendida como uma obra construída na fase de transição entre um período literário e outro (Romantismo – Realismo/Naturalismo), “O cortiço”, como já afirmado, fixou as características que representaram o início do Naturalismo.

Outra personagem que se destaca para as reflexões acerca da caracterização feminina na literatura é Silveirinha, nome que também intitula a obra. Nessa, a protagonista é a típica esposa burguesa do início do século XIX. Procura ser submissa, é dedicada ao lar, religiosa, no entanto, suas opiniões católicas não são levadas a sério pelo marido, que é ateu.

“A Silveirinha” foi publicada em 1914, e sua autora é Júlia Valentina Silveira Lopes de Almeida, que ficou conhecida, apenas, por Júlia Lopes de Almeida. É importante assinalar sucintamente algumas informações biográficas sobre a autora em virtude de ainda não ser reconhecida como cânone literário¹⁷. De acordo com “Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras”, a autora foi romancista, teatróloga e contista, e,

¹⁷ As produções de escritoras brasileiras estão em revisão desde o movimento feminista, quando começaram a surgir grupos de pesquisadoras em torno do tema da Mulher na Literatura, portanto, desde então, muitos escritos têm sido incluídos no rol de obras com valor literário. Ref.: MUZART, Z. L. Escritoras brasileiras do século XIX, op. cit.

[...] Desde menina demonstrou grande atração pelas letras. Adolescente, começa a escrever poesias, mas às escondidas, pois não era de bom tom uma jovem séria dedicar-se à escrita literária. Entretanto seu pai, ao descobrir sua vocação, estimulou-a a prosseguir. Aos dezenove anos começa a colaborar na imprensa (Gazeta de Campinas), com comentários sobre espetáculos de teatro. Passou a escrever para vários órgãos da imprensa paulista e carioca (A Semana, Jornal do Comércio, Ilustração Brasileira, revista dos Novos...), por vezes assinando como Julinto ou Ecila Worms. Desfrutou de grande notoriedade em seu tempo, destacando-se entre as raras vozes femininas que se faziam ouvir fora dos limites do lar¹⁸.

A produção de Júlia Lopes de Almeida foi publicada na primeira década do século XX, com o subtítulo de “Crônica de um Verão”. Semelhante a “Philomena Borges”, esse romance foi, inicialmente, divulgado em folhetins no Jornal do Comércio, do Rio de Janeiro, em abril e maio de 1913. Segundo a pesquisadora Sílvia Paixão, quem também escreveu a introdução da versão revisada pela Editora Mulheres (1997), a obra

[...] guarda as características da ficção breve, cuja popularidade incentivou a leitura ao mesmo tempo que possibilitou o contato da literatura com um público maior, instigando os seus leitores a escreverem, dentre os quais a mulher, o leitor em potencial a quem serão destinadas as histórias sentimentais, constituindo a forma de lazer própria à dona de casa ou à moça de família que, dessa maneira, encontrava um espaço de evasão dentro do espaço a ela reservado, nos domínios do lar¹⁹.

A pesquisadora ainda acrescenta que o gênero de “A Silveirinha” foi considerado

inferior, banalizado pela repetição de situações desprovidas de surpresas, pouco imaginativas e repletas de clichês [...]. Uma literatura sem sobressaltos, que responde às expectativas do leitor médio, estabelecendo com ele um pacto onde a **função recreativa domina**²⁰.

¹⁸ COELHO, N. N. Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras. São Paulo: Escrituras, 2002.

¹⁹ ALMEIDA, J. L. A Silveirinha. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997. Versão revisada por Elvira Sponholz, Susana Funck, Zahidé Muzart, com introdução de Sílvia Paixão.

²⁰ Op. Cit., p. 12, grifo nosso.

É curioso e vale lembrar que a mesma classificação, de obra destinada ao puro lazer, foi feita à “Philomena Borges”, estabelecendo, portanto, outro ponto em comum com essa produção.

Segundo Paixão²¹,

A importância dessa narrativa folhetinesca reside justamente em perceber quais os sentimentos considerados legítimos ou não, dentro da sociedade, e quais as condições vistas como necessárias no sentido de produzir e reproduzir a vida no espaço da família monogâmica, e no social [...]

Mais que tudo, era preciso manter a ordem familiar exigida pela sociedade da época, bem retratada através das personagens femininas que nos transmitem uma discreta invasão no espaço privado reservado às mulheres. Entre os cochichos do confessionário, ou nas salas de visita ou mesmo nas mesas onde eram servidas com fartura as mais finas iguarias, o leitor certamente irá se deliciar com as pequenas tramóias e intrigas conduzidas de forma divertida e crítica pela autora.

A escolha de “A Silveirinha” para a análise neste trabalho foi feita mediante os contrastes e semelhanças que a personagem, criada por uma escritora, apresenta em relação a Philomena Borges e Pombinha, criações do escritor Aluísio Azevedo.

No período que se supõe ter começado a ser redigida a obra “Philomena Borges” até a publicação de “O cortiço” e “A Silveirinha” (1883 a 1914, mais ou menos), pequenos focos do movimento feminista fortaleciam suas raízes em solo brasileiro. Antes de aprofundar melhor neste assunto, faz-se necessário esclarecer o sentido que deve ser atribuído ao termo feminismo nesta leitura.

Para DUARTE, no artigo “Feminismo e Literatura no Brasil”,

o “feminismo” poderia ser compreendido em um sentido amplo, como todo gesto ou ação que resulte em protesto contra a opressão e a discriminação da mulher, ou que exija a ampliação de seus direitos civis e políticos, seja por iniciativa individual, seja de grupo²².

Ainda segundo a mesma autora, o termo “feminismo” já era usado desde o início do século XIX. Em resenha do livro “A evolução do feminismo: subsídios para a sua história”, da portuguesa Mariana Coelho, há informações sobre mulheres que desde meados de 1820 tomaram iniciativa de construir escolas mistas, escreviam poemas, contos, artigos com conteúdos de protestos, os quais, em algumas

²¹ In.: ALMEIDA, J. L. A Silveirinha, op cit., p. 13 e 14.

²² In.: Revista Scielo, v. 17, n. 49. São Paulo, 2003.

situações foram publicados inclusive sob pseudônimos para privar a autora de possíveis represálias masculinas.

Por este ângulo, o movimento feminista não se restringe apenas ao período das reivindicações de direito ao voto, ao curso de nível superior e à ampliação do campo de trabalho do início do século XX, tanto é que por volta de 1870, poucos anos antes da elaboração de “Philomena Borges”, houve “um espantoso número de jornais e revistas de feição nitidamente feminista, editado no Rio de Janeiro [berço da produção de “Philomena Borges” e “O cortiço”] e em outros pontos do país”²³. Anônimas ou não, as mulheres deste período não tiveram seu merecido reconhecimento como escritoras, mesmo sendo tão frequentadoras dos espaços sociais burgueses quanto os autores que se tornaram cânones da literatura nacional no mesmo período.

É importante ressaltar também que com o desenvolvimento do pensamento feminista, na década de 1960, os estudos sobre a mulher têm abrangido diversas áreas de conhecimento tais como a Sociologia, a Psicanálise, a História e a Antropologia. Essa frequente figuração da mulher é também percebida nos domínios da Literatura e da Crítica Literária, constituindo-se em cursos, congressos, teses e projetos de pesquisas. O feminismo é o principal responsável por esse revisionismo acerca da posição da mulher na sociedade e no universo literário.

Refletindo, então, sobre este sentido de feminismo, pode-se afirmar que as células do movimento já se triplicavam fecundas desde alguns séculos antes da liberação do direito ao voto.

Observando esta cena enunciativa²⁴ do movimento feminista, o objetivo desse trabalho foi identificar as representações femininas das personagens Philomena, Pombinha e Silveirinha, nas obras já citadas, por meio da análise semiótica. Além dessa reflexão, a pesquisa também se debruçou sobre a constituição da cena enunciativa (entre 1880 a 1914) e do *ethos* dos autores pelos enunciadores dessas obras.

Restritamente, esta pesquisa localizou os objetos de ancoragem dos valores que inflaram as velas da vida das personagens, movimentando-as ao longo do oceano narrativo, considerando cada etapa significativa desse processo. Além de identificar quais figuras construíram o simulacro da realidade da personagem

²³ Idem.

²⁴ Denominada assim por Maingueneau, a definição será retomada posteriormente.

Pombinha e que tipos de transformações se operam em Philomena Borges e Silveirinha quando a relação SUJEITO *versus* OBJETO é manifestada no discurso.

Nesse panorama, para analisar o objeto de estudo, foi aplicado o modelo semiótico do percurso gerativo do sentido no nível semio-narrativo e discursivo, do componente sintático, levando em consideração os níveis fundamental, narrativo e discursivo, do componente semântico.

Portanto, deixando de lado o rótulo de obra mercadológica atribuído ao romance-folhetim de Aluísio, bem como as críticas de “produção para o divertimento”, que foram feitas tanto a esta obra quanto à de Júlia, a análise seguiu a ótica da afirmação de Bakhtin²⁵ “Não há nada morto de maneira absoluta. Todo o sentido festejará um dia seu renascimento”. Portanto, não se explicaria analisar uma produção do ponto de vista semiótico apenas pelo ‘valor’ literário atribuído por críticos. E buscar um carimbo desse tipo de valor não foi, claramente, o intuito dessa pesquisa.

A personagem Pombinha, de “O cortiço”, se destaca para esta análise pelos motivos citados anteriormente e, também, porque se assemelha a Philomena no fato de ter sido criada pela mãe, sem a presença do pai, inserida na sociedade de absoluto regime masculino da época, e cresce ouvindo instruções para se tornar boa esposa. Paralelamente elas são ensinadas a valorizar o conforto proporcionado pelo dinheiro e manejar os aprendizados obtidos no meio social para conquistar seus respectivos objetos de poder: o capital ou o homem ideal.

As atitudes avessas não se resumem à forma como foram criadas, mas, ao modo como tomam as rédeas da vida nas mãos e se tornam mulheres autônomas explícita ou implicitamente. Philomena tal qual Pombinha casa-se para cumprir seu papel social e garantir seu sustento futuro. A partir de então, transforma o matrimônio num contrato social de pura relação calculista regulando a afetividade em troca de ganhos materiais, na busca de tornar o marido em seu ideal de homem, investindo nele, exaustivamente, elementos oriundos da cultura (recursos de seu referencial de valor). Pombinha é insaciável e rompe o casamento, mas, Philomena manipula a situação em volta de si, de modo a cumprir as aparências sem abrir mão de sua ideologia romântica.

²⁵ BAKHTIN, M. Estética da criação verbal. Trad. Maria E. G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1977, p.414.

Uma das temáticas inscritas na obra transitória de Aluísio, que é a posse do conforto material por meio do casamento, não é nova e havia sido abordada há três séculos antes, por Gil Vicente, na “Farsa de Inês Pereira”. Tanto quanto Philomena, Inês procura encontrar no casamento a estabilidade financeira e garantia de sobrevivência física atrelada às relações sociais, que sempre significaram *status*. Numa relação de oposição semiótica, em um possível recorte de análise, as duas obras parecem se fundamentar no /ser *versus* parecer/ paralelo a /conveniência *versus* essência/. A retomada da temática reafirma, portanto, a declaração bakhtiniana sobre “festejar” o renascimento, não da obra em si, mas de seu sentido, o que realmente importa aqui.

Quanto a Silveirinha, esta se assemelha ao estereótipo da mulher submissa, pelo menos aparentemente, pois é fiel ao casamento e ao esposo. Durante toda a narrativa a luta desenfreada da personagem é no sentido de “converter” o marido ao catolicismo. De personalidade forte e determinada, ela se diferencia das mulheres reais de sua época, principalmente, pelo fato de não ser conhecida pelo sobrenome do esposo, como era comum e regular, mas, pelo seu sobrenome de solteira: Silveira. Todas as referências a esta personagem no texto, não são feitas como “a esposa do Dr. Jordão”, mas, sim, como a “Silveirinha”.

Justificando o modelo teórico para análise, de acordo com a semiótica *greimasiana*, as personagens naturalistas²⁶ são “sujeitos” dos simulacros da realidade, que dotadas de um *querer* e de um *saber*, mais um *crer*, alteram os planos discursivos, manipulando outro (s) sujeito (s), com a finalidade de *poder*, *ter* e *ser*. Em termos da semiótica canônica, o plano discursivo da manipulação ocorre de modo semelhante nas duas obras de Aluísio, ainda que cada uma tenha sido produzida em épocas literárias diferentes, pois nela está inscrita as mesmas finalidades, de *poder*, *ter* e *ser*.

Enquanto o simulacro da realidade de Pombinha tem maior investimento figurativo, o de Philomena é reconstruído com mais ênfase a partir da figurativização do marido, pois, é mediante seu comportamento que as figuras que definem o esposo vão se afixando ao longo do plano narrativo. Em outras palavras, a

²⁶ BERTRAND, D. Caminhos da Semiótica literária. p. 211. Trad. do Grupo CASA, sob coordenação de Ivã Carlos Lopes *et al.* Bauru, SP: EDUSC, 2003.

personagem principal vai sendo “construída” semanticamente, na medida em que o marido se constrói sintaticamente.

Quanto às personagens de Aluísio, Philomena e Pombinha, a manipulação ocorre por tentação e sedução.

Com relação a Silveirinha, de comportamento parecido com Philomena Borges, o modelo teórico é igualmente justificável para aplicação porque se trata de uma narrativa discursivizada mediante o *querer*, o *saber* mais o *poder* e o *crer*. O plano discursivo é, também, o da manipulação por sedução. Somado a isso, é uma personagem criada por uma escritora, detalhe de relevância primordial nesse trabalho.

O grande número de palavras francesas, das quais se utiliza Aluísio, em “Philomena Borges” e Júlia Lopes, em “A Silveirinha”, decorre da tendência vigente da época, quando a literatura brasileira não só bem se aproximava de padrões europeus, como prezava colocar termos dessa língua nos escritos nacionais.

Outro ponto considerado no presente trabalho foi a reflexão sobre o que Maingueneau chama de cenografia ou cena de enunciação. Segundo o autor,

quando se fala de *cena de enunciação*, considera-se esse processo [da comunicação] “do interior”, mediante a situação que a fala pretende definir, o quadro que ela mostra (no sentido pragmático) no próprio movimento em que se desenrola. Um texto é na verdade o rastro de um discurso em que a fala é *encenada*²⁷.

Em outras palavras,

As obras podem, com efeito, basear sua cenografia em cenas de enunciação já validadas, que podem ser outros gêneros literários, outras obras, situações de comunicação de caráter não literário (p. ex., a conversação mundana, a fala camponesa, o discurso jurídico...) e até eventos de fala isolados (o Pronunciamento de 18 de junho, o ‘Eu acuso’ de Zola etc.). *Validado* não significa valorizado, mas já instalado no universo de saber e de valores do público”.²⁸

Seguindo esta linha de raciocínio e sem desprezar os olhos do pensamento rousseauiano, sobre o “homem fruto do meio”, houve a necessidade de abordar o papel da mulher do século XIX, montando a cena enunciativa do período no qual as obras foram escritas.

²⁷ MAINGUENEAU, D. Discurso literário. São Paulo: Contexto, 2006. Trad. de Adail Sobral, p. 250.

²⁸ Op. cit., p. 256.

Para tanto, optou-se por catalogar as escritoras brasileiras ou produtoras de jornais e revistas ou fundadoras de escolas entre os anos de 1880 a 1914. A finalidade desta catalogação foi capturar as ideias defendidas por estas mulheres, tanto manifestadas na produção escrita, quanto, na representação jornalística de seus atos na sociedade da época.

Por fim, a análise da mulher escritora através do que produziu e do que fez em contraste com a representação feminina no mesmo período pelas personagens, direcionou a pesquisa a refletir sobre a concepção do *ethos* de seus enunciadores. Este foi um modo de também tentar descrever a realidade do “realismo radical” que representou o pensamento predominante deste período, o pensamento masculino.

Quanto ao *ethos*, FIORIN²⁹, citando Maingueneau, afirma que o fenômeno é compreendido por três componentes: 1. o conjunto de características psíquicas reveladas pelo enunciador, que se refere ao **caráter**, portanto, é o *éthos* propriamente dito; 2. o feixe de características físicas que o enunciador apresenta, que é o **corpo**; e, 3. a dimensão vocal do enunciador desvelada pelo discurso, que se refere à **tonalidade de expressão**.

Páginas depois, ele acrescenta que “(...) O *éthos* é uma imagem do autor, não é um autor real; é um autor discursivo, um autor implícito”³⁰. Baseando-se em pistas deixadas por Greimas, no que diz respeito aos diferentes níveis enunciativos num texto (enunciador, narrador e interlocutor), Fiorin explica que na análise de apenas uma obra é possível definir os traços do narrador e quando se estuda a obra inteira, pode-se apreender o *éthos* do enunciador. É, portanto, a partir desse tipo de leitura “completa”, que se pode ter acesso ao conjunto de características que forma o caráter do enunciador/autor imagético posicionado implicitamente na obra.

Tendo constituído o *ethos* do autor por meio de suas personagens e de igual modo da narradora, pôde-se, finalmente, retratar o complexo caracterizador que representou a “mulher de papel” (personagem) e o papel da mulher (sociedade), no final do século XIX e início do XX.

Deste modo, a pesquisa focalizou:

²⁹ 2004, p. 122, apud.: MAINGUENEAU, D. O contexto da obra literária. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

³⁰ FIORIN, J. L. O *éthos* do enunciador. In.: Razões e sensibilidades: a semiótica em foco. CORTINA, A. & MARCHEZAN, R. C. (org). São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2004, p. 120.

- a) Os temas e figuras que são responsáveis pelas formações ideológicas de cada personagem;
- b) A cena de enunciação/cenografia no qual as obras foram escritas;
- c) O *ethos* da mulher escritora, produtora inserida na sociedade predominantemente masculina do século XIX e a mulher no enunciado como personagem, bem como o *ethos* dos escritores e a representação feminina em seus textos;

Pelo fato de as terminologias “contexto”, “situação de comunicação” e “cena de enunciação” serem utilizadas por teóricos distintos e, muitas vezes, causarem confusão terminológica, nesta pesquisa, foi empregado apenas o termo “cena de enunciação” ou “cenografia”, difundido por Maingueneau, como já mencionado.

Para as análises feitas neste trabalho, o referencial teórico constitui-se das obras: “Caminhos da Semiótica Literária”, de Denis Bertrand, “Teoria do Discurso” e “Teoria Semiótica do Texto”, da Diana Luz Pessoa de Barros, “Discurso Literário”, de Dominique Maingueneau, “Elementos de análise do discurso” e “As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo”, de José Luiz Fiorin. Quanto à análise do *ethos*, esta foi pautada no artigo “O *Éthos* do enunciador”, proposta também pelo professor Luiz Fiorin e por um capítulo inserido na mencionada obra de Maingueneau, intitulado “O *ethos*”.

As mulheres selecionadas para retratarem as manifestações públicas, literárias, jornalísticas ou em formato de outras intervenções sociais apresentadas no capítulo II, foram selecionadas a partir das obras “Escritoras Brasileiras do século XIX”, de Zahidé Lupinacci Muzart e do “Dicionário crítico de Escritoras Brasileiras”, de Nelly Novaes Coelho.

Em tempo, faz-se necessário afirmar que a escolha das duas personagens de Aluísio Azevedo para serem contrapostas à personagem de Julia Lopes de Almeida se justifica: 1. pelo fato de o escritor ser considerado um cânone e a escritora ainda não; 2. porque independente do rótulo “cânone”, as três personagens selecionadas têm algo em comum, que é a transgressão a alguma norma social, firmando a oposição: feminino X masculino. Logo, algumas hipóteses nortearam a pesquisa, tais como:

- a) Uma personagem feminina de uma obra canonizada reflete características consideradas machistas? E outra personagem criada pelo mesmo autor, mas que não faz parte da produção tida como de qualidade?

b) Uma personagem feminina criada por uma escritora, também refletiria características machistas?

c) Como cada personagem seria caracterizada na oposição citada anteriormente?

d) As personagens poderiam ser entendidas como reflexo de uma cena enunciativa?

e) Finalmente, como seria a constituição do *ethos* dos autores dessas personagens, reiterando que se trata de um homem e de uma mulher?

Os termos “discurso feminista” e “discurso machista” aqui utilizados não devem ser entendidos com sentido pejorativo. O primeiro, como já mencionado, será usado para definir toda manifestação feminina em prol da ampliação do espaço discursivo e social da mulher. Quanto ao segundo pode-se interpretá-lo como toda e qualquer manifestação masculina que se posicione de forma contrária ao discurso da mulher.

A ortografia utilizada seguiu as convenções do recente acordo ortográfico, preservando-se, apenas, a escrita das citações diretas.

O desenvolvimento deste trabalho foi então, assim, organizado: o primeiro capítulo apresenta uma análise semiótica de cada personagem selecionada para a pesquisa: Philomena Borges, Pombinha e Silveirinha. Realçando os pontos comuns entre elas, com ênfase no plano discursivo.

O segundo capítulo aborda a cena de enunciação na qual as obras foram escritas. A composição da cena foi montada a partir dos comentários sobre as manifestações e tipos de produções femininas do final do século XIX e início do XX, com destaque para algumas mulheres do período.

O terceiro capítulo, com base na análise do percurso gerativo do sentido de cada personagem no capítulo primeiro, somado às reflexões sobre a composição da cena de enunciação do segundo, delinea a cerca do *ethos* dos enunciadores.

Por fim, nas considerações finais, os resultados obtidos até então serão apresentados, verificando-se as possibilidades de futuras retomadas do tema e aprofundamento da pesquisa.

CAPÍTULO I

PHILOMENA BORGES, POMBINHA E SILVEIRINHA: ANÁLISE SEMIÓTICA DAS PERSONAGENS

“Quem escreve imprime as próprias marcas na obra que produz”

Zahide Luppince Muzart³¹

Para a Semiótica Greimasiana o texto é o resultado de um dispositivo estrutural de regras e de relações. Reconhecer as unidades que compõem as estruturas textuais e que possibilitam essas relações significa, nessa linha de raciocínio, percorrer caminhos que mostram como o sentido foi construído e a sua finalidade. Tais unidades se encontram manifestadas textualmente nos diferentes níveis de análise: das oposições semânticas mínimas, das estruturas semio-narrativas até as estruturas discursivas.

No modelo teórico que descreve o sentido parte-se da ideia de que sua construção é gerada a partir de um nível abstrato e geral, o chamado nível semio-narrativo, formado pelos níveis **fundamental e narrativo**, que se concretiza de modo específico no nível chamado **discursivo**. Dito de outra forma, o percurso gerativo do sentido é concebido no Plano de Conteúdo a partir dessas três etapas.

O nível fundamental comporta os elementos de estrutura de base para o resultado do sentido. Nesta base se fixam os valores semânticos categoriais que formam o canônico quadrado semiótico de Greimas e Rastier. Estes valores se configuram em estados de euforia ou disforia, de acordo com a abordagem descritivo-analítica.

Já o nível narrativo é composto pelos actantes: sujeito, objeto, destinador e destinatário. Podendo o actante assumir um ou mais papéis.

O nível narrativo se desenvolve por meio do encadeamento lógico dos programas de “competência” ou “performance”, os quais são regidos pela conjunção ou disjunção entre sujeito e objeto.

³¹ MUZART, Z. L. Escritoras brasileiras do século XIX, op. cit., p. 33.

No componente semântico do nível discursivo se instauram os temas e figuras que são responsáveis por permitir que o sentido construído evoque sensações e lembranças da realidade e o contato com estas fatias que compõem o plano discursivo é feito por intermédio da temporalização, espacialização e das pessoas. Este “trio” compõe a sintaxe do nível discursivo.

Segundo Greimás e Courtés, figurativo está definido como um

qualificativo [...] empregado somente com relação a um conteúdo dado [...] quando este tem um correspondente no nível da expressão da semiótica natural [...]. Neste sentido, no quadro do percurso gerativo do discurso, a semântica discursiva inclui, com o componente temático (ou abstrato), um componente figurativo³².

Investir na figurativização para criar o simulacro da realidade foi a tônica da literatura de cunho Naturalista, portanto, os autores deste período demonstravam que o homem é produto da sociedade em que vive por meio dos personagens, os quais incorporavam, no decorrer da narrativa, características singulares que formam as isotopias representativas desse estilo literário.

A última instância da figurativização, a iconização, é explicitada por Bertrand, segundo o autor

o figurativo precisa ser assumido por um tema. Este último dá sentido e valor às figuras. A descrição de uma isotopia figurativa visa na maioria das vezes ao estabelecimento da isotopia temática que a fundamenta, se esta não estiver textualizada³³.

Deste modo, a quantificação de figuras é responsável pela iconicidade.

Ainda segundo o “Dicionário de Semiótica”³⁴ num grau variável da figurativização, tem-se a iconização que, “tomando as figuras já constituídas, as dota de investimentos particularizantes, suscetíveis de produzir a ilusão referencial”. Em outras palavras, “é o caso, por exemplo, dos termos técnicos e especializados nos romances naturalistas [...] o semema designa uma coisa e uma só, num contexto sociocultural preciso [...]”³⁵.

Bertrand ainda menciona que há a densidade sêmica que compõe o sentido e que garante sua classificação entre o mais figurativo (icônico) ou menos figurativo (abstrato).

³² Dicionário de Semiótica, s/d, São Paulo: Cultrix, p. 188.

³³ BERTRAND, D. Caminhos da semiótica literária, op. cit., p. 213.

³⁴ Op. cit., p. 223.

³⁵ Ibidem, p. 211.

Considerando a natureza deste trabalho, que não permite uma abrangência maior de análise, serão abordados, sucintamente, os níveis: fundamental e narrativo; e, com maior atenção, o nível discursivo, do percurso gerativo do sentido.

Por organização, a análise semiótica de cada personagem selecionada para o *corpus* será feita consecutivamente, para que haja uma melhor “visualização” das características discursivas das mesmas, que é o foco principal da pesquisa.

Iniciando a análise, por ordem cronológica de publicação da obra na qual a personagem está inserida, o trabalho principia, portanto, pela abordagem da personagem Philomena, em seguida, a atenção será direcionada à Pombinha e, por fim, à Silveirinha.

1.1 Apresentação das personagens

1.1.1 Philomena Borges

A história de Philomena Borges se passa no Rio de Janeiro, no século XIX. Considerada a “flor das moças do Catete”, ela é filha de D. Clementina de Araújo e de um burguês conselheiro do império.

Acostumada à vida relativamente confortável e também de exposições sociais, Philomena cresce presenciando os gastos sem providências do pai com jogos, chás da tarde e, nas palavras de Aluísio Azevedo, confeitarias. Apesar dos esbanjamentos, o político português sabia como conservar as conveniências de sua posição social e proporcionava reuniões famosas pelos seus requintes.

Philomena apreciava passar horas, afastada em jardins, olhando o céu estrelado a sonhar. Era a típica moça sonhadora que aos quinze anos vivia rodeada por novelas românticas a ler madrugada adentro.

Sempre bonita e de olhar ausente, ela apenas marcava presença nas reuniões de sua casa como um bibelô no canto da sala, às vezes tocando piano, na maioria das outras apenas com olhar distante, o cabelo ora preso sobre a nuca, ora solto sobre os ombros, o pescoço levemente à mostra, o corpo obedecendo às regras do espartilho e as mãos cruzadas em descanso sobre o ventre.

Pela época de seus dias de debutante, o pai de Philomena falece, vítima de uma apoplexia e a deixa, ela e a mãe, com um amontoado de dívidas. Apenas o prédio onde moram não é constado na lista de penhores, pelo fato de ser herança da órfã. Além disso, antes de falecer, seu pai havia sido amigo do Imperador, portanto, este acaba por beneficiar as duas.

A partir de então, D. Clementina acredita que apenas um bom casamento para sua filha pode salvá-las de um rebaixamento social. E não cogita a hipótese de trabalhar para sobreviver, pois, para ela isso seria vergonhoso.

É nesse momento que a progenitora inicia uma caçada incansável por um marido para Philomena. Para tal investida, elas trocam a casa, por uma inferior e gastam o mínimo que ainda lhes resta, por parte das ajudas do imperador, em festas em casas de condes e, às vezes, em seu próprio lar, assim como em vestidos para a moça ser vista pelos pretendentes.

Por esta época, João Borges, um homem de meia idade, também conhecido como João Touro, casualmente faz uma visita à casa de D. Clementina, para acompanhar o amigo Guterres. De imediato, o homem pacato e rústico, filho de português e conhecido na Praça do Comércio como um exímio trabalhador que acumulou fortuna razoável, vê-se encantado como nunca pela pequena que, naquele momento, cantava ao piano, um romance de Tosti.

Desse momento em diante, o homem caturro, que tinha fama de jamais ter olhado uma mulher com interesse, fixa a idéia de pedir a mão de Philomena em casamento.

A mãe da jovem sonhadora, preocupada com o futuro da filha, expunha-a aos seus pretendentes durante as reuniões sociais, na expectativa de que algum pudesse se tornar esposo da moça. Porém, as recusas de Philomena (ora pelo fato de o pretendente ser alto demais, ora por ser gordo, ora por não ter postura de lorde), acabavam por intensificar a angústia da mãe pela pobreza iminente.

Mesmo diante da angústia, a própria mãe, de certa forma, acabava incentivando a jovem a se comportar assim, ensinando-lhe que havia algumas “classificações” para a escolha de um bom partido. Tais classificações variavam desde o tipo de marido ‘ótimo’, ‘bom’ até o ‘ruim’. Diante disso, D. Clementina afirmava que haveria de aparecer um homem rico, acima da média dos que procuravam pela filha. E nessas considerações, ao conhecer João Touro, a mãe

inicia sua corrente de argumentos à filha na esperança de que ela decidisse por ele mesmo, pois, era o mais abastado do que todos os outros.

Mas, Philomena ainda teve que assistir à morte da mãe e esperar, depois disso, seis meses para aceitar o pedido e se casar com Borges. Mesmo não sendo ele seu ideal de marido, ela decide contrair núpcias para poder sobreviver na selva burguesa. Tomada esta decisão, a moça traça algumas metas para transformar o marido, a todo custo, no seu projeto do homem ideal.

E a demonstração de seus planos começa já na noite de núpcias, quando ela o expulsa do leito, obrigando-o a dormir fora do quarto. Durante muito tempo a situação permanece sem alteração, mesmo com os agrados constantes de Borges à esposa, do cumprimento de todas as exigências dela, as quais, finalmente, acabam por modificar profundamente o pacato marido, além de levá-lo à ruína econômica. Quando, então, o casamento é concretizado.

Borges faz tudo pelo sentimento que dedica à esposa, mas nunca chegará a desfrutar do que deseja acima de tudo: paz e tranquilidade ao lado de sua Philomena.

1.1.2 Pombinha

Para apresentar a personagem Pombinha, faz-se necessário deter-se, primeiramente, no detalhamento geral da obra na qual a personagem foi inserida, devido a quantidade maior de personagens participantes da cena narrativa, como já comentado na introdução deste trabalho.

O cortiço, espaço e personagem principal da história, foi construído por João Romão, português, bronco e ambicioso, que ajunta dinheiro e poder a penosos sacrifícios e compra um pequeno estabelecimento comercial no subúrbio do Rio de Janeiro. Ao lado morava uma negra, cujo nome era Bertoleza, escrava fugida, trabalhadeira, que possuía uma quitanda e algumas economias. Os dois amasiavam-se, passando a escrava a trabalhar incondicionalmente para João Romão. Com o dinheiro da mulher, o português compra algumas braças de terra e alarga sua propriedade. Para agradá-la, forja uma carta de alforria. Com o decorrer do tempo,

João Romão compra mais terras e nelas constrói três casinhas que imediatamente aluga e outras vão se amontoando posteriormente, formando o cortiço.

A procura por habitação é enorme, e ali passam a morar os mais variados tipos: brancos, pretos, mulatos, lavadeiras, malandros, assassinos, vadios, benzedeiros, burgueses decadentes etc. Entre outros: a Machona, lavadeira gritalhona, “cujos filhos não se pareciam uns com os outros” (AZEVEDO, 1993, p. 43); Rita Baiana, mulata faceira que andava amigada na ocasião com Firmo, malandro valentão; Jerônimo e sua mulher, Bruno e a esposa fogosa e infiel, Leocádia etc.

É nesse ambiente que também mora a personagem da presente análise: Pombinha, que como a personagem anterior é nomeada flor. A flor do cortiço vive ali com sua mãe, D. Isabel. Ambas vão morar ali devido à falência do defunto, pai da menina. A moça franzina é querida por todos da comunidade pela sua prestação de serviços. Era ela quem escrevia cartas, lia o jornal e fazia as contas para as lavadeiras. Projetada para se casar com o noivo Costa, a menina-moça passa bom tempo aguardando a menstruação chegar para tornar-se mulher e poder casar-se.

Fora do cortiço vive Léonie, uma prostituta que faz visitas regulares ao cortiço, levando sempre presentinhos e mimos para a Pombinha, a quem considera afilhada. Após uma das suas visitas, a prostituta convida D. Isabel e a filha para irem visitá-la em sua casa. Nessa visita, Pombinha é seduzida por Léonie, que desperta a libido da menina. Depois da relação sexual com a cafetina, Pombinha menstrua, se casa com o noivo Costa, cumprindo os planos de sair daquela vida e vai viver com o marido. Mas, os sentimentos e as descobertas interiores depois do ato com Léonie fazem com que ela abandone o esposo após dois anos de relacionamento para se tornar amante da “madrinha” e prostituta também.

Nessa narrativa o viés de leitura proposto partirá da personagem citada, procurando observar o percurso gerativo de sentido no qual Pombinha está inserida, partindo da estrutura profunda para a estrutura superficial, evidenciando a figurativização e tematização que se acumulam nessa obra em especial.

1.1.3 Silveirinha

A história de Guiomar Silveira, conhecida por todos mesmo depois de casada como Silveirinha, se passa nas imediações do Rio de Janeiro, na cidade serrana de Petrópolis. Ela é uma mulher que poderia se encaixar no papel tradicional da esposa ideal do século XIX, não fosse o marco inicial do desenrolar da narrativa, que assinala a sua forte personalidade no momento em que ela tem o primeiro encontro com seu futuro esposo, sabidamente ateu. Nesse encontro, ela surge em sua presença toda coberta de santinhos e acessórios de referência religiosa, procurando mostrar com a linguagem visual da vestimenta o tipo de mulher dedicada que era à religião.

Essa cena narrativa quase caricatural marca bem a oposição que se instaura durante todo o desenrolar da trama entre ela e o marido, pois, ao contrário de sua devoção, fé e esperança de convertê-lo ao catolicismo está ele, um homem ateu, médico e que apenas compreende e tolera o comportamento da esposa.

Para ajudá-la na empreitada de salvar a alma do marido há o Padre Pierre, um francês vaidoso e jovem, que a aconselha carinhosamente desde antes do casamento, com dicas de como se portar para conquistar o seu intento. É ele quem a convence a aceitar o pedido de casamento de um homem descrente, argumentando que no caso dela seria a melhor maneira de salvar um pobre pecador, fazendo o sacrifício de estar conjugalmente com ele, plantando sorratamente, por meio de seu comportamento cotidiano de mulher sábia, os valores da fé cristã.

Silveirinha desde o casamento evita intimidades com o esposo porque se julga igualmente pecadora por estar com um ateu, no entanto, o Padre Pierre continua insistindo no aconselhamento de que ela deve fazer sua parte como esposa, sem pressionar o marido ou fazer exigências declaradas quanto à conversão. Constantes e em lugares variados acontecem os encontros entre ela e o padre instrutor, pairando a impressão de estabelecer-se um relacionamento afetivo que é um misto de adoração, encantamento e respeito extremo dela para com o padre.

Configurando a classe burguesa da época, Silveirinha e o esposo, o Doutor Jordão, vive frequentando o círculo social da elite e o desenvolvimento da história

acontece alimentado pelas narrações a respeito do comportamento das outras personagens, igualmente ricas, do ambiente onde ela e o esposo estão inseridos. A narrativa gira em torno de focos sobre a vida alheia, pequenas disputas entre as *socialites* sobre quem melhor consegue agradar ao formoso padre da comunidade, personagens que vivem envoltas em intrigas com o “único objetivo [...] de poderem usufruir das amizades a fim de alcançarem uma posição melhor no meio em que vivem.”³⁶

É o caso da Xaviera, uma mulher bem casada que envia as filhas para um internato com o intuito de manter-se mais à vontade para por em prática suas infidelidades, além de se tornar par do advogado Ludgero ajudando-o a planejar meios de ascender socialmente, planos esses que ignoram os limites da boa conduta.

É preciso ressaltar que esta narrativa destoa do formato das outras duas analisadas, pois, há poucas intervenções do narrador e predominam-se os diálogos entre as personagens, provocando a sensação no leitor de estar “ouvindo” as conversas furtivamente, de uma roda a outra, de uma casa à outra e, em apenas raros trechos parece adentrar em seus pensamentos. Este tipo de narração é chamado por Bertrand³⁷ de Focalização Zero, no capítulo em que aborda as posições enunciativas e a questão do ponto de vista.

Nessa perspectiva, a análise do percurso gerativo de sentido da personagem Silveirinha terá como material, tanto os trechos que a mencionam - os diálogos de outros personagens - quanto aqueles em que há uma interação dela com os demais ou com o esposo.

³⁶ PAIXÃO, S. Introdução. In.: ALMEIDA, J. L. A Silveirinha. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997. Versão revisada por Elvira Sponholz, Susana Funck, Zahidé Muzart, com introdução de Sylvia Paixão, p. 11.

³⁷ Bertrand, D. Caminhos da Semiótica literária, op. cit., p. 113.

1. 2 Análise semiótica

1.2.1 Nível Fundamental

O estudo do Nível Fundamental de um texto é importante para que se possa apreendê-lo em sua totalidade, uma vez que, nessa perspectiva, serão observadas as categorias semânticas que estão na base da sua construção, fundamentadas nas oposições presentes. Porém, como o objetivo específico deste trabalho é deter-se mais detalhadamente no nível discursivo, a análise do nível fundamental de cada personagem será apenas comentada, sem citações referentes à obra.

A respeito deste nível, a “semântica e a sintaxe do nível fundamental representam a instância inicial do percurso gerativo e procuram explicar os níveis mais abstratos da produção, do funcionamento e da interpretação do discurso”³⁸.

Ainda de acordo com o mesmo autor³⁹, os termos que estão em relação de contrariedade definem-se pela presença e ausência de determinado traço. São nas estruturas profundas, no nível fundamental que ficam inscritos os valores que formam o clássico quadrado semiótico das oposições.

Cada personagem analisada neste trabalho, portanto, possui um recorte de oposição de base diferente. Dentre alguns possíveis desdobramentos a partir das oposições de base, optou-se por se deter apenas naquele de maior relevância na manifestação textual. Assim, os elementos presentes em *Philomena Borges* e *Pombinha* são: *Natureza versus Cultura* e em *Silveirinha* são: *Sagrado versus Profano*.

Respectivamente, esses elementos de oposições de base manifestam-se no texto da seguinte forma:

1. 2. 1.1 Natureza *versus* Cultura: *Philomena Borges* e *Pombinha*

Na base significativa de *Philomena Borges*, os termos *Natureza versus Cultura* expõem os valores atrelados à cultura em detrimento àqueles da natureza.

³⁸ FIORIN, J. L. Elementos de análise do discurso. 10ª ed. São Paulo: Contexto, 2001, p. 20

³⁹ Op. cit. p. 19.

Já no início da narrativa, o desejo de Philomena (de casar-se com um esposo ao molde dos cavaleiros românticos, idealizados pelas novelas francesas que lia) configura-a nos valores da /cultura/, enquanto que no outro extremo, está Borges, ancorado nos valores da /natureza/, pois ele é o homem “pacatão” e sem modos de cavalheiro burguês, uma pessoa simples e rústica, com sua calça de brim mineiro, seu “invariável paletó de alpaca, dos seus sapatões de bezerro e do seu chapéu do Chile”⁴⁰.

São cinco passagens principais que evidenciam a oposição predominantemente manifestada no nível narrativo: 1 – o desejo de Philomena pelo casamento com um homem de acordo com o seu padrão de ideal; 2 – o casamento com Borges, mesmo contrariada; 3 – a negação de concretizar o casamento na noite de núpcias; 4 – o investimento de traços culturais no marido, sendo injetado pela permuta de pequenas concessões de contato físico com ele; 5 - finalmente, a entrega sexual ao esposo, que é seguida, nas cenas narrativas posteriores, pelo seu gradual desinteresse por tudo aquilo que até então a fazia movimentar o plano narrativo, culminando em seu adoecimento e morte.

Na primeira parte, Philomena, envolvida nos romances que lê, com seu ar romântico e sonhador, com seus modos de menina fina, aparentando a elite, afirma os valores da /cultura/, rejeitando os valores da /natureza/, que são representados por João Touro, o personagem que no desenvolver da narrativa se tornará seu esposo. A manifestação disso está nos trechos que afirmam que ela não se conformava com a ideia de se casar com um “burguês ratão como o Borges”⁴¹. “Ratão” no texto evoca o sentido de homem sem modos de etiqueta, em outras palavras, uma pessoa simplória, sem dotes de cavalheiro burguês, sem conhecer os movimentos adequados de quem vive no meio da alta sociedade, com aparência e vestimenta de trabalhador simples.

Na segunda parte, Philomena ainda afixada nos valores da cultura acaba unindo-se em matrimônio por conveniência a João Touro, para salvar-se da pobreza iminente após a morte da mãe. Neste momento, há o “deslizamento” para o outro extremo da base do quadrado semiótico, o subcontrário /não-cultura/, que associa o casamento de Philomena com Touro.⁴²

⁴⁰ AZEVEDO, A. Philomena Borges. Op. cit., p. 21.

⁴¹ AZEVEDO, A. Philomena Borges. Idem, p. 28.

⁴² Ibidem, p. 28 e 37.

Após o casamento e a instauração do elemento complexo narrativo /não-cultura/ nas bases estruturais do sentido, a personagem entra em conflito com a /natureza/, representada por aquilo que seria o ápice da união com o Touro: o primeiro relacionamento sexual com o marido. Nesse conflito, a personagem passa a afirmar a /não-natureza/ quando evita a noite de núpcias. Para garantir o afastamento dele, ela se tranca no quarto e não o deixa entrar. Essa novidade compõe a manifestação da terceira parte principal do plano narrativo⁴³.

Em seguida, na quarta parte, Philomena transita entre a afirmação da /não-cultura/ (estando com o Touro num casamento de aparências) e da /não-natureza/ (segmentando os contatos íntimos com ele), e instala-se, portanto, outro conflito na narrativa. Os trechos que manifestam o conflito afirmam que a cada atitude exigida do marido no sentido de atender aos seus caprichos relacionados a uma “culturalização”, vão sendo recompensados por um envolvimento lento e gradativo⁴⁴.

Na quinta e última parte, após se entregar sexualmente ao esposo, Philomena passa, finalmente, a afirmar os valores da /natureza/ e os valores da /cultura/ já não tem mais o mesmo investimento significativo⁴⁵.

É importante frisar que outra oposição elementar se evidencia somente no final da narrativa, que é a Vida *versus* Morte. O investimento dos valores culturais, para Philomena, fica atrelado ao estado de euforia dos valores da /vida/, e quando o interesse por estes valores decai, nitidamente, o “brilho” e o interesse por viver é escoado também e ela mesma assume, quando adoece (afirmação da /não-vida/), que sua perseguição pelos valores da cultura acaba por não satisfazê-la, em seguida, com essa consciência ela falece, afirmando, portanto, o elemento /morte/⁴⁶. Vale salientar ainda que, como personagem do final do período Romântico, Philomena ainda apresenta a inscrição elementar das personagens que caracterizaram este período, os quais tinham como pena pelo romantismo exacerbado, a morte.

Direcionando a análise para a outra personagem de Aluísio Azevedo, a Pombinha, os trechos da narrativa de “O cortiço”, nos quais ela está inserida, também se iniciam fundamentados nos termos contrários: Natureza *versus* Cultura.

⁴³ Id., p. 39.

⁴⁴ Id., p. 61 et seq.

⁴⁵ Id., p. 110 et seq.

⁴⁶ Id., p. 307 e 308.

No entanto, o ponto de partida é a natureza, diferentemente de Philomena que é a cultura.

A expectativa pela primeira menstruação da menina instaurada no plano narrativo é categorizada pelo termo natureza enquanto que o casamento com o noivo Costa é fundamentado no termo contrário, a cultura, pois representa o universo semântico da axiologia social.

Em quatro momentos principais apresentados na narrativa a afirmação anterior pode ser conferida, são estes: 1- o motivo da espera de Pombinha para se casar com o Costa; 2- a primeira relação sexual com uma mulher; 3- a primeira menstruação seguida do casamento com o noivo; e, 4- o divórcio com o marido para se transformar em mulher da vida⁴⁷.

Na primeira parte Pombinha afirma os elementos da /natureza/, caracterizados como disfóricos, pois a ausência da menstruação é empecilho para que ela entre em conjunção com o objeto de valor inicial, que seria o casamento, representado pela /cultura/.

No trecho em que é seduzida por Léonie, os contrários *Natureza versus Cultura* entram em conflito, pois, então ancorada nos valores da /cultura/, Pombinha tenta negar os valores da /natureza/, que seria fazer sexo (com uma mulher). Logo, ocorre o 'deslizamento' para o subcontrário /não-cultura/, pois apesar do "esforço" que faz para manter-se afastada da mulher (valores culturais), o despertar de sua libido sexual a faz agir e ceder ao ato (valores da natureza). Logo, em alguns momentos, ela nega os valores da /cultura/ e titubeia na afirmação dos valores da /natureza/, quando fica indecisa entre deixar-se conduzir pela madrinha ou não. Em seguida, quando afinal, ela é seduzida, volta a afirmar os valores da /natureza/.

Na terceira parte Pombinha volta a afirmar a /cultura/ quando se casa, passando, em seguida, a afirmar a /não-cultura/, quando trai o marido e não com um, mas, com vários outros homens, repetindo o 'caminho' do sentido do parágrafo anterior.

Na última etapa, quando a personagem assume de vez sua vida de libertina, ela volta a afirmar os valores da /natureza/.

Após a abordagem desses dois contrários, pode-se partir para outra categoria semântica mais ampla que permeia todas as personagens residentes do cortiço que

⁴⁷ AZEVEDO, A. O cortiço. 3ª ed. São Paulo: FTD, 1998, p. 45, 133, 134, 139, 140, 149, 222 e 224.

se encontram num estado disfórico pela privação, no entanto, apenas Pombinha⁴⁸ terá uma transformação eufórica. Pois, consciente do seu poder feminino e de posse das manipulações que sua inteligência podia criar, fica marcada a mudança da infância para a maturidade associada à transição da cultura para a natureza. O termo “garras”, então, grifada no excerto a seguir é a apropriação da própria vida: “E no seu sorriso já havia **garras**”⁴⁹.

É importante ressaltar neste ponto que tanto no nível fundamental de Pombinha quanto de Philomena Borges há um ou mais desdobramentos de elementos em oposição que são responsáveis pelo desencadeamento paralelo de outros programas narrativos no nível posterior, o narrativo (Privação *versus* Aquisição – Pombinha e, Vida *versus* Morte // Privação *versus* Aquisição – Philomena).

1. 2. 1. 2 Sagrado *versus* Profano: Silveirinha

Como base elementar para a geração do sentido que constrói a personagem Silveirinha estão os pólos Sagrado *versus* Profano. Os valores relacionados a estas polaridades são evidenciados, no início da narrativa, ancorados no /sagrado/, representados pela fé católica da moça em oposição aos valores do /profano/, que se associam ao ateísmo do esposo. Agnosticismo reforçado pela dedicação à medicina e à ciência e que não condiz com o comportamento extremado religioso da mulher.

No diálogo entre a Condessa e Roberto Flores, que introduz o romance, esta polaridade entra em evidência e continua assim no desenrolar da narrativa.

- [...] A Guiomar foi pedida em casamento por um médico velhote, um tal Jordão...

[...]

- É de boa família? será da casa Jordão, do Rio Negro?

- Talvez... Sei que é um médico estudioso, e **livre pensador**...

- Já me disseram. Contaram-me até que, por saber disso, a Silveirinha, ao ser chamada pelo pai à sala para responder ao pedido do noivo, se apresentou com todas as insígnias religiosas que pôde arranjar na ocasião: **a fita ao pescoço, de Filha de Maria; no peito**

⁴⁸ Além de Pombinha, João Romão também passa para um estado de euforia quando fica rico. Porém, o percurso não será abordado.

⁴⁹ AZEVEDO, A. O cortiço, op. cit., p. 144, grifo nosso.

todas as medalhas de santos e santas da corte celeste: e, pendente das mãos, um grande rosários de contas grossas com araçás.⁵⁰

Em três momentos as oposições do plano narrativo se fincam na base elementar, são esses: 1 – o noivado de Silveirinha com o Dr. Jordão; 2 - o casamento dela com o médico; 3 – suas constantes investidas para convertê-lo à fé católica e o rompimento com o Padre Pierre; e, 4 – a aceitação do marido em usar a medalhinha da santa no pescoço após ser cuidado por ela e recuperar-se de uma grave enfermidade.

No primeiro momento, o noivado de Silveirinha com o Dr. Jordão, marca a oposição dos valores do /sagrado/ e do /profano/, sendo que os valores do sagrado são caracterizados como eufóricos e os do profano, disfóricos. Como citado anteriormente, uma moça religiosa casando-se com um ateu era motivo de especulação e reprovação social.

Quando ela se casa, os valores /sagrado/ e /profano/ entram em conflito e, na base do sentido, a junção carnal desliza para o elemento /não-sagrado/, pois ainda que casada e procurando evitar intimidades com o marido, ela crê-se igualmente pecadora por estar com ele. Ela argumenta com o padre que um casamento com o ateu seria algo abominável para Deus, no entanto, ele garante que o melhor caminho para salvar uma alma como a do Doutor seria mesmo se casando com ele e no dia-a-dia, ir plantando a palavra divina.⁵¹

As atitudes de Silveirinha em torno de converter o esposo são orientadas de modo tão dedicado e disciplinador pelo eclesiástico que da parte dela se instaura uma relação de fascinação e endeusamento. Desse modo, ela passa a encontrar-se com o Padre com tamanha frequência que isso começa a incomodá-lo. Quando o ápice dessa relação chega, o padre afasta-se bruscamente da pupila, dizendo que não poderá mais orientá-la e que ela jamais deve se esquecer dos seus ensinamentos e, portanto, precisa continuar dali em diante a agir sozinha. O atordoamento causado por esta ruptura corrobora para que a base do sentido se desloque para outro elemento, o /não-sagrado/. Neste ponto, ela se afasta temporariamente dos valores do /sagrado/, pois para de ir à igreja com frequência e na volta para sua casa, após a ruptura do padre com ela, entrega-se humildemente

⁵⁰ ALMEIDA, J. L. A Silveirinha, op. cit., p. 22 e 23, grifo nosso.

⁵¹ Idem, p. 43 e 44.

ao marido. É nessa entrega que acidentalmente, um alfinete de seu vestido espeta-o e no dia seguinte, uma autópsia que o médico faz em seu trabalho, acaba por deixá-lo enfermo em decorrência do ferimento e o contato com o defunto⁵².

Com o esposo doente, Silveirinha volta a firmar os valores do /sagrado/ se empenhando arduamente na tarefa de cuidar do marido e assisti-lo em todos os momentos para que sua dedicação ajudasse-o a melhorar e, então, se converter. Suas rezas e o convite à irmã Luiza para ficar com ela cuidando de seu esposo voltam a enfatizar a fé e a esperança no seu intuito. Nessa empreitada, conforme se pode observar no excerto a seguir, no qual ela trava um diálogo com o esposo, o médico sara e, finalmente, é convencido a usar a medalha de Nossa Senhora em forma de agradecimento por sua recuperação:

- Escuta, Jordão; eu fiz uma promessa a Nossa Senhora... mas é preciso que me ajudes a cumpri-la... não me digas que não, pelo amor de Deus!
- Oh, filha, e isso não será coisa muito difícil?... perguntou ele sorrindo.
- Não... Bastarás consentires em andar com uma medalhinha benta ao pescoço... muito pequena.
- E sentirás, só com isso, algum prazer?
- Oh! um prazer infinito!
- **Não bastarás trazer no coração Santa Guiomar?**
- Não basta... Vejo que não me queres fazer a vontade... E ela empalideceu, quase chorosa.
- Quero, sim. Que te poderei negar agora? Vai buscar a tua santa. Ela representará para mim uma coisa divina e de que eu já descreia...
- O quê?!
- A revelação do teu amor!...⁵³

Concluindo a parte da análise que estabeleceu as bases do nível fundamental das narrativas, parte-se, então, para as reflexões do nível narrativo.

1. 3 Nível Narrativo

Para entender a organização narrativa de um texto é necessário descrever o espetáculo, determinar seus participantes e o papel que representam na história simulada.

⁵² Idem, p. 165, 229 e 230.

⁵³ Id., p. 298 e 299, grifo nosso.

As operações da sintaxe fundamental convertem-se na sintaxe narrativa graças ao sujeito do fazer, em enunciados do fazer, que regem enunciados de estado. Pode-se dizer, de acordo com BARROS⁵⁴, fundamentada em Tesnière, que esta conversão representa um espetáculo que simula a ação do homem transformando os outros e a si mesmo.

No nível das estruturas narrativas, os elementos das oposições semânticas fundamentais são assumidos como valores por um ou mais sujeitos que circulam entre outros, constituindo relações de transitividade entre os actantes (sujeito x objeto / destinador x destinatário). Trata-se de transformar, pela ação do sujeito, estados de privação (do saber, do conhecer e dos bens materiais), por exemplo, ou de posse (dos mesmos objetos).

De acordo com Bertrand⁵⁵, fundamentado em Greimas, os programas narrativos podem seguir uma hierarquia, no qual um programa narrativo (PN) se destaca como principal, de base, enquanto que outros programas orbitam em torno desse, formando programas narrativos secundários, ou também chamados de programas narrativos de uso. Essa organização de patamares é feita a partir das listagens de valores do programa principal.

Neste ponto, é essencial inserir a noção de objeto adotada pelo trabalho para a análise do *corpus*.

De acordo com Greimas⁵⁶, “o objeto – ou objeto-valor – define-se [...] como lugar de investimento dos valores (ou das determinações) com as quais o sujeito está em conjunção ou em disjunção”. Os processos de transformação que acarretam essas mudanças de estado constituem-se em narrativas complexas em que uma série de enunciados de fazer e de ser estão organizadas hierarquicamente, nos já mencionados programas narrativos. Assim, uma narrativa complexa estrutura-se em quatro fases: a manipulação, a competência, a performance e a sanção, tendo como combustível motor a relação entre sujeito e objeto/destinador e destinatário.

No nível narrativo há os eixos: o da comunicação e o da ação. No primeiro, um destinador-manipulador coloca um destinatário em ação, através do querer ou do dever. No segundo, o sujeito colocado em ação parte em busca do seu objeto de valor, competencializando-se com os recursos necessários, passando pelas provas

⁵⁴ BARROS, D. L. P. Teoria Semiótica do Texto. São Paulo: ABDR, 2005, p. 20.

⁵⁵ Caminhos da Semiótica literária, op. cit., p. 292.

⁵⁶ GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. Dicionário de Semiótica. São Paulo: Cultrix, S/D, p. 313.

qualificantes (performance) para se tornar apto a cumprir seu objetivo⁵⁷. Por fim, a sanção acontece quando o sujeito é julgado por um destinador-julgador, que sanciona positivamente a ação ou não, dependendo dos valores eufóricos ou disfóricos carregados na narrativa.

Neste estudo, que visa analisar o percurso das personagens Philomena Borges, Pombinha e Silveirinha, será selecionada dentro do nível narrativo apenas a maneira como ocorrem estas transformações que levam a personagem de um estado inicial de disjunção com o objeto de valor para outro de conjunção.

Respectivamente, os objetos de valor das narrativas ora analisadas são: um marido ao molde dos cavaleiros românticos da literatura do século XIX (Philomena Borges), a riqueza (Pombinha) e a conversão ao catolicismo do marido (Silveirinha), que têm como bases fundamentais a transição entre os termos *Natureza versus Cultura* (Philomena e Pombinha) e *Sagrado versus Profano* (Silveirinha).

No nível narrativo, portanto, as manifestações do sentido ocorrem da seguinte forma:

1.3.1 Philomena Borges

Nesse romance, inicialmente, Philomena assume o papel de destinatário no eixo da comunicação e sua mãe o de destinador. A progenitora é quem dá as primeiras instruções à moça quanto às formas de escolher marido, pautada na necessidade de sobrevivência, sobretudo no ideal de obter uma vida confortável em sociedade através do matrimônio.

Philomena é sonhadora e cresce ladeada pelos romances franceses, por encontros sociais promovidos pelo pai e, mesmo com a morte dele, sua mãe permanece na batalha para que esse tipo de vida não se desfaça. É através da mãe que ela se apossa do saber necessário para escolher um marido que “vale o quanto pesa”⁵⁸.

⁵⁷ Este segundo eixo, o da ação, baseia-se nas funções narrativas do conto, de Vladimir Propp, que foram repensadas por Greimas. Maiores detalhes podem ser encontrados em: GREIMAS, 1973, p. 251.

⁵⁸ AZEVEDO, A. Philomena Borges, op. cit., p. 35.

A seguir, se podem observar o comportamento da mãe nesse sentido e as ideias, em princípio, da filha:

[...] Philomena custou bastante resolver-se a dar o “sim” [aceitar o casamento com o Borges].

Muito sonhadora, muito saturada de romantismo, **não se conformava com a idéia de se ligar a um burguês ratão como o Borges.**

[...] Aos quinze anos perdia noites a ler novelas, várias vezes foi a mãe encontrá-la assentada no jardim, olhos no céu, a cismar, a cismar, perdida nos seus devaneios. [...]

Perdera o pai por esta idade, e sua mãe, D. Clementina de Araujo, uma senhora magra e comida de desgosto, impacientava-se silenciosamente por ver casada “aquela filha que Deus lhe dera”.

[...]

Era essa tôda a sua preocupação e também tôda a sua esperança: - “Só um bom casamento as salvaria da triste situação em que se achavam”.

Para a velha, então, não havia coração, por mais fechado, que se não traísse. Embalde procuravam outros, em idênticas circunstâncias, dissimular a falta de certos recursos; embalde se endomingavam caixeiros pobres, literatos necessitados, doutores sem meios de vida, procurando iludir, aparentar grandezas: - era bastante que D. Clementina corresse por qualquer dêles uma olhadela de alto a baixo, para ficar sabendo quanto o sujeito possuía, que lugar, enfim, devia ocupar na bitola de sua consideração.

Porque, é preciso notar, a viúva do conselheiro tinha já uma bitola para aferir os pretendentes da filha. Essa bitola marcava desde o marido “ótimo” até o marido “péssimo”. Quando a velha se referia a algum dêles dizia secamente “regular” ou “bom”, “sofável para bom”, etc. E essas simples palavras, ditas à socapa, determinavam as maneiras que Philomena devia usar para com o tal sujeito, se êste se apresentasse⁵⁹.

Diante da expectativa da mãe em contraste com o sonho do cavalheiro ideal de Philomena, acaba por vencer a opinião materna e após a morte da genitora, ela conforma-se com a união com o rústico João Touro, intentando transformá-lo no homem que tanto idealizou.

Para atingir seu objetivo, na noite de núpcias ela tranca-se no quarto, assim que os dois se despedem dos convidados, e não permite que o casamento seja consumado. A justificativa de sua atitude surge no outro dia, quando ele se queixa por ter dormido mal e ela, incrivelmente surpresa, o repreende pelo ato, indagando-o pela causa da insônia, no que ele, irritado, acaba iniciando a primeira discussão do casal. Por fim, Philomena diz:

⁵⁹ Idem, p. 28 a 32, grifo nosso.

- Ouça! – Por ora, meu amigo, pertenço-lhe de direito, porque nos casamos, e isso torna-se inevitável na situação em que o senhor me achou; mas declaro-lhe abertamente que só lhe pertencerei de fato no dia em que o senhor tiver conquistado o meu amor à custa de dedicação e de perseverança! Só lhe pertencerei de fato no dia em que o senhor se houver cabalmente habilitado para isso! [...]⁶⁰

E, começando a colocar em prática os seus planos, ela dá largada às atitudes que serão responsáveis por provocar as mudanças que almeja no esposo:

E a verdade é que o infeliz estava apaixonado e apaixonado deveras. Para fazer as pazes (restritas, bem entendido) com a mulher, depois do primeiro arrufo do almoço, teve que lançar mão de todos os recursos da humildade e da súplica.

— Procure ser-me agradável! aconselhou Philomena, e o senhor obterá de mim tudo quanto quiser!...

— Mas em que lhe posso ser agradável, minha querida... A senhora bem vê que faço para isso tudo que está nas minhas mãos!...

— Talvez assim lhe pareça, mas juro-lhe que o não é! Por exemplo — por que razão não se resolve desde já o meu caro espôso a abandonar esse hábito insuportável de rapé... hábito, que, só por si, é quanto basta para o incompatibilizar comigo?

Borges corou e prometeu nunca mais tomar rapé: — Não fôsse essa a razão!...

— Aí tem já o senhor por onde principiar: — Eu tanto abomino o vil e baixo rapé, quanto gosto do aristocrático perfume do charuto. Experimente fumar um! Eu mesma posso encarregar-me de prepará-lo. Já vê que não sou tão má — até lhe aponto os meios, que o seu coração devia ser o único a descobrir para conquistar o meu.

[...]

— Prometo que lhe consentirei beijar-me a testa — a testa! — no dia em que fumar o último charuto da caixa.

Philomena cumpriu a promessa; o Borges, depois de fumar cem charutos, beijo pela primeira vez a fronte da espôsa.

[...]

— Está agora mais satisfeitinha com seu marido?!... perguntou-lhe o Borges meigamente.

— Sim, respondeu ela, **deixando-o beijar-lhe a mão**. Vais muito bem. Continua, continua dessa forma, que um dia, talvez..., consigas captar-me a estima.

— Ora!... balbuciou o mestre de obras, já meio desanimado. — É só “continua” continua!” e as coisas é que vão continuando na mesma!...

E o bom homem, no desespero de merecer as graças da esposa, transformava-se pouco a pouco.⁶¹

⁶⁰ Ibidem, p. 52.

⁶¹ Ibidem, p. 58 et seq. grifo nosso.

Vale destacar em tempo que é após a morte da mãe e da união com o Borges que o foco da atenção de Philomena se evidencia sem estar direcionado para o conforto proporcionado pelo dinheiro propriamente, mas ao que se pode fazer com as posses quando se está inserido na alta sociedade. Diante disso, ela influencia o marido a transformar-se lentamente, de um homem desprovido de “etiquetas” a um excêntrico cavalheiro burguês, que domina danças clássicas, fala outros idiomas, veste-se bem, frequenta operas e viaja o mundo todo. Citando a obra,

[...] as exigências daquela multiplicavam-se, e o Borges continuava a submeter-se, estribado sempre na grata esperança de possuí-la um dia.

Vieram as festas, os bailes; Philomena principiou a luzir nas salas, a ofuscar. Sua beleza, sua vivacidade espiritual e romanesca, postas agora em relêvo pelos mil réis do marido, tomaram proporções dominadoras. Era sempre a rainha dos lugares onde se achava; a mais querida, a mais falada, a mais desejada.

Todos viam no Borges um cúmulo de fortunas — Os homens invejavam-no, mas nenhum deles se podia gabar de ir um ponto além de sua inveja. Philomena a tôdos prendia igualmente na mesma rede de atrações, sem dar a nenhum direito de avançar, nem ânimo de fugir. Se o sorriso prometia — o olhar negava; e se de seus olhos escapava porventura uma dessas faulas satânicas, que acendem no coração mil esperanças a um tempo — era uma frase, enérgica e pronta, que vinha destruir de chofre a indiscreta promessa dos olhos⁶².

Aflorando, portanto, a base elementar do sentido, Philomena ancora-se nos valores ligados à representação da cultura, enquanto que os modos do esposo, representados por sua submissão a um tratamento *behaviorista*, torna-o fixo em elementos da natureza.

No desdobramento semântico da narrativa pode-se notar também que as oposições Ser VERSUS. Parecer permeiam todo o texto. Na perspectiva das outras personagens, Philomena é vista sempre como uma mulher íntegra, dedicada, aquela ideal para o sonho de qualquer homem do século no qual se passa a história. No entanto, suas atitudes longe dos olhos de todos com o marido são as de uma mulher julgada negativamente pelo narrador, pois, o mesmo condena as chantagens que ela faz para ceder àquilo que é exposto como direito do marido: o contato físico e o ato sexual.

⁶² Id., p 70.

Como “punição” comum aos personagens do período romântico, Philomena descobre no leito da morte que sua vida fora construída sobre futilidades e vazios. É nesse ponto que entra em evidência a base elementar Vida VERSUS. Morte, sendo que a vida é representada pela caça desenfreada aos valores culturais e o firmamento desses (revelados também como negativos pelo narrador) e a morte como a solução para romper com essa busca e para consolidar os valores da natureza (revelados como positivos).

No último diálogo que tem com o esposo antes de morrer, a afirmação anterior se formaliza, ei-la:

- Meu amigo, disse Philomena com dificuldade, derramando sobre o marido um suplicante olhar de extrema ternura, como se lhe quisesse pedir perdão. – Meu bom amigo, sinto que morro, e só me punge a idéia do bem que te não fiz e do muito que merecias!...

- Ó minha querida! não penses nessas cousas!... Espalha essas idéias de morte!...

Philomena meneou a cabeça.

[...]

E o Borges, tomado de um desespero febril estorcia-se ao lado da cama, desfazendo-se em lágrimas.

- Obrigada! muito obrigada, meu generoso e honrado amigo! De tal modo te habituastes às minhas quimeras e à minha loucura, que não podes acreditar que eu tenha um momento lúcido antes de morrer.

- Não! não! não penses em morrer, minha querida!

Philomena, em resposta passou os braços em volta do pescoço do marido e repousou a cabeça no colo dele.

- Só tu és bom!... dizia arquejando – só tu mereces todas as bênçãos do céu!... Como eu te adoro e como eu te amo, meu...

Não pôde acabar. E, depois de uma breve aflição, retesou as pernas e os braços, exalando, num estremecimento geral, o último suspiro⁶³.

Nessa perspectiva, o programa narrativo principal, nessa perspectiva, fica assim organizado:

contrato → competência → performance → sanção.

Philomena apossa-se do conhecimento (saber) e conseqüentemente utiliza seu poder (fazer) de manipulação para modelar o esposo em seu objeto de valor. Para tanto, ele mesmo aceita o contrato de tornar-se o homem ideal. Em outras palavras, na busca para obtê-lo (ter), ela usa a competência anteriormente oferecida pela mãe, juntando aos seus planos de ceder gradativamente o contato com o

⁶³ Id., 307 e 308.

esposo na medida em que este se adapta ao conceito que ela tem de marido. Sua performance permeia grande parte da narrativa. Primeiro ela deixa-o beijar sua testa, após, pedir que ele abandone o rapé que tanto gostava e fuma cem charutos. Depois, o esposo aprende a valsar e recitar versos para Philomena, e é persuadido a ser ator de uma peça de teatro, dirigida pela esposa para ser estreada em sua casa, acaba desfazendo-se do Urso, seu cachorro de estimação de longas décadas e só depois de todas estas empreitadas, coroadas espinhosamente por esta última perda é que ao voltar para casa, novamente recebe outra parcela de sua conquista: “um beijo em plêna boca”⁶⁴.

Finalmente a sanção é positiva. No entanto, o sujeito acaba mudando o conceito de valor do antigo objeto, reconhecendo valor em outro. Mas, pelo investimento de ação para alcançar o primeiro objeto ter sido tão exaustivo, quando a meta é atingida, o sujeito parece perder o interesse para iniciar novas buscas de conquistar outro objeto, mesmo reconhecendo seu valor.

Nesse ponto, se desdobra outro programa narrativo, com base nos contrários: Vida *versus* Morte, no qual a morte da personagem é também a afirmação dos valores da /natureza/. Como já mencionado em outros termos anteriormente, a ruptura com a vida é a punição pela existência focalizada na supervalorização da cultura.

1.3.2 Pombinha

No romance, “O Cortiço”, a personagem abordada assume papel de destinatário no eixo da comunicação, pois sua mãe e a sociedade, sob os papéis de destinadores, são quem a manipulam criando expectativas em torno da chegada da sua primeira menstruação, o que a tornará pronta para se casar com o homem a quem foi prometida. Os fragmentos que comprovam esta assertiva foram apresentados na análise do plano fundamental.

A expectativa dos vizinhos em torno da vida da menina se explica pelo fato de ser muito querida entre os mesmos, pois ela é a única alfabetizada que escrevia

⁶⁴ Id., p.85.

cartas deles para amigos e familiares, lia o jornal para quem quisesse ouvir e fazia os cálculos das prestações de serviço das lavadeiras. Como se nota no fragmento a seguir há uma “cobrança” social a respeito da menstruação, que garantirá seu casamento:

Lá no cortiço estavam todos a par desta história: não era segredo para ninguém. E não se passava um dia que não interrogassem duas e três vezes à velha com estas frases:

- Então? já veio?
- Por que não tenta os banhos de mar?
- Por que não chama outro médico?
- Eu, se fosse a senhora, casava-os assim mesmo!⁶⁵

É necessário ressaltar que essa cobrança era pautada em uma visão de merecimento relativo. Para os moradores do cortiço, Pombinha era a única dali que merecia lugar melhor para viver, bem como ascender-se economicamente. Este fato fica comprovado quando finalmente ela se muda do Cortiço e logo em seguida outra mocinha é eleita em seu lugar para ser admirada. Trata-se da filha de Piedade e Jerônimo, um português que se torna amante de Rita Baiana e larga a mulher para morar com a mulata. Após este episódio, a menina fica meio órfã, pois, seu pai só preza pela nova vida de amasiado e a mãe vira alcoólatra por causa da traição:

[...] Os antigos moradores da estalagem principiavam a distinguir a menina com a mesma predileção com que amavam Pombinha, **porque em toda aquela gente havia uma necessidade moral de eleger para mimoso da sua ternura um enteziinho delicado e superior**, a que eles privilegiavam respeitosamente, como súditos a um príncipe. Crismaram-na logo com o cognome de “Senhorinha”⁶⁶.

Voltando ao percurso de Pombinha, a opinião da mãe, sobretudo, certifica que o desejo da filha não era consultado, como em: “mas Dona Isabel **não queria** que o casamento se fizesse já”⁶⁷. Era a decisão materna que importava. E a concordância passiva da filha fica sugerida após marcarem a data do matrimônio:

[...] D. Isabel e a filha **andavam** deveras satisfeitas. Essas sim! **nunca tinham tido** época tão boa e tão esperançosa. Pombinha abandonara o curso de dança; o noivo ia agora visitá-la, invariavelmente, todas as noites [...] e **ficavam** a conversar os três [...] a respeito dos projetos de felicidade comum [...]⁶⁸.

⁶⁵ AZEVEDO, A. O cortiço, op. cit., p. 26.

⁶⁶ Idem, p. 197, grifo nosso.

⁶⁷ Ibidem, grifo nosso.

⁶⁸ Ibidem, p. 141, grifo nosso.

O narrador onisciente sugere, pelos termos em destaque, que há um consenso entre mãe e filha, e no histórico desse acordo sobressaem-se os projetos maternos.

Fundamentado nas bases da *Privação versus Aquisição*, o casamento assume, inicialmente, o meio pelo qual a antiga vida (antes de mãe e filha morarem no cortiço) poderá ser restituída. E em termos semióticos, Pombinha é menina, não pode casar-se porque ainda não menstruou (não-ser) e é pobre, vive no Cortiço (não-ter). O episódio com Léonie parece ser essencial para que a natureza da menina atinja o ponto máximo da maturação (competência). Logo, sendo “mulher” ela casa-se com o Costa, assumindo o papel de Sujeito manipulado por tentação pela mãe. É D. Isabel quem mostra à filha as vantagens econômicas da realização do matrimônio. Então, ela se torna sujeito do SER e do TER, e o processo dessas aquisições envolve não só a passagem da infância para a vida adulta, mas, também, a posse primeira do conhecimento (saber).

Essa fatia da análise permite compreender que o programa narrativo é iniciado com uma sanção negativa, num progresso às avessas, pois, outrora sendo ricas, mãe e filha precisam buscar meios de restituir o objeto de valor: a vida economicamente estável e fora do cortiço. Para tanto, a solução é a menina menstruar, categorizando sua competência para a performance, o casamento. Até a primeira menstruação acontecer, Pombinha pode ser considerada sujeito do querer apenas pelo fato de ser manipulada por sua mãe.

A menina, então, deixa o papel actancial de destinatário para assumir o de destinador-manipulador, em outro programa narrativo que se desencadeia a partir desse, quando percebe seu poder de também manipular outras pessoas adquirindo o SABER. Como se pode notar a seguir:

Aquela pobre flor de cortiço, escapando à estupidez do meio em que desabotoou, tinha de ser fatalmente vítima da própria inteligência. À míngua de educação, seu espírito trabalhou à revelia, e atraçou-a, obrigando-a a tirar da substância caprichosa da sua fantasia de moça ignorante e viva a explicação de tudo que lhe não ensinaram a ver e sentir.

[...]

Que estranho poder era esse, que a mulher exercia sobre eles [os homens], a tal ponto, que os infelizes, carregados de desonra e de ludíbrio, ainda vinham covardes e suplicantes mendigar-lhe o perdão pelo mal que ela lhes fizera?...

E surgiu-lhe então uma idéia bem clara da sua própria força e do seu próprio valor. [...]⁶⁹

E, é a partir desse ponto que as afirmações anteriores a cerca da manipulação da mãe sobre a filha se reforçam com o trecho: “E não obstante, até então, aquele matrimônio era o seu sonho dourado. Pois agora, nas vésperas de obtê-lo, sentia repugnância em dar-se ao noivo, e, **se não fora a mãe, seria muito capaz de dissolver o ajuste**”⁷⁰.

No entanto, o enlace acontece assim mesmo. E o sujeito entra em conjunção com o objeto de valor proposto inicialmente. Porém, a posse do conhecimento do Sujeito altera sua própria visão de valor do objeto, instaurando-se um clima de insatisfação.

A partir de então, a outra face do programa narrativo se desenvolve, fincado nas bases fundamentais da Natureza *versus* Cultura, reforçando o programa narrativo principal:

sanção → performance → competência → contrato.

De posse do seu SABER, Pombinha não consegue manter o casamento com o Costa, rompendo o contrato com ele e começa a usar seu PODER de manipulação para continuar acumulando bens. Ela acaba traindo-o várias vezes, até que ele pede o divórcio. Desde então, ela passa a usar cada vez melhor seu poder, manipulando por sedução os seus “provedores”. Nisso, ela mantém o contrato sempre renovado, em conjunção acumulativa com o objeto de valor: riqueza. Eis os trechos:

Pobre Pombinha! no fim dos seus primeiros dois anos de casada já não podia suportar o marido; todavia, a principio, para conservar-se mulher honesta, tentou perdoar-lhe a falta de espírito, os gostos rasos e a sua risonha e fatigante palermice de homem sem ideal; ouviu-lhe, resignada, as confidências banais nas horas intimas do matrimônio; atendeu-o nas suas exigências mesquinhas de ciumento que chora; tratou-o com toda a solícitude, quando ele esteve a decidir com uma pneumonite aguda; procurou afinar em tudo com o pobre rapaz; não lhe falou nunca em coisas que cheirassem a luxo, a arte, a estética, a originalidade; escondeu a sua mal-educada e natural intuição pelo que é grande, ou belo, ou arrojado, e fingiu ligar interesse ao que ele fazia, ao que ele dizia, ao que ele ganhava, ao que ele pensava e o que ele conseguia com paciência na sua vida estreita de negociante rotineiro; mas, de repente, zás! faltou-lhe o

⁶⁹ Idem, p. 145 e 146, grifo nosso.

⁷⁰ Id. Ibid., grifo nosso.

equilíbrio e a mísera escorregou, caindo nos braços de um boêmio de talento, libertino e poeta, jogador e capoeira.

[...]

Pombinha, só com três meses de cama franca, fizera-se tão perita no ofício como a outra; a sua infeliz inteligência, nascida e criada no modesto lodo da estalagem, medrou logo admiravelmente na lama forte dos vícios de largo fôlego; fez maravilhas na arte; parecia adivinhar todos os segredos daquela vida; seus lábios não tocavam em ninguém sem tirar sangue; sabia beber, gota a gota, pela boca do homem mais avaro, todo o dinheiro que a vítima pudesse dar de si.⁷¹

1.3.3 Silveirinha

Na obra, “A Silveirinha”, a personagem principal assume o papel de destinatário no eixo da comunicação e o padre Pierre, o de destinador. É o pároco quem a manipula a casar-se, a manter o matrimônio com um homem ateu e a agir diante da meta de convertê-lo ao catolicismo. Dois programas narrativos importantes se desencadeiam respectivamente, sendo que um tem a personagem como destinatário e outro como destinador-manipulador. Em um, ela é colocada em ação pelo padre, no outro, ela age em busca do seu objeto de valor.

Os diálogos entre os que a conhecem, entre ela e o padre, ela e o marido ou entre ela e alguma amiga sugerem que não se apontam dúvidas a respeito da finalidade de seu casamento. Eis o exemplo de uma conversa entre D. Clara e Magdalena, amigas da Silveirinha:

- Ei-la: a Silveirinha, foi confessar-se ao padre Pierre, para se casar com o tal Dr. Jordão. Dizendo-lhe ela – imagine, coitadinha, com que desespero – que o noivo é ateu, pensa você que o padre Pierre esmurrou o confessor ou que a proibiu de contrair semelhante matrimônio? Não; ao contrário! Disse-lhe que ela fazia muito bem, que obrava como uma verdadeira católica apostólica romana, e prometeu-lhe ajudá-la a converter o espírito desse infeliz, transviado do bom caminho. E explicou que todas as mulheres sinceramente religiosas deveriam unir-se a maridos incrédulos, para os salvarem com a sua fé e iluminá-los com o seu exemplo. Crer não é só rezar. Ela saiu do confessor radiante de alegria, certa de que o padre Pierre a ajudaria a salvar a alma condenada do noivo...
- Talvez que ele conte demasiadamente com o seu prestígio... E por que meio realizará o milagre?

⁷¹ Idem, 222 a 224.

- Por este: a Silveirinha irá diariamente instruí-lo do que se passar em casa...
- Mas o marido consentirá nisso?!
- A arte está aí: o marido ignorará tudo.
- Então o Pierre não é só diplomata, é também um artista... Não me parece contudo, que seja fácil, numa cidade como Petrópolis, ir uma senhora todos os dias à igreja que o marido venha a saber disso!
- Ora essa, pois exatamente às igrejas é que as senhoras podem ir todos os dias sem levantar suspeitas de ninguém. Ainda assim, está tudo previsto. Guiomar iludirá o marido, dizendo ir visitar esta ou aquela amiga, e entretanto irá aconselhar-se com o padre Pierre ou na igreja, ou na sua casa particular, ou mesmo na sala de qualquer amiga em comum, conforme ulterior combinação. É um plano verdadeiramente genial. Enquanto o Jordão pensar que a mulher está comigo ou com você, ou com qualquer outra pessoa, ela estará...
- Com o padre Pierre! [...] ⁷²

Com fundamento nos pólos Sagrado *versus* Profano, o casamento nessa narrativa avoca a forma cristã do sacrifício para salvar almas. Na terminologia semiótica, Silveirinha é o sujeito do SER e do QUERER. Ela é católica e quer a conversão do esposo ateu. Um esposo convertido configura-se em seu objeto de valor. Para tanto ela precisa primeiro acreditar em si como apta a convencê-lo acerca da religião (crer) e receber todas as instruções do padre (saber) para alcançar o objeto (fazer).

No trecho no qual há a passagem dos primeiros contatos da personagem com o sujeito-destinador, há também a voz de um narrador onisciente que conta como a sugestão ao matrimônio aconteceu:

[...] Lembrava-se: um dia em que ela lhe falara do seu desejo de consagrar-se toda, ao Senhor, fazendo-se freira ele a aconselhara a enveredar por outros caminhos menos suaves. Ela era inteligente, era saudável, por que não serviria antes a Deus criando para a sua glória uma família inteligente e boa? O casamento é um sacramento religioso – por que não se haveria ela de casar? (...) Mas casar com quem, se todos os homens são uns hereges? O padre sorria do seu espanto e com a mesma voz de persuasão, embora cheia de doçura, explicara:

- É uma obra de caridade dar a mão aos cegos, ou ensinar o caminho do bem aos transviados... A mulher crente que esposa um ateu e o redime pelo seu esforço continuado e silencioso, cumpre uma obra muito mais gloriosa do que a que se encerra num claustro... Minha filha, a sua inexperiência de vida fá-la estranhar estas palavras, mas creia que elas são aconselhadas por uma consciência pura ao serviço do Céu... ⁷³

⁷² ALMEIDA, J. L. A Silveirinha, op. cit., p. 43 e 44.

⁷³ Idem, p. 296 e 197.

Esta perspectiva da análise permite entender que o programa narrativo é iniciado com um contrato, semelhante ao programa analisado no tópico sobre Philomena Borges. Manipulada pelo destinador no eixo da comunicação, a personagem estabelece o pacto de lutar pela conversão do marido. Para isso, ela recorre à aquisição do saber-fazer, visitando, regularmente, às escondidas o padre instrutor e agindo em sua casa conforme os ensinamentos obtidos, como sujeito manipulador, o que em termos semiótico, é entendido como eixo da ação. Em outras palavras, como as demais personagens, até então analisadas, Silveirinha é manipulada para manipular. Dentre outros, alguns trechos confirmam esta assertiva, como na conversa que ela tem com a condessa, na qual narra seu modo de proceder com o esposo, aconselhado por Pierre:

- Não me fale em filhos, condessa, enquanto meu marido for o herege que é. Fico toda arrepiada quando me lembro da possibilidade disso!

A condessa arregalou os olhinhos míopes, num espanto que não soube disfarçar.

- Um filho seria um inferno, continuou a Silveirinha. Eu queria batizá-lo: ele opor-se-ia ao batismo; eu queria educá-lo num colégio religioso, ele optaria, com a sua autoridade de homem por um colégio leigo... Eu queria levá-lo à igreja, ele afastá-lo-ia dela. [...] O padre Pierre já uma vez me falou nisso e eu senti-me corar até à raiz dos cabelos. Ele compreendeu a minha perturbação, desceu até o fundo da minha alma e nunca me esquecerei do olhar com que então olhou para mim.

A condessa ficou-se um momento calada, meditando. Depois perguntou:

- Que conselhos lhe dá ele para a conversão do seu marido?

- Vários. Conforme as impressões que lhe transmito... Às vezes, que me retraia; outras que me expanda... que nuns dias negue; noutros conceda; que me faça cada vez mais amada, mais exigente... mais soberana, falando em todas as circunstâncias da vida no nome de Deus e dando provas constantes do ardor da minha fé.

[...] Padre Pierre aconselha-me que evite as discussões, porque meu marido tem uma argumentação sufocante e eu não tenho preparo suficiente para enfrentar as suas opiniões... Ah, mas também só no dia em que eu vir meu marido convertido à fé católica poderei amá-lo sinceramente, completamente⁷⁴.

Em outras passagens, como a seguinte, fica afirmada sua confiança extrema e até certa devoção pelo instrutor:

⁷⁴ Idem, p. 110 e 111.

Às vezes tinha receios súbitos, como se pressentisse o diabo na sombra, à espera de um descuido; e a essa suspeitada e artilosa vigilância, opunha então toda a sua energia. Um dia atirou às chamas do fogão um livro herético de Le Dantec, cuja leitura o marido tinha interrompido ao adoecer. [...] Nessas ocasiões, até os jantares lhe pareciam menos saborosos, talvez mesmo um pouco suspeitos... Não desanimava por isso; desejava redimir não só o marido como o mundo inteiro, pela sua fé e pelo seu sacrifício. Sentia-se como que investida de um poder sobrenatural: era um instrumento nas mãos de Deus. Não sujeitava assim à análise do seu critério qualquer ímpeto que sentisse de praticar tal ou tal ação, certa de que **a inspiração que a ditara viera diretamente do céu. O seu anjo da guarda, que tão magnificamente a conduzira na vida, pondo-a em face de um descrente, é que a julgava forte bastante para o esclarecer**⁷⁵.

Quando o médico fica doente, ela dedica-se a ele, assumindo, inclusive, outras funções além das de esposa. É ela quem passa a cuidar do preparo e da alimentação ao marido e até se atreve a ser sua enfermeira para reforçar sua presença “incondicional” e aproveitar de qualquer oportunidade da parte dele para associar o seu restabelecimento aos milagres dos santos. Tendo recuperado a saúde, conforme já citado na análise do nível fundamental, o marido acaba convencido a usar uma medalhinha de uma santa, afirmando que o maior milagre para ele obtido durante a sua enfermidade não fora a recuperação, mas a revelação do amor da esposa.

Nessa perspectiva, este programa fica assim organizado:

contrato → competência → performance → sanção.

Em termos semióticos, o destinador (padre Pierre) firma um contrato com o destinatário (Silveirinha) de ajudá-la a conquistar o seu objeto de valor (conversão do esposo).

Tendo refletido sobre os programas, principal e de uso desta análise, faz-se necessário partir para a focalização do nível discursivo.

⁷⁵ Ibid., p. 292, grifo nosso.

1. 4 Nível Discursivo

Reiterando o início deste capítulo, no nível discursivo, os valores afixados nas bases elementares do sentido, operadas por sujeitos e submetidas às transformações actanciais no nível narrativo, convertem-se, portanto, em temas e figuras, criando o chamado efeito de realidade⁷⁶. Algumas figuras, quando enfatizadas quantitativamente, transformam-se em ícone.

Compreendendo, na análise anterior, como os dois níveis anteriores foram organizados, é importante observar a tematização e figurativização das personagens abordadas. Para isso, vale ressaltar que

Os valores assumidos pelo sujeito da narrativa são, no nível do discurso, disseminados sob a forma de percursos temáticos e recebem investimentos figurativos. A disseminação dos temas e a figurativização deles são tarefas do sujeito da enunciação. Assim procedendo, o sujeito da enunciação assegura, graças aos percursos temáticos e figurativos, a coerência semântica do discurso e cria, com a concretização figurativa do conteúdo, efeitos de sentido sobretudo de realidade.⁷⁷

Nessa perspectiva, parte-se, então, para o topo da observação do sentido no plano do conteúdo.

1.4.1 Philomena Borges

A personagem Philomena, configurada como actante sujeito destinador-manipulador no nível narrativo, para entrar em conjunção com o objeto de valor, utiliza-se da manipulação por tentação. Ela viabiliza o contato físico com o esposo gradativamente conforme ele vai se transformando naquilo que ela quer que ele se torne.

Numa perspectiva de anterioridade e posteridade, Philomena até a noite de núpcias representa uma moça apenas sonhadora que se entrega ao matrimônio como consequência da única alternativa apontada pela mãe antes de morrer para

⁷⁶ BARROS, D. L. P. Teoria Semiótica do Texto, op. cit., p. 18.

⁷⁷ Idem, p. 66.

sua sobrevivência social. Após isso, ela se torna autônoma e lentamente vai mobilizando as atitudes do esposo.

Nesse processo, os termos “morte inesperada”, “obrigou-a”, “casada”, mostram o início das transformações actanciais da personagem de sujeito-destinatário para sujeito-destinador: “Philomena não se decidiu logo; porém, daí a poucos dias, a morte inesperada da mãe obrigou-a a tomar uma deliberação. Seis meses depois, voltava ela de uma igreja, casada com Borges”⁷⁸.

Do mesmo modo, as figuras: “seca”, “descorada”, “carneara”, “atufada pela gordura”, “transparência macia”, “provocadora”, “deliciosas curvas” e “mistérios da puberdade” no trecho a seguir, evocam a mulher que era e a sensual na qual se transforma Philomena tão logo se casa com Borges, após a morte da mãe:

Philomena, com efeito, apesar dos dissabores, já não lembrava aquela rapariga sêca e descorada de outros tempos. Tôda ela se carneara: a pele, atufada pela gordura, estendeu-se numa transparência macia e provocadora: o colo abriu-se em deliciosas curvas; a garganta enformou-se completamente; os braços encheram-se; os quadris ampliaram-se; a voz acentuou-se, e os olhos amorteceram com os cruentos mistérios da puberdade⁷⁹.

Os diálogos das outras personagens apontam como Philomena era vista pela sociedade e até pelo esposo. No ponto de vista do marido, uma concepção que é rompida momentos depois, na noite de núpcias, os termos em destaque figurativizam a personagem na anterioridade:

- E que ar de **inocência!** comentavam em voz baixa, a contemplá-la no seu rico vestido de chamalote branco – que candura!...

- Não! dizia o Borges, que estava perto, - Não! nisso não tenho que invejar ninguém! – fui feliz!...

E esfregando as mãos:

- Fui muito feliz! A respeito de gênio, não há outra: **dócil, meiga, modesta, incapaz de uma exigência, de uma recriminação! Nunca vi-lhe o narizinho torcido, nunca lhe ouvi uma palavra mais áspera, um arremesso, uma impertinência!** Sempre aquêlê mesmo **sorriso de bondade**, aquêlê mesmo **arzinho de santa!** É um **anjo!** É uma **pomba de doçura** minha Philoca! a minha rica Philoquinha!

E o Borges, sem poder conter os ímpetos da felicidade, andava de um lado para outro, a contar os segundos, dando repetidas palmadinhas na barriga⁸⁰.

⁷⁸ AZEVEDO, A. Philomena Borges. op. cit., p. 37.

⁷⁹ Idem, p. 37.

⁸⁰ Id., p. 37 e 38, grifo nosso.

E, a partir de então, após a mudança das atitudes de Philomena, o que já foi comentado na análise dos níveis anteriores, as figuras que representam o João Borges configuram as modificações ocorridas em sua esposa, apontando a contrariedade instalada na narrativa do *Ser versus Parecer*. Eis o excerto que comprova esta afirmação com os termos realçados:

Pobre noivo! Quanto não sofreste essa noite!

O Borges, mesmo no tempo de rapaz fora o protótipo da ordem, do arranjo e do método. Gostou sempre das cousas no seu lugar – o almoço às tantas, o jantar às tantas, o seu chá com torradas antes de dormir – e nada de se afastar dêsse regime. [...]

Santo homem! uma simples palavra mais decotada era bastante para fazer refluir-lhe às faces o mais pronto e legítimo rubor. [...]

Pobre homem! Foi preciso que te casasses para passares mal a tua primeira noite! [...]⁸¹

Na conversa que ela tem com ele após a noite que deveria ter sido a da concretização do matrimônio fica esclarecida a sua forma de pensar, e fica claro também em que se baseará para fazer desencadear todas as suas atitudes posteriores:

- Não compreendo como ainda se conservam na sociedade moderna certos costumes verdadeiramente bárbaros. As cerimônias do casamento estão nesse caso. As cerimônias do casamento estão nesse caso. Nada há mais grotesco, mais ridículo, do que essa espécie de festim pagão em que se celebra o sacrifício de uma virgem. Horroriza-me, faz-me nojo, toda essa formalidade que usamos no casamento – a exposição do leito nupcial, os clássicos conselhos da madrinha, o ato formalista de despir a noiva, e, no dia seguinte, os comentários, as costumadas pilhérias dos parentes e dos amigos... Oh! é indecente! [...]

- O coração de uma mulher nas minhas condições, disse, medindo as palavras e recitando, como se tivesse os períodos decorados – não é cousa que se conquiste assim com um simples casamento: não haveria nada melhor! O senhor, se quer ter a minha confiança plena, a minha dedicação, a minha ternura, faça por merecê-las... Não será de certo com êsses modos e com essa cara fechada, que conseguirá abrir-me o coração! [...]⁸²

Após isso, é na transformação do, outrora, João Touro, que o perfil da personagem vai se estabelecendo no discurso: “E o bom homem, no desespero de

⁸¹ Id., p. 40 e 41, grifo nosso.

⁸² Id., p. 46 et seq.

merecer as graças da esposa, transformava-se pouco a pouco”⁸³. E a representação discursiva da mulher “fútil” vai se estabelecendo a cada figura que representa o marido: “[...] a sua tristeza aumentava; o seu vigor decrescia, e todo êle ia parecendo **vítima de uma grande enfermidade**.”⁸⁴

Pelas figuras que formam a temática da obra, é possível afirmar que o narrador julgador reprova as atitudes da personagem e o resultado da sua análise na posteridade apenas entra em evidência no final da narrativa quando ele põe na própria boca de Philomena a seguinte afirmação auto-depreciativa:

- Obrigada! muito obrigada, meu generoso e honrado amigo! De tal modo te habituastes às minhas **quimeras** e à minha **loucura**, que não podes acreditar que eu tenha um momento lúcido antes de morrer⁸⁵.

Portanto, alguns temas concretizam os valores da cultura e natureza no discurso, tais como:

a) A crítica aos excessos culturais, tematizada na atuação de Philomena, que contrata serviçais estrangeiros, viaja para outros países em busca de vivências exteriores e envolve o esposo no turbilhão das novidades intermináveis da Europa;

b) A crítica à concepção europeia do “belo”, “bonito” e ao apontamento dos valores da cultura nacional são tematizadas, a partir da análise da narrativa pela construção da história dos dois sujeitos. De um lado, na busca de Philomena pelos lugares italianos, franceses, suíços retratados nos romances e por sua conseqüente decepção por não constatar, em suas viagens, o ideal criado pelas novelas. De outro, João Borges insiste em viver sossegado no interior do Brasil, na cidade de Paquetá, na companhia da sua esposa, passando os dias sob a sombra de uma mangueira, alimentando-se das frutas e verduras da própria da terra;

c) As diferenças sociais entre Philomena, que busca incansavelmente ampliar e renovar suas referências culturais (viagens ao estrangeiro, danças, teatro, músicas, espetáculos...), e Borges, que, por ele mesmo, contentaria em passar a vida toda sem nem saber ler direito, apenas trabalhando como mestre de obras;

d) A crítica à boemia e sua desvirtuação, que é tematizada por Philomena quando faz Borges quebrar as regras de dormir cedo, ter hora para levantar, comer

⁸³ Id., p. 66.

⁸⁴ Id., p. 71, grifo nosso.

⁸⁵ Id., 307, grifo nosso.

etc. E passa a fazer com que ele a leve para frequentar clubes noturnos, cassinos e outros entretenimentos em período predominantemente à noite.

Vale ressaltar, de acordo com o tópico (B), que ficam evidentes os ecos da valorização nacionalista que caracterizou a terceira geração romântica.

Portanto, focalizando o sujeito Philomena pelo esquema da modalização dos estados, fundamentado em Bertrand⁸⁶, a personagem constitui-se em “um sujeito de direito” que, de posse do /saber/ (conhecimento da natureza humana) parte para o /querer fazer/ (manipular) consciente do /poder fazer/ (liberdade conferida a si pelo ato do conhecimento adquirido), conquistando o /poder ter/ (marido “culturalizado”).

1.4.2 Pombinha

O obstáculo que impedia Pombinha de obter o objeto-valor era a infância figurativizada na ausência da menstruação. Com a maturação sexual ela também adquire o saber manipulador, o que a torna, posteriormente, ainda mais rica mesmo quando põe fim ao casamento. Portanto, na relação de anterioridade e posterioridade, tem-se, respectivamente, uma personagem frágil que é manipulada, em seguida, uma personagem que se configura como um destinador-manipulador consciente. Como exemplo, há o fragmento abaixo:

Porque, só depois que o sol lhe abençoou o ventre; depois que nas suas entranhas ela sentiu o primeiro grito de sangue de mulher, teve olhos para essas violentas misérias dolorosas, a que os poetas davam o bonito nome de amor. A sua intelectualidade, tal como seu corpo, desabrochava inesperadamente, atingindo de súbito, em pleno desenvolvimento, uma lucidez que a deliciava e surpreendia. [...] Como que naquele instante o mundo inteiro se despia à sua vista, de improviso esclarecida, patenteando-lhe todos os segredos das suas paixões. [...] Sorriu. E no seu sorriso já havia garras⁸⁷.

Neste sentido, a figura da Pombinha é caracterizada, na anterioridade, pelos termos “flor do cortiço”, “bonita”, “loira”, “pálida”, “enfermiça”, “modos de menina de boa família” o que a remete ao mundo natural construído e tematiza as influências a que um sujeito frágil (“a mãe não lhe permitia lavar, nem engomar, mesmo porque o

⁸⁶ BERTRAND, D. Caminhos da Semiótica Literária, op. cit., p. 367.

⁸⁷ AZEVEDO, A. O cortiço, op. cit., p. 144.

médico proibira expressamente”⁸⁸) se submete pelas determinações estabelecidas por um grupo social. Em outras palavras, Pombinha é vista pelo que parecia ser (moça frágil e bonita para se casar) e, portanto, é isso o que todos insistentemente esperam dela. De tanto que esperam, o casamento acabou se tornando seu “sonho dourado” também: “Encaminhou-se para o portão, cercada pela bênção de toda aquela gente, cujas lágrimas rebentaram afinal, feliz cada um por vê-la feliz e em caminho da **posição que lhe competia na sociedade**”⁸⁹.

A temática da influência da sociedade na formação do indivíduo se mantém mesmo após a aquisição do objeto de valor pretendido inicialmente pelo sujeito. E na perspectiva da posteridade, essa temática perdura na insatisfação instaurada no sujeito, sugerindo a alteração do valor do objeto para um valor mais abarcante.

De posse então do saber manipulador, a influência do meio sociocultural se concretiza de forma inversa, pois percebendo que os próprios moradores do cortiço viviam à mercê de suas convenientes vontades, ela passa a enxergar as relações humanas com olhos tendenciosos, percebendo que pode usar seu instrumento de poder a seu favor na prostituição para acumular riqueza. Em outras palavras, seu instinto natural atinge o ápice de desenvolvimento com as características que a própria situação sociocultural lhe proporcionou.

Nesta perspectiva, do mesmo modo que a personagem, “atriz” do palco naturalista, é tematizada como ingênua ao se casar e seguir as determinações do meio social, as figuras que vão caracterizando suas transformações no decorrer da narrativa contribuem para que ela atinja a variação figurativa de ícone quando se torna dona de si e da arte de se prostituir, representando, afinal, o ápice da iconicidade, solidificando o tema principal. Eis as figuras em destaque:

- E continuou a sorrir, **desvanecida** na sua **superioridade** sobre esse outro sexo”⁹⁰.
- Num só lance de vista, como quem apanha uma esfera entre as pontas de um compasso, mediu com as antenas da sua **perspicácia mulheril** toda aquela esterqueira, onde ela, depois de se arrastar por muito tempo como **larva**, um belo dia acordou **borboleta** à luz do sol.⁹¹
- E na sua **alma enfermiça** e **aleijada**, no seu **espírito rebelde** de **flor mimosa** e **peregrina** criada num **monturo**, **violeta infeliz**,

⁸⁸ Idem, p. 45.

⁸⁹ Ibidem, p. 146, grifo nosso.

⁹⁰ Id., p. 144.

⁹¹ Id., p. 145.

que um estrume forte demais para ela **atrofiara**, a moça pressentiu bem claro que nunca daria de si ao marido que ia ter uma companheira amiga, leal e dedicada.⁹²

- Pombinha surgiu à porta de casa, já pronta para desferir o **grande vôo**; de véu e grinalda, toda de branco, **vaporosa, linda**.⁹³
- A noiva sorria, de olhos baixos. Uma fímbria de desdém toldava-lhe a **rosada candura** de seus lábios.⁹⁴

É curioso notar que “se tornar fruto do meio” parece ser uma sanção positiva, mesmo enquanto as figuras: “superioridade”, “perspicácia mulhêril”, “flor mimosa”, “violeta”, “vaporosa”, “linda”, “rosada candura” se atrelam à beleza de Pombinha e outras evocam os estados de disforia com o campo semântico do bem-estar, tais como: “desvanecida”, “atrofiara”, “alma enfermiça”, “aleijada” e “infeliz”. Afinal, por trás da conjunção do sujeito com seu objeto de valor, fatalmente a filosofia de Rousseau (1750), em “Discurso sobre as ciências e as artes”, se sustenta: o homem nasce bom, a sociedade o corrompe. Em outras palavras, uma vez inserida num cortiço como aquele não haveria como escapar das consequências de sua formação e a expressão “espírito rebelde” realça essa assertiva.

Nessa perspectiva, o acúmulo dessas figuras contribui para a iconicidade da personagem, tão próxima do real ela se achega que o contrato de veridicção se perpetua.

Focalizando Pombinha pelo esquema da modalização dos estados, é sujeito de posse do /saber/ (conhecimento da natureza humana), que parte para o /querer fazer/ (manipular), consciente do /poder fazer/ (liberdade conferida a si pelo ato do conhecimento adquirido), conquistando o /poder ter/ (riqueza).

1.4.3 Silveirinha

Analisando o nível discursivo do percurso gerativo da personagem Silveirinha, entre ela, que é sujeito-destinatário, e seu objeto-valor, o marido convertido, há o ateísmo dele. Na relação de anterioridade e posteridade desta personagem, tem-se,

⁹² Id., p. 145 e 146

⁹³ Id., p. 146

⁹⁴ Idem.

respectivamente, uma mulher ao mesmo tempo fragilizada como também muito convicta da sua fé, além de plenamente envolvida com a religião. Em seguida, após a ruptura com o padre, o destinador, tem-se uma mulher que ainda se sente muito dependente dos conselhos rotineiros de seu tutor. No entanto, ela consegue agir tão de acordo com o que aprendeu que é a partir da sua focalização nas atitudes em torno do marido moribundo que ela alcança o objeto de valor.

Paralelamente, os dois programas que acontecem no nível narrativo: ela como manipulada e também manipuladora, representam no plano discursivo, a influência que os párocos tinham sobre as senhoras católicas da sociedade do século XIX. Eis dois trechos nos quais se comprovam as afirmações anteriores:

a) Silveirinha manipulada:

- Que conselhos lhe dá ele [o padre] para a conversão do seu marido?

- Vários. Conforme as impressões que lhe transmito... Às vezes, que me retraia; outras que me expanda... que nuns dias negue; noutros conceda; que me faça mais amada, mais exigente... mais soberana, falando em todas as circunstâncias da vida no nome de Deus e dando provas constantes do ardor da minha fé⁹⁵.

b) Silveirinha manipuladora:

[...] depois do seu casamento com a Silveirinha, o Dr. Jordão descaía às vezes em tristezas, que impressionavam os amigos.

É que a mulher evitava intimidades. Saía todos os dias, a horas descontraídas, sozinha e sem dizer para onde, como se fugisse da sua companhia. Muitas vezes, ele voltava, ansioso, para casa, na doce esperança de uma convivência amável; mas logo ao entrar, esbarrava com a criada que lhe dizia:

- A senhora assim...

- Deixou dito para onde ia?

- Disse que ia visitar uma amiga, mas voltava cedo...

- Está bem...

[...]

Quando ela voltava, **alegre** ou **abstrata**, com as mãos cheias de flores ou repassando apenas materialmente as continhas de ouro do seu rosário, seguro à cinta por um broche, ele retinha a custo a palavra de censura que lhe saía da garganta sufocada. Às vezes, dominando-se, ia beijá-la procurando convencê-la, no meio de carícias: mas Guiomar repelia-o, fechando-se no quarto, a duas voltas de chave: outras vezes, porém, era ela quem se atirava de encontro ao seu peito, erguendo para ele a boca num gesto convidativo.

- De onde vens?

Ela respondia sempre, com um grande **ar de ingênua sinceridade**, que vinha da casa da Condessa da Penha-Rosa, ou da casa da

⁹⁵ ALMEIDA, J. L. A Silveirinha, op. cit., p. 111, grifo nosso.

Baltazar Luz (...). Não reconhecia as glicínias que ela trazia nas mãos? pois eram as da varanda do pai. [...]
Vendo-o entristecido, ela sabia com habilidade desfazer-lhe as más impressões. Fazia-se então **carinhosa, inventava pieguices** quase infantis, que o obrigavam a sorrir⁹⁶.

Nesse sentido, as atitudes assumidas no diálogo em (A) e as figuras destacadas em (B), tais como “alegre”, “abstrata”, “ar de ingênua sinceridade”, “carinhosa”, que “inventava pieguices”, aponta para um sujeito em plena ação consciente dentro do que lhe fora prescrito para entrar em conjunção com seu objeto de valor.

Quando o padre interrompe as visitas de sua pupila e pede que ela não volte a procurá-lo para ouvir os costumeiros conselhos, surgem boatos sobre a possibilidade de eles terem tido um “*flirt* religioso”⁹⁷. Depois disso, sua insegurança e dependência demasiada pelo padre se evidencia e na voz de um narrador que começa a dar seus iniciais “pitacos” sobre a relação entre os dois:

A culpa fora dele, que a chamara para si, a envolvera toda no calor da sua voz cheia de modalidades carinhosas, na cadência dos seus gestos protetores, nas promessas de a conduzir através de todos os escolhos até ao almejado triunfo do seu amor. A culpa fora dele, que a absorvera, a escravizara à sua influência, para a repelir depois sem comiseração. Afeita ao seu amparo, certa de que só dele podia vir a palavra decisiva que a fizesse conquistar a conversão do marido, a Silveirinha **não sabia agora como se poderia conduzir na vida**⁹⁸.

O referente sintático-temporal “agora”, abordado por FIORIN⁹⁹, quanto ao tempo marcado no discurso, aponta para o momento de transição entre a anterioridade e posteridade.

E no diálogo que a personagem tem, em seguida, com sua amiga condessa, sua insegurança é reiterada:

Nunca fui imprudente! Trabalhei pela felicidade de meu marido e salvação de sua alma e trabalharei até a morte. Somente agora, sem o apoio do padre Pierre, eu me sinto como uma criancinha nos primeiros passos, sempre vacilante e com medo de cair!¹⁰⁰

⁹⁶ Idem, p. 59 e 60, grifo nosso.

⁹⁷ Ibid., p. 172.

⁹⁸ Id., p. 163, grifo nosso.

⁹⁹ FIORIN, J. L. As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2005, p. 142.

¹⁰⁰ ALMEIDA, J. L. A Silveirinha, op. cit., p. 183.

A partir desse ponto, desencadeiam-se transformações significativas para o desfecho da história. A personagem procura proceder sempre de acordo com os ensinamentos, mesmo quando, em seguida à ruptura da “amizade” com o padre, seu marido adoece, deixando-a ainda mais aflita e forçada a agir sem o respaldo costumeiro. É, então, que ela, afastando-se temporariamente da religião, fica titubeante entre continuar ou não a frequentar a igreja com assiduidade. Essa indecisão permanece até que seu contato com o tutor seja estabelecido novamente. Este fato demonstra no nível discursivo, portanto, a temática da influência religiosa que desenhou o perfil social de muitas mulheres que, desde tempos remotos, viveram em localidades, nas quais a crença predominante era o catolicismo. O padre, figurativizado como o detentor do SABER supremo, o representante de Deus na terra, mobilizou a atenção e a devoção de reconhecidas senhoras da sociedade, neste caso, do século XIX.

Em seguida, durante o tratamento de saúde do Dr. Jordão, as figuras que caracterizam a personagem na posteridade apontam para sua transformação: “A Silveirinha tinha **músculos de aço**. Ninguém a supusera **capaz** de tamanha **resistência**. Ela **não afrouxava** um segundo na defesa do marido [...]”¹⁰¹

No nível discursivo dessa análise, os elementos sintáticos da enunciação aos quais se refere BARROS¹⁰², em “Teoria Semiótica do Texto”, são caracterizados como uma desembreagem enunciativa, criando um efeito de sentido objetivo, que é característica, por exemplo, das notícias de jornais, cuja principal função é a imparcialidade, a não subjetividade.

Mais especificamente, enquanto o enunciador mantém-se em distanciamento com o enunciatário por intermédio do recurso usado, ele aponta que as conclusões a respeito do tão almejado convertimento do Dr. Jordão (o que se havia estabelecido como objeto de valor do sujeito “Silveirinha”) não passam de um mal entendido. Apenas para ela houve a conjunção com seu objeto de valor. Nota-se isso nos fragmentos a seguir, sobretudo com a figura em destaque:

Um dia, com os olhos cerrados, imaginando atividades futuras, ousou mover a mão doente, fazendo-a errar num gesto vago sobre a mesa a seu lado. Queria experimentar a sensibilidade dos dedos amortecidos. Percebeu nesse momento que tocava um objeto

¹⁰¹ Idem, p. 291, grifo nosso.

¹⁰² BARROS, D. L. P. Teoria Semiótica do Texto. op. cit.

qualquer flexível, uma enfiada de contas, talvez o colar de corais da **tontinha da mulher**, que nesse instante o tinha deixado, para ir ao interior da casa. Procurando certificar-se de se não haver enganado, arrastou com gesto brando o colar para si, e olhou. Era um rosário de vidro azul, o mesmo que vira na mão da noiva no dia em que a fora pedir em casamento... Ainda para experimentar a sensibilidade dos dedos fez perpassar entre eles, uma a uma, as quinze dezenas de contas pequeninas das Ave Marias, e as quinze maiores dos Padre Nossos, ao mesmo tempo que os lábios se lhe moviam em silêncio na sua contagem.

A Silveirinha surpreendeu-o assim, e foi tal a sua comoção, julgando que o marido estivesse a rezar, que se quedou à distância, num silêncio estupefato, até que ele concluísse as suas rezas... Seria possível que a graça do Senhor tivesse baixado a iluminar aquele espírito nessa hora de renascimento e esperança? [...] O seu marido cria, o seu marido rezava, que repicassem todos os sinos das torres, que se acendessem todas as velas dos altares, que reboassem em hinos gloriosos todos os coros das igrejas!

[...] No seu íntimo, chegava a bendizer aquela moléstia [o doutor Jordão], por lhe ter revelado todo o amor da mulher [...]. De que prodígios é capaz o amor! Imagine-se, que, segundo a lhe tinha dito a condessa, a mulher fizera promessas de tremendo sacrifício, pela sua saúde! [...] Ele não acreditara nunca nessas cousas, mas não podia deixar de se sentir tocado pela intenção daquela promessa...

[...] O sogro abraçou-o com os olhos úmidos, confessando:

- Que diabos, ela é que é minha filha, e eu é que tenho medo de que você lhe faça, nesse terreno, concessões demasiadas!

- Não. Limitar-me-ei a usar a sua santinha de ouro ao pescoço e a não discutir religião a seu lado. Ela praticará como entender... Nunca imaginei que isso se pudesse dar... mas é preciso que eu sacrifique as minhas expansões à sua... à nossa felicidade...¹⁰³

Apesar de a conversão do marido ser entendida apenas por Silveirinha, a sanção é positiva, pois, a atitude de ele usar a medalhinha da santa e o fato de ela tê-lo encontrado com um rosário nas mãos é o sinal da tão esperada salvação divina. Logo, o sujeito entra em conjunção com o objeto de valor, na perspectiva analisada.

O enunciador deixa a dúvida sobre a concretização do fato inclusive na observação que faz no relato sobre os pensamentos da freira que, junto à esposa batalhadora, ficou ao lado do doutor durante a sua recuperação:

A irmã Luiza incumbiu-se de espalhar por toda a parte o ato de conversão do médico herege, consentindo em que a mulher lhe pendurasse ao pescoço a medalhinha de Nossa Senhora.

No íntimo não estava convencida de que tal conversão fosse uma realidade; mas convinha-lhe fazer-se crédula e ainda mais afirmar aos outros um acontecimento tão prestigioso e de tão bom exemplo.

¹⁰³ ALMEIDA, J. L. A Silveirinha. op. cit., p. 276 et seq., grifo nosso.

Inteligente, boa observadora, nada escapava à sua percepção, embora por conveniência muita vez disfarçasse tais qualidades... As amigas da Silveirinha estavam jubilosas. Afinal, o tal doutor tomava juízo!¹⁰⁴

Portanto, na análise em questão desenrolam-se as seguintes leituras temáticas:

a) A crítica à supervalorização da fé, que conduz a “enxergar aquilo que se quer ver e não o que se é comprovado e constatado”, como exemplo do trecho citado anteriormente. Em termos modais, opõem-se a Aparência VERSUS. Essência.

b) O entrave entre religião e ciência, figurativizados pelos personagens Silveirinha e Dr. Jordão, revela no percurso do sentido analisado a sobre valência do primeiro quanto ao segundo. No entanto, quando se contrastam os dois sujeitos, tem-se uma ideia duvidosa sobre prática da religião em relação à prática da ciência, pois, na última se observam dados “verdadeiros” e determinados como irrefutáveis ao contrário da primeira que aciona o conjunto semântico do místico, do abstrato.

No esquema da modalização dos estados, a personagem Silveirinha constitui-se, portanto, num sujeito que, de posse do /saber-fazer/ (agir para converter o esposo) parte para o /querer fazer/ (manipulá-lo) consciente do /poder fazer/ (liberdade conferida a ela pelo padre), conquistando o /ter/ (esposo convertido).

¹⁰⁴ Idem, p. 300.

CAPÍTULO II

MANIFESTAÇÕES FEMININAS NA IMPRENSA E NA LITERATURA DO SÉCULO XIX/XX

“Não pode uma flor que cresce entre estufas, sem sol, sem orvalho, estender seus ramos e perfumar os campos com os gratos perfumes das flores da primavera”
*Júlia da Costa*¹⁰⁵

2. 1 Contexto Sócio-histórico e Cena de Enunciação

No capítulo intitulado “Além do percurso gerativo do sentido”, BARROS¹⁰⁶, pondera que a teoria semiótica é responsável por examinar a enunciação enquanto instância pressuposta pelo discurso. A instância da enunciação deixa marcas no discurso que constrói. Mas, a autora acrescenta que “é sobretudo no nível das estruturas discursivas que a enunciação mais se revela, nas projeções da sintaxe do discurso, nos procedimentos de argumentação e na escolha dos temas e figuras, sustentadas por formações ideológicas”.

Diante desta afirmação, a pesquisadora inicia uma abordagem da polêmica que assinala as fronteiras entre os pesquisadores do sentido sob o ponto de vista de sua estruturação interna e aqueles que o estudam focalizando-o do ponto de vista externo para o interno. Ela declara, então, que “O exame interno do texto não é suficiente, no entanto, para determinar os valores que o discurso veicula. Para tanto, é preciso inserir o texto no contexto de uma ou mais formações ideológicas que lhe atribuem, no fim das contas, o sentido”¹⁰⁷.

Para que não se desencadeiem análises do discursos aleatórias e com iniciativas questionáveis, BARROS alerta que

Pode-se caminhar nessa direção e executar a análise contextual, desde que o contexto seja entendido e examinado como uma organização de textos que dialogam com o texto em questão. Assim concebido, o contexto não se confunde com o “mundo das coisas”,

¹⁰⁵ Dedicatória da obra “Flores Dispersas” – 1ª. série. In.: MUZART, 2000, p. 406.

¹⁰⁶ BARROS, D. L. P. Teoria Semiótica do Texto. op. cit., p. 76.

¹⁰⁷ Idem, p. 78.

mas se explica como um texto maior, no interior de que cada texto se integra e cobra sentido¹⁰⁸.

Nessa perspectiva, ela propõe, ainda na mesma página, que a enunciação seja reconstruída por duas perspectivas distintas:

de dentro para fora, a partir da análise interna das muitas pistas espalhadas no texto; de fora para dentro, por meio das relações contextuais — intertextuais do texto em exame. A enunciação assume claramente, na segunda perspectiva, o papel de instância mediadora entre o discurso e o contexto sócio- histórico.

Sobre a análise do que a autora chama de contexto sócio-histórico, Maingueneau denomina cena de enunciação ou cenografia. Para ele, no capítulo intitulado “Cena de Enunciação”, da obra “Discurso literário”,

A cenografia não é um simples alicerce, uma maneira de transmitir “conteúdos”, mas o centro em torno do qual gira a enunciação. A literatura é um discurso cuja identidade se constitui através da negociação de seu próprio direito de construir um *dado* mundo mediante uma *dada* cena de fala correlativa que atribui um lugar a seu leitor ou espectador. Para não decair em simples procedimento, a cenografia da obra deve, portanto, corresponder ao mundo que ela torna possível: não há cenografia profética se o não-texto não oferece uma descrição marcante do justo perseguido. Além disso, a cenografia deve estar viva e diretamente vinculada à configuração histórica na qual aparece. Os tipos de cenografias mobilizadas dizem obliquamente como as obras definem sua relação com a sociedade e como se pode, no âmbito dessa sociedade, legitimar o exercício da fala literária¹⁰⁹.

Ajustando a definição, o autor ainda acrescenta que “A cenografia é igualmente a articulação entre a obra considerada um objeto autônomo e as condições de seu surgimento”¹¹⁰.

A caracterização da cenografia é explicada mediante marcas de vários tipos que são as chamadas cenas validadas, segundo o teórico estas cenas se disponibilizam assim:

- O texto mostra a cenografia que o torna possível: as *Fábulas* não ‘dizem’ explicitamente que são sustentadas por uma cenografia mundana, mas *mostram* isso por meio de variadas marcas textuais.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ MAINGUENEAU, D. Discurso literário. São Paulo: Contexto, 2006. Trad. de Adail Sobral, p. 264.

¹¹⁰ Idem, p. 265.

- Pode haver indicações paratextuais: um título, a menção de um gênero ('crônica', 'recordações'...), um prefácio do autor... [...].
- Encontram-se, por fim, nos próprios textos, indicações explícitas que muitas vezes reivindicam o aval de cenas da fala preexistentes¹¹¹.

De posse destas definições parte-se, então, para a análise das cenas de enunciação das obras ora estudadas.

2. 2 Composição da Cena de enunciação

A Antologia de escritoras brasileiras, organizada por Zahidé Lupinacci Muzart, aponta que desde meados do século XVIII, recatadas senhoras da sociedade brasileira se manifestavam por intermédio da escrita, como muitos escritores que se tornaram destaques pelos historiadores da literatura. Poemetos, construções filosóficas, romances, peças musicais e teatrais, desabafos em linhas maquiladas por um discurso que parece, muitas vezes, representar a fala de um homem, travestida e direcionada para outras mulheres, uma fala que “dá” dicas sobre os cuidados com a casa, filhos e marido, os bons modos de esposa etc.. Em outros casos, a temática dos textos, o estilo, a veia de tomada elíptica acompanha o clima intelectual do momento histórico-literário com igual qualidade de conteúdo quanto as produções que se tornaram cânones.

Obras consideradas com valor literário ou não, fato é que um paradigma semelhante ao teorizado por Tomas Khun¹¹², que explica as etapas que compõem as revoluções científicas, parece formar também o “espírito” da época literária. E pode-se perceber que este espírito influenciou não só os escritores como as escritoras. Muitas vezes, nem sempre na mesma direção, mas, na caracterização própria daquilo que poderia se chamar: a) literatura produzida por homem para um grupo de leitores mistos (homens e mulheres); b) literatura produzida por mulheres que se “dobravam” ao estilo masculino na tentativa de atingir o mesmo público; e c) literatura produzida por mulheres para outras mulheres.

¹¹¹ Ibidem, p. 255 e 256.

¹¹² Cf. KUHN, T. S. *The Structure of Scientific Revolutions*, 2nd enl. Ed. Chicago: University of Chicago Press, 1970.

Segundo MUZART,

É muito estranho, na poesia de mulheres do século XIX, a incorporação do *masculino* pelo eu lírico. Não ousando falar dos encantos do amor pelo outro sexo, elas tecem loas à beleza das mulheres e fazem verdadeiros cantos homossexuais. Como não poderiam, à época, cantar seus verdadeiros desejos eróticos, o que sobrou foi um ingênuo e pobre cantar, um travestimento lírico. Daí, talvez, e é uma hipótese de trabalho, decorra a pobreza dessas poesias e seu esquecimento!¹¹³

E foi partindo dos exemplos (b) e (c) que as escritoras começaram a conquistar a auto-segurança e a ousar cada vez mais no alargamento de horizontes dos conteúdos de suas produções e nas formas de expressá-los.

Na Europa, no final do mesmo século, algumas mulheres se destacaram também, e, neste caso, muito mais do que nas terras tropicais. Madame de Staël¹¹⁴, por exemplo, nascida em 1766, na França, foi brilhante escritora, poeta, ativista política e, normalmente, é reconhecida como a primeira filósofa política. Outro nome a ser citado é a de George Sand. Amandine-Aurore-Lucile Dupin¹¹⁵, como foi registrada, nasceu em 1804 e dentre seus feitos, participou da Revolução de 1848.

Como se nota, antes mesmo do nascimento e vida profissional das famosas: Virgínia Woolf, Clarice Lispector, Cecília Meireles, tanto fora do Brasil quanto em território nacional, a produção literária já recebia intervenções femininas.

No artigo, “Quem tem medo da literatura feminina/feminista?”, o pesquisador e ensaísta, Rosso afirma que

[...] a literatura de autoria feminina já criou seu espaço próprio dentro do amplo universo literário mundial. Desde fins do século XIX e principalmente no século XX, a principal transformação pela qual passou a literatura de autoria feminina é a conscientização da escritora quanto a sua liberdade e autonomia e a possibilidade de trabalhar e criar sua independência financeira. Na verdade, as grandes mudanças que o século XX trouxe para a vida da mulher foram fator determinante para o surgimento e expansão de uma literatura feminina -- reflexo e manifestação dos novos papéis da mulher na sociedade e no mundo. A gestação dessa ‘nova mulher’ deu-se pelo amadurecimento crescente de sua consciência crítica, que determinou uma transformação radical da escrita realizada pela mulher: de uma literatura lírica-sentimental, de ‘contemplanção

¹¹³ MUZART. Z. L. Escritoras brasileiras do século XIX, op. cit., p. 271.

¹¹⁴ Sobre Madame de Staël: <<http://www.cobra.pages.nom.br/fcp-stael.html>>

¹¹⁵ Sobre George Sand: <<http://educacao.uol.com.br/biografias/george-sand.jhtm>>

emotiva', para uma literatura ética-existencial, de 'ação ética-passional' -- um caminho trilhado, e nitidamente percebido no meio exterior (por críticos, leitores, editores, agentes, mídia, etc), na área da prosa ficcional, da poesia e do teatro¹¹⁶.

No cenário discursivo brasileiro, partindo das tímidas dicas propostas nos "romances-manuais", as escritoras, de uma para outra, parecem ir se "soltando" gradativamente, passando a expor verbalmente seus sentimentos, desejos, busca por liberdade, reconhecimento da importância de seu papel na sociedade e tomando consciência da luta por um espaço mais adequado e menos recuado para trás dos ternos e calças dos maridos.

É importante, entretanto, ressaltar que na história da produção literária feminina há exceções quanto à aceitabilidade de suas produções por parte dos homens. Em alguns casos, a escritora teve apoio do pai, do marido ou até de um representante político de renome da época. Estas últimas foram agraciadas com a tal benevolência masculina comentada na introdução deste trabalho.

Curiosamente, a dificuldade de catalogação e reunião das produções literárias femininas ocorreu devido ao fato de que várias mulheres assinavam com pseudônimos, inclusive, masculinos. Outras, simplesmente não foram apadrinhadas por algum intelectual ou político com nome de peso da época, por isso, seus textos acabaram se perdendo e destes só se encontraram fragmentos que foram reunidos pelas pesquisadoras do Grupo de Trabalho (GT-Anpoll) "A mulher na literatura".

Dentre as várias mulheres brasileiras biografadas e representadas por meio dos textos encontrados com suas autorias, dificuldade bem acentuada pelas pesquisadoras, vale ressaltar algumas.

¹¹⁶ ROSSO, M. Quem tem medo da literatura feminina/feminista? Petrópolis/RJ, 04/03/2009.

2.2.1 A manifestação feminina na imprensa e na literatura entre 1880 a 1914

Em ordem alfabética, eis algumas importantes escritoras que se destacaram no período entre 1880 a 1914 e que se manifestaram, tanto na imprensa quanto na literatura, preferencialmente no Rio de Janeiro:

2.2.1.1 Adelina Amélia Lopes Vieira (produções de 1878 a 1907, no Rio de Janeiro/RJ e Lisboa/Portugal)

Adelina Lopes Vieira, como ficou conhecida, de acordo com MUZART¹¹⁷ escreveu poemas que seguiram a tendência do romantismo, mais precisamente da terceira geração.

Ainda de acordo com a pesquisadora, o fato de o primeiro livro desta autora ter sido impresso pela Tipografia da Academia Real das Ciências de Lisboa, em papel de qualidade e com uma fotografia dela é a prova de sua manifestação escrita na imprensa, além da evidência de sua aceitação no universo editorial masculino. Além disso, Muzart afirma que suas produções vão desde os folhetins até a sátira e a crítica de costumes, passando pelo Naturalismo ortodoxo.

Quanto às narrativas, nestas predominam-se os elementos do folhetim:

meninas enjeitadas, órfãs exploradas, mulheres desonradas e abandonadas que se suicidam, mulheres que morrem por amor, outras que se sacrificam pela família, incestos involuntários. Às personagens femininas - a maioria da coleção - é conferido o papel de vítima que todas suportam com resignação. Nesse caso aplica-se com justeza o título *Destinos*, pois os fatos sucedem-se ao acaso, sem qualquer relação de causalidade. [...]

Mais comum é a combinação entre um aspecto do Naturalismo - a descrição das mazelas da sociedade - associado a acontecimentos folhetinescos, como no conto "Mal abençoado", em que uma linda jovem adocece com o mal de Hansen, tenta liberar o noivo do compromisso, mas ele, apaixonado, casa-se. Vivem felizes por dez

¹¹⁷ MUZART. Z. L. Escritoras brasileiras do século XIX, op. cit., p. 474.

anos, ao fim dos quais ela morre, sendo então descrita em detalhes a sua condição de mutilada¹¹⁸.

Muzart ressalta ainda que os melhores contos são os satíricos,

que conservam atualidade não só temática como formal, aproximando-se da técnica teatral, com a ausência total do narrador, como no conto “Extremos”. Trata-se dum diálogo entre duas amigas sobre a condição da mulher de ornamento de saraus e a hipocrisia vigente nesses encontros¹¹⁹.

Sobre uma de suas importantes produções e quanto ao seu estilo, vale destacar que

Pombal é um poemeto em quatro cantos de versos alexandrinos clássicos em rimas alternadas cujo objetivo é homenagear o centenário da morte do Marquês de Pombal. A *Gazeta de Campinas*, de 26 de maio 1882 reproduz a crítica de *O Cruzeiro*. Dentre outros elogios, figura o seguinte: “Adelina Vieira tem todas as energias másculas de uma completa organização moderna. Escolhe de preferência os assuntos heróicos, dando-lhes todas as tonalidades do seu estilo oriental e fagulhante”, que revela a gratuidade com que foi feita essa crítica. [...]

À narrativa de Adelina cabem os mesmos atributos da sua poesia: linguagem simples e elegante, espontaneidade regrada pelo domínio da técnica, em que se verifica a observância da regra de ouro do conto, a da história bem contada com absoluta contenção e economia de meios narrativos¹²⁰.

Sintetizando, seus temas narrativos giram em torno da mulher como vítima de uma opressão social/familiar.

2.2.1.2 Alice Moreno (fundadora do jornal “O Recreio”, em 1888, no Rio de Janeiro/RJ)

Alice Moreno destacou-se em sua época não por produções literárias como outras mulheres, mas, segundo COELHO, ela fundou, em 1888, o jornal “O Recreio das Salas”, com publicação mensal, que era composto por notícias: científicas,

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ Idem, ibidem.

¹²⁰ Id., p. 473 e 474.

literárias, biográficas, bibliográficas e recreativas. Nas palavras da pesquisadora, a jornalista

Durante sua longa existência [79 anos], [...] manteve-se sempre atenta a tudo que dizia a respeito ao progresso, à instrução, sobretudo dos jovens. Deixou memória na crônica de seu tempo, como espírito atilado e compreensivo. Em seus recados aos pais, advertia-os de que só os bons exemplos educam; e que da intolerância dos adultos surgia a luta das gerações¹²¹.

Como se percebe, esta foi uma mulher que teve certo êxito num espaço machista, conseguindo fazer veicular suas ideias com cunho, inclusive, político.

2.2.1.3 Carmen Freire (publicação póstuma em 1897, no Rio de Janeiro/RJ)

Outra mulher a ser considerada é Carmen Freire, escritora que se destacou, em seu tempo, por seus famosos saraus. Por ter sido baronesa, promoveu vários encontros literários em sua casa, que foram frequentados por literatos de seu tempo que depois ganharam fama. Dentre eles, vale destacar, Aluísio Azevedo e Olavo Bilac.

Os poemas que, de acordo com COELHO¹²² delineavam o perfil entre romântico e parnasiano foram reunidos por amigos e antigos admiradores e publicados sob o título “Visões e Sombras”, em 1897, seis anos após sua morte.

2.2.1.4 Josefina Álvares de Azevedo (fundou o jornal “A Família” em 1888 e teve publicações de 1890 a 1893, no Rio de Janeiro/RJ)

Essa mulher foi jornalista, poeta, biógrafa, dramaturga, presença intelectual de destaque no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX.

¹²¹ COELHO, N. N. Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras, op. cit., 2002, p. 36.

¹²² Idem, p. 107.

Em 1888, ela fundou em São Paulo, o jornal literário “A Família” (que teve distribuição até 1897), cujo espaço foi dedicado à educação da mãe de família.

Segundo COELHO

Eram de sua autoria os artigos de fundo político e polêmicos, contestando a predominância ditatorial da autoridade masculina dentro da família e na constituição da sociedade. Mostra-se favorável ao divórcio e contra a perversa autoridade paterna que impunha casamento à filha, sem consulta à afeição. Enfatizava a importância da educação a ser dada às jovens, pois, como dizia, *Mulher instruída é mulher emancipada*. Fato altamente positivo, na medida em que ia além da mera felicidade pessoal, intervindo inclusive no processo da nação.

[...] A Família teve como colaboradoras algumas das mais importantes escritoras da época: Anália Franco, Zalina Rolim, Maria Amélia de Queiroz, Maria Ramos e outras. A partir do segundo ano de existência, A Família se declara abertamente empenhada na libertação feminina. No editorial do nº 37 (09.11.1889), Josefina diz:

Eu represento simplesmente uma convicção e um esforço, nada mais. [...] As novas doutrinas impõem-se acima de tudo pela força misteriosa da imprensa. A imprensa fulmina o erro, também desperta consciências adormecidas. Porque ela é como o raio que fende a rocha e perfura o chão. E há efetivamente um grande erro a fulminar. A consciência universal dorme sobre uma grande iniquidade secular – a escravidão da mulher. (apud M. T. C. Bernardes, 1988).

A partir da Proclamação da República (1889), Josefina passa a reivindicar o direito feminino ao voto, considerando-o conquista fundamental, pois dele dependia a possível melhoria das condições da sociedade. No final do século, Josefina faz uma série de conferências pelo Nordeste, difundindo as novas idéias feministas. Em abril de 1890, publica em A Família, em folhetim, a comédia *O voto feminino*, que foi representada pela primeira vez, em maio de 1890, no Teatro Recreio Dramático, em homenagem aos representantes do Congresso Nacional¹²³.

Semelhante a Alice Moreno, o fervor dos temas políticos e polêmicos permearam os escritos dessa jornalista. Ainda que os traços revolucionários tenham feito parte de suas manifestações, vale ressaltar que seu jornal era caracterizado, grosso modo, pela predominância dos procedimentos à dona de casa, como um manual de instruções.

¹²³ Ibidem, p. 302.

2.2.1.5 Júlia da Costa (publicações em 1867 e póstumas em 1913, em São Francisco do Sul/SC)

Júlia da Costa que foi poetisa, romancista e exímia pianista. De acordo com MUZART

Lendo suas cartas à família e, sobretudo, as de amor, vemos delinear-se uma personalidade muito interessante: forte, decidida, às vezes audaciosa, antes de mais nada, porém, uma mulher que se antecipou à sua época e que, por isso, muito sofreu.

Nascida em um tempo cheio de preconceitos e tabus [...] e vivendo em uma cidade muito pequena, seu espírito ansioso de liberdade, evade-se no sonho, na poesia, nas cartas. Bem jovem ainda, colabora em revistas e jornais, com auxílio do Padre e escritor Joaquim Gomes de Oliveira Paiva, da cidade do Desterro, publicou dois livros: *Flores dispersas*, (1ª. série) e *Flores dispersas*, (2ª. série) Casada, por conveniência e imposição familiar, com um homem rico mas trinta anos mais velho, em 1871, Júlia da Costa leva para o casamento a desilusão de um afeto não concretizado pelo poeta Benjamin Carvoliva. Todo este namoro foi pontilhado de poemas e de cartas quase diárias. Em todas as que li [...] Júlia da Costa anima o poeta o qual, como bom romântico, padecia de melancolias e tristezas sem fim pelo desprezo do mundo... [...]¹²⁴

A pesquisadora ainda acrescenta que em muitos versos da poetisa vê-se sua generosidade, paixão e traços de um amor não correspondido. Em outros, os temas da ausência, da perda, da dor de viver, da angústia ou do desejo da morte, da falta de esperança e da solidão permeiam seus poemas como sombras. Abordagens típicas do Romantismo.

Júlia também escreveu muitas crônicas sociais, que analisavam a moda e relatavam as festas.

Das páginas 404 a 406 da obra, “Escritoras Brasileiras do Século XIX”, Muzart ainda acrescenta que

Lendo Júlia da Costa, poemas e cartas, meditando sobre a sua vida na pequenina São Francisco do Sul, conclui-se que a mediocridade do meio deve ter abafado um espírito ansioso por maior liberdade, maiores realizações e ambições. Encontra-se na sua poesia uma tentativa de liberação dos modelos e de rejeição dos valores impostos. E ela mesma era muito consciente da própria condição de

¹²⁴ MUZART. Z. L. Escritoras Brasileiras do século XIX, op. cit., p. 401 e 402.

mulher a escrever num ambiente acanhado e sem ter tido todas as condições de desenvolvimento, que seu espírito teria ansiado. Na “Dedicatória” de *Flores dispersas* – 1ª. série, publicado em 1867, lê-se o seguinte: “Não pode uma flor que cresce entre estufas, sem sol, sem orvalho, estender seus ramos e perfumar os campos com os gratos perfumes das flores da primavera.”

Abafados sons parecem ecoar da escrita para a vida da escritora em caminho de mão dupla e a cerca disso, faz-se necessário acrescentar o que afirma Susan Sotang que “não se pode interpretar a obra a partir da vida. Mas pode-se a partir da obra interpretar a vida”.¹²⁵ Nesse sentido, as temáticas inscritas em seus textos denunciam a dor social de ser mulher naquelas circunstâncias.

Após “conhecer” Júlia da Costa, que quase duas décadas antes da primeira publicação de “Philomena Borges”, de Aluísio Azevedo, se tornara tão afamada no Sul do Brasil, é importante continuar com a escavação de outros relatos bibliográficos que compõem a cena enunciativa das obras selecionadas para análise. Tem-se, então, outra Júlia, a Júlia Lopes de Almeida.

2.2.1.6 Júlia Valentina da Silveira Lopes (publicações de 1887 a 1917, no Rio de Janeiro/RJ)

Júlia Valentina da Silveira Lopes de Almeida, além de produzir o romance-folhetim “A Silveirinha”, que faz parte do *corpus* de análise desta pesquisa, escreveu várias obras, dentre as quais vale destacar algumas.

Sua primeira publicação foi “Traços e iluminuras”, em 1887. Ela também produziu histórias destinadas às crianças, sob o título “Contos Infantis”, em colaboração com sua irmã Adelina A. Lopes Vieira.

Além da temática religiosa inscrita em “A Silveirinha”, segundo a qual a religião é vista como elemento fundamental da ordem familiar, na obra “Correio da roça”, parafraseando a pesquisadora Nelly Coelho¹²⁶, Júlia aborda os assuntos que envolvem a passagem de um sistema rudimentar rural para outro mais moderno, o urbano. Ela também trata em seus escritos dos perigos que contornam o êxodo do

¹²⁵ 1986, p. 87 apud MUZART, Z. L. Escritoras brasileiras do século XIX, op. cit., p. 407.

¹²⁶ Cf. COELHO, N. N. Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras, op. cit., p. 312.

campo para a cidade, a possibilidade de, gradativamente, as fontes naturais que alimentavam o mercado urbano ir desaparecendo em decorrência das migrações em alta demanda.

COELHO afirma que

[...] Por meio das cartas trocadas entre duas amigas e filhas, a romancista analisa com simplicidade (e evidente didatismo) as várias facetas da economia da época, os valores e desvalores ligados à mulher, o papel desta na família e na sociedade, o amor, etc.¹²⁷

De forma mais abrangente,

Em qualquer dos gêneros adotados, toda a extensa obra deixada por Júlia Lopes de Almeida se revela hoje como testemunho fiel de uma época de transição da vida brasileira (e que em Paris foi chamada de *Belle Époque*).¹²⁸

Em transcrições de seus escritos, feitos no “Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras”¹²⁹, a partir de anotações de Ignácio Loyola Brandão, é curioso notar a veemência de suas palavras no parecer sobre a mulher:

Se uma mulher triunfa da má vontade dos homens e das leis, dos preconceitos do meio e da raça, em todas as vezes que for chamada ao seu posto de trabalho, adquirindo com tanta dor, tanta esperança e tanto susto, deve ufanar-se de apresentar-se como mulher. [...] (há) uma esquisitice muito comum entre senhoras intelectuais, envergam paletó, colete e colarinho de homem, ao apresentarem-se em público, procurando confundir-se no aspecto físico, com os homens, como se não lhes bastassem as aproximações igualitárias de espírito.

[...]

O europeu tem a respeito da mulher brasileira uma noção falsíssima. Para ele nós nascemos para o amor e a idolatria dos homens, sendo para tudo o mais o protótipo da nulidade. [...] Apesar da antipatia dos homens pela mulher intelectual, que agride e ridiculariza, a brasileira de hoje procura enriquecer a sua inteligência, freqüentando cursos que lhes ilustrem o espírito e lhe proporcionem um escudo para a vida, tão sujeita a mutabilidade...

Como as outras mulheres selecionadas nesse trabalho, Júlia Lopes foi exceção no universo masculino e se assemelhou a algumas delas no

¹²⁷ Idem.

¹²⁸ Idem.

¹²⁹ Ibidem, p. 311.

posicionamento político e nas tentativas de intervenção social por intermédio da escrita.

2.2.1.7 Luísa Leonardo (publicações de 1880 a 1902, no Rio de Janeiro/RJ e Salvador/BA)

Luísa Leonardo, escritora contemporânea a Aluísio Azevedo, foi também compositora de canções tanto para vocal, quanto instrumental e orquestral. Em suas composições, os temas como a solidão, a dedicação de uma filha à mãe, bem como outros assuntos existenciais são tratados com uma melodia que envolveu platéias no século XIX. É de sua autoria a “Grande Marcha Triunfal”, composta em homenagem ao Imperador do Brasil, D. Pedro II. Ela também foi professora de piano e canto.

MUZART¹³⁰ afirma que Luísa também escreveu peças para teatros, para canto, violino, flauta, clarineta e, sobretudo para piano “também cultivou a literatura, tendo publicado, em capítulos, na *Gazeta da Tarde*, do Rio de Janeiro, em 1881, o romance *Gazel* (...)”

Na introdução da biografia, Muzart assinala que poucos dicionários apontam a autora de “Gazel” em presença das letras nacionais, para a pesquisadora,

O romance *Gazel*, publicado em onze capítulos em *Gazeta da Tarde* seria mais apropriadamente chamado de folhetim dado seu caráter melodramático. O enredo é romântico e complicado e tem como objetivo principal mostrar o quanto é importante que a educação da mulher esteja voltada para os valores da sociedade patriarcal. O romance paga tributo à moda do tempo, o folhetim e, entre as aventuras do enredo, mostra o castigo da mulher que segue impulsos da paixão e esquece o dever... Tal moralidade era de regra e a encontramos em quantidade não desprezível de narrativas. [...] Em alguns poemas e mesmo em textos em prosa poética, nota-se-lhe um certo pendor para o Simbolismo, o estilo da fase madura de Cruz e Souza. [...] ¹³¹

¹³⁰ MUZARD. Z. L. Escritoras brasileiras do século XIX, op. cit., p. 844.

¹³¹ Idem, p. 846.

Sobre o conto *Gazel*, faz-se necessária a apresentação de um resumo retirado da própria Antologia da qual este trabalho se serviu, para acentuar a mencionada “Cena de Enunciação”, apresentada no início deste capítulo.

Gazel

[Gazel, filha única de banqueiro, foi amimada, desde a infância, tornando-se, em decorrência, uma moça cheia de vontades e caprichos. Seu pai, dono de respeitável fortuna é traído por homem de sua confiança e roubado, ficando na miséria e morrendo ao saber do fato. Já moça, Gazel se casa com rapaz muito rico e apaixonado. É regularmente feliz, podendo satisfazer sua ânsia de fausto e grandeza. Mas, em relação ao marido, é fria e distante, não se achando realizada em sua relação amorosa. Mais tarde, conhece um aventureiro por quem se apaixona e com quem foge. Rápida vem a desilusão acerca do caráter do amante, que, perdulário e violento, a torna muito infeliz. Abandonada, descobre que o amante é o mesmo homem que traiu e roubou seu pai, sendo o causador de suas infelicidades na juventude. Em consequência de quiproquós folhetinescos, Gazel acaba na prisão, lá morrendo, embora inocente, duramente castigada por sua ambição.]¹³²

Destaca-se, portanto, a semelhança dessa personagem com Philomena Borges. A punição às mulheres que seguiam seus desejos, parece mesmo fazer parte da cena enunciativa deste período em que ambas as narrativas foram produzidas.

2.2.1.8 Maria Firmina dos Reis (foi charadista, professora, diretora de escola e teve publicações de 1858 a 1871, em São Luiz do Maranhão/MA)

Mulher que fez fama na terra natal de Aluísio Azevedo, Maria Firmina dos Reis foi, segundo COELHO, destacada “Poeta, romancista, professora, compositora e folclorista (...). Exerceu o magistério em Guimarães, onde foi diretora-proprietária de um colégio misto.”¹³³

¹³² Id., p. 851.

¹³³ COELHO, N. N. Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras, op. cit., p. 426 e 427.

É importante destacar que Maria Firmina dos Reis, antes mesmo da obra que se tornou cânone de Aluísio Azevedo, “O mulato” (1881), publicou o romance “Úrsula”, em 1859, cujo tema parece, de certa forma, antecipar um diálogo com a obra azevediana. É por este motivo que houve a necessidade de citá-la, ainda que o recorte histórico de análise tenha sido o período posterior, de 1880 a 1914.

Segundo Muzart¹³⁴, no romance escrito por Firmina, um dos primeiros produzidos por mulher brasileira, o conteúdo gira em torno da abolição dos escravos.

A questão da Abolição vai ser quase um *leit-motiv* da pena feminina, mas somente com o romance *Úrsula*, teremos uma visão diferente do problema. [...]

O romance foi construído com a técnica de encaixes de narrativas, as personagens contando suas vidas. O tom lembra velhas narrativas de tempos medievais, cavaleiros e damas em perigo, promessas, conflitos entre amor, honra e dever. [...]

Ao lado do amor entre os jovens protagonistas, Úrsula e Tancredo, a trama traz, como personagens importantes, dois escravos que vão dar a nota diferente ao romance, pois pela primeira vez o escravo negro tem voz e, pela memória, vai trazendo para o leitor uma África outra, um país de liberdade. [...]

O enredo é muito romântico, ligando-se ao veio que buscou inspiração num passado inexistente, medieval à moda européia. Os temas são os do amor e morte, incesto, castigo e loucura e, segundo a estudiosa Norma Telles, “permeado por elementos do gótico” [...]¹³⁵

A pesquisadora compara “Úrsula” com outro romance escrito pela catarinense Ana Luísa de Azevedo e publicado no mesmo ano e afirma que em ambos “encontram-se vários elementos do gótico, tais como a perseguição da heroína, o assassinato do par amoroso, a loucura dos assassinos com a decorrente conversão e reclusão em convento”¹³⁶.

Comentando outra produção da autoria de Maria Firmina, Muzart acrescenta que

A *Escrava*¹³⁷ é um conto bastante longo que visa a mostrar o calvário dos negros escravos, no Brasil. Uma senhora que é a narradora e de quem não ficamos sabendo muita coisa, salvo que é rica e respeitada, encontra uma negra escrava e seu filho, perseguidos por

¹³⁴ Idem, p. 264.

¹³⁵ Idem, p. 266 e 267.

¹³⁶ Id. ibidem.

¹³⁷ Conto publicado em “A Revista Maranhense”, nº 3, 1887. Republicado em José Nascimento Filho. “Maria Firmina – Fragmentos de uma vida”, Imprensa do Governo do Maranhão, 1975. (cf.: MUZART, 2000, p. 272)

um feitor, protege-os, dá-lhes a história de dores e martírios. A escrava morre e a narradora alforria-lhe o filho, libertando-o do feroz senhor de escravos. Mais bem construído do que *Gupeva*, ainda assim não apresenta o mesmo interesse do romance *Úrsula*, de longe a melhor narrativa escrita por Maria Firmina¹³⁸.

Novamente, vale destacar a centralização das personagens femininas do enredo.

Em 1880, a escritora-professora, fundou uma escola gratuita para crianças de ambos os sexos. “Segundo Raimundo de Menezes, essa aula mista ‘escandalizou os círculos locais, em Maçaricó [...] e por isso a professora foi obrigada a suspendê-la depois de dois anos e meio.’”¹³⁹

Na relação de obras da escritora maranhense, há, também, o “Hino da libertação dos escravos”, composto em 1888¹⁴⁰.

Nessa perspectiva, a preocupação abolicionista perpassa sua obra em forma de sua personagem, em “A Escrava”, tanto quanto o seu posicionamento social manifestado na música que compôs.

2.2.2 Composição da cenografia de “Philomena Borges”, “O cortiço” e “A Silveirinha”

Reiterando a mencionada “condições” de surgimento da obra literária, postulada por Maingueneau, a identidade de um discurso literário é constituída na negociação com um referente possível de ser recuperado em algum dado momento de uma dada fala. Isso pode ser feito, a partir da captação daquilo que ele chama de “marcas textuais”, responsáveis pela construção da cenografia do texto.

O teórico também chama a atenção para as indicações paratextuais, que podem se concretizar na formação de títulos ou na menção de gêneros, no prefácio do autor etc.

O inventário dos temas principais abordados pelas mulheres apresentadas no tópico anterior revela curiosas ocorrências, tanto na manifestação escrita quanto nas

¹³⁸ Idem, p. 266 et seq.

¹³⁹ Id, p. 265.

¹⁴⁰ MUZART, Z. L. Escritoras brasileiras do século XIX, op. cit., p. 272.

intervenções sociais que ocorreram na formação de escolas mistas, criação de jornais, peças teatrais, musicais, assim por diante.

Reiterando, Adelina Lopes Vieira destacou-se pela abordagem das narrativas cujas personagens femininas sempre representavam o papel de vítimas resistentes.

Alice Moreno empunhou a pena para filosofar sobre as necessidades da juventude e o comportamento dos adultos.

Carmen Freire, por sua vez, escreveu poemas ao estilo romântico e parnasiano com igual qualidade de produções que se tornaram cânones.

Josefina Azevedo foi mais além, espalhando artigos que reivindicaram politicamente, ainda que de forma tímida, uma revisão do papel da mulher na sociedade e na família. Mas, como é de se entender, seu posicionamento discursivo, principalmente com a fundação do jornal “A família”, era direcionado às donas de casa como manuais para estas conquistarem mais respeito como mães e esposas, isso, de um ponto de vista ainda bastante submisso.

Júlia da Costa escreveu sobre temas universais, mas sua manifestação na imprensa foi mais acentuada nas crônicas que escreveu, analisando moda e relatando festas sociais.

Júlia Lopes de Almeida também engrossou a fileira daquelas insatisfeitas com os valores associados à mulher da sociedade de sua época, inscrevendo esta insatisfação em seus romances. A análise semiótica de Silveirinha revelou, no nível discursivo, um pouco desta insatisfação representada na forma como a personagem prefere se auto-enganar diante de uma realidade que não quer presenciar. Ainda neste capítulo este assunto será retomado.

Luísa Leonardo seguiu o fluxo do discurso machista de seu tempo e tematiza as obrigações da mulher dentro do sistema patriarcal e critica a que desobedece a essas regras.

E, finalmente, Maria Firmina optou pela temática da escravidão, opondo-se veementemente a este regime, na formatação do conteúdo de suas produções.

Diante destes relatos, é possível perceber que ora a mulher do século XIX surge de forma deslocada no antro de produções e publicações estritamente masculino, como no caso de Luísa Leonardo ora ela procura citar “boas maneiras” para outras serem consideradas “boas esposas” e “boas mães”, como no caso de Josefina Álvares.

Há também o grupo das declaradamente insatisfeitas, como é o caso de Adelina Vieira, Alice Moreno, Júlia Lopes de Almeida e Maria Firmina. A primeira apontou as dores femininas; a segunda lutou pelo progresso da educação; e, a terceira, semelhante a outros escritores abolicionistas de sua época, relatou as feridas causadas nos negros pela escravidão, feridas no corpo e na alma.

Pode-se notar que estas mulheres compõem a cena de enunciação na qual as obras abordadas nesta pesquisa foram escritas. A percepção exterior das obras “Philomena Borges”, “O cortiço” e “A Silveirinha”, bem como as temáticas inscritas no interior delas e representadas através das mulheres de papel (personagens), apontam para o que Maingueneau chama de “legitimação do exercício da fala literária”¹⁴¹.

Os temas realçados com a análise semiótica das três personagens: Philomena, Pombinha e Silveirinha são, grosso modo, o da futilidade, da irracionalidade e o da credence. E no diálogo que esses temas fazem com a cena de enunciação da produção das respectivas obras, percebe-se que a mulher de papel (personagem) opõe-se ao papel desempenhado pelas mulheres da sociedade do século XIX, mais precisamente do Rio de Janeiro.

Curiosamente, as semelhanças entre essas mulheres de papel e as outras que foram representadas através da manifestação na literatura e na escrita do mesmo período são:

- a) o dinamismo e inquietude que as moveram a procurar modificações ao seu redor;
- b) o estabelecimento de metas a serem alcançadas e a perseguição a essas metas, seja com recursos precários ou até mesmo criando os meios para isso; e,
- c) a luta incansável por um ideal (assegurado positivamente ou não), o que pode ser nominado de determinação e perseverança, algo relevante diante da maré de oposições masculinas e sociais, que serviam como obstáculos para suas realizações.

Philomena, Silveirinha e também Pombinha são educadas pela mãe, de quem recebem instruções detalhadas para seguirem enquanto esposas e mães. Em meados do período de produção destas obras, na cena de enunciação está também a distribuição do jornal “A família”, de Josefina, que, como mencionado

¹⁴¹ Idem, p. 264.

anteriormente, servia como um tipo de manual para as donas de casa da sociedade carioca.

Quanto às indicações paratextuais, mencionadas por Maingueneau, as obras “Philomena Borges”, de Aluísio e “A Silveirinha”, de Júlia Lopes, caracterizam marcas próprias destas indicações, no que se refere ao título das produções. Ambas são intituladas pelo nome da personagem principal.

Como já mencionado antes, no mesmo ano da publicação de “Philomena Borges” (1881), outro romance foi igualmente publicado em folhetins sob o título “Gazel”, de autoria da escritora Luísa Leonardo.

Gazel, assim como Philomena e Silveirinha, é o nome da personagem principal que se casa no intuito de manter bem alimentada a sua necessidade de participação nas rodas sociais. Mas, com o passar do tempo vai se sentindo insatisfeita com a “pouca” materialidade proporcionada com este casamento. Semelhante à Philomena, ela sonha grandezas e almeja conquistas nominadas pelo narrador como “ânsia de fausto”¹⁴². Então, foge com um aventureiro, mas, ainda assim fica infeliz e se frustra ao descobrir o verdadeiro caráter do homem.

De algum modo, os três elementos paratextuais parecem compor a mesma cenografia. Mas, as “sinalizações” não se restringem apenas ao título. O perfil tanto da personagem Philomena quanto da Silveirinha dialogam entre si pela narrativa que parte de um observador, que ora se detém “fora” dos pensamentos da personagem, ora os invade e denuncia ao leitor, as tramas elaboradas por elas para atingir seus objetivos.

A relação entre estas personagens com seus esposos é marcada, sempre, pela negociação. Em Philomena a chantagem é mais acentuada e explícita, pois, ela vai permitindo, lentamente, o contato físico com o marido à medida que ele vai, também, cedendo aos caprichos da esposa. Suas atitudes são plenamente conscientes e friamente calculadas.

Quanto à Silveirinha, regula a aproximação do marido sem negociação declarada. Seus atos são pautados muito mais numa regulação da consciência moral religiosa, do que meticulosamente elaborado por ela mesma.

¹⁴² Ibidem, p. 851.

Enquanto Philomena regula para obter, Silveirinha regula porque tem medo da punição psicológica, baseada em todo o seu conhecimento construído pela catequese.

O casamento para as três configura em veículo para atingir suas metas. Philomena usa o casamento como meio de investir exaustivamente em seu condicionamento cultural; Pombinha, para ficar rica e obter conforto; e, Silveirinha, para converter o esposo ao Catolicismo e ser vista como boa discípula do padre Pierre.

O espaço narrativo nas três obras é a sociedade carioca. Em “Philomena Borges”, é a imperialista, de D. Pedro II; em “O cortiço”, é a recém-formada sociedade suburbana e miserável do Rio; e, em “A Silveirinha”, o espaço narrativo é a cidade de Petrópolis e a do Rio de Janeiro também, na qual, as altas rodas sociais promovem saraus, concertos e intercâmbios culturais.

As três personagens são caracterizadas como apreciadoras da cultura elitizada. Philomena demonstra isso exaustivamente durante toda a narrativa; Pombinha retoma o antigo posto social ocupado por seus pais nas rodas burguesas; e, Silveirinha além de frequentar os mesmos tipos de círculos, promove encontros e participa deles como declamadora ou executora de peças musicais ao piano.

De um modo geral, a cena de enunciação das obras analisadas é composta por manifestações femininas que contém objetivos claramente estabelecidos, haja vista os relatos temáticos de suas produções e de suas atuações interventivas. No entanto, no caso específico das personagens de Aluísio Azevedo, primeiramente, suas metas não parecem ser consideradas de forma positiva pela voz do enunciador. Afinal, Philomena é satirizada e Pombinha representa “o homem” da filosofia do bom selvagem. Em outras palavras, o ser fatalmente alterado pelo meio social.

A referência de busca de Silveirinha (conversão do esposo) é questionável quanto ao seu valor, à medida que se percebe não ser elemento igualmente valorizado pelo esposo, o qual representa a razão, a ciência e, em suma, a objetividade.

Na reflexão sobre o casamento nas três obras tem-se, portanto, um enunciador que aponta para a utilização dessa instituição, pela mulher, como recurso para sentir-se motivada a estabelecer suas participações sociais, muito mais

do que para seguir o estereótipo de mulher dona de casa, esposa e mãe. Aliás, mãe é algo que, intrigantemente, nenhuma das personagens se torna.

Diante das manifestações sociais e discursivas das mulheres apresentadas em confronto com as personagens femininas analisadas, pode-se notar que as mulheres de papel (Philomena, Pombinha e Silveirinha), por meio de seus temas e figuras, não relevam o papel das mulheres como caracterizado na cena da enunciação.

De um lado, as mulheres escreveram artigos ou manifestaram-se na criação de escolas mistas e jornais, com preocupações sociais em torno da família, de seu próprio posicionamento político, assim como romances nos quais suas personagens femininas demonstram igualmente seus incômodos e emoções.

Do outro, as personagens de Aluísio se opõem à cena enunciativa como “cruéis” e manipuladoras na relação com o homem. Até mesmo Silveirinha, que no fim das contas é vista como ludibriada pelo marido, parece acrescentar a essa visão, a característica de que o julgamento sobre o gênero feminino segue sempre o ponto de vista negativo.

Pela caracterização das personagens, percebe-se também que as mulheres reais, como as selecionadas para compor a cena da enunciação, parecem ter sido mesmo tão invisíveis quanto às demais daquele momento e dos que antecederam. Permanecendo em evidência, portanto, apenas o histórico olhar de predominância machista sobre ela.

O que parece manter, entretanto, o fio condutor entre as mulheres “reais” do cenário no qual as obras foram produzidas e as mulheres personagens é justamente essa relação por oposição. Oposição formada através da consistência do discurso machista abafando as sinalizações do discurso feminista.

CAPÍTULO III

ALUÍSIO AZEVEDO E JÚLIA LOPES: O *ETHOS* DOS AUTORES PELOS ENUNCIADORES

“Quem escreve imprime sempre as próprias marcas na obra que produz”

*Maria Thereza Caiuby Crescenti Bernardes*¹⁴³

Analisando discursos, Fiorin, com base nos postulados de Benveniste, afirma que a enunciação é construída no caminho de mão dupla entre o enunciador e enunciatário do discurso propriamente dito. Para o autor, um **eu** é instaurado no ato de dizer. Para que a cadeia da fala seja completa, este “eu” projeta um **tu** que, correspondendo, por aceitação ou negação, às inscrições temáticas e ideológicas plantadas no discurso, torna-se co-enunciador da determinada fala e ambos formam os sujeitos-actantes da enunciação.

Essa relação dialógica desenvolve-se num determinado tempo e num determinado espaço. Segundo FIORIN, “O mecanismo básico com que se instauram no texto pessoas, tempos e espaços é a *debreagem*”¹⁴⁴.

De acordo com a afirmação anterior, a *debreagem* pode ser de dois tipos: enunciativa e enunciva.

A primeira projeta no enunciado o **eu-aqui-agora** da enunciação, ou seja, instala no interior do enunciado os actantes enunciativos (**eu/tu**), os espaços enunciativos (**aqui, aí**, etc.) e os tempos enunciativos (presente, pretérito perfeito 1, futuro do presente). A *debreagem* enunciva constrói-se com o **ele**, o **alhures** e o **então**, o que significa que, nesse caso, ocultam-se os actantes, os espaços e os tempos da enunciação¹⁴⁵.

Desse modo, o enunciado é, então, o resultado da organização de sujeitos-actantes, que se interagem entre si num determinado tempo e espaço. E a enunciação é a pressuposição que se faz partindo do enunciado.

¹⁴³ Id., p. 33.

¹⁴⁴ FIORIN, J. L. O *éthos* do enunciador, op. cit., p. 117.

¹⁴⁵ Idem, p. 118.

Especificamente, o enunciador e enunciatário são, portanto, o autor e o leitor. E quanto a isso, FIORIN adverte que ambos não são “o autor e o leitor reais, em carne e osso, mas o autor e o leitor implícitos, ou seja, uma imagem do autor e do leitor construída pelo texto”¹⁴⁶. Ele acrescenta também que

Quando falamos em **eu** e **tu**, falamos em actantes da enunciação, ou seja, em posições dentro da cena enunciativa, aquele que fala e aquele com quem se fala. No entanto, nos diferentes textos, essas posições são concretizadas e esses actantes tornam-se atores da enunciação. O ator é uma concretização temático-figurativa do actante.¹⁴⁷

Nessa perspectiva, o *ethos* deve ser associado, portanto, ao “caráter” do autor formado a partir da construção enunciativa de sua produção escrita ou da sua exposição verbal (no caso da fala concretizada).

“O *éthos* é uma imagem do autor, não é o autor real; é um autor discursivo, um autor implícito”¹⁴⁸.

MAINGUENEAU apud Fiorin¹⁴⁹ afirma que o fenômeno é compreendido por três componentes: o conjunto de características psíquicas reveladas pelo enunciador, que se refere ao caráter, portanto, é o *ethos* propriamente dito; o feixe de características físicas que o enunciador apresenta, que é o corpo; e, a dimensão vocal do enunciador desvelada pelo discurso, que se refere à tonalidade de expressão.

Utilizando-se da mesma exemplificação que Fiorin, no artigo publicado em 2004 e mencionado nos parágrafos anteriores, Maingueneau baseia sua definição de *ethos* na esteira da “Retórica” de Aristóteles. Para o analista do discurso,

- o *ethos*¹⁵⁰ é uma noção *discursiva*; é construído por meio do discurso, em vez de ser uma “imagem” do locutor exterior à fala;
- o *ethos* está intrinsecamente ligado a um processo *iterativo* de influência sobre o outro;
- o *ethos* é uma noção intrinsecamente *híbrida* (sociodiscursiva), um comportamento socialmente avaliado que não pode ser aprendido fora de uma situação de comunicação precisa, ela mesma integrada a uma dada conjuntura sócio-histórica¹⁵¹.

¹⁴⁶ Id., p. 119.

¹⁴⁷ Id., *ibidem*.

¹⁴⁸ Id., p. 120.

¹⁴⁹ Id., p. 122.

¹⁵⁰ A palavra aparece ora com acento agudo no artigo de Fiorin ora sem e no capítulo escrito por Maingueneau, o vocábulo é grafado sem a acentuação. No trabalho, optamos pelo uso sem o acento.

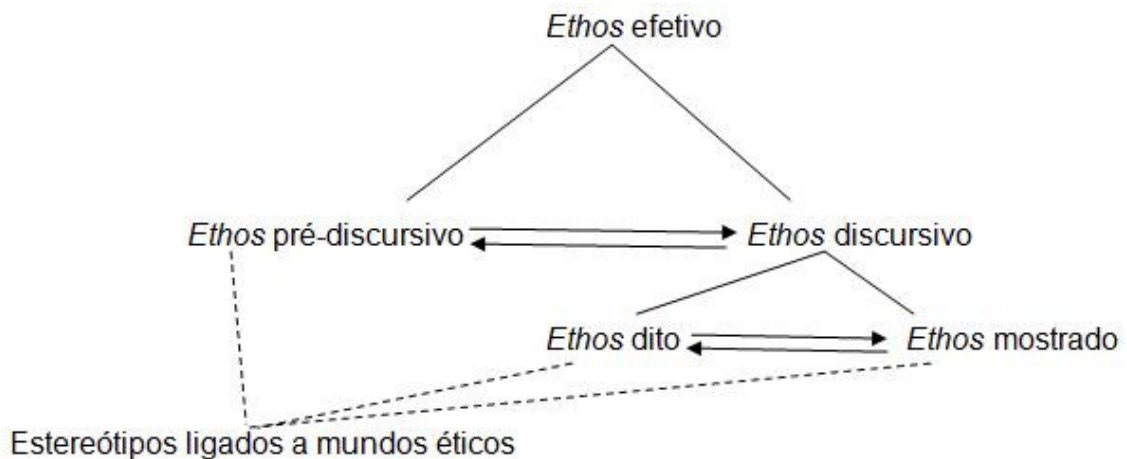
¹⁵¹ MAINGUENEAU, D. Discurso literário, op. cit., p. 269.

Maingueneau ainda faz uma partição da ideia de *ethos* que pode ser analisada tanto em conjunto quanto individualmente. Para ele

O *ethos* de um discurso resulta de uma interação de diversos fatores: o *ethos* pré-discursivo, o *ethos* discursivo (*ethos mostrado*), mas também os fragmentos do texto em que o enunciador evoca sua própria enunciação (*ethos dito*), diretamente (“é um amigo que vos fala”) ou indiretamente, por exemplo, por meio de metáforas ou alusões de outras cenas de fala. (...) O *ethos efetivo*, aquele que é construído por um dado destinatário, resulta da interação dessas diversas instâncias, cujo peso respectivo varia de acordo com os gêneros do discurso.¹⁵²

A figura a seguir, reproduzida a partir da obra “Discurso Literário”, do autor ora citado, permite a visualização esquemática da concepção do “*ethos efetivo*”.

FIGURA



(Retirada de: Maingueneau, D. “Discurso Literário”, p. 270)

A constituição do *ethos* para Maingueneau¹⁵³ é associada a uma articulação de grande polivalência. Para ele, texto e corpo são inseparáveis, bem como o mundo representado e a enunciação que o traz. Nesse sentido, afirma que “a

¹⁵² Idem, p. 270.

¹⁵³ Ibidem, p. 278.

qualidade do *ethos* remete a um fiador que, através desse *ethos*, proporciona a si mesmo uma identidade em correlação direta com o mundo que lhe cabe fazer surgir”.

Voltando a Fiorin, o autor declara que é dentro da totalidade da materialidade discursiva que se devem procurar as marcas do *ethos* do enunciador. Em suas palavras:

Dentro dessa totalidade, procuram-se recorrências em qualquer elemento composicional do discurso ou do texto: na escolha do assunto, na construção das personagens, nos gêneros escolhidos, no nível de linguagem usado, no ritmo, na figurativização, na escolha dos temas, nas isotopias, etc¹⁵⁴.

Seguindo este fio de raciocínio, os tópicos a seguir apresentam, portanto, os recortes textuais das três obras analisadas até então, refletindo sobre a constituição do *ethos* dos autores, através da percepção do enunciador.

3.1 Philomena Borges e Pombinha: o *ethos* de Aluísio Azevedo

A construção do *ethos* da obra “Philomena Borges” é caracterizada pela nítida representação dos opostos: masculino *versus* feminino. Como ponto de partida, o narrador anuncia o personagem João Touro frequentemente associado à imagem do “bom homem”. A introdução da história apresenta um personagem que, apesar de rico, mantém-se afastado das vaidades e das confusões próprias da vida boêmia, tais como, a bebedeira, os gastos fúteis e a ausência de rigorosidade quanto aos horários de se deitar e levantar.

Nos trechos em destaque a seguir, pode-se notar a caracterização do masculino pela “solidificação” da virilidade, que é firmada positivamente em toda a obra, a começar pelo próprio apelido figurativo – João Touro:

Borges sucedeu ao pai no trabalho, fêz-se construtor como êle, e em poucos anos, tornou-se um dos proprietários mais **ricos** da Côte. Todavia, o muito dinheiro, se não conseguiu fazer dele um extravagante, muito menos logrou precipitá-lo no orgulho e na

¹⁵⁴ FIORIN, J. L. O éthos do enunciador, op. cit., p. 125.

avareza – o coração do **bom homem** continuou tão franqueado às virtudes, quanto sua bolsa fechada às loucuras e às vaidades. Além desses dotes, tinha uma **saúde de ferro** e dispunha de uma **fôrça física** de tal ordem, que se tornou legendária entre as pessoas que o conheciam de perto.

[...] Nunca se metia em barulho; às vezes até, **coitado**, suportava em silêncio certos desaforos: mas também, quando lhe chegasse a mostarda no nariz, o contendor podia entregar o seu ao boticário, porque o esborrachamento havia de ser memorável.

Devido a essa pujança excepcional, davam-lhe a alcunha significativa de **João Touro**.

[...] Seu único vício consistia no rapézinho Paulo Cordeiro – nada de charutos! – nada de bebidas! – e grande aversão às mulheres que não fôssem tão **puras como êle**.¹⁵⁵

Quando o personagem se casa com Philomena Borges, a cada vez que ela lhe nega o contato físico ou que faz exigências para poder ceder, ele vai se desgastando psicologicamente. Isso o torna gradativamente abatido e aos poucos sua aparência vai se tornando a de um doente. No entanto, para os amigos, as alterações do corpo de Borges são associadas ao oposto do que ele passa. Todos pensam que Touro vive em intensa lua de mel com a esposa, por isso, o abatimento.

A constatação do narrador, como testemunha ocular da tortura silenciosa pela qual passa João Touro, vai construindo uma ideia reprovativa das ações da personagem principal, a Philomena. Eis o excerto:

[...] o Borges [...] feliz aos olhos de todos, ia arrastando êle o **seu desgosto**, sem poder confessar a pessoa alguma os **tormentos** que o devoravam [...]

- És um felizardo! repetiam-lhe a todo instante. E essa maldita frase produzia-lhe o efeito de um ferro em brasa. [...]

[...] a sua **tristeza** aumentava; o seu vigor decrescia, e todo êle ia parecendo **vítima** de uma grande enfermidade.

- Você precisa ter um pouco de cuidado, segredou-lhe uma vez o médico. – Olhe que o mundo não se acaba, meu amigo! Isso pode prejudicar mesmo a sua senhora, que, em todo o caso, é uma mulher e tem a constituição mais delicada! Não convém abusar! Não convém abusar!¹⁵⁶

Do lado oposto, a construção enunciativa de Philomena é caracterizada pela inconsequência, pela falta de limites, pela chantagem e imposição de vontades, beirando o sadismo. Como explorado nos capítulos anteriores, ela é responsável por todo o desencadeamento de transformações radicais do seu “bom” esposo.

¹⁵⁵ AZEVEDO, A. Philomena Borges, op. cit., p. 22 a 24, grifo nosso.

¹⁵⁶ Idem., p. 71.

Curiosamente, a fala dela no dia após o casamento, é o ponto de partida para a apresentação de um discurso feminista que se torna a base oponente do discurso machista¹⁵⁷ inscrito na obra:

- Não compreendo como ainda se conservam na sociedade moderna certos costumes verdadeiramente bárbaros. As cerimônias do casamento estão nesse caso. Nada há mais grotesco, mais ridículo, do que essa espécie de festim pagão em que se celebra o sacrifício de uma virgem. Horroriza-me, faz-me nojo, tôda essa formalidade que usamos no casamento – a exposição do leito nupcial, os clássicos conselhos da madrinha, o ato formalista de despir a noiva, e, no dia seguinte, os comentários, as costumadas pilhérias dos parentes e dos amigos... Oh! é indecente! (...)¹⁵⁸

Considerando o enfoque negativo dado à Philomena, por meio das torturas denunciadas pelo narrador, o discurso “plantado” em sua fala fundamenta o *ethos* machista que permeia a narrativa. Em outras palavras, um discurso como este na boca de uma mulher que se caracteriza como uma egoísta, torturadora e sádica comprova a rejeição desse discurso por parte do enunciador.

Em outra passagem, quando se iniciam as reivindicações dela sobre a forma como acredita que uma mulher deve ser tratada, novamente, seu discurso é inferiorizado. A inferioridade ocorre, novamente, a partir do contraste da fala dela com as descrições do enunciador a respeito da reação do Borges.

- O coração de uma mulher nas minhas condições, disse, medindo as palavras e recitando, como se tivesse os períodos decorados – não é cousa que se conquiste assim com um simples casamento: não haveria nada melhor! O senhor, se quer ter a minha confiança plena, a minha dedicação, a minha ternura, faça por merecê-las... Não será de certo com êsses modos e com essa cara fechada, que conseguirá abrir-me o coração! Eu, até, se soubesse que o senhor havia de se portar desta forma, não o teria convidado para almoçar em minha companhia... O senhor fala de farto!... Em vez de agradecer à sua boa estrela a bela ocasião que lhe faculto para principiar a conquistar-me, põe-se nesse estado e parece disposto a incompatibilizar-se comigo por uma vez!

Borges ouviu tudo isso, **vergado** na cadeira, sem um movimento, os **olhos corridos**, o **rosto anuviado** por uma **funda expressão** de **mágoa** resignada. Quando a mulher terminou, êle estendeu-lhe um olhar de súplica e tentou agarrar-lhe as pontas dos dedos.

Philomena retirou a mão com um movimento rápido, e voltou-se para o outro lado, dando as costas ao marido. Êste arrastou-se com a cadeira para junto da espôsa, e, em segrêdo, a **voz medrosa** e

¹⁵⁷ Reiterando a introdução, a definição de “discurso machista” aqui se refere à toda manifestação masculina que se posiciona de forma contrária ao discurso e atitudes da mulher.

¹⁵⁸ AZEVEDO, A. Philomena Borges, op. cit., p. 46 e 47.

submissa, perguntou-lhe o que então queria que lhe fizesse?...¹⁵⁹

Pela enunciação pode-se recuperar em Borges, o estereótipo do típico homem “machão”, sendo secretamente mandado e manipulado pela mulher. Ao passo que ela, com seus modos de ser e de exigir é associada à mulher controladora, que fatalmente simboliza o fracasso do marido.

Noutro trecho, que retrata o reencontro de Borges com seu amigo Barroso após um longo rompimento da antiga amizade, há, finalmente, o primeiro desabafo do marido de Philomena. Nesse excerto, após serem descritas as novas atitudes, outrora reprovativas de Touro, tais como o consumo de bebida em excesso e o fumo, a narração do encontro é finalizada com uma cena que concretiza o estado de mobilização a que o personagem chegou: “Quando se levantaram para sair, o marido de Philomena, muito atacado dos nervos, muito excitado pela cerveja, chorava como uma criança”¹⁶⁰.

Outras passagens também revelam o uso do poder manipulador de Philomena em prol da realização de seus caprichos. Numa dessas passagens, por exemplo, após encontrar-se, pela primeira vez com D. Pedro II, não demora muito e ela consegue que o Imperador conceda um cargo político ao esposo, João Borges. Nos relatos a seguir, fica a dúvida dos meios usados para tal concessão imperial.

Em “O cortiço”, com relação à personagem Pombinha, a oposição: masculino VERSUS feminino inscrita na obra revela, dentro da temática geral, mulheres e homens sendo atingidos pela influência do meio social. Em decorrência disso, ambos são figurativizados num processo de animalização, que poda as possibilidades de intervenção ou reação diferente daquela pré-estabelecida pelo meio.

A figurativização expõe, portanto, mulheres que se comportam, muitas vezes, como fêmeas preparadas para a reprodução e homens que se assemelham a predadores, tanto na caça às fêmeas, quanto na luta pela sobrevivência.

No trecho no qual há descrição de Pombinha e sua relação com o noivo, Costa, as afirmações anteriores se fundamentam:

A filha era a flor do cortiço. Chamavam-lhe Pombinha. Bonita, posto que enfermiça e nervosa ao último ponto; loura, muito pálida, com

¹⁵⁹ Idem, p. 51, grifo nosso.

¹⁶⁰ Id., p. 167.

uns modos de menina de boa família. A mãe não lhe permitia lavar, nem engomar, mesmo porque o médico a proibira expressamente. Tinha o seu noivo, o João da Costa, moço do comércio, estimado do patrão e dos colegas, com muito futuro, e que a adorava e conhecia desde pequenita; mas Dona Isabel não queria que o casamento se fizesse já. É que Pombinha orçando aliás pelos dezoito anos, não tinha ainda pago à natureza o cruento tributo da puberdade, apesar do zelo da velha e dos sacrifícios que esta fazia para cumprir à risca as prescrições do médico e não faltar à filha o menor desvelo. No entanto, coitadas! daquele casamento dependia a felicidade de ambas, porque o Costa, bem empregado como se achava em casa de um tio seu, de quem mais tarde havia de ser sócio, tencionava, logo que mudasse de estado, restituí-las ao seu primitivo círculo social. A pobre velha desesperava-se com o fato e pedia a Deus, todas as noites, antes de dormir, que as protegesse e conferisse à filha uma graça tão simples que ele fazia, sem distinção de merecimento, a quantas raparigas havia pelo mundo; mas, a despeito de tamanho empenho, por coisa nenhuma desta vida consentiria que a sua pequena casasse antes de “ser mulher”, como dizia ela. E “que deixassem lá falar o doutor, entendia que não era decente, nem tinha jeito, dar homem a uma moça que ainda não fora visitada pelas regras! Não! Antes vê-la solteira toda a vida e ficarem ambas curtindo para sempre aquele inferno da estalagem!”¹⁶¹

No excerto, bem se nota, que o homem representa tanto o sustento do lar como o passaporte para uma estabilidade financeira e um *status* social.

Páginas depois, após Pombinha ser seduzida por Léonie e ter com a madrinha o seu primeiro relacionamento sexual, ela finalmente menstrua. Após a maturação biológica, sua forma de perceber a realidade também se transforma. O relato desta mudança é carregado de entonações destoantes que marcam os preparativos para o casamento da personagem e a formação de ideias divergentes com relação ao matrimônio.

Fixado o dia do casamento, o assunto inalterável da conversa era o enxoval da noiva e a casinha que o Costa preparava para a lua-de-mel. Iriam todos três morar juntos; teriam cozinheiro e uma criada que lavasse e engomasse. O rapaz trouxera peças de linho e de algodão, e ali, à luz amarela do velho candeeiro de querosene, enquanto a mãe talhava camisas e lençóis, a filha cosia valentemente numa máquina que lhe oferecera o noivo.

Uma vez, eram duas da tarde, ela pregava rendas numa fronha de almofada, quando o Bruno, cheio de hesitações, a coçar os cabelos da nuca, pálido e mal aseado, disse-lhe, encostando-se à ombreira da porta:

- Ora, Nhã Pombinha... tinha-lhe um servicinho a pedir... mas vosmecezinha anda agora tão tomada com o seu enxoval e não há de querer dar-se a maços...

- Que queres tu, Bruno?

¹⁶¹ AZEVEDO, A. O cortiço. op. cit., p. 45 e 46.

- Né nada, é que precisava que vosmecezinha me fizesse uma carta p'raquele diabo... mas já se vê que não tem cabimento... Fica pr'ao depois!

- Uma carta para tua mulher, não é?

- Coitada! É mais doida do que ruim! Pois se a gente até dos brutos tem pena!...

- Pois estás servido. Queres para já?

- Não vale estorvar! Continue seu servicinho! Eu volto pr'outra vez!...

- Não! anda cá, entra! O que se tem de fazer, faz-se logo!

- Deus lhe pague! Vosmecezinha é mesmo um anjo! Não sei a quem se chegue a gente ao depois que já lhe não tivermos cá!...

[...]

- Vamos lá, Bruno! que queres tu mandar dizer à Leocádia?

[...]

- Diga-lhe que... se ela quiser tornar pra minha companhia... que pode vir... Eu esqueço tudo!

Pombinha, impressionada pela transformação da voz dele, levantou o rosto e viu que as lágrimas lhe desfilavam duas a duas, três a três, pela cara, indo afogar-se-lhe na moita cerdosa das barbas. E, coisa estranha, ela, que escrevera tantas cartas naquelas mesmas condições; que tantas vezes presenciara o choro rude de outros muitos trabalhadores do cortiço, sobressaltava-se agora com os desalentados soluços do ferreiro.

Porque, só depois que o sol lhe abençoou o ventre; depois que nas suas entranhas ela sentiu o primeiro grito de sangue de mulher, **teve olhos para essas violentas misérias dolorosas, a que os poetas davam o bonito nome de amor.** A sua intelectualidade, tal como seu corpo, desabrochava inesperadamente, atingindo de súbito, em pleno desenvolvimento, uma lucidez que a deliciava e surpreendia. Não a comovera tanto a revolução física. Como que naquele instante o mundo inteiro se despia à sua vista, de improviso esclarecida, patenteando-lhe todos os segredos das suas paixões. Agora, encarando as lágrimas do Bruno, ela compreendeu e avaliou a fraqueza dos homens, a fragilidade desses animais fortes, de músculos valentes, de patas esmagadoras, mas que se deixavam encabrestar e conduzir humildes pela soberana e delicada mão da fêmea.¹⁶²

Em destaque, assim como em *Philomena Borges*, o enunciador também denuncia a forma como a personagem feminina se apossa de um julgamento a respeito dos homens e a figurativiza como uma sarcástica manipuladora deles. Em “ela compreendeu e avaliou a **fraqueza** dos homens, a **fragilidade** desses **animais fortes**, de **músculos valentes**, de **patas esmagadoras**, mas que se deixavam **encabrestar** e **conduzir humildes** pela soberana e delicada mão da fêmea” (idem, grifo nosso), pode-se afirmar com as figuras em destaque que na totalidade das duas obras de Aluísio Azevedo, forma-se o *ethos* de um enunciador machista.

¹⁶² Idem, p. 142 a 144, grifo nosso.

Outra característica interessante da representação feminina na obra desse autor aparece com a enunciação da personagem Leocádia. Por sinal, esta é esposa do personagem Bruno, o homem que, na citação anterior, pede a Pombinha que escreva uma carta à sua mulher.

Intentando ganhar um coelho do estudante Henrique, Leocádia cede ao pedido do rapaz de fazer sexo com ele em troca do bicho. Para aproveitar a situação, ela solicita ao moço uma gravidez, condição necessária para tornar-se ama-de-leite, profissão que lhe proporcionaria uma melhora nas condições financeiras do que a de lavadeira.

Na fala da personagem, pode-se perceber a importância da referida ocupação mediante as condições de vida do Cortiço.

- Olha! pediu ela, faz-me um filho, que eu preciso alugar-me de ama-de-leite... Agora estão pagando muito bem as amas! A Augusta Carne-Mole, nesta última barriga, tomou conta de um pequeno ai na casa de uma família de tratamento, que lhe dava setenta mil-réis por mês!... *E* muito bom passadio!... Sua garrafa de vinho todos os dias!... Se me arranjares um filho dou-te outra vez o coelho!¹⁶³

Já na apresentação desta personagem, o narrador deixa clara a proveniência de pais variados dos filhos dela, afirmando que eles não se pareciam uns com os outros. E, após o ato sexual da troca pelo coelho, ela é pega em flagrante pelo esposo. Neste momento, o diálogo que tem com o marido retoma, novamente, a isotopia da mulher que faz uso do que estiver ao seu alcance para se beneficiar da convivência com os homens, sempre certa do que quer e não se importa em “passar por cima” da palavra dele, levando-o à destruição. Se não financeira, ao menos moral.

Nisto, passos rápidos fizeram-se sentir galgando as plantas, na direção em que os dois estavam; e Henrique, antes de ser visto, lobrigou a certa distância a insociável figura do Bruno.

Não lhe deu tempo a que se aproximasse; de um salto galgou por detrás das bananeiras e desapareceu por entre o matagal de bambus, tão rápido como o coelho que, vendo-se livre, ganhara pela outra banda o caminho do capinzal.

Quando o ferreiro, logo em seguida, chegou perto da mulher, esta ainda não tinha acabado de vestir a saia molhada.

- Com quem te esfregavas tu, sua vaca?! bradou ele, a botar os bofes pela boca.

¹⁶³ *ibidem*, p. 90.

E, antes que ela respondesse, já uma formidável punhada a fazia rolar por terra.

Leocádia abriu num berreiro. E foi debaixo de uma chuva de bofetadas e pontapés que acabou de amarrar a roupa.

- Agora eu vi! sabes! Nega se fores capaz!

- Vá à pata que o pôs! exclamou ela, com a cara que era um tomate. Já lhe disse que não quero saber de você pra nada, seu bêbado!

E, vendo que ele ia recomeçar a dança, abaixou-se depressa, segurou com ambas as mãos um matacão de granito que encontrou a seus pés, e gritou, erguendo-o sobre a cabeça:

- Chega-te pra cá e verás se te abro aqui mesmo ou não o casco!

O ferreiro compreendeu que ela era capaz de fazer o que dizia e estacou lívido e ofegante.

- Arme a trouxa e rua! sabe?

- Olha a desgraça! Tinha de muito assentado de ir! Queria era uma ocasião! Nem preciso de você pra nada, fique sabendo!

E, para meter-lhe mais raiva, acrescentou, empinando a barriga:

- Já cá está dentro com que hei de ganhar a vida! Alugo-me de ama! Ou pensará que todos são como você, que nem para fazer um filho serve, diabo do sem-préstimo?

- Mas não me hás de levar nada de casa! Isso te juro eu, biraia!

- Ah, descanse! que não levarei nada do que é seu, nem preciso!

- Põe essa pedra no chão!

- Um corno! Eu arrumo-ta na cabeça se te chegas pra cá!

- Sim, sim, sim, contanto que te musques por uma vez!

- Pois então despache o beco!

Ele virou-lhe as costas e tornou lentamente por onde viera, de cabeça pendida, as mãos nas algibeiras das calças, aparentando agora um soberano desprezo pelo que se passava.¹⁶⁴

Ainda que a temática da influência do meio se perpetue no discurso, a figura do homem machão, que sofre com as artimanhas (inclusive traição) da mulher, afixa o *ethos* de um enunciador que reprova o comportamento feminino da não submissão. É como se o narrador dissesse: o homem é responsável pelo sustento da família e a mulher, simplesmente, não se importa com isso ou se acha melhor a ponto de querer mudar essa situação. E com o pano de fundo da filosofia do bom selvagem, fica afixado no discurso que o desempenho destes papéis (do homem e da mulher) é naturalmente determinado a cada um, não há como intervir para mudar, a menos que a inserção sociocultural fosse diferente.

A relação entre João Romão e a escrava Bertoleza é exceção às afirmações anteriores, pois, além das descrições acerca das trapaças sofridas por ela, comuns aos escravos fugidos, sua ingenuidade é enfatizada e o personagem Romão julgado negativamente pelo narrador.

¹⁶⁴ Id., p. 90 e 91.

Semelhantemente, em outra obra de Aluísio Azevedo, “O mulato”, o narrador salienta os sofrimentos de Raimundo, filho de uma ex-escrava com um português. Refletindo sobre a temática abolicionista que permeia esta produção, pode-se concluir que o enunciador de “O cortiço” não ameniza seu olhar sobre a mulher na personagem Bertoleza, por questão de gênero, mas, porque se trata de uma escrava.

Na lista das personagens femininas que compõem “O cortiço”, vale citar:

- D. Estela, esposa infiel do comerciante Miranda;
- Zulmira, filha de D. Estela, cuja paternidade não fica afirmada;
- Leonor, negrinha virgem, criada de Miranda e cobiçada por todos os homens dos arredores do cortiço;
- Leandra (a Machona), mulher animalizada e descrita como aquela que tinha anca de animal de campo¹⁶⁵. Mãe de duas filhas, Ana (chamada Das Dores), que fora casada e separou-se do marido e Neném, mocinha donzela;
- Das Dores, filha de Machona. Ela separou do marido para viver com um homem mais rico, comerciante;
- Neném, a outra filha da Machona, que servia muito bem, segundo a narrativa, para deixar as roupas dos homens muito brancas com perfeição;
- Augusta Carne-Mole, brasileira branca, esposa do soldado Alexandre. Tinha dois filhos pequenos, sendo que um vivia na cidade com a madrinha Léonie (a mesma que iniciou sexualmente Pombinha). Segundo a narrativa, esta era mulher honesta, “honestidade sem mérito, porque vinha da indolência do seu temperamento e não do arbítrio do seu caráter”¹⁶⁶;
- Leocádia, já mencionada;
- Paula, cabocla velha, a quem chamavam de Bruxa e todos a respeitavam pelas virtudes de benzer erisipelas e cortar febres por meio de rezas e feitiçarias. Ironicamente, como na Inquisição, esta personagem morre queimada, só que por vontade própria num incêndio provocado por ela no cortiço;
- Marciana, mulata com mania de limpeza, que enlouquece quando expulsou a filha de casa e percebeu que ela não voltaria mais;

¹⁶⁵ Cf. AZEVEDO, A. O cortiço, op. cit., p. 43.

¹⁶⁶ Idem, p. 44.

- Florinda, filha de Marciana. Mocinha de 15 anos, ferosa, mas sustentava sua virgindade. Quando tem seu primeiro ato sexual, é posta para fora de casa pela mãe;

- D. Isabel, anteriormente mencionada várias vezes. Mãe de Pombinha, mulher comida de desgostos que fora casada com um dono de casa de chapéu que ao ver-se falido, suicidou-se;

- Rita Baiana, mulata festeira, namoradeira e gastadeira. Utilizava-se dos seus namoros para viver na farra. É ela quem acaba seduzindo o, casado, português Jerônimo e o fazendo separar-se da esposa;

- Piedade de Jesus, portuguesa “honesta” que perde o marido para Rita Baiana. Após a traição, torna-se alcoólatra;

- Marianita, filha de Piedade e Jerônimo, após passar tempos estudando em colégio interno, vai morar com a mãe após a separação dos pais. Depois que Pombinha se transforma em mulher de vida fácil, a menina passa a ser a “queridinha” dela, religando o ciclo no qual cresceu. Nesse ponto, passa a ser chamada de Senhorinha pelos moradores do cortiço;

- Léonie, citada anteriormente. Prostituta luxuosa que “desvirtua” Pombinha.

Nessa perspectiva, a análise das duas personagens de Aluísio Azevedo constrói, pelo enunciador, a imagem de um narrador machista, que vê o homem como vítima, como ser frágil emocionalmente e a mulher como articuladora e sádica.

3.2 Silveirinha: o *ethos* de Júlia Lopes de Almeida

Em “A Silveirinha”, alguns trechos essenciais são responsáveis pela formação do *ethos* do enunciador. Tais trechos aparecem em três momentos principais: 1º. num diálogo entre a condessa e a Silveirinha; 2º. num diálogo entre Xaviera e sua filha Marília; e, 3º. num excerto da conclusão, que relata os pensamentos da condessa com relação à história da personagem principal.

Na primeira parte da discussão entre Silveirinha e a condessa, a primeira expõe seus pensamentos sobre a posição social de uma mulher em um casamento.

- Competiria a mim respeitar as idéias de meu marido, se não estivesse convencida de que cada qual é livre de pensar como quer. Se ele é ateu, eu não o sou; e, afinal de contas não lhe parece também que eu seja alguém?!
- Sem dúvida; isso não se discute. Mas...
- Mas uma mulher casada não deve ter opiniões próprias, não é verdade?
- Não digo tanto...
- Mas quando as terá, então, condessa? Em solteira, o papai proíbe-lhe as manifestações de sentimentos que não estejam de acordo com os seus... A menina deve ter as preferências políticas da sua família; e tudo mais, da sua família! Depois de casada, os seus gostos e as suas idéias têm de ser subordinadas às do marido. Será então só depois de viúva, que a mulher que enviúva, passe a ter o direito de dizer o que pensa? Mas então os filhos não se levantarão, ordenando-lhe por sua vez que se sujeite às suas conveniências e que respeite as suas opiniões?
- Se a sociedade nos deu este papel, é que nos achou com forças para o representarmos...
- Admira-me que também a senhora use essa velha chapa!
- Porque é muito verdadeira...
- Não fala com convicção.
- Falo.
- Pois se fala é porque, por exceção, ficou livre na vida. É rica e não tem filhos; faz o que quer; diz o que pensa. Ah, mas eu também direi sempre o que penso. Não me sujeito a mordanças [...].¹⁶⁷

Na segunda parte do diálogo, quando falam sobre Silveirinha ter filhos, a protagonista desabafa:

- Um filho seria um inferno, continuou a Silveirinha. Eu queria batizá-lo: ele opor-se-ia ao batismo; eu queria educá-lo num colégio religioso, ele optaria, **com a sua autoridade de homem** por um colégio leigo... [...]
- [...] Padre Pierre aconselha-me que evite as discussões, porque meu **marido tem uma argumentação sufocante e eu não tenho preparo suficiente para enfrentar as suas opiniões...** Ah, mas também só no dia em que eu vir meu marido convertido à fé católica poderei amá-lo sinceramente, completamente¹⁶⁸.

Nos trechos em destaque pode-se notar o divisor entre homem e mulher. Por meio da fala da personagem, pode-se notar que, realmente, por muitos anos, esta foi a característica opinativa da maioria delas. Retomando a ideia de que a conversa foi reproduzida por um enunciador que reflete a escritora (não a de carne e osso, como bem ressaltou Fiorin), pode-se concluir que a imagem construída no discurso

¹⁶⁷ ALMEIDA, J. L. A Silveirinha. op. cit., p. 107 e 108.

¹⁶⁸ Idem, 110 e 111, grifo nosso.

expõe uma mulher também titubeante em se auto afirmar discursivamente em território masculino.

Em seguida, na discussão que a Xaviera tem com sua filha sobre o futuro que a menina quer pra si (ser freira), outra crítica social aparece caracterizando o *ethos* do enunciador. Vale ressaltar que a discussão se principia porque Marília não quer aceitar o destino traçado para a maioria das moças como ela, que estudavam em internatos de freiras e se preparavam para serem do lar, esposas e mães. No diálogo, ela expõe sua insatisfação por ter sido “abandonada” no colégio por anos, sem receber visitas da mãe. Nas cenas que antecedem esta fala, o narrador afirma que a mãe pôs a filha no colégio interno para manter sua “liberdade” de mulher infiel. A infidelidade faz parte do comportamento desta personagem que, no final, atordoada com a decisão da filha, é penalizada pelo sentimento de culpa.

- Dos teus sacrifícios, porque não te falo nos meus, que os não compreenderias ainda, colherás a recompensa na tua vida de mulher, que principia agora.

- Consinta que lhe diga, minha mãe, que não vale a pena sacrificar a vida da criança à vida da mulher; antes que uma acabe, pode vir a morte e não consentir que a outra principie... Se eu pudesse escrever livros, diria – deixai brincar as crianças e trabalhar os adultos.

- E por que não hás de escrever?!

- Porque prefiro rezar. Estou mais habituada.

- **Os hábitos variam, segundo a sociedade em que se vive.** Por que não foste franca?

- Porque seria inútil. Tudo quanto eu dissesse – criancice! – Foi melhor assim. Os pais não toleram que os filhos menores possam ter opinião. Repudiam sem exame, tudo que lhes contraria a sua maneira de pensar, embora a maior parte deles não tenha idéias próprias sobre assuntos de educação... Limitam-se em geral ao que lhes parece mais cômodo, sem cogitarem no que isso possa representar de humilhação para os filhos pequenos... (...) ¹⁶⁹

Em destaque, a sentença determinista do meio social, enfatizada na obra naturalista de Aluísio Azevedo, reflete, nesta, a consciência dos papéis pré-determinados, na sociedade patriarcal, tanto na relação feminino *versus* masculino, como filha *versus* mãe, pai *versus* filho, marido *versus* esposa etc.

No terceiro momento, a fala indireta, novamente da condessa, sobre a história da Silveirinha, confirma a crítica ao excesso das importações literárias européias.

A condessa confessava-se maravilhada. Nunca à sua curiosidade se oferecera tanto assunto vivo e interessante, como nessa curta

¹⁶⁹ Id., p. 271 e 272, grifo nosso.

crônica de verão... O caso da Silveirinha daria uma peça para o Municipal, **se os nossos homens de letras, em vez de imitarem a literatura francesa, se quisessem dar ao estudo das cousas nacionais...** Oh, ela achava admirável a Silveirinha, com os seus lindos olhos em amêndoa, o seu rosto oval de linhas tão puras... Aquela, passasse o tempo que passasse, não seria nunca chamada senão pelo nome de Silveirinha, com que era conhecida desde o tempo de menina pirracenta, autoritária, encantadora¹⁷⁰.

Pode-se afirmar que, diferentemente das obras de Aluísio, em Silveirinha o *ethos* é formado a partir das preocupações e queixas femininas em torno de questões sociais.

É necessário acrescentar também que a desembreagem interna, a que se refere BARROS¹⁷¹, é uma característica amplamente marcada nas três obras, contribuindo para o efeito de realidade do discurso. Ligando esta afirmação à concepção do *ethos* analisada anteriormente, pode-se compreender a formação idealizada do autor pelo enunciador. Tão real se parecem as narrativas analisadas, pelo efeito de sentido produzido com os personagens figurativizados, que de igual modo real se parecem os autores formados a partir dos discursos enunciados.

¹⁷⁰ Id., p. 303, grifo nosso.

¹⁷¹ BARROS, D. L. P. Teoria Semiótica do Texto, op.cit., p. 58.

CONCLUSÕES

“Tem-se dito com razão, que o grau de civilização de um povo mede-se com bastante exatidão segundo a situação ocupada pela mulher”.
J. P. Richter¹⁷²

Em linhas gerais, a análise semiótica é capaz de proporcionar uma reconstrução dos sentidos e por meio deles entrever os valores de um meio, suas tramas, sua história e, sobretudo, sua ideologia.

Na presente análise, a personagem Pombinha sob um olhar perspicaz nos revela um sujeito produto do meio, vivendo numa sociedade que imprime sem moderação suas características de valores no indivíduo que nela se desenvolve. Característica que se revela como uma tônica própria do naturalismo e reiterada durante toda a análise.

As bases fundamentais da Natureza *versus* Cultura, Privação *versus* Aquisição se configuram nas ações da personagem, primeiro como actante destinador, depois como destinatário, promovendo o desenrolar da narratividade, num programa de competencialização para conjunção de sujeito e objeto. Depois, com a alteração do valor do objeto, desencadeia-se um novo programa narrativo. Nisso, os papéis actanciais são assumidos por figuras que vão imprimindo na tela textual, as formas, os sentimentos e o modo de vida da Pombinha.

Philomena Borges representa uma crítica aos personagens sentimentistas do período Romântico e à supervalorização da cultura, sobretudo da estrangeira, característica comum aos personagens do período transitório Romantismo/Realismo. Philomena é o “monstro” da inserção cultural em demasia interrompendo a “paz” da rotina da natureza.

Quanto à Silveirinha, essa imprime a temática da mulher carola, que age fielmente sob determinações dogmáticas sem questionar a finalidade dessas. Aquela que acredita naquilo que vê, ou melhor, naquilo a que é treinada para ver, sem saber consultar o que sente, pois o combustível motor de sua vida e atitudes é, acima de tudo, a fé. Se a fé em texto bíblico “move montanhas”, no caso da

¹⁷² In.: MUZART, Z. L. Escritoras brasileiras do século XIX, op. cit., p. 37.

personagem, as montanhas são criações ditadas pela sociedade religiosa na qual ela se insere. Se esta sociedade tem primazia pelas aparências, então, filosoficamente, essas montanhas podem não ter o mesmo referencial significativo.

Ainda é importante ressaltar que as características assumidas por Pombinha parecem ter sido pré-projetadas em Philomena Borges. Pois, a protagonista cujo nome intitula a obra é criada, do mesmo modo que a “flor do cortiço”, para casar-se e esse contrato social é o passaporte para a manutenção da vida sócio-econômica. Com uma pitada de rebeldia, Philomena também se torna senhora de si, sem, no entanto, desvincular-se do compromisso social, manipulando o marido a fazer-lhe todas as suas vontades, das mais absurdas às mais simples.

Nas três narrativas, com exceção do primeiro programa narrativo de Pombinha, entre manipulador e manipulado há certa cumplicidade, e os valores oferecidos pelo manipulador acabam fazendo parte, também, do sistema de valores do manipulado. Por isso, a relação se mantém, nesta perspectiva, numa estabilidade.

Em outras palavras, em “Philomena Borges”, o manipulado João Touro aceita o contrato de ser moldado pela esposa para ganhar seu coração; Pombinha de “O cortiço” age semelhante nos programas narrativos subsequentes ao primeiro (em que ela é manipulada pela mãe e pela sociedade); e, em “A Silveirinha”, o Dr. Jordão, seu marido, acaba deixando-se manipular parcialmente pela esposa, cedendo ao desejo dela de utilizar o objeto sagrado para, segundo ele, manter a paz do seu casamento.

O posicionamento social da mulher, pelo viés das escritoras e interventoras sociais selecionadas para compor o corpus da cena enunciativa do trabalho é importante ressaltar alguns pontos. Como mencionado, a dificuldade de catalogação de escritoras brasileiras deveu-se, predominantemente, ao fato de muitas terem permanecido no anonimato, seja pelo uso de pseudônimos masculinos, seja pela ausência de um divulgador de influência. Por conta disso, mesmo fazendo um recorte histórico aproximado de 30 anos (1880 a 1914), a quantidade de mulheres que se destacaram na sociedade carioca/brasileira não é tão significativa, se comparada ao de homens escritores e interventores sociais do mesmo momento.

Nas palavras de Muzart, na apresentação da escritora Julia da Costa

Como sempre aconteceu, a marginalização da mulher colocou fora do cânone toda essa produção que, agora, ao ser resgatada, se nos afigura enorme. Mesmo fora do cânone, raramente a mulher foi estudada em comparação com outros poetas, outros escritores, nem em comparação com outras poetisas...¹⁷³

Ainda que em número pequeno, por intermédio da análise temática das escritoras e interventoras sociais, os sentimentos, a relação com a família e a reflexão sobre o papel da mulher na sociedade sempre permeia seus textos. Nesse sentido, independentemente do reconhecimento de valor literário, a isotopia das produções femininas assinala mulheres críticas e incomodadas com a retroação na qual permaneceram ao longo da história humana ocidental.

Nas obras analisadas, a forte personalidade da mulher foi representada como algo direcionado a castrar a moral masculina. Por exemplo, *Philomena longe da vista da sociedade* tira os direitos do esposo de agir “sobre” ela, regulando principalmente o contato físico, que na narrativa é afixado como seu dever de esposa; *Pombinha*, seguindo sua determinação social influenciada pelo meio, faz dos homens sua fonte de renda e de exploração; *Silveirinha*, por um lado, sob a máscara da mulher submissa, conduz o esposo a abrir mão, inclusive, da sua incontestável opinião ateísta perante os amigos. Mesmo ele tendo se manifestado verbalmente, afirmando que apenas aceitou o capricho da mulher como forma de agradecimento pela dedicação dela, fato é que na análise semiótica, o sujeito *Silveirinha*, entrou em conjunção com seu objeto de valor, o marido convertido ao catolicismo. Concretizando, simbolicamente pelo uso da medalhinha da santa, a sua conversão. De outro ponto de vista, sua fixação pela religião estabelece o entrave temático principal da narrativa, provocando a oposição entre valores do sagrado e os do profano.

Partindo, portanto, da cena enunciativa para a constituição do *ethos* dos autores pelos enunciadores, a análise das duas personagens de Aluísio Azevedo aponta para um enunciador que constrói a mulher do século XIX, com uma visão masculina. As duas “mulheres de papel” desse autor parecem ter sido esculpidas em moldes semelhantes. A representação exagerada da cultura em *Philomena*, focalizada negativamente, bem como a animalização de *Pombinha*, como fêmea

¹⁷³ MUZART, Z. L. *Escritoras brasileiras do século XIX*, op. cit., p. 407.

sagaz formaram a imagem de um autor machista, não havendo novidade alguma nesse tipo de visão do homem sobre a mulher.

Quanto a Silveirinha, a análise discursiva desta personagem, por meio dos diálogos selecionados, revela pistas de um discurso feminista que denuncia a dificuldade da mulher mediante o histórico arranjo discursivo machista. É na fala da personagem que os caminhos para a caracterização do autor pelo enunciador se estabelecem, apontando para um autor preocupado com a situação da mulher na sociedade brasileira bem como com as influências européias em torno da literatura. Grosso modo, o aceno do discurso feminista parece surgir nas entrelinhas dessa obra, ainda que, predominantemente, pela manipulação sofrida constantemente (até na decisão sobre seu casamento) o discurso machista esteja presente.

Reiterando, pelas palavras da autora Júlia Lopes,

Os personagens de “A Silveirinha” transitam sobretudo pelos salões da região serrana, e as aventuras por eles vividas **nada apresentam de extraordinário**, mostrando uma ausência de imprevistos o que torna a leitura amena, exigindo pouco do leitor.¹⁷⁴

Pode-se observar no trecho destacado o reforço da ideia a respeito do *ethos* do enunciador da obra. Um enunciador com característica feminina em seu universo feminino também. A “mesmice” de ser dona de casa, o cotidiano de preocupações numa frequência sem alterações.

Quanto à polêmica existente entre os cientistas e pesquisadores da Semiótica e das outras áreas Análise do Discurso, Barros afirma que

Os que se dedicam ao exame “interno” do texto e aqueles que se devotam à sua análise “externa” se recriminam e se criticam uns aos outros: os primeiros são acusados de reducionismo, de empobrecimento e de desconhecimento da história; os últimos, de subjetividade e de confundirem a análise do texto com outras análises. No entanto, o texto só existe quando concebido na dualidade que o define — objeto de significação e objeto de comunicação — e, dessa forma, o estudo do texto com vistas à construção de seu ou de seus sentidos só pode ser entrevisto como o exame tanto dos mecanismos internos quanto dos fatores contextuais ou sócio-históricos de fabricação do sentido. Nos seus desenvolvimentos mais recentes, a semiótica tem caminhado nessa direção e procurado conciliar, com o mesmo aparato teórico-metodológico, as análises ditas “interna” e “externa” do texto. Para explicar “o que o texto diz” e “como o diz”, a semiótica trata, assim, de examinar os procedimentos da organização textual e, ao mesmo

¹⁷⁴ ALMEIDA, J. L. A Silveirinha. op. cit., p. 12, grifo nosso.

tempo, os mecanismos enunciativos de produção e de recepção do texto.¹⁷⁵

Com base nesse postulado, a pesquisa foi desenvolvida, utilizando as ferramentas necessárias de cada abordagem teórica para um modelo mais eficiente de análise.

Nessa perspectiva, a assertiva de Barros fez-se aplicável adequadamente para a espécie de pesquisa que significou o presente trabalho.

¹⁷⁵ BARROS, D. L. P. Teoria Semiótica do Texto. op. cit., p. 12.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA SAGRADA. Traduzida por João Ferreira de Almeida. Edição Revista e Corrigida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil.

ALMEIDA, J. L. **A Silveirinha.** Florianópolis: Editora Mulheres, 1997. Versão revisada por Elvira Sponholz, Susana Funck, Zahidé Muzart, com introdução de Sylvia Paixão.

ALVES, A. & LAGO, M. **Ai que saudades da Amélia.** Música popular brasileira, 1941.

AZEVEDO, A. **O Cortiço.** 3ª ed. São Paulo: FTD, 1998.

_____. **Philomena Borges.** São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal.** Tradução Maria E. G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

_____. **Marxismo e Filosofia da Linguagem.** São Paulo: Hucitec, 2004.

BARROS, D. L. P. **Teoria Semiótica do Texto.** São Paulo: ABDR, 2005.

_____. **Elementos de Análise do Discurso.** São Paulo: Contexto, 2002.

_____. **Teoria do Discurso: fundamentos semióticos.** São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

BELLINE, A. H. C. **Júlia Lopes de Almeida e Maria Amália Vaz de Carvalho: Vozes Femininas?** In.: Dossiê: literatura feminina. REVISTA VIA ATLÂNTICA – p. 43 a 56, n. 2, julho 1999. Disponível em: <www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via02/via02_04.pdf>. Acesso em 10/03/2010, às 16h01.

BELLO, J. L. de P. **O poder da religião na educação da mulher.** REVISTA PEDAGOGIA EM FOCO. Rio de Janeiro, 2001. Disponível em:

<<http://www.pedagogiaemfoco.pro.br/mulher02.htm>>. Acesso em: 23/06/2010, às 15h.

BERTRAND, D. **Caminhos da Semiótica literária**. Tradução do Grupo CASA, sob coordenação de Ivã Carlos Lopes et al. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

BONDE DO TIGRÃO. **Só As Cachorras**. Rio de Janeiro, 2002.

BUARQUE, C. **Cotidiano**, 1971.

CAFÉ: SANTOS & HISTÓRIA, disponível em:

<<http://www.novomilenio.inf.br/santos/h0212.htm>>. Acesso em 04/03/ 2009, às 13h.

COELHO, N. N. **Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras**. São Paulo: Escrituras, 2002.

DUARTE, C. L. **Feminismo e literatura no Brasil**. Estud. av., São Paulo, v. 17, n.49, Dec. 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php>>. Acesso em: 25/05/2009. doi: 10.1590/S0103-40142003000300010

FANINI, A. M. **O romance-folhetim de Aluísio Azevedo sob a perspectiva bakhtiniana**. s/d. Comunicação apresentada na UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA.

_____. **Os romances-folhetins de Aluísio Azevedo: aventuras periféricas**. Tese de doutorado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Teoria Literária, do setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. Florianópolis, 2003.

FIORIN, J. L. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2005.

_____. **O éthos do enunciador**. In.: Razões e sensibilidades: a semiótica em foco. CORTINA, A. & MARCHEZAN, R. C. (org). São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2004. Pág. 119 a 138

_____. **Elementos de análise do discurso**. 10ª ed. São Paulo: Contexto, 2001.

Enciclopédia: Mirador Internacional - GEORGE SAND, disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/biografias/george-sand.jhtm>>. Acesso em 19/10/ 2009, às 17h06.

GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Cultrix, S/D.

GREIMAS, A. J. & FONTANILLE, J. **Semiótica das Paixões: dos estados de coisas aos estados de alma**. São Paulo: Ática, 1993.

GREIMAS, A. J. **Semântica estrutural**. Trad. Haqira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Editora Cultrix/EDUSP, 1973.

KUHN, T. S. **The Structure of Scientific Revolutions**. 2nd enl. Ed. Chicago: University of Chicago Press, 1970. (1st ed., 1962)

LADEIRA, C. & LEITE, B. **As mulheres em chamas: bruxas**. Revista Super Interessante, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 24-29, fev. 1993.

MADAME DE STAËL – Biografia disponível em:

<<http://www.cobra.pages.nom.br/fcp-stael.html>>. Acesso em 19/10/2009, às 16h59.

MAINGUENEAU, D. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006. Trad. de Adail Sobral.

MUZART, Z. L. (org.) **Escritoras Brasileiras do Século XIX**. 2^a. ed. Florianópolis: EDUNISC, 2000.

ROSSO, M. **Quem tem medo da literatura feminina/feminista?** Petrópolis/RJ, 04/03/2009 - Disponível em: <<http://www.portalliteral.com.br/artigos/quem-tem-medo-da-literatura-feminina-feminista>>. Acesso em 29/06/2009, às 15h34.

RUOSO, K. N. **Economia Doméstica**. - Disponível em:

<<http://www.oktiva.net/oktiva.net/1085/nota/14473>>. Acesso em 29/06/2009, às 16h40.