

MARINÊS GIARETA SERENA

**A CENOGRAFIA NO DISCURSO LITERÁRIO: ENLAÇAMENTO ENUNCIATIVO
E ETHOS NO ROMANCE *EVA LUNA***

Passo Fundo

2013

MARINÊS GIARETA SERENA

**A CENOGRAFIA NO DISCURSO LITERÁRIO: ENLAÇAMENTO ENUNCIATIVO
E ETHOS NO ROMANCE *EVA LUNA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, sob a orientação do Professor Doutor Ernani Cesar de Freitas.

Passo Fundo

2013

AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Ernani Cesar de Freitas, pela orientação segura e, acima de tudo, pela paciência e amizade construída ao longo deste percurso.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo (UPF), pela possibilidade de realização do curso.

À minha filha Nathália que, durante os últimos dois anos, não recebeu a atenção e o carinho merecidos e necessários a uma criança de nove anos, mas que demonstrou a maturidade de um adulto e, por irradiar luz, todos os dias, em minha vida.

Ao meu esposo Jerri Adriano, por entender a importância do mestrado em minha vida profissional e pessoal. Nathi e Jerri, vocês são meu porto seguro. Sem a ajuda e colaboração de vocês, com certeza, não teria conseguido realizar este estudo; a vocês dedico meu eterno reconhecimento e gratidão.

Às professoras do Programa de Pós-Graduação em Letras, Cláudia Toldo, Carme Regina Schons e Fabiane Verardi Burlamaque, por me ajudarem a perceber o texto literário sob outro “olhar”.

À colega e amiga, Débora Facin, pela leitura, revisão atenta, pelo empréstimo de obras e pela disponibilidade em me auxiliar nas situações de dúvidas.

Às colegas, Vera, Deisi e Raquel, e todos os que me incentivaram a não desistir. Ao Paulo Henrique Simon, um obrigado especial.

À Karine, secretária do Programa de Pós-Graduação em Letras da UPF, pelo excelente trabalho que realiza.

À Nathi e à Jhulia, por “levar e trazer” os livros que a Débora me emprestava.

À minha família de um modo geral, especialmente à minha mãe, Terezinha, que mesmo em sua simplicidade sempre me incentivou a não desistir do meu sonho. À Márcia e à Glória que passaram por momentos difíceis e não pude dar a elas a atenção que mereciam. Às grandes amigas Beth, Ivete, Janete, Lidiane, Neca, Vera e Tati. Um grande abraço a todas e obrigada por compreenderem minha ausência e “isolamento” nos últimos meses.

Dedico este trabalho à minha filha Nathália, ao meu esposo Jerri Adriano, por existirem em minha vida, pela compreensão e carinho durante o percurso nesta caminhada, e ao meu orientador, professor Dr. Ernani Cesar de Freitas, por acreditar em meu trabalho.

RESUMO

Atualmente, ainda é comum encontrarmos no meio acadêmico certo distanciamento entre as áreas da Linguística e da Literatura. No entanto, há estudiosos da língua que já começam a perceber essas duas vertentes como indissociáveis uma da outra, uma vez que, de um lado, temos a linguística consagrada em estudar textos caracterizados como não literários e, de outro, a literatura, responsável por explorar a ordem estética das obras. Diante de um cenário interdisciplinar, o objetivo geral deste estudo volta-se para descrever e analisar o ethos discursivo da personagem principal do romance *Eva Luna*, de Isabel Allende, considerando que o discurso literário é configurado por uma cenografia cuja condição é validar a narrativa ao mesmo tempo que define o estatuto de enunciador e do coenunciador na situação de enunciação a qual caracteriza a cenografia instituída no discurso. Os referenciais teóricos desta pesquisa inserem-se na perspectiva da análise do discurso de linha francesa, mais especificamente no dispositivo enunciativo-discursivo proposto por Dominique Maingueneau (1997, 2008, 2009, 2010) e seus estudiosos, entre os quais Possenti (2008), Souza-e-Silva e Rocha (2009), Freitas e Facin (2011). Adicionalmente, no que diz respeito a aspectos pertinentes aos gêneros do discurso, utilizamos Bakhtin (2003), Fiorin (1997), Maingueneau (1997, 2008) e Marcuschi (2010); quanto à leitura considerada como processo enunciativo, valemo-nos dos autores Bordini e Aguiar (1988), Kleiman (1999), Maingueneau (1996, 2002), Zilberman (1989) e Koch (1984). Os procedimentos teórico-metodológicos de análise estão ancorados nos conceitos de cenografia e de ethos discursivo identificados pelas marcas linguístico-discursivas presentes no texto literário, no romance *Eva Luna*. A pesquisa evidenciou que o ethos discursivo identifica-se a partir de cenas enunciativas construídas que concedem à personagem Eva a qualidade de fiador na narrativa analisada.

Palavras-chave: Romance. *Eva Luna*. Isabel Allende. Cenografia. Ethos discursivo.

RESUMEN

Actualmente, es común encontrar en el medio académico un cierto distanciamiento entre las áreas de la Lingüística y de la Literatura. Sin embargo, hay estudiosos de lengua que ya empiezan a percibir esas dos vertientes como indisociables una de la otra, una vez que de un lado tenemos la lingüística consagrada en estudiar textos caracterizados como no literarios y de otro, la literatura responsable por explorar la orden estética de las obras. Frente a un escenario interdisciplinar, el objetivo general de este estudio se vuelve en describir y analizar el ethos discursivo de la protagonista de la novela *Eva Luna*, de Isabel Allende, llevando en cuenta que el discurso literario es configurado por una escenografía, cuya condición es validar la narrativa al mismo tiempo que define el estatuto del enunciador y del coenunciador en la situación de enunciación que caracteriza la escenografía instituida en el discurso. Los referenciales teóricos de esta pesquisa se identifican con la perspectiva del análisis del discurso de línea francesa, más específicamente en el dispositivo enunciativo-discursivo propuesto por Dominique Maingueneau (1997, 2008, 2009, 2010) y sus académicos, como Possenti (2008), Souza-e-Silva y Rocha (2009), Freitas y Facin (2011). Además, con respecto a aspectos pertinentes a los géneros del discurso, utilizamos Bakhtin (2003), Fiorin (1997), Maingueneau (1997, 2008) y Marcuschi (2010); y, aún, en relación a la lectura considerada como proceso enunciativo, hacemos uso de los autores Bordini y Aguiar (1988), Kleiman (1999), Maingueneau (1996, 2002), Zilberman (1989) y Koch (1984). Los procedimientos teóricos y metodológicos del análisis están basados en los conceptos de escenografía y de ethos discursivo identificados por marcaciones lingüístico-discursivas presentes en el texto literario, en la novela *Eva Luna*. Es posible evidenciar el ethos discursivo desde las escenas enunciativas construidas que conceden a la protagonista Eva la calidad de fiador en la narrativa analizada.

Palabras-clave: Novela. *Eva Luna*. Isabel Allende. Escenografía. Ethos discursivo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Os sete elementos da semântica global de acordo com Dominique Maingueneau (2008a)	52
Quadro 1	Elementos que constituem a semântica global	69
Figura 2	Dispositivo modelo de análise.....	69
Quadro 2	Síntese geral das principais cenografias e ethé discursivo da obra <i>Eva Luna</i> ..	80
Quadro 3	Resumo das principais cenografias e ethé discursivos por capítulo	97
Quadro 4	Comparativo entre cenografias e ethé da obra em consonância aos capítulos analisados	100

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	PRODUÇÃO LITERÁRIA FEMININA NA AMÉRICA LATINA, VIDA E OBRA DE ISABEL ALLENDE – CONTEXTUALIZAÇÃO	11
2.1	LITERATURA DE AUTORIA FEMININA NA AMÉRICA LATINA	11
2.2	VIDA DE ISABEL ALLENDE	20
2.3	PRODUÇÃO LITERÁRIA DE ISABEL ALLENDE	24
2.4	<i>EVA LUNA</i> : ENREDO	28
3	CENOGRAFIA E ETHOS DISCURSIVO: UMA ANÁLISE DO DISCURSO LITERÁRIO COMO UM DISPOSITIVO ENUNCIATIVO	38
3.1	ENUNCIÇÃO E LITERATURA	38
3.2	ASPECTOS PERTINENTES AOS GÊNEROS DO DISCURSO	40
3.3	A LEITURA COMO PROCESSO ENUNCIATIVO	44
3.4	PLANOS CONSTITUTIVOS DO DISCURSO DA SEMÂNTICA GLOBAL – UMA ABORDAGEM ENUNCIATIVA.....	51
3.5	A CENOGRAFIA EM CONSONÂNCIA COM O TEXTO LITERÁRIO E O ETHOS DISCURSIVO.....	56
4	METODOLOGIA E ANÁLISE	64
4.1	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	64
4.2	SELEÇÃO E DESCRIÇÃO DO <i>CORPUS</i>	66
4.3	ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DOS DADOS.....	66
4.4	ANÁLISE DO DISCURSO LITERÁRIO EM <i>EVA LUNA</i> : CENOGRAFIA E ETHOS	70
4.4.1	Capítulo 1 (7 – 32) O contrastante mundo de Consuelo	81
4.4.2	Capítulo 2 (33 – 48) A trajetória dos Carlé	83
4.4.3	Capítulo 3 (49 – 85) A morte de Consuelo e o drama de Eva: início	85
4.4.4	Capítulo 6 (151 – 183) A palavra silenciada em Eva Luna	86
4.4.5	Capítulo 11 (281 – 324) Eva Luna: uma história, um desafio para contar	93
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
	REFERÊNCIAS	106

1 INTRODUÇÃO

Neste estudo, propomo-nos a apresentar um diálogo entre linguística e literatura. Tarefa complexa e desafiadora para quem, como nós, no decorrer da vida acadêmica, sempre estudamos essas duas áreas separadamente. Foi a partir do ingresso no Mestrado em Letras da Universidade de Passo Fundo (UPF) que começamos a perceber que linguística e literatura devem ser entendidas como possíveis de serem trabalhadas sob uma forma interdisciplinar.

O tema desta dissertação tem como foco a análise do discurso no texto literário, mais especificamente no que diz respeito à construção da cenografia e do ethos discursivo no romance *Eva Luna*¹, da escritora chilena Isabel Allende. A delimitação deste estudo está atrelada, portanto, à cenografia e ao ethos da personagem principal da narrativa, Eva Luna. A justificativa dessa escolha parte do interesse pessoal em analisar o discurso literário sob o prisma enunciativo-discursivo da narrativa. Este estudo também se justifica pelo percurso profissional e pela formação continuada na área de Língua Espanhola, especialmente em literatura hispano-americana, a literatura escrita por mulheres, sobretudo em analisar o discurso no gênero romance, por reconhecer que este é muito lido no meio acadêmico. Portanto, agora temos a oportunidade de realizar uma análise e uma atividade de escrita acadêmica sobre o tema proposto. Enfatizamos, nesta pesquisa, a importância do texto literário para o letramento sob o prisma acadêmico, uma vez que a leitura se constitui como elemento importante ao desenvolvimento do sujeito, não apenas da linguagem, mas na construção sociodiscursiva do texto literário, mediante a narrativa ficcional.

Para desenvolver a pesquisa pretendida, selecionamos como *corpus* um romance da escritora chilena Isabel Allende, por considerar que o discurso literário é configurado por uma cenografia cuja condição é validar a narrativa ao mesmo tempo que define o estatuto do enunciador e de coenunciador.

A linha de pesquisa na qual se insere esta dissertação é a da Constituição e Interpretação do Texto e do Discurso, do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo (UPF). Realizar uma pesquisa relativa à cenografia e ao ethos discursivo presentes no gênero romance significa reforçar a perspectiva de que a interface entre linguística e literatura é possível, desejável e produtiva conforme assim entendemos.

Embora seja notória nossa preferência e gosto pelo romance, registramos que, em especial, a obra *Eva Luna*, apesar de ter dado origem a inúmeros trabalhos acadêmicos,

¹ Cabe destacar que, para este estudo, não usamos a versão original tendo em vista a dificuldade em obtermos, em tempo hábil, tal versão. No entanto, conforme nosso entendimento, a análise proposta não restou prejudicada pelo uso da versão em português.

possibilitou-nos verificar, além da força da mulher latino-americana, a oportunidade de contribuir academicamente com uma proposta que contemple as áreas da linguística e da literatura, adquirindo, dessa maneira, um caráter diferenciado.

A questão norteadora neste estudo foi assim definida: o romance *Eva Luna*, de Isabel Allende (1987/1994), permite descrever e analisar o ethos discursivo considerando as particularidades da escrita literária no que diz respeito à situação de enunciação, particularmente as cenografias construídas nos vários enunciados que se verificam no fio discursivo da narrativa.

A partir dessa assertiva, o objetivo geral deste trabalho consiste em descrever e analisar o ethos discursivo da personagem principal no romance *Eva Luna* através do desenvolvimento da narrativa, do qual é possível depreender da discursivização observada nos capítulos do romance as cenografias construídas que resultam em éthos discursivos. Em conformidade com o objetivo geral, estabelecemos os seguintes objetivos específicos:

- a) abordar os elementos que constituem a semântica global de Maingueneau (1984/2008a): intertextualidade, vocabulário, tema, estatuto do enunciador e de coenunciador, dêixis enunciativa, modo de enunciação e modo de coesão, porque são os planos constitutivos através dos quais a cenografia e o ethos são construídos no discurso;
- b) identificar a cenografia e o ethos discursivo presentes na obra *Eva Luna* e em alguns de seus capítulos, sobretudo se estes são reincidentes e integrados entre si;
- c) compreender de que forma se constrói o ethos discursivo na voz da personagem Eva Luna, mediante a situação de enunciação em que se desenvolve discursivamente a narrativa;
- d) mostrar como se constitui a cenografia enunciativa da qual deriva o ethos discursivo da personagem Eva.

A fundamentação teórica que sustenta a análise do romance concentra-se na teoria enunciativo-discursiva de Dominique Maingueneau (1997, 2008, 2009, 2010) e seus estudiosos, entre os quais Possenti (2008), Souza-e-Silva e Rocha (2009), Freitas e Facin (2011) e da escrita literária também conforme Maingueneau (2009).

O *corpus* de pesquisa tem como base o romance *Eva Luna*, da escritora chilena Isabel Allende. A obra, uma publicação da Bertrand Brasil, foi publicada em 1987, apresenta-se em 328 páginas, divididas em 11 capítulos mais capítulo final. O recorte desse *corpus* está previsto em analisar como se dá a construção da cenografia e do ethos discursivo nos capítulos um, dois, três, seis e onze, por entendermos que são os que apresentam cenografias e

ethos que a personagem principal, Eva, mostra-se mais presente no discurso. Realizamos este estudo por meio da pesquisa descritiva, bibliográfica com abordagem qualitativa.

Além das seções Introdução, Considerações Finais e Referências, esta dissertação conta em sua estrutura com quatro capítulos: no primeiro, dividido em quatro seções, fizemos algumas considerações acerca da produção literária feminina na América Latina, sobretudo da produção literária de Isabel Allende, autora da obra em estudo. No intuito de fortalecermos tais considerações, baseamo-nos nos estudos de Lobo (1997), Navarro (1988, 1995), Perrot (2008), Burke (1992), Jozef (1999) e Kristeva (1974). Na sequência, apresentamos um breve enredo do romance *Eva Luna*. No segundo capítulo, nossas reflexões voltam-se para a importância da leitura como processo de comunicação e interação verbal e social na vida do ser humano. Considerando a relevância do ato de ler na vida do sujeito, procuramos descrever alguns aspectos relacionados à leitura *versus* literatura. Para tanto, contamos com as contribuições de Barthes (2004), Bakhtin (1992), Fiorin (2011), Koch (1984), Bordini e Aguiar (1988), Kleimann (1999) e Zilberman (1999). Na seção que aborda aspectos pertinentes aos gêneros do discurso, fazemos uma breve revisão teórica sobre os gêneros textuais, com base, principalmente, em Maingueneau (1997, 2008), Bakhtin (2003), Fiorin (1997) e Marcuschi (2010). Ao mencionarmos os planos constitutivos da semântica global à luz de Maingueneau (2008a), justificamos o porquê dessas categorias e a relevância destas para a concretização dos objetivos de nossa pesquisa. No quarto capítulo, Metodologia e Análise, apresentamos as categorias de análise que norteiam este estudo e, por fim, procedemos à análise do romance objeto deste estudo.

2 PRODUÇÃO LITERÁRIA FEMININA NA AMÉRICA LATINA, VIDA E OBRA DE ISABEL ALLENDE – CONTEXTUALIZAÇÃO

Só o amor com sua ciência nos torna tão inocentes. (Violeta Parra)

A opção por trabalhar com a escritora chilena Isabel Allende foi motivada, inicialmente, pelo percurso profissional e pela formação continuada na área de língua espanhola, mais especificamente em literatura hispano-americana. A escolha da obra *Eva Luna* se deu enraizada na compreensão de que essa obra representa a força da mulher latino-americana, o feminismo² e a narrativa³.

Nessa perspectiva, ensejamos aprofundar os conhecimentos no que se refere à literatura escrita por mulheres latino-americanas, sobretudo no que concerne à produção literária de Allende. Objetivamos, com isso, contribuir para a ampliação da sua fortuna crítica, uma vez que poucos são os trabalhos encontrados sobre a obra *Eva Luna* e que contemplem uma interface entre linguística e literatura.

Por isso, inicialmente entendemos pertinente fazer algumas considerações sobre como aconteceu o processo de escrita da mulher latino-americana nas últimas décadas e, também, sobre a vida e a obra da autora da obra, objeto deste estudo.

2.1 LITERATURA DE AUTORIA FEMININA NA AMÉRICA LATINA

O continente latino-americano, durante muito tempo, sofreu o desinteresse por sua criação cultural, pois, segundo Navarro (1988, p. 9), esteve sempre “curvado à influência da produção europeia e/ou norte-americana.” Foi assim, também, em relação à literatura latino-americana, pois o que perdurava era um continente esquecido ou lembrado apenas pelos períodos de ditadura e suas misérias sociais. No entanto, de acordo com Navarro (1988), entre os anos de 1946 e 1986, surge um espaço para a literatura de autoria feminina através da história da literatura da América Latina.

² Neste estudo, utilizamos o termo feminismo no sentido de equiparação dos direitos femininos em relação aos direitos do homem.

³ De acordo com Barthes (2011, p. 19), “a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes”, isto é, a narrativa, no entendimento desse autor, pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita. Nessa pesquisa, valemo-nos da proposta de narrativa na forma escrita cuja função, de acordo com Barthes (2011, p. 62), não “é de ‘representar’, é de constituir um espetáculo que permanece ainda para nós muito enigmático.”

Nesse sentido, é preciso identificar quais vias se abriram para a escritora contemporânea. Para isso, inicialmente, seria oportuno definir o que é literatura de autoria feminina. De acordo com estudos realizados por Lobo (1997), hoje é grande a discussão sobre a teoria do feminismo enquanto “gênero textual”, o qual “deve ser compreendido não como um dado recebido da natureza no nascimento, mas como uma ‘construção cultural’, ou, na acepção psicanalítica uma ‘diferença sexual’” (LOBO, 1997, p. 2). É no campo da antropologia cultural e da sociologia, segundo essa autora, que se explica o feminismo a partir de embasamentos supostamente mais coerentes. Do ponto de vista teórico, comenta Lobo (1997, p. 3):

a literatura de autoria feminina precisa criar, politicamente, um espaço próprio dentro do universo da literatura mundial mais ampla, em que a mulher expresse a sua sensibilidade a partir de um ponto de vista e de um sujeito de representações próprios, que sempre constituem um olhar da diferença.

É possível que daí surja uma temática que “será tanto mais afetiva, delicada, sutil, reservada, frágil ou doméstica quanto retratará as vivências da mulher no seu dia-a-dia, se for esta sua vivência” (LOBO, 1997, p. 3) e, quem sabe, colocar em evidência valores primordiais para a construção de uma sociedade em que homens e mulheres possam aspirar em nível de igualdade a concretização de seus ideais. No entanto, de acordo com Lobo (1997, p.3),

o cânone da literatura de autoria feminina se modificará muito se a mulher retratar vivências resultantes não de reclusão ou repressão, mas sim a partir de uma vida de sua livre escolha, com uma temática, por exemplo, que se afaste das atividades tradicionalmente consideradas ‘domésticas’ e ‘femininas’ e ainda de outros estereótipos do ‘feminino’ herdados pela história, voltando-se para outros assuntos habitualmente não associados à mulher até hoje.

A teoria da literatura de autoria feminina e o estudo e a produção do texto literário passam por diversos dilemas, segundo aponta Lobo (1997, p. 3), pois “o propósito do escritor, do crítico e do historiador da literatura é ler ou criar o escrito com uma compreensão que não violenta o texto, mas o ouça como depoimento pessoal e histórico”, de maneira que conceitos oriundos de fontes teóricas dos campos da psicanálise ou da neurologia acabem por violentar a própria essência sensível da obra literária.

As obras da escritora chilena Isabel Allende, sobretudo *Eva Luna*, reinterpretam a história a partir de denúncias e da própria experiência da escritora relativas à estrutura de poder no período do regime militar no Chile, mostrando os movimentos sociais e seus efeitos nas transformações das sociedades. Em *Eva Luna*, a história é contada por uma voz de mulher

que, ao reconstruir os acontecimentos de seu país, representa sua própria identidade. Percebe-se, portanto, que literatura e história se entrecruzam na narrativa, evidenciando quão tênues são os limites entre os dois campos. Nessa linha de pensamento, ou seja, na semelhança entre narrativa e história, Sharpe (1992, p. 59-60) afirma que

os propósitos da história são variados, mas um deles é prover aqueles que a escrevem ou a lêem de um sentido de identidade, de um sentido de sua origem. Em um nível mais amplo, este pode tomar a forma do papel da história, embora fazendo parte da cultura nacional, na formação de uma identidade nacional.

Nesse sentido, Burke (1992) observa que os acontecimentos tornam-se mais inteligíveis quando apresentados a partir de mais de um ponto de vista. Ainda, segundo esse autor, “a nova história é a história escrita como uma reação deliberada contra o ‘paradigma’ tradicional.” (BURKE, 1992, p. 10).

É importante destacar que, em *Eva Luna*, a escrita e a leitura são elementos que estimulam o processo de constituição da identidade da protagonista Eva. De acordo com Pavani (2004, p. 153), Allende, ao contar a história sob um ponto de vista crítico e revelador por meio de uma visão de mundo e numa perspectiva feminina, “narra os fatos a partir de um lugar de enunciação que não é o do discurso oficial. Como mulheres, tanto a autora quanto sua personagem habitam um espaço marginal, mostrando os fatos a partir de um olhar contestador e, acima de tudo, diferente.”

Por isso, Gazzana (1995, p. 136) ressalta que “é um fato que o movimento feminista mundial enfrenta dificuldades teóricas, para unificar-se e afirmar-se, como necessidade do ser humano evoluir da servidão à liberdade, para a realização de cada indivíduo”. Então, conforme Pavani (2004, p. 23), “as produções literárias da atualidade, entre elas as de cunho feminista, como as de Isabel Allende, buscam revitalizar a esperança de um mundo melhor, em que se possa conceber relações igualitárias entre raças, gêneros e classes sociais.”

Outro aspecto apontado por Lobo (1997, p. 3) refere-se ao fato de que muitas das definições encontradas “partem de ensaístas e teóricas que vivem, trabalham e escrevem em universidades do Primeiro Mundo.” Portanto, são definições que derivam daquele universo e que refletem as relações interpessoais daquela realidade. Essas definições estão em processo de transformação há muito mais tempo do que na América Latina, tendo em

conta que se constituem de culturas com índices de leitura, de escolaridade e de desenvolvimento muito mais elevados do que se vive no Terceiro Mundo⁴.

Nesse sentido, Santos (2010, p. 175) complementa que

não se pode esquecer que, na América Latina, apesar da preocupação com historiografia literária desde a independência política da maioria dos países, a constituição das histórias literárias sempre teve como modelo a produção europeia. Em função disso, as manifestações literárias latino-americanas eram vistas como extensões das escolas surgidas no âmbito europeu, uma vez que os parâmetros para qualquer estudo desenvolvido em países latino-americanos estavam respaldados nos moldes importados da Europa.

Lobo (1997, p. 3) ainda salienta que “o fascínio que em geral sentimos pelas definições antropológicas ou filosóficas externas ao campo da literatura pode nos levar a fugir de nosso objetivo principal, que é o estudo do texto literário em si, embora a partir dele se vislumbrem possibilidades de intertextualidades.” Contudo, para que não se deixe de “escutar” a fala do outro que caracteriza o texto literário criativo, faz-se necessário que o próprio texto permita essa possibilidade, essa “escuta”, e não seja uma espécie de comparação imposta por teóricos da literatura.

Ainda segundo Lobo (1997, p. 4),

outra característica dos estudos de literatura de autoria feminina, mas que se apresenta antes como armadilha num campo minado, é o descritivismo biográfico. A vida das autoras, minuciosamente descrita, acaba se confundindo com sua obra, cuja qualidade é pouco discutida, ou cujas características são pouco aprofundadas.

Isso ocorre, segundo Lobo (1997), porque as autoras, especialmente as latino-americanas, são pouco conhecidas do público em geral. Diante disso, a biografia surge como um recurso para avivar o interesse por suas obras. Essas definições, diz essa autora, são definições importadas diretamente para nosso contexto literário, que causam inevitavelmente mal-estar.

Apesar da impossibilidade real de perceber nossa própria cultura, há de se considerar que o estudo biográfico de autoras latino-americanas também possibilita uma “importação” em relação ao estudo e à análise da literatura da América Latina. A produção literária

⁴ Conforme Lowe (2011, p. 604, grifo do autor), “durante a década de 1950, a expressão *Terceiro Mundo* começou a ser usada para descrever os países que não faziam parte do *Primeiro Mundo* (os países capitalistas industrializados) nem do *Segundo Mundo* (os países comunistas industrializados). O número de países do Terceiro Mundo aumentou rapidamente nas décadas de 1950 e 1960 com a desagregação dos impérios europeus e o surgimento de países recém-independentes. Em 1970, o Terceiro Mundo consistia na África, Ásia (com exceção da URSS e da China), Índia, Paquistão, Bangladesh, América Latina e Oriente Médio. Todos foram colônias ou mandatos de potências europeias e foram deixados em estado não desenvolvido ou subdesenvolvido quando conquistaram a independência.”

feminina e a experiência depositada em suas obras sempre foram vistas como menos importantes no âmbito cultural. Talvez uma das razões para o reconhecimento numa tradição literária, segundo Schmidt (1995), é que as limitações impostas pelas imagens literárias direcionavam à mulher o papel de musa ou criatura,

o que as excluía automaticamente do processo de criação, as escritoras, especialmente as do século 19, tiveram que lutar contra as incertezas, ansiedades e inseguranças quanto ao seu papel de *autora*, quanto à sua *autoridade* discursiva para firmar e representar determinadas realidades, ausentes ou falseadas no espelho que a cultura lhe apresentava (SCHMIDT, 1995, p. 187, grifo do autor).

Tais escritoras, lembra Schmidt (1995), desafiaram o processo de socialização e transgrediram os padrões culturais, legando-nos uma tradição de cultura feminina que, apesar de ser desenvolvida em uma cultura dominante e masculina, quebraram alguns paradigmas impostos por uma sociedade cujo valor cultural era depositado na produção literária do homem.

Nesse sentido, Schmidt (1995, p. 187-188) ressalta que

a literatura feita por mulheres envolve dupla conquista: a conquista da identidade e a conquista da escritura. Ultrapassados os preconceitos e tabus com relação ao potencial criativo feminino, vencidos os condicionamentos de uma ideologia que a manteve nas margens da cultura, superadas as necessidades de apresentar-se sob o anonimato, de usar pseudônimo masculino e de utilizar-se de estratégias para mascarar seu desejo, a literatura feita por mulheres, hoje, se engaja num processo de reconstrução da categoria 'mulher', enquanto questão de sentido e lugar potencialmente privilegiado para a reconceptualização do feminino, para a recuperação de experiências emudecidas pela tradição cultural dominante.

Portanto, a significação de literatura feminista, em geral, vem carregada de conotações políticas e sociológicas associadas à luta das mulheres pela igualdade de direitos e deveres relativos ao aspecto profissional, ao casamento ou aos filhos. Entretanto, conforme aponta Lobo (1997, p. 4), “o texto literário feminista é o que apresenta um ponto de vista da narrativa, experiência de vida, e, portanto, um sujeito de enunciação consciente de seu papel social.” Essa é, pois, a consciência que o eu da autora, especialmente as latino-americanas coloca, seja na voz das personagens femininas, seja como narradora.

Nesse caso, o suposto humanismo, ou seja, aquele que coloca o homem no centro do universo e das preocupações filosóficas e que tenta apagar as diferenças é, na verdade, “temor de acirrã-las, ao fingir não vê-las, como se não tivessem sexo ou cor, e como se tudo fosse universal.” (LOBO, 1997, p. 6). Ainda, segundo Lobo (1997, p.6),

não se pode destacar essas autoras como parte representativa da literatura de autoria feminina, uma vez que não tomam consciência de sua posição em face do todo social. É como se essas ‘minorias’ fossem perfeita e placidamente contempladas pelo cânone literário em geral.

Não podemos ignorar, conforme visto em Perrot (2008), que por diversos motivos, entre eles o antropológico, o sociológico e o histórico, as mulheres foram excluídas do mundo da escrita durante muito tempo e só conseguiram introduzir seus nomes mediante pequenas fissuras abertas por seu aprendizado de ler e escrever em conventos. Não esquecendo, também, que muitas delas tiveram de declinar de alguns privilégios ou usar pseudônimos masculinos para usufruírem da liberdade de escrever.

Até o século passado a literatura foi uma atividade exercida pelos homens e regida pelo sistema patriarcal. No entanto, foi a partir do “Romantismo que o discurso literário se democratizou e pode ser escrito e lido por outras classes sociais, inferiores, e não exercido hegemonicamente pelo sexo masculino.” (LOBO, 1997, p. 7).

A literatura de autoria feminina passa a ter seu valor reconhecido a partir da consciência feminista que revolucionou a cultura através da história. Esse reconhecimento ainda se encontra em processo de construção, embora seja preciso admitir que hoje essa literatura atinge um novo público, tanto produtor quanto leitor feminino. Além disso, continentes como o africano, o asiático e a América Latina, que raramente tiveram sua voz ouvida nas histórias literárias canônicas do passado, hoje estão incluídos nessa história, como é o caso da literatura chilena com destaques de relevante herança cultural daquele povo com dois prêmios Nobel, um para Gabriela Mistral em 1945 e um para Pablo Neruda em 1971.

Segundo Santos (2010, p. 176),

dezenas de escritores de reconhecido valor artístico, confirmado tanto pela crítica quanto por um público que vai além das fronteiras do Chile, essa literatura é um contributo fundamental para a consolidação da literatura da América Latina. Assim, nomes de expressão como o da escritora chilena Isabel Allende têm sido testemunho dessa inquestionável relevância. Com renomada produção literária, Allende compõe o quadro de mulheres ficcionistas contemporâneas e assoma como uma das grandes representantes do romance latino-americano.

Falar em literatura produzida por mulheres na América Latina, de acordo com Jozef (1999, p. 52) e mencionado por Santos (2010, p. 177), embora uma nação ou uma comunidade esteja “definida pelo poder patriarcal, também se dá à mulher um papel e um acesso à representação, ainda que limitado. A nova consciência nacional, nos países hispano-americanos, tem sido fator importante para a expansão da literatura escrita por mulheres.”

No contexto político-social, as situações políticas vividas na América do Sul no século XX, especialmente na década de 1970, com a implantação das ditaduras militares, levaram ao exílio muitas escritoras. No entanto, é nessa mesma época que ocorrem as principais transformações na literatura de autoria feminina, pois as escritoras passam a ter maior conscientização em relação à sua liberdade e autonomia para poderem trabalhar e buscar sua independência financeira por meio da escrita.

Ocorreu, assim, uma paulatina mudança da condição feminina para a condição feminista, segundo Lobo (1997). Ainda, de acordo com essa autora,

desde a década de 1970, a consciência do corpo e o questionamento da existência, com a maciça entrada das escritoras na Universidade, pelo menos desde a década de 1950, tornam suas vozes mais intensas. As escritoras passaram a expressar suas realidades psicológicas, interiorizadas, filosóficas, introvertidas e superaram o estágio em que repetiam o estilo dos homens, no século XIX (LOBO, 1997, p. 9-10).

De certa forma, as situações políticas foram benéficas na vida pessoal das escritoras da América do Sul, ainda que em longo prazo, pois elas se tornaram mais conhecidas no exterior. Essas situações, por outro lado, “provocaram seu descentramento com relação ao seu público leitor de origem e a perda do contato com este, interrompendo uma história de vida e uma troca cultural, com o exílio” (LOBO, 1997, p. 11). No entanto, para as escritoras, especialmente as latino-americanas, “superar a barreira do real e penetrar no mundo do trabalho, do concreto, do reconhecimento literário é o lento caminho da escritora contemporânea” (LOBO, 1997, p. 29).

Diante disso, é possível vislumbrar uma nova épica feminina a partir de escritoras como Allende e Lispector, que, conforme Lobo (1997, p. 30), são “as pioneiras na apresentação de um quadro mais combativo e revolucionário rumo a esta nova épica, urbana e afirmativa para a mulher.” Consoante a Lobo (1997), as heroínas dessas escritoras ainda não são modelos totalmente autônomos de mulheres, mas, à medida que se estabelece uma sociedade menos patriarcal na América do Sul, esses modelos deverão aparecer com maior frequência e com isso oferecer a todos melhor acesso ao saber, ao trabalho, à leitura e à escrita.

Navarro (1988), em sua obra *O romance na América Latina*, comenta que em relação à produção literária feminina na América Latina, especialmente a que compreende o período entre as décadas de 1946 e 1986, “observou-se uma intensa produção ficcional no continente latino-americano e, já nos anos 1960, esse movimento mereceu a característica de um verdadeiro *boom*” (NAVARRO, 1988, p. 9). Segundo essa autora, a influência da literatura latino-americana foi recebida de forma um pouco reservada por alguns críticos e estudiosos,

os quais estavam mais preocupados com a comercialização dessas obras, tendo em vista que, até então, a produção literária na América Latina era restrita a nomes como Borges⁵ ou Asturias⁶. Esse fato teve reflexo na produção literária das mulheres que, em geral, assumiam uma posição de submissão e inferioridade em uma sociedade na qual predominava o sistema patriarcal, levando-a ao silenciamento. Como observa Navarro (1995, p. 13),

uma das razões desse silêncio é que a literatura produzida por mulheres foi sempre considerada “feminina”, isto é, inferior, preocupada somente com problemas domésticos ou íntimos e, por isso, não merecendo ser colocada na mesma posição da literatura produzida por homens, cujo envolvimento com questões “importantes”, isto é, com a política, história e economia foi sempre assumida sem discussão. O resultado disso é que editores ansiosos por publicar obras escritas por homens não se dispunham a fazer o mesmo com as mulheres romancistas.

No entanto, a literatura de autoria feminina produzida a partir da metade do século XX vai, aos poucos, assumindo um caráter de denúncia da realidade ao mostrar as mazelas da sociedade, suas incoerências e desigualdades. É por meio da palavra e da literatura que a mulher passa a expressar seu próprio discurso. Dessa forma, personagens como Eva Luna rompem com o modelo tradicional. Nesse sentido, Jozef (1999, p. 52), mencionado por Santos (2010, p. 177-178), observa que a escrita da mulher hispano-americana

constrói seu próprio texto transgressor. Recriando experiências particulares para expressar uma visão de mundo, as escritoras pós-modernas trazem à tona uma experiência cultural específica, com a qual manifestam a situação da condição feminina em nossas sociedades. Da composição das personagens e da ficcionalização de suas experiências resulta um retrato plural de mulher.

Obras como *Eva Luna*, da escritora chilena Isabel Allende, que trata de questões como feminismo, narrativa, cruzamento de diferentes raças e emancipação, passam a conquistar seu espaço na sociedade, na política e no campo da literatura, refletindo positivamente na construção da identidade da mulher, especialmente das escritoras latino-americanas.

Zapata (1999, p. 119, tradução nossa)⁷, em entrevista realizada com Allende, comenta que “em *Eva Luna* há outro tema importante: a miscigenação.” Nesse sentido, Allende registra que

⁵ Jorge Luis Borges (1899-1986), um dos modelos e dos membros mais ativos da vanguarda dos anos vinte, poeta, autor de livros de versos *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Cuaderno San Martín* (1924) e *Luna de enfrente* (1925), contribuiu também para a fundação de *Prisma*, *Proa* e *Martín Fierro*, as três revistas da vanguarda daquela época, e o representante mais famoso do ultraísmo de Buenos Aires, o movimento poético que era uma simples derivação do ultraísmo espanhol (FRANCO, 1997, p. 287, grifo do autor, tradução nossa).

⁶ Miguel Ángel Asturias (1899-1974). “Novelista guatemalteco e ganhador do Prêmio Nobel Miguel Ángel Asturias. [...] Sua obra mestre, *El Señor Presidente* [...]” (FRANCO, 1997, p. 307, grifo do autor, tradução nossa).

⁷ En *Eva Luna* hay otro tema importante: el mestizaje (ZAPATA, 1999, p. 119).

[...] Há enormes diferenças entre as pessoas do cone sul e as do Caribe, entre as da montanha e as da costa. A mescla de diferentes culturas é uma riqueza inesgotável na literatura e nas artes. O *boom* da literatura latino-americana é um coro de vozes diferentes, mas harmoniosas, que tem narrado ao mundo nosso fabuloso continente e nos tem dado um sentido de identidade, uma identidade mestiça, sem dúvida. Negros, índios, brancos, todos cantando. Com que gosto escrevi esse livro! Foi uma festa de sentidos e de ideias (ZAPATA, 1999, p. 120, tradução nossa)⁸.

Essa passagem confirma os pressupostos de Lobo (1997) de que Allende é uma das escritoras latino-americanas pioneiras, revolucionárias e representantes da literatura feminina da América Latina. Da mesma forma, encontram-se, frequentemente, elogios e críticas sobre a obra allendiana nos meios de comunicação escritos:

quando falamos de literatura latino-americana, sobretudo se o fizermos da Europa um dos principais nomes que surgem é o de Isabel Allende. Desde que publicou seu primeiro romance, **La casa de los espíritus**, os títulos de seus romances não deixam de ocupar os primeiros lugares em vendas a nível mundial [...]. Como se pode imaginar, não é uma situação livre de polêmicas embora ninguém pode ignorar sua figura e a importância de sua obra, a escritora **tem tantos admiradores quantos adversários**. Os primeiros a consideram uma das melhores escritoras de língua hispânica, à altura de seu inspirador Gabriel García Márquez, enquanto que os segundos a criticam por considerar que se trata meramente de uma reprodutora da fórmula do realismo mágico do Prêmio Nobel colombiano.⁹

Portanto, falar em Isabel Allende e de sua produção literária é, sem dúvida, falar em uma das representantes da produção literária feminina da América Latina, da coragem e da luta das mulheres que souberam dar a volta por cima e subverter o sistema patriarcal que, durante muito tempo, dominou diversos segmentos da sociedade, entre eles, o da literatura.

Nesse sentido, e, partindo do pressuposto que o leitor não tem a obrigatoriedade de conhecer o *corpus* deste estudo, pareceu adequado fazermos algumas considerações acerca da vida e da produção literária da escritora, bem como apresentar um breve enredo da obra a ser analisada.

⁸ [...] Hay enormes diferencias entre la gente del cono sur y la del Caribe, entre los de la montaña y los de la costa. El mestizaje es una riqueza inegotable en la literatura y las artes. El *boom* de la literatura latino-americana es un coro de voces diferentes, pero armoniosas, que han narrado al mundo nuestro fabuloso continente y nos ha dado a nosotros un sentido de identidad, una identidad mestiza, sin duda. Negros, indios, blancos, todos cantando. ¡Con qué gusto escribí ese libro! Fue una fiesta de los sentidos y de las ideas (ZAPATA, 1999, p. 120).

⁹ Cuando hablamos de literatura latino-americana, sobre todo si lo hacemos desde Europa uno de los principales nombres que salen a relucir es el de Isabel Allende. Y es que desde que publicó su primera novela, **La casa de los espíritus**, los títulos de sus novelas no han dejado de ocupar los primeros sitios en ventas a nivel mundial [...] Como se pueden imaginar, no ha sido una elección exenta de polémicas ya que si bien nadie puede desconocer su figura y la importancia de su obra, **tiene tantos admiradores como detractores**. Los primeros que la consideran una de las mejores escritoras en lengua hispana, a la altura de su inspirador Gabriel García Márquez, mientras que los segundos la critican por considerar que se trata meramente de una reproductora de la fórmula del realismo mágico del Premio Nobel colombiano. Disponible em: <<http://www.papelenblanco.com/novela/isabel-allende-gana-el-premio-nacional-de-literatura-de-chile-2010>>. Acesso em: 26 abr. 2012.

2.2 VIDA DE ISABEL ALLENDE

Esta é a história de uma mulher e de um homem que se amaram plenamente, salvando-se assim de uma existência vulgar. Eu a levei na memória conservando-a para que o tempo não a desgastasse e só agora, nas noites silenciosas deste lugar, que finalmente posso contá-la. Eu o farei por ele e por outros que me confiaram suas vidas dizendo: toma, escreve, para que o vento não as apague. Isabel Allende.

No intuito de apresentarmos algumas considerações sobre a vida e a obra da escritora chilena Isabel Allende, apoiamo-nos basicamente em três fontes¹⁰ que nos pareceram mais completas.

Zapata (1999), a partir de uma série de entrevistas realizadas com Isabel Allende, uma das escritoras mais destacadas das letras latino-americanas contemporâneas, elaborou um apaixonante livro, *Isabel Allende, vida y espíritus*, sobre a vida e a obra da escritora chilena o qual nos permitiu desvelar a trajetória vital e literária de Allende.

De acordo com Zapata (1999), Allende desenvolveu o gosto pela leitura desde pequena. Havia noites em que Isabel se acomodava embaixo dos lençóis com uma lanterna para ler “escondido”, pois algumas das leituras eram consideradas extravagantes para a idade da menina. Um mundo fantástico se apoderou de Allende quando ela começou a acreditar que os personagens dos livros abandonavam as páginas e andavam pela casa na escuridão.

A partir das leituras secretas, Allende passou a ter subsídios para contar e criar contos primeiramente a seus irmãos menores e depois em celebrações de família. Nessa época, também se interessou pelo teatro; no entanto, foi a escrita que seduziu Allende. Enquanto viveu no Chile, escreveu várias peças de teatro e artigos sobre temas polêmicos. Na Venezuela, Allende começou sua trajetória como escritora, publicou *La casa de los espíritus*¹¹ em 1982, sua mais famosa obra e que resultou em filme homônimo.

Isabel Allende nasceu no dia 2 de agosto de 1942 em Lima, no Peru, época em que seu pai, Tomás Allende, primo de Salvador Allende, era embaixador do Chile naquele país. Sua mãe era Francisca Llona Barros, conhecida como Dona Panchita. Os pais de Isabel conheceram-se em uma tertúlia juvenil para aficionados pelas letras que ocorreu em Santiago, na década de 1940, com a finalidade de debater obras dos principais autores europeus da época, como James Joyce, Virginia Wolf e Franz Kafka. Pouco tempo depois se casaram sem o consentimento do pai da noiva, Don Agustín Llona, e foram morar em Lima. Tomás

¹⁰ As informações neste trabalho sobre a vida e obra da autora e o período ditatorial do Chile foram extraídas das obras *Paula*, *Isabel Allende Vida y Espíritus* e, no site oficial da autora, que constam nas referências bibliográficas.

¹¹ A casa dos espíritos (tradução nossa).

Allende era considerado um homem inteligente, bem humorado e um verdadeiro boêmio, o que pode ter resultado no fato de ele talvez não ter suportado as obrigações e a pressão que a situação de homem casado exigia e sumiu misteriosamente. Em razão do desaparecimento do marido que a deixou com três filhos pequenos, Francisco, Juan e Isabel, Francisca Llona retornou a Santiago e passou a viver com seus pais. Por essa razão, Isabel Allende é considerada de nacionalidade chilena.

Sem saber, a pequena Isabel acompanhou a mãe que fugia do abandono e do desamor do marido Tomás e se viu obrigada a cuidar, educar e alimentar três filhos pequenos. Essas dificuldades enfrentadas desde cedo por Isabel despertaram nela sentimentos de responsabilidade e laços muito intensos de amor e compreensão com a mãe ao longo dos anos. O amor, o respeito e a cumplicidade entre ambas foram compartilhados em todas as etapas da vida da escritora, ou nos melhores ou nos mais tristes momentos.

O retorno ao Chile permitiu que Isabel passasse parte da sua infância no convívio com os avós maternos. A mãe de Isabel, em 1950, uniu-se ao diplomático Ramón Huidobro, chamado por ela carinhosamente de “tío Ramón”. Essa união possibilitou que Isabel frequentasse diversos colégios privados e viajasse por muitos países aos quais “tío Ramón” era enviado como embaixador.

Em 1958, Isabel retornou ao Chile para terminar seus estudos, trabalhou na *Food and Agriculture Organization* (FAO) em Santiago. Posteriormente, desenvolveu outras atividades. Como jornalista, escreveu artigos sobre temas polêmicos e participou de programas de televisão. Conheceu o engenheiro Miguel Frías, com quem se casou em 1962 e teve dois filhos, Paula (1963-1992) e Nicolás (1966).

Em 1970, Salvador Allende, tio de Isabel, converteu-se primeiro presidente do Chile eleito pelo povo. Em 1973, quando Salvador Allende morreu durante o Golpe Militar chefiado pelo General Augusto Pinochet, Isabel buscou exílio na Argentina, o que lhe foi negado, e ela só conseguiu o exílio de que precisava em Caracas, na Venezuela. Não havia mais condições de viver no Chile, seu nome fazia parte da “lista negra”, pois Isabel ajudava, secretamente, os perseguidos políticos a fugirem do país; por isso, sua família recebia constantes ameaças. Com medo e ciente de que sua família estava em perigo, Isabel não tinha mais alternativa senão abandonar seu país. Na Venezuela, o marido de Isabel logo conseguiu emprego; no entanto, ela, que era acostumada a ser celebridade no Chile, por conta de um programa de televisão e de artigos que escrevia para um jornal, passou ao anonimato e à humilhação dos que procuram emprego. Trabalhou como professora e começou quase que secretamente e, com a ajuda divina dos avós, a escrever sua primeira novela, *La Casa de Los Espíritus*.

A mãe de Isabel foi sua primeira leitora e, também, a primeira a fazer correções, cortes e críticas ao seu trabalho de escritora. Ao ler os manuscritos de *La Casa de Los Espíritus*, que Isabel começou a escrever em oito de janeiro de 1981 como se fosse uma carta ao seu avô materno, logo que ela toma conhecimento de que o avô estava morrendo, Dona Francisca teve a certeza de que havia material suficiente não para uma, mas para três novelas e aí havia nascido uma escritora.

Após buscar, sem êxito, editoras da Venezuela e do Chile que se interessassem pela obra de Isabel, Dona Francisca escreveu para amigos de Buenos Aires que sugeriram contato com a agente literária Carmen Balcells, em Barcelona. Seis meses após enviarem os manuscritos para Barcelona, a obra *La Casa de Los Espíritus* foi publicada.

Entre os anos de 1983 e 1984, Isabel conseguiu sua independência financeira. Naquela época, com os filhos já crescidos, ela passou a dedicar-se mais à escrita e escreveu *De amor y de Sombra*. Desde então, publicou vários romances, memórias, contos e peças teatrais.

Aos 44 anos, Isabel conscientizou-se de que seu casamento, por diversos motivos, havia acabado. Seu marido trabalhava no interior da Venezuela. Ela não encontrava trabalho, ficava quase todo o tempo sozinha com os filhos, passavam por dificuldades financeiras e não se habituavam àquela vida. Ficou deprimida e se sentia uma fracassada. Em poucas horas, diz a escritora:

desmanchamos vinte e nove anos de amor e vinte e cinco de casamento, sem bater portas, sem recriminações nem advogados, apenas com as lágrimas inevitáveis, pois, apesar de tudo tínhamos um carinho recíproco, e acho que, de certa forma ele se conserva até hoje (ALLENDE, 2005, p. 413).

Após a publicação de *La Casa de Los Espíritus* e *De Amor y de Sombra* é que Isabel se deu conta que poderia “ganhar a vida” escrevendo ficção. Nessa época, a escritora começou a escrever *Eva Luna*, sua terceira novela. Foi então que Allende decidiu pedir a anulação do casamento, o que é possível no Chile desde que seja de comum acordo entre o casal. Resolveu ir para a Espanha, os filhos ficaram com o pai, pois já estavam em idade de ingressar na universidade. Partiu sozinha e sem nada porque tudo o que ela ganhara em anos de trabalho gastou em seu dia a dia, enquanto o marido investia em bens.

Em uma entrevista concedida à professora Celia Correa Zapata, que transformou a entrevista no livro *Isabel Allende Vida y Espíritus*, é possível perceber o posicionamento da escritora em relação ao fim de seu casamento:

Eva Luna marca o fim do teu casamento. Foi um momento violento, drástico? Doloroso, porque quase sempre se vive o divórcio como uma perda ou um fracasso. Não foi violento nem drástico porque emocionalmente havíamos nos separando ao longo dos anos. Essa relação havia terminado muito antes (ZAPATA, 1999, p. 116, tradução nossa).¹²

A partir da obra *Eva Luna*, Allende admite que passou a viver da escrita, bem como enalteceu o feminismo com a mesma tranquilidade e liberdade da protagonista Eva. Seguiu sustentando os mesmos ideais de sua juventude. Segundo a autora, mudou a forma de escrever, mas não o conteúdo.

Em 1988, Isabel viajou para uma série de conferências na Islândia, Porto Rico e mais uma dúzia de cidades americanas. Ao final daquela viagem, conheceu seu segundo marido, William Gordon, numa cidade no norte da Califórnia, com quem vive atualmente.

Um novo amor na vida de Isabel fez com que ela reencontrasse a felicidade e recomeçasse uma nova vida. Mas a vida ainda reservava à escritora chilena momentos difíceis. Em seis de dezembro de 1991, sua filha Paula foi internada em um hospital de Madrid e, dois dias depois, foi diagnosticada com porfiria (lesão grave no cérebro) e entrou em coma. O diagnóstico foi de que ela jamais poderia andar, falar, engolir nem se mexer por vontade própria. Insatisfeita com as palavras dos médicos espanhóis, Allende levou Paula para uma clínica nos Estados Unidos. Lá recebeu um laudo ainda mais devastador. Além de os médicos confirmarem o diagnóstico anterior, eles acrescentaram que Paula não reconheceria nem conseguiria estabelecer nenhuma comunicação com ninguém. A recomendação era apenas fazer exercícios para mantê-la flexível e que, se passasse por uma crise de pneumonia, deveria ser transferida à Unidade de Tratamento Intensivo, a fim de receber fortes doses de antibióticos e viver mais tempo; do contrário, morreria mais rápido.

Isabel tomou uma decisão drástica. Preparou a casa onde vivia com William, na Califórnia, para receber a filha e prometeu que todos ficariam a seu lado e a ajudariam a morrer.

No período em que Paula ficou internada no hospital e posteriormente na casa da mãe e do padrasto, Isabel começou a redigir num caderno uma história de sua família e de si mesma. Os apontamentos da autora resultaram em um livro apaixonante e revelador, cujo título foi uma homenagem à filha. Nessa obra, a escritora escreveu com detalhes os momentos

¹² Eva Luna marca el fin de tu matrimonio. ¿Fue un momento violento, drástico? Doloroso, porque casi siempre el divorcio se vive como una pérdida o un fracaso, pero no violento ni drástico porque emocionalmente nos habíamos ido separando por años. Esa relación había terminado mucho antes.

do coma da filha e uma autobiografia de sua própria vida desde a infância, pois, apesar de ter consciência do quadro de saúde de Paula, Allende acreditava na possibilidade de um dia Paula sair do coma e poder ler o que aconteceu enquanto estava inconsciente. Foi um ano de muito sofrimento, dor, incertezas e angústias para toda a família. Quando Isabel pressente que Paula está morrendo, chama a mãe, Dona Francisca, e a nora Célia. As três mulheres, cada uma a seu modo, preparam-se para a despedida. Na madrugada de um domingo, seis de dezembro de 1992, numa noite sobrenatural, Paula morreu, aos 29 anos.

Após a morte da filha, Isabel dedicou-se ainda mais à escrita. Além da obra *Paula*, dedicada à filha, Allende escreveu outras obras, entre elas, *La Suma de Los Días*¹³, livro em que ela narra para Paula, uma leitora que já não pertence a esse mundo, o que aconteceu com sua família após seu desaparecimento. O leitor vive com Allende a superação de uma mulher com força inspiradora, pois a história é emotiva, mas também muito inspiradora e repleta de humor.

Atualmente, Isabel Allende vive na Califórnia, Estados Unidos da América, com seu marido William Gordon, sempre num mundo cheio de amor, rodeada por amigos e pela família. Em suas obras, além da preocupação com temas sociais, é possível perceber a valentia de Allende, mulher forte, segura e convicta.

Neste espaço, fizemos um breve percurso desde a infância até os dias atuais da escritora Isabel Allende, lembrando, todavia, que não era nossa intenção nos delongarmos para não enfadar o leitor. Aos que se interessam em saber mais sobre a vida dessa escritora, fica como sugestão de leitura a obra *Paula*. A próxima seção é dedicada exclusivamente à produção literária da escritora chilena Isabel Allende.

2.3 PRODUÇÃO LITERÁRIA DE ISABEL ALLENDE

Com vistas a tornar a produção literária da escritora chilena mais conhecida, é importante ressaltar que, conforme Zapata (1999), Isabel Allende desde muito jovem já escrevia cartas e artigos para uma revista feminina chamada *Paula*, posteriormente nome dado à sua filha. No entanto, foi com a publicação de *La Casa de Los Espíritus*, em 1982, sua mais famosa obra e que resultou em filme homônimo, que Allende se tornou conhecida como escritora. Nessa obra, Allende relata a vida de uma família de descendentes legítimos e ilegítimos numa narrativa por todo o século XX, no Chile, acompanhando sua evolução social

¹³ A soma dos dias (tradução nossa).

e política. A escritora também se baseou na história de sua própria família, à qual adicionou acontecimentos e personagens fictícios, que dão grande riqueza e dramaticidade à narração. São três protagonistas, três gerações de mulheres com vidas marcantes: Clara, a “clarividente”, sua filha Blanca e a neta Alba, que é o *alter ego* da própria Isabel. Essas mulheres, femininas e fortes, enfrentam com coragem as paixões, os dramas familiares e os acontecimentos turbulentos de suas épocas. A inspiração para o livro e para o enredo é explicada pela própria autora em seu livro *Paula*.

De Amor y de Sombra, que também resultou em filme homônimo, originou-se de um compromisso da autora em denunciar o passado ainda recente, fruto do regime militar instalado no Chile em 1973, gerando inúmeros órfãos e exilados, além da desesperança que tomou conta do povo chileno por muitos anos.

“Onde e como começaste a desenvolver o tema de *De amor y de sombra*?” (ZAPATA, 1999, p. 104, tradução nossa)¹⁴.

[...] Não tive que escolher o tema: em 1978 descobriu-se um crime político no Chile, apareceram os cadáveres de quinze camponeses massacrados por militares em 1973. Seus corpos foram sepultados em fornos de barro e abandonados na localidade de Loquén [...] Os fantasmas desses camponeses assassinados não me deixavam em paz até que escrevi sua história (ZAPATA, 1999, p. 104-105, tradução nossa)¹⁵.

Cabe ressaltar que o momento político vivido pelos chilenos na década de 1970, do século XX, foi também uma das experiências mais difíceis e duras vividas em toda a América Latina.

De amor y de sombra reúne a experiência da autora como jornalista e escritora e o comprometimento com os mais humildes, os trabalhadores explorados, os perseguidos políticos e torturados pela situação que o país enfrentou demonstrando, assim, o quanto é doloroso o caminho daqueles que têm nas mãos a possibilidade de denunciar, com consciência ética, os horrores sofridos por um povo em detrimento dos que têm o poder, e acreditar que existe a possibilidade de um mundo melhor e mais justo, assinalando, dessa forma, uma das características de Isabel Allende: ser depositária da memória coletiva. É possível dizer que a narrativa allendiana, especialmente nessa obra, traz à consciência os horrores da sociedade vividos naquela época.

¹⁴ ¿Dónde y cómo comenzaste a desarrollar el tema de *De amor y de sombra*?

¹⁵ No tuve que escoger el tema: en 1978 se descubrió un crimen político en Chile, aparecieron los cadáveres de quince campesinos masacrados por los militares en 1973. Sus cuerpos fueron sepultados en unos hornos de cal abandonados en la localidade de Loquén [...]. [...] Se me ocurre que los fantasmas de esos campesinos asesinados no me dejaron en paz hasta que escribí su historia [...]

Eva Luna, terceira obra da escritora chilena e objeto deste estudo, publicado em 1987, cujo tema foge um pouco dos temas dos romances anteriores, que tratavam do trauma do golpe militar no Chile e do exílio da escritora, apresenta dois temas fundamentais: o feminismo e a narrativa. Foi também a partir da publicação de *Eva Luna* que Allende passou a se considerar uma escritora:

havia escrito dois romances antes e, finalmente, me sentia uma escritora de pleno direito; pela primeira vez me atrevi a preencher um formulário em um aeroporto e colocar, no espaço correspondente à profissão, a palavra mágica: escritora. Toda minha vida havia andado pela periferia da literatura, havia escrito para jornais, contos infantis, roteiros de televisão, dois romances traduzidos em vários idiomas e milhões de cartas, mas ainda não me sentia escritora. Fazê-lo foi um passo decisivo: assumir meu destino e vivê-lo plenamente (ZAPATA, 1999, p. 111, tradução nossa)¹⁶.

A história em *Eva Luna* move-se por três níveis. Há momentos em que não se sabe se trata da vida real da protagonista, da vida novelada que ela inventa ou da telenovela que está escrevendo. No entanto, o mais perceptível ao leitor é o fato de Eva relatar o que sente e posteriormente descobrir que ela pode escrever a quantidade de histórias que carrega na memória. A obra está salpicada de observações sobre o ofício de escrever, de como a escrita pode transformar a própria vida e de como é possível transformar um tema banal em uma novela. Nesse sentido, por meio do romance *Eva Luna*, a escritora chilena busca representar a importância da escritura no processo de constituição da identidade dos indivíduos, sobretudo a busca de autonomia por parte das mulheres, no que concerne a um papel ativo na sociedade. Quando Allende escreveu seu terceiro romance, seu casamento já dava sinais de que não estava bem. Foi então que Allende descobriu que podia ter sua independência a partir da escrita.

Dessa maneira, observamos que o romance *Eva Luna* constituiu para Allende o primeiro livro que ela escreve com a consciência de que, apesar das dificuldades e preconceitos sofridos pelas mulheres, principalmente em relação à conquista de seu espaço no mundo da literatura e dos problemas pessoais que passava na época, é possível, pela força da palavra, propor uma reflexão acerca do papel da mulher na sociedade.

¹⁶ Había escrito dos novelas antes y, por fin, me sentía una escritora hecha y derecha; por primera vez me atreví a llenar un formulario en un aeropuerto y poner, en el espacio correspondiente a la profesión, la palabra mágica: escritora. Toda mi vida había andado en la periferia de la literatura, para entonces había escrito periodismo, cuentos infantiles, guiones de televisión, humor, dos novelas traducidas a varios idiomas y millones de cartas, pero aún no me sentía escritora. Hacerlo fue un paso decisivo: asumir mi destino y vivirlo plenamente (ZAPATA, 1999, p. 111).

“O que acontecia na tua vida quando escreveste teu terceiro romance?” (ZAPATA, 1999, p. 112, grifo do autor, tradução nossa)¹⁷.

Na Venezuela meu casamento começou a deteriorar-se como quase sempre ocorre entre os exilados; se desfazem as muletas que sustentam o casal em seu próprio ambiente e ficam sem nada: é a hora da verdade. Caem as máscaras, as ilusões... Miguel trabalhava no interior da Venezuela, em Puerto Ordaz, e eu fiquei sozinha em Caracas com as crianças, o que contribuiu para nossa separação. Não encontrei trabalho, não me habituava, não tínhamos dinheiro, vivia olhando para o sul, com a ideia de retornar assim que tivesse democracia no Chile. Me deprimi, me sentia fracassada, havia passado trinta anos e não encontrava um destino, acreditava que não havia feito nada que valesse a pena, tudo ao meu redor me parecia chato e medíocre, estava presa em uma rua sem saída. Seis anos mais tarde veio a escrita para me salvar. Depois que publicaram *La casa de los espíritus* e *De amor y de Sombra* compreendi que podia ganhar a vida escrevendo ficção, deixei o colégio onde trabalhava e escrevi *Eva Luna* [...] ¹⁸.

Escrever *Eva Luna* pode ter sido, para Isabel Allende, uma forma de expressar sua indignação contra o sistema patriarcal. Na passagem relatada na sequência, observamos que não resta dúvida de que a escritora delega para suas personagens, especialmente as femininas, a liberdade de expressão, o que não era possível para a escritora, como uma cidadã comum, considerando o período em que a obra foi escrita. *Eva Luna* é uma obra de cunho feminista que traz à tona problemas relacionados ao papel da mulher na sociedade. Muito provavelmente Allende dê voz à *Eva Luna* com a intenção de que as mulheres percebam a possibilidade de modificarem sua história por meio da palavra e da escrita.

Quando Zapata pergunta à Isabel Allende:

de todos teus personagens femininos, dirias que *Eva Luna* é a mais forte? Não me lembro de todos meus personagens femininos, mas se na boca de *Eva Luna* coloquei tudo o que sempre quis dizer sobre a situação da mulher, sem dúvida, deve ser muito forte. No entanto, creio que nela se trata de um feminismo prático, assumido com grande naturalidade. No meu caso, sofri durante anos de machismo em sentido inverso como disse minha mãe (ZAPATA, 1999, p. 117, tradução nossa) ¹⁹.

¹⁷ ¿Qué pasaba en tu vida cuándo escribiste tu tercera novela?

¹⁸ En Venezuela mi matrimonio comenzó a deteriorarse, como casi siempre ocurre entre los exilados; se desmoronan las muletas que sostienen a la pareja en su propio ambiente y quedan ambos desnudos: es la hora de la verdad. Caen las máscaras, las ilusiones... Miguel tabajaba en el interior de Venezuela, en Puerto Ordaz , y yo me quedé en Caracas con los niños, lo cual contribuyó a separarnos. No encontré trabajo, no me habituaba, no teníamos plata, vivía mirando hacia el sur, con la idea de regresar apenas hubiera democracia en Chile. Me deprimí, me sentía fracasada, había pasado los treinta años y no encontraba un destino, creía no haber hecho nada que valiera la pena, todo a mi alrededor me parecía chato y mediocre, estaba atrapada en un callejón sin salida. Seis años más tarde vino la escritura a salvarme. Después que publicaron *La casa de los espíritus* y *De amor y de sombra* comprendí que podía ganarme la vida escribiendo ficción, dejé el colegio donde trabajaba y escribí *Eva Luna* [...]

¹⁹ De todos tus personajes femeninos, ¿dirías que *Eva Luna* es la más fuerte? No me acuerdo de todos mis personajes femeninos, pero si en la boca de *Eva Luna* puse todo lo que siempre quise decir sobre la situación de la mujer, sin duda debe ser muy fuerte. Pero creo que en ella se trata de un feminismo prático, asumido con gran naturalidade. En mi caso, sufrí por años de machismo al revés, como dice mi madre.

Nesse sentido, Eva Luna pode ser considerada uma representante da expressão do feminismo e da voz da mulher latino-americana, pois, ao fazer o uso da palavra, contando histórias, como uma forma de se constituir como sujeito, ela busca igualdade e respeito entre homens e mulheres, de modo a demarcar seu espaço na sociedade e a assumir a posição de sujeito na narrativa. Allende, ao colocar em suas obras personagens que transgridam os convencionalismos de um sistema social patriarcal, permite relativizar a visão dicotômica de uma sociedade que se funda sobre as oposições entre homens/mulheres, pais/mães. De acordo com Jozef (1999, p. 52), personagens como Eva Luna que rompem o molde tradicional e as estruturas convencionais da estratégia narrativa “são construídas através da fantasia, na fronteira dos sonhos, isto é, no espaço da intimidade. Seu papel, diferentemente do tradicional, deixa de ser passivo, para ser indagador.”

As demais obras da escritora chilena, traduzidas em vários idiomas, tratam de diversos temas, desde fatos da vida real de seu atual marido até sensualidade e gastronomia. A força da mulher latino-americana em *Inés del alma Mía*, um relato sábio e bem humorado da sua vida sem Paula, *La Suma de Los Días*, e *El Cuaderno de Maya* entre outros.

Sua última obra, *Amor*, recopila as melhores cenas de amor dos romances e contos de Allende, que foram selecionadas pela própria escritora, foi lançada no segundo semestre de 2012 na Espanha. Entre os inúmeros prêmios recebidos pela autora, o mais recente foi o prêmio Hans Christian Andersen de literatura em março de 2012.

Cumpramos lembrar que, para este trabalho, optamos por analisar um dos romances da escritora chilena, Isabel Allende; por isso, entendemos viável dedicar a próxima seção, ainda que de forma abreviada, ao enredo da obra *Eva Luna*.

2.4 EVA LUNA: ENREDO

Quando Allende escreveu seu terceiro romance, ainda morava na Venezuela, seu casamento estava deteriorando-se e ela pensava em retornar ao seu país de origem, o Chile, assim que se instalasse a democracia. Largou o emprego de professora em um colégio e passou a dedicar-se à escrita. Assim surgiu *Eva Luna*²⁰.

A personagem Eva Luna nasce de uma relação casual entre a mãe, Consuelo, e um índio que trabalhava de jardineiro na mesma casa em que Consuelo era empregada doméstica. Eva nunca conheceu o pai, que foi embora logo após sua concepção sem nem mesmo saber da

²⁰ Neste trabalho, utilizamos a edição de 1994. Destacamos que todas as informações e citações serão retiradas desta edição.

gravidez de Consuelo. A menina conviveu com a mãe na casa do patrão, o professor Jones, cujo ofício era embalsamar cadáveres, até os seis anos de idade, quando a mãe morre tragicamente engasgada com um osso de galinha. Os poucos anos que passou com a mãe, porém, foram suficientes para Eva conhecê-la e lembrar-se dela com carinho para sempre.

Após a morte da mãe, passou a ser cuidada pela madrinha, outra empregada da mansão do professor Jones. Aos oito anos, Eva começou a trabalhar em casas de família, pois sua madrinha alegava que não podia tomar conta da menina e que ela já tinha idade suficiente para ser empregada e ganhar seu próprio dinheiro, que, aliás, sempre ia parar nas mãos da madrinha.

Em seu primeiro emprego, Eva tem o carinho de Elvira, a cozinheira da casa, com quem mantém vínculos até o final da narrativa. No entanto, a protagonista era constantemente humilhada e desprezada pela patroa, pois Eva não tinha jeito para os afazeres domésticos; ao contrário, a menina tinha tendência à fantasia e um gosto enorme por contar e ouvir histórias, gosto herdado da mãe.

[...] Começava a falar do passado ou a narrar suas histórias, e então o aposento se enchia de luz, desapareciam as paredes, dando lugar a incríveis paisagens, palácios abarrotados de objetos nunca vistos, países longínquos inventados por ela ou tirados da biblioteca do patrão [...]. Quando ela contava, o mundo povoava-se de personagens, algumas chegando a ser tão familiares, que ainda hoje, tantos anos depois, posso descrever suas roupas e o tom de suas vozes [...] (ALLENDE, 1994, p. 29).

As palavras são grátis, dizia Consuelo à filha, podes apropriar-se delas, são todas suas. Consuelo comentava com Eva “que a realidade não é apenas como percebida na superfície, possuindo também uma dimensão mágica, tendo-se vontade, é legítimo exagerá-la e dar-lhe cor, para que a passagem por esta vida não se torne tão tediosa.” (ALLENDE, 1994, p. 29). Assim, Consuelo semeou em Eva o dom da palavra e a fez conservar intactas as lembranças da infância da mãe e depois as suas.

O desprezo e a humilhação que Eva passou nesse emprego desencadearam na menina um desejo muito grande em conquistar espaços maiores. Em dada ocasião, Eva tem um sério conflito com a patroa e foge para a rua, quando conhece Huberto Naranjo, que se torna seu grande amigo e com quem terá um relacionamento amoroso quando adulta.

Eva não consegue se adaptar à vida nas ruas e procura a madrinha, que a leva de volta para a casa onde trabalhava. Passaram-se alguns anos durante os quais Eva troca de emprego várias vezes. Aos 13 anos volta às ruas, reencontra Huberto Naranjo, que a leva à casa de uma amiga, dona de um bordel; contudo, Huberto recomenda que a “senhora” cuide de Eva como

se fosse irmã dele. Um dia, em consequência das ações repressivas da polícia, Eva se vê novamente nas ruas. Nessa época, a menina já havia passado por todas as dificuldades e dissabores de quem vive na rua. Então, é encontrada por Riad Halabí, vindo da Arábia há alguns anos, a fim de construir uma vida e fazer fortuna no continente latino-americano.

Riad levou Eva para sua casa em uma pequena aldeia chamada Água Santa, para fazer companhia à sua esposa Zulema. Riad Halabí tratava-a como uma filha e passou a ser uma pessoa muito especial e uma referência para a menina. Deu-lhe um registro de nascimento, ensinou-lhe a fazer contas e contratou uma professora para ensinar-lhe a ler e a escrever. Eva, então, vislumbra a possibilidade de registrar no papel suas histórias antes narradas apenas oralmente.

A partir do capítulo seis, Eva Luna, a narradora da obra, conta a história desse casal de árabes, Zulema e Riad Halabí. Riad chegara à América com 15 anos, sozinho, sem dinheiro e sem amigos. Tinha a missão de fazer fortuna e enviar dinheiro para a família. Dormia no chão de uma fábrica de tecidos de um patrício que, a troco do teto, exigia-lhe que limpasse o prédio e carregasse os fardos de fio de algodão. No que lhe restava de tempo realizava transações diversas e logo percebeu que poderia lucrar com isso; passou a dedicar-se ao comércio. Percorria escritórios oferecendo roupa íntima, relógios, cosméticos e mapas, e, nas casas da burguesia, oferecia todo tipo de quinquilharia para as empregadas domésticas.

Seus patrícios o aconselharam a viajar pelo interior levando sua mercadoria. Andou, de ônibus, por diversos caminhos, depois comprou uma motocicleta. Desse modo, percorreu caminhos indescritíveis até que uma de suas viagens o levou a um vilarejo chamado Água Santa, uma aldeia modesta. Nessa época, já havia adquirido uma camionete. Simpatizou com o lugar e resolveu instalar-se aí, mas somente após muitas manifestações de que tinha boas intenções foi considerado pelos moradores como um nativo. Com o tempo, Riad abriu um armazém, o “Pérola do Oriente”, ajudou as pessoas a comercializarem o que produziam e incentivou os moradores a fabricarem artesanato de madeira para aumentarem seus rendimentos. Então, escreveu para sua mãe, pedindo-lhe que encontrasse para ele uma esposa em sua terra natal.

Zulema concordou em casar com ele, porque apesar de sua beleza não conseguira marido e já estava com vinte e cinco anos, quando a casamenteira lhe falou de Riad Halabí. Disseram-lhe que ele tinha lábio leporino, porém ela ignorava o que isso significava e, na foto que mostraram, via-se apenas uma sombra entre a boca e o nariz, algo mais semelhante a um bigode torcido, que a um obstáculo para o casamento (ALLENDE, 1994, p. 158).

A personagem Zulema, em nenhum momento, faz qualquer questionamento sobre as convenções que lhe são impostas, sobre seus desejos, suas vontades. Ela aceita tudo em silêncio e acredita que seu futuro marido seja um rico comerciante na América.

O casamento de Zulema e Riad seguiu todos os ritos, uma vez que o noivo podia pagá-los. O ritual durou sete dias, período em que a noiva foi colocada à prova para se verificar se seria uma boa esposa.

No primeiro dia, as amigas e mulheres das duas famílias reuniram-se para verificar o enxoval da noiva. No segundo, a noiva foi levada em procissão para um banho público, para que as parentes do noivo verificassem se ela estava bem alimentada e não apresentava nenhuma marca pelo corpo. No terceiro dia, a avó tocou a fronte da noiva com uma chave a fim de abrir-lhe o espírito à fraqueza e ao afeto. Nesse mesmo dia, a mãe de Zulema e o pai de Riad calçaram-lhe sapatilhas untadas com mel para que ela entrasse no casamento pelo caminho da doçura. No quarto dia, Zulema recebeu os sogros para oferecer-lhes pratos preparados por ela. Ao ser criticada em razão de que a carne estava dura e com pouco sal, ela abaixou os olhos e não disse nada. No quinto dia, a noiva foi exposta à presença de trovadores, que cantaram canções atrevidas e obscenas para provar sua seriedade. No sexto dia, casaram-se e, no sétimo dia, receberam o cádi²¹. Finalmente as mulheres da família conduziram a noiva ao quarto preparado para a ocasião, enquanto os demais convidados aguardavam do lado de fora a prova da pureza da noiva simbolizada pelo lençol ensanguentado.

Até esse momento do ritual, Zulema não pronuncia qualquer palavra. A sequência dos rituais pelos quais a personagem passa para concretizar o casamento sugere que a mulher é uma mercadoria que precisa ser testada e aprovada antes que seu dono a adquira. O noivo, no entanto, em nenhum momento foi colocado à prova.

Ao ficarem a sós no quarto, e pela primeira vez terem a oportunidade de dirigir a palavra um ao outro, ambos permanecem em silêncio. Zulema sabia que o noivo tinha lábio leporino, no entanto, ela reage de maneira negativa ao olhar para Riad. Dessa maneira, ela quebra os costumes que exigem que a noiva demonstre medo e fique trêmula diante do marido. Riad esforça-se para vencer a rejeição de Zulema, escondendo-se em um canto sem pronunciar nenhuma palavra: “havia sido educado na regra do silêncio: ao homem é proibido demonstrar seus sentimentos ou desejos secretos” (ALLENDE, 1994, p. 160).

²¹ Cádi em árabe é um juiz muçulmano que julga, segundo a charia, o direito religioso islâmico.

Durante dez anos, Zulema não dirigiu a palavra a outra pessoa além do marido; ele, por conseguinte, dispõe-se a ser seu intérprete, o que revela uma atitude paternalista em relação à esposa. Zulema, por sua vez, caracteriza-se pela submissão e alienação, retratando uma mulher que se adapta às exigências da sociedade.

Eva Luna, durante todo o tempo que vive com o casal de árabes, dedica-se intensamente aos cuidados com Zulema, conta-lhe histórias, tenta enfeitá-la com joias, deixá-la bonita e atraente. Zulema, por seu turno, passa a comunicar-se com alguém que não seja o marido. As histórias de Eva, no entanto, contribuíram para encher a cabeça de Zulema com fantasias românticas.

Nessa época, Riad hospeda, em sua casa, seu primo Kamal, acreditando que, quando precisasse viajar para comprar mantimentos e reabastecer o armazém, as duas mulheres estariam protegidas. Zulema, porém, envolvida com as histórias que Eva lhe contara, seduz o primo do marido e se entrega a este como nunca havia feito com o esposo. Eva, ciente da traição, jamais pronunciara uma palavra a respeito do ocorrido para não magoar Riad. O marido, ao retornar de viagem, não encontra mais o primo, tampouco alguma explicação sobre o desaparecimento do rapaz. Com o passar do tempo, Zulema entra em um estado de melancolia profunda e volta a silenciar. Vários meses se passaram e várias foram as tentativas para que a esposa de Riad sáísse daquele estado. Não suportando a partida de Kamal, Zulema comete suicídio com um tiro na boca.

A maioria das histórias Eva inventava e recriava a partir das lembranças que tinha daquilo que sua mãe lhe contara na infância, dos programas de rádio e de qualquer coisa que ouvisse. A memória e os elementos do cotidiano serviram de ponto de partida para a invenção de suas histórias e contos antes de aprender a ler e a escrever. Também teve inspiração na obra *As mil e uma noites*²², presente de Riad Halabí.

A obra da autora chilena narra a história de uma personagem feminina que se constitui enquanto sujeito a partir da capacidade, herdada da mãe, de narrar. Eva tem a sorte de crescer junto a pessoas que lhe permitem o contato com histórias, cuja leitura tem papel preponderante na sua formação como escritora.

²² *As Mil e uma Noites* é o título de uma das mais famosas obras da literatura árabe, é composta por uma coleção de contos escritos entre os séculos XIII e XVI. A obra conta a história do rei Périsa, da Pérsia, que, traído pela esposa, mandou matá-la. Desse momento em diante decidiu passar cada noite com uma mulher diferente, que era degolada na manhã seguinte. Dentre as várias mulheres que desposou, Sherazade foi a mais esperta, iniciou um conto que despertou o interesse do rei em ouvir a continuação da história no dia seguinte. Com sua esperteza, Sherazade escapou da morte e, para continuar vivendo, escreveu *Mil e uma noites*. *As Mil e uma Noites* tornou-se conhecida no ocidente a partir de 1704, graças ao orientalista francês Antoine Galland. Disponível em: <www.brasilecola.com/curiosidades/as-mil-uma-noites.htm>. Acesso em: 21 out. 2012.

Ao ler *As mil e uma noites*, Eva estabelece uma relação dialógica com essa obra que lhe serve de inspiração na criação de suas próprias histórias.

Um dia, a professora Inês falou a Riad Halabí sobre *As mil e uma noites*. Em sua viagem seguinte, ele trouxe para mim quatro enormes livros encadernados em couro vermelho, e neles mergulhei, até perder de vista os contornos da realidade. [...] Não sei quantas vezes li cada conto. Quando decorei todos eles, comecei a transpor personagens de um para outro, a trocar os contos, tirar e acrescentar um jogo de possibilidades infinitas. (ALLENDE, 1994, p. 165).

O processo de escrita, por diversas vezes, representa a construção a partir de *fiões* que se entrelaçam e resultam em um tecido *textual*. Nesse sentido, a literatura universal, em diversas situações, remete às personagens fiandeiras que, com desvelo e persistência, tecem, com palavras a experiência humana. Entre as diversas representantes femininas da literatura universal, podemos destacar Sherazade, de *As mil e uma noites*, que engendra à noite suas narrativas, despertando a curiosidade de seu ouvinte, o Rei Périsa, que a deixa viver mais um dia. É noturna também a atividade de Eva Luna que, antes de se tornar uma escritora famosa, trabalha durante o dia e escreve à noite.

A partir da comparação com *As mil e uma noites*, é possível construir a hipótese de que Eva Luna pode ser lida como uma de suas reinvenções, uma vez que as protagonistas das duas obras reúnem diversas histórias contadas por uma mulher para salvar a própria vida. Kristeva (1974, p. 62 apud PAVANI, 2004) afirma que “a palavra literária não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior.”

Após a morte de Zulema, da qual Eva fora acusada e presa injustamente, e em razão dos constantes comentários de que Eva e Riad poderiam ser os responsáveis pela morte da mulher, bem como das chantagens do tenente em reabrir o caso, Riad decide mandar Eva de volta à capital. No entanto, Eva sente uma espécie de “amor agradecido” por Riad. Em uma noite antes de partir, Eva seduz Riad e os dois têm uma intensa noite de amor.

Ao chegar à capital, Eva passou a viver com o amigo Melécio, um transexual que conhecera na casa da “senhora”. Melécio acolheu Eva em sua casa e a convivência entre os dois fez com que ele percebesse o potencial que Eva tinha para a escrita. Nessa época, a protagonista conheceu Rolf Carlé, um cineasta que veio da Europa para fugir das más recordações da sua infância, mais especificamente dos maus tratos sofridos pelo pai.

Mais uma vez Eva reencontra Huberto Naranjo, que, de menino de rua, transformara-se em um guerrilheiro procurado pela polícia. A situação de Naranjo não impede que a paixão

entre os dois reacenda. Cabe lembrar que o período que contextualiza a narrativa pressupõe os anos de 1973-1990. Nessa época, quase toda a América Latina vivia as duras e difíceis experiências instaladas com o regime militar.

Ao retornar à cidade e, para não viver à custa de Melécio, carinhosamente chamado de Mimi, Eva começou a trabalhar em uma fábrica como secretária, durante o dia e, à noite, dedicava horas à escrita, sempre com o apoio incondicional de Mimi, que, nessa época, havia se tornado popular e conhecia várias pessoas influentes. Mimi sonhava ver Eva dedicando-se à literatura e à escrita, por isso comprou-lhe uma máquina de escrever ao mesmo tempo que começou a oferecer jantares em sua casa sempre solicitando que Eva contasse alguma de suas histórias, visando lançá-la como escritora. Eva, por seu turno, conciliava o trabalho, a escrita e os encontros às escondidas com Huberto Naranjo. Os anos de guerra, sem tirar as botas, de arma em punho e os olhos sempre abertos para enxergar além das sombras, transformaram Naranjo em Comandante Rogélio.

A guerra deixara de ser apenas um ideal de jovens entusiasmados pela esperança de mudar o mundo, mas era uma luta impiedosa e sem quartel. O movimento guerrilheiro trouxera Rolf Carlé de volta ao país. Com determinação e coragem, Rolf consegue, por intermédio do Comandante Rogélio, infiltrar-se nos campos da guerrilha e filmar o único longa-metragem que existe no país sobre a guerrilha dessa época. É nessa aventura, também, que o cineasta percebe a diferença dos acampamentos improvisados, sem roupas, medicamentos, alimentos, teto, transporte ou comunicação, ao contrário dos grupos de soldados que tinham tudo isso e o apoio do governo. Havia motivos para tamanho sacrifício, a busca pela liberdade e igualdade em uma sociedade em que as desigualdades sociais e as injustiças assombravam e prevaleciam no país há anos.

Ao retornar à cidade, Rolf não comenta com ninguém sobre o tempo que permanecera nas montanhas, introduziu-se nos Centros de Operações do Exército acompanhando os soldados em suas incursões, falando com oficiais e entrevistando o Presidente da República. Ao final, adquirira mais informações sobre o assunto do que qualquer outra pessoa no país. Tudo o que Carlé viveu não fora suficiente para acreditar que um dia a guerrilha pudesse ter algum êxito, pois, apesar da democracia, esse regime era cheio de defeitos. O cineasta reúne todo seu material e o esconde na casa de um tio que morava em um pequeno vilarejo afastado da cidade, pensando em um dia poder, com esse material, mudar a história de seu país.

Eva abandona seu emprego na fábrica, visto que é constantemente perseguida pelo patrão que tenta a qualquer preço seduzi-la. Mimi aprova a decisão da menina e insiste que ela deve-se dedicar somente à escrita, sustentando que cada um nasce com um dom, e o de Eva

era a escrita. Mimi, nessa época, ganha um papel em uma telenovela, o que encorajou Eva a escrever novelas cujos temas devessem fugir do padrão, isto é, não falar em amor, ciúmes, paixões impossíveis e virgindade.

Na madrugada de uma quarta-feira chuvosa, Eva acorda, prepara um café forte e instala-se diante da máquina de escrever, introduz uma folha de papel e, nesse momento, sentiu algo estranho:

acreditei que aquela página esperava vinte e tantos anos por mim, que eu vivera apenas para esse instante, e desejei que a partir desse momento meu único ofício fosse o de captar as histórias suspensas no ar mais sutil, para torná-las minhas. Escrevi meu nome e em seguida as palavras acudiram sem esforço, uma coisa enlaçada na outra e outra mais (ALLENDE, 1994, p. 269).

Ao fim de três semanas, Mimi considerou que Eva já havia escrito o bastante e seria o momento de dar um uso prático àquele delírio. Marcou uma entrevista com o diretor da televisão para oferecer-lhe a história de Eva. O Senhor Aravena as recebeu de maneira fria, sem muita atenção, porém, após o convite de Mimi para um jantar e ao ver a pasta com os manuscritos, ele ficou incomodado. Quatro dias após o jantar, Aravena marca com Eva a assinatura do contrato. No entanto, comenta que tudo aquilo não passava de situações inverossímeis, que não havia romance verdadeiro, que os protagonistas não eram bonitos e nem viviam na opulência. Julga que o público ficaria perdido, mas afirma que não poderia decepcionar Mimi, ao mesmo tempo que pede a Eva que continue escrevendo, porque ele próprio queria saber o final daquele disparate.

Alguns dias após o jantar oferecido por Mimi no qual Rolf Carlé também participou, o cineasta convida Eva para um passeio, os dois passam o dia juntos e cada um fala de sua vida. Eva, todavia, omite seu relacionamento com Huberto Naranjo.

Apesar de saber do risco que corria, Eva se dispôs a colaborar com Naranjo em duas arriscadas missões: primeiro, ele pretendia invadir a fábrica de uniformes militares, onde Eva havia trabalhado por muitos anos, no intuito de furtar roupas e demais equipamentos para seus homens usarem na libertação de alguns de seus companheiros da penitenciária presos pelo exército. Para a invasão à penitenciária, Naranjo conta com a ajuda de seus homens, de Eva Luna, de uma pequena aldeia de índios e de Rolf Carlé, para filmar tudo.

No dia em que a invasão ocorreria e após Eva dar sua contribuição fazendo uma espécie de bomba caseira, Naranjo providenciou que ela chegasse em segurança a um povoado vizinho para tomar um ônibus de volta à capital. Despediram-se com um beijo carinhoso e cientes de que ficariam por muito tempo sem se ver. Na manhã de domingo, Eva é

despertada com a chegada de Rolf Carlé disposto a tirá-la da cidade por um tempo para que ninguém pudesse associar a participação da menina na fuga dos presos. Antes, porém, o cineasta entregou a seu chefe, o diretor da televisão, vários rolos de filme e a notícia mais alucinante dos últimos anos.

Rolf e Eva partiram para a Colônia, lugar afastado da cidade e onde moravam uns tios do cineasta. No horário do jantar, ao ligar a televisão, assistiram ao relato de um militar sobre os pormenores da fuga dos nove guerrilheiros. O diretor da penitenciária declarava que um grupo de terroristas havia efetuado o assalto usando helicópteros e armados de bazucas e metralhadoras, omitindo, assim, a versão real dos fatos, alegando, inclusive, que os guardas de plantão teriam oferecido uma corajosa resistência, estavam feridos e que não tiveram alternativa a não ser depor suas armas, dando uma dimensão errônea e distorcendo os fatos relativos ao ocorrido, porque isso seria negativo para o governo.

Apesar de todo o sacrifício em libertar os guerrilheiros e as filmagens de Rolf Carlé, viviam em uma época em que pouco se podia dizer. Por essa razão, Eva teve a ideia de contar a verdade a partir da telenovela porque sempre se pode alegar que tudo é ficção e, sendo uma telenovela muito mais popular que um noticiário, todos poderiam saber o que ocorreu em Santa Maria. Por outro lado, segundo Rolf, ninguém poderia tocar em Eva, porque isso seria admitir que ela estava falando a verdade.

Vinte dias mais tarde ocorreram as eleições presidenciais, as quais transcorreram em ordem e entusiasmo. A vitória coube ao candidato da oposição. Tão logo termina a novela que estava no ar há um ano, estreia *Bolero*, a novela que Eva Luna escrevera.

O público foi tomado de surpresa logo no primeiro capítulo. Ninguém entendia qual o rumo daquela história disparatada, pois estavam acostumados com temas como ciúmes, despeito ou virgindade. Os telespectadores iam dormir perturbados, mas curiosos para ver o capítulo seguinte. Apesar do desconcerto provocado, *Bolero* foi um sucesso.

No entanto, Eva ainda teve de enfrentar o Ministério da Defesa, na pessoa do General Tolomeo Rodríguez, seu antigo patrão na fábrica de uniformes, que a chamou para sugerir algumas mudanças nos próximos capítulos de sua novela para não envergonhar o governo. Outro pedido do General foi que Eva o colocasse em contato com Huberto Naranjo, alegando que o novo Presidente da República pretendia legalizar o Partido Comunista e o melhor que Naranjo tinha a fazer era aceitar a anistia que o governo lhe oferecia, e que essa atitude seria uma saída honrosa para o guerrilheiro. Ao perceber a angústia de Eva, o General diz que compreende suas dúvidas. Eva despede-se do General com um beijo na face.

Após a fuga de Santa Maria, Rolf deixa Eva na casa dos tios e volta para a cidade para fazer uma série de entrevistas, todas relacionadas ao caso, ouvindo desde a dona de um bordel em Água Santa até o Comandante Rogélio. No entanto, o chefe da televisão recebeu recomendações claras para que seus repórteres não interferissem em assuntos de segurança interna. Diante disso, Rolf retorna à Colônia com instruções para que lá permanecesse até que se dissipassem os comentários que envolviam seu nome. Eva o esperava e, finalmente, descobre que durante anos havia andado à procura daquele homem.

A partir da apropriação da palavra, Eva Luna supera diferentes problemas desde a infância, com a orfandade, a exploração e a violência. Só mais tarde é que ela diz ter ficado sabendo da queda da ditadura e dos detalhes ocorridos no período ditatorial, uma vez que nada transpirava em Água Santa.

Posto que o ato comunicativo constitui-se a partir de aspectos diferenciais provenientes de diversos gêneros discursivos e, levando-se em conta que o texto literário entendido como a arte da palavra e da interação verbal que apresenta cenografia própria, o próximo capítulo é dedicado a verificar de que forma se constrói a cenografia e o ethos discursivo em uma obra literária bem como a importância da leitura para o desenvolvimento cognitivo na vida do ser humano.

3 CENOGRAFIA E ETHOS DISCURSIVO: UMA ANÁLISE DO DISCURSO LITERÁRIO COMO UM DISPOSITIVO ENUNCIATIVO

Neste capítulo e neste estudo, nossa intenção é mostrar ao leitor que a obra literária pode ser vista ou entendida integrada aos estudos linguísticos, uma vez que a literatura, sua narrativa, constitui-se no discurso e é no discurso que a escrita consagra a literatura. Reforçamos, também, a importância dos gêneros textuais, sobretudo o romance tendo em conta que esse gênero pode contribuir para o desenvolvimento da prática leitora e a interação social entre os sujeitos, pois leitor e autor interagem entre si por meio do texto. Diante de tais constatações, dedicamos a próxima seção à enunciação e literatura com o propósito de repensarmos a obra literária como forma de comunicação e interação verbal.

3.1 ENUNCIÇÃO E LITERATURA

A literatura é uma expressão artística cujo diferencial das demais manifestações se dá pela forma como se apresenta, isto é, pela palavra e pela linguagem. Isso ocorre porque é justamente a linguagem que distingue o texto literário dos demais gêneros. No âmbito literário, o escritor dispõe de uma infinita gama de palavras que o permite manipulá-las e organizá-las de forma que produzam um efeito que vá além da sua significação objetiva, possibilitando ao leitor fazer várias interpretações e recriações através do texto, ou seja, o texto é o lugar em que o escritor organiza os elementos de expressão que estão à sua disposição para veicular seu discurso. Logo, o romance é um gênero que se vale desse espaço para materializar seu discurso, uma vez que esse gênero se caracteriza por um nível afetivo entre autor e receptor, isto é, o texto literário só existe em um contexto entre autor e leitor. Assim, falar em literatura, automaticamente nos reportamos à linguagem, pois é exatamente a linguagem que diferencia o texto literário dos demais gêneros não literários.

Barthes (2004), em *O Rumor da língua*, distingue linguagem científica e linguagem literária. Para esse autor, “a linguagem é o ser da literatura, seu próprio mundo: toda a literatura está contida no ato de escrever, e não mais no de ‘pensar’, de ‘pintar’, de ‘contar’, de ‘sentir [...] a literatura se vê hoje sozinha a carregar a responsabilidade inteira da linguagem [...]” (BARTHES, 2004, p. 5).

Ao pensarmos em literatura sob essa perspectiva, pode-se dizer que a literatura se engrandece pela linguagem ao mesmo tempo que é pela linguagem que a cultura do mundo se consolida literariamente. Portanto, pensar o texto literário como forma de traduzir cultura nos

remete ao ato de comunicação, pois “o papel central da linguagem é o de comunicação” (BAKHTIN, 1992, p. 289). Desse modo, Maingueneau (2009, p. 36) comenta que a obra literária não se constitui em um universo fechado, isto é, a obra literária “é a multiplicidade de quadros cognitivos e práticas que lhe conferem sentido.”

A relação dialógica cunhada por Bakhtin (1992) permite inferir que a literatura não se caracteriza de forma isolada; ao contrário, ela se revela de forma pluridiscursiva, plurilinguística e pluriestilística. Com base nessas premissas, nosso propósito é aproximar enunciação e o discurso literário.

Fiorin (2011), na disciplina de Seminários Especiais, ministrada no Programa de Pós-graduação em Letras, em 15 de dezembro de 2011, na Universidade de Passo Fundo, comentava que, no meio acadêmico das Ciências Humanas, é inconcebível, é inadmissível que hoje Linguística e Literatura andem “de costas” uma para a outra, uma vez que, de um lado, temos a linguística consagrada em estudar textos caracterizados como não literários; de outro, a literatura responsável em explorar a ordem estética das obras. No entendimento de Fiorin (2011), não há como separar essas duas vertentes: a dos estudos linguísticos e a dos estudos literários, tendo em vista que a literatura se constitui no discurso e é no discurso que a escrita literária se consagra literatura.

A obra literária, de certa forma, representa situações de mundo e de contextos por meio de seu discurso. Desse modo, essas condições de enunciação implicam uma cena de enunciação a qual não se reduz nem ao texto, nem ao exterior; ao contrário, é pela cena enunciativa que o discurso é validado e com ele a representação cultural exterior, ou seja, a cena do discurso “se legitima através de um circuito: mediante o mundo que instaura, ela precisa justificar tacitamente a cena de enunciação que impõe desde o começo” (MAINGUENEAU, 2009, p. 55).

Nessa perspectiva, a obra literária se legitima criando um enlaçamento permitindo, assim, que o leitor perceba a própria cenografia que compõe o texto por meio daquilo que esse texto diz e o que ele representa na obra, ou seja, a cenografia não é uma mensagem que o texto transmite, ela forma uma unidade com a obra que sustenta e que a sustenta.

Assim, expomos de maneira sucinta que é possível haver uma aproximação entre enunciação e literatura, uma vez que a enunciação dispõe da noção discursiva e da linguística. Traçamos, de forma sintética, algumas considerações sobre enunciação e literatura, sobretudo tentamos perceber que essa interface é uma aproximação possível, especialmente se considerarmos que, por meio da literatura, pode-se representar cultura, modos de viver, tempo, contexto etc.

Nesse sentido, entendemos oportuno, na próxima seção, fazermos algumas considerações sobre os gêneros do discurso.

3.2 ASPECTOS PERTINENTES AOS GÊNEROS DO DISCURSO

Ao pensarmos a literatura como uma expressão artística que se apresenta pela palavra e pela linguagem, temos o romance, *corpus* deste trabalho, o qual se caracteriza como um dispositivo enunciativo de comunicação e interação verbal.

Nesse sentido, a noção de gênero torna-se essencial não por uma questão de tipologia, de reconhecimento de estruturas que o caracterizam como tal, mas por uma necessidade preliminar para entender as relações sociais que implicam a sua constituição. Para aprofundarmos essa noção à luz da Análise do Discurso francesa, adotamos a teoria de Maingueneau (1997), que perfaz diferentes caminhos do texto e de seu contexto, além de teorizar sobre as formas de interpretação desses textos sob múltiplos olhares. O autor afirma, ainda, que a Análise do Discurso prefere formular instâncias de enunciação em termos de “lugares”, visando a enfatizar a preeminência e a preexistência da topografia social sobre os falantes que aí vêm se inscrever. Nessa perspectiva, comenta o autor, que a instância da subjetividade possui duas faces: por um lado ela constitui o sujeito de seu discurso, por outro, ela o assujeita. Portanto, se a Análise do Discurso é capaz de submeter o enunciador a suas regras, ela igualmente o legitima, atribuindo-lhe a autoridade vinculada institucionalmente a esse lugar. Assim, os enunciados dependentes da AD²³, na percepção de Maingueneau (1997, p. 34), apresentam-se não apenas como fragmentos de língua natural desta ou daquela formação discursiva²⁴, mas também como amostras de um certo gênero de discurso.

O sujeito linguístico para a análise do discurso, na concepção de Maingueneau (1997), constitui-se em um pressuposto e não o objeto de seu estudo, visto que ele não representa uma instância final, mas permite ser analisado em uma fase anterior. Na AD, se “é

²³ Neste trabalho, usamos a definição de Análise do Discurso na concepção de Dominique Maingueneau (1997). Esse autor associa a Análise do Discurso especialmente à relação entre texto e contexto, ou seja, a AD não tem por objetivo a organização textual em si mesma, nem a situação de comunicação, mas sim o dispositivo de enunciação que associa uma organização textual e um lugar social determinados. Lembramos, todavia, que não se trata da AD com base na linha teórica de Pêcheux, Foucault, Fuchs e Courtine, os quais se preocupam especificamente em estudar textos a partir de determinada relação entre língua e história, sobretudo analisam o confronto entre as relações sociais, políticas e ideológicas enquanto Maingueneau associa a AD à relação entre texto e contexto.

²⁴ Em razão de sua dupla origem, o termo “formação discursiva” obteve grande êxito, mesmo fora dos trabalhos inspirados pela Escola Francesa. Ele permite, com efeito, designar todo conjunto de enunciados sócio-historicamente circunscrito que pode relacionar-se a uma identidade enunciativa (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 241-242).

necessário introduzir um sujeito ‘genérico’ é porque, no discurso, o indivíduo não é interpelado como sujeito, sob a forma universal do sujeito de enunciação, mas em um certo número de lugares enunciativos que fazem com que uma sequência discursiva seja uma alocação, um sermão” (MAINGUENEAU, 1997, p. 34).

Se tomarmos aqui a noção de contrato, a qual regula institucionalmente as relações entre sujeitos, atribuindo a cada um o estatuto da atividade da linguagem, cabe dizer que cada gênero pressupõe um contrato específico pelo ritual que define, lembrando, porém, que um discurso está longe de ser equivalente à compra e venda de um terreno ou ao desmontar de uma máquina; ao contrário, ele “constituiu-se em signo de alguma coisa, para alguém, em um contexto de signos e de experiências” (MAINGUENEAU, 1997, p. 34).

Ainda, no entendimento de Maingueneau (1997), a pragmática, por englobar um conjunto de regras, também leva o falante a adotar uma forma de comportamento intencional e regido por regras de comportamento intencional, utilizadas em um jogo de futebol cuja função é apontar tanto as regularidades quanto as irregularidades. “De forma mais geral, a gramática tende a enfatizar que a tomada da palavra constitui um ato virtualmente violento que coloca outrem diante de um fato realizado e exige que este o reconheça como tal” (MAINGUENEAU, 1997, p. 31-32). Ao enunciar, o locutor destina a si mesmo certo lugar, mas não sem atribuir um lugar ao interlocutor. Desse modo, deve haver um lugar para quem fala “EU” e um lugar para quem eu me dirijo “TU”. Observa-se, portanto, que na concepção pragmática há uma oposição “à idéia de que a língua seja apenas um instrumento para transmitir informações; ela coloca em primeiro plano o caráter interativo da atividade de linguagem, recompondo o conjunto da situação de enunciação etc.” (MAINGUENEAU, 1997, p. 32).

As discussões sobre gênero do discurso têm sido estudadas no intuito de reformular a ciência da linguagem e abrir caminhos para uma nova linguística do enunciado. Segundo Marcuschi (2010, p. 19), são “os gêneros que contribuem para ordenar e estabilizar as atividades comunicativas do dia a dia.” No entanto, o autor admite que, apesar do alto poder preditivo e interpretativo das ações humanas independentemente do contexto discursivo, os gêneros não são instrumentos estanques e enrijecedores da ação criativa; ao contrário, os gêneros caracterizam-se como eventos textuais altamente maleáveis, dinâmicos e plásticos.

Bakhtin (2003), por sua vez, define gênero discursivo como tipos relativamente estáveis de enunciados ao mesmo tempo que acrescenta que a natureza desses tipos está na esfera da atividade humana a que eles pertencem. Portanto, segundo o filósofo, o gênero do discurso é um enunciado concreto, o qual se consolida a partir de um conteúdo temático,

estilo e construção composicional. Esses três elementos, de acordo com o autor, “estão indissociavelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação” (BAKHTIN, 2003, p. 262). Em “Elementos de análise do discurso”, Fiorin (1997) faz uma reflexão sobre os processos constitutivos da linguagem. Para esse autor, o mais importante não é a escola privilegiar o gênero A ou B, “não basta recomendar que o aluno leia atentamente o texto muitas vezes, é preciso mostrar o que é que se deve observar nele” (FIORIN, 1997, p. 9). Nesse sentido, o autor observa que o texto pode ser abordado de dois pontos de vista, pelos mecanismos sintáticos e semânticos responsáveis pela produção do sentido, de outro, pode-se compreender o discurso como objeto cultural.

Toda essa diversidade funcional dos gêneros deve-se à flexibilidade que os enunciados adquirem para dar conta das mais diversas esferas sociais da comunicação que, de acordo com Marcuschi (2010), há uma necessidade de emparelhar atividades socioculturais e a relação com as inovações tecnológicas, considerando-se a grande quantidade de gêneros textuais que existem hoje em relação às sociedades anteriores à comunicação escrita. O autor lembra, porém, que não são propriamente as tecnologias que dão origem a um gênero, mas a intensidade dos usos dessas tecnologias e suas interferências nas atividades comunicativas diárias.

O fato de os gêneros serem indeterminados e constantemente surgirem novos tipos, o que possibilita que uns entrem nos outros, torna seu manejo um pouco difícil. No entanto, como qualquer ato de fala elementar, segundo Maingueneau (1997), um gênero do discurso implica condições de diferentes ordens: o comunicacional pode referir-se a uma transmissão oral ou escrita, através de um meio, jornal, livro, folheto ou ainda através de algum circuito de difusão. “A cada gênero associam-se momentos e lugares de enunciação específicos e um ritual apropriado. O gênero, como toda instituição constrói o tempo-espaço de sua legitimação. Estas não são ‘circunstâncias’ exteriores, mas os pressupostos que o tornam possível” (MAINGUENEAU, 1997, p. 36).

O estatutário é o que confere ao enunciador e coenunciador o estatuto que cada um deve assumir para tornar-se sujeito de seu discurso. Nesse caso, “o gênero funciona como um terceiro elemento que garante a cada um a legitimidade do lugar que ocupa no processo enunciativo” (MAINGUENEAU, 1997, p. 36).

Ao revisitarmos Bakhtin (2003), percebe-se que o tema “novos gêneros” parece não ser tão novo assim, ou seja, Bakhtin já comentava sobre a transformação dos gêneros e na assimilação de um gênero por outro gerando novos gêneros. Assim,

a riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integrar o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo (BAKHTIN, 2003, p. 262).

Essa constatação nos permite inferir que, com base em Bakhtin (2003), a tecnologia seria sim um instrumento que favorece o surgimento de formas inovadoras, mas que essas formas não devem ser consideradas absolutamente novas, uma vez que Bakhtin (2003, p. 262) já previa a diversidade dos gêneros textuais e dificuldades em estudá-los devido à sua heterogeneidade. De acordo com o filósofo, “a heterogeneidade dos gêneros discursivos é tão grande que não há nem pode haver um plano único para o seu estudo: porque, neste caso, em um plano do estudo aparecem fenômenos sumamente heterogêneos” (BAKHTIN, 2003, p. 262).

Diante de tais colocações, percebe-se que a Análise do Discurso de Linha francesa, em Maingueneau (1997), não se ocupa de formações discursivas que estejam investidas em um único gênero, ao contrário, ela recorre aos diversos tipos de gênero a fim de contemplar o conteúdo tanto quanto a forma discursiva.

É comum não se observar uma preocupação em definir ou esclarecer o que são tipos textuais e gêneros textuais, sendo, em geral, as denominações usadas como sinônimos. A expressão “tipo de texto” é bastante usada em livros didáticos e de forma aleatória em nosso dia a dia, o que, de certa forma, nos induz ao erro ao classificarmos essas duas noções.

Por essa razão e para entendermos melhor os dois termos, retomamos as definições de Marcuschi (2010), para quem gênero textual também é designado como gênero discursivo. Trata-se de uma forma concretamente realizada nos diversos textos empíricos. Bakhtin (2003) concebe os gêneros do discurso como tipos de enunciados criados dentro de vários campos da atividade humana; Maingueneau (2008), por sua vez, define gêneros do discurso como dispositivos de comunicação que só podem aparecer quando certas condições sócio-históricas estão presentes, ou seja, se há a necessidade de um gênero, é porque há atores sociais e condições que promovem o seu uso.

Em seguida, dedicamos uma seção à leitura como processo enunciativo, uma vez que é por meio da leitura que identificamos as marcas linguísticas existentes no discurso. Lembramos, também, que a literatura assume uma série de funções para nossa vida individual e social com papel importante na comunicação e na interação do ser humano.

3.3 A LEITURA COMO PROCESSO ENUNCIATIVO

Estudos relacionados à enunciação podem proporcionar uma comunicação mais eficaz quando partem de uma leitura mais atenta dos enunciados. Atualmente, são comuns os estudos linguísticos voltados à enunciação e que despertam interesse muito grande em quem trabalha com a leitura e a produção textual. A enunciação, ato produtor do enunciado, é constituída por meio de diversas formações discursivas e ideológicas no discurso, como as condições de produção: tempo, lugar, relações sociais, as intenções, os sujeitos que, juntos, revelam a enunciação como uma interação dinâmica.

O ato de ler ou apreender informações por meio da leitura ou não, bem como desenvolver habilidades que possam auxiliar na comunicação, está fortemente relacionado à competência leitora e discursiva que só será possível por meio de uma prática constante de leitura, aliada ao conhecimento linguístico apresentado pelo texto, visto que o sentido não existe em si, mas é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que os textos são produzidos.

Nesse sentido, buscando a construção do conhecimento, entendemos o romance como um gênero essencial à prática de leitura, uma vez que esse gênero tem um grande poder de abstração e subjetividade em ampliar consideravelmente o conhecimento de mundo do leitor. Vejamos, pois, a postura dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) em relação à especificidade do texto literário

o texto literário constitui uma forma peculiar de representação e estilo em que predominam a força criativa da imaginação e a intenção estética. Não é mera fantasia que nada tem a ver com o que se entende por realidade, nem é puro exercício lúdico sobre as formas e sentidos da linguagem e da língua (PCNs, 1998, p. 26).

Segundo Fernandes (2007, p. 1), “desde a década de 70, por meio de resultados de vestibulares e de avaliações nacionais, tem-se constatado que um número significativo de alunos brasileiros tem dificuldade em interpretar, em interagir com o texto atribuindo-lhe sentido, em posicionar-se criticamente frente ao que lê.” Tal constatação nos faz crer que o desenvolvimento da competência leitora do cidadão está diretamente ligado ao hábito e ao gosto pela leitura.

Pensando na construção de uma prática pedagógica mais qualificada e capaz de possibilitar ao aluno uma reflexão sobre a língua e a construção de sentidos por meio da linguagem e percebendo o texto como principal material ensino/aprendizagem, pois é por

meio dele que se torna possível a análise da língua em uso e o desenvolvimento da competência discursiva dos alunos, os PCNs organizam-se de modo a conduzir o trabalho escolar em todo o país, a fim de mudar as práticas pedagógicas cristalizadas ao longo do tempo e que apenas enfatizam o sistema da língua com base em palavras ou frases soltas e atividades isoladas.

De acordo com os PCNs, como representação e como

um modo particular de dar forma às experiências humanas, o texto literário não está limitado a critérios de observação fatural (ao que ocorre e ao que se testemunha), nem às categorias e relações que constituem os padrões dos modos de ver a realidade e, menos ainda, às famílias de noções/conceitos com que se pretende descrever e explicar diferentes planos da realidade (o discurso científico). Ele ultrapassa e transgride para constituir outra mediação que autoriza a ficção e a reinterpretção do mundo atual e dos mundos possíveis (PCNs, 1998, p. 26).

Diante da constatação dessa realidade, os PCNs dão suporte às escolas e aos professores tendo em conta que um de seus objetivos é exatamente defender a expansão das possibilidades de uso da linguagem, partindo do texto como unidade de ensino e do desenvolvimento das quatro habilidades linguísticas: ler, escrever, falar e ouvir.

Dessa maneira, entendemos a leitura como elemento importante ao desenvolvimento da linguagem e da competência discursiva, bem como à construção da consciência da cidadania em sociedade. No entanto, a leitura não pode ser entendida apenas como um decifrar de códigos, mas como um processo que envolve a interação entre sujeitos e de propiciar a construção do sentido pelo leitor, isto é, a verdadeira compreensão. A leitura também deve ser vista como um processo que envolve, além dos conhecimentos linguísticos e textuais, o conhecimento de mundo do leitor. Koch (1984) destaca que cabe à escola o papel de auxiliar os alunos a tornarem-se leitores competentes, mas não sem pautar sua prática em uma concepção de leitura decorrente da concepção de sujeito, língua, texto e sentido que se adota.

Bordini e Aguiar (1988, p. 11) também conferem “à escola a função de formar o leitor.” Ainda, segundo essas autoras,

todos os livros favorecem a descoberta de sentidos, mas são os literários que o fazem de modo mais abrangente. Enquanto os textos informativos atêm-se aos fatos particulares, a literatura dá conta da totalidade do real, pois, representando o particular, logra atingir uma significação mais ampla (BORDINI; AGUIAR, 1988, p. 11).

Desse modo, é pela obra literária que o leitor tem a livre movimentação de construir um mundo possível. No entanto, é um mundo que envolve lacunas que automaticamente são

preenchidas pelo leitor conforme sua experiência de mundo. Zilberman (1989, p. 110) postula que pela leitura o leitor “é mobilizado a emitir um juízo, fruto de sua vivência do mundo ficcional e do conhecimento transmitido. Ignorar a experiência aí depositada equivale a negar a literatura enquanto fato social, neutralizando tudo que ela tem condições de proporcionar.”

Bordini e Aguiar (1988, p. 15) comentam, ainda, que

a riqueza polissêmica da literatura é um campo de plena liberdade para o leitor, o que não ocorre em outros textos. Daí provém o próprio prazer da leitura, uma vez que ela mobiliza mais intensa e inteiramente a consciência do leitor, sem obrigá-lo a manter-se nas amarras do cotidiano. Paradoxalmente, por apresentar um mundo esquemático e pouco determinado, a obra literária acaba por fornecer ao leitor um universo muito mais carregado de informações, porque o leva a participar ativamente da construção dessas, com isso forçando-o a reexaminar a sua própria visão da realidade concreta.

Pode-se dizer que a leitura como enunciação é constituída por meio de diversas marcas existentes do discurso, como as condições de produção, tempo, lugar, relações sociais, as intenções e os sujeitos que a caracterizam como uma interação dinâmica.

De acordo com Maingueneau (1996), a leitura como processo enunciativo desempenha papel decisivo pelo destinatário na interpretação dos enunciados. No caso do discurso literário, a verdadeira leitura está em associar e construir sentidos na interação com o contexto histórico-social, observando as intenções, opiniões e ideias dos autores.

A escolha ou percepção do gênero discursivo, dos procedimentos de estruturação e das marcas linguísticas oferecidas pelo texto e dos recursos de criação, utilizados pelo escritor, poderão apontar para uma leitura mais eficaz e levar o leitor a entrar em um universo da representatividade e da subjetividade muito presentes em todos os textos, pois todo o enunciado representa uma espécie de necessidade de comunicação relacionada à função social que o texto pode conter.

De modo geral, comenta Maingueneau (1996, p. 31) que “qualquer comunicação escrita é frágil, pois o receptor não partilha a situação de enunciação do locutor. Atinge-se um paroxismo com os textos literários, que alcançam públicos indeterminados no tempo e no espaço.” No entanto, esse autor lembra que, ao elaborar um texto, os autores devem ter em mente certo tipo de público, mas que é essência da obra literária poder circular em tempos e lugares muito afastados dos da sua produção.

Dessa maneira, pode-se dizer que o tempo todo nos comunicamos de alguma forma, levando-se em conta que lemos e somos “lidos” a todo momento, pois o texto, seja falado,

seja escrito, constitui-se pela interação de interlocutores, falante ou ouvinte e, assim, consequentemente, proporciona um envolvimento entre quem o produz e quem o interpreta.

A obra literária vale-se desse enfoque enunciativo, visto que pode ser percebida como interação entre autor e leitor num tempo e num espaço determinados, realizando uma prática social e cultural e construindo o sentido durante a leitura na interação verbal. Kleiman (1999, p. 10) enfatiza que “a leitura é um ato social, entre dois sujeitos – leitor e autor – que interagem entre si, obedecendo a objetivos e necessidades socialmente determinados.”

A partir do momento em que o indivíduo se percebe leitor, um universo de textos distintos lhe é apresentado por meio de gêneros textuais, os quais contemplam formações discursivas orais ou escritas; ambas, porém, apresentam-se em diversos formatos estruturais de acordo com a intenção de comunicação. Ao selecionar um texto, o leitor deve conhecer o gênero para melhor compreender seu sentido, que não é único, mas que sempre apresenta um direcionamento.

Mainueneau (2002, p. 20) afirma que “todo ato de enunciação é fundamentalmente assimétrico: a pessoa que interpreta o enunciado reconstrói seu sentido a partir de indicações presentes no enunciado produzido, mas nada garante que o que ela reconstrói coincida com as representações do enunciativo.” Tal observação nos remete a pensar que o enunciatário-leitor possui certa liberdade para perceber ou não as marcas linguísticas deixadas pelo enunciativo, o que poderia modificar o entendimento do enunciado.

Os elementos que direcionam uma leitura estão, inicialmente, relacionados às diferentes histórias de vida e ao contexto sociocultural de cada um, pois só é possível construir o sentido de um texto de acordo com o que o enunciado apresenta em sua materialidade.

Mainueneau (1996) reconhece que o papel primordial da leitura não caminha sem equívocos, pois a própria noção de leitor está longe de ser estável. Ainda, segundo o autor, a leitura de um texto escrito não é algo controlado pelas entonações, pelos traços e pelo cenário, como é o caso da leitura de outros textos, por exemplo, as comédias, sermões, cantos épicos, etc.

Sabe-se que a verdadeira leitura está em associar e construir sentidos interagindo com o contexto histórico e social, observando-se as intenções, opiniões e ideias dos autores. O romance é um gênero que permite a construção do conhecimento como um processo vivo e cultural, pois tem a intenção de comunicação e possibilita ao leitor direcionar seu entendimento de acordo com sua história de vida e conhecimento de mundo, construindo, assim, sentidos diferentes e possíveis de acordo com o enunciado, ou seja, o romance oferece ao leitor total liberdade de interpretação.

Neste trabalho, temos o intento de mostrar que a comunicação se dá por meio de gêneros e não através do texto, ou seja, o gênero atende a uma atividade comunicativa. O

romance, *corpus* deste trabalho, é um gênero que, de certa maneira, responde alguma coisa ao leitor, mas também provoca questionamentos. Isso ocorre porque o romance é um gênero inacabado para um leitor inacabado que busca entender o porquê e do que o escritor quer convencer seu leitor, pois o texto, especialmente o romance, apresenta inúmeras lacunas às quais o leitor busca preencher de acordo com seu conhecimento de mundo.

O termo “leitor”, para Maingueneau (1996), é suscetível de usos variados e oscila entre histórico e cognitivo, uma vez que ora ele é público efetivo de um texto, ora o suporte de estratégias de decifração. Apesar da reciprocidade entre esses dois aspectos, eles não tentam captar a mesma coisa, porque são pontos de vista diferentes. Nesse sentido, o autor classifica os leitores em: leitor invocado – para a instância à qual o texto se dirige explicitamente com o seu destinatário, remete a um leitor privilegiado; o leitor instituído – é aquele capaz de ter uma visão variada daquilo que leu, isto é, ele tem condições de decifrar o estilo e o jogo feito pelo autor; o leitor cooperativo – é o leitor capaz de construir o universo de ficção a partir das indicações que lhe são fornecidas. Esse leitor deve ser capaz de tirar do texto o que o texto não diz, mas pressupõe e faz ligações com o que existe nesse texto com o restante da intertextualidade: “o estatuto estético da obra literária requer que o destinatário contribua para elaborar sua significação e não se contente em descobrir uma significação que estaria nele” (MAINGUENEAU, 1996, p. 41).

A leitura pode e deve ser vista como uma atividade complexa, tendo em conta que, ao tentar decifrar um texto, o leitor depara-se com uma gama diversificada de competências a percorrer. No entanto, o percurso que o leitor faz, em geral, está mais relacionado aos conhecimentos não linguísticos. Nesse sentido, Kleiman (1999, p. 13, grifo do autor) destaca que “a compreensão de um texto é um processo que se caracteriza pela utilização de *conhecimento prévio*: o leitor utiliza na leitura o que ele já sabe, o conhecimento adquirido ao longo de sua vida.” No entendimento dessa autora, é mediante a interação de diversos níveis de conhecimento, como o linguístico, textual e o de mundo, que o leitor consegue construir o sentido do texto. É justamente a utilização desses diversos níveis de conhecimento que interagem entre si que faz com que a leitura seja considerada um processo interativo. Kleiman (1999, p. 13) lembra “que sem o engajamento do conhecimento prévio do leitor não haverá compreensão.” Assim, temos o texto literário, especialmente o romance o qual durante muito tempo despertou interesse no leitor por suas histórias românticas e com finais felizes. No entanto, o romance moderno apresenta características de informação e de comunicação, trincando com paradigmas cristalizados ao longo do tempo.

O texto literário não permite qualquer leitura, ele implica um aspecto cognitivo do leitor, ou seja, o leitor precisa saber transitar por uma obra literária para que essa obra cumpra sua função de transmitir cultura e de situar, socialmente, o leitor por meio da leitura. “O mundo da literatura é um universo no qual é possível fazer testes para estabelecer se um leitor tem o sentido da realidade ou é presa de suas próprias alucinações” (ECO, 2003, p. 15).

Eco (2003) comenta que a literatura assume uma série de funções para nossa vida individual e para a vida social. “A literatura mantém em exercício, antes de tudo, a língua como patrimônio coletivo” (ECO, 2003, p. 10). Ainda, segundo esse autor, Dante, ao condenar vários dialetos italianos, propôs-se a forjar um novo vulgar ilustre com a Comédia, não, obviamente, sem levar certo tempo para ser aceito, mas teve sucesso, uma vez que a comunidade dos que acreditavam na literatura se inspirava naquele modelo. “Pensemos no que teria sido a civilização grega sem Homero, a identidade alemã sem a tradução da Bíblia feita por Lutero” (ECO, 2003, p. 11). De acordo com Eco (2003), os jovens de hoje restam excluídos do universo dos livros e dos lugares; por intermédio da educação e da discussão, poderiam chegar até eles os ecos de um mundo de valores. Por isso, comenta Eco (2003), há tantos jovens desgraçados que reunidos em bandos, sem objetivos, matam e se corrompem.

Registra-se, assim, a importância da literatura em nossas vidas: “as obras literárias nos convidam à liberdade da interpretação, pois propõem um discurso com muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambigüidades e da linguagem e da vida” (ECO, 2003, p. 12).

Apesar de vivermos a era do computador, da acessibilidade fácil a informações, a era do hipertexto, a possibilidade de mudar o final de uma história, não nos esqueçamos de que “estes jogos não substituem a verdadeira função educativa da literatura, função educativa que não se reduz à transmissão de idéias morais, boas ou más que sejam, ou à transformação do sentido do belo” (ECO, 2003, p. 19). Nesse sentido, Maingueneau (1996, p. 43) lembra que:

para um leitor que só dispõe de um saber lingüístico, muitas obras seriam parciais ou totalmente ininteligíveis. Não se deve, contudo, esquecer que a leitura das obras contribui também para enriquecer os saberes do leitor, obrigando-o a tecer hipóteses interpretativas que excedem a literalidade dos enunciados. Para abordar um texto, o leitor se apóia, em primeiro lugar, num conhecimento, por menor que seja, do contexto enunciativo. Dispõe de um certo saber de extensão muito variável sobre a época, o autor, as circunstâncias imediatas e distantes e o gênero do discurso ao qual a obra pertence.

Na concepção de Maingueneau (1996), mesmo que o leitor não tenha um conhecimento muito profundo sobre a obra e sua contextualização, ele consegue se orientar e eliminar um grande número de interpretações possíveis, uma vez que se pressupõe que o leitor

tenha certo domínio da gramática da língua e tenha condições de empregá-la ao discurso de forma adequada.

Partindo-se do princípio de que ler é muito mais do que decodificar sinais, destacando a necessidade de o leitor se conscientizar sobre os diversos níveis de significação existentes no texto, Koch (1996, p. 160) salienta que “além da significação explícita, existe toda uma gama de significações implícitas, muito mais sutis, diretamente ligadas à intencionalidade do produtor.”

Nesse sentido, temos o romance que atrai o leitor moderno, tendo em conta que nas últimas décadas esse gênero vem ganhando destaque por abordar assuntos atuais e temas polêmicos, além de considerar o contexto de produção e os sujeitos juntamente com questões históricas e culturais. Diante dessa nova realidade, a leitura não pode ser vista como um elemento indissociável entre leitor e produtor; ao contrário, ela pode exercer no indivíduo um efeito de liberdade e de transformação.

Entre os diversos gêneros de discurso existentes atualmente e com o surgimento de novos gêneros com destaque especial aos relacionados à era digital, cabe lembrar que o romance permanece em evidência há muito tempo no universo literário. Talvez por ser um dos gêneros que mais dialoga com outras obras ou, quem sabe, por ser um gênero que durante várias décadas foi usado como forma de ensinar a língua, como aponta Razzini (2000 apud ROJO, 2008, p. 81, grifo do autor), “*primeiro vieram a leitura literária e a recitação (1855), para auxiliar o ensino da língua. A redação e a composição em outros gêneros (retóricos deliberativos os demonstrativos – dissertação e argumentação) vieram vinte anos depois.*”

Nas seções anteriores, buscamos ressaltar a importância do texto literário, em especial o romance como um discurso que apresenta multiplicidades de seus planos e não como algo estanque e detentor de apenas uma interpretação. Por isso, a próxima seção é dedicada aos planos que constituem o discurso no âmbito da semântica global a qual será útil para a análise do *corpus* de pesquisa neste estudo.

3.4 PLANOS CONSTITUTIVOS DO DISCURSO DA SEMÂNTICA GLOBAL – UMA ABORDAGEM ENUNCIATIVA

Maingueneau (2008a), em sua obra *Gênese dos discursos*, explica as diversas formas de coerções a que um discurso é submetido, não discutindo a natureza do sentido e de sua relação com a língua. O autor propõe outra maneira de fazer análise do discurso, ou seja, uma análise menos linguística e menos gramatical. Assim, na teoria desenvolvida por esse autor, denominada semântica global, Maingueneau (2008a) vai de encontro a princípios tradicionais de pensar a linguagem, ou seja, em um discurso, independentemente de seu gênero, todas as marcas aí encontradas são relevantes.

Portanto, a proposta desse autor é de que um discurso se caracteriza por uma semântica global, o que o leva a considerar o enunciado, isto é, o próprio texto, demonstrando assim que os gêneros textuais e suas formas de coesão são determinados pela semântica de uma formação discursiva.

Nessa perspectiva, a semântica global, sob o olhar de Maingueneau (2008), refere-se a todos os conjuntos dos planos discursivos, quais sejam: a intertextualidade, o vocabulário, os temas, o estatuto de enunciadador e do coenunciador, a dêixis enunciativa, o modo de enunciação e o modo de coesão. Cumpre destacar que, para esta seção, apoiamo-nos em estudos de Souza-e-Silva e Rocha (2009), autores esses que elaboraram uma resenha da obra de Maingueneau *Gênese dos Discursos* e que contribuiu fortemente para nosso trabalho. A Figura 1 representa os sete elementos da semântica global citados anteriormente:

Figura 1: Os sete elementos da semântica global de acordo com Dominique Maingueneau (2008a)



Fonte: adaptado de Souza- e-Silva e Rocha (2009)

O primeiro plano refere-se à intertextualidade a qual constitui “tipos de relações intertextuais que a competência discursiva define como legítimas” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 77). É a intertextualidade, portanto, que deixa seus rastros por meio do intertexto, entendido como o conjunto de fragmentos efetivamente citados por um discurso.

Ao falarmos em discurso literário, o conceito de intertextualidade é relevante à medida que a obra literária pode ser considerada o resultado de outras obras e de outros gêneros. Bakhtin (1992, p. 308) comenta que “um enunciado absolutamente neutro é impossível.” Observa-se que a obra literária não é algo independente e solitária, mas o resultado de um diálogo e/ou a relação com outras obras e com os mais diversos gêneros do discurso.

Também é importante destacar que

a partir dos estudos de Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva (1974) chega à noção de intertextualidade, termo por ela cunhado para designar o processo de produtividade do texto literário, que se relaciona ao fato de que “todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos como dupla.” (KRISTEVA, 1974 apud PAVANI, 2004).

Não é objeto deste estudo examinar as relações que se estabelecem entre o texto de Allende, “*Eva Luna*”, e a narrativa árabe, “*As mil e uma noites*”, presente de Riad à Eva e que serviu à menina como inspiração para suas histórias, mas sim mostrar ao leitor que, sob a perspectiva da intertextualidade, é possível compreender as várias vozes e significados que se articulam no texto literário. Nesse sentido, ao retomarmos a narrativa de Allende, lembramos que a protagonista Eva conta histórias para se salvar e descobre a força das palavras, tal qual fizera Sherazade de *As mil e uma noites*, rememorando histórias com um único fim: salvar a própria vida e a de muitas mulheres de seu povo. As duas obras tematizam a potência transformadora da linguagem por suas protagonistas e de que forma essas heroínas utilizam a palavra como um elemento de emancipação, evidenciando amadurecimento e transgredindo em sua forma de agir e na sua maneira de ser.

No universo da semântica global, para Maingueneau (2008a), não faz sentido falar em vocabulário de tal ou qual discurso como se houvesse um léxico específico, mas sim em sentidos diferentes atribuídos a um mesmo item lexical por discursos diferentes; dependendo do posicionamento discursivo, “os enunciadores serão levados a utilizar aqueles que marcam sua posição no campo discursivo” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 81). Nesse sentido, a literatura vale-se desses planos constituintes da semântica global, visto que os enunciadores fazem escolhas lexicais demarcando sua posição discursiva.

No romance, por exemplo, é comum o enunciador deixar marcas que caracterizam e revelam os diversos tipos de discursos, como a fala de um político, de uma empregada, de uma classe social mais popular ou de um discurso mais técnico, como é o caso do discurso de um médico.

O tema é outro elemento que faz parte do plano da semântica global. Em sentido amplo, é “aquele de que um discurso trata em qualquer nível que seja” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 81). No entanto, os temas não devem ser tratados de maneira isolada ou estabelecer alguma hierarquia entre eles, pois sua ação é perceptível em qualquer ponto do texto. “À semelhança do vocabulário, a especificidade de um discurso se define não por seus *temas*, mas por sua formação discursiva” (SOUZA-E-SILVA; ROCHA, 2009, p. 12, grifo dos autores).

Ainda, dentro dos planos constituintes da semântica global, para Maingueneau (2008a, p. 87, grifo do autor), “cada discurso define o *estatuto* que o enunciador deve se atribuir e o que deve atribuir a seu destinatário para legitimar seu dizer.” No processo discursivo, há de se ter em mente que “tanto o enunciador quanto o destinatário dispõem de um lugar e, nesse

espaço, o enunciador projeta uma imagem de si no discurso a partir da qual o legitima” (FREITAS; FACIN, 2011, p. 203).

Todorov (2011, p. 251, grifo do autor), por sua vez, complementa e faz uma distinção entre a fala dos personagens e a fala do narrador. Esse autor reconhece que há uma “oposição entre fala (*parole*) dos personagens (o estilo direto) e a fala (*parole*) do narrador.” Tal oposição nos explicaria por que, ao lermos uma obra literária, temos a impressão de assistir a atos quando o modo utilizado, na verdade, é a representação, enquanto essa impressão desaparece no momento da narração. “A fala dos personagens em uma obra literária goza de um estatuto particular. Relaciona-se, como toda fala, à realidade designada, mas representa igualmente um ato” (TODOROV, 2011, p. 251). Na perspectiva desse autor, “a fala do narrador pertence geralmente ao plano da enunciação histórica, mas no momento de uma comparação (como de outra figura retórica) ou de uma reflexão geral, o sujeito da enunciação torna-se aparente, e o narrador se aproxima assim dos personagens” (TODOROV, 2011, p. 254).

O discurso comporta, ainda, de acordo com suas coerções semânticas, uma dêixis enunciativa que o situa no espaço e no tempo. A dêixis, em sua dupla modalidade, espacial e temporal, “define de fato uma instância de enunciação legítima, delimita a *cena* e a *cronologia* que o discurso constrói para autorizar sua própria enunciação” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 89, grifo do autor). No entanto, cumpre lembrar que a dêixis não implica marcas empíricas; ela estabelece uma cena e uma cronologia de acordo com as coerções de determinadas formações discursivas.

Todorov (2011), ao separar os procedimentos do discurso em três grupos, lembra que o tempo da narrativa, no qual se exprime a relação entre o tempo da história e o do discurso, impõe-se por causa de uma dissemelhança entre a temporalidade da história e a do discurso, pois

o tempo do discurso é, em um certo sentido, um tempo linear, enquanto o tempo da história é pluridimensional. Na história, muitos acontecimentos podem-se desenrolar ao mesmo tempo; mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um em seguida ao outro; uma figura complexa encontra-se projetada sobre uma linha reta. É daí que vem a necessidade de romper a sucessão ‘natural’ dos acontecimentos mesmo se o autor desejava segui-la de mais perto. Mas a maior parte do tempo o autor não tenta encontrar esta sucessão ‘natural’ porque utiliza a deformação temporal para certos fins estéticos (TODOROV, 2011, p. 242).

Com base na análise que faz dos discursos devotos, Maingueneau (1984) modifica e amplia a noção de dêixis, atribuindo-lhe um caráter discursivo. Para o autor, a dêixis não se limita apenas em definir espaço e tempo implicados em um ato de enunciação, ela define

também o nível discursivo, o universo de sentido que um posicionamento constrói através de sua enunciação. A dêixis, segundo Maingueneau (1984), não está relacionada a uma situação de enunciação (espaço *versus* tempo) em que uma formulação foi materializada, é preciso verificar em que medida as expressões utilizadas nessa formulação remetem à cena que o discurso constrói para autorizar sua enunciação. “A dêixis pode ser vista como mais um plano do discurso submetido às regras que regem o funcionamento da semântica global de um determinado posicionamento. São essas regras que definirão o espaço-tempo no interior do qual um determinado discurso se legitima” (SILVA, 2006, p. 240).

O discurso caracteriza-se também por uma maneira de dizer a qual Maingueneau (2008a) se propôs a chamar de modo de enunciação. O discurso “produz um espaço onde se desdobra uma ‘voz’ que lhe é própria. Não se trata de fazer um texto mudo falar, mas de circunscrever as particularidades da voz que sua semântica impõe” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 91).

Em outras palavras, Maingueneau (2008b) admite que o ethos “mantém um laço crucial com a reflexividade enunciativa, permite articular corpo e discurso para além de uma oposição empírica entre oral e escrito” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 17). Na concepção desse autor, a instância subjetiva que se manifesta em um discurso não se resume apenas a um estatuto de um enunciador (um professor, um amigo, etc.), associado a uma cena genérica ou a uma cenografia, mas compreende uma “voz indissociável de um corpo enunciante historicamente especificado” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 17). Essa é uma das razões que diferencia o ethos da retórica antiga a qual ligava o ethos à oralidade em situação de fala pública (fala em um tribunal em uma assembleia). Maingueneau (2008b), no entanto, não vê o ethos reservado à oralidade preferindo alargar seu alcance abarcando todo tipo de texto, seja oral, seja escrito.

Todo texto escrito, mesmo que o negue, tem uma ‘vocalidade’ que pode se manifestar numa multiplicidade de ‘tons’, estando eles, por sua vez, associados a uma caracterização do corpo do enunciador (e, bem entendido, não do corpo do locutor extradiscursivo), a um ‘fiador’, construído pelo destinatário a partir de índices liberados na enunciação. O termo ‘tom’ tem a vantagem de valer tanto para o escrito como para o oral (MAINGUENEAU, 2008b, p. 17-18).

Os gêneros do discurso, independentemente de serem orais ou escritos, permitem certo tom, ou seja, é necessário observar a maneira de dizer, denominada, por Maingueneau (2008b), de modo de enunciação, o qual estaria apoiado na dupla figura do enunciador: caráter e corporalidade. Esse tom ao qual o autor se refere é a ênfase que se dá ao discurso, um modo de dizer mais agressivo, mais calmo, mais direto, etc. O tom passa, portanto, a ser

uma dimensão importante porque propicia uma reflexão sobre voz, oralidade e ritmo para além do próprio corpo do locutor. O próprio tom se apoia sobre o que o autor considera a dupla figura do enunciador: a de um caráter e a de uma corporalidade, ambas em perfeita sintonia.

Finalmente, o modo de coesão está relacionado à interdiscursividade com o modo pelo qual um discurso constrói suas remissões internas, o que remete a “uma maneira que lhe é própria de construir seus parágrafos, seus capítulos, de argumentar, de passar de um tema a outro. Todas essas junturas de unidades pequenas ou grandes não poderiam escapar à carga da semântica global” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 96).

Pode-se observar que a semântica global não tem a intenção de privilegiar um ou outro plano, mas sim promover o encontro de todos os planos no intuito de construir a cena enunciativa, tema que terá destaque na próxima seção. Ao situar a perspectiva da leitura como processo enunciativo, destacamos a importância dos estudos de Dominique Maingueneau ao oferecer novos aportes teóricos para dar conta dos processos enunciativos, entre eles as noções de cenografia e a organização que o autor faz em relação à cena enunciativa e ao ethos discursivo.

3.5 A CENOGRAFIA EM CONSONÂNCIA COM O TEXTO LITERÁRIO E O ETHOS DISCURSIVO

Inicialmente cabe ressaltar que os termos cenografia e ethos discursivo foram introduzidos por Dominique Maingueneau (1997) em sua obra *Novas Tendências em Análise do Discurso*. Posteriormente a essa obra, o autor passa a utilizar constantemente essas categorias teóricas em seus textos, lembrando, ainda, que a cenografia é identificada com base em vários índices localizáveis no texto. Todavia, não se espera que a cenografia designe a si mesma, “a cenografia se *mostra*, por definição, para além de toda a cena de fala que seja *dita* no texto” (MAINGUENEAU, 2009, p. 252, grifo do autor).

A análise do discurso, durante muito tempo, não levou em consideração as condições de enunciação de um texto, tampouco as circunstâncias em que ele foi escrito. No entanto, ao dar-se conta que a linguagem é uma forma de ação, isto é, cada ato de fala pressupõe uma relação entre locutor e interlocutor, a análise do discurso buscou apoiar-se em modelos emprestados do direito e do teatro, no intuito de tentar entender como se operam naturalmente os atos de fala e as relações entre sujeitos, atribuindo a cada um o estatuto de linguagem.

Nesse particular, Maingueneau (2009) desenhou um quadro teórico que oferece novos instrumentos para dar conta dos processos enunciativos, os quais, na concepção desse autor, não obedecem necessariamente à mesma ordem, como é o caso da ciência, da literatura, da política, da publicidade etc.

Na obra *Discurso Literário*, Maingueneau (2009, p. 250) lembra que, como todo enunciado, a obra literária implica uma situação de enunciação. No entanto, o próprio autor questiona “qual é a situação de enunciação de uma obra literária? Seria possível responder que são as circunstâncias de sua produção, sua situação de comunicação: ela foi escrita durante certo(s) período(s), em certo(s) lugar(es), por certo(s) indivíduo(s).” Contudo, o autor destaca que essa seria uma resposta insuficiente, uma vez que convém apreender as obras não em sua gênese, mas como dispositivo de comunicação. Reduzir a situação de comunicação apenas à data e ao lugar de publicação seria permanecer no ato externo da comunicação literária.

Portanto, a obra literária, ao ser concebida sob a situação de comunicação, permite que a vejamos em sua exterioridade, pois é a partir da situação de enunciação que a obra passa a ser observada em seu interior. Dessa maneira, “um texto é na verdade o rastro de um discurso em que a fala é *encenada*” (MAINGUENEAU, 2009, p. 250, grifo do autor). Assim, ao percebermos o texto literário pelo viés da cena enunciativa, “distanciamo-nos de análises circunstanciais de contemplar ou o sistema linguístico isolado ou o contexto de uma obra como se esta suportasse duas concepções justapostas” (FREITAS; FACIN, 2011, p. 204).

Maingueneau (2009, p. 250, grifo do autor) esclarece ainda que, “ao partir da *situação de comunicação*, considera-se o processo de comunicação, de certo modo, ‘do exterior’, de um ponto de vista sociológico. Em contrapartida, quando se fala de *cena de enunciação*, considera-se esse processo ‘do interior’, mediante a situação que a fala pretende definir.”

Para entendermos melhor a noção de cena de enunciação, mais uma vez nos apoiamos nos estudos de Maingueneau (2009), o qual organizou a cena enunciativa em três dimensões: cena englobante, cena genérica e cenografia. “Juntas, elas compõem um ‘quadro’ dinâmico que torna possível a enunciação de um determinado discurso” (FREITAS, 2010, p. 179). A cena englobante corresponde ao tipo de discurso, aquilo que o interlocutor, normalmente, costuma entender. De acordo com Maingueneau (2009), se nos entregam um folheto na rua, temos de relacioná-lo ao tipo de discurso que ele nos remete: se a um discurso religioso, político ou publicitário, etc. É o conteúdo do folheto que vai definir o modo como o texto vai interpelar o leitor.

Ainda, segundo o autor,

a cena englobante não é suficiente para especificar as atividades verbais, pois não se tem contato com o literário, político ou filósofo não especificado; a obra é na verdade enunciada através de um gênero do discurso determinado que participa, num nível superior, da cena englobante literária (MAINGUENEAU, 2009, p. 251).

Desse modo, ao confrontar os diversos gêneros e os diversos públicos, cada qual com suas expectativas, tem-se a cena genérica a qual juntamente com a cena englobante “definem o espaço mais ou menos estável no interior do qual o enunciado ganha sentido, isto é, o espaço do tipo e do gênero de discurso. Em muitos casos, a cena de enunciação reduz-se a essas duas cenas” (POSSENTI, 2008, p. 204). O gênero do discurso implica, pois, contextos específicos e circunstâncias de enunciação caracterizados no espaço e no tempo e, conseqüentemente, a que interlocutor ou a que participante se destina.

Além das cenas englobante e genérica, outra cena pode intervir no discurso, a cenografia. Conforme Maingueneau (2004), mencionado por Freitas e Facin (2011, p. 204),

a cenografia é construída pelo próprio texto e não diz respeito a um espaço físico, como se o enunciador pertencesse a um ambiente ‘emoldurado’, mas, sim, a um espaço que é validado por meio da própria enunciação. A cenografia implica um processo de enlaçamento paradoxal entre as cenas, ou seja, a fala supõe uma situação de enunciação que é validada à medida que a própria enunciação se consolida.

A noção de cenografia está imbricada à noção do caráter teatral associado à grafia; as duas noções garantem a legitimidade de um texto, ou seja, a obra se legitima criando um enlaçamento, propiciando ao leitor um mundo cujo caráter exige que a própria cenografia represente aquilo que diz.

Logo, a cenografia é ao mesmo tempo origem do discurso e aquilo que engendra esse mesmo discurso; ela legitima um enunciado que, em troca, deve legitimá-la, estabelecer que essa cenografia de onde vem a fala é precisamente *a* cenografia necessária para enunciar como convém (MAINGUENEAU, 2009, p. 253, grifo do autor).

Possenti (2008, p. 206, grifo do autor) utiliza palavras semelhantes ao comentar que “a cenografia é, ao mesmo tempo, *origem e produto do discurso*; ela legitima um enunciado que, retroativamente, deve legitimá-la e fazer com que **essa cenografia da qual se origina a palavra seja precisamente *a* cenografia requerida por tal discurso.**” No entanto, Maingueneau (2009) chama a atenção para o fato de que “a cenografia não é um ‘procedimento’, o quadro contingente de uma ‘mensagem’ que se poderia ‘transmitir’ de

diversas maneiras; ela forma unidade com a obra a que sustenta e que a sustenta” (MAINGUENEAU, 2009, p. 253).

Em uma cenografia, também estão associadas a figura do enunciador e a figura do coenunciador, pois

esses lugares supõem igualmente uma **cronografia** (um momento) e uma **topografia** (um lugar), das quais o discurso *pretende* originar-se (a cronografia e a topografia não são tempos cronológicos nem espaços geográficos, mas ‘tempos’ e ‘espaços’ ideológicos, históricos: a favela, a cidade, a civilização, a globalização) (POSSENTI, 2008, p. 205, grifo do autor).

Esses polos, segundo Possenti (2008), são indissociáveis, pois o discurso precisa estar em sintonia com o lugar e com o momento da enunciação para fundar seu direito à palavra, a qual supõe certa situação de enunciação e que é validada de forma progressiva por meio da própria enunciação. Nesse sentido, quanto mais o coenunciador avançar no texto, mais ele vai se convencer de que aquela cenografia, e não outra, é a que realmente corresponde ao mundo configurado pelo discurso.

A noção de cenografia também comporta a ideia de cenas validadas e cenas mostradas, as quais também são comuns no âmbito da literatura. Maingueneau (2009) esclarece a cena mostrada citando as fábulas como o gênero que não diz de maneira explícita que seu conteúdo é um apelo a referências do mundo. No caso das fábulas, segundo o autor, são as marcas textuais de um texto que permitem essa percepção. Em relação às cenas validadas, as obras podem basear sua cenografia em cenas de enunciação já validadas, não necessariamente em gêneros literários, mas em outras situações de comunicações, como é o caso de um discurso político ou da fala de um camponês.

Para as situações de cena mostrada e cena validada, “não é preciso que a situação de enunciação mostrada pela obra esteja em perfeita consonância com as cenas validadas que ela reivindica em seu texto, nem que estas últimas formem um conjunto homogêneo” (MAINGUENEAU, 2009, p. 257). A cena total da obra consiste, portanto, em agregar todos esses elementos; desse modo, o que é mostrado em uma situação de enunciação só toma corpo através da própria enunciação que a sustenta.

A análise do discurso preconiza que o texto é o lugar de manifestação da materialidade do discurso. Mas, ao considerarmos a materialidade à luz da teoria de Maingueneau (2009), significa tentar dar conta de questões importantes para a compreensão das questões relacionadas à formulação, à circulação e à eventual eficácia dos textos.

Na concepção do autor, falar em cenografia não é falar em um simples alicerce, “uma maneira de transmitir ‘conteúdos’, mas o centro em torno do qual gira a enunciação” (MAINGUENEAU, 2009, p. 264). Ainda, segundo o autor, a literatura é um discurso cuja identidade se constitui através da negociação de seu próprio direito de construir. Em outras palavras, a cenografia de uma obra deve corresponder ao mundo que ela torna possível, seja por meio do contexto, seja pela cena de fala correlativa que atribui um lugar a seu leitor ou espectador, além de estar ativa e diretamente vinculada à configuração histórica na qual aparece. São os tipos de cenografia mobilizados que dizem “obliquamente como as obras definem sua relação com a sociedade e como se pode, no âmbito dessa sociedade, legitimar o exercício da fala literária” (MAINGUENEAU, 2009, p. 264).

Todas essas considerações feitas por Maingueneau (2009) nos remetem a casos mais simples de uma obra literária, a qual é sustentada por uma única cenografia. Todavia, para esse autor, é possível considerar outras situações, especialmente as novelas que, muitas vezes, são construídas com base no princípio de cenografia delegada²⁵, ou seja, o escritor evoca para um público indeterminado seu encontro com alguém que conta um evento notável, é uma situação em que a cenografia da obra não é nem do narrador extradiegético nem a do narrador intradiegético, “mas a interação entre essas cenografias, cujas modalidades variam de acordo com as obras envolvidas” (MAINGUENEAU, 2009, p. 260). Diante dessas considerações, o autor francês lembra também que a cenografia tem função integradora e que integrar não significa definir uma configuração estável, ou seja, não há uma hierarquia clara entre as cenografias mostradas de uma obra, mas uma tensão entre duas cenografias colocadas no mesmo plano.

Considerando a experiência vivida pela escritora no período da ditadura militar, período esse em que a escritora se dedicou a escrever *Eva Luna*, pode-se pensar em uma cenografia delegada, pois Allende coloca na voz de Eva a missão de retratar a realidade e denunciar as atrocidades dos que detinham o poder, uma vez que a escritora como uma cidadã comum não podia fazê-lo. Assim, o desejo da escritora revela uma maneira de dizer e uma maneira de ser por meio do discurso literário.

O ato de enunciação pressupõe inúmeras possibilidades linguísticas que estão à disposição do enunciador. Este, por sua vez, pode optar por um ou outro léxico, associado a um tom e a uma vocalidade que são determinantes para a construção de uma identidade discursiva, seja ela baseada em estereótipos, seja em evidências associadas aos nossos atos anteriores.

²⁵ Maingueneau (2009, p. 260) observa que, em uma obra literária, além da cenografia simples que a sustenta, há outros casos, os quais esse autor denomina de “fenômeno da ‘narração intradiegética’, em que o narrador delega a função a uma personagem da narrativa.”

Segundo postula Amossy (2008, p. 9), “todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si.” Ainda, segundo essa autora, o estilo e as escolhas linguísticas revelam detalhes capazes de construir a representação de uma pessoa, ou seja, a maneira de dizer remete a uma maneira de ser.

A maneira de dizer autoriza a construção de uma verdadeira imagem de si e, na medida que o locutário se vê obrigado a apreendê-la a partir de diversos índices discursivos, ela contribui para o estabelecimento de uma inter-relação entre locutor e seu parceiro. Participando da eficácia da palavra, a imagem quer causar impacto e suscitar a adesão. Ao mesmo tempo, o *ethos* está ligado ao estatuto do locutor e à questão de sua legitimidade, ou melhor, ao processo de sua legitimação pela fala (AMOSSY, 2008, p. 16).

O conceito de *ethos* é pesquisado e discutido desde a retórica de Aristóteles como uma forma de persuasão. Para Aristóteles, o *ethos* consistia em causar uma boa impressão diante do modo como se constrói o discurso e assim conquistar a confiança do auditório. Para isso, o filósofo estabeleceu três características necessárias ao orador: “a *phronesis* (prudência), a *Arete* (virtude) e a *eunoia* (benevolência)” (MAINGUENEAU, 2009, p. 267, grifo do autor). O orador precisava, por meio do discurso, emitir sua imagem. No entanto, o filósofo grego assegura que a conduta real do orador não garante se seu discurso implicará a adesão ou não do auditório. Desse modo, o que define o *ethos* é aquilo que é manifestado no discurso sobre o orador, sobre seu caráter.

Os estudos sobre *ethos* passaram a interessar mais diretamente à linguística e à análise do discurso a partir de 1980, com as pesquisas desenvolvidas por Maingueneau e Ducrot. A partir de então, novos *corpora* foram estudados com o objetivo de ampliar pesquisas relativas a esse campo. Há de se reconhecer a noção híbrida do *ethos* e os problemas relacionados a ela, como a complexidade do efeito no discurso, o imbricamento de diversos fenômenos como ritmo e linguagem e a não garantia de que o *ethos* visado seja o *ethos* produzido. Todos esses elementos são discutidos por Maingueneau (2009).

A noção de *ethos*, por mais simples que possa parecer, envolve múltiplas dificuldades. “O *ethos* está crucialmente ligado ao ato de enunciação, mas não podemos ignorar que o público constrói também representações do *ethos* do *enunciador* antes mesmo de ele começar a falar” (MAINGUENEAU, 2009, p. 269, grifo do autor). Nesse sentido, o autor estabelece uma distinção entre o *ethos discursivo* e o *pré-discursivo* (ou prévio).

Maingueneau (2009) propõe que a imagem prévia que o público tem a respeito do orador também contribui para a formação do seu *ethos* efetivo, o que ele caracteriza como *ethos* pré-discursivo. A construção feita sobre o orador pode induzir à construção de

determinada imagem por parte de seu destinatário. Essa imagem, no entanto, pode ser desaprovada ou complementada a partir de traços linguísticos que se manifestam no discurso. Desse modo, ao falar de si mesmo, o sujeito deixa evidente algo sobre seu caráter, sua imagem e sua identidade. Maingueneau (2009) entende esse processo como *ethos* dito, mas, se há no discurso índices linguísticos capazes de revelar essa imagem, mesmo não pronunciada pelo orador, o autor chama de *ethos* mostrado.

Maingueneau (2009) esclarece a diferença entre o *ethos* dito e o mostrado: o dito é aquele em que o enunciador apresenta diretamente suas características, enfatizando ser esta ou aquela pessoa; o *ethos* mostrado é aquele em que o enunciador não diz de forma direta, mas é reconstruído por meio de pistas ou marcas que ele fornece no discurso.

No contexto da análise do discurso, o *ethos* refere-se a uma imagem de si por meio do discurso. “Dizer que os participantes do discurso criam uma autoimagem através dele significa também afirmar que o discurso carrega as marcas do enunciador e do coenunciador, entendidos aqui como aqueles que interagem no processo discursivo” (FREITAS, 2010, p. 180).

Enquanto a retórica vincula o *ethos* discursivo essencialmente à oralidade, Maingueneau (2009, p. 271, grifo do autor) postula

que todo o texto escrito, ainda que negue, possui *vocalidade* específica que permite remetê-lo a uma caracterização do corpo do enunciador (e não, está claro, do corpo do locutor extra discursivo), a um *fiador* que, por meio de seu *tom*, atesta o que é dito; o termo ‘tom’ tem a vantagem de valer tanto para o escrito como para o oral.

Nessa perspectiva, Maingueneau (2009) admite que o *ethos* não abrange apenas a dimensão verbal, mas um conjunto de determinações físicas e psíquicas a qual ele institui como fiador. “Essa imagem é uma entidade abstrata que se constitui de duas propriedades: caráter e corporalidade” (FREITAS; FACIN, 2011, p. 206), pois

o “caráter” corresponde a um feixe de traços psicológicos. Quanto à “corporalidade”, ela é associada a uma compleição física e a uma forma de se vestir. Além disso, o *ethos* implica uma forma de mover-se no espaço social, uma disciplina tácita do corpo, apreendida por meio de um comportamento (MAINGUENEAU, 2008d, p. 65 apud FREITAS; FACIN, 2011, p. 206).

É a enunciação que confere um corpo ao fiador, enquanto o coenunciador corresponde e assimila esse corpo. Logo, essas incorporações juntas resultam na eficácia do discurso. Se por um lado a enunciação atribui um corpo ao fiador enquanto o coenunciador assimila esse corpo para tornar o discurso mais eficaz, por outro, Maingueneau (2009) designa o termo

incorporação à maneira como o ouvinte ou leitor se apropria desse ethos. O autor recorre à etimologia empregando três registros para a incorporação, senão vejamos:

A enunciação da obra confere uma “corporalidade” ao fiador, *dá-lhe um corpo*, o destinatário *incorpora*, assimila um conjunto de esquemas que correspondem a uma maneira específica de se relacionar com o mundo habitando seu próprio corpo, essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um *corpo*, o da comunidade imaginária daqueles que aderem ao mesmo discurso (MAINGUENEAU, 2009, p. 272, grifo do autor).

Não é possível dizer ou afirmar que o ethos se apresenta da mesma forma em todos os textos. Freitas e Facin (2011, p. 201) lembram que “o *ethos* é característico e singular a cada gênero e tipo de discurso; logo, sua constituição compreende uma espécie de ‘jogo’ construído pela própria enunciação.” O romantismo, por exemplo, valia-se em mostrar através do ethos uma maneira de moldar atitudes que, de certa forma, apresentam-se por meio de uma forma de dizer e uma forma de ser. No entanto, na obra literária, a incorporação não se limita apenas em identificar um leitor com um fiador, ou seja, ao analisar-se a construção do ethos em uma obra literária, em consonância com a análise do discurso, não se pode fazê-lo com base apenas na retórica tradicional cujo objetivo principal era o de persuadir o leitor.

Segundo postulam Freitas e Facin (2011, p. 207), o ethos é “parte integrante da cena de enunciação e revela-se à medida que todos os planos são avaliados em determinado discurso. Estatuto de enunciador, coenunciador, dêixis discursiva e a própria escolha lexical são propriedades intrínsecas à construção da ‘imagem de si’”.

Não se deve esquecer que o coenunciador seja unicamente um mero receptor de ideias, mas sim “alguém que tem acesso ao ‘dito’ através de uma ‘maneira de dizer’ que está ‘enraizada’ em uma ‘maneira de ser’, o imaginário de um vivido” (MAINGUENEAU, 1997, p. 49). Freitas (2010, p. 180) destaca que “o *ethos* liga-se ao orador, por meio, principalmente, das escolhas linguísticas feitas por ele, as quais revelam pistas acerca da linguagem do próprio orador, continuamente construída no âmbito discursivo.”

Nessa perspectiva, buscamos analisar o romance *Eva Luna* como um discurso que possui voz e corpo próprios e em condições de levar o coenunciador a identificar-se com esse corpo o qual é dotado de valores sócio-historicamente especificados. O próximo capítulo destina-se aos esclarecimentos sobre o *corpus* deste estudo, bem como aos procedimentos metodológicos definidos para a descrição e análise da construção da cenografia e do ethos discursivo presentes no romance *Eva Luna*.

4 METODOLOGIA E ANÁLISE

O propósito deste capítulo é apresentar o *corpus* de pesquisa e os procedimentos metodológicos utilizados para subsidiar a análise com base nos princípios teóricos desenvolvidos por Maingueneau (2008a). O percurso metodológico foi organizado de maneira a contemplar a questão norteadora estabelecida no início deste estudo, que nos conduziu para descrever e analisar a cenografia e o ethos discursivo no romance *Eva Luna*.

Quando decidimos trabalhar com uma obra escrita por uma mulher, cujo tema versa sobre o feminismo e narrativa, fizemos, inicialmente, com a intenção de mostrar ao leitor o árduo caminho percorrido pelas mulheres, especialmente, as latino-americanas para terem seu trabalho reconhecido no universo literário, sobretudo escritoras que, por meio das personagens, dão voz aos excluídos da história. Por isso, a obra de Isabel Allende nos pareceu adequada por tratar-se de uma escritora comprometida com os mais humildes e os excluídos da sociedade. Durante o percurso que fizemos nesta dissertação, no entanto, optamos por fazer uma interface entre estudos linguísticos e literários por entendermos que essas duas áreas possuem em comum a “língua/linguagem” e, por isso, podem ser trabalhadas interdisciplinarmente.

Essa interface de estudo nos apontou que a teoria desenvolvida por Dominique Maingueneau (2008a) trata de forma peculiar a materialidade do texto e propõe uma maneira diferenciada de fazer análise do discurso que se caracteriza por uma semântica global. Essa alternativa oferece subsídios necessários para a realização da análise do romance *Eva Luna*, no que se refere à construção da cenografia e do ethos discursivo depreendidos da personagem principal. Em seguida, apontamos os procedimentos metodológicos utilizados para o desenvolvimento deste estudo.

4.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Este estudo, de caráter descritivo-qualitativo, apresenta como *corpus* o romance *Eva Luna*, da escritora chilena Isabel Allende. Na aplicação dos conceitos da teoria desenvolvida por Dominique Maingueneau, quanto aos planos constitutivos da semântica global, especificamente cenografia e ethos discursivo, nossa preocupação volta-se à questão norteadora descrita no início deste trabalho em razão de que todo discurso literário é configurado por uma cenografia, condição que valida a narrativa e define o estatuto de enunciador e coenunciador. Nesse particular, optamos pela realização da análise do discurso

presente no romance sob a perspectiva da encenação do discurso da personagem Eva Luna, visto que o *corpus* nos viabiliza essa proposta, pois as cenas enunciativas manifestadas nesse gênero revelam marcas discursivas que nos permitem identificar a cenografia e, por conseguinte, o ethos discursivo.

No intuito de identificarmos essas “marcas discursivas” no romance *Eva Luna*, buscamos na teoria proposta por Ginzburg (1989) sobre o paradigma indiciário meios para entender de que maneira essas pistas se configuram em um texto. Para esse autor, as raízes do paradigma indiciário remontam às origens da humanidade quando, por motivos de sobrevivência, o homem desenvolveu algumas habilidades baseadas em pistas. Durante anos o homem foi caçador e, para obter êxito em sua caçada, precisava identificar ou reconstruir perseguições a suas presas pelas marcas/pistas que estas deixavam: pegadas na lama, bolotas de esterco, tufo de pelos, ramos quebrados, entre outros. Assim, o homem aprendeu a farejar, registrar, interpretar e fazer uma “leitura” dessas pistas para reconstruir, através de indícios, o aspecto de um animal nunca visto. “Decifrar” ou “ler” as pistas dos animais são metáforas que Ginzburg (1989, p. 152) usa para a “condensação verbal de um processo histórico que levou, num espaço de tempo talvez longuíssimo, à invenção da escrita.”

Ginzburg (1989, p. 145), ao lembrar do método indiciário proposto por Castelnovo, comenta que “o conhecedor de arte é comparável ao detive que descobre o autor do crime (do quadro) baseado em indícios imperceptíveis para a maioria.” Essa abordagem metodológica de análise qualitativa, defendida por Ginzburg (1989), remete-nos à seguinte passagem do romance em estudo:

haverá eleições dentro de vinte dias. O próximo presidente procurará dar uma impressão de liberalidade e será prudente com a censura. De qualquer modo, sempre se pode alegar que é tudo ficção e, sendo a telenovela muito mais popular que o noticiário, todos saberão o que ocorreu em Santa Maria (ALLENDE, 1994, p. 316-317).

A partir dessa passagem e retomadas as considerações a respeito das marcas/pistas que o autor deixa no texto, às quais Ginzburg (1989) se refere, percebemos ser possível identificar essas marcas no romance em estudo, pois a época em que a autora escreveu a obra *Eva Luna* foi aquela em que escritores, compositores, radialistas e jornalistas precisavam utilizar frequentemente essas marcas/pistas a fim de não sofrerem represálias do governo.

Também nos valem de conceitos sobre gêneros do discurso com base em Fiorin (1997), Maingueneau (1997), Bakhtin (2003) e Marcuschi (2010), a fim de repensarmos a

literatura como uma expressão artística que se apresenta pela palavra e pela linguagem e que se caracteriza como um dispositivo enunciativo de comunicação e interação verbal.

Quanto aos objetivos traçados esta pesquisa é descritiva, consoante Prodanov e Freitas (2009, p. 63), pois, para esses autores, a pesquisa descritiva “procura classificar, explicar e interpretar fatos que ocorrem.” Em relação aos procedimentos técnicos, nossa pesquisa é de cunho bibliográfico, pois sua base se dá na consulta a materiais já publicados sobre as teorias-base, em livros, artigos científicos, dissertações e teses. O objetivo desse procedimento, de acordo com Prodanov e Freitas (2009, p. 68), é “colocar o pesquisador em contato direto com todo material já escrito sobre o assunto da pesquisa.” Este estudo é, ainda, quanto à forma de abordagem da questão norteadora, qualitativo, pois “considera que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzido em números.” (PRODANOV; FREITAS, 2009, p. 81). Este tipo de pesquisa permite uma nova leitura, uma vez que, segundo Prodanov e Freitas (2009, p. 81), requer “a interpretação dos fenômenos e atribuição de significados”, premissas básicas dessa modalidade de abordagem e interpretação.” Na seção 4.2, descrevemos como está constituído o *corpus* deste estudo, observando que, para não tornar exaustiva a leitura deste estudo, faremos a análise relativa a cinco capítulos da obra, os quais nos possibilitaram identificar mais claramente as cenografias e *ethé* depreendidos do discurso da narrativa.

4.2 SELEÇÃO E DESCRIÇÃO DO *CORPUS*

O *corpus* de análise desta pesquisa constitui-se do romance *Eva Luna*, publicado em 1987, de autoria da escritora chilena Isabel Allende. Fazem parte desse romance 328 páginas distribuídas em 11 capítulos, mais capítulo final. Demais informações sobre o *corpus*, constam na seção 2.4 – *EVA LUNA*: ENREDO.

4.3 ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DOS DADOS

A fim de sustentar a análise dos dados, algumas questões serão privilegiadas, em especial, a perspectiva com a qual Maingueneau (2008a) trabalha em relação à análise do discurso formulada em *Gênese dos Discursos*, embora, na análise dos dados desta pesquisa daremos destaque para as noções de cenografia e *ethos*, dimensões da semântica global que enfaticamente foram introduzidas por Maingueneau (1997) na obra *Novas Tendências em Análise do Discurso*. Outro aspecto a ser privilegiado nesta análise está baseado nos

pressupostos de Ginzburg (1989) sobre o paradigma indiciário, ou seja, para esse autor, por meio das marcas/pistas que o escritor deixa no texto, pode ser possível identificar e entender de que maneira essas pistas deixadas por Allende se configuram em um texto literário, levando-se em consideração, também, o contexto sócio-histórico em que a obra foi escrita.

Ressaltamos que, em virtude das limitações deste estudo, entendemos ser relevante fazer uma síntese geral da obra em conformidade com os elementos constitutivos da semântica global e, posteriormente, elegemos alguns capítulos a fim de particularizar a construção da cenografia e respectivos *ethé*, pois percebemos que são esses os capítulos onde mais se destacam elementos caracterizadores das cenas e *ethos* discursivos presentes na narrativa do romance aqui estudado, em especial, da personagem Eva Luna.

Para a aplicação dos conceitos abordados no referencial teórico, a análise do *corpus* constitui-se do seguinte percurso metodológico:

- a) inicialmente, procedemos a uma leitura compreensiva e atenta do romance a fim de apresentarmos a narrativa de forma geral, especialmente a personagem Eva Luna, protagonista da história;
- b) atentamos aos planos que constituem a semântica global: o primeiro diz respeito à intertextualidade a qual constitui os “tipos de relações intertextuais que a competência discursiva define como legítimas” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 77). No que se refere ao discurso literário, temos o romance como um exemplo que apresenta variados estilos e diálogos com outras obras, por isso, o conceito de intertextualidade é pertinente para este trabalho;
- c) o tema, de acordo com Maingueneau (2008a, p. 81), é “aquele de que um discurso trata em qualquer nível que seja”, é relevante em nossa análise à medida que constatamos que cada capítulo do romance corresponde a um capítulo da novela que Eva escreve, portanto, com diferentes desdobramentos temáticos. Salientamos, todavia, que, para esta dissertação, selecionamos apenas alguns capítulos da obra;
- d) em segunda instância, reiteramos que toda obra implica uma situação de enunciação. Identificamos, dessa forma, o processo que envolve os sujeitos da enunciação, EU/TU, isto é, as pessoas do discurso, o que nos possibilitou descrever a posição de enunciador e o estatuto de coenunciador. De acordo com Maingueneau (2004, p. 55, grifo do autor), “o discurso só é discurso enquanto remete a um sujeito, um EU, que se coloca como *fonte de referências* pessoais, temporais, espaciais e, ao mesmo tempo indica que *atitude* está tomando em relação àquilo que diz e em relação ao seu co-enunciador”;

- e) posteriormente, identificamos os elementos dêiticos sob o prisma enunciativo “cuja referência é construída relativamente ao ato de enunciação: *agora* marca a coincidência entre o momento e a enunciação onde ele aparece, *aqui*, o lugar onde se encontram os parceiros da enunciação etc.” (MAINGUENEAU, 2010, p. 202). Registramos, no entanto, que, de acordo com Maingueneau (2008a), falar em dêixis não significa mencionar datas e locais em que os enunciados foram produzidos, mas sim falar sobre o estabelecimento de uma cena enunciativa que ocorre em determinado momento (cronografia) e em algum lugar específico (topografia);
- f) em seguida, faremos a análise do vocabulário empregado no *corpus*, a fim de evidenciar o modo de enunciação o qual corresponde a uma das categorias de análise do plano constitutivo da semântica global, de Maingueneau (2008a), pois, segundo esse autor, “um discurso não é somente determinado conteúdo associado a uma dêixis e a um estatuto de enunciador e de destinatário, é também uma maneira de dizer específica” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 90), ou seja, tudo se dá no nível do discurso. Dessa maneira, verificamos a posição ocupada pelo enunciador no campo discursivo, uma vez que as escolhas lexicais não consistem em descrever o sentido literal dos signos, e sim singularizar e definir os integrantes do discurso;
- g) o modo de coesão, de acordo com Maingueneau (2008a, p. 96), corresponde a “uma maneira que lhe é própria de construir seus parágrafos, seus capítulos, de argumentar, de passar de um tema a outro.” Por essa razão, esse elemento da semântica global será observado no desenvolvimento da análise porque esse plano faz parte do fio da narrativa;
- h) por fim, descritas as categorias de análise que compõem a semântica global, analisaremos, com base nessas etapas previstas que fazem parte do percurso metodológico, a construção da cenografia e do ethos discursivo da personagem Eva Luna.

Em resumo, destacamos que os procedimentos metodológicos de análise foram elaborados em conformidade com a semântica global proposta por Maingueneau (2008a), que requer delimitação e organização de um roteiro teórico-metodológico para que possamos entender de que forma o discurso retrata a cenografia da qual emerge o respectivo ethos discursivo. Esse percurso, conforme disposto no Quadro 1, relativo aos elementos que constituem a semântica global, permite-nos concretizar o objetivo de descrever e analisar o ethos discursivo na voz da personagem Eva Luna.

Quadro 1: Elementos que constituem a semântica global

Semântica Global	a) a intertextualidade, o vocabulário e o tema;
	b) estatuto do enunciador e de coenunciador: marcas de pessoa no discurso EU/TU;
	c) a dêixis enunciativa: temporal e espacial;
	d) o modo de enunciação (maneira de dizer): por meio das marcas de modalidade e modalização; vocalidade, incorporação e fiador;
	e) o modo de coesão (maneira como o discurso se constrói);
	f) cenografia e ethos discursivo.

Fonte: elaborado pela autora

De acordo com o que consta no Quadro 1, apresentamos uma figura na forma de dispositivo que constitui, conforme entendemos, o modelo epistemológico de análise utilizado neste estudo.

Figura 2: Dispositivo modelo de análise

DISPOSITIVO METODOLÓGICO PARA ANÁLISE DO *CORPUS*



Fonte: elaborada pela autora

Na sequência, faremos a análise do *corpus* objeto da pesquisa consoante os procedimentos metodológicos descritos.

4.4 ANÁLISE DO DISCURSO LITERÁRIO EM *EVA LUNA*: CENOGRAFIA E ETHOS

Esta seção é dedicada à análise do romance *Eva Luna*, de Isabel Allende (1987-1994). Como anunciado na introdução deste estudo, a análise consiste em verificar a construção da cenografia e do ethos discursivo nos capítulos 1, 2, 3, 6 e 11 que compõem a obra. Antes, porém, lembramos que o percurso de análise é norteado pelos principais conceitos delimitados no referencial teórico de Maingueneau (2008a), que trata da constituição dos sete elementos que compreendem a semântica global. Para esse autor, esses elementos não se separam, tampouco um plano é melhor que o outro. Dessa maneira, ao analisarmos o romance à luz da semântica global proposta por Maingueneau (2008a) e ao darmos especial atenção à cenografia e o ethos, fazemo-lo visto que esses dois elementos expressam todos os demais, ou seja, a cenografia e o ethos não se constituem sozinhos, eles agregam os outros elementos da semântica global. A fim de não tornar a análise cansativa e repetitiva, somente a cenografia e o ethos terão destaque em cada capítulo do romance. Os demais elementos da semântica global referem-se à obra como um todo. A escolha da cenografia e do ethos como planos de análise para este estudo justifica-se em razão de esse gênero de discurso apresentar características relevantes por mostrar que também o texto escrito pode apresentar uma “vocalidade” específica e como essa “voz²⁶” está associada à cenografia.

A narrativa do romance *Eva Luna* revela a conturbada vida de Eva desde sua concepção, a morte da mãe quando Eva tinha apenas seis anos, a difícil tarefa de sobreviver sob os cuidados da madrinha, a necessidade de trabalhar aos oito anos de idade para sustentar-se até a idade adulta quando ela encontra o verdadeiro amor de sua vida e torna-se uma escritora famosa. O romance inicia em primeira pessoa:

chamo-me Eva, que quer dizer vida, segundo um livro que minha mãe consultou para escolher meu nome. Nasci no quarto dos fundos de uma casa sombria e cresci entre móveis antigos [...]. Meu pai, um índio de olhos amarelos, provinha de um lugar onde se unem cem rios, tinha cheiro de floresta e nunca olhava o céu de frente [...]. Consuelo, minha mãe, passou a infância em uma região encantada, onde durante séculos os aventureiros têm procurado a cidade de ouro puro [...] (ALLENDE, 1994, p. 7).

Assim, Eva constrói a imagem de si, *chamo-me Eva, que quer dizer vida*, e de seus pais, a partir de traços linguísticos que se manifestam no discurso. Ao falar de si, Eva deixa evidente algo sobre seu caráter, sua imagem e sua identidade, processo que Maingueneau

²⁶ Entendemos que Isabel Allende faz ouvir a mulher latino-americana, cuja voz tem sido muitas vezes abafada, dando à personagem Eva a possibilidade de falar pela escritora.

(2009) entende como *ethos* dito, ou seja, aquele que o enunciador apresenta diretamente suas características.

Em relação ao *ethos* de um discurso, para Maingueneau (2009, p. 270, grifo do autor), este “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, o *ethos* dito, diretamente (‘é um amigo que vos fala’).” De maneira simples, pode-se entender o *ethos* dito aquele em que o enunciador sente a necessidade de falar de forma direta que “fulano de tal” é assim ou é isso ou aquilo, ou seja, o *ethos* dito refere-se a todas as construções que o enunciador utiliza para fazer referência à sua própria pessoa ou à sua maneira de enunciar, enquanto o *ethos* mostrado se mostra no ato de enunciação por meio de marcas linguísticas, permanecendo em segundo plano na enunciação.

Nesse sentido, Maingueneau (2008c, p. 70) postula “que o *ethos* se desdobra no registro do ‘mostrado’ e, eventualmente, no ‘dito’”, isto é, o *ethos* não precisa ser explicitado no enunciado, mas envolve de alguma maneira a forma de enunciação. Diante disso, Maingueneau (2008c, p. 70-71) lembra que Ducrot, ao reformular o *ethos* em “sua teoria ‘polifônica’ da enunciação”, comenta que

não se trata de afirmações auto-elogiosas que o orador pode fazer sobre sua própria pessoa no conteúdo de seu discurso, afirmações que, ao contrário, podem chocar o ouvinte, mas da aparência que lhe confere a fluência, a entonação, calorosa ou severa, a escolha das palavras, dos argumentos... Em minha terminologia, diria que o *ethos* é ligado a L, o locutor enquanto tal: é como fonte da enunciação que ele se vê dotado de certos caracteres que, em consequência, tornam essa enunciação aceitável ou recusável.

O enredo não segue uma linearidade, pois ora Eva narra a trajetória de sua mãe, ora a sua, ora de outros personagens e outras situações.

No que se refere à situação de enunciação no romance, lembramos que, de acordo com Maingueneau (2009, p. 250), “toda obra implica uma situação de enunciação.” Dessa forma, identificamos o processo que envolve os sujeitos da enunciação. Cabe lembrar, porém, que, embora não seja interesse neste estudo analisar as circunstâncias da produção da obra, esta se insere em um contexto sócio-histórico em que quase toda a América Latina se encontrava no período ditatorial. Época esta quando pouco se podia dizer sobre si.

No decorrer da narrativa, Eva supera o desprezo e as humilhações pelas quais passou trabalhando em casas de família e a exposição na rua quando não tinha para onde ir. Superadas tais dificuldades, Eva desencadeia um desejo enorme em conquistar espaços maiores. Nesse sentido, a menina encontrou nas palavras uma forma de sobrevivência. É por

meio da palavra, também, que Eva subverte o poder e o domínio masculino sobre a mulher. Assim, percebe-se que a personagem, ao assumir o discurso, assume a posição de enunciador na narrativa. Segundo Maingueneau (2004, p. 55, grifo do autor), “o discurso só é discurso enquanto remete a um sujeito, um EU, que se coloca como *fonte de referências* pessoais, temporais, espaciais e, ao mesmo tempo, indica que *atitude* está tomando em relação àquilo que diz e em relação a seu co-enunciador.” A postura de Eva em aproveitar o dom de contar histórias, herdado da mãe, faz com que ela se assuma como sujeito responsável pelo discurso mostrando seu EU.

É sob essa perspectiva que “cada discurso define o *estatuto* que o enunciador deve se atribuir e o que deve atribuir a seu destinatário para legitimar seu dizer” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 87, grifo do autor). Diante disso, o enunciador (Eva) atribui-se o estatuto de uma pessoa que deseja vencer pelo domínio da palavra.

Percebemos que, no romance analisado, temos a imagem de um enunciador representado pela figura da personagem principal, Eva, e pelos telespectadores que interagem com ela ao assistirem a novela escrita pela protagonista. Há, portanto, uma interação verbal entre enunciador e coenunciador presentes no desenvolvimento do discurso.

Alegro-me por eles, mas não sei de que adiantam os filmes para você, se tudo isso está censurado. - Iremos mostrá-los – respondeu Rolf.-Sabe muito bem que espécie de democracia é esta, Rolf. Com o pretexto do anticomunismo, não temos mais liberdade do que nos tempos do General...-Se não nos permitirem dar a notícia, tal como fizeram com a matança no Centro de Operações, contaremos a verdade na próxima telenovela.- Quê?- A que você escreveu irá para o ar tão logo termine essa idiotice da cega e do milionário. Terá que dar um jeito para encaixar a guerrilha e o assalto à Penitenciária em seu enredo. Tenho uma mala de filmes sobre a luta armada. Muito disso poderá servir-lhe (ALLENDE, 1994, p. 316).

Dessa maneira, esses enunciados supõem destinatários ligados à mesma inscrição social, ou seja, a imagem do destinatário não se restringe apenas aos personagens da história, mas é assumida, também, pelos telespectadores da novela que Eva escreve e que ela pressupõe que sejam capazes de relacionar a ficção aos fatos da vida real. No que se refere ao processo linguístico-discursivo, os destinatários não são passivos, pois cabe aos telespectadores entenderem o contexto sócio-histórico desse discurso, aspecto imprescindível, a fim de que consigam assimilar a mensagem do enunciador (Eva) e com isso cumpram seu papel de coenunciadores, não se prendendo a uma única interpretação semântica dos enunciados.

Para que tal compreensão seja de fato efetivada, o enunciador informa dados como: *se não nos permitirem dar a notícia, tal como fizeram com a matança no Centro de*

Operações, contaremos a verdade na próxima telenovela. Essas expressões remetem a um campo discursivo, uma vez que o enunciador tem consciência de que tudo está censurado e que não há mais liberdade de expressão como em outra época, *não temos mais liberdade do que nos tempos do General.* Por isso, Eva utiliza a ficção para aproximar seu coenunciador da realidade, *terá que dar um jeito para encaixar a guerrilha e o assalto à Penitenciária em seu enredo.*

O discurso comporta ainda, de acordo com suas coerções semânticas, uma dêixis enunciativa que o situa no espaço e no tempo. A dêixis, em sua dupla modalidade, espacial e temporal, “define de fato uma instância de enunciação legítima, delimita a *cena* e a *cronologia* que o discurso constrói para autorizar sua própria enunciação” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 89, grifo do autor). No romance *Eva Luna*, o espaço discursivo e o tempo são delimitados pelas marcas linguísticas que identificam o enunciador e o coenunciador em um lugar que lhes é próximo.

No *corpus* em estudo, vários são os lugares que constituem a situação de enunciação, entre eles ambientes como a Missão dos missionários que recolheram Consuelo, a qual Eva define como um pequeno oásis em meio a uma vegetação luxuriante que cresce na margem da água, ali, diz Eva:

o tempo ficou distorcido e as distâncias iludem o olho humano, induzindo o viajante a caminhar em círculos. Espesso e úmido, o ar às vezes cheira a flores, ervas, suor de homens e bafo de animais. O calor é opressivo, não sopra uma brisa de alívio e fervem as pedras e o sangue nas veias. Ao entardecer, o céu se enche de mosquitos fosforescentes, cujas picadas provocam pesadelos intermináveis e, à noite, ouvem-se com nitidez o murmúrio das aves, os guinchos dos macacos e o estrondo distante das cachoeiras, que brotam dos montes a grande altura, explodindo abaixo com um fragor de guerra (ALLENDE, 1994, p. 8).

Outros lugares que constituem a situação de enunciação, os quais Eva destaca são a casa do professor Jones, um imenso labirinto de livros, com sua cozinha, pátios e aposentos de serviço e o convento das Irmãzinhas da Caridade com um pátio amplo e sombreado, cercado de corredores, com um chafariz de azulejos pintados, entre tantos outros que fazem parte da narrativa. Esses ambientes fazem parte das marcas que legitimam a enunciação e delimitam a cena.

Quanto ao tempo, este não é definido pela data ou período em que a obra foi escrita, mas sim o que é permitido falar naquela época, pois, de acordo com Maingueneau (2009, p. 250), “convém apreender as obras não em sua gênese, mas como dispositivo de comunicação [...] considera-se a situação que a fala pretende definir, o quadro que ela mostra no próprio

movimento em que se desenrola.” Portanto, o tempo linguístico é o tempo em que a fala é efetivamente atualizada no discurso, ou seja, o “agora” do acontecimento discursivo.

Ao analisarmos o vocabulário, outro plano constitutivo da semântica global, percebemos que este confere à enunciação a construção de uma cena que valida a narrativa. No universo da semântica global,

segundo o mesmo princípio de coerções semânticas, não há sentido em falar em *vocabulário* de tal ou qual discurso como se houvesse um léxico específico, mas sim em sentidos diferentes atribuídos a um mesmo item lexical por discursos diferentes, dependendo do posicionamento discursivo. A palavra em si não constitui, portanto, uma unidade de análise pertinente, ela pode ser explorada contraditoriamente por diferentes discursos (SOUZA-E-SILVA; ROCHA, 2009, p. 11, grifo dos autores).

Nessa perspectiva, avaliamos a seleção lexical em *Eva Luna*. O enunciador, Eva, herda da mãe, o dom de contar histórias. Diante da necessidade e do desejo de revelar as atrocidades vividas na época (período ditatorial), Eva utiliza um vocabulário adequado para o momento e, além das histórias que conta, escreve uma novela.

É interessante observar como a obra se estrutura e os fatos se consolidam por meio de modalizações verbais e da seleção lexical. O início da narrativa acontece em primeira pessoa, somente ao final é que se percebe que cada capítulo da obra corresponde a um capítulo da novela que a personagem Eva está escrevendo. A sequência da narrativa embora não ocorra de forma linear, configura o tempo e o espaço da cena e as imagens do enunciador, o que caracteriza a cena de enunciação. A cena englobante refere-se ao tipo de discurso, ou seja, de uma pessoa comum que deseja revelar verdades sobre o governo de seu país, mas precisa fazê-lo utilizando marcas/pistas e o uso certo das palavras.

A cena englobante por si não é suficiente para especificar um discurso, uma vez que “a obra é na verdade anunciada através de um gênero do discurso determinado que participa, num nível superior, da cena englobante literária” (MAINGUENEAU, 2009, p. 251). A cena genérica diz respeito ao gênero de discurso, no caso deste estudo, o romance. Essa cena é construída basicamente em um desejo da protagonista em vencer na vida pelo uso da palavra.

Eu escrevia um novo capítulo a cada dia, inteiramente mergulhada no mundo que criava, com o poder onímodo das palavras, transformada em um ser disperso, reproduzida ao infinito, vendo meu próprio reflexo em espelhos múltiplos, vivendo inumeráveis vidas, falando com muitas vozes (ALLENDE, 1994, p. 318).

Ao ler um texto literário, precisamos lembrar que, inicialmente, o leitor não está diante de uma cena englobante, mas sim de uma cenografia a qual, de acordo com Maingueneau (2009, p. 252, grifo do autor), “é tanto condição como produto da obra, que ao

mesmo tempo está ‘na obra’ e a constitui, que são validados os estatutos do enunciador e do coenunciador, mas também o espaço (topografia) e o tempo (cronografia) a partir dos quais a enunciação se desenvolve.” Nesse sentido, pode-se dizer que é por meio de pistas identificáveis deixadas no texto que a cenografia se revela, ou seja, pelos dizeres do romance que a cenografia se justifica. Maingueneau (2009, p. 253) reconhece que a cenografia é “ao mesmo tempo origem do discurso e aquilo que engendra esse mesmo discurso; ela legitima um enunciado que, em troca, deve legitimá-la.”

Não poderíamos deixar de retomar a teoria de Ginzburg (1989, p. 152). Esse autor usa a metáfora das marcas/pistas que os animais deixam (pegadas na lama, bolotas de esterco, tufo de pelos, ramos quebrados) e, através dessas pistas, o caçador chega até sua presa. Para proceder à análise do texto literário, é perfeitamente cabível a metáfora de Ginzburg (1989), tendo em conta que, ao analisarmos uma obra, além de fazer a leitura, precisamos registrar, interpretar e reconstruir significados mediante indícios linguísticos que o autor deixa no texto. Por exemplo, “O governo caiu, e o General, bem munido de fundos, partiu, com a família e colaboradores mais imediatos, em um avião militar posto à sua disposição pela Embaixada dos Estados Unidos” (ALLENDE, 1994, p. 189).

Os indícios aqui identificados recaem em diversas expressões. Considerando o período da ditadura militar vivido na época em que o romance está contextualizado e, pelas marcas linguísticas no fragmento, identificamos as seguintes modalizações: na expressão *o governo caiu*, o verbo “cair”, conjugado no passado significa “o fim da ditadura”; *bem munido de fundos*, “bem”, é um advérbio de modo e “munido de fundos” nos faz pensar que o General estava munido de recursos financeiros suficientes para viver em outro país e mais, *com a família e colaboradores mais imediatos*. Vejamos, não são todos os colaboradores, apenas os que tinham uma relação mais restrita com o General. Em *um avião militar posto à disposição pela Embaixada dos Estados Unidos*, inferimos que o governo dos Estados Unidos era amigo do General e que ambos já estavam prevendo o fim da ditadura.

De acordo com Maingueneau (2009, p. 260), a obra literária é sustentada pela cena englobante e cena genérica. Contudo, para esse autor há outros casos os quais ele denomina de “fenômeno da ‘narração intradieética’ em que o narrador delega a função a uma personagem da narrativa.”

Haverá eleições dentro de vinte dias. O próximo presidente procurará dar uma impressão de liberalidade e será prudente com a censura. De qualquer modo, sempre se pode alegar que é tudo ficção e, sendo a telenovela muito mais popular que o noticiário, todos saberão o que ocorreu em Santa Maria (ALLENDE, 1994, p. 316-317).

A experiência vivida pela escritora (enunciador) no período da ditadura militar revela que, por meio dessa passagem, Allende delega (cenografia delegada) à Eva a missão de retratar a realidade e denunciar as atrocidades dos que detinham o poder, visto que a escritora como uma cidadã comum não podia fazê-lo. Assim, o desejo da escritora, agora na condição de enunciador, mostra uma maneira de dizer e uma maneira de ser por meio de marcas/pistas deixadas no discurso literário.

É interessante observar a forma como a narrativa se estrutura e como os fatos se apresentam. Por meio das modalizações verbais e da seleção lexical, qualitativa e quantitativa, observamos no texto a intenção da escritora em “colocar na voz” de Eva tudo aquilo que Allende desejava comunicar:

doze dias antes de começar a gravar os capítulos da guerrilha, recebi uma notificação do Ministério da Defesa [...]. Cheguei ao edifício do Ministério, subi por uma dupla escadaria de mármore, atravessei portas de bronze custodiadas por guardas de penachos nos quepes e mostrei meus documentos a um oficial de diligências. Um soldado conduziu-me por um corredor atapetado, cruzamos uma porta com o escudo nacional esculpido e me vi em um aposento de reposteiro e lustres de cristal (ALLENDE, 1994, p. 319-320).

Essa sequência configura-se no tempo e no espaço da cena projetando imagens do enunciador e, por conseguinte, do coenunciador, caracterizando-os através do modo de enunciação: uma maneira de dizer específica. Eva, ao chegar ao Ministério da Defesa, descreve esse trecho narrativo usando verbos no tempo pretérito, *cheguei, subi, atravessei e mostrei*, como foram as circunstâncias em que a visita ocorreu. Ao recorrer a esse discurso, a personagem demonstra tranquilidade e segurança integrando, dessa maneira, enunciador e coenunciador. Observamos que a cenografia enunciativa aqui configurada constrói, na interação verbal, um ethos discursivo da personagem Eva de uma pessoa responsável e ciente de seu compromisso com os esquecidos pela sociedade. Ao denunciar o que ocorre nos bastidores do governo, Eva assume para si a responsabilidade daquilo que é autorizado informar por meio da ficção, ou seja, pela novela *Bolero*.

Ao referir-se que *todos saberão o que ocorreu em Santa Maria*, pressupõe-se que, ao fazerem escolhas lexicais, os enunciadores conseguem demarcar sua posição discursiva. Conforme postula Maingueneau (2008a, p. 81), “os enunciadores serão levados a utilizar aqueles que marcam sua posição no campo discursivo.”

O tema, segundo Maingueneau (2008a, p. 81), é “aquele de que um discurso trata em qualquer nível que seja.” A exemplo do vocabulário, não há como definir um sentido próprio ao tema, mas é possível dar-lhe um tratamento semântico no qual seu sentido é constituído em

cada formação discursiva, pois sua ação é perceptível em qualquer ponto do texto. No romance em análise, Allende usa um discurso claro em relação ao tema: feminismo e narrativa. “O tema de *Eva Luna* é, creio eu, o feminismo. A protagonista fala por você, é um exemplo vivo de tuas ideias feministas. Há dois temas fundamentais nesse livro, o feminismo e a narrativa” (ZAPATA, 1999, p. 111, tradução nossa)²⁷.

Ao procedermos à análise linguística na qual o discurso é encenado, retomamos nossa proposta inicial em trabalhar linguística e literatura interdisciplinarmente. Partindo da premissa de que essas duas áreas devem ser estudadas em conjunto, pode-se pensar o discurso inscrito em um quadro cênico no qual tudo converge para o mesmo funcionamento semântico-discursivo, isto é, o sentido de um discurso não se constrói apenas com a pessoa do enunciador ou do coenunciador, mas com diversas marcas que são próprias de cada discurso, o que nos remete à ideia de movimento. Esse movimento no discurso nos faz pensar no modo de enunciação o qual possui um tom que se apoia sobre a dupla figura do enunciador, a de um caráter (conjunto de traços psicológicos) e a de corporalidade (maneira de se vestir, movimentar-se e agir dentro do espaço social).

A corporalidade mostrada pelo enunciador, Eva, não é de uma pessoa submissa e dependente do coenunciador, ao contrário, ao longo da narrativa, Eva demonstra ser independente, corajosa e disposta, ainda que por meio da ficção, a denunciar as atrocidades do governo de seu país. Assim, a personagem Eva revela uma imagem de si. Logo nos primeiros capítulos da novela *Bolero*, o “governo” percebe a intenção de Eva, mas sente-se acuado diante da realidade e do que significa impedi-la de continuar a escrever. “E eu? A polícia me perguntará como fiquei sabendo de tudo isso... Ninguém tocará em você, porque equivaleria a reconhecer que está dizendo a verdade - replicou Rolf Carlé” (ALLENDE, 1994, p. 317). Diante da situação em que o governo se encontrava, Eva foi notificada a comparecer ao Ministério da Defesa. Em conversa com o General Tolomeo Rodríguez, este sugere a Eva algumas pequenas modificações para os próximos capítulos e, com isso, a escritora evitaria ridicularizar o governo, sobretudo quando Eva se refere à invasão da Penitenciária de Água Santa. *Cheguei ao edifício do Ministério, subi por uma dupla escadaria de mármore, atravessei portas de bronze custodiadas por guardas de penachos nos quepes e mostrei meus documentos.* Os verbos, *cheguei, subi, atravessei e mostrei*, todos conjugados no tempo pretérito, revelam a personalidade do enunciador, Eva, que se manifesta por meio do discurso. Essas marcas deixadas no discurso são rastros que validam a autoridade de Eva, uma pessoa

²⁷ El tema de *Eva Luna* es, creo yo, el feminismo. La protagonista habla por ti, es un vivo exponente de tus ideas feministas. Hay dos temas fundamentales en ese libro, el feminismo y la narración.

determinada em ir até o fim daquele encontro independentemente das consequências que poderia ter. Esse segmento discursivo revela a determinação e a segurança de Eva como enunciador manifestadas por meio do discurso que retratam e reforçam o ethos discursivo da personagem. Eva não se intimida após a visita ao Ministério, lança sua novela apenas com alguns ajustes sugeridos pelo General, mas que em nada afetou o conteúdo e a intenção da escritora.

O público foi tomado de surpresa já no primeiro capítulo, não conseguindo refazer-se do aturdimento nos seguintes. Acho que ninguém entendeu qual o rumo daquela história disparatada, pois estavam todos acostumados aos ciúmes, despeito, ambição, ou pelo menos à virgindade, mas nada disso aparecia em suas telas, e iam dormir cada noite com a alma perturbada por um bando de índios envenenados, embalsamadores de cadeira de rodas, professores enforcados pelos alunos, ministros defecando em poltronas episcopais de veludo e outras truculências que não resistiam a qualquer análise lógica e escapavam às leis conhecidas da telenovela comercial (ALLENDE, 1994, p. 317-318).

Eva, enunciador, fiador do discurso narrativo, realiza-se ao ver sua novela finalmente pronta para ir ao ar:

a Televisão Nacional não deu tréguas aos pacientes telespectadores, de imediato lançaram ao ar minha novela que, em um arrebatamento sentimental, intitulei *Bolero*, em homenagem àquelas canções que alimentaram as horas da minha infância e me serviram de fundamento para tantos contos (ALLENDE, 1994, p. 317, grifo do autor).

Dessa maneira, o enunciador, Eva, como fiador do discurso, apresenta ao seu coenunciador, os telespectadores, sua personalidade por meio do discurso verificado na narrativa, nesse capítulo. Assim, é possível perceber a cenografia enunciativa construída decorrente da interação verbal e, conseqüentemente, o ethos discursivo de Eva Luna, ou seja, a imagem de si: a imagem de uma pessoa determinada e decidida a cumprir sua missão de cidadã. Chamamos a atenção, nesse particular, que esse ethos não remete à retórica antiga cujo objetivo era persuadir o público, é o próprio discurso que dispõe de um tom específico que permite ao telespectador perceber a intenção do que é dito pelo enunciador. No decorrer da narrativa, desde a infância Eva dá sinais de que está longe de ser passiva e aceitar, naturalmente, o destino que a vida lhe reserva. Com isso, ao escrever a novela *Bolero*, a personagem marca o discurso de tal maneira que, ao usar as marcas linguísticas, não se pode dizer que ela tenta persuadir seu coenunciador, apenas o faz de modo a validar sua autoridade como escritora.

As dificuldades pelas quais Eva passou em sua vida a fizeram revelar na escrita/discurso uma maneira de dizer e uma maneira de ser mostradas ao longo da narrativa pelas marcas linguísticas culminando com o lançamento da novela *Bolero*. “Quando escrevo,

conto a vida como gostaria que ela fosse. De onde tira as idéias? De coisas que acontecem e outras que aconteceram antes do meu nascimento, dos jornais e do que as pessoas dizem” (ALLENDE, 1994, p. 322). Percebemos, nesse segmento narrativo, que Eva está determinada em realizar seu sonho, ou seja, é pela escrita que ela ganha voz. “Bolero alçou vôo e, em pouco tempo, fez com que os maridos chegassem cedo em casa para o capítulo do dia” (ALLENDE, 1994, p. 318).

A partir das considerações até aqui feitas, destacamos que a análise ocorreu de forma a mostrar a construção da cenografia enunciativa e o ethos discursivo na obra de maneira global. Ressaltamos que as particularidades dos capítulos 1, 2, 3, 6 e 11 selecionados para esta pesquisa estão descritos no Quadro 3. Lembramos, todavia, que nossa opção em analisar a cenografia e o ethos discursivo depreendidos da personagem Eva Luna somente em alguns capítulos da obra deve-se ao fato de que nem todos os capítulos retratam com mais ênfase aspectos relativos à cenografia e ethos da personagem Eva e, principalmente, pela extensão da narrativa em que são abundantes a quantidade de cenografias construídas e respectivos ethé discursivos. No Quadro 2, disposto na sequência, registramos as principais cenografias e ethé discursivos da obra como um todo.

Quadro 2: Síntese geral das principais cenografias e ethé discursivo da obra *Eva Luna*

Síntese geral da obra <i>Eva Luna</i> (1987/1994)	Planos constitutivos da semântica global	Resultados identificados na obra
	Intertextualidade	Deixa seus rastros por meio da intertextualidade, entendida como um conjunto de fragmentos efetivamente citados em um discurso. A intertextualidade caracteriza-se pelas relações definidas como legítimas pelas coerções semânticas (competência discursiva) de determinado campo. No caso do discurso no romance <i>Eva Luna</i> , é possível perceber que a personagem Eva, na condição de enunciador, compartilha com seu coenunciador do mesmo campo discursivo ao dizer, por meio da ficção, aquilo que o público deseja ouvir, isto é, a “verdade” sobre o que ocorre nos bastidores do governo.
	Vocabulário	As escolhas lexicais definidas pelos enunciadores revelam um discurso feminista, porém sustentado pelo comprometimento com os excluídos da sociedade. Essas marcas no discurso são responsáveis por aproximar enunciador e coenunciador porque ambos partilham da mesma posição no campo discursivo.
	Tema	Feminismo, o testemunho de um período (ditadura militar) vivido pela escritora e as diferentes vozes presentes na obra, de maneira muito especial a voz feminina que luta nas mais diversas instâncias para alcançar objetivos comuns às mulheres: igualdade e respeito.
	Estatuto de enunciador e de coenunciador	Para legitimar seu dizer, Eva constrói uma relação com seu coenunciador lançando a novela <i>Bolero</i> , pois, mesmo usando a ficção, a protagonista consegue estabelecer um diálogo com os coenunciadores (telespectadores).
	Dêixis enunciativa	É construída em cada discurso. Não se restringe ao espaço e ao tempo em que a obra foi escrita, mas, parafraseando Maingueneau (2008a), a um espaço onde se desdobra uma voz que lhe é própria. Assim, observamos no romance que pela voz de Eva Luna as mulheres latino-americanas também se fazem ouvir em uma época dominada pelo sistema patriarcal e marcada por um período repressivo quando pouco se podia dizer.
	Modo de enunciação	Ao associar os fatos que ocorriam nos bastidores do governo escrevendo a novela <i>Bolero</i> , Eva estabelece um modo de enunciação que remete ao “tom” que ela usa no discurso. Esse tom está apoiado na dupla figura do enunciador: a de um caráter, conjunto de características psicológicas. As características psicológicas de Eva são de uma pessoa liberal e comprometida com a sociedade em que vive. A corporalidade, maneira de se movimentar no espaço social, é revelada pela maneira que Eva usa para escrever a novela <i>Bolero</i> , ou seja, a personagem utiliza artimanhas e a sutileza para mostrar aos telespectadores o que de fato ocorre no governo de seu país e com as classes sociais menos privilegiadas.
Modo de coesão	O modo de coesão diz respeito à intradiscursividade através da qual um discurso constrói suas remissões internas. Esse modo é caracterizado basicamente por um recorte discursivo que no romance se caracteriza pelas reflexões que o telespectador pode fazer ao assistir à novela, e pelo modo de encadeamento da narrativa, pois cada discurso a partir de suas coerções tem uma maneira própria de construir seus parágrafos, seus capítulos, sua forma de argumentar, de passar de um tema para outro. Destacamos, assim, que tal estrutura é bem definida no romance não apenas pela organização discursiva que apresenta, com capítulos bem definidos, mas também pelos diferentes temas abordados em cada seção da obra.	



CENOGRAFIA

Percebemos no romance *Eva Luna* a construção de uma imagem que a escritora faz do contexto sócio-histórico em que a obra foi escrita: o período da ditadura militar na América Latina, na década de 1970, século XX. Ao demonstrar esse contexto, a escritora institui um coenunciador que partilha da mesma preocupação. A cenografia maior da obra revela uma imagem negativa do governo em relação à população em geral, especificamente os excluídos da sociedade. Também é possível perceber a luta da personagem, por meio do uso da palavra/do discurso, por um mundo onde a igualdade entre homens e mulheres seja possível e pelos direitos que julga serem também do sexo feminino, ou seja, o de ter voz em uma sociedade de domínio masculino.

ETHÉ

Identificada a grande cenografia do romance da qual se originam diferentes ethé, registramos que, mediante as escolhas linguísticas do enunciador, percebemos os ethé de forma particularizada nos personagens masculinos: autoritarismo, dominador, comandante, protetor (mascarado), batalhador, corajoso, vingativo, atrevido; nos personagens femininos, passividade, submissão, obediência, conformismo e silenciamento. No entanto, o ethos da personagem Eva Luna diferencia-se totalmente dos ethé das demais personagens. O ethos de Eva é caracterizado pela determinação, insubordinação, rebeldia, inconformismo, confiança e audácia; portanto, contrário aos ethé das demais personagens.

Fonte: elaborado pela autora

A próxima seção é dedicada à análise dos capítulos selecionados da obra em conformidade com os procedimentos metodológicos.

4.4.1 Capítulo 1 – (7 – 32)²⁸ O contrastante mundo de Consuelo

Nesta seção, pretendemos verificar, mais detidamente, duas dimensões ou planos regidos pela semântica global com base na teoria de Maingueneau (2008a). Trata-se de analisar a constituição da cenografia e do ethos discursivo. Optamos pela análise de alguns capítulos por entendermos que, sendo estes relativos à novela que Eva Luna escreve, cada um apresenta temas diversos e possivelmente poderão mostrar cenografias e ethé diferentes, o que tornaria o estudo mais interessante.

Outras categorias discursivas poderiam ter sido selecionadas; no entanto, a escolha da cenografia e do ethos como planos de análise está justamente relacionada ao *corpus* desse

²⁸ Utilizamos os números entre parênteses para identificar as páginas que correspondem a cada capítulo analisado do romance.

estudo, um gênero literário que possui singularidades na escrita e que a partir de agora procuraremos descrever como se configuram esses planos da semântica global nesse gênero discursivo, o qual apresenta características relevantes para a análise proposta.

Inicialmente, se tomarmos por base a teoria de Ruth Amossy (2008, p. 9) de que “todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si”, destacamos que a protagonista do romance *Eva Luna*, que assume de início a narrativa em primeira pessoa, constrói a imagem de si. O início da narrativa se dá da seguinte forma:

chamo-me Eva, que quer dizer vida, segundo um livro que minha mãe consultou para escolher meu nome. Nasci no quarto dos fundos de uma casa sombria e cresci entre móveis antigos, livros em latim e múmias humanas, embora isso não me tenha tornado melancólica, pois vim ao mundo tendo na memória um hálito de selva (ALLENDE, 1994, p. 7)²⁹.

Ainda no primeiro capítulo ao descrever como foi a infância da mãe, Eva conta que, quando Consuelo mais cinco jovens indígenas foram levadas à capital, pois já era tempo de trabalhar e de sustentar-se, durante a viagem que durou vários dias pelos rios e depois no lombo de mulas, Consuelo “chorou todas as lágrimas que guardava no organismo, sem deixar reserva para as tristezas posteriores. Uma vez esgotado o pranto, fechou a boca, decidida a só abri-la daí em diante para responder o indispensável” (p. 11). Ao chegarem ao convento das Irmãzinhas da Caridade, “onde uma monja abriu a porta de ferro com uma chave de carcereiro e as conduziu para o pátio amplo e sombreado, cercado de corredores tendo ao centro um chafariz de azulejos pintados, em cuja bacia bebiam pombas, tordos e colibris” (p. 11), Consuelo sentiu uma sensação de aprisionamento e tristeza, mas nada falou, havia sido educada para obedecer.

No caso do romance em análise, especificamente deste capítulo, percebe-se a construção de uma cenografia que estabelece um lugar de enunciação que se legitima de forma progressiva por essa mesma enunciação. Por essa razão,

a cenografia é assim, ao mesmo tempo aquela de onde o discurso vem e aquela que ele engendra, ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la, deve estabelecer que essa cena de onde a fala emerge é precisamente a cena requerida para enunciar como convém, a política, a filosofia, a ciência... (MAINGUENEAU, 2008c, p. 77).

²⁹ ALLENDE, Isabel. *Eva Luna*. Tradução Luísa Ibañes. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994. Embora utilizemos a mesma edição da obra para todo nosso estudo, salientamos que, a partir da análise dos capítulos, serão referidas nas citações apenas o número das páginas do romance.

A postura de Consuelo revela uma personalidade de que aprendera a aceitar as coisas sem reclamar, sem contestar. Não tinha família, não tinha escolhas, apenas a decência da boa moça e que estava sempre dependendo de alguém para não passar necessidades.

Neste capítulo, Eva narra a trajetória da mãe desde quando foi encontrada pelos missionários próximo a uma ponte de um embarcadouro, a passagem pelo convento das Irmãzinhas da Caridade até conseguir emprego na casa do professor Jones, um embalsamador de cadáveres, e o nascimento de Eva, fruto de um rápido relacionamento que teve com um índio, também empregado da casa do professor. Observamos, nesse particular, o ethos de Consuelo: uma mulher passiva e submissa, que prefere calar diante de qualquer situação em que se encontra: característica da mulher sem voz na sociedade em que vive.

Percebemos, por intermédio da formação discursiva instituída no *corpus* em análise, a construção de uma imagem de um grupo de missionários que precisam “se livrar” de jovens que, para eles, são umas inúteis e que precisam aprender um ofício e sustentarem-se. Temos, também, as Irmãzinhas da Caridade “dispostas” a ensinar esse ofício às jovens. A cenografia revela uma imagem contraditória e irônica para ambos os grupos, o dos missionários por desejarem “se livrar” das jovens e o das Irmãzinhas da Caridade que lhes *abriram uma porta de ferro com chave de carcereiro*.

O contraste das expressões, missionários e Irmãzinhas da Caridade revela que a construção do ethos discursivo se dá por meio das escolhas linguísticas estabelecidas pelo enunciador as quais revelam a imagem de si pela maneira de dizer e de ser dos missionários e das Irmãzinhas da Caridade.

O ethos discursivo definido como um dos planos de análise, que ajuda a identificar a semântica de determinado discurso, revela o posicionamento das duas “entidades”, a dos missionários e a das Irmãzinhas da Caridade, não do que se pressupõe que deveria ser sua função, a de proteger e dar um encaminhamento digno a essas jovens, mas a de que elas devem-se submeter ao rigor e à obediência. Destacamos o ethos das duas entidades como contraditório e de imposição àquilo que pregam (dedicar-se a pregar uma religião, a trabalhar para a conversão de alguém e a de beneficiar as pessoas).

4.4.2 Capítulo 2 – (33 – 48) A trajetória dos Carlé

Neste capítulo, ao narrar a história de Rolf Carlé e como vivia a família dele, a cenografia constitui-se em uma imagem negativa de Lukas Carlé, pai de Rolf em relação à família.

“Lukas Carlé impusera no lar a mesma lei do medo implantada no colégio. Unira-se à esposa em um casamento de conveniência e o amor não tinha lugar em seus planos” (p. 33). O coenunciador, Lukas Carlé, despreza e ridiculariza a esposa, pois, para ele, a esposa “era um ser inferior, mais próximo dos animais do que dos homens, únicos entes com inteligência da Criação” (p. 34). A personalidade do enunciador manifesta-se por meio do discurso, a isso chamamos ethos discursivo. Lukas Carlé revela o ethos de um homem autoritário, violento e dominador, postura que adota tanto no ambiente de trabalho quanto no ambiente familiar.

A imagem de si que Carlé constrói é de um ser que se considera superior aos demais. Retomamos, nesse particular, a teoria de Amossy (2008, p. 9) de que “todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si.” Imagem que Lukas Carlé não se incomoda em passar às pessoas de sua convivência; ao contrário, ele se envaidece por ser temido por todos. Nas palavras de Maingueneau (2008b, p. 17, grifo do autor), “o ethos é fundamentalmente um processo interativo de influência sobre o outro.” Note-se que em momento algum esse ethos remete à retórica antiga, pois o objetivo não é o de persuadir o leitor, é o discurso que dispõe de um tom específico que autoriza o que é dito. Segundo Maingueneau (2008a, p. 91), “o discurso produz um espaço onde se desdobra uma ‘voz’ que lhe é própria. Não se trata de fazer um texto mudo falar, mas de circunscrever as particularidades da voz que sua semântica impõe.” Ainda, segundo esse autor, essa voz remete ao tom que é vocalizado por um fiador, “entendida aqui como aquela que deriva da representação do corpo de enunciador efetivo (e não, bem entendido, como corpo do autor efetivos), se construindo no âmbito do discurso” (FREITAS, 2010, p. 180).

No capítulo 2, o personagem Lukas Carlé constrói seu discurso de forma muito marcante para esse fim, ou seja, era ele, o dono da situação.

Com um girar rápido de olho, Lukas Carlé tomou posse da casa e recuperou o controle sobre a família [...]. Prepare água quente para eu me lavar, Jochen. Há alguma coisa para comer nesta casa? E você deve ser Rolf... Aproxime-se, cumprimente seu pai. Não ouviu? Venha cá! (p. 43).

Assim, Lukas deixa suas marcas no discurso validando sua autoridade. É possível perceber uma cenografia instituída a partir do discurso de Lukas, ou seja, com base nos indícios deixados pelo enunciador. Segundo Maingueneau (2008c, p. 75), a cenografia “não é imposta pelo gênero, ela é construída pelo próprio texto.” A esposa se cala, pois o medo se sobrepõe à coragem de enfrentar o marido violento e autoritário. Dessa maneira, o sentido da narrativa neste capítulo caracteriza-se pela maneira de dizer que remete a uma maneira de ser. Eis o ethos discursivo de Lukas e da esposa configurados, respectivamente, por uma pessoa

autoritária, violenta e dominadora e a esposa, um ser submisso e sem voz. A cenografia instituída neste capítulo revela uma imagem negativa de Lukas Carlé, levando-se em conta sua posição na sociedade.

4.4.3 Capítulo 3 – (49 – 85) A morte de Consuelo e o drama de Eva: início

No capítulo três, Eva narra como Consuelo, sua mãe, engasgou-se com um osso de galinha na noite de natal. Nessa época, Eva tinha apenas seis anos de idade, mas lembra com detalhes da morte da mãe “quando compreendeu que a vida ia embora, trancou-se comigo em nosso quarto do pátio, para ficarmos juntas até o fim” (p. 50). Consuelo preparou-se para morrer, lavou-se com água e sabão, a fim de desprender-se do odor de almíscar, penteou a comprida trança, vestiu uma anágua e deitou-se. Eva não entendeu muito bem o significado de tal cerimônia, mas observava atenta os detalhes. “A morte não existe, filha. A gente só morre quando nos esquecem – explicou, pouco antes de partir. – Se você puder lembrar-se de mim, estarei sempre ao seu lado. – Eu me lembrarei – prometi” (p. 50).

Após a morte de Consuelo, Eva passou a ser cuidada pela madrinha, outra empregada da mansão do professor Jones. Aos oito anos, Eva começou a trabalhar em casa de família, pois sua madrinha alegava que não podia mais tomar conta da menina e que ela já tinha idade suficiente para ser empregada e ganhar seu próprio dinheiro que, aliás, sempre ia parar nas mãos da madrinha. “Se você fosse homem, iria para a escola, depois começaria a estudar para advogado, assegurando assim o pão da minha velhice. Eles é que mais ganham, sabem enrolar as coisas” (p. 52).

Essa passagem evidencia uma cenografia da qual se depreende o ethos discursivo da madrinha de Eva, pois, pelo discurso, percebe-se claramente que a madrinha subestima a capacidade e a inteligência não apenas da afilhada, mas das mulheres em geral, *se você fosse homem [...] e, eles é que mais ganham.*

No primeiro emprego de Eva, ao entregá-la à patroa, a madrinha da menina reforça seu ethos discursivo, ou seja, sua maneira de ser e sua maneira de dizer dando as últimas recomendações: “não seja mal criada, cuidado para não quebrar alguma coisa [...], porte-se bem e obedeça” (p. 62).

De acordo com Maingueneau (2008b), o ethos não abrange apenas a dimensão verbal, mas um conjunto de determinações físicas e psíquicas à qual esse autor instituiu como fiador, no caso, a madrinha. Cabe destacar que essa imagem corporal do enunciador é que resulta na figura do fiador “entendida aqui como aquela que deriva da representação do corpo de

enunciador efetivo (e não, bem entendido, do corpo do autor efetivo), se construindo no âmbito do discurso” (FREITAS, 2010, p. 180).

Observa-se, nesse capítulo, a instituição de uma cenografia por meio do discurso da mãe de Eva quando Consuelo se prepara para morrer, “*a gente só morre quando nos esquecem*” e por meio do discurso da madrinha “*se você fosse homem, iria para a escola, depois começaria a estudar para advogado.*” Os discursos da mãe e da madrinha configuram uma cenografia em um espaço que é moldado pela própria enunciação, ou seja, a cenografia estabelece uma relação paradoxal entre as cenas, pois, de acordo com Maingueneau (2008c, p. 77), “a fala supõe uma certa cena de enunciação que, de fato, se valida progressivamente por essa mesma enunciação.”

A cenografia construída nesse capítulo 3 do romance *Eva Luna* configura o ethos da madrinha, uma pessoa descrente e conformada com o que a vida lhe oferece. Percebe-se, também, que a atitude da madrinha condiz com a realidade das mulheres num passado ainda recente, isto é, era comum para as mulheres assumirem uma posição de submissão e inferioridade em uma sociedade em que predominava o sistema patriarcal. A madrinha não acreditava na força e na capacidade do sexo feminino. Para ela só os homens são capazes de vencer na vida, seja pelo estudo, seja pela profissão. À mulher cabe apenas um universo sem vez e sem voz.

4.4.4 Capítulo 6 - (151 – 183) A palavra silenciada em *Eva Luna*

O próximo capítulo que elegemos para dar continuidade à pesquisa é o capítulo em que Eva relata a história de Riad Halabí, um turco que chegou à América com 15 anos, sozinho, sem dinheiro e sem amigos, mas com a missão de fazer fortuna e enviar dinheiro à família. Esse capítulo nos chama a atenção pela maneira como a escritora mostra a situação da mulher.

A partir do momento em que Riad Halabí se estabelece em um vilarejo chamado Água Santa e abre um armazém, adquirindo certa estabilidade financeira, escreve à mãe a fim de que esta lhe encontre uma esposa em sua terra natal. A candidata já estava quase passando da idade de se casar e qualquer alternativa era preferível a ficar solteira, transformada em criada na casa das irmãs casadas. Logo, percebe-se claramente a figura da mulher como um objeto.

Zulema concordou em casar com ele, porque apesar de sua beleza não conseguira marido e já estava com vinte e cinco anos, quando a casamenteira lhe falou de Riad Halabí. Disseram-lhe que ele tinha lábio de leporino, porém ela ignorava o que isso significava e, na foto que mostraram, via-se apenas uma sombra entre a boca e o nariz, algo mais semelhante a um bigode torcido, que a um obstáculo para o casamento (p. 158).

Essa passagem bem representa a submissão da personagem e o retrato da mulher silenciada, que apenas cumpre com as exigências de uma sociedade patriarcal. É evidente, também, nessa passagem, que o amor não é o sentimento que leva ao casamento, ele é visto como uma causa e não como uma consequência. “Além disso, sempre se chega a amar o marido, quando se exerce força de vontade suficiente.” (p. 158).

A personagem Zulema, em nenhum momento, faz qualquer questionamento sobre as convenções que lhe são impostas, sobre seus desejos ou sua vontade. Ela aceita tudo em silêncio. O casamento de Zulema e Riad seguiu todos os ritos, uma vez que o noivo podia pagá-los. O ritual durou sete dias, período esse em que a noiva foi colocada à prova para verificar se ela seria uma boa esposa. Nesse período não se vislumbra nenhum registro de que Zulema pronuncie qualquer palavra.

A sequência dos rituais pelos quais a personagem passa para concretizar o casamento sugere que a mulher é uma mercadoria que precisa ser testada e aprovada antes que seu dono a adquira. O noivo, no entanto, em nenhum momento foi colocado à prova.

Ao ficarem a sós no quarto, e pela primeira vez terem a oportunidade de dirigirem a palavra um ao outro, ambos permanecem em silêncio³⁰. Zulema sabia que o noivo tinha lábio de leporino, no entanto, ela reage de maneira negativa ao olhar para Riad. Dessa maneira, ela quebra os costumes que exigem que a noiva demonstre medo e fique trêmula diante do marido. Riad se esforça para vencer a rejeição de Zulema escondendo-se em um canto sem pronunciar nenhuma palavra; “havia sido educado na regra do silêncio: ao homem é proibido demonstrar seus sentimentos ou desejos secretos.” (p. 160).

Essa passagem discursiva configura-se como uma situação imprevisível, uma vez que é o homem quem tem o domínio sobre a mulher, é ele quem pode pagar por uma esposa e que não precisa passar por nenhuma prova de sua masculinidade, enquanto a mulher precisa se submeter a todo ritual como condição para se casar.

³⁰ De acordo com Orlandi (1995, p. 23), “o silêncio é a garantia do movimento dos sentidos. Sempre se diz a partir do silêncio”. Ainda, segundo essa autora, “quando dizemos que há silêncio nas palavras, estamos dizendo que: elas são atravessadas de silêncio; elas produzem silêncio; o silêncio fala por elas; elas silenciam.” (ORLANDI, 1995, p. 14).

Assim, em primeiro plano, percebe-se que enunciador e coenunciador aparecem em um mesmo nível, ou seja, a voz de Zulema é silenciada pelos costumes de um povo em que à mulher cabe apenas a obediência; já o homem tem todos os direitos sobre a mulher, pois pode pagar como se a esposa fosse mera mercadoria, também não assume o discurso, uma vez que sua voz é apagada pelo olhar de rejeição da esposa quando os dois ficam a sós no quarto preparado para o casal na noite de núpcias.

Segundo Possenti (2008), o discurso precisa estar em sintonia com o lugar e o momento da enunciação para fundar seu direito à palavra. No caso de Zulema e Riad, não ocorre discurso, apenas o silêncio de ambos em um lugar e um momento em que o casal deveria estar se conhecendo não apenas na intimidade, mas por meio de palavras como convém a duas pessoas que acabam de se conhecer e cientes de que passarão muito tempo de suas vidas unidas pelo matrimônio, portanto, precisam estar em sintonia.

Nesse sentido, a cenografia é identificada com base em várias pistas/marcas deixadas em um texto. No entanto, não se espera que a cenografia designe a si mesma, de acordo com Maingueneau (2009, p. 252, grifo do autor), pois “a cenografia se *mostra*, por definição, para além de toda a cena de fala que seja *dita* no texto.”

É interessante observar que a sequência do ritual pelo qual Zulema é submetida antes de concretizar o casamento representa o tempo e o espaço da cena bem como as imagens do enunciador e do coenunciador, ou seja, esse ritual configura a cena de enunciação. Portanto, o processo pelo qual Zulema passa evidencia a cenografia presente nesse capítulo. A essa cenografia está relacionado o ethos de Zulema e de Riad: ela, uma mulher submissa, obediente, conformada e educada a aceitar as regras impostas pela sociedade onde vive. No entanto, “entre quatro paredes” revela-se outra pessoa, rebela-se contra o marido, rejeitando-o. Ele, por seu turno, até o momento de ficar a sós com a esposa, era quem tinha o poder de pagar por uma esposa e de expor aos amigos e parentes a integridade de Zulema, mostrando a todos “o lençol ensanguentado com sua pureza” (p. 160). Todavia, na intimidade do casal, Riad se cala ao perceber a expressão de asco nos olhos de Zulema.

Toda sua paciência e ternura, no entanto, foram insuficientes pra vencer a rejeição de Zulema. Foi um encontro triste para ambos. Mais tarde, enquanto sua sogra agitava o lençol no balcão pintado de celeste para afugentar os maus espíritos, e abaixo os vizinhos disparavam salvas de fuzil e as mulheres ululavam com frenesi, Riad Halabí escondeu-se em um canto. Sentia a humilhação como um soco no ventre (p. 160).

Apesar do silêncio entre o casal, a posição de marido tornara Riad “dono de Zulema, não era correto que ela descobrisse suas fraquezas, porque podia utilizá-las para feri-lo ou dominá-lo” (p. 160).

Após dez anos vivendo na América, Zulema não tinha amigos e não pronunciava nenhuma palavra em espanhol, dependia de Riad para tudo, inclusive de intérprete para comunicar-se com a vizinhança. Ele, por sua vez, também não fazia questão que a mulher aprendesse outra língua.

Em uma viagem à capital, Riad encontra Eva Luna na rua e a leva para casa a fim de que a menina faça companhia à Zulema.

Quando viajo, minha mulher fica sozinha e precisa de alguém para fazer-lhe companhia. Ela não sai de casa, não tem amigos, não fala espanhol. Quer que eu seja sua criada? Não. Você será mais ou menos como uma filha. Há muito tempo não sou filha de ninguém e não me lembro como se faz. Tenho que obedecer em tudo? Sim. E que fará comigo, quando me portar mal? Não sei, depois veremos. Quero avisar que não gosto de apanhar...Ninguém baterá em você, menina. Fico um mês de experiência. Se não gostar, vou embora. Está bem (p. 162).

Nessa época, Eva contava com 15 anos, já havia se acostumado com os dissabores da vida e sentia-se forte para enfrentar o mundo. Acostumou-se rapidamente com aquela vida. Auxiliava nos afazeres domésticos, no armazém e dedicava-se à Zulema. Contava-lhe histórias, preparava-lhe o banho e cozinhava. Riad estava feliz com sua nova hóspede, por isso achou que era hora de Eva ter uma identidade. Providenciou-lhe um registro civil e contratou a professora Inês para ensinar Eva a ler e escrever.

Observa-se a cenografia instituída neste capítulo a partir das considerações de Maingueneau (2009, p. 252, grifo do autor), pois, segundo esse autor, “é nessa cenografia que é tanto condição como produto da obra, que ao mesmo tempo está ‘na obra’ e a constitui, que são validados os estatutos de enunciador e do co-enunciador, mas também o espaço (*topografia*) e o tempo (*cronografia*) a partir dos quais a enunciação se desenvolve.” Portanto, a cenografia revela-se por meio das pistas que o leitor identifica e/ou localiza em um texto, uma vez que é pelo contexto e pelas situações de enunciação verificados neste capítulo representados na obra que a cenografia se justifica.

De acordo com Maingueneau (2009, p. 253), a cenografia é “ao mesmo tempo origem do discurso e aquilo que engendra esse mesmo discurso; ela legitima um enunciado que, em troca, deve legitimá-la.” Diante desse contexto, percebemos a construção do ethos por meio das escolhas linguísticas estabelecidas pelo orador. Para Freitas (2010, p. 180), “dizer que os participantes do discurso criam uma autoimagem através dele significa também

afirmar que o discurso carrega as marcas do enunciador e do coenunciador, entendidos aqui como aqueles que interagem no processo discursivo.” Assim, enunciador (Riad) e coenunciador (Eva) constroem sua imagem no e através do discurso: *Quando viajo, minha mulher fica sozinha e precisa de alguém para fazer-lhe companhia. Quer que eu seja sua criada? Não. Você será mais ou menos como uma filha. E que fará comigo, quando me portar mal? Não sei, depois veremos. Fico um mês de experiência. Se não gostar, vou embora. Está bem.*

Ao demonstrar um aspecto tranquilo e um gesto paternal, Riad Halabí constrói a imagem de si no discurso. Eva, por sua vez, partilha desse mesmo discurso, é um momento especial entre os dois em que prevalece o desejo de ter uma família completa para ambos: *quer que eu seja sua criada? Não. Você será mais ou menos como uma filha. Há muito tempo não sou filha de ninguém e não me lembro como se faz.* “[...] Eu amava Riad Halabí como a um pai. Estávamos unidos pelo riso e pela brincadeira” (p.165). Ainda nesse capítulo atentamos ao silêncio da personagem Zulema, desde o momento em que esta aparece na narrativa até sua morte. É com a chegada de Eva que a esposa de Riad passa a comunicar-se com alguém que não seja o marido. As histórias que Eva conta à Zulema a levaram a falar a língua recusada por tanto tempo. “Zulema ficava horas ouvindo-me, com todos os sentidos aguçados, procurando entender cada gesto e cada som, até que um dia amanheceu falando espanhol sem tropeços” (p. 165).

Até então, Zulema era uma pessoa moralmente neutra, não participava da vida, ocupava-se tão somente com suas íntimas satisfações.

Tinha medo de tudo: de ser abandonada pelo marido, de ter filhos com lábio leporino, de perder a beleza, de que as enxaquecas lhe perturbassem o cérebro, de envelhecer. Tenho certeza de que, no fundo, detestava Riad Halabí, mas tampouco lhe era possível deixá-lo, preferindo suportar-lhe a presença a ter que trabalhar para sustentar-se sozinha. A intimidade com ele a repugnava, porém ela a provocava ao mesmo tempo, como uma forma de acorrentá-lo, aterrada à idéia de que o marido pudesse encontrar prazer com outra mulher (p. 167).

Um ano e meio após a chegada de Eva, um primo de Riad também foi morar com eles e ajudar no armazém. Muitas coisas mudaram com a presença de Kamal naquela casa. As moças da vila ficavam inquietas e apareciam no armazém a todo instante, sob os mais diversos pretextos. Foi Zulema, no entanto, que mais ficou “incomodada” com o parente do marido. Na primeira viagem que Riad faz à capital a fim de buscar mercadorias para o armazém, Zulema seduz o primo do marido que, de início, tenta evitá-la, mas acaba cedendo.

Estou à sua espera – disse Zulema em espanhol, para evitar o vexame de dizê-lo em seu próprio idioma. O rapaz parou com a boca cheia e os olhos espantados. Ela se aproximou lentamente, tão inevitável como um fantasma até ficar a poucos centímetros de distância (p. 176).

Após o ato proibido, Zulema parece satisfeita, pois aparentemente cria a ilusão de independência. Ao acordar sem Kamal a seu lado, a patroa de Eva começa a preparar-se para mais uma noite com ele, no entanto, com medo de Riad, o jovem vai embora sem dar nenhuma explicação, levando Zulema a uma profunda depressão e melancolia. Com a partida de Kamal, Zulema nunca mais pronuncia nenhuma palavra em espanhol, volta a ter uma postura de indiferença a tudo o que está à sua volta.

Ao chegar de volta a Água Santa, Riad logo fica sabendo que o primo partira sem dizer para onde. Ele encontrou a esposa em estado de melancolia profunda e Eva febril. Zulema “adoecera de amor e todos assim compreenderam, menos o marido, que não quis enxergar e se negou a relacionar o desaparecimento de Kamal com a melancolia da mulher” (p. 182).

Assim, vários meses se passaram e várias foram as tentativas para que Zulema saísse daquele estado. Os moradores de Água Santa perguntavam por ela e muitos levavam algum remédio ou sugeriam algum chá para tentar curar a doente, levaram até uma feiticeira “goajira” para examinar Zulema, e, quando esta disse a Riad que sua esposa sofria de um ataque prolongado de tristeza amorosa, Riad diz que é saudade da família e despediu a índia antes que ela continuasse adivinhando suas vergonhas.

Ante a análise da cenografia construída no capítulo seis, destacamos o ethos de quatro personagens: em relação a Riad Halabí, cabe destacar que há alterações no ethos discursivo construído no decorrer do capítulo. Riad inicia assumindo a postura de um homem batalhador e respeitado por todos na vila onde mora. Ao conseguir dinheiro e prestígio suficientes para pagar por uma esposa, ele passa a ser ainda mais admirado. No primeiro momento em que fica a sós com a esposa, no entanto, Riad passa da posição de dono da situação para uma posição de rejeitado. Envergonhado e constrangido, prefere silenciar. O silêncio também prevalece no personagem ao “desconfiar” da traição da esposa com seu primo, aceitando a situação e iludindo a si mesmo.

O ethos da personagem Zulema também se altera, pois, em princípio, ela aceita calada todas as convenções impostas pela sociedade para concretizar o casamento. Depois, mesmo rejeitando o marido, procura satisfazê-lo com medo que ele possa procurar outra mulher. Ao mesmo tempo em que ela se caracteriza pela submissão, tem uma única

determinação: seduzir o primo do marido. No entanto, não suporta a partida de Kamal e mergulha em um profundo estado de melancolia que resulta no suicídio. O ethos de Zulema varia da submissão, conformismo, silenciamento, determinação e novamente o silenciamento com a morte.

Quanto ao ethos de Kamal, primeiro foi o de resistência às provocações da esposa do primo, depois o de ingratidão com a hospitalidade e confiança de Riad seguida do medo que a traição fosse descoberta. Eva Luna, apesar dos seus 15 anos, revela o ethos de uma pessoa responsável, pois, na ausência do patrão e do sumiço de Kamal, ela assume o armazém e redobra os cuidados com Zulema. Também é notável a postura de fidelidade com o casal que a acolheu. Não conta a Riad sobre a traição, tampouco menciona os motivos da partida de Kamal.

O que está acontecendo aqui? Perguntou, assombrado ante o sopro de tragédia que varria sua casa. Kamal foi embora – consegui balbuciar. Como, foi embora? Para onde? Não sei. Ele é meu hóspede, não pode ir embora assim, sem avisar-me, sem despedir-se... [...] Zulema não sofria de uma indisposição passageira. Adoecera de amor e todos assim compreenderam, menos o marido, que não quis enxergar e se negou a relacionar o desaparecimento de Kamal com a melancolia da mulher (p. 182).

Diante dessa atitude, Eva protege a todos da vergonha e constrangimento. O silêncio de Eva nos remete ao conceito de “ethos mostrado” defendido por Maingueneau (2009). Para esse autor, 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, o ethos dito, diretamente (‘é um amigo que vos fala’)” (MAINGUENEAU, 2009, p. 270, grifo do autor). Enquanto o ethos dito caracteriza-se pela necessidade que o enunciador tem de falar de forma direta que fulano de tal é assim ou é isso ou aquilo e refere-se a todas as construções que o enunciador utiliza para fazer referência à sua própria pessoa ou à sua maneira de enunciar, o ethos mostrado se apresenta no ato da enunciação por meio de marcas linguísticas, permanecendo em segundo plano na enunciação.

Portanto, ao optar pelo silêncio em relação à traição de Zulema e Kamal, a personagem Eva Luna caracteriza-se por um ethos mostrado ao deixar uma lacuna em seu discurso. Nesse sentido, Maingueneau (2008c, p. 70) postula “que o ethos se desdobra no registro do ‘mostrado’ e, eventualmente, no ‘dito’”, isto é, o ethos não precisa ser explicitado no enunciado, mas envolve de alguma maneira a forma de enunciação. *O que está acontecendo aqui? Perguntou, assombrado ante o sopro de tragédia que varria sua casa. Kamal foi embora – consegui balbuciar. Como, foi embora? Para onde? Não sei.*

4.4.5 Capítulo 11 – (281 – 324) Eva Luna: uma história, um desafio para contar

O último capítulo analisado neste estudo trata basicamente de três temas: um massacre de prisioneiros ocorrido em um Centro de Operações do Exército de um país cujo nome não consta na obra, a fuga de um grupo de guerrilheiros de uma penitenciária e o lançamento da novela Bolero que Eva escreveu.

Nesse particular, é importante observar como Eva, a narradora da história, usa diferentes temas, sem, contudo, romper com a sequência dos fatos. O tema, de acordo com Maingueneau (2008a, p. 81), é “aquele de que um discurso trata em qualquer nível que seja”, embora os temas não devam ser tratados de maneira isolada ou estabelecer alguma hierarquia entre eles, pois sua ação é perceptível em qualquer ponto do texto.

Como o foco do nosso trabalho é analisar o discurso no texto literário, mais especificamente no que diz respeito à construção da cenografia e do ethos discursivo, planos constitutivos da semântica global, o capítulo 11 nos pareceu adequado, especialmente no que se refere à situação de enunciação, pois, de acordo com Maingueneau (2009, p. 250), “como todo enunciado, a obra literária implica uma situação de enunciação”. Assim, percebemos, por intermédio da formação discursiva instituída no capítulo sob análise, a construção de uma imagem de um grupo de guerrilheiros que, embora cientes de que seu ideal era uma batalha impiedosa, tinha um único objetivo: lutar por um mundo melhor e mais igualitário e vingar o massacre de dezenas de prisioneiros, método empregado pelo governo para combater a guerrilha. Dessa maneira, identificamos o processo que envolve os sujeitos da enunciação. Huberto Naranjo e Eva Luna unem suas forças, coragem e determinação para libertar um grupo de guerrilheiros presos pelo Exército.

Mimi entrou no quarto para desejar-me boa-noite, como sempre fazia, e surpreendeu-me desenhando linhas em uma folha de papel. Quis saber do que se tratava. Não se meta em confusões! Exclamou aterrada, ao saber do projeto. Tenho que fazer isso, Mimi. Não podemos continuar ignorando o que acontece no país (p. 285).

Eva ignorou as súplicas de Mimi e embarcou em mais uma aventura a fim de colaborar com Naranjo na fuga dos guerrilheiros. Para colocar o plano em prática, inicialmente coube à Eva a tarefa de fornecer a Huberto um mapa da fábrica de uniformes militares onde ela trabalhou. A segunda missão de Eva foi a fabricação da Matéria Universal (aprendida com uma antiga patroa), uma espécie de granada, de ingredientes simples, porém

de poder devastador e semelhante à usada no Exército. Eva convence Mimi de que é preciso parar com o conformismo e aceitar as regras do governo cujos beneficiários eram um pequeno grupo de pessoas, em geral, ligados ao próprio governo.

Éramos dois seres marginais, condenados a lutar por cada migalha, que embora rompêssemos as cadeias que nos prendiam desde o dia de nossa concepção, ainda restariam as paredes de um cárcere maior; não se tratava de modificar as circunstâncias pessoais, mas de mudar toda a sociedade (p. 286).

Ao demonstrar esse objetivo comum, o qual tinha como representante Huberto Naranjo ou Comandante Rogélio, institui-se na cenografia a voz de Huberto e de Eva que partilham do mesmo desejo do coenunciador, a sociedade: *não se tratava de modificar as circunstâncias pessoais, mas de mudar toda a sociedade*. Desse modo, cria-se uma imagem coletiva de um grupo da sociedade, os “marginalizados e excluídos da história” que lutam com entusiasmo e esperança por melhores condições de vida, mas também que contemple o maior número possível de cidadãos, especialmente os que pertencem às classes menos favorecidas.

É sob essa perspectiva que “cada discurso define o *estatuto* que o enunciador deve se atribuir e o que deve atribuir a seu destinatário para legitimar seu dizer.” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 87, grifo do autor). Assim, o enunciador (grupo de guerrilheiros) atribui-se o estatuto de um grupo que deseja uma sociedade mais justa. Dessa maneira, é possível deprendermos, discursivamente, deste capítulo, uma imagem que Allende faz do contexto sócio-histórico em que a obra foi escrita: o período da ditadura militar na América Latina. Eis a cenografia constituída da qual deriva o ethos do governo, opressor, violento e autoritário.

Após a libertação dos guerrilheiros, o governo envergonhado e receoso de que a verdade viesse à tona permitiu que o diretor da Penitenciária desse uma declaração “falsa”, alegando que “um grupo terrorista efetuara o assalto com helicópteros, armados de bazucas e metralhadoras, enquanto no interior do recinto os delinqüentes neutralizavam os guardas a bombas” (p. 313). A execução do plano do comandante Rogélio foi todo registrado pelo cineasta Rolf Carlé que pretendia, em algum momento e de alguma forma, desmascarar o governo e o Exército, pois a versão dada à população pela Televisão Nacional não passava de mais uma farsa do governo.

A invasão à Penitenciária deu origem a vários rolos de filme e à notícia mais alucinante dos últimos anos.

Alegro-me por eles, mas não sei de que adiantam os filmes para você, se tudo isso está censurado. - Iremos mostrá-los – respondeu Rolf.- Sabe muito bem que espécie de democracia é esta, Rolf. Com o pretexto do anticomunismo, não temos mais liberdade do que nos tempos do General...-Se não nos permitirem dar a notícia, tal como fizeram com a matança no Centro de Operações, contaremos a verdade na próxima telenovela.- Quê?- A que você escreveu irá para o ar tão logo termine essa idiotice da cega e do milionário. Terá que dar um jeito para encaixar a guerrilha e o assalto à Penitenciária em seu enredo. Tenho uma mala de filmes sobre a luta armada. Muito disso poderá servir-lhe. Jamais permitirão... (p. 316).

O desejo que a verdade prevaleça é materializado por meio de alguns indícios textuais: *Se não nos permitirem dar a notícia, tal como fizeram com a matança no Centro de Operações, contaremos a verdade na próxima telenovela.* Dessa maneira, o tom enunciativo que Rolf usa revela uma postura de alguém disposto a não se calar mais em relação ao autoritarismo do governo. Ao evocar essa “maneira de dizer” a qual é chamada de modo de enunciação por Maingueneau (2008a, p. 91), “o discurso produz um espaço onde se desdobra uma ‘voz’ que lhe é própria. Não se trata de fazer um texto mudo falar, mas de circunscrever as particularidades da voz que sua semântica impõe.” Ainda, segundo esse autor, o termo modo de enunciação remete à “reflexão sobre a ‘voz’, a ‘oralidade’, o ‘ritmo’ de cada discurso.” Esse discurso assume a cenografia de uma sociedade cansada da repressão e das imposições governamentais, cujo ethos se caracteriza pelo otimismo, persistência, determinação e vingança.

Essa passagem discursiva nos lembra de que, ao ler um texto literário, não estamos diante de uma cena englobante, mas sim de uma cenografia a qual, no universo literário, articula a obra de modo independente possibilitando a construção da própria identidade.

Além da cena englobante, cena genérica e da cenografia que sustentam a obra literária, há outros casos os quais Maingueneau (2009, p. 260) denomina de “fenômeno da ‘narração intradieética’ em que o narrador delega a função a uma personagem da narrativa.” Observemos a seguinte passagem:

haverá eleições dentro de vinte dias. O próximo presidente procurará dar uma impressão de liberalidade e será prudente com a censura. De qualquer modo, sempre se pode alegar que é tudo ficção e, sendo a telenovela muito mais popular que o noticiário, todos saberão o que ocorreu em Santa Maria. E eu? A polícia me perguntará como fiquei sabendo tudo isso...Ninguém tocará em você, porque equivaleria a reconhecerem que está dizendo a verdade – replicou Rolf Carlé (p. 316-317).

A experiência vivida pela escritora (enunciador) no período da ditadura militar nos permite inferir que Allende delega (cenografia delegada) à Eva a missão de retratar a realidade e denunciar as atrocidades dos que detinham o poder, uma vez que a escritora como

uma cidadã comum não podia fazê-lo, *de qualquer modo, sempre se pode alegar que é tudo ficção e, sendo a telenovela muito mais popular que o noticiário, todos saberão o que ocorreu em Santa Maria*. Assim, o desejo da escritora (enunciador) revela uma maneira de dizer e uma maneira de ser por meio do discurso literário.

As eleições presidenciais transcorreram “em ordem e entusiasmo como se o exercício dos direitos republicanos fosse um longo hábito, em vez do milagre mais ou menos recente, como realmente era” (p. 317). A vitória coube ao candidato da oposição como já era previsto ao mesmo tempo que chegara ao fim a novela que entediara a todos durante quase um ano.

Tão logo terminou a novela da cega e do milionário, os telespectadores da Televisão Nacional foram surpreendidos com “Bolero”, a novela que Eva estava escrevendo e que, de uma maneira descontraída, porém não sem a seriedade necessária, mostrava ao público uma verdade sobre o que ocorria nos bastidores do governo jamais vista naquele país. O enunciador, Eva, ao falar por meio da ficção, tenta passar uma imagem de si ao coenunciador (telespectadores).

O público foi tomado de surpresa já no primeiro capítulo, não conseguindo refazer-se do aturdimento nos seguintes. Acho que ninguém entendeu qual o rumo daquela história disparatada, pois estavam todos acostumados aos ciúmes, despeito, ambição, ou pelo menos à virgindade, mas nada disso aparecia em suas telas, e iam dormir cada noite com a alma perturbada (p. 317-318).

Podemos destacar que a cenografia instituída no capítulo 11 constitui-se sob a forma de uma imagem extremamente negativa do governo por usar a violência, a repressão e a força contra a população de seu país. Note-se que o destinatário incorpora, com base em indícios linguísticos fornecidos pelo enunciador, uma imagem desse enunciador. Temos, então, o ethos construído.

Durante uma semana, foi tamanho o transtorno causado pelas inundações, que a imprensa não falou em outra coisa. Se não fosse por Rolf Carlé, o massacre em um Centro de Operações do Exército teria passado quase despercebido, sufocado nas águas turvas do dilúvio e bastidores do poder. Um grupo de presos políticos amotinou-se, e após apoderar-se das armas de seus guardiães, entrincheirou-se em um setor dos pavilhões. O Comandante, homem de iniciativas rápidas e ânimo sereno, não solicitou instruções simplesmente ordenando que os amotinados fossem pulverizados. Suas palavras foram tomadas ao pé da letra. Os prisioneiros foram atacados com armamento bélico, um número indeterminado de homens foi morto e não houve feridos, porque reuniram os sobreviventes no pátio e lá os liquidaram sem clemência. Quando passou a embriaguez de sangue dos guardas eles contaram os cadáveres, compreenderam que seria difícil explicar sua ação à opinião pública e tampouco poderiam enganar os jornalistas, alegando que se tratava de rumores infundados (p. 281).

Para escrever a novela Bolero, Eva conta não apenas com o dom que lhe é peculiar para contar histórias, mas com a colaboração de outros personagens, cada um a seu modo que, ao longo deste capítulo, ajudaram-na a construir a história de um povo sofrido e massacrado pelo poder público. A partir de Bolero, Eva evidencia seu ethos discursivo, pois a coragem, a confiança e a determinação da protagonista se sobrepõem às regras do governo. No entanto, cabe destacar que neste capítulo há outros personagens marcantes os quais são caracterizados pela rebeldia, atrevimento e determinação de Huberto Naranjo e pela coragem, otimismo e persistência de Rolf Carlé ao arriscar-se com suas câmeras, registrando o que podia como prova da repressão e das atrocidades do governo. As atitudes de Eva, Huberto e Rolf são o testemunho de que os jovens estavam dispostos a enfrentar o governo e as autoridades por um mundo melhor, inclusive mostrando ao país e ao mundo que à mulher não caberia mais apenas a obediência e o silenciamento, pois a protagonista subverte os padrões convencionais impostos pela sociedade.

A seguir, apresentamos, no Quadro 3, um resumo com as principais cenografias e respectivos ethé discursivos identificados nos capítulos um, dois, três, seis e onze.

Quadro 3: Resumo das principais cenografias e ethé discursivos por capítulo

CAPÍTULO	CENOGRAFIAS	ETHÉ DISCURSIVOS
1	<ul style="list-style-type: none"> a) a viagem de Consuelo mais as cinco jovens, pelos rios e no lombo de mulas; b) o convento com sua porta de ferro, chave de carcereiro, pátio amplo e sombreado cercado de corredores e no centro um chafariz; c) o dia em que Consuelo foi encontrada pelos missionários próxima a uma ponte de um embarcadouro. 	<ul style="list-style-type: none"> a) Consuelo, passiva e submissa; b) os missionários, contraditório e de imposição; c) as Irmãzinhas da Caridade, contraditório e de imposição.
2	<ul style="list-style-type: none"> a) a união de Lucas Carlé à esposa em um casamento de conveniência; b) imposição da lei do medo e da violência tanto no lar quanto no trabalho. 	<ul style="list-style-type: none"> a) Lucas, autoritário, violento e dominador; b) Esposa, submissa e aterrorizada.
3	<ul style="list-style-type: none"> a) o ritual de Consuelo antes de morrer; b) Eva passa a ser cuidada pela madrinha e começa a trabalhar em casas de família. 	<ul style="list-style-type: none"> a) Madrinha, descrente e conformada; b) Eva, inocência e pureza; c) Consuelo, conformismo e comodismo.
6	<ul style="list-style-type: none"> a) o ritual do casamento de Zulema e Riad Halabí; b) a chegada de Eva a Água Santa e a convivência com Zulema; c) o envolvimento/traição de Zulema e Kamal. 	<ul style="list-style-type: none"> a) Riad, batalhador, respeitado, dono da situação, rejeitado, silenciado; b) Zulema, submissão, obediência, conformismo, silenciamento, determinação e silenciamento (morte); c) Kamal, ingratidão e medo; d) Eva responsável e fiel.

11	<ul style="list-style-type: none"> a) o massacre dos prisioneiros; b) a fuga dos guerrilheiros da Penitenciária de Santa Maria; c) o lançamento da novela <i>Bolero</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> a) governo, repressor, violento e autoritário; b) Huberto Naranjo, determinado, vingativo, prepotente e atrevido; c) Rolf Carlé, corajoso, otimista e persistente; d) Mimi, satisfeita, discreta e sensata; e) Eva Luna, confiante, determinada e audaciosa.
----	---	--

Fonte: elaborado pela autora

A partir das marcas linguísticas presentes no discurso, à luz dos preceitos da semântica global, constatamos, no romance *Eva Luna*, as cenografias e os respectivos *ethé* discursivos instituídos por essa abordagem linguístico-discursiva. Para que tal constatação fosse possível, centramo-nos em conceitos delimitados no referencial teórico. As cenografias nos cinco capítulos analisados estão de acordo com a fundamentação teórica à medida que as cenografias se configuram em um espaço que é moldado pela própria enunciação. Desse modo, o discurso da narrativa passou por diversos tipos de coerções: as da própria protagonista que escreve a novela *Bolero*, o olhar atento do General Tolomeo Rodríguez, o aval de Aravena, diretor da emissora de televisão que colocou a novela ao ar, a opinião do cineasta Rolf Carlé. Essas coerções somadas às escolhas linguísticas e às determinações preestabelecidas, principalmente pelo governo, ajudaram a construir a cenografia instaurada no texto e, por consequência, no próprio discurso.

Em relação aos *ethé* identificados nos capítulos, ou seja, a imagem de si por meio do discurso, percebemos que a sua construção deu-se por meio das escolhas linguísticas marcadas pelo enunciador as quais revelam a imagem de si, tanto a de Eva Luna quanto a de outros personagens. Essa imagem foi construída no âmbito de uma representação subjetiva diante de duas propriedades. Conforme Maingueneau (2008c, p. 65), o caráter constitui “um feixe de traços psicológicos.” Os traços psicológicos da personagem Eva evidenciados no romance são de uma pessoa liberal, comprometida e ciente de sua responsabilidade com a sociedade. Para que seu desejo se concretize, Eva usa a ficção:

eu escrevia um novo capítulo a cada dia, inteiramente mergulhada no mundo que criava, com o poder onímodo das palavras, transformada em um ser disperso, reproduzida ao infinito, vendo meu próprio reflexo em espelhos múltiplos, vivendo inumeráveis vidas, falando com muitas vozes. As personagens se tornaram tão reais, que surgiam todas ao mesmo tempo, sem respeitar a ordem cronológica da história (ALLENDE, 1994, p. 318).

Percebemos que essa maneira de ser de Eva mostra uma “corporalidade” que está associada a uma maneira de se apresentar e de se movimentar em um espaço social.

Haverá eleições dentro de vinte dias. O próximo presidente procurará dar uma impressão de liberalidade e será prudente com a censura. De qualquer modo, sempre se pode alegar que é tudo ficção e, sendo a telenovela muito mais popular que o noticiário, todos saberão o que ocorreu em Santa Maria (ALLENDE, 1994, p. 316-317).

Ao término da análise neste estudo, entendemos pertinente estabelecer uma relação entre as cenografias e *ethé* do romance de modo geral, em consonância com as cenografias e *ethé* resultantes da análise particularizada dos capítulos.

Tomando por base o trabalho de Maingueneau (2008a), propusemo-nos, inicialmente, a apresentar ao leitor uma visão geral da obra no que diz respeito aos elementos que constituem a semântica global para, posteriormente, depreender as cenografias e *ethé* da obra, particularizando esses elementos da cena enunciativa em alguns capítulos. Diante desse panorama, sintetizamos em quadro específico a cenografia global da obra que está relacionada à construção de uma imagem que a escritora faz do contexto sócio-histórico em que a narrativa foi produzida: o período da ditadura militar na América Latina, na década de 1970: uma imagem negativa do governo em relação à população em geral, mais particularmente quanto aos excluídos da sociedade e a luta da personagem principal, Eva, expressa pela palavra.

Destacamos, dessa maneira, os resultados identificados no romance, de modo generalizado, no que diz respeito à cenografia e, de modo particularizado, quanto aos *ethé* discursivos depreendidos nos capítulos analisados. Ratificamos que, de acordo com o Quadro 2, a cenografia inscreve-se e constitui-se em um panorama amplo que compreende um período vivido por quase toda a América Latina, o período ditatorial. Cabe ressaltar, no entanto, que esse período é caracterizado por um cenário político que usava a violência extrema para garantir a exploração do trabalhador e que, no contexto social, a mulher ainda era um ser visto pelo sexo masculino como incapaz de tomar decisões, de participar ativamente na sociedade ou de assumir qualquer posição que não fosse restrita aos cuidados do lar, aos afazeres domésticos e à dedicação exclusiva à família.

Quanto aos *ethé* observamos que estes aparecem na obra, especificamente nos capítulos analisados, de maneira bem definida para o sexo masculino e feminino, ou seja, a imagem de si do sexo masculino é caracterizada pelas marcas do autoritarismo, dominadores, violentos, donos do poder, protetores (mascarados) das mulheres, batalhadores, corajosos, persistentes, otimistas, vingativos e atrevidos. Enquanto as personagens femininas revelam

ethé de passividade, submissão, obediência, conformismo e silenciamento. Contudo, a personagem principal da narrativa, Eva Luna, diferencia-se em relação às demais personagens femininas, pois, enquanto as mulheres, de modo geral, ficam limitadas ao poder e ao mando/domínio dos homens, Eva Luna demonstra características peculiares e representativas, especialmente considerando-se a época em que a obra foi escrita. Nesse contexto, Eva revela ethé de uma mulher que se distingue das demais por sua determinação, insubordinação, rebeldia, inconformismo, confiança e audácia.

A fim de verificar se as cenografias e ethé discursivos identificados na obra, de modo geral, coincidem com as cenografias e ethé dos capítulos analisados, sobretudo se esses elementos constitutivos da semântica global são reincidentes e integrados entre si, elaboramos o Quadro 4 para constatar e confrontar tais elementos na materialidade linguística.

Quadro 4: Comparativo entre cenografias e ethé da obra em consonância aos capítulos analisados

Cenografias identificadas na obra	Cenografias identificadas nos capítulos 1, 2, 3, 6 e 11
<p>A construção de uma imagem que a escritora faz do contexto sócio-histórico em que a obra foi escrita: o período da ditadura militar na América Latina, na década de 1970, século XX. A cenografia maior da obra revela uma imagem negativa do governo em relação à população em geral, especificamente os excluídos da sociedade. Também é possível perceber a luta da personagem Eva Luna por meio do uso da palavra/do discurso, por um mundo onde a igualdade entre homens e mulheres fosse possível e pelos direitos que julga serem também do sexo feminino, ou seja, o de ter voz em uma sociedade de domínio masculino.</p>	<p>Cap. 1</p> <ul style="list-style-type: none"> – o dia em que Consuelo foi encontrada pelos missionários próxima a uma ponte de um embarcadouro; – a viagem de Consuelo mais as cinco jovens, pelos rios e no lombo de mulas; – o convento com sua porta de ferro, chave de carcereiro, pátio amplo e sombreado cercado de corredores e no centro um chafariz; <p>Cap. 2</p> <ul style="list-style-type: none"> – a união de Lucas Carlé à esposa em um casamento de conveniência; – imposição da lei do medo e da violência, tanto no lar quanto no trabalho <p>Cap. 3</p> <ul style="list-style-type: none"> – o ritual de Consuelo antes de morrer; – Eva passa a ser cuidada pela madrinha e começa a trabalhar em casas de família. <p>Cap. 6</p> <ul style="list-style-type: none"> – o ritual do casamento de Zulema e Riad Halabí; – a chegada de Eva a Água Santa e a convivência com Zulema; – o envolvimento/traição de Zulema e Kamal. <p>Cap. 11</p> <ul style="list-style-type: none"> – o massacre dos prisioneiros; – a fuga dos guerrilheiros da Penitenciária de Santa Maria; – o lançamento da novela Bolero.
Ethé discursivos identificados na obra	Ethé discursivos identificados nos

<p>* Os ethé identificados são bem definidos para o sexo masculino e feminino:</p> <p>Masculinos: autoritários, dominadores, violentos, batalhadores, donos da situação, ingratos, vingativos, atrevidos, corajosos, otimistas e persistentes.</p> <p>Femininos: passivas, submissas, aterrorizadas, descrentes, conformistas, comodistas, sensatas e silenciadas.</p> <p>Eva Luna: inocência, pureza, responsável, fiel, confiante, rebelde, inconformada, determinada e audaciosa.</p>	<p>capítulos 1, 2, 3, 6 e 11</p> <p>Cap. 1</p> <ul style="list-style-type: none"> – Consuelo, passiva e submissa; – os missionários, contraditório e de imposição; – as Irmãzinhas da Caridade, contraditório e de imposição. <p>Cap. 2</p> <ul style="list-style-type: none"> – Lucas, autoritário, violento e dominador; – Esposa, submissa e aterrorizada. <p>Cap. 3</p> <ul style="list-style-type: none"> – Madrinha, descrente e conformada; – Eva, inocência e pureza; – Consuelo, conformismo e comodismo. <p>Cap. 6</p> <ul style="list-style-type: none"> – Riad, batalhador, respeitado, dono da situação, rejeitado, silenciado; – Zulema, submissão, obediência, conformismo, silenciamento, determinação e silenciamento (morte); – Kamal, ingratidão e medo; – Eva responsável e fiel. <p>Cap. 11</p> <ul style="list-style-type: none"> – governo, repressor, violento e autoritário; – Huberto Naranjo, determinado, vingativo, prepotente e atrevido; – Rolf Carlé, corajoso, otimista e persistente; – Mimi, satisfeita, discreta e sensata; – Eva Luna, confiante, determinada e audaciosa.
---	--

Fonte: elaborado pela autora

Diante do exposto, verificamos que há relação entre as cenografias e ethé identificados na obra em seu âmbito geral em conformidade com os capítulos analisados. Na sequência, registramos as considerações finais deste estudo, de modo a contemplar a teoria estudada em relação com o *corpus* de pesquisa.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando iniciamos as considerações finais neste estudo, tomamos ciência de que nossa missão estaria cumprida, pelo menos para esta dissertação de mestrado. Percorremos um caminho difícil para tornar possível o objetivo proposto, como dissemos no início, missão complexa e desafiadora que contempla linguística e literatura como possíveis de serem estudadas mediante a interdisciplinaridade. Inicialmente, optamos por contextualizar algumas considerações acerca da produção literária feminina na América Latina, sobretudo da produção literária de Isabel Allende, autora da obra em estudo. No intuito de fortalecermos tais considerações, baseamo-nos nos estudos de Burke (1992), Jozef (1999), Kristeva (1974) Lobo (1997), Navarro (1988, 1995), Perrot (2008). Na sequência, apresentamos um breve enredo do romance *Eva Luna*.

No segundo capítulo, nossas reflexões voltaram-se para a importância da leitura como processo de comunicação e interação verbal e social na vida do ser humano. Considerando a relevância do ato de ler na vida do sujeito, procuramos descrever alguns aspectos relacionados à leitura *versus* literatura. Para tanto, contamos com as contribuições de Bakhtin (1992), Barthes (2004), Bordini e Aguiar (1988), Fiorin (2011), Kleimann (1999), Koch (1984) e Zilberman (1999).

Na seção que aborda aspectos pertinentes aos gêneros do discurso, fazemos uma breve revisão teórica sobre os gêneros textuais, com base, principalmente, em Maingueneau (1997, 2008), Bakhtin (2003), Fiorin (1997) e Marcuschi (2010). Ao mencionarmos os planos constitutivos da semântica global à luz de Maingueneau (2008a), justificamos o porquê dessas categorias e a relevância destas para a concretização dos objetivos de nossa pesquisa. No quarto capítulo, Metodologia e Análise, apresentamos as categorias de análise que norteiam este estudo e, por fim, procedemos à análise do romance objeto deste estudo.

Diante desse contexto de estudo e da pesquisa realizada, retomamos a temática deste trabalho a qual se insere nos pressupostos da teoria enunciativo-discursiva de Dominique Maingueneau (1997, 2008, 2009, 2010) e seus estudiosos, entre os quais, Possenti (2008), Souza-e-Silva e Rocha (2009), Freitas e Facin (2011), e da escrita literária, também conforme Maingueneau (2009), em especial, descrever e analisar a construção da cenografia e do ethos discursivo depreendidos no romance *Eva Luna*, da escritora chilena Isabel Allende.

Ao selecionarmos o *corpus* de pesquisa, partimos da premissa inicial de que todo discurso literário é configurado por uma cenografia cuja condição é validar a narrativa, ao mesmo tempo que define o estatuto do enunciador e do coenunciador. Pensando nessa

perspectiva, a questão norteadora estabelecida nos levou a verificar se o romance *Eva Luna* permitiria descrever e analisar a cenografia e o ethos discursivo, considerando as particularidades da escrita literária. Nesse sentido, constatamos que a cenografia apreendida do romance em estudo, de acordo com Maingueneau (2009, p. 252, grifo do autor), “se mostra por definição, para além de toda a cena de fala que seja dita no texto.”

Optamos por estudar como se constrói a cenografia e o ethos discursivo da personagem principal do romance *Eva Luna*, para estabelecer uma relação entre estudos linguísticos e literários, cujo texto é organizado pelo viés da semântica global de Maingueneau (2008a). Mediante esse objetivo teórico, propusemos constituir uma interface entre a teoria enunciativo-discursiva e a narrativa em texto literário. Assim, entendemos, por decorrência do estudo realizado, que é possível apreender cenografia e respectivo ethos do romance com base na fundamentação teórica desta dissertação.

O objetivo geral deste trabalho consistiu em descrever e analisar o ethos discursivo da personagem principal no romance *Eva Luna* através do desenvolvimento da narrativa, mediante a qual se tornou possível apreender, da discursivização observada na narrativa como um todo e dos capítulos analisados, as cenografias construídas que resultaram variados ethé discursivos. Considerando as particularidades da escrita literária à luz da semântica global, o objetivo geral, portanto, foi cumprido. Também foram alcançados, por meio dos dispositivos de análise, os objetivos específicos.

Procedemos a um estudo dos elementos que constituem a semântica global de Maingueneau (1984/2008a): intertextualidade, caracterizada pelo tipo de relações definidas como legítimas pelas coerções semânticas, ou seja, pela competência discursiva de um determinado campo. Foi possível perceber, por meio de rastros deixados por Allende em seu discurso, uma relação dialógica muito forte com outras obras literárias, inclusive da própria escritora, como é o caso de *Cuentos de Eva Luna* e *De amor y de sombra*, mas de maneira muito especial com a narrativa árabe *As mil e uma noites*; o vocabulário, que atribui sentidos diferentes a um mesmo item lexical, caracteriza-se em *Eva Luna* por diferentes sentidos atribuídos no campo discursivo, especialmente quando Eva lança a novela *Bolero* e surpreende os telespectadores por não se limitar a contar uma história de amor, ciúmes e virgindade, aproximando, dessa maneira, enunciador e coenunciador porque ambos partilham da mesma posição no campo discursivo. Quanto ao tema, que compreende aquilo de que um discurso trata, destacamos que, embora o tema central da obra trate do feminismo, percebe-se que em cada capítulo do romance a escritora apresenta temas diferentes, porém sempre privilegiando a voz feminina que luta nas mais diversas instâncias por igualdades e respeito às

mulheres; o estatuto de enunciador e de coenunciador estão relacionados à competência discursiva. É por meio dessa competência que cada discurso define o estatuto do enunciador que legitima seu dizer. Notamos que os encadeamentos enunciativos usados por Allende permitem identificar o estatuto de enunciador e de coenunciador para legitimar seu dizer por meio da ficção, pois a protagonista consegue estabelecer um diálogo com seus coenunciadores ao escrever e colocar ao ar a novela *Bolero*. A dêixis enunciativa situa o discurso no espaço e no tempo, não entendida aqui como a data ou ao período em que um texto foi escrito, mas considera-se a situação que a fala pretende definir. Observamos, no romance *Eva Luna*, que pela voz de Eva as mulheres latino-americanas também se fazem ouvir em uma época dominada pelo sistema patriarcal. O modo de enunciação, o qual se caracteriza por uma maneira específica de dizer, é revelado pela maneira que Eva usa para escrever a novela *Bolero*, ou seja, ela precisa usar artimanhas e sutileza em seu discurso para que seus telespectadores entendam o que ocorre no governo de seu país sem, contudo, deixar esses indícios explícitos. O modo de coesão é caracterizado pela forma como um discurso constrói suas remissões internas, seus parágrafos, capítulos, argumentos etc. O romance em estudo apresenta-se bem definido em relação a esse elemento que compreende a semântica global não somente pela sua organização discursiva, com capítulos bem delimitados, mas também pelos diversos temas abordados nos 11 capítulos que compõem a obra. Desse modo, compreendemos a situação de enunciação na narrativa mediante a forma como foram construídas as cenografias e respectivos ethé discursivos na voz da personagem Eva Luna.

A construção da cenografia deu-se a partir de uma imagem que a escritora faz do contexto sócio-histórico em que a obra foi escrita: o período da ditadura militar na América Latina, na década de 1970. Em relação aos capítulos analisados, constatamos que eles são reincidentes e integrados entre si, uma vez que o desejo da escritora em denunciar as atrocidades do governo de seu país é revelado por meio da ficção. Ao alternar os temas nos capítulos da obra *Eva Luna*, Allende consegue transmitir ao leitor uma visão geral da sociedade da época ditatorial.

Ao procedermos à compreensão de como se constroem os diferentes ethé discursivos, as escolhas linguísticas utilizadas pela escritora nos permitiram identificar o ethos de forma particularizada dos personagens masculinos e femininos com destaque especial ao ethos da personagem Eva Luna.

A constituição da cenografia enunciativa é identificada com base em pistas/marcas deixadas no texto. Nesse sentido, destacamos que o tempo e o espaço de uma cena, bem como as imagens de enunciador e coenunciador configuram-se na cenografia. Nesse particular,

observamos que o romance em estudo apresenta riqueza de detalhes que nos permitiram identificar a cenografia da qual, conseqüentemente, deriva o ethos discursivo das personagens, como verificado na análise de maneira geral e particularizada.

Quando nos propusemos a analisar a cenografia e o ethos apreendidos no romance, fizemo-lo primeiro por entender que estudos literários e estudos linguísticos não devem ser estudados separadamente. Avaliamos que esse *corpus*, embora seja uma das obras de Allende que mais deu origem a estudos acadêmicos, possibilitou-nos desenvolver uma proposta diferenciada das inúmeras que encontramos no meio acadêmico. Dessa maneira, esse estudo poderá contribuir para que outras pessoas/estudantes desenvolvam pesquisas as quais contemplem essa interface: linguística e literatura. Além disso, o romance continua sendo um gênero muito lido atualmente e, muitas vezes, responsável por formar opiniões não-convergentes entre os leitores, o que oportuniza ao pesquisador investigar novas propostas e novas possibilidades de estudo.

Sobre as possíveis limitações desta pesquisa, podemos dizer que são de ordem quantitativa levando-se em conta o *corpus* deste estudo, um romance, cuja quantidade de conteúdos existentes e possíveis de análise é muito extensa, permitindo-nos, dessa forma, cumprir os objetivos e aplicar a metodologia desenvolvida. Obviamente que, pela extensão do *corpus*, poderíamos ter feito outras análises; todavia, este espaço, da dissertação, não nos possibilita muitas delongas.

Este trabalho nos viabilizou reconhecer que a literatura somente constrói sua identidade pelo discurso, por uma cenografia que lhe é própria. Todavia, trata-se de um estudo particular, pois certamente não foram abordadas todas as possibilidades possíveis propostas pela teoria enunciativo-discursiva, semântica global de Maingueneau (2008a), por serem abrangentes demais para um trabalho em nível de Mestrado. Apesar dos vários estudos sobre o romance *Eva Luna*, entendemos este como inovador no que se refere à interface entre linguística e literatura e quanto às reflexões acerca da cenografia e do ethos discursivo apreendidos desta obra. No entanto, não é nossa intenção tornar essa pesquisa como algo acabado, mas uma motivação a mais no que diz respeito à interface entre estudos linguísticos e literários.

Por fim, destacamos que nossa pretensão não foi esgotar o assunto; ao contrário, trata-se de uma contribuição inicial a estudos futuros. Fica a sugestão para que novas pesquisas sejam realizadas envolvendo outras teorias que também busquem a interface entre linguística e literatura, porque a entendemos como produtiva e promissora, uma vez que os fatos linguístico-discursivos se fazem presentes em ambos os enfoques: linguístico e literário.

REFERÊNCIAS

- ALLENDE, Isabel. *Eva Luna*. Tradução Luísa Ibañes. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- _____. *Paula*. Tradução Irene Moutinho. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- _____. *Isabel*. Disponível em: <<http://www.isabelallende.com>>. Acesso em: 12 jul. 2011.
- AMOSSY, Ruth. Da noção retórica de ethos à análise do discurso. In: AMOSSY, R. (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 9-28.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 10. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.
- _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BOERSNER, Juliana. 2010. Disponível em: <<http://www.papelenblanco.com/novela/isabel-allende-gana-el-premio-nacional-de-literatura-de-chile-2010>>. Acesso em: 26 abr. 2012.
- BORDINI, Maria da Glória; AGUIAR, Vera Teixeira de. *Literatura: a formação do leitor: alternativas metodológicas*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- BURKE, Peter. A nova história, seu passado e seu futuro. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Ed. da Universidade Estadual Paulista, 1992, p. 7-38. (Biblioteca Básica).
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2008.
- ECO, Humberto. *Sobre a literatura*. Tradução Sulla Letteratura. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- FERNANDES, Nohad Mouhanna. Desenvolvimento de habilidades de leitura de textos a partir da análise de pressupostos. In: SEMANA NACIONAL DE ESTUDOS FILOLÓGICOS E LINGÜÍSTICOS DO DEPARTAMENTO DE LETRAS DA FFP/UERJ, 9., 2007, São Gonçalo. *Anais...* São Gonçalo, Rio de Janeiro, 2007.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 6. ed. São Paulo: Contexto, 1997.
- _____. *Seminários Especiais*. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2011. Disciplina ministrada em 15 dez. 2011 na Universidade de Passo Fundo.

FRANCO, Jean. *História de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel, 1997.

FREITAS, Ernani Cesar de. Linguagem na atividade de trabalho: éthos discursivo em editoriais de jornal interno de empresa. *Desenredo*, Passo Fundo, v. 6, n. 2, p. 170-197, jul./dez. 2010.

FREITAS, Ernani Cesar de; FACIN, Débora. Semântica global e os planos constitutivos do discurso: a voz feminina na literatura de Rubem Fonseca. *Desenredo*, Passo Fundo, v. 7, n. 2, p. 198-218, jul./dez. 2011.

GAZZANA, Henrique Grazziotin. Rosário Ferré e o movimento feminista mundial. In: NAVARRO, Márcia H. (Org.). *Rompendo o silêncio*. Gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1995. (Ensaio).

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. Tradução Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

JOZEF, Bella. História e ficção: o papel da mulher em Angeles Mastreta. In: REIS, L. de F.; VIANA, L. H.; PORTO, M. B. (Org.). *Mulher e literatura*. VII Seminário Mulher e Literatura, Niterói: UFF, v. 1, p. 1-10, 1999.

KLEIMAN, Ângela. *Texto e Leitor: aspectos cognitivos da leitura*. Campinas: Pontes, 1999.

KOCH, Ingedore Grunfeld Vilaça. *Argumentação e linguagem*. São Paulo: Cortês, 1984.

_____. *Argumentação e linguagem*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 1996.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LOBO, Luiza. A literatura de autoria feminina. *Revista Brasil de Literatura*. Rio de Janeiro, v. 1, p. 1-30, 1997. Disponível em: <<http://www.revistabrasil.org/revista/abertura.html>>. Acesso em: 10 jun. 2011.

LOWE, Norman. *História do mundo contemporâneo*. Tradução Roberto Cataldo Costa. 4. ed. Porto Alegre: Penso, 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Novas tendências em Análise de Discurso*. Tradução Freda Indursky. Campinas: Pontes, 1997.

_____. *Análise de textos de comunicação*. 2. ed. Tradução Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2002.

_____. *Análise de textos de comunicação*. Tradução Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2004.

_____. (1984). *Gênese dos discursos*. Tradução Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008a.

_____. O ethos na análise do discurso de Dominique Maingueneau. In: AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2008b, p.16-27.

_____. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2008c, p. 69-92.

_____. *Cenas da enunciação*. Tradução Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008d.

_____. *O discurso literário*. Tradução Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. *Doze conceitos em Análise do Discurso*. Tradução Adail Sobral. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Org.). *Gêneros textuais & ensino*. São Paulo: Parábola Editora, 2010, p. 19-45.

NAVARRO, Márcia Hoppe. *O romance na América Latina*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1988. (Série “Síntese Universitária”).

_____. *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1995. (Coleção “Ensaio”).

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 3. ed. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 1995. (Coleção Repertórios).

PAVANI, Cinara Ferreira. *Uma Sheherazade Latino-Americana: Eva Luna entre histórias e história*. 2004. 202 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

PCNs. *Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: língua portuguesa*/Secretaria de Educação Fundamental. Brasília, DF: MEC/SEF, 1998.

PERCILIA, Eliene. Disponível em: <<http://www.brasilecola.com/curiosidades/as-mil-uma-noites.htm>>. Acesso em: 21 out. 2012.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2008.

PINTO, Abuênia Padilha. Gêneros discursivos e ensino de língua inglesa. In: DIONÍSIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Org.). *Gêneros textuais & ensino*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010, p. 51-62.

POSSENTI, Sírio. *Contribuições de Dominique Maingueneau para a Análise do Discurso do Brasil*. São Carlos: Pedro & João, 2008.

PRODANOV, Cleber C.; FREITAS, Ernani C. *Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico*. Novo Hamburgo: Feevale, 2009.

ROJO, Roxane. Gêneros de discurso/texto como objeto de ensino de línguas: um retorno ao *trivium*? In: SIGNORINI, Inês (Org.). *[Re]discutir texto, gênero e discurso*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008, p. 73-103.

SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. Quando a voz feminina constrói realidades. In: ZINANI. *Mulher e literatura: história, gênero, sexualidade*. Caxias do Sul: Educs, 2010, p.173-187.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia H. (Org.). *Rompendo o silêncio*. Gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1995. (Ensaio).

SILVA, Edvania Gomes da. *Os (des) encontros da fé: análise interdiscursiva de dois movimentos da Igreja Católica*. 2006. 293 p. Tese (Doutorado em Linguística) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2006.

SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Ed. da Universidade Estadual Paulista, 1992, p.39-62. (Biblioteca Básica).

SOUZA-E-SILVA, Cecília P.; ROCHA, Décio. Por que ler Gênesis dos discursos? Resenha de “Gênesis dos discursos”, de Dominique Maingueneau. *ReVEL*, v. 7, n. 13, 2009. Disponível em: <www.revel.inf.br>. Acesso em: 17 maio 2012.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução Maria Zélia Barbosa. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 218-264.

ZAPATA, Celia Correias. *Isabel Allende, vida y espíritu*. Barcelona: Plaza & Janés, 1999.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.