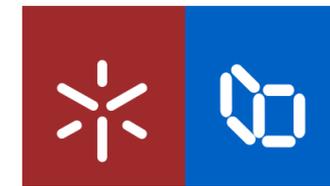




Cláudia de Sousa Dias
**A construção do Eu no conto de autoria feminina Portuguesa e
Anglófona –O diálogo intertextual numa perspectiva linguística**

UMinho | 2014

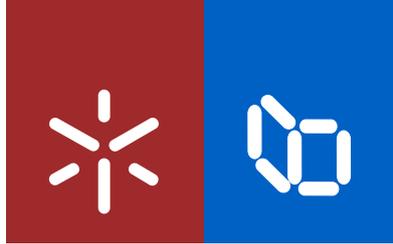


Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Cláudia de Sousa Dias

**A construção do Eu no conto de autoria
feminina Portuguesa e Anglófona –O diálogo
intertextual numa perspectiva linguística**

outubro de 2014



Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Cláudia de Sousa Dias

**A construção do Eu no conto de autoria
feminina Portuguesa e Anglófona –O diálogo
intertextual numa perspectiva linguística**

Dissertação de Mestrado
Mestrado em Ciências da Linguagem

Trabalho efetuado sob a orientação de
Professora Doutora Maria Aldina Marques
(Universidade do Minho - ILCH),

Dr^a Anna Snaith
(Lecturer at King's College London – Dep. English)

Dr^a. Catarina Fouto
(Lecturer at King's College London – Dep. Portuguese)

Nome: Cláudia de Sousa Dias

Endereço electrónico: claudia.sousa.dias@gmail.com

Número do Bilhete de Identidade: 9926735

Título dissertação:

A construção do Eu no conto de autoria feminina Portuguesa e Anglófona –O diálogo intertextual numa perspectiva linguística

Orientadores: Professora Doutora Maria Aldina Bessa Ferreira Rodrigues Marques (Universidade do Minho), Dra. Anna Snaith, (King's College London English Department e Dra. Catarina Fouto (King's College London Spanish, Portuguese na Latin American Studies Department)

Ano de conclusão: 2015

Designação do Mestrado: Ciências da Linguagem

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTA DISSERTAÇÃO, APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE;

Universidade do Minho, ___/___/____

Assinatura:



Aos meus pais
Ao Gustavo

se porter garant de cette vérité, courir le risque d'offrir sa propre personne, ou du moins son personnage social en caution d'un jugement de vérité.

(Berrendonner, 1981:63)

(uma tarde disse à analista: calcule que eu vinha para aqui e lhe contava todas estas histórias, em vez de as escrever. Todas estas histórias como se elas se tivessem passado comigo.)

Maria Teresa Horta in *A Paixão de Constança H.*, 2010:11

(As histórias que ela inventa!, diziam quando era pequena, chamando-lhe mentirosa)

Maria Teresa Horta in *A Paixão de Constança H.*, 2010:15

AGRADECIMENTOS

Gostaria, antes de mais, de exprimir a minha gratidão à Professora Doutora Maria Aldina B.F. R. Marques pelo rigor, extremo profissionalismo e simpatia, demonstrados ao longo da elaboração deste trabalho, bem como à minhas duas orientadoras durante os doze meses do programa Erasmus no King's College London, a Dra. Anna Snaith (Departamento de Inglês), pela disponibilidade e utilidade das suas sugestões no que respeita à pesquisa bibliográfica sobre Virginia Woolf e Alice Munro, e a Dra. Catarina Fouto (Departamento de Português), pela ajuda na tradução da versão desta tese para inglês e revisão dos textos, ampliando-me largamente os meus conhecimentos sobre Pragmática para a Língua Inglesa.

Quero agradecer igualmente à Dra. Anna Klobucka, pela disponibilidade em esclarecer questões de semântica, relativamente às *personae* literárias de Sophia Andresen e de Maria Teresa Horta, à Dra. Ana Luísa Amaral e à Dra. Cláudia Pazos-Alonzo, pelas leituras aconselhadas sobre Andresen e Horta e, às minhas duas queridas amigas Luisa Monteiro e Manuela Monteiro, pelas intermináveis conversas sobre a obra de Virginia Woolf e Sophia Andresen, sem esquecer as minhas colegas de mestrado Sara, Isabel, Micaela e Patrícia, o meu colega Bruno, pela disponibilidade com que me fornecem os documentos que não consigo encontrar no Reino Unido.

À minha querida Ana Barros pelo cuidado com que trata das minhas questões burocráticas sempre que não posso fazê-lo pessoalmente, e à Dra. Ana Paula do Centro de Emprego de Vila Nova de Famalicão pelo grande incentivo com que me brindou a partir do momento em que verbalizei a minha vontade em frequentar este mestrado.

Finalmente, um obrigada especial a Maria Teresa Horta pelo interesse, carinho, simpatia e disponibilidade com que acompanhou o processo da elaboração desta tese.

E, por último, ao Gustavo, por me ajudar à inserção na cultura de um outro país e pelo apoio constante, paciência e tenacidade com que resolve todos os meus conflitos com a tecnologia.

RESUMO

O tema deste trabalho de investigação é *A construção do Eu no conto de autoria feminina Portuguesa e Anglófona – o diálogo inter-textual numa perspetiva linguística*. Esta construção do Eu (em inglês, “self”, ou, em francês, “image de soi”) tem por base a relação do eu com o outro, partindo sempre do ponto de vista do narrador e o efeito que este pretende causar no seu alocutário por um lado, e considerando o diálogo inter-textual na como a forma como o mesmo narrador se relaciona com as vozes que traz para o seu próprio discurso, por outro. Esta perspetiva é desenvolvida tendo em conta o quadro teórico da Pragmática e da Análise do Discurso, cujos conceitos-chave serão aplicados à análise de quatro textos literários – contos – de duas autoras do universo da língua portuguesa e duas do universo língua e cultura anglófonas. A abordagem que encetamos na análise destes contos é uma forma ainda pouco disseminada de olhar o texto literário com vista a proporcionar uma análise mais completa e uma compreensão mais profunda do discurso que lhe é inerente, ao potenciar sinergias entre o ponto de vista da linguística e o ponto de vista da literatura.

O *corpus* que integra este trabalho é composto por quatro contos: dois deles, “O Silêncio” de Sophia de Mello Breyner Andresen e “The Lady in the Looking-Glass: a Reflection” de Virginia Woolf, são de narração de terceira pessoa; e os outros dois, “Azul-cobalto” de Maria Teresa Horta e “Walker Brothers Cowboy” de Alice Munro são narrados na primeira pessoa e, portanto, de narrador autodiegético. O suporte teórico que sustenta a análise que pretendemos efetuar é essencialmente constituído por autores/linguistas da escola de tradição francesa como Amossy, Rabatel, Maingueneau, Monte ou Adam.

ABSTRACT

The subject of this research is The construction of Self in Portuguese and Anglophone female authorship short story – inter-textual dialogue in a linguistic perspective (*A construção do Eu no conto de autoria feminina Portuguesa e Anglófona – o diálogo inter-textual numa perspetiva linguística*). This construction of the Self (in French, “image de soi”) is developed through the interaction between the I or Self with the Other and supported by the inter-textual dialogue minding the theoretical field of Pragmatics and Discourse Analysis, whose conceptual models will be used in the analysis of four literary texts – short-stories – by two female authors from the Portuguese cultural and linguistic universe and two other female authors from the Anglophone cultural and Linguistic universe. This is a recent perspective of analysis concerning the literary text with the intention of giving the reader or the student a more complete analysis and a more profound comprehension of the literary discourse by stimulating a synergy between the point of view from Linguistics and the one of Literature.

The *corpus* in which this work is based is composed of four short-stories as authentic discourses: two of them, “O Silêncio” (The Silence) by Sophia de Mello Breyner Andresen and “The Lady in the Looking-Glass: a Reflection” by Virginia Woolf, are narrated using the third person; the other two, “Azul-cobalto” (Cobalt-blue) by Maria Teresa Horta and “Walker Brothers Cowboy” by Alice Munro are narrated in the first person and thus, of auto-diegetic narrator. The theoretical support which sustains the analysis I intend to carry on is composed by authors/linguists from the Academic French tradition such as Amossy, Rabatel, Maingueneau, Monte or Adam.

• Índice

INTRODUÇÃO.....	1
Estado da Questão em Portugal.....	2
Estrutura da Dissertação.....	5
O corpus de investigação: as autoras e contextualização da obra – Virginia Woolf, Sophia de Mello Breyner, Alice Munro e Maria Teresa Horta.....	6
Breve síntese dos contos.....	7
Contextualização biográfico-literária da obra das autoras.....	9
CAPÍTULO I: ENQUADRAMENTO TEÓRICO E METODOLÓGICO.....	17
Objetivos e Hipóteses de Trabalho.....	17
1.1 O conceito de <i>ethos</i> no quadro teórico da Análise Linguística do Discurso: Perspetivas que contribuem para a construção do <i>ethos</i> no quadro da Análise do Discurso.....	18
1.2 Ethos e género discursivo.....	23
1.3 Ethos, estereótipos e modelos culturais.....	25
1.4. Ethos e (inter) subjetividade.....	28
1.5. <i>Ethos</i> e dialogismo/polifonia.....	30
CAPÍTULO II: IMAGEM DE SI (ETHOS) E PERCEÇÕES DO LOCUTOR-NARRADOR EM VIRGINIA WOOLF E SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN.....	34
2. O ponto de vista do locutor-narrador no conto “O Silêncio” de S. Andresen e no conto “The Lady in the Looking-glass: a Reflection” de V. Woolf.....	34
2.1. Análise do conto “O Silêncio”.....	35
2.2. Análise do conto “The Lady in the Looking-Glass: a Reflection”.....	53
2.3. Conclusão:.....	78
CAPÍTULO III: IDENTIDADE DO NARRADOR VERSUS VALORES DOXAIS NA RELAÇÃO MÃE-FILHA EM DOIS CONTOS DE NARRADOR DE PRIMEIRA PESSOA.....	81
As Relações entre os contos.....	81
3.1. Análise do conto “Azul-cobalto” de Maria Teresa Horta: a construção do “Eu” do narrador feminino (autodiegético) – marcas discursivas de aproximação/ distanciamento do narrador face à figura materna.....	82
3.2. Análise do conto “Walker Brothers Cowboy” de Alice Munro: a construção do “Eu” do narrador feminino (autodiegético) – marcas discursivas de aproximação/ distanciamento do narrador face à figura materna.....	101
3.3. Conclusão:.....	116
CAPÍTULO IV - Conclusões Globais.....	117
Bibliografia:.....	121
Anexo 1.....	131
Anexo 2.....	133

INTRODUÇÃO

O tema desta dissertação de mestrado surge da constatação da existência das relações conturbadas entre as áreas da Linguística e da Literatura, face à oposição de dois paradigmas que têm vindo a digladiar-se, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, com as correntes estruturalistas a defenderem a Linguística de Sistema, encabeçadas por Saussure, que advogava que a língua é um sistema de signos, e Chomsky, que sustenta a existência de uma gramática universal. No entanto, este paradigma considera tanto o signo como a frase de forma descontextualizada. É neste contexto que surge o paradigma oposto à Linguística de Sistema, que consiste na Linguística dos Discursos e cujo pioneiro foi Bakhtine, ao analisar o discurso polifónico de textos de Dostoievski. O objeto de estudo dos teóricos que defendem esta perspetiva da Linguística abrange todos os discursos e o discurso todo, incluindo a aplicação desta nova abordagem linguística aos discursos literários.

O nosso interesse pelo texto literário neste trabalho em particular insere-se, precisamente, nesta última forma de olhar a Linguística, largamente desenvolvida nas últimas décadas, sobretudo pelos teóricos da Pragmática da escola de tradição francesa. Neste nosso trabalho, privilegiámos a análise do texto em discurso literário, segundo este último paradigma. E, de entre os estudiosos de tradição francesa, em quem nos inspirámos para realizar este estudo, podemos citar, a título de exemplo, os casos de Ruth Amossy, com os seus estudos sobre as obras de Zola e o seu livro escrito em conjunto com Dominique Mainueneau, *L'Analyse du Discours dans les Études Littéraires* (2004), Alain Rabatel, com a obra *Homo Narrans: pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit* (2008), Michèle Monte, com a sua tese de doutoramento *L'énonciation dans l'oeuvre poétique de Philippe Jaccottet: une étude linguistique et stylistique* (1999), ou ainda Jean-Michel Adam com *Le Texte Narratif: Traité d'analyse Textuelle Des Recits, Avec Des Travaux Pratiques Et Leurs Corrigés* (1986) e *Linguistique et Discours Littéraire – théorie et pratique des textes avec des études de Beaumarchais* (1976), entre outros. Em Portugal, começam, já surgir investigadores da área da Pragmática e da Análise do Discurso a dedicar-se ao estudo do texto literário nesta perspetiva, como é o caso de Isabel Margarida Duarte com o seu estudo sobre *O discurso das personagens em Os Maias: polifonia, modernidade* (2003), a abordagem efetuada no artigo «Dire» ou «Bruire»: les introducteurs de

discours rapportés dans 'Aventuras de João Sem Medo' pelas docentes e investigadoras Maria Aldina Bessa Ferreira Rodrigues Marques e Ana Ribeiro para a antologia *Citations I: Citer através les formes. Intersémiotique de la citation* (2012), ou ainda a tese de Mestrado de Micaela Maria Assis Aguiar intitulada *A construção do ethos em 'L'étranger' de Albert Camus* (2013). A relevância desta forma de análise linguística para o tipo de discurso em questão é a de que a mesma Linguística complementa e sustenta a análise literária que possa vir a ser feita tendo como objeto o mesmo discurso. E o carácter inovador desta investigação nesta dissertação de mestrado consiste no facto de quase não existirem trabalhos feitos sobre os contos que nos propomos aqui a analisar no tocante à Pragmática e Análise do Discurso.

Estado da Questão em Portugal

Havendo já, em Portugal e não só, um leque considerável de trabalhos sobre a poesia de Sophia Andresen e, brevemente, sobre a obra em prosa da mesma autora – atualmente em fase de conclusão pela investigadora e docente Cláudia Pazos-Alonso, em Oxford, a propósito dos *Contos Exemplares* desta autora, a juntar à tradução da sua obra em prosa ficcional para a Língua Inglesa, o trabalho da tese de doutoramento de Anna Klobucka, docente em Dartmouth-Massachusetts, intitulado *O Formato Mulher – A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa* (2009) que dedica uma secção inteira à poesia de Sophia Andresen, ou mesmo Celina Peixoto da Universidade do Minho, com *Mundivindências Poéticas: Sophia de Mello Breyner Andresen e Eugénio de Andrade* (2009), ou ainda, no Brasil, Camila Garcia Scramin, da Universidade de Maringá, com *A presença do Helenismo de Ricardo Reis e da visão do mundo grego Clássico na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen* (2006), mas não existe nenhum estudo sobre este mesmo objeto efetuado sob a perspetiva da Linguística. Ou seja, todos estes trabalhos são construídos sob a perspetiva da Literatura.

Em relação ao conto que é nosso objeto de estudo, “O Silêncio” (Andresen: 2006), existe uma referência no trabalho de Marta Martins, intitulada *Ler Sophia: os Valores, os Modelos e as Estratégias Discursivas no Conto de Sophia de Mello Breyner Andresen* (1995), que é o resultado de uma análise que visava demonstrar como um texto literário pode ser, ao mesmo tempo, pedagógico e artístico; e o artigo de João Ribeirete (2002) intitulado “A casa e a Poesia – Uma leitura dos Contos «Praia», «O Silêncio» e «A casa do Mar» de Sophia de Mello Breyner Andresen”. As análises destes dois estudiosos dos contos de Andresen diferem da nossa em alguns aspetos: o trabalho de Marta Martins foca uma

perspetiva da análise literária que contém um pouco, também, de análise do discurso, mas que sai do âmbito do nosso trabalho; enquanto que Martins visa mostrar que um texto literário pode ser pedagógico, o objetivo do nosso estudo é analisar a construção do “Eu” e o ponto de vista do narrador-locutor, focando-nos na enunciação de acordo com a perspetiva de Maingueneau e Rabatel. Por último, existe também o estudo da autoria de Maria Antónia Jardim, intitulado “Lewis Carroll e Sophia de Mello Breyner: a importância dos espaços simbólicos na metamorfose do sujeito” (2007), a incidir no conto “A Floresta”, sendo este um artigo apresentado na conferência “Sophia no País das Maravilhas”, que está publicado em ata pela Universidade Fernando Pessoa do Porto, mas efetuado sob a perspetiva da literatura centrando-se contudo em encontrar ligações, intertextualidades, entre Carroll e Andresen.

Sobre o conto “Azul-cobalto”, de Maria Teresa Horta, que aqui analisamos na sua primeira versão, a de 1999, não existe ainda qualquer trabalho feito, embora haja estudos sobre romances, novelas e poesia, como a tese de Juliana Batista Oliveira da Universidade de Natal (Brasil) *Tatuagem da Palavra: educação sentimental do corpo no corpus poético de Maria Teresa Horta* (2006), ou o artigo de Mônica Santa'Anna da Universidade de Vigo, intitulado “Corpo silenciado e clausura face à libertação e loucura: uma leitura de *Ambas as mãos sobre o corpo* e *Ema* de Maria Teresa Horta” (2012), ou ainda, o trabalho de Ana Luísa Amaral, da Faculdade de Letras do Porto, “Desconstruindo Identidades: *Ler novas cartas Portuguesas à luz da teoria queer*” (sem data).

Em relação às duas Autoras de língua inglesa, não existem trabalhos de análise Linguística, sobretudo no tocante à Análise do Discurso, relativamente aos dois contos que são aqui analisados, apesar de encontramos alguns trabalhos de investigação tratados do ponto de vista literário, ou de Literatura Comparada, em Portugal e, sobretudo, no Brasil quer sobre Woolf quer sobre Munro. Existe o interessante trabalho de dissertação de Marina Nobre de Moraes Schirato (2010) na Universidade de São Paulo, que inclui a análise de um conto de Virginia Woolf, no capítulo intitulado “O Papel do Monólogo interior na Construção da Personagem no conto «Felicidade» de Virginia Woolf”, retirado da tese de sua autoria, intitulada *Personagem e Inconsciente em contos de Virginia Woolf e Lygia Fagundes Telles*, que poderá servir de base para a análise do ponto de vista do narrador, no conto que faz parte do *corpus* desta tese. O nosso primeiro contacto com um trabalho de análise do conto de Woolf que é analisado nesta tese, “The Lady in the Looking-glass: a Reflection”, foi com Dominic

Head (1992), com uma breve referência ao conto “The Lady in the Looking-glass: a Reflection”, no qual este refere a influência que Bakhtine exercera na escrita de Virginia Woolf e na sua forma de construir a narrativa no que respeita à polifonia e, além de Head, Susan Dick (1985), que escreveu o prefácio, as notas bio-bibliográficas e organizou a antologia de onde foi retirado o texto que aqui analisamos. Em Portugal, existe a abordagem feita por Alda Maria de Jesus Correia (1998:255-264) na sua tese de doutoramento, orientada por Yvette Centeno, na Universidade Nova de Lisboa, intitulada “A Quarta Dimensão do Instante: Estudo Comparativo da Epifania nos Contos de Virginia Woolf, Katherine Mansfield e Clarice Lispector”, na qual é afluada a questão da epifania na obra das três autoras mencionadas no título e de como essa técnica formal é usada por cada uma delas de forma a polarizar ambiguidades modernistas, o conflito de vozes e a dissonância (Correia, 1998: Abstract). Relativamente à análise que Correia faz de “The Lady in the Looking-glass: a Reflection” e da classificação do narrador recorrendo, de forma muito breve, a uma ferramenta da Sintaxe, isto é, o uso da forma impessoal no discurso do narrador-locutor (Correia assume tratar-se de uma narradora, embora tal não esteja explícito no texto), considerando-a associada ao pronome indefinido “one”, mas na nossa análise, iremos desenvolver a questão relacionando-a com as estratégias de apagamento enunciativo ou desinscrição do narrador do discurso para encontrar situações comuns e de contraste entre os narradores-locutores dos outros contos e nos focarmos no processo da construção do “Eu”, relacionando-o com os espaços onde decorre a ação de cada um dos contos e perceber onde e de que forma cada narrador edifica os mundos/espacos femininos nos quais se movimentam as personagens.

Sobre “Walker Brothers Cowboy” de Alice Munro, autora cuja obra não foi ainda analisada em Portugal, não existe, até à data, nenhum estudo sobre ela publicado no país. Encontramos, no entanto, uma tese, da autoria de Aline Brustello Pereira (2012) da Universidade de Uberlândia - Minas Gerais, intitulada “Os Labirintos Fantásticos de Clarice Lispector e Alice Munro”, a qual se socorre das conceções de Todorov sobre o elemento do fantástico na literatura, para explicar os contos de Alice Munro. Mas o conto de Munro analisado no nosso trabalho vem referido apenas no livro sobre a obra de Munro, da autoria de Coral-Ann Howells (1998:16-30), cujo objetivo principal é o de explicar as suas primeiras obras do ponto de vista literário, relacionando a figura materna presente no conto com o elemento Gótico no património imaterial de Ontário (Canadá).

Estrutura da Dissertação

A dissertação, enquanto produto físico do nosso trabalho, divide-se em cinco partes. A primeira, a Introdução, inclui a descrição do objeto de estudo, da metodologia e *corpus* selecionado, um breve resumo dos contos e a respetiva contextualização do universo literário social e ideológico das autoras.

No capítulo I, trataremos de explicar o enquadramento teórico e metodológico desta investigação, começando por enunciar os objetivos e as hipóteses de trabalho, para que se perceba a forma como se relacionam os contos com o tema, respeitante à construção do “Eu” dos narradores e à mundividência feminina, isto é, a visão do mundo através do olhar feminino. Seguidamente, ainda dentro desta primeira parte, passaremos à evolução do conceito de *ethos* desde a Antiguidade, com Aristóteles, até à noção de *imagem de si* de Ruth Amossy abordando, também, a Linguística da Enunciação na perspetiva de Dominique Maingueneau e Alain Rabatel.

Na terceira e quarta partes (capítulos II e III, respetivamente) iremos, então, proceder à análise dos textos do nosso *corpus* de investigação. Este é constituído por quatro contos, das quatro autoras que pretendemos estudar: duas delas do universo português ou lusófono, Sophia de Mello Breyner Andresen e Maria Teresa Horta, e duas do universo anglófono, Virgínia Woolf e Alice Munro. O mesmo estudo será, ainda, dividido em duas partes, tendo em conta dois *subcorpora* que constituímos em função da extensão dos textos, da estrutura narrativa e das estratégias discursivas. Na terceira parte (capítulo II), trataremos da análise linguística dos contos de Sophia de Mello Breyner Andresen “O Silêncio” e Virginia Woolf com “The Lady in the Looking-glass: a Reflection”; na quarta parte (capítulo III), serão analisados os contos de Maria Teresa Horta, “Azul-cobalto”, e de Alice Munro, “Walker Brother's Cowboy”.

A divisão do *corpus* geral desta investigação em dois *subcorpora* específicos prende-se com as diferenças estruturais e discursivas entre os contos que passamos a explicar. No capítulo II, que trata do primeiro *subcorpus* da nossa investigação, fazem parte dois contos curtos, “O Silêncio” de Sophia Andresen e “The Lady in the Looking-glass: a Reflection” de Virginia Woolf, ambos com narração de terceira pessoa, não necessariamente heterodiegéticos, mas de forma alguma autodiegéticos, como

iremos verificar, nos quais os narradores adotam o discurso de testemunha factual, apresentado sob a forma de depoimento ou de relato mas elidindo por completo qualquer marca sintática de primeira pessoa. Será, então, feita uma abordagem linguística destes dois primeiros contos: o de Sophia de Mello Breyner Andresen, retirado da antologia *Histórias da terra e do Mar* (2006), e o de Virgínia Woolf, da antologia *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf* (1985), organizada e editada por Susan Dick. Os textos serão analisados sob a perspectiva da Linguística da Enunciação, mais concretamente da Teoria da Enunciação de Maingueneau e dos conceitos de *co*, *sobre* e *sub-enunciação* de Rabatel, de forma a estudar o processo da Construção do Eu mediante o posicionamento do narrador tendo em conta as outras vozes presentes do texto e, também, a relação deste com as personagens, o que resulta na projeção da sua própria imagem, dirigida ao alocutário.

No capítulo III, analisaremos os textos que constituem o segundo *subcorpus*, que inclui contos um pouco mais longos e com narradores de primeira pessoa, os quais são também personagens: o conto “Azul-cobalto” de Maria Teresa Horta, publicado originalmente numa antologia que reúne várias autoras oriundas da Península Ibérica, *Doze histórias de Mulheres* (1999), e o conto de Alice Munro, com o título “Walker Brothers Cowboy”, retirado da sua primeira coleção de contos *Dance of the Happy Shades* (2000). Será efetuada uma análise assente sobretudo nos conceitos-chave de modalização temporal e modalidade afetiva, à luz dos quais iremos explorar a construção da identidade do narrador e a *imagem de si*, em contraste com os valores doxais, tendo a figura materna como principal modelo de referência para a construção dessa mesma identidade.

Por último, no capítulo IV, a quinta e última parte, traçaremos um breve resumo onde serão apresentadas as conclusões extraídas da análise do *corpus*, apresentando os principais pontos de contacto/divergência entre as autoras no que respeita às estratégias utilizadas para a construção da *imagem de si* ou seja, do Eu, dos respetivos narradores.

O corpus de investigação: as autoras e contextualização da obra – Virginia Woolf, Sophia de Mello Breyner, Alice Munro e Maria Teresa Horta.

Como o principal objetivo de investigação deste trabalho é desenvolver um estudo subordinado ao tema “A Construção do Eu” dentro do quadro teórico-metodológico da Análise Linguística do Discurso, salientando a perspectiva da Pragmática do Discurso, a nossa análise parte de um *corpus* constituído por discursos autênticos. Numa perspectiva contrastiva, começaremos por integrar este *corpus*, constituído por discursos literários, nos respetivos contextos sócio-histórico e cultural, sendo eles os contextos lusófono e anglófono. Devemos, antes de mais, realçar que esta incursão pelo contexto estético e também social e ideológico da obra destas quatro Autoras se torna imprescindível para a análise que queremos efetuar, para a compreensão do discurso na sua totalidade e em profundidade.

Breve síntese dos contos

Os contos “O Silêncio”, de Sophia de Mello Breyner Andresen, e “The Lady in the Looking-glass: a Reflection”, de Virginia Woolf, têm algumas afinidades entre si que iremos analisar. Por essa razão decidimos agrupá-los no capítulo II da nossa dissertação para facilitar essa mesma análise.

Em “O Silêncio”, o narrador conta a vida rotineira de uma personagem, Joana, no mundo perfeitamente organizado que é o seu espaço doméstico. Subitamente, neste mundo perfeitamente organizado, irrompe um grito de uma mulher vindo da rua que leva Joana a ir à janela, do lado oposto da casa, ver o que se passa. Joana observa, então, uma figura feminina diante do muro da prisão que se situa do lado oposto da rua, diante da casa da protagonista. A desconhecida grita, enquanto um homem tenta silenciá-la. A cena impressiona Joana de tal forma que a leva a pôr em causa a forma de olhar o real e a reformular a sua conceção do mundo.

Em “The Lady in the Looking-glass: a Reflection”, de Virginia Woolf, a protagonista Isabella Tyson é uma mulher rica, colecionadora de objetos de arte, com os quais recheia a sua casa de campo. Isabella, apesar de viajada e independente, tem a imagem pública de uma “spinster”, uma “solteirona”. O narrador tenta descobrir, através dos objetos dispostos pela casa, aquilo que Isabella não projeta para a vida pública, mas esta mostra-se “mais fechada do que uma ostra”, de acordo com as palavras do próprio narrador. Na impossibilidade de vasculhar os seus documentos pessoais, uma vez que isso violaria todos os fundamentos do código deontológico pelo qual se rege, o narrador decide que a

melhor forma de conhecer verdadeiramente alguém é através da observação apurada das suas atitudes comportamentais como faria um “naturalista” (a naturalist) que observasse os animais selvagens no seu “habitat”. A personalidade de Isabella é, no final, “desmascarada” através do exame e descodificação das suas expressões faciais diante do espelho do *hall* de entrada, quando esta chega vinda de fora e examina a correspondência. O verdadeiro Eu da personagem fica cristalizado naquele espelho “mágico”, expondo uma faceta sua até aí completamente desconhecida.

Em “Azul-cobalto”, de Maria Teresa Horta, a narradora inicia o seu discurso manifestando a intenção de matar alguém. Mais tarde, o leitor percebe que é a narradora-locutora que fala de si própria enquanto criança, citando o seu próprio pensamento na época, mas no tempo em que emite o discurso demonstra vontade explícita de matar alguém, e que esse alguém, o leitor acabará por descobrir, é a própria mãe da narradora. As pistas vão surgindo como que a conta-gotas, mostrando o ponto de vista da narradora que vai tomando consciência do desequilíbrio da sua relação com a mãe, marcada por uma extrema vulnerabilidade que se manifesta numa fome insaciável da presença materna e reagindo emocionalmente ao facto. A tomada de consciência desta narradora, enquanto personagem, acerca desta vulnerabilidade é potenciada pela estigmatização que sofre na escola, onde lhe é dado a entender que não tem o comportamento socialmente desejado por culpa da mãe e da demissão do papel desta enquanto progenitora. Daí nasce o desejo de corte total com a imagem da figura materna para construir o seu próprio Eu, a sua identidade. No último parágrafo do conto, o leitor depara-se com a verdadeira razão do desaparecimento da mãe da narradora e apercebe-se e de que a ligação umbilical que a unia, enquanto criança, à progenitora, afinal não foi “cortada” de forma saudável, comprometendo a construção de uma identidade própria em adulta e conduzindo-a, fatalmente, a um destino semelhante ao da progenitora. Neste conto, percebe-se o desajuste quer do narrador (no momento da enunciação) quer da figura materna (no passado, no tempo narrativo) face à sociedade. A imagem da mãe transmitida pela narradora é a imagem da sedução: esta mãe faz questão de se rodear de todo um mundo feminino de beleza e sensualidade com que se veste a si e à casa onde habita com a família, mas este modelo de feminilidade não é reproduzível no exterior, por não ser o comportamento que se espera de uma mãe de família ou de uma mulher “respeitável”.

“Walker Brother's Cowboy”, de Alice Munro aborda, também, a relação conturbada de uma criança (a narradora) com a figura materna. A história começa com um convite efetuado pelo pai à família, após a

ceia (naquele tempo ceava-se às 18:00), num quente e abafado fim de tarde de Verão para irem todos visitar o lago Huron, no Canadá, próximo da região onde vivem, aproveitando a rota da sua peregrinação de vendas porta-a-porta para a firma “Walker Brother’s”. A mãe desculpa-se com o trabalho, alegando que tem de costurar as roupas para a filha levar para a escola no Inverno. A filha sabe que acompanhar o pai nas vendas não é, para a mãe, a noção ideal de passeio. A atitude crítica da criança em relação à mãe é mostrada pela narradora durante a maior parte do conto para exprimir o desejo de cortar com a imagem da “mãe sacrificada” e construir um “Eu” mais voltado para a procura da felicidade, opondo-se a uma *imagem de si* de mortificação constante adotada pela progenitora, a qual pretendia com essa atitude penitenciar-se pela decadência económica que atravessa a família e conseguir que a comunidade, os vizinhos, família e conhecidos, lhe reconheçam a dignidade e integridade a toda a prova, na sua eterna devoção ao trabalho constante. Por outro lado, a narradora nota que a austeridade deste mundo interior feminino imposta a todos em casa pela figura materna não é percebida pelos vizinhos da forma como esta desejaria, podendo, aos invés disso, despertar pena ou desdém e não exatamente veneração ou respeito profundo. Num segundo momento da história, a narradora recorda o passeio com o pai e o irmão mais novo. O convite original pressupunha que as crianças acompanhassem o pai no seu dia normal de trabalho como vendedor, caixeiro-viajante, mas na verdade vão ter a casa de uma antiga namorada deste. Ali, a criança apercebe-se de que o pai e a mulher até aí desconhecida, Nora, se conhecem desde há longa data, reparando não só na extrema familiaridade entre ambos, mas também que Nora tem para com o pai uma atitude oposta em relação à da mãe no sentido de o cativar. A feminilidade e amabilidade são as características que sobressaem em Nora, que vive numa casa modesta, com muita luz e de aspeto muito feminino, um modelo alternativo de feminilidade que se opõe àquele que a mãe tenta passar em casa. Na viagem de volta, a criança decide abster-se de relatar o episódio em casa.

Contextualização biográfico-literária da obra das autoras

Uma vez que, para se entender em profundidade os mecanismos de construção do “Eu” dos narradores dos quatro contos analisados nesta dissertação se torna necessário perceber o contexto, estético, social e ideológico das quatro autoras, passaremos agora a efetuar a contextualização da respetiva obra.

Sophia de Mello Breyner Andresen nasceu em 1919. Venceu o Prémio Camões (1999) e o Prémio Rainha Sofia (2003), dois dos mais importantes prémios literários da Península Ibérica. É uma autora cuja escrita sofre múltiplas influências literárias, embora apareça normalmente associada à segunda fase do Modernismo¹ em Portugal ou ao movimento do Neo-realismo. A sua escrita apresenta marcas discursivas várias que podem ser conotadas com diversos movimentos estéticos (Peixoto, 2009: 10-11), tais como: o lirismo, que a aproxima mais do Romântico Teixeira de Pascoaes, do que do Simbolista Camilo Pessanha e do Modernista Mário de Sá-Carneiro, apesar do destaque que dá a elementos figurativos na sua escrita tais como o mar, o jardim, a lua, a noite (Peixoto, 2009:9) que transportam toda uma carga simbólica a ser decodificada pelo leitor.. A escrita de Andresen também não é imune ao contágio de outras influências literárias vindas de vários pontos da Europa como Hölderlin, Rilke, Rimbaud ou T.S. Elliot, autores que privilegiavam os antigos Clássicos, ou mesmo o elemento cósmico, como é o caso de Heine: o mar, por exemplo, surge na escrita de Andresen como um elemento antropomorfizado (Peixoto,2009:13).

A Autora publicou sobretudo poesia e contos para crianças, para além de ensaio, teatro e tradução.

No tocante a ficção para adultos, Andresen escreveu sobretudo contos, tendo publicado pela primeira vez o conto que faz parte deste *corpus* cerca de 1970, depois num livro intitulado *Contos 1979: A Casa do Mar e o Silêncio*, que foram depois reeditadas na coletânea *Histórias da Terra e do Mar*, com primeira edição em 1984.

¹ O Modernismo em Portugal teve três fases distintas: a primeira surge por volta de 1915, com a publicação da Revista *Orpheu*, que incluía nomes como Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro e o pintor e artista plástico Amadeo de Souza Cardoso. Mais tarde, foram lançadas outras revistas literárias como *Exílio*, em 1916, e *Portugal Futurista* em 1917. A segunda fase está associada à criação da revista *Presença*, em 1927 (Peixoto, 2009:6), que se aproxima da estética Saudosista, apoiando-se ainda no Romantismo. Miguel Torga, Eugénio de Andrade e, finalmente, Sophia de Mello Breyner Andresen assumiram cerca de uma década e meia mais tarde as características do Modernismo da *Presença* (Peixoto, 2009:7), cujo último número é publicado em 1940, altura em que Andresen começa a publicar. Inicia-se depois, a “posteridade do modernismo” (idem) que coincide com o auge do movimento neo-realista que começara a eclodir no final dos anos '30 e se prolongou até ao final dos anos '50. Há ainda quem considere o Neo-realismo a terceira e última fase do modernismo em Portugal. Este movimento postulava a ideologia marxista visando uma tomada de consciência face à realidade vigente, como forma de oposição à ditadura de Salazar (Ibidem). Por esta altura, o Neorealismo, começa a perder terreno para o movimento Surrealista, no contexto da eclosão da ameaça da Guerra Fria. Mas isto não impede que toda uma geração de escritores, Andresen incluída, continue a protestar contra o regime ditatorial de Salazar na vertente social, política e ideológica do seu trabalho, como é o caso dos escritores neorealistas. O Surrealismo Francês e, em particular, o *Manifeste du Surrealisme* de André Breton influenciaram sobretudo escritores na vanguarda deste movimento como Alexandre O'Neill e Mário Cesariny (até ali ligado à corrente Neorealista, passando a partir de então a aliar-se aos seus detratores). O discurso imagético e imaginativo na sua escrita influenciou, certamente, Andresen, não só na poesia (Peixoto, 2009:9), mas também nos contos, sobretudo naqueles que fazem parte deste *corpus* de investigação.

Virginia Woolf, nascida em 1882, é uma das autoras mais emblemáticas do Modernismo no universo anglófono. Trata-se de uma escritora que desenvolveu uma nova forma de escrita e um novo tipo de narrativa, no tocante ao conto ou, mais propriamente, à *short fiction*, logo nas primeiras décadas do século XX, rompendo com o cânone da literatura da era vitoriana, os chamados escritores eduardianos, que representavam a Inglaterra imperialista (e cujo expoente máximo era Rudyard Kipling), para passar a exprimir uma forma completamente inovadora de olhar o real, escolhendo novos temas, utilizando um novo tipo de estrutura para construir uma narrativa². Ao não obedecer à linearidade no desenvolvimento narrativo, característica dos autores eduardianos, Woolf aproxima-se dos escritores georgianos, seus contemporâneos, e torna-se, também, pioneira na introdução de uma nova linguagem (Head,1992:79) aplicada ao conto, que se caracteriza pela inclusão do elemento lírico e poético neste género narrativo. Entre os autores que fazem parte deste grupo, os autores georgianos, encontram-se escritores como James Joyce, T.S.Elliot (que também influenciou Andresen). Ainda segundo Head, (1992:82), há que dizer que:

«Woolf calls for a fictional form capable of adequately representing 'human nature' and the 'spirit of life itself'. This is the familiar Woolfian quest for genuine inner characterization made by Edwardian novelists» (Head, 1992:82)

Este posicionamento relaciona-se diretamente com a postura do narrador no texto de Woolf, que vamos analisar no nosso *corpus*, relativamente à protagonista feminina, Isabella Tyson.

Woolf estava, também, fortemente ligada ao movimento estético Pós-impressionista e Modernista (Spalding, 2014) – o que se notará sobretudo quando analisarmos o discurso do narrador em “The Lady in the Looking-glass: a Reflection” - e à corrente literária do Grupo Bloomsbury (Woolf, 2003; Lee, 1996), o que se traduz na atitude do narrador face à procura da verdade e da essência das coisas, *of life itself* e que é esta realidade que importa (Woolf, 2003:153), algo que também é valorizado na postura não só do narrador-locutor de Woolf, mas na atitude de ambos os narradores analisados no capítulo II.

² Head (1992:79-80) identifica as mesmas estratégias discursivas em trabalhos de Virginia Woolf tais como *To The Lighthouse*. Trata-se de uma perspectiva desenvolvida posteriormente por Anna Snaith no ensaio “A View of One’s Own: Writing Women’s Lives and the Early Short Stories”(Benzel et al; 2004:125), aludindo a uma tendência para a não conclusividade inerente ao género conto que lhe permite uma multiplicidade de possibilidades, dentre as quais se incluem o uso da alegoria, o recurso ao sonho e à fantasia. Segundo esta autora, estas estratégias discursivas e opções estilísticas em Woolf estão fortemente ligadas à influência de Egerton e Shreiner, duas autoras cuja escrita se encontra muito próxima da sua forma de escrever, sobretudo nos primeiros contos, logo no início do século XX, mas que se repercutem ainda nos seus trabalhos também nas décadas seguintes ('20 e '30), entre os quais o conto que nos propomos analisar.

Virginia Woolf publicou pela primeira vez “The Lady in the Looking-glass: a Reflection” na *Harper's Magazine* em 1929, onze anos antes de Andresen publicar o seu primeiro livro, voltando a publicá-lo novamente, em 1930, na *Harper's Bazar* com o título “In the Looking-Glass” (Woolf, org. Susan Dick, 1985:299). Trata-se de duas revistas femininas que falavam sobretudo de moda, arte e da vida das celebridades, um universo que aparentemente não seria o seu. Com isso, Woolf pretendia, sobretudo, influenciar o público feminino que normalmente comprava essas revistas. O conto só alguns anos mais tarde foi incluído na coletânea *A Haunted House and other Short Stories* (1944), já após a sua morte.

Acerca de **Maria Teresa Horta**, nascida em 1937, a temática da sua obra é, geralmente, de conteúdo fraturante, a aflorar aspetos da sociedade que foram – e por vezes ainda são – considerados tabu, como a referência explícita à sexualidade feminina e à violência contida nas relações sentimentais, tanto na sua obra poética como ficcional, e particularmente nos casos do conto *Azul-cobalto* e do romance *A Paixão de Constança H.* (Horta, 1994). No conto que faz parte do *corpus* deste trabalho é abordada a temática do *pàthos* ligado ao desejo de posse, tal como acontece no romance, ligando-se diretamente à Teoria Psicanalítica de Freud³ e ao complexo de Electra. A influência de Freud na obra ficcional de Horta está expressa de forma explícita em *A Paixão de Constança H.*, cuja trama tem como protagonista a criança do conto “*Azul-cobalto*” já adulta a qual enlouquece, após viver uma paixão obsessiva que destrói a sua sanidade, acabando os seus dias internada naquilo que parece ser uma prisão ou hospital psiquiátrico (a história é ambígua nesse aspeto não se sabe se a personagem está num hospital psiquiátrico ou na ala psiquiátrica de uma prisão). A mesma protagonista surge em ambas as histórias mas surge anónima no conto. Percebe-se, no entanto, que se trata da mesma personagem pela ligação do discurso 18, 123, 128, 221 e 243 H. O conto, publicado alguns anos depois do romance, recupera a infância de Constança e tenta “desenterrar” do fundo da memória a raiz da personalidade controversa do romance. As duas obras encontram-se ligadas na violência, urgência e sofreguidão contidas no discurso. A relação problemática, caracterizada por uma dependência emocional excessiva no narrador do conto, está fortemente imbuída da teoria psicanalítica de Freud, nomeadamente no que respeita às fases do desenvolvimento infantil (Nave, 2012:10-11) e ao complexo de Electra⁴. No

3 No site da Encyclopaedia Britannica (<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/425451/Oedipus-complex>) encontramos a seguinte definição do complexo de Electra versus o complexo de Édipo que está diretamente relacionada com a temática do conto “*Azul-cobalto*”: “**Sigmund Freud** introduced the concept in his *Interpretation of Dreams* (1899). The term derives from the Theban hero **Oedipus** of Greek legend, who unknowingly slew his father and married his mother; its female analogue, the Electra complex, is named for another mythological figure, who helped slay her mother.

4 <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/425451/Oedipus-complex>.

volume que reúne toda a poesia da autora, publicada até ao ano de 2009, *Poesia Reunida*, no prefácio da edição intitulado “Perfil Poético”, Maria João Reynaud (Horta, 2009:21-25) faz notar a forma como os críticos literários em Portugal deram importância ao impacto da sua luta pelos direitos das mulheres tanto na sua carreira literária como jornalística, sendo a primeira visivelmente afetada pelo seu compromisso com esta causa⁵, isto é, a literatura de Horta era apresentada como meramente panfletária e, como tal, desvalorizada no aspeto literário. Em Portugal, hoje em dia, Maria Teresa Horta é colocada na vanguarda das autoras portuguesas, sendo finalmente reconhecido o valor da sua escrita ficcional, sobretudo após ganhar o Prémio D. Dinis (2011). A sua narrativa é marcada pelo inconformismo, pela lucidez e exercício subversivo de liberdade, algo que em “Azul-cobalto” está profusamente marcado em termos lexicais, no discurso da narradora na forma como esta descreve a mãe e o mundo interior feminino da sua casa e do quarto em particular da forma de vestir, de caminhar dos cuidados com o corpo e a aparência. Horta é, sobretudo, poeta, ou “poetisa”, como normalmente se assume⁶; mas tem-se destacado também como romancista sobretudo após *As Luzes de Leonor*. Escreve, também, ficção

5 Contudo, Reynaud encara o ponto de vista de Horta relativamente ao papel das mulheres na sociedade como estando muito próximo do de Julia Kristeva, a qual cita, no prefácio da antologia poética de Maria Teresa Horta (2009:21). Desta forma, o compromisso de Horta com os direitos das mulheres é uma luta contra as assimetrias de género, visando a igualdade entre homens e mulheres, apoiando-se na complementaridade entre os géneros e não numa relação de inimizade, a que não foge a imagem de Horta projetada pela figura feminina que, neste conto, a criança idolatra. Mas isto é sobretudo notório nas marcas discursivas presentes na sua poesia e, sobretudo, nos poemas em que canta a beleza do corpo masculino e no livro também de poesia em homenagem à mãe, *Minha mãe Meu Amor*. Mas é logo após a polémica envolvendo a publicação do livro *Novas Cartas Portuguesas* (internacionalmente conhecido como *The Three Marias*) em coautoria com Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno, em 1972, que Horta passa a ser vista como o símbolo máximo do feminismo em Portugal e colocada na vanguarda das autoras portuguesas a conquistarem um território até aí explorado apenas por autores masculinos: a escrita erótica ou erocentrismo (Horta, 2009:22). Este erocentrismo, observado na escrita poética da autora, está também presente na sua narrativa ficcional como sinal de inconformismo, lucidez e exercício subversivo de liberdade dentro do qual “seduzir é produzir uma linguagem que goza”. A escrita, usada como estratégia de sedução, revelou-se, há algumas décadas atrás, como algo de profundamente subversivo para a ala conservadora e profundamente católica da sociedade portuguesa nos anos '70, tal como faz notar Reynaud:

«A escrita erótica de Maria Teresa Horta é então sentida como uma forma intolerável de apropriação do discurso do prazer, ou da fruição que era pertença exclusiva do território masculino, não dentro de uma ordem social e política discriminatória, mas também, e sobretudo dentro de uma ordem simbólica, onde a própria linguagem é um instrumento de opressão (...).» (Horta, 2009:22).

6 Para a investigadora e docente de Literatura Portuguesa Anna Klobucka não existe nenhuma diferença discursiva entre os versos de uma “poetisa” e uma “poeta”. Estas são designações socialmente construídas que só valem enquanto tais (de uma forma análoga, podia perguntar-se qual é a diferença nas formas de governação entre uma presidente e uma presidenta).

N’O *Formato Mulher* (2006) Klobucka usa sempre “a poeta” salvo quando 1) “poetisa” é o vocábulo dominante ou exclusivamente aplicável na época (como acontece com Florbela Espanca); 2) uma poeta contemporânea recupera esse vocábulo com objetivos estéticos e políticos muito específicos (como acontece com Adília Lopes). No entanto, privilegiar “poeta” como a designação genérica de uma mulher autora de versos é opção da autora; em português contemporâneo, inclusive no discurso de auto-definição das próprias escritoras, “poeta” e “poetisa” coexistem hoje em dia.

Posto isto, há casos (nomeadamente o de Sophia) em que há uma opção clara por um destes termos; como é sabido, Sophia sempre insistiu em ser chamada de “poeta”, dizem alguns que para se diferenciar da Natália Correia, que era “poetisa” (Klobucka, 2009:76).

curta. Os seus contos estão dispersos por várias publicações, entre as quais a coletânea *Doze Histórias de Mulheres* (1999). Recentemente, foi lançado (Dezembro 2014) um volume de contos, intitulado *Meninas*, que inclui a versão alargada do mesmo conto.

Alice Munro nasceu no início dos anos '30, mas só quando estava quase a completar a quarta década de vida é que publicou, o seu primeiro volume de contos, *Dance of the Happy Shades*, aos trinta e oito anos, em 1968/69. É desta coleção que extraímos o conto tratado neste estudo. De acordo com o prefácio da escritora Margareth Atwood, inserido numa antologia de contos de Munro (Munro, 2006: XIII), estas histórias são inspiradas na própria infância da autora ou, então, na memória ancestral dos seus antepassados. Munro nasceu e foi criada no Huron County, na região do Sudoeste de Ontário no Canadá, também conhecida por Sowesto. Trata-se de uma província cultural e historicamente marcada pela imigração escocesa e irlandesa, assim como pela forte tensão político-religiosa entre católicos e protestantes, tal como é salientado por Atwood:

«Sowesto contains the site of the famous Donnelly massacre of the nineteenth century, when a large family was slaughtered and their home burnt as a result of political resentments carried over from Ireland. Lush, nature, repressed emotions, respectable fronts, hidden sexual excesses, outbreaks of violence, lurid crimes, long held grudges, strange rumours – none are ever far away in Munro's Sowesto, partly because all have been provided by the real life of the region itself» (M. Atwood, in Munro, 2006:X).

Esta autora foi vencedora do Man Booker International Prize (2009) e do Prémio Nobel (2013). Alice Munro começou a escrever precisamente na altura em que o movimento feminista começava a espalhar-se no contexto cultural anglófono. A autora enfrentava, então, alguns obstáculos à carreira como escritora, sobretudo no tocante ao reconhecimento do seu talento e, simultaneamente, em viver exclusivamente da escrita no ambiente social e económico da sua pequena cidade natal:

«Everyone knows that writing was not a thing you could ever expect to make your living at.(...) Or you could do art as a hobby, if you were a woman with time on your hand, or you could scrape out a living at home poorly paid quasi-artistic job. Munro's stories are sprinkled with women like this (...) but there is no context for them.(...) If you move into a larger Canadian

city, you might at least find others of your ilk, but in the small town of Sowesto, you'd be on your own» (Atwood in Munro, 2006, xii-xiii).

Consequentemente, as personagens de Munro sofrem um processo semelhante de estigmatização e auto-infligida invisibilidade, como acontece com a figura materna de “Walker Brothers Cowboy”, algo de que a própria Alice Munro poderia, também, ter sido vítima, caso tivesse escolhido a sua pequena cidade natal para viver, correndo o risco de acabar como muitas das suas personagens anulando-se (Atwood in Munro, 2006: xii), num processo de contínua auto-censura, posicionamento que projecta na sua narradora de “Walker Brother's Cowboy”. Atwood deixa claro que o mundo descrito por Munro nos seus contos, era constituído por uma sociedade na qual os assuntos de cariz sexual eram, por exemplo, considerados tabu para uma voz feminina. Esta característica aproxima a autora canadiana de Maria Teresa Horta. Em geral, a escrita de Munro centra-se nos diversos aspetos da vida quotidiana, mas apresenta-se como que “contaminada” por uma intensa carga de erotismo, sobretudo no que respeita às personagens femininas, como Nora de “Walker Brothers Cowboy”. A intenção da autora é claramente a de desconstruir um universo social erigido sobre segredos cobertos por máscaras e estereótipos, que Atwood define como “criss-crossed with meticulously defined borders” (Atwood in Munro, 2006: xvii).

Munro seleciona os temas para os seus contos a partir deste contexto social da revolução sexual dos anos '60: a relevância destas temáticas está assente numa linha de raciocínio que visa exprimir o desejo de libertação da sociedade patriarcal e, também, como forma de fugir do mundo fechado em que a Autora vivera durante a sua juventude, opondo-se à mentalidade da geração anterior, que encarava o prazer sexual como uma “humilhante derrota” (Atwood in Munro, 2006: xviii) face ao sexo oposto.

Coral-Ann Howells faz notar que os contos de Munro sobre identidade cultural, nacional, racial, género e sexualidade são adaptados ou subvertidos face a uma contextualização contemporânea específica (Howells:1998: xi). Esta investigadora salienta que “Her female narrators all have a fine double awareness of community values and of what overcomes these limits” (Howells,1998:3), o que acontece com a narradora de “Walker Brothers Cowboy”. Esta dualidade é a pedra de toque em que se apoia esta autora para construir o Eu da sua narradora, a qual parece estar em franca oposição com o

posicionamento da própria mãe ou de como ela se mostra para o mundo.⁷ Por um lado, Munro cresceu integrada numa sociedade patriarcal, mas rejeita-a no seu trabalho (Pereira, 2012:37).

Segundo Howells, as influências literárias mais marcantes na escrita de Munro são, em primeira instância, o mundo gótico dos contos de Eudora Welty, que se ligam ao mundo da sua infância na sua cidade natal em Ontario, “a place full of mysteries and secrets where the keyword is Gothic” (Howells,1998:13) elemento que também está presente na escrita de Woolf.

Brustello Pereira, referindo-se a Munro, acrescenta ainda que a narrativa desta escritora canadiana partilha traços em comum com escritores como Marcel Proust, Thomas Mann, James Joyce e Virginia Woolf (Pereira, 2012:8)⁸.

⁷ De forma algo semelhante a Howells, a investigadora brasileira Alice Brustello Pereira, no seu estudo comparativo sobre Clarice Lispector e Alice Munro, subordinado ao tema *Os Labirintos do Fantástico*, vai ao encontro do ponto de vista de Howells, ao defender que Munro surgiu de uma geração responsável por disseminar o movimento feminista.

⁸ Para Brustello Pereira, Outra influência de peso na escrita de Alice Munro é, inequivocamente, a tradição oral canadiana. Os seus contos partem da evolução de *sketches* humorísticos e contos populares canadenses que satirizam os costumes ao longo do tempo (Pereira, 2012:12). Os narradores de Munro, segundo Brustello, recorrem a um estilo, híbrido, brincando com as palavras em jogos linguísticos, com a realidade e o sobrenatural.

CAPÍTULO I: ENQUADRAMENTO TEÓRICO E METODOLÓGICO

Objetivos e Hipóteses de Trabalho.

O nosso principal objetivo para esta investigação é analisar a construção do Eu ou a *imagem de si*, projetada pelos narradores dos contos “O Silêncio”, “The Lady in the Looking-glass: a Reflection”, “Azul-cobalto” e “Walker Brother's Cowboy”. Centrar-nos-emos, por isso, na análise das marcas discursivas que, na superfície textual, revelam/ocultam a presença de cada um deles. Daremos particular relevo à construção dessa imagem na relação dialógica estabelecida por cada um dos narradores quer com as personagens quer com seu alocutário, isto é, o leitor ou ouvinte a quem o narrador dirige o seu discurso. Especificamente, pretende-se:

1. Analisar as formas de inscrição/desinscrição do narrador-locutor no discurso nos quatro contos que fazem parte do nosso *corpus* de investigação.
 - 1.1. Identificar os mecanismos linguístico-discursivos por ele utilizados.
 - 1.2. Avaliar os efeitos destas estratégias discursivas no alocutário.
2. Determinar, através das marcas de subjetividade presentes no discurso, a relação que o locutor-narrador estabelece com as principais figuras femininas que surgem nos contos.
 - 2.1. Evidenciar o ponto de vista do narrador-locutor, na relação de proximidade/distanciamento que estabelece com as personagens femininas.
 - 2.2. Determinar o tipo de relação hierárquica que se estabelece entre o locutor-narrador e as personagens femininas
3. Estabelecer pontos de ligação/ afastamento entre os quatro narradores.
4. Discutir a relação entre autoria feminina e instância narrativa.

Para a consecução destes objetivos, iremos centrar a nossa análise nos contrastes criados pelo narrador e que opõem o mundo interior feminino, associado aos espaços domésticos, fechados, ao exterior, sem limites precisos, agressivo e inóspito relacionando-o com o respetivo contexto que engloba o cenário de cada conto.

As dimensões a explorar visam realçar os sincretismos de planos (temporal, espacial e pessoal). Assim, é fundamental a identificação de categorias discursivas como os deíticos - Espaciais, temporais, pessoais bem como a determinação das relações de contraste associadas a marcas de subjetividade, pela articulação dos conceitos-chave de *modalidade* e *modalização*.

1.1 O conceito de *ethos* no quadro teórico da Análise Linguística do Discurso: Perspetivas que contribuem para a construção do *ethos* no quadro da Análise do Discurso.

O conceito de *ethos* no discurso surge, na Grécia, no âmbito da problemática da argumentação retórica de Aristóteles, o qual se distingue, neste aspeto, dos retóricos do seu tempo, que não atribuíam grande importância ao *ethos*, uma vez que julgavam não ser este um elemento de especial influência na persuasão pelo discurso. Mas para Aristóteles este é um conceito fundamental, pois o filósofo relaciona-o com a transmissão de uma imagem de honestidade ou *epideikeia* (Eggs, in Amossy:1999:31), a qual tinha como vital para transmitir a credibilidade de quem profere determinado discurso. A interpretação que Eggs faz de Aristóteles, partindo da leitura da *Retórica* o emprego da palavra *ethos* não é feito de forma a incidir tanto no aspeto moral, mas adquire um carácter mais neutro, salientando que a forma como se diz aquilo que se pretende tem um papel decisivo na persuasão de um auditório. A palavra *ethos*, no entender de Aristóteles, ainda de acordo com o texto de Eggs, desdobra-se em dois campos semânticos opostos: o sentido moral da palavra, acarretando o peso das atitudes e virtudes (ou vícios) a ela associados; e, num sentido mais anódino, os hábitos, *mores* ou costumes que vão ajudar a definir o carácter da pessoa. Será esta a aceção a que darão preferência os retóricos latinos como Cícero ou Quintiliano (Amossy, 1999:19) alguns séculos mais tarde. Eggs preocupa-se sobretudo em entender até que ponto estas duas aceções se excluem ou são complementares. O autor salienta que Aristóteles defende que a argumentação é feita com base na apresentação objetiva dos factos – *logos* – que se conjuga com a capacidade de fazer emocionar o auditório – *pathos* – e com a *credibilidade* que confere ao discurso, através da imagem que o locutor que é, neste caso concreto, o orador, projeta da sua pessoa, isto é do seu carácter – *ethos*. São estes três elementos que, em Aristóteles, se tornam decisivos para convencer um público, podendo o orador privilegiar um deles em detrimento dos outros,

nascendo daqui diversos tipos de oradores com os mais variados estilos. O ideal seria um discurso onde estes três elementos se apresentassem de forma equilibrada. Posteriormente a Aristóteles, a retórica clássica acaba por introduzir uma pequena variação na noção de *ethos* que se afasta um pouco da concepção aristotélica original, ao pôr em causa o seu substrato moral de autenticidade e transparência: para os retóricos latinos, a questão do *ethos* começa a alargar o seu âmbito, não se limitando à imagem que o locutor produz no momento em que profere o discurso, mas estende-se à reputação de que goza previamente. Esta é a concepção de *ethos* adotada pelos Romanos, inspirada em Isócrates, vem expressa nos textos de Cícero e Quintiliano (Amossy, 1999:19), os quais defendiam que o *ethos* se construía, na *mores* (costumes ou hábitos que compõem a imagem prévia do locutor). Depois da época romana, a ideia de *ethos* ficou restrita durante muito tempo aos textos jurídicos, sendo o seu âmbito de aplicação alargado só muitos séculos depois: primeiro às ciências sociais e depois à Linguística, mais precisamente na Análise do Discurso, para a construção teórica do conceito moderno de *ethos* pré-discursivo ou *ethos pré-alable*, ou *ethos* prévio, como iremos explicar a seguir.

A recuperação do conceito de *ethos* e o alargamento do seu âmbito de aplicação às Ciências Sociais surge com Erving Goffman, já no século XX. Goffman defende que a construção do *ethos* por alguém que profere um discurso é algo bastante mais complexo do que a disposição de um conjunto de dados preexistentes, uma vez que, para este cientista social a identidade de um sujeito é uma construção que resulta de um processo dinâmico, interativo, em que é projetada uma imagem ou reflexo de si próprio numa dada situação. No seu primeiro livro, (Goffman, trad. Francesa 1973:23), Goffman fala de *ethos* como *self presentation* ou, na versão francesa, *de Présentation de soi*. Nessa obra, Goffman defende que cada sujeito desempenha um determinado papel, numa dada sociedade onde se encontra inserido e na qual interage com os outros. Como tal, todos os sujeitos que participam numa dada comunidade e interagem uns com os outros são atores. Desta forma, cada ato de fala emitido por um cada um dos participantes numa interação será, em si, uma deixa na representação do papel que cabe a cada sujeito numa situação específica. Isto leva a concluir que a construção do *ethos* ou da imagem pessoal que é transmitida por cada sujeito falante não é estática mas sim mutável e dinâmica, de acordo com o papel (*part* ou *rôle*) em cada situação. Amossy salienta, ao citar e completar o raciocínio de Goffman, a propósito da influência recíproca dos participantes numa interação verbal, a importância das diversas *imagens* que, podem ser usadas pelo mesmo locutor em situações discursivas diferentes. A importância da imagem transmitida pelo sujeito para cada situação diversa torna-se crucial porque todas elas no seu

conjunto formam o todo, que é a *imagem global* do sujeito de identidade plural:

«...formant un kaleidoscope qui présente toute identité comme plurielle et comme incessamment négociable – dans le cadre, bien sûr, des contraintes que comporte le type de situation définissant les possibles d'une expérience individuelle donnée.» (Amossy, 2010:27)

Um segundo aspeto, salientado por Amossy relativamente ao ponto de vista de Goffman sobre a construção do *ethos*, consiste no seu carácter dinâmico proveniente da reestruturação da imagem do locutor que é constantemente feita pelo ouvinte. Esta goffmaniana de *ethos*, proposta para as ciências sociais, sobretudo na área da microssociologia, é posteriormente aplicada às Ciências da Linguagem tornando possível a aplicação deste conceito (*présentation de soi*) a qualquer tipo de interação verbal pronto a ser aproveitado para a Linguística da Enunciação:

«...dans toute interaction, même la plus quotidienne et la plus informelle, l'individu effectue une *présentation de soi* au service du but recherché dans l'échange. La construction d'une image de soi n'est donc plus le seul apanage de l'orateur qui se propose de convaincre un auditoire. Elle est le fait de tout un chacun et participe de tout échange social, dont elle constitue une dimension intrinsèque. (...) Ainsi, l'ethos est une notion qui relève de tout type d'échange et participe dans toute situation à son bon fonctionnement.» (Amossy, 2010:31)

Esta forma de olhar a construção do *ethos* tem a ver, ainda na perspetiva de Goffman, com a interação social e a componente interativa que lhe está subjacente. Trata-se de influenciar o outro, deixando ver as características inerentes à imagem pessoal do orador-locutor, que inclui aspetos físicos, psicológicos e sociais, mas prevendo e antecipando uma determinada reação do interlocutor. Ou seja o locutor, no momento em que produz o discurso ou uma locução, tem já uma expectativa acerca de uma possível reação no ouvinte. Desta forma, o sujeito que profere um discurso direcionado a um determinado público e num determinado contexto que pressupõe uma dada interação social, constrói, naquele momento, uma dada imagem de si – o *ethos*. A construção deste *ethos* depende dos papéis sociais desempenhados pelos intervenientes numa situação concreta e no momento preciso em que a mesma

interação ocorre. Esta está, no entanto, condicionada pelas rotinas, hábitos sociais pré-estabelecidos, o que faz com que todo o processo de construção do *ethos* esteja sujeito a determinadas condicionantes sociais. Esta é uma concepção contemporânea de construção de identidade social que, é segundo as palavras de Amossy (Amossy, 2010:32) “uma co-construção no âmbito da troca social”. Mas será nas Ciências da Linguagem, sobretudo a partir dos anos oitenta do século XX, que o *ethos* será alvo de um tratamento aprofundado com vista a o processo de construção da imagem do locutor durante o discurso que profere.

Amossy atribui a Oswald Ducrot a introdução ou apropriação deste conceito da Sociologia (*ethos* ou, em francês, *présentation de soi*) para as Ciências da Linguagem. No entanto, o objeto de estudo de Ducrot nesta questão do *ethos* é mais restrito do que os seus sucessores. Ducrot interessa-se sobretudo pelo desdobramento do “Eu” no locutor nos enunciados, como vemos a seguir:

«Son étude porte sur la polyphonie et non sur les voies verbales de la *présentation de soi*. Ducrot se propose de distinguer entre l'être empirique extralinguistique (extérieur au langage) et les instances internes au discours, à l'intérieur desquelles il différencie L, le locuteur comme fiction discursive et λ (lambda), le locuteur comme être du monde, celui dont on parle.» (Amossy, 2010:33).

Esta distinção feita por Ducrot será fundamental para se entender a questão do desdobramento do Eu, permitindo destringer as instâncias narrativas: o narrador-locutor (o produtor físico do discurso, num dado momento) e o narrador como instância que está para além do discurso. A mesma dicotomia servirá também para fazer a distinção entre as instâncias do narrador e respetivo autor.

Contudo Oswald Ducrot, socorre-se do conceito de *ethos* de modo muito breve, apenas para explicar o locutor (L) enquanto entidade do discurso:

«L est le responsable de l'énonciation, considéré uniquement en tant qu'il a cette propriété. Λ est une personne 'complète', qui possède, entre autres propriétés, celle d'être l'origine de l'énoncé – ce qui n'empêche pas que L et λ soient des êtres de discours, constitués dans le sens de l'énoncé, et dont le statut méthodologique est donc tout a fait différent de celui du sujet parlant (ce dernier relève d'une représentation 'externe' de la parole, étrangère à celle qui

est véhiculée par l'énoncé). (...) Dans ma terminologie, je dirais que l'ethos est attaché à L, le locuteur en tant que tel: c'est en tant qu'il est source de l'énonciation qu'il se voit affublé de certains caractères qui, par contrecoup, rendent cette énonciation acceptable ou rebutante.» (Ducrot, 1984:199-201)

A imagem do locutor, o seu *ethos*, é construída na relação dialógica que estabelece com as vozes que traz para o seu discurso. Ducrot faz uma abordagem marcada pela noção de dialogismo, um conceito com origem em M. Bakhtine algumas décadas antes, nos anos 1920 e 1930, referindo-se às vozes dos discursos e, depois, introduzida em França por Ducrot, nos anos 1970, para se opor ao quadro teórico do estruturalismo que, à época, era o paradigma dominante nas Ciências da Linguagem.

A forma como o conceito de *ethos* será tratado no âmbito desta investigação vai incidir na ótica da Escola Francesa, na perspetiva Maingueneau que recupera para a Análise do Discurso este modelo de Ducrot (que só o aplicava aos enunciados, isolados do seu contexto) e Amossy (2010) que lhe chama *imagem de si (image de soi)* numa linha de análise que pressupõe uma “dimensão integradora do discurso” (Amossy, 2010:7), isto é, com base na intersubjetividade do Eu do locutor, que se relaciona dialogicamente com as outras vozes convocadas para o discurso, permitindo aos destinatários aceder ao seu ponto de vista.

Amossy (2010) sublinha que é somente com Dominique Maingueneau que vemos, pela primeira vez, agora dentro do âmbito das Ciências da Linguagem, a referência ao conceito de *ethos*, recuperado da retórica aristotélica e já atualizado pela microssociologia com Goffman, desenvolvido no âmbito da Análise do Discurso com vista à análise da construção de uma imagem de si pelo locutor:

«...il faut bien voir que lorsque l'écrit l'emporte sur l'oral, les caractéristiques psychologiques et physiques ne sont pas données maintenant et doivent de ce fait être reconstruites par le lecteur. C'est à travers le niveau de langue, le choix des mots, l'usage des expressions toutes faites, le rythme, l'humeur, etc. que le lecteur va imaginer la voix et le corps de celui qui lui parle sans qu'il puissent l'entendre ou le voir concrètement. (...) On retrouve chez Maingueneau, transposé à l'écriture, le principe qui guide l'analyse des interactions en face à face chez Goffman.» (Amossy, 2010:36-37)

Desta forma chegamos ao vértice final do triângulo evolutivo na concepção do *ethos*, constituído por Aristóteles, Goffman e Maingueneau. A perspectiva deste Autor é essencial para o nosso trabalho de investigação, pois é na concepção de *ethos* enquanto *imagem de si*, partindo de Maingueneau, que assenta a nossa análise do *ethos* do narrador-locutor, cuja subjetividade interage com os vários pontos de vista que perpassam no seu discurso de forma a provocar um determinado efeito ou reação no leitor.

1.2 Ethos e género discursivo.

Dado que os discursos, enquanto entidades empíricas, são um conjunto de tal modo vasto e heterogéneo, põe-se a necessidade da sua estruturação em categorias de género. Assim, tomámos em consideração para a definição do género discursivo a proposta de Bakhtine (1984:265), que chama a atenção para a heterogeneidade dos vários discursos – orais e escritos – que vão desde a réplica curta do diálogo do quotidiano à complexidade do discurso científico, jurídico-argumentativo ou literário. Esta diversidade, por estar diretamente relacionada com heterogeneidade do objeto, obriga a uma abordagem que dê conta desta complexidade.

«...en effect, comment placer sur un même terrain d'étude des phénomènes aussi disparates que la réplique quotidienne (qui peut se reduire à un seul mot) et le roman (en plusieurs tomes), le commandement standardisé qui est injoictif par as seule intonation et la oeuvre lyrique profondément individuelle...?» (Bakhtine, 1984:265)

Na linha de pensamento desenvolvida por Bakhtine, a importância da heterogeneidade do discurso enquanto objeto de análise torna-se central, mas sem descurar a necessidade de encontrar as características genéricas comuns à maior parte dos enunciados. Assim, Bakhtine opta, antes de mais, por identificar, dois grandes géneros discursivos de carácter geral: o discurso primário “*premier ou simple*” e discursos secundários ou “*seconds ou complexes*” (Bakhtine:1984:267 e ss). Nestes últimos, inclui o romance, o teatro, o discurso científico, ideológico e, claro, o conto, categoria em que se enquadram os textos do *corpus* do nosso trabalho.

Para o nosso trabalho de investigação, torna-se relevante a perceção de Bakhtine de que alguns géneros

discursivos são mais suscetíveis de exprimir certas especificidade inerentes ao discurso do locutor que se inscrevem na língua em que este discurso é enunciado, como é o caso do texto literário. Esta ideia vai de encontro ao âmbito desta investigação, que é estudo do *ethos* ou da *imagem* do narrador, as vozes que este traz para o seu próprio discurso, cuja presença pode estar, de forma explícita ou implícita, incorporada no discurso que é enunciado por cada um dos narradores dos quatro textos a analisar. E, uma vez que, como refere Bakhtine, falamos por géneros e estes são modos de dizer histórica e socialmente situados, estas dimensões vão importar para a afirmação da centralidade do conceito de género na análise linguística dos discursos. Tal é o caso do presente trabalho para o discurso literário, dentro da subcategoria que é o conto ou, para a língua inglesa, *the short story*. Para tal, Bakhtine salienta ainda, dentro de cada género discursivo, a importância dos parâmetros de composição, estilo e tema.

Dominique Maingueneau (2002: 48-54) atualiza esta classificação de Bakhtine, para responder a esta problemática da diversidade e heterogeneidade dos géneros discursivos, adicionando um outro ponto de vista, no qual introduz já critérios pragmáticos. Maingueneau (2002:54) realça ser a classificação em géneros discursivos essencial por uma questão de organização textual ou “*organization textuelle*” que caberá à Linguística de texto estudar. Para tal, Maingueneau utiliza outros parâmetros diferentes dos de Bakhtine:

«Pour caracterizer les genres de discours, on recourt volontiers à des métaphores, empruntées essentiellement à trois domaines: *juridique* (contrat), *ludique* (jeu) et *théâtrale* (rôle). Aucune de ces métaphores n'est parfaitement exacte ni suffisante; mais elles ont une valeur pédagogique, chacune mettant en évidence un aspect important du genre de discours.» (Maingueneau, 2002:54)

Para Maingueneau (2002:55-56), quando se diz que um determinado discurso se enquadra no género “contrat”, isto significa que nele está inscrita uma bilateralidade com vista à cooperação (uma ideia que se aproxima do conceito de dialogismo); “rôle” terá a ver com a componente performativa do discurso; e por último, o discurso do tipo “jeu”, que será o cruzamento dos dois tipos anteriores, o que significa que neste tipo de discurso estará presente quer a dimensão normativa do primeiro quer a componente performativa, ou teatral, do segundo. Da tipologia de Maingueneau, este último será o que mais se

aproxima do texto literário ou ficcional, podendo por exemplo, aplicar-se aos discursos dos narradores do contos que fazem parte do *corpus* desta investigação, os quais durante a sua locução imaginam sempre um ouvinte ou um leitor. Maingueneau (2002:56) frisa contudo que estas classificações não são estanques: «... les règles du discours n'ont rien de rigide; elles ont des zones de variation, les genres peuvent se transformer.»

Subjacente a estes parâmetros enfatizados por Maingueneau, estão ainda os conceitos de “cena” (*scène*) ou “cenografia” (*scénographie*) distinguindo “cena englobante” de “cena genérica”. (Maingueneau, 2002: 69-76). Segundo Maingueneau, cabe ao narrador-locutor a escolha daquilo a que chama “cenografia” dentro de um dado quadro institucional, que irá condicionar o género discursivo que irá adotar e cujas especificidade lhe permite modular a sua imagem e a daqueles a quem se refere, para construir o seu *ethos*. Nos contos que seleccionámos para o nosso *corpus* esta cenografia envolve sempre o contraste entre os espaços interiores femininos em oposição ao exterior.

1.3 Ethos, estereótipos e modelos culturais.

Para os investigadores da microssociologia da escola de Chicago, seguidores do modelo teórico de Goffman, a imagem ou *ethos* (*coletivo* ou individual) tem sempre como referência um imaginário social, que implica um determinado comportamento que se espera de cada um dos atores sociais que nela participam. No entanto, cada sujeito tem a sua própria forma de atuar, dentro da função social que lhe é atribuída. E uma das componentes pelas quais esta forma pessoal de incarnar um dado papel social é mostrada é pelo discurso. Esta é uma questão que tem interessado, para além dos cientistas sociais, os linguistas no campo da Semântica e Pragmática do Discurso. Toda a representação social é mais ou menos permeável à manifestação da individualidade no sujeito que assume uma função social. Mas a manifestação desta individualidade depende do grau de rigidez das normas pelas quais se rege a sociedade onde vive. Deste modo, o *ethos* individual do locutor-narrador ou a *imagem de si* que passa ao seu alocutário, vai sendo construída, melhor dizendo atualizada, à medida que profere aquele o seu discurso, pelo seu alocutário (entidade a quem o narrador dirige o seu discurso) através daquilo a que Amossy (1999:19) chama de *ethos discursivo*, inspirando-se em Aristóteles. A este *ethos discursivo*

está subjacente a ideia de “ethos pré-alable” (Amossy1999:19) ou *ethos prévio*, ou *pré-discursivo* isto é, a imagem prévia que o auditório, um alocutário – que poderá ser o leitor no caso do narrador de um texto literário –, tem do locutor antes de este proferir um discurso, isto é, no momento antes de usar da palavra (Aguiar, 2013:15). Para Amossy, este *ethos pré-alable* tem muito a ver com a perspectiva dos retóricos clássicos latinos (Cícero e Quintiliano), que já abordámos no ponto1.1 e que diziam que o *ethos* se constrói na *mores*, isto é, no quotidiano. Para Amossy (2010), cada *imagem de si*, para usar agora o termo inerente à área das Ciências da Linguagem, é construída com base na referência a um conjunto de imagens/representações preexistentes do locutor, que vão sendo atualizadas pelo alocutário ao longo do discurso que locutor vai emitindo, modificando o primeiro a sua percepção, à medida que vai incorporando os novos dados que lhe são fornecidos. Mas essas representações mentais assentam em *estereótipos*. Amossy (2010:46) define ainda *estereótipo* como «...répresentation collective figée, un modèle culturelle qui circule dans le discours et dans les textes », o qual ajuda o alocutário a pré-definir a imagem do locutor, dentro de um contexto cultural específico. O conjunto destas representações pré-discursivas que ajuda o alocutário a construir a *imagem de si* ou *ethos* do locutor fazem parte de um determinado imaginário sócio-discursivo comum a uma determinada comunidade, isto é, uma *doxa* – este é mais um conceito que Amossy vai buscar à retórica clássica o qual se opõe ao conceito de *episthème*; ou o equivalente ao conceito de “opinião pública” em oposição ao “conhecimento científico” (Amossy, 2010:46). Este conceito será, depois, articulado com o conceito de “dialogismo”, ao efetuarmos a análise dos diversos pontos de vista presentes no discurso dos quatro narradores nos capítulos II e III. Os diversos pontos de vista presentes no texto literário são dados pelos diferentes enunciadores, quer de forma explícita (discurso direto) quer implícita (discurso indireto, indireto livre, Pris-en-charge ou PEC e Quasi-PEC que explicaremos mais adiante sob a perspectiva de Alain Rabatel) pelo locutor (não nos esqueçamos que o mesmo locutor pode incorporar o ponto de vista de vários enunciadores no seu discurso), podendo afastar-se ou aproximar-se do pensamento estabelecido nesta *doxa*. Sendo o conceito de *estereótipo* uma representação coletiva fixa, estilizada, abstrata e generalizante, que poderá ou não provir de uma voz doxal, este apresenta-se como:

«...un modèle culturel qui circule dans le discours et dans les textes. Il favorise la cognition dans la mesure ou il découpe et catégorise un réel qui resterait sans cela confus et ingérable. Le sujet ne peut connaître le monde sans

catégories pré-établies, il ne peut agir dans la vie quotidienne que s'il ne lui est pas possible de ramener la situation nouvelle à un schème d'ores et déjà connu.» Amossy, 2010:46)

Estas “categorias pré-estabelecidas”, estereótipos portanto, tornam-se “úteis” para o alocutário, pois permitem-lhe simplificar a realidade, que passa a ser mais facilmente captada, processada e interiorizada pelos membros de uma dada comunidade, à qual pertencem tanto o locutor como o alocutário e que usam esse mesmo estereótipo como referência em situações análogas. Paradoxalmente, o conceito de estereótipo tem sido alvo de duras críticas precisamente por apresentar a realidade de forma demasiado esquematizada, impedindo, por vezes, a perceção da realidade em todas as suas especificidades ou *nuances*, podendo por essa razão tornar-se redutor ou mesmo distorcer a realidade:

«...le stéréotypage révèle ses effets nocifs quand il s'attache à l'image des groupes sociaux et même à juger un individu en le réduisant à l'image simplifiée, sinon faussée du groupe dont il fait partie. (...) Les dégats sont plus importants que le stereotype s'avère difficile à eradiquer et que les schèmes collectifs figés sont peu propices au changements.» (Amossy, 2010:46)

No entanto, a categorização de tipos sociais e psicológicos em estereótipos, decorrentes do processo de fixação e representação mental é, apesar das desvantagens referidas, indispensável à construção da identidade do sujeito, uma vez que este processo se desenrola tendo um dado sistema de valores pela qual se rege a comunidade. Estes dois conceitos, *estereótipo* e *doxa*, estão subjacentes ao tema central dos quatro textos do nosso corpus, sobretudo nos dois textos narrados em primeira pessoa, no capítulo III, “Azul-cobalto” e “Walker Brothers Cowboy” onde a relação imagem da “mãe” foge ao estereótipo da figura tradicional da mãe, terna e carinhosa, aproximando-se quase da figura das madrastas dos contos de fadas.

Pode-se dizer que o narrador-locutor aufere de uma liberdade relativa ao construir a sua identidade e que essa liberdade de construção da sua auto-imagem varia, porém, em função do género discursivo em que se movimenta (Amossy: 2010:49). No texto literário, que é o nosso objeto de estudo, isto é ainda mais evidente. Na verdade, o mais comum é que, na maior parte das situações, não se verifique a

manifestação de todos os traços ou características que possam corresponder ao estereótipo: é o que passa por exemplo com as mães das narradoras dos contos “Azul-cobalto” e “Walker Brothers Cowboy”. Nos outros dois, “O Silêncio” e “The Lady in the Looking-glass: a Reflection” dá-se a desconstrução de uma percepção da realidade assente numa visão do mundo estereotipada que não corresponde à realidade.

É necessário ter em conta ainda as dimensões para-verbais no discurso do locutor-narrador e que podem vir também mencionadas no texto literário como a mímica, linguagem corporal ou o tom de voz, que podem vir a reforçar ou não uma determinada *imagem de si*, passada pelo locutor-narrador.

1.4. Ethos e (inter) subjetividade

Dado que o objeto desta investigação é o discurso literário, na perspectiva da Pragmática e da Análise do Discurso, torna-se absolutamente indispensável analisar a forma como são construídos os diferentes pontos de vista ou vozes que nele perpassam; importa analisar a relação entre *ethos* e subjetividade na forma como esta se inscreve no discurso e de que forma esta subjetividade afeta a *imagem de si* projetada pelo locutor no discurso. Segundo Marques (2000:56-57), há que ter em conta que *enunciado* é uma noção mais restrita do que a de *discurso*, dado que este último pode ser constituído por um ou mais enunciados. Aqui, também há que considerar a dimensão da sequencialidade dos mesmos enunciados, uma vez que este fator também condiciona fortemente a mensagem que perpassa em cada discurso, a par da sua dimensão configuracional, isto é, da construção de sentido que toma o discurso na sua configuração global a qual, segundo Adam (Marques, 2000:58) implica considerar três aspetos fundamentais do texto na sua totalidade: a componente semântico-referencial, a componente enunciativa e a orientação argumentativa. Por outro lado, dado que a própria noção de discurso é intrinsecamente polissémica, tomaremos em linha de conta, para esta investigação, a perspectiva enunciativa de Benveniste (1970), considerando não apenas o ato da linguagem em si, mas também a situação em que ele ocorre (contexto) e os meios através dos quais o mesmo ato se realiza, uma vez que: «Après l'énonciation, la langue est effectuée en une instance de discours, qui émane d'un locuteur

(...) qui atteint un auditeur et qui suscite une autre énonciation en retour.» (Benveniste, 1970:14)

No caso dos textos do nosso *corpus* será mais uma antecipação da reação do leitor pelo locutor-narrador. Benveniste (1970:14) confirma precisamente esta ideia logo no parágrafo a seguir: «Mais immédiatement, dès qu'il se déclare locuteur et assume la langue, il implante l'autre em face de lui, quelque que soit le degré de présence qu'il attribue à cet autre.» Tal como em Ducrot, o discurso, segundo este autor, é visto como um exercício de influência do Eu sobre o Outro, funcionando os interlocutores como “agentes de dinamismo e renovação social” (Marques, 2000:58). A construção enunciativa do discurso permitirá, então, perceber quais são, por exemplo, as imagens transmitidas pelos locutores e enunciadores que são mostradas no discurso, quais as vozes que corroboram ou contestam essas imagens, que aliados ou opositores suscitam, ou ainda, que funções desempenham no discurso (Amossy,2010:79). Este pode ser o ponto de partida para encontrar as marcas de subjetividade no discurso do mesmo locutor, já que a construção do *ethos* do narrador-locutor (o nosso objeto de estudo) e/ou das personagens está impregnada das marcas dessa mesma subjetividade. Para tal, teremos de ter em consideração que as formas linguísticas de *deixis* pessoal aparecem no discurso em duas instâncias: primeiro, a nível intra-textual, com a inscrição do locutor no próprio discurso; e em segundo lugar, a nível inter-textual, pressupondo uma relação dialógica entre o locutor e as outras vozes que ele convoca para o seu próprio discurso ou outros discursos a que o mesmo locutor possa aludir.

De acordo com a linha de pensamento de Emile Benveniste (1974) – retomada e desenvolvida posteriormente por Catherine Kerbrat-Orecchioni nos anos 1980 –, para nós será fundamental olhar para o texto literário e, concretamente, para o discurso dos quatro narradores nos textos do nosso *corpus*, ligando-os à ideia de enunciação e de desdobramento enunciativo de que falámos a propósito da teoria de enunciação de Ducrot. Desta forma, torna-se necessário, no âmbito da Linguística da Enunciação, marcar o afastamento da noção de subjetivismo puramente individualista e salientar a perspectiva da enunciação como fenómeno não exclusivamente individual mas essencialmente interativo, resultante de uma subjetividade partilhada. Retomando o que é dito por Ducrot e Benveniste acerca da relação do narrador-locutor com o seu alocutário, torna-se fulcral colocar a questão da subjetividade, que assim evolui para uma instância mais ampla, uma vez que todo o discurso é dialógico, isto é, pressupõe (mesmo quando se trata de um monólogo) um alocutário, um ouvinte, alguém a quem é dirigida a mensagem.

A propósito das ideias de subjetividade e de intersubjetividade no discurso não se pode deixar de considerar a questão do dialogismo e/ou polifonia, que é também alargada para um âmbito maior. Quando a linguista francesa Catherine Kerbrat-Orecchioni (1980:20) retoma a conceção de Benveniste – o qual, segundo Rabatel (2004:4) nos anos 1960 e 1970 considerava Locutor e Enunciador como sinónimos, quando na verdade, o discurso de um único locutor pode comportar enunciados que são imputados a vários enunciadores, segundo Ducrot –, ela defende que a enunciação não pode ser perspectivada como um fenómeno individual mas antes como um fenómeno interativo, logo dialógico. Assim, o contributo de Kerbrat-Orecchioni para o desenvolvimento deste aspeto nas Ciências da Linguagem, mais concretamente da Pragmática e da Análise do Discurso, é fundamental para se perceber e identificar as marcas de subjetividade no discurso e o seu modo de funcionamento, para chegar à conclusão que a subjetividade implica necessariamente intersubjetividade, uma vez que o “Eu” é sempre afetado pela presença (mesmo que imaginária) do “Outro”. É por essa razão que se diz que todo o discurso é dialógico, sendo esta ideia válida mesmo quando o interlocutor está fisicamente ausente, reforçando a teoria da enunciação com base numa relação entre um EU e um Tu ou Vós.

1.5. *Ethos* e dialogismo/polifonia

A propósito das vozes da enunciação, que é uma questão central da análise dos textos, podemos perceber que tipo de relação estabelece o narrador-locutor com as restantes personagens nos quatro contos a analisar nos capítulos II e III. Marques (2000), ao referir-se a Ducrot, sublinha a importância da questão da “construção da plurivocidade discursiva” ou polifonia, um conceito que é para nós fundamental, pois permite-nos distinguir as diferentes instâncias enunciativas:

«A Construção da plurivocidade discursiva é (...) uma exigência do processo interpretativo (...) necessária à interpretação ou saturação do enunciado. Ducrot acentua assim, uma dimensão relevante no sentido do enunciado como uma polifonia, na medida em que assinala, relativamente às origens da sua enunciação, uma sobreposição de vozes» (Marques, 2000:89).

Neste contexto, reportamo-nos, em primeiro lugar, a Ducrot (1980:43-44), o qual sublinha que a enunciação, que dá corpo ao sentido do enunciado. Ducrot distingue a entidade que profere o discurso (locutor) daqueles a quem são imputados os enunciados (enunciadores) e, ao mesmo tempo, correlativamente, a entidade a quem as palavras são ditas (alocutário) e aqueles que são seus recetores passivos (os destinatários), podendo estes ser, por exemplo, os leitores. Daqui nasce sobretudo a necessidade absoluta de distinguir o sujeito a quem é imputado o discurso, daquele que apenas o está a citar e que pode ou não subscrever o seu ponto de vista.⁹ O desdobramento das vozes, a plurivocidade referida por Marques (2000:90) em termos de enunciação faz-se, assim, a dois níveis: num primeiro nível entre o Locutor (L) e o Alocutário (A), isto é, a entidade a quem ele se dirige – sendo que nos quatro textos do *corpus* vamos considerar os quatro narradores como L1/E1 (um locutor que é também o primeiro enunciador) na sua relação com os respetivos Alocutários, o(s) leitor(es) – e, num segundo nível, envolvendo o(s) enunciador(es) (e1, e2...eN) dentro da trama e o(s) respetivos destinatário(s). Jacques Brés (Brés, 2001:249-263), tem uma perspetiva complementar a este critério de Ducrot, utilizando a expressão “diálogo externo” (alternância das tomadas de palavra por enunciadores diferentes) e *diálogo interno* ou *dimensão dialógica* (quando há apenas um locutor mas, dentro do mesmo enunciado, surge uma interação com vários outros enunciadores ou enunciados exteriores ao seu discurso). Rabatel (2013:161) retoma a definição de Locutor de Ducrot, definindo-o como:

«...l'instance première qui produit matériellement les énoncés – c'est pourquoi le locuteur peut être rapproché de la notion de voix , proferée (ou écrite) par un locuteur/scripteur, dotée d'une matérialité subordonnée à l'expérience sensorielle (...) - et l'énonciateur comme la source des points de vue (PDV) qui s'expériment à travers la prédication de contenus propositionnels (CP) dans un énoncé.» Rabatel (2013:161)

Nos textos que iremos analisar, o locutor L, que teremos em linha de conta, refere-se sempre à instância do narrador (daí a designação locutor-narrador), o qual se distingue do respetivo autor dos contos. Os enunciadores contidos no seu discurso são normalmente outros pontos de vista que não o seu próprio,

⁹ A distinção entre locutor (Locuteur, em inglês, speaker) e enunciador é feita de acordo com o ponto de vista de Ducrot (1980,) que se baseia no contraste com três características fundamentais, tradicionalmente atribuídas ao sujeito falante: a produção física do discurso, a responsabilidade pelos atos ilocutórios que o enunciado produzido veicula e a produção ao nível textual, dirigida a alguém pela utilização da forma verbal ou pronome na primeira pessoa, com exceção quando se trata do discurso direto em que a forma da primeira pessoa remete para outras entidades, conforme explica Marques (2000:89).

sejam eles outras personagens ou outros discursos.

Ainda no contexto da plurivocidade discursiva, iremos, também, considerar no nosso trabalho a perspectiva de Alain Rabatel (2004: 9-10), no tocante à hierarquização de pontos de vista, articulando os conceitos de *coenunicação* (reprodução ou coexistência de um ponto de vista comum e partilhado pelo locutor e enunciador), *sobre-enunicação* (expressão interacional vinda de um ponto de vista dominante que é reconhecido como tal pelos outros enunciadores) e *sub-enunicação* (a expressão interacional é reenviada para um ponto de vista dominado, realçando a supremacia hierárquica de um sobre-enunciador), para construir toda uma hierarquia de pontos de vista, dentro de um enunciado dialógico. Para analisar a *imagem de si*, projetada pelo narrador-locutor, quer nos casos de inscrição quer de desinscrição do locutor-narrador no seu próprio discurso, focar-nos-emos na relação que é construída entre o locutor-narrador (L1/E1), isto é, narrador, enquanto locutor que é produtor físico do discurso (L1, o locutor-enquanto-tal) e que está a transmitir simultaneamente o seu próprio ponto de vista (é também o Enunciador naquele momento) no momento da produção do discurso, os outros enunciadores contidos no seu próprio discurso e o posicionamento do mesmo narrador face à principal figura feminina nos respetivos contos. O cruzamento dos diversos Pontos de Vista ou PDV (Rabatel 2013: 162-175), que são vertidos no discurso de L1/E1 ou são citados em discurso direto, são essenciais para que o alocutário capte a postura do narrador que projeta a sua imagem a descodificar pelo leitor-alocutário .

Relativamente aos textos do nosso corpus iremos aplicar o conceito de *imagem de si* de Ruth Amossy (2010:103-112; 127-130), a teoria da Enunicação de Maingueneau (1998:127-132), para analisarmos os diversos pontos de vista dos diferentes enunciadores presentes no discurso, sem esquecer o modelo teórico de Alain Rabatel (2004) onde são explicados os conceitos de *apagamento/ desinscrição enunciativa*, a ideia de *desdobramento enunciativo*, na esteira dos trabalhos pioneiros de Ducrot (1984), a fim de distinguir as diferentes instâncias de enunicação e também os conceitos de *Prise-en-charge* (PEC) e *Quasi-Pec* de Rabatel (2009 e 2013).

Na construção da relação entre Locutor e Alocutário é essencial articular, também, os conceitos de *modalização* e *modalidade*, cuja importância é frisada por Kerbrat-Orecchioni (1980:118), os quais são usados como sinónimos por alguns autores mas cuja distinção é explicitada por Robert Vion (1992:

236), a qual decidimos adotar: o primeiro, a *modalização*, tem a ver com a atitude do sujeito falante demonstrada, durante a produção do discurso; o segundo, a *modalidade*, tem a ver com as formas linguísticas que permitem tipificar esse mesmo discurso (adjetivos, advérbios, etc). Segundo Marques (2000:81) estes dois conceitos têm âmbitos diferentes, pois a modalização está ao serviço de uma dada estratégia discursiva e a modalidade, ao serviço da relação do Locutor e Alocutário. Como índices de modalização temos por exemplo os verbos poder/can, dever/should ou então querer/would (usados como forma de pedido por exemplo, para atenuar a forma demasiado diretiva de um ato ilocutório que contenha um pedido ou uma ordem, ou uma asserção com valor de verdade demasiado peremptória, se escolhermos a cortesia como estratégia de modalização). Os diversos tipos de modalidade desdobram-se em modalidade *lógica* e nas diversas as modalidades *avaliativas* (Marques, 2000: 82-83), as quais compreendem a modalidade *deôntica* (trazem no discurso referências implícitas a normas sociais ou a um dado julgamento moral ou social realizado pelo enunciador), modalidade *axiológica* (presente em enunciados veiculadores de juízos de valor, positivos ou negativos) e, por último, a modalidade *epistémica* (relativas às crenças do locutor). A modalidade *apreciativa ou avaliativa* no discurso dos quatro narradores no nosso *corpus* revela-se de particular importância, pois traduz sempre a ideia da presença de um alocutário a quem é dirigido o discurso. Ou seja, o locutor produz o seu discurso tendo sempre em conta que terá um leitor ou ouvinte que o irá rececionar e agir de acordo com estratégia discursiva por si adotada, tornando-se por isso crucial para a dimensão meta-discursiva do discurso dos quatro narradores a serem por nós analisados.

CAPÍTULO II: IMAGEM DE SI (ETHOS) E PERCEÇÕES DO LOCUTOR-NARRADOR EM VIRGINIA WOOLF E SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

2. O ponto de vista do locutor-narrador no conto “O Silêncio” de S. Andresen e no conto “The Lady in the Looking-glass: a Reflection” de V. Woolf.

Neste capítulo, começaremos por analisar os contos “O Silêncio” (OS) em primeiro lugar e, depois, *The Lady in the Looking-glass: a Reflection* (TLLgR). Doravante, referir-nos-emos aos títulos destes dois textos através das siglas “OS” para “O Silêncio” e “TLLgR” para “The Lady in the Looking-glass: a Reflection”. Estes dois textos têm alguns pontos de contacto, que iremos aprofundar na nossa análise, para depois traçar uma breve síntese no final do capítulo. Debruçar-nos-emos sobre o processo da Construção do Eu, na instância do narrador-locutor, as formas de desinscrição do narrador no discurso, a relação que o narrador-locutor estabelece com a principal figura feminina do respetivo conto e a relação interativa que a construção do discurso implica relativamente ao interlocutor ou alocutário.

Um dos fatores a ter em conta e que nos levou a agrupar estes dois textos no mesmo sub-capítulo foi o facto de em ambos existir uma progressão no *plot* a qual, em ambos os casos, desemboca numa descoberta e cuja principal consequência é a alteração da percepção da realidade, por parte de Joana em “OS” e por parte do narrador em “TLLgR”, as quais ocorrem no espaço interior doméstico, isto é, na casa que é espaço de mundividência feminina de Joana em “OS” e de Isabella em “TLLgR.” Isto porque em ambos os contos são utilizadas estratégias discursivas ao serviço da construção espacial de todo um mundo feminino, servindo-se o narrador de dicotomias várias que vai colocando em evidência a fim de ajudar a proporcionar o dinamismo necessário ao desenvolvimento da trama e a proporcionar ao seu alocutário um melhor conhecimento acerca de determinadas facetas da personalidade das duas personagens que pretende caracterizar. Os dois contos discutidos neste capítulo serão analisados tendo em conta estes espaços de mundividência feminina como cenário sendo que, a forma como é caracterizado todo o universo feminino em que se move a respetiva protagonista ajuda à caracterização

de ambas como mulheres, através do filtro que é o olhar, o ponto de vista do respetivo narrador-locutor. E é a forma de olhar deste narrador-locutor a sua a personagem que nos dará a imagem de si (do narrador), ou seja, o seu *ethos*. Este elemento não está patente no texto de forma explícita mas está inscrita no PDV do narrador que é vertido no discurso e na forma como vai mostrando as atitudes da personagem que é o foco da sua atenção. A figura do narrador, pela forma como interage com a respetiva protagonista – pela aproximação ou distanciamento que cria em relação à principal figura feminina presente no respetivo conto –, ajuda à construção do seu “Eu” pelo alocutário, ao veicular a sua subjetividade através desta projeção que o narrador faz de si, ou melhor, do seu Eu. O posicionamento do narrador é extraído através da análise das suas escolhas lexicais e das marcas discursivas de proximidade e/ou de afetividade com este “contamina” o próprio discurso.

Outra particularidade destes dois contos tem a ver com o facto de não se “ouvir” diretamente a voz das respetivas personagens principais: Joana, em “OS” e Isabella em “TLLgR”. Em ambos os casos, não temos a presença explícita, formal, da voz citada da personagem principal, em sentido clássico, graficamente demarcada por aspas ou travessão, para assinalar a alternância entre o narrador e o protagonista.

2.1. Análise do conto “O Silêncio”

O Silêncio (OS) é um texto de narração em terceira pessoa, no qual a presença do narrador-locutor L1/E1 (Rabatel, 2004:4-7) não aparece de forma explícita no texto em termos de *deixis*. Isto significa que se trata de um conto onde se verifica a ausência da referência ao “eu” em termos de marcas sintáticas de primeira pessoa (determinante, pronome ou flexão verbal de primeira pessoa), o que não significa que este não possa ter estado no local, assumindo um papel de testemunha, sendo este o tom dominante em todo o texto. Essa ausência de marcas sintáticas de primeira pessoa é uma estratégia discursiva designada por *desinscrição enunciativa* (Rabatel, 2004:-4), que se mantém ao longo de todo o desenvolvimento da narrativa e é já visível desde o primeiro enunciado. A esta estratégia junta-se a alternância entre o aspeto perfeito e imperfeito, presente ao longo de todo o conto, como estratégia discursiva adicional usada para demarcar a presença dois pontos de vista – o do narrador-locutor (L1-E1) cuja presença está assinalada pelo aspeto perfeito, e o da personagem principal, Joana (e2),

assinalado pelo aspeto imperfetivo, que são colocados em paridade, permitindo ver a diferença de Ponto de Vista (PDV) entre ambos. O primeiro, o discurso marcado pelo aspeto perfetivo, é um tipo de discurso marcado pela objetividade, relatando os comportamentos da personagem que são diretamente observados pelo locutor-narrador, e o segundo, um discurso onde a subjetividade está presente mas associada aos pensamentos e sentimentos, à subjetividade da personagem Joana (e2, que é enunciador mas não locutor), sempre mediada pelo narrador-locutor, L1-E1. Esta alternância entre a objetivação do discurso do narrador e a subjetividade de Joana vai proporcionar dinamismo à história e captar a atenção do leitor, em que o discurso do narrador se aproxima do discurso do tipo depoimento ou testemunhal, colocando em evidência o ponto de vista da personagem e minimizando o seu próprio PDV, em que o narrador se abstém quase de emitir juízos de valor no discurso que corresponde à enunciação do seu próprio PDV, para dar a impressão de distanciamento emotivo e objectividade (1)¹⁰.

(1) « *Era complicado*. Primeiro *deitou* os restos de comida no caixote do lixo. Depois *passou* os pratos e os talheres por água corrente debaixo da torneira. Depois *mergulhou-os* numa bacia com sabão e água quente e, com um esfregão, *limpou* tudo muito bem. Depois *tornou* a aquecer a água e *deitou-a* no lava loiças com duas medidas de sonasol e de novo *lavou* pratos, colheres, garfos e facas. Em seguida *passou* a loiça e os talheres por água limpa (...).
As suas mãos *tinham* ficado ásperas, *estava* cansada de estar de pé e *doíam-lhe* um pouco as costas. Mas *sentia* dentro de si uma grande limpeza, como se em vez de estar a lavar a loiça estivesse a lavar a sua alma.» (OS, p.55).

Mas ao longo do conto, verificam-se por vezes situações como esta que acabámos de referir a propósito do primeiro enunciado de (1): a desinscrição do locutor-narrador, onde frases de sujeito indeterminado fazem com que o seu conteúdo possa ser imputado a qualquer um destes dois enunciadores. Assim, esta forma de sentir demonstrada no primeiro enunciado de (1), que contém a modalidade avaliativa, associada ao adjetivo “complicado”, poderia ser imputada tanto ao narrador (L1-E1) como à personagem Joana (e2). No entanto, trata-se de uma frase onde está presente o aspeto imperfetivo, que transmite um sentimento vivido por Joana, que ter a ver com a dimensão rotineira do seu quotidiano, e que é primeiramente interrompida pela descrição do narrador, marcada pelas frases onde surge o aspeto

10 As palavras em itálico que constam dos excertos retirados dos quatro contos que compõem o corpus do nosso trabalho são da nossa responsabilidade.

perfeito. O PDV de Joana é retomado, depois, no segundo parágrafo, onde as frases voltam a ser marcadas pelo aspeto imperfeito, dando a conhecer o estado emocional e o cansaço físico da protagonista. No último enunciado de (1), a adversativa confirma a ligação ao primeiro enunciado do excerto. As frases que se seguem imediatamente a “Era complicado” são a transposição para o discurso dos gestos observados pelo narrador, relativamente aos movimentos de Joana (e2), dizendo, portanto, respeito ao ponto de vista de L1-E1. Ou seja, o narrador, à medida que relata os acontecimentos, incorpora no seu próprio discurso o ponto de vista da personagem, a voz interior de e2 (Joana não fala durante todo o conto, mas o seu pensamento surge incorporado no discurso do narrador e mediado por este). Há ainda outra particularidade relacionada com o uso do imperfeito no texto, a respeito do PDV de Joana: esta estratégia discursiva, ao revestir a ação inscrita no discurso com o carácter de durabilidade no tempo, dá-nos a imagem de Joana inserida no seu quotidiano e torna, ao mesmo tempo, particularmente subtil a distinção relativamente à subjetividade do narrador-locutor, o qual transmite a impressão de se retirar de cena, para colocar em evidência os pensamentos, as sensações e as atitudes da personagem, como se vê, por exemplo no segundo segmento de (2):

(2) « Tocou o vidro, a cal, a madeira. Há muito que cada coisa *tinha* encontrado ali o seu lugar. E *era* como se esse lugar, como se a relação entre a mesa, o espelho, a porta, fossem a expressão de uma ordem que *ultrapassava* a casa» (OS, p.57).

Neste caso, estamos perante o fenómeno de *co-enunciação* (*coénonciation*) de que fala Rabatel (2004:10)¹¹, pois trata-se efetivamente de dois pontos de vista em que um, podendo ser imputado implicitamente a Joana (e2), e que surge como mediado pelo narrador-locutor (L1,E1) é incorporado discurso deste, em vários momentos ao longo do conto, sem que L1-E1 o contrarie e sem efetuar qualquer juízo de valor negativo em relação à personagem.

No excerto seguinte (3), o narrador fala novamente através do olhar da protagonista. No entanto – e esta é uma das situações em que isto acontece ao longo do texto – esta é uma situação em que é

11 Rabatel, Alain, “Éffacement énonciatif et discours rapportés” in revue *Persée*, 2004, Université de Lyon 2, Paris, vol. 38, num 36, pp.10. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge_0458-726x_2004_num_38_156_960

particularmente difícil destacar a perspectiva do narrador da da personagem, o que acontece sempre que o PDV de L1-E1 se aproxima do de Joana (e2), não só quando descreve o ambiente em que esta se move, no espaço doméstico que habita, mas também quando caracteriza o espaço exterior imediatamente contíguo à casa ou, ainda, algumas das atitudes interiores de Joana. Em (3), é perceptível que o narrador também conhece bem o espaço onde se movimenta Joana. Esta hipótese é corroborada pelas marcas de subjetividade na locução do narrador, por exemplo, no emprego do adjetivo “doce” e no uso do advérbio de modo “brandamente” (3), o que também indicia uma forte afinidade entre o PDV do narrador e o PDV de Joana. Neste enunciado (3) está patente essa mesma convergência face ao ponto de vista de Joana enunciado pelo narrador, o que mostra que a construção interacional destes dois pontos de vista assenta numa *coenunicação* (Rabatel, 2004:9), que atua como mola impulsionadora da progressão da narrativa, através o sincretismo no discurso de um único locutor o qual comporta dois olhares diferentes sobre a mesma realidade:

(3) «Lá fora, na *doce* noite de Verão, um cipreste *ondulava brandamente*. (...) E Joana *atravessou* devagar a sua casa. Ia abrindo e fechando portas, abrindo e fechando luzes. (...) Um *doce* silêncio *pairava* como uma sede estendida. O silêncio *desenhava* as paredes, *cobria* as mesas, *emoldurava* os retratos. O silêncio *esculpia* os volumes, *recortava* as linhas, *aprofundava* os espaços. Tudo *era plástico e vibrante, denso* da própria realidade. O silêncio *como um estremecer profundo percorria* a casa.» (OS, p. 56).

O elemento SILÊNCIO surge aqui animizado, a estremecer como um ser vivo, a envolver a casa e zonas que lhe são adjacentes, sendo transmitido pelo narrador o olhar de Joana, que se relaciona com este silêncio como se de uma coisa viva se tratasse, parecendo quase uma entidade sobrenatural, uma presença invisível que impregna todo o ambiente e interage com Joana como indiciam os verbos de ação “desenhar”, “cobrir”, “emoldurar”, “esculpir”, “recortar”, “aprofundar” e “percorrer”, sendo todos eles tendo “o silêncio” como sujeito (3). Na passagem do aspeto perfeito para o imperfeito no discurso em (3) é realçado o papel do narrador como testemunha deste estado de alma de Joana, da sua forma de olhar e sentir este “silêncio”. As sensações descritas, relativas ao “silêncio” captadas por Joana e vertidas pelo discurso do narrador aparecem como manifestações de subjetividade da personagem, na primeira parte do conto, patente em adjetivos como “doce” ou em advérbios de modo

como “brandamente”(3) são indicadores da presença da modalidade afetivo-avaliativa que mostram uma apreciação valorativa de caráter positivo por e2 (Joana) e que nunca é contrariada pelo narrador, o que o coloca próximo do PDV da personagem. A forma como esta modalidade apreciativo-avaliativa surge no texto associada a Joana e, por vezes, partilhada pelo próprio narrador-locutor, reforça a nossa hipótese da convergência destes dois PDV, permitindo que o narrador-locutor, onisciente por conhecer detalhadamente o pensamento de Joana, perceba como esta se sente, ao habitar o seu mundo privado, “fundindo-se com ele” como fez notar Ribeiro (2002:85).¹² O narrador empenha-se em mostrar, sem se colocar numa posição hierarquicamente inferior ou superior à personagem, mas evidenciando esta forma positiva com que Joana vê o “silêncio” que envolve a casa nesta fase do conto. A protagonista de “OS” é alguém que habita pacificamente o seu espaço doméstico, onde se sente bem, quando tudo está silencioso. E sendo que, esse silêncio omnipresente, ao ter uma conotação positiva, “doce”, torna esse doméstico, que é “o seu reino” (p. 58), num espaço de conforto para a personagem, que chega quase a fundir-se com ele, um espaço para seu usufruto, um espaço de felicidade mesmo quando está só.

Outro aspeto linguístico presente em “OS”, intimamente relacionado com esta forma como o narrador projeta o “Eu” de Joana dentro do seu pequeno mundo, é a utilização frequente dos artigos definidos no discurso do narrador L1-E1, mesmo quando está a “falar” pelo PDV de Joana. O artigo definido está relacionado com a proximidade dos objetos discursivos ao quotidiano da protagonista, acontecendo o inverso com o artigo indefinido. No entanto, a cadeia anafórica aparece, por vezes, invertida, quando surge um elemento inesperado e o narrador faz como que uma regressão usando o artigo indefinido para melhor enfatizar o efeito do impacto desse elemento. Por exemplo, sendo habitualmente a noite estival considerada doce por Joana, o narrador emprega o artigo definido (4), mas num dado momento específico, retirado das muitas noites de Verão, há um momento que fica especialmente registado na memória onde “um cipreste” ondula sob a brisa:

(4) «A luz, sem abat-jour fazia (...). O pão estava no cesto, a roupa na gaveta, os copos no armário. O vaivém, a agitação e o tumulto do dia repousavam.

12 João Ribeiro (2013) defende no artigo publicado na Storm Magazine que Joana «habitava a sua casa como se não existisse mais do que a sua casa, as estrelas e ela. Reconhecia uma aliança estabelecida entre esses três elementos e “habitava essa unidade”, “como se o peso da sua consciência fosse necessário ao equilíbrio das constelações”.

(...) «Lá fora, *na doce* noite de Verão, *um* cipreste ondulava brandamente. (...) E Joana atravessou devagar *a* sua casa. (...) *Um doce* silêncio pairava como *uma* sede estendida.» (OS, p. 56)

O modo como o narrador emprega o determinante definido face aos objetos discursivos que são representados como fisicamente próximos e habitualmente presentes no quotidiano está ao serviço da construção deste tipo de narrador-locutor, ou seja, aquele que é perfeitamente conhecedor do pensamento, das sensações e a forma de se posicionar no mundo da personagem, numa construção que vem sendo feita, já desde o início do conto, e que valoriza o seu papel de testemunha, proporcionando ao leitor a sensação de proximidade face ao cenário, à personagem e aos acontecimentos, a que o dialogismo, surge apresentado linguisticamente pela dança constante entre aspeto perfeito e imperfeito, o que resulta num efeito quase cinematográfico, como se se estivesse a reconstituir uma cena num filme sob duas perspetivas ou duas câmaras de filmar colocadas em lugares diferente. Duas perspetivas que são, contudo, complementares, em que uma corrobora a outra. No entanto, há várias situações em que é extremamente difícil imputar o discurso a qualquer um destes dois enunciadores de que temos vindo a falar, tal a convergência e por vezes quase que sobreposição de ambos os pontos de vista. Aqui a ocorrência de discurso *Quasi-PEC* (Rabatel, 2009:71-73) é notória nos dois enunciados em que o narrador recorre ao Pretérito mais que perfeito:

(5) «As coisas *pareciam* atentas. *E a mulher* que lavara a loiça *procurava* o centro dessa atenção. Sempre o procurara, mas quem o pode captar?» (OS, p.57)

O primeiro enunciado em (5), pelo uso do aspeto imperfeito, é uma incorporação do discurso de Joana no discurso do narrador-locutor. Os dois enunciados que se seguem indicam, no entanto, um ponto de vista, à partida, partilhado tanto por L1-E1 quanto por e2 numa situação de Quasi-PEC. Há também aqui – tal como em outros momentos do texto – uma situação de alteração da cadeia anafórica: até aqui, o narrador tratava a personagem por Joana e agora trata-a por “a mulher” (uma categoria mais abrangente), sendo o raciocínio idêntico, situando-a num momento específico no tempo: a mulher que “acabara” de lavar a loiça. O enunciado seguinte pode ser imputado a qualquer um deles. Isto significa que o narrador se está a reportar não ao momento da enunciação mas a uma certa distância no tempo, a

um momento preciso mas do PDV de Joana que ele próprio partilha. Um confirma o PDV do outro.. Pois, como iremos ver mais adiante, a Joana de “então”, do momento anterior ao ponto de viragem na história, não é a mesma Joana de “agora”. Trata-se de um primeiro índice de que uma mudança vai ocorrer, em que verbo modalizador “parecer” está associado à modalidade epistémica no enunciado em (5), com valor de incerteza. Da mesma forma, no segundo enunciado de (6) o verbo “parecer” está associado à modalidade epistémica, mas num discurso que agora surge imputado ao narrador, pautado por um discurso que se pretende mais “objetivizante” e, no entanto, perfeitamente conhecedor (e próximo) do “Eu” daquela figura feminina:

(6) «As estrelas brilhavam, íntimas e distantes. *E pareceu-lhe* que entre a casa e as estrelas fora estabelecida desde sempre uma aliança. Era como se o peso da sua consciência fosse necessário ao equilíbrio das constelações, como se uma intensa unidade atravessasse o universo inteiro. *E* ela habitava essa unidade, estava presente e viva na relação das coisas e a própria realidade atenta a abrigava em sua imensa e aguda presença.» (OS, pp. 58.59)

Depois, voltamos a encontrar uma situação de partilha de PDV em (7) através expressão de uma sensação térmica, relacionada com o mesmo objeto: o parapeito da janela da casa de Joana. Repare-se, o narrador nunca se coloca numa posição hierárquica inferior à da personagem, estão ao mesmo nível até mesmo na partilha de sensações físicas :

(7) «Debruçou-se na janela e apoiou os braços na pedra *fresca* do parapeito.» (OS, p. 59)

Neste excerto, há uma sensação física, térmica, denunciada pelo adjetivo “fresca”, que denota a partilha de sensações por ambos os enunciadores no mesmo local denunciando proximidade física, como se ambos se encostassem ao mesmo tempo ao parapeito para observar o que se passa lá fora, mas sem quaisquer indícios de deferência ou verticalidade na relação entre estas duas entidades.

Haverá depois, a dada altura, um momento de viragem na narrativa de OS, marcada por um acontecimento inesperado, o qual muda a perceção de Joana acerca do “silêncio” que envolve o exterior e passa a impregnar o interior da casa que Joana, ligava antes a um ambiente geral de paz,

tranquilidade e “doçura”, como vimos em (3) e (6). O narrador acompanha essa mudança de percepção, tendo em conta o hiato entre o tempo da narração (o tempo em que se desenrolam os acontecimentos) e o tempo de enunciação (o momento em que L1-E1 está a produzir o enunciado). Há, ainda, um momento em que o narrador dá a entender que o silêncio desta primeira fase da história se está a modificar, aguçando a curiosidade do leitor que percebe que algo vai acontecer, mas sem deixar que este perceba, ainda, a natureza da mudança. Assim, para criar um contraste com o primeiro momento da narrativa – em que a conotação do “silêncio” é positiva do PDV de Joana, da sua forma de olhar o mundo, em que o silêncio tudo parece abrigar como um “manto protetor” –, o narrador-locutor induz o leitor de que algo vai acontecer, fazendo o silêncio percebido por Joana parecer-lhe aumentar, crescer como um ser vivo (8), tal como acontece no cinema antes de se dar uma viragem brusca no curso da história. E, no momento em que este silêncio atinge a plenitude, no final da primeira parte da história, este é apresentado como imenso e omnipresente, pairando sobre tudo e garantindo, do ponto de vista de Joana que ainda o entende assim, como uma paz absoluta. Repare-se no uso da partícula comparativa “como”, a aproximar o “silêncio” ao abrir de uma flor, isto é, a algo que é normalmente visto como belo; e repare-se e como o narrador seleciona o termo “pétalas”, pelo olhar de Joana, em (8) – ou seja, algo macio e agradável ao toque, perfumado – e não, por exemplo, “tentáculos” ou algo que se insinue de forma desagradável, invasiva. Neste momento o silêncio não é caracterizado como “pegajoso” (adjetivo que usará mais tarde na segunda parte) para exprimir o ponto de vista da protagonista, mesmo no final da primeira parte do conto. O contraste entre a primeira e a segunda parte é percebido pelo uso do advérbio de tempo “agora”, expressão anafórica a marcar a diferença entre um “antes” e um “depois” (o silêncio está em devir, em transformação, é uma coisa viva e mutável). O silêncio é ainda visto por Joana como a flor que já “desabrochou”, ou seja, atingiu o seu auge e “alisa as pétalas”, ou seja atingiu um ponto culminante. A partir daí só poderá acontecer uma viragem brusca no curso da história que destruirá esta valorização positiva por parte de Joana que nunca é contrariada ou ironizada pelo narrador, que acompanha de muito perto a transformação deste silêncio, mas sempre sem emitir qualquer juízo de valor sobre o mesmo silêncio nas frases que são marcadas pelo aspeto perfeito. O advérbio deíctico temporal “agora”, presente no excerto (8), está a associado ao ponto de vista de Joana, anunciando que a narrativa está a atingir o seu climax, antes de ocorrer o momento de inflexão que proporcionará a mudança do curso da história:

(8) «O silêncio era *agora maior*. Era como uma flor que tivesse desabrochado inteiramente e alisasse todas as suas *pétalas*.» (OS, p. 57).

A este valor anafórico do deítico “agora”, associado à perspectiva de Joana, opõe-se o deítico “então” do excerto seguinte (9), conotado com a perspectiva do narrador, que se refere a um tempo anterior ao momento em que L1-E1 produz o discurso. O excerto (9) contém ainda o instante que marca a introdução do segundo momento narrativo, no qual o narrador mostra as circunstâncias que alteram a forma como é percebido por Joana o elemento “silêncio”. Esta mudança é acompanhada pela entrada em cena de uma segunda personagem, antecedida, primeiro, por dois elementos sonoros que atraem a sua atenção para o exterior, sem contudo lhes conferir grande importância: uma sereia, “rouca”, a apitar no rio e, em seguida, duas badaladas dadas pelo sino da igreja. Será somente o terceiro sinal sonoro, causado pela segunda personagem (e3) obriga Joana a atravessar toda a casa e olhar para fora, para o outro lado da rua, e a modificar a sua forma de olhar o mundo¹³:

(9) «Foi *então* que se ouviu o grito. Um longo grito *agudo*, *desmedido*. Um grito que *atravessava* as paredes, as portas, os ramos do cedro.» (OS p. 59).

O narrador introduz, neste momento de viragem, todo um conjunto de marcas linguísticas de subjetividade, que revelam as emoções de quem estava no local e recebeu o impacto daquele acontecimento inusitado: um grito, que não faz parte do quotidiano tranquilo de Joana. Na primeira parte do excerto (9), o narrador “apaga-se” em termos de *deixis* e recorre à forma impessoal com um enunciado de sujeito indeterminado, depois uma frase averbal à qual se segue um terceiro enunciado, marcado pelo aspeto imperfetivo, a dar o ponto de vista de Joana. A frase averbal e sem sujeito, com tripla adjetivação indicia a modalidade afetivo-avaliativa, a indiciar que toda a gente que estava naquele local teria ouvido o grito, não só Joana mas quem quer que fosse nas redondezas. No primeiro enunciado de (9) temos o PDV do narrador que produz o discurso “agora”, ao introduzir o novo elemento que irá alterar o rumo da história e o PDV da personagem. Aqui, poderá ser o ponto de vista do narrador, cujo “Eu” aparece diluído na coletividade. Mas o segundo enunciado já se refere ao tempo “outrora”, ao tempo cronológico e ao momento específico em que o grito é ouvido pela primeira vez e

13 Ribeiro (2002:85) chama a atenção para o facto de Joana ignorar o real, presa na sua rotina, sendo preciso “algo tão violento como um grito” para a arrancar do seu casulo protetor, ao seu isolamento que é “quebrado violentamente”.

tem o mesmo impacto, quer na personagem quer numa eventual testemunha, mas a presença do narrador é cuidadosamente elidida na frase sem sujeito. Este segundo enunciado contribui para sublinhar o tom testemunhal patente no discurso do narrador, mas também pode servir para completar o primeiro enunciado do excerto e simultaneamente mostrar a partilha de PDV por ambos os enunciadorees, podendo ser atribuído a qualquer um deles. Há aqui (9) uma gradatividade no tocante à imputação do discurso, passando de uma coletividade, na qual estará contido o narrador (no primeiro segmento do excerto) até chegar a Joana (no terceiro segmento onde figura já o aspeto imperfetivo associado ao pensamento da personagem).

A forma como este grito atinge Joana ou alguém que possa lá ter estado com ela, que será também testemunha dos acontecimentos, é dada pelos adjetivos que modalizam o grito, em (9). Este não foi um grito qualquer. Foi um grito “longo”, “agudo” e “desmedido”, cujas ondas sonoras se espalham por toda a casa, entram pela janela e invadem todos os espaços. O verbo “atravessar” associa-se aos objetos direto, “paredes,” “portas”, “ramos de cedros”, inserindo-se numa estrutura cumulativa numa frase complexa, a qual evidencia o exteriorizar uma emoção muito violenta pela mulher anónima que grita e que é o terceiro enunciadoree (e3). Esta mulher não fala mas que exprime o seu PDV unicamente através do grito e da linguagem corporal. O facto é testemunhado por Joana (e2) e, provavelmente, por (L1-E1), pois a sua descrição contém uma certa ambiguidade quanto à imputação do discurso, em mais uma situação Quasi-PEC (Rabatel, 2004 e 2009), tornando os dois pontos de vista quase impossíveis de distinguir. O impacto do grito é de tal forma perturbador que quebra barreiras físicas (paredes, portas) e psicológicas, mostrando até que ponto o grito da desconhecida modifica a forma de Joana olhar o mundo. O mesmo grito, por ser “desmedido”, revela o inconformismo da personagem relativamente a uma realidade que se apresenta mascarada: esta mulher grita contra o silêncio. Esta ideia é, ainda, reforçada no excerto seguinte, em que o verbo “trespassar” se conjugada no gerúndio em (10,) modalizando a forma do grito em duração, intensidade e ritmo:

(10) «Mas novos gritos se ergueram, *trespassando* a noite. Estavam a gritar na rua, do outro lado da casa. *Era uma voz de mulher. Uma voz nua, desgarrada, solitária.* Uma voz que de grito em grito se ia *desformando, desfigurando* até ficar transformada em uivo. Uivo rouco e cego. Depois a voz enfraqueceu, baixou, tomou um ritmo de soluço, um tom de

lamentação. Mas logo voltou a crescer, com *fúria, raiva, desespero, violência*.

Na paz da noite, de cima a baixo, os *gritos* abriram uma grande fenda, uma ferida.» (OS, p.59-60).

Os adjetivos “nua”, “desgarrada” e “solitária” são juízos de valor associados à modalidade afetiva em que o primeiro está conotado com a ausência de artifício, a voz está “nua”, sem “maquilhagem” portanto, enquanto que os outros dois adjetivos sublinham a vulnerabilidade da mulher desconhecida a qual, apesar do homem que a acompanha, está completamente só, imersa na sua angústia. Os verbos no gerúndio com prefixo “des”- “desformando” e “desfigurando” - modalizam a forma como evolui o grito presenciado por Joana, uma vez que o mesmo prefixo “des”, associado aos radicais “formar” e “figurar” mostram como a personagem vai perdendo a forma da voz humana e se animaliza. É um grito “desformado”, e em que o “desfigurar-se” se associa à ideia de que a desconhecida deixava de ser, naquele momento, uma pessoa para se transformar, pela via sonora, na encarnação do espírito do desespero.

O segundo momento da narrativa

Na segunda parte do conto, dá-se a mudança de perspectiva de Joana relativamente à forma como vê o mundo que a rodeia e que se associa à modalidade epistémica. O grito ouvido por Joana destrói a paz e harmonia que dominavam completamente a primeira parte do conto. Há, a partir daquele instante em que o grito lhe entra em casa vindo de fora, uma interrupção da ordem natural das coisas e da forma como “o silêncio” afeta o espaço doméstico em que se move Joana. Esta mudança está relacionada com a alteração da carga afetiva e emocional que perpassa no discurso do narrador na primeira parte, em contraste com a linguagem utilizada na segunda parte. As frases, no início do conto, são curtas e simples, constituídas essencialmente por estruturas paratáticas. A ligação das frases com recurso à conjunção coordenativa “e” é frequente. O ritmo é constante e cadenciado. Mas após a ocorrência do grito, as frases tornam-se complexas. O narrador tem o cuidado de mostrar pelo recurso à modalidade avaliativo-afetiva a forma como a sensibilidade de Joana é afetada pelo “grito” que rompe o “silêncio”. Veja-se o excerto (11), retirado da primeira parte do texto e, portanto, situado num momento anterior a este que acabámos de analisar em (10), onde há inclusive um adjetivo imputado ao discurso do

narrador, “puro”, que é uma sensação que faz parte do PDV de L1-E1 partilhado com Joana:

(11) «A paz que a cercava era *aberta e transparente*.

A forma das coisas era uma grafia, uma escrita. Uma escrita que ela não entendia mas reconhecia.

Atravessou a sala e debruçou-se na janela aberta em frente do *puro* instante azul da noite.

As estrelas brilhavam, *íntimas e distantes*. (...)» (OS, pp. 58)».

Comparemos agora, adjetivos de (11) com aqueles foram empregues em (9), na frase “Um *longo* grito, *agudo e desmedido*” e em (10) onde se vê a desolação da personagem feminina, anónima, inscrita nos adjetivos que qualificam, modalizam, a sua voz como “nua, desgarrada e solitária”, percebida por quem a observa (Joana e, provavelmente, o narrador que faz o depoimento, embora a presença deste no local não esteja explícita no texto). Há o som de uma voz humana que se transforma em uivo, soluços, lamentações. Todos estes elementos formam um contraste violento com o edénico espaço interior doméstico de paz e tranquilidade da primeira parte do conto. A primeira frase complexa ou hipotática do texto é introduzida, precisamente, para descrever o grito, como vemos em (9), uma frase longa, com uma estrutura de subordinação, com pausas mais breves e contendo dentro da subordinada uma estrutura cumulativa: «Um grito que atravessava as paredes, as portas, os ramos do cedro.» A mudança percetiva ocorrida em Joana é mostrada pelo Locutor-narrador, o qual destaca a faceta empática da protagonista, a qual se deixa afetar pelo sofrimento alheio, mesmo sendo alguém que não conhece de todo, através do contraste entre os dois momentos da história (um de felicidade e outro de choque), criado a partir de um instante de rutura – aquele em que a mulher solta o grito que rompe o silêncio acompanha a dicotomia de ritmo e de prosódia e pelo confronto entre parataxe (mais frequente na primeira parte) e da hipotaxe (mais frequente na segunda). O momento em que entra em cena esta nova personagem e se ouve o grito é, por excelência, o grande momento desestabilizador da harmonia que despertará em Joana um sentimento novo, até então desconhecido: a inquietação.

E, após o parágrafo de descrição inicial do grito, surge um segundo parágrafo que modaliza o primeiro, começando por referir como Joana é forçada pelo impacto do grito a voltar-se e interromper a sua contemplação e o fio dos seus pensamentos e só então tomar consciência do que se passa no lado

oposto da casa e do outro lado da rua, procurando a fonte de onde vem aquele gritar. Começa, aqui, a operar-se a mudança de percepção, que modifica a visão e o conhecimento do mundo em Joana:

(12): «Na paz da noite, de cima a baixo, os *gritos abriram uma grande fenda, uma ferida*. E assim como a água começa a invadir o interior enxuto quando se abre um rombo no casco de um navio, assim agora, pela fenda que os gritos tinham aberto, *o terror, a desordem, a divisão, o pânico penetravam no interior da casa, do mundo, da noite.*» (OS, p.60)

O abrir desta “fenda” ou “ferida” significa uma forte perturbação da paz interior da casa, que estava antes em harmonia com a noite, que antes era “doce”. Agora a noite não será mais conotada com a doçura mas com a dor, proveniente da “ferida” aberta pelo grito “na paz da noite”, agora destruída. Havia, portanto, inicialmente uma percepção de um mundo, uma mundividência positiva por parte de Joana, na qual estava contido um universo idílico detentor de uma “infinita liberdade”, que é seu ponto de vista, no primeiro momento da narrativa, mostrado de forma empática pela partilha do PDV pelo narrador. Este ponto de vista mostrado pela forma como nos dá a conhecer o modo de Joana olhar o seu mundo interior, o da sua casa, que é construído por si, é “o seu reino” (p.58), como se movimentasse nele e como quase se funde nele. Veja-se a segunda e terceira frases do (13), onde aparece sinalizada a forma de sentir de Joana:

(13) «Com as mãos tocando a parede branca, Joana respirou *docemente*. Era ali o seu reino, na paz da contemplação nocturna. Da ordem e do silêncio do universo erguia-se *uma infinita liberdade*». (OS, p.58).

Voltando um pouco atrás no texto, em (13), o narrador-locutor (L1-E1) dá-nos sobretudo uma perspectiva de conhecimento que Joana (e2) possui no tempo anterior à ocorrência do grito, antes do irromper do grito, num tempo em que Joana só conhecia uma parte da realidade: a da casa e do jardim, sem saber ainda o que se passava do outro lado da rua e no lado oposto da casa, por detrás do muro. O narrador, no entanto, ao contrário do que afirma Ribeirete (2002:85)¹⁴, jamais recorre à ironia quando

¹⁴ Ribeirete, J., 2002, p .85 dizia precisamente : « Esta personagem é ironizada, precisamente, porque ignorava o exterior da casa, apenas "conhecia as suas coisas" - "o muro, a porta, o espelho [...] - a sua beleza e serenidade". »

se refere à personagem Joana como confirma o advérbio de modo “docemente” no exemplo que acabamos de citar. Mais, não há, em todo o texto o mais leve sarcasmo em relação à personagem Joana. Pelo contrário, a imagem que perpassa da protagonista é, apesar da sua aparente neutralidade, positiva. Na primeira parte, Joana é mostrada como uma mulher que se sente confortável, em paz e realizada dentro do espaço doméstico que habita, que gosta de tocar as paredes, os objetos quase como se fossem seres vivos, como se vê em (13), onde o corpo físico da casa é quase uma extensão de si mesma. Mas neste segundo momento da história, após a voz da desconhecida desencadear a rutura do universo pacífico e ordenado de Joana, esta é mostrada pelo narrador como uma mulher profundamente abalada porque empática, solidária com o desespero da desconhecida a gritar diante do muro da prisão. Este sinal sonoro, o terceiro, que lhe suga definitivamente a atenção para o exterior da casa, é o primeiro elemento da desordem, que desestabiliza, contamina, a partir do exterior da casa, o seu mundo interior feminino, protegido. É este *ethos* de Joana que o narrador coloca em evidencia, transmitindo ele próprio uma *imagem de si* de adjuvante, figura de suporte ou apoio à personagem cuja mudança de atitude se dedica a explicar.

Em (12) vimos como Joana recebe o impacto das ondas sonoras, acionadas pelo mesmo grito como se presenciasse o momento da abertura de uma fenda no ventre da terra. A imagem da desconhecida, aos olhos de Joana, é suficientemente forte para causar impacto em alguém com uma sensibilidade fora do comum e grande capacidade de empatia como é Joana, o que faz com que o leitor simpatize com a protagonista e se sinta cativado pela sensibilidade desta personagem e pelo narrador que presencia a sua fragilidade e a mostra dessa forma, pois Joana vê seu mundo idílico ruir perante alguém que surge despojada da sua humanidade e dignidade, perdendo a compostura até se igualar a um animal, para dar ênfase ao desespero absoluto, universal, que é transversal à criação, perante uma qualquer entidade onipotente, invisível, que parece estar a alimentar este grande Silêncio. Daí o recurso, por parte do narrador, a um verbo que exprime um som animal tal como surge em (14):

(14) «Uma voz que de grito em grito se ia desformando, desfigurando até ser transformada em uivo. Uivo *rouco* e *cego*. Depois, a voz enfraqueceu, baixou, tomou um ritmo de soluço, um tom de lamentação. Mas logo voltou a crescer com fúria, raiva, desespero, violência. (OS, p. 59-60).

Esta forma de mostrar o “Eu” de Joana é que nos dá a *imagem de si* do narrador: a de testemunha abonatória que subscreve o ponto de vista da personagem. O primeiro enunciado é a forma como Joana recebe o grito. O segundo pode ser tanto o PDV de Joana a modalizar o enunciado anterior, como um sentimento partilhado por ela e pelo narrador-locutor, o qual corrobora o PDV da personagem em modo de discurso Quasi-PEC. O terceiro, objetivo e detalhado, é já a visão do narrador.

Os gritos vindos de fora de casa sinalizaram e trouxeram para dentro de casa a imagem do desespero na sua forma mais pura (tal como o desenho no quadro “o Grito” de Munch), mas também exibem a revolta contra o silêncio omnipresente, da comunidade, que não denuncia, que é cúmplice com o ato de silenciar uma voz coletiva, um silêncio que atua como um véu, escondendo a realidade, mas que é rompido pela subversão do grito:

(15) «Joana afastou-se da janela que dava para o jardim, atravessou a sala, o corredor e o quarto, e, *no outro lado da casa*, debruçou-se na janela que dava *para a rua*». (OS, p. 60).

Em (15), Joana olha agora o espaço que circunda a casa, fora do mundo interior da sua sensibilidade feminina, no espaço que é seu e onde lhe é possível reinar, mas fá-lo a partir de outro ângulo, de uma outra perspetiva a partir da qual tudo é diferente, a começar pelo próprio “silêncio”, que agora adquire uma dimensão, forma e consistência absolutamente contrastantes em relação à primeira parte do conto:

(16) «*Ali*, a noite era *cinzenta*, o ar *baço, parado e pegajoso*.» (OS, p. 61)

O déitico espacial “ali” marca o lugar onde a atmosfera exibe um violento contraste em relação à primeira parte do conto onde o ar era “doce”. E repare-se como após o irromper do “grito”, mediante a relação de oposição face ao “silêncio” da primeira parte, se modificou já o teor da linguagem, que se refere ao lado exterior da casa de onde partem os gritos: a cor “cinzenta” e não o azul, a simbolizar a não cor, a morte, o ar “baço”, que tem aqui duas conotações: o ser difícil de respirar e o de dificultar a visão, esbater o contorno das formas pela falta de transparência, ao passo que o adjetivo “pegajoso” sugere algo de infecto, sujo.

Em (17), as sensações auditivas despertadas pelo grito, transformam-se em percepção de algo que antes não existia para Joana. Toda a linguagem contida nas frases seguintes adquire um teor apocalíptico, no de desmascarar, revelar algo que antes estava oculto: o ser-se capaz de ver algo que antes estava oculto, como mostra o verbo “despir” na forma passiva, associado aos “véus”, como algo que tapa ou esconde, e também o verbo “revelar”, no imperfeito. O último segmento do enunciado exprime o horror, a repugnância face a um lado da realidade marcada pela impiedade e pela crueldade (a galinha degolada e os cães que a farejam). Esta é a dimensão do impacto do grito no eu de Joana, revelado, por sua vez pelo narrador:

(17) «Os seus gritos *nus, próximos, desmedidos* enchem a penumbra. Na sua voz, a terra e a vida tinham *despido* os seus *véus*, o seu *pudor* e mostravam o seu *abismo, revelavam* a sua *desordem*, a sua *treva*. De uma ponta à outra da rua os gritos *corriam*, batendo contra as portas fechadas.

(...)

Cães vadios farejavam o chão dos passeios e rebuscavam os caixotes do *lixo*, tentando agarrar sob as tampas os *restos*, as *cascas*, o *pescoço da galinha degolada*.» (OS, p.60-61)

Neste ponto da narrativa, há dois objetos discursivos que são como que o espelho um do outro, em confronto um com o outro: o “silêncio” e o “grito”. O grito modificou o silêncio. A mulher desconhecida grita *contra* o omnipresente silêncio. O silêncio é o véu rasgado pelo grito. Caídos os “véus”, surgem a olho nu três elementos, agora por Joana percebidos, conotados como negativos, que antes o silêncio ocultava: o “abismo”, a “desordem” e a “treva”, como se vê, também, em (17).

Junto da desconhecida, está ainda um homem (o quarto enunciador, e4, que é também o segundo locutor l2), o único cuja fala é marcada graficamente, usando o sinal de travessão), o qual, em tom protetor, tenta silenciar a mulher e, enquanto lhe coloca um braço sobre os ombros e lhe cobre a cabeça, lhe *pede* e lhe *implora* que se cale, na tentativa de restabelecer a ordem anterior. Neste pedir e implorar na voz do homem junto da desconhecida está contido algo que também é novo para Joana: o medo vertido nas palavras do homem.

(18) «O homem procurava arrastar a mulher e, quando os gritos diminuía um instante,

implorava-lhe que se calasse, *pedia*:

– Vamos embora.

(...)

Então, de novo o homem *implorava*:

– Cala-te, cala-te . Vamos embora daqui.

(...)

De repente calou-se, curvou a cabeça, tapou o rosto com as mãos. Então o homem cobriu-lhe os cabelos com o xaile, afastou-a da parede, passou-lhe o xaile, passou-lhe um braço em roda dos ombros, e devagar, juntos, desceram a rua e viraram a esquina.» (OS, p.62)

O tom com que l2 se dirige à mulher é protetor: implora que pare de gritar, a fim de eliminar uma possível perturbação da ordem numa sociedade que esconde o seu lado feio, a sujidade e o sangue, que vimos aludidos nos exemplos anteriores. É provavelmente alguém que lhe é próximo e que receia que ela sofra represálias. Este lado negativo do mundo, o silenciamento por parte do poder é algo captado por Joana, primeiro através do grito e, depois por esta tentativa de silenciamento e que muda o teor dos sentimentos na protagonista.

Mas a mulher resiste durante algum tempo e ignora o homem que a acompanhava ou, provavelmente, nem dá por ele no meio da aflição, como se vê em (19). É o grito de desespero, angústia e sobretudo de resistência que não esmorece até à exaustão do corpo e do espírito :

(19)«Gritava contra as paredes, contra as pedras, contra a sombra da noite. Erguia a sua voz como se a arrancasse do chão, como se o seu desespero e a sua dor brotassem do próprio chão que a suportava. Erguia a voz como se quisesse atingir com ela os confins do universo e aí, tocar alguém, acordar alguém, obrigar alguém a responder. Gritava contra o silêncio. (...) Gritava como se quisesse atingir um ausente, acordar um adormecido, abalar uma consciência impassível e, alheada, tocar o coração de um morto.

Através das paredes, das portas, das ruas , da cidade, *gritava para o fundo do universo, para o fundo do espaço, para o fundo da ocultação da noite, para o fundo do silêncio*». (OS, p.62-63)

O narrador segue de perto a evolução da percepção da protagonista. Há proximidade de espaço, entre o narrador e Joana em várias situações aqui analisadas e há a partilha de PDV. Nota-se na atitude do narrador não o sarcasmo, como afirmava Ribeyre (2002:85), uma postura de simpatia, nunca declarada expressamente pelo narrador, mas mostrada ao leitor pelas facetas e características positivas de Joana. Trata-se de um narrador benevolente para com a sua personagem e que constrói uma figura feminina com quem o leitor cria empatia. O final da história que, até aqui, progredia em ritmo lento acelera subitamente na parte final para um rápido desenlace, com a saída de cena do casal desconhecido.

Por último, a construção final, do ponto de vista de Joana, é negativa: o olhar positivo, relativamente ao mundo que envolve o espaço físico e psicológico onde habita e se move desfaz-se. A modalidade epistémica com valor de desconhecimento está presente em toda a dicotomia entre o sentir da personagem Joana *antes* (do grito), a qual se identifica inicialmente com um espaço que a rodeia e imagina harmónico e a forma de sentir *agora*, como *estrangeira*, em que deixa de sentir as coisas que antes, à sua volta eram importantes. Em (20) há uma *imagem* que o narrador passa de si é de solidariedade e empatia com o PDV de Joana que perpassa através dos adjetivos “alheio” e “irreconhecível”, do deíctico temporal “agora” e do verbo no mais que perfeito “tornara” que confirma essa mesma mudança *que exprime* um sentimento de desajuste e desenraizamento sentidos “agora”, isto é, desde o grito até ao momento presente. No último enunciado de (20), após a saída de cena das outras personagens, mostra uma Joana totalmente diferente da Joana do início do conto, pois agora esta toca a superfície das coisas que antes eram importantes, quase uma extensão de si – “o vidro, a madeira, a cal” – sem os “sentir” atravessando agora a casa que antes era “o seu reino” “como estrangeira”, como se estivesse no exílio:

(20) «Durante algum tempo flutuou no ar pesado da rua um eco de soluços e de passos que se afastavam e diminuía. Depois voltou o silêncio. *Um silêncio opaco e sinistro* onde se ouvia o esgravatar dos cães.

Joana voltou para a sala. *Tudo agora (...)* se tinha tornado desconhecido. (...) Tudo se *tornara alheio*, tudo se *tornara ruína irreconhecível*.

E tocando *sem os sentir* o vidro, a madeira, a cal, Joana atravessou *como estrangeira* a sua

casa.» (OS:p.63-64)

Este é um conto que tem por base a tomada de consciência por parte da protagonista, seguida de perto pelo narrador que está atento a todas as suas reações quanto à tomada de consciência do não-conhecimento do real: de que o mundo interior do universo feminino de Joana que é o interior da sua casa que não é, afinal, o reflexo da ordem mundial que julgava existir fora do seu espaço doméstico.

Em relação à instância do narrador em OS: Em nenhum momento da história está explícito se se trata de um narrador feminino ou masculino, mas poderíamos pensar que sim, pela proximidade e partilha de sensações com a personagem cujo discurso incorpora na sua própria locução, na forma como se empenha em mostrar todo um mundo feminino, do quotidiano doméstico em (1) e da relação de Joana com as coisas que a rodeiam e que faziam parte do seu quotidiano em (1) e (2), pelas sensações partilhadas, em (7), (11) e (20). Mas em relação ao género do narrador estamos apenas no campo das probabilidades: é provável que o narrador seja uma mulher mas também existe a possibilidade de não o ser e tratar-se de um homem com sensibilidade feminina. Por último, ao vê-la tocar as coisas mas sem as “sentir”, o narrador denota mais uma vez empatia ao mostrar a personagem a atravessar a casa, fazendo o caminho de volta, mas já como “estrangeira”, não reconhecendo o lugar onde habita como o seu mundo. É do narrador a responsabilidade que abre a porta ao leitor ao caminho que dá acesso à forma de sentir o mundo por parte de Joana. Esta proximidade relativamente à personagem é constante, assim como o empenho do narrador-locutor em mostrar a protagonista (e2) como alguém que detém a felicidade mas está longe de ser indiferente ao que se passa fora do seu “reino, sem que L1-E1 emita quaisquer juízos de valor, fruto da sua desinscrição no discurso por si produzido para passar a ideia de objetividade ao seu alocutário. Essa empatia não estará, no entanto, presente no conto que iremos analisar a seguir.

2.2. Análise do conto “The Lady in the Looking-Glass: a Reflection”

Ao contrário do que acontece em “OS”, não existe qualquer locução de qualquer tipo de personagem, principal ou secundária, em “The Lady in the Looking-Glass: a Reflection” (TLLgR); mesmo o PDV da protagonista encontra-se ausente num discurso onde só o narrador é produtor físico de discurso.

Sendo que, em *OS*, há apenas a interação entre o homem e a mulher que grita na rua – e, mesmo assim, só o homem “fala”, isto é, produz de facto um enunciado em “TLLgR” temos um discurso vertido por um narrador de focalização externa e de narração homodiegética, que não é personagem, mas apenas um visitante anónimo, frequentador da casa, que observa o que se passa à sua volta, sem interferir com os acontecimentos ou interagir com a personagem.

Como estamos perante um único produtor físico de discurso (L1-E1), temos um fenómeno de sobre-locação, mas estamos também perante um caso de sobre-enunciação (Rabatel,2004 e 2004b), onde o principal enunciador (e1) e único locutor L1-E1 confronta o PDV de outros enunciadores, para melhor fazer valer o seu ponto de vista. Em “TLLgR”, é o Narrador (L1-E1), o único locutor a relatar todo o processo que desperta a sua curiosidade em decifrar o carácter esfíngico de Isabella Tyson, a protagonista e dona da casa que é o cenário onde se desenrola a ação. A casa é, também, o espaço de mundividência feminina onde Isabella projeta a sua própria personalidade e feminilidade, patente no requinte com que decora a casa, sendo esta o espelho do seu “Eu”. O narrador-locutor desenvolve, ao longo do discurso, uma relação interativa com o alocutário, o leitor, durante a qual vai revelando o desenvolvimento do seu raciocínio, elucidando-o e persuadindo-o acerca da validade do seu PDV obtido a partir do que se consegue captar do ponto de observação de onde parte a narração dos factos, como vemos assinalada pela locução que faz as vezes de deítico espacial em (21). Como estamos não apenas perante um único produtor físico de discurso (L1-E1), temos um fenómeno de sobre-locação, mas estamos também perante um caso de sobre-enunciação (Rabatel,2004 e 2004b), onde o principal enunciador (e1) e único locutor L1-E1 confronta o PDV de outros enunciadores, para melhor fazer valer o seu ponto de vista.

(21) «*From the depths of the sofa in the drawing-room, one could see reflected in the Italian glass, not only the marble topped table opposite, but a stretch of the garden beyond. One could see a long grass path, leading between banks of tall flowers until, slicing off an angle, the gold rim cut it off.*

(...)

The house was empty, and one felt since one was the only person in the drawing-room, like one of those naturalists who, covered with grass and leaves, lie watching the shyest animals – badgers, otters, kingfishers – moving about freely, themselves unseen.» (TLLgR, p. 215)

Em (21) o texto sugere, como afirma Correia (1998:255-256), a presença física do narrador no cenário: o sofá da *drawing-room* (sala de visitas) da casa de campo de Isabella Tyson, uma conhecida colecionadora de arte, oriunda da *upper middle-class* londrina. Mas, ao contrário do que afirma esta investigadora, não nos parece tratar-se na realidade de um narrador autodiegético, uma vez que este narrador não é personagem. Trata-se antes de uma situação em que há uma desinscrição do narrador-locutor, pela substituição da marca deíctica de primeira pessoa “I” pelo pronome indefinido “one” o qual aponta, necessariamente, para uma universalidade e não para a individualidade ou particularidade que está associada ao discurso de um narrador autodiegético. Este uso de “one” tem o mesmo valor situativo e lexical do uso do pronome indefinido “on” na língua francesa (Pottier, 2008:42). A escolha do pronome indefinido “one” pelo narrador-locutor ocorre ao todo vinte e nove vezes em *TLLgR* em situações em que “one” é usado como deíctico (como em 21), o que faz com que estejamos perante uma situação de desinscrição enunciativa (Rabatel, 2004a:1), em que o narrador dá a impressão de se retirar da situação enunciativa, através de uma *impersonalização* (Rabatel, 2004 a e b) para sugerir maior objetividade no discurso, de forma a melhor convencer o alocutário, revestindo-se o narrador de uma “aura”, ou melhor, de uma imagem de credibilidade da qual se servirá para se constituir como voz de autoridade. Na verdade, tal como acontecia em “OS”, está patente no texto o valor testemunhal no discurso do narrador, na medida em que este relata uma transformação em relação a uma ideia inicial que era aceite pela comunidade formada pelos amigos e conhecidos de Isabella Tyson. O recurso ao pronome “one” faz com que seja possível imputar o discurso emitido pelo narrador-locutor a qualquer pessoa que frequente a casa de Isabella e não a um sujeito específico, diluindo-se assim a responsabilidade pelo conteúdo do discurso num conjunto indefinido de sujeitos. Trata-se de uma forma de impersonalização (Rabatel, 2004a), estratégia de desinscrição enunciativa em sentido lato ou, se quisermos, de apagamento enunciativo, em sentido restrito. Assim, o narrador-locutor, L1-E1 de *TLLgR*, pode ser qualquer pessoa que se sente no sofá a que aludimos em (21) o qual poderá observar o mesmo tipo de ambiente, comportamento e atitudes e chegar, segundo o PDV deste narrador, à mesma conclusão. Contudo, não existe no texto nada que garanta que é de facto L1-E1 quem observa os movimentos de Isabella em sua própria casa. Este narrador constrói um discurso assertivo, desenvolvendo a sua argumentação com um objetivo: revestir o discurso de um valor de verdade que

ajudará L1-E1 a agir sobre ou a mudar a forma de pensar do alocutário.¹⁵

Na segunda parte do enunciado (último parágrafo) está patente, ainda, a distância física do narrador-locutor (L1-E1) em relação à personagem, que tem aqui o mesmo valor que distância psicológica, situação inversa da que sucedia em “OS”. Esta distância física permite ao narrador obter uma visão panorâmica do local da ação, pois encontra-se num posto de observação privilegiado, sendo esta uma situação vantajosa para o observador em relação ao seu objeto de investigação, Isabella, o que implica uma relação que não é de toda igualitária como acontecia em “OS”, mas sim de supremacia em relação à personagem. Essa distância, estabelecida a partir de um ponto de observação ou perspectiva do enunciatador (E1), é a mesma que usaria um “naturalist” (em 21), isto é, um cientista, um biólogo, estudioso da natureza, da vida selvagem, que observasse os animais selvagens no seu *habitat* natural, sem ser visto e conseguisse, assim, captar as reações espontâneas dos seres em volta, sem que estes sejam afetados pela presença ou, neste caso, pelo olhar de outrem. Trata-se, portanto, de um posto de observação que é fixo, não muda de lugar à medida que a narrativa vai progredindo. A relação entre narrador-locutor e personagem é aquela que se estabelece entre um observador distante e camuflado, cuja finalidade é examinar atentamente o seu objeto de estudo no seu ambiente natural. Por outro lado, o narrador nunca observa o seu objeto de estudo de forma direta, mas apenas através do vidro do espelho. Outra situação em que podemos observar a forma como L1-E1 recorre à desinscrição/apagamento do locutor no discurso está patente no exemplo seguinte:

(22) «Sometimes it seemed as if they (os objetos da casa) knew more about her than we, who sat on them, who wrote at them, and trod on them so carefully, were allowed to know»
(TLLgR, p. 215)

Mesmo a ocorrência de “we” (22), a única em todo o conto, não transforma o narrador de TLLgR em narrador autodiegético. Em contrapartida, “One” aparece quase uma trintena de vezes no texto, ao invés de deícticos de primeira pessoa do singular “I” ou “me”. A presença de “we” em (22) é antes uma situação em que o “Eu” aparece diluído num “Nós”, que são os frequentadores da casa. Trata-se de uma

15 Como o conto foi publicado pela primeira vez numa revista direcionada ao público feminino, a *Harper's Magazine* (revista de moda, arte, que também incluía mexericos sobre a vida da upper-class londrina) em 1929 como afirma Susan Dick na edição de onde foi retirada a versão do conto utilizada no corpus desta investigação (p. 299), Woolf pretendia usar um texto ficcional para provar que julgar alguém com base nas aparências ou no estatuto social não era suficiente para chegar ao verdadeiro “eu” de alguém.

generalização que é mais uma estratégia de apagamento enunciativo (Rabatel, 2004a): o locutor-narrador pode ser qualquer pessoa que faça parte deste “We”, conjunto que designa um universo fechado, embora ainda assim plural, mas do qual não se sabe nem a dimensão nem a composição. Esta é a razão pela qual não se pode considerar o discurso de L1-E1 neste conto nem como o de um narrador autodiegético, pois o mesmo discurso tanto pode ser imputado ao narrador como a qualquer outro visitante da casa de Isabella Tyson – o universo constituído pelo grupo restrito de pessoas que se senta nos sofás e cadeiras daquele lugar e que pisa os tapetes e até usa a escrivaninha –, nem como narrador heterodiegético. Mas as características pessoais deste narrador-locutor nunca são descritas em nenhum momento do conto. Não há, também, qualquer alusão no texto a características pessoais deste L1-E1 (ou de e1 no caso, se considerarmos desdobramento do Eu entre o locutor anónimo que está a narrar o texto no tempo da enunciação é L1E1 ou locutor-enquanto-tal por um lado, e o locutor locutor ser do mundo e1, o observador que estivera sentado no sofá), desde a idade, sexo ou sequer o tipo de relação com a dona da casa (se é profissional ou apenas alguém conhecido, subentendendo-se apenas que não será alguém muito íntimo, pois ele próprio afirma não conhecer nada acerca da vida pessoal de Isabella). Este é outro aspeto que nos obriga a discordar de Correia (1998: 255-256), que atribui uma identidade feminina ao locutor-narrador, baseando-se apenas na semelhança do discurso do narrador de TLLgR com uma passagem do diário da autora, o que leva esta investigadora a identificar, por analogia, a instância do narrador com a autora do conto. Ora nós consideramos, de acordo com o ponto de vista de Rabatel (2008) e de Ferry et al (2010:2), serem estas duas entidades, narrador e autora, distintas de produção discursiva. A voz responsável pela produção do discurso tanto pode ser homem ou mulher, alguém casado ou solteiro, relativamente jovem ou mesmo idoso, um parente distante, um conhecido, um hóspede temporário, ou simplesmente alguém que tenha uma relação profissional com Isabella, não havendo nenhum elemento no texto que indique explicitamente qualquer uma destas características no locutor-narrador, individualizando-o. Apenas a relação do distanciamento, quer físico quer psicológico que L1-E1 estabelece com Isabella, o seu posicionamento (de L1-E1), expressos na modalidade avaliativa e nos juízos de valor que emite relativamente à personagem, é que poderão dar ao leitor a ideia da *imagem de si* deste narrador através das atitudes que irá tomar em relação a Isabella. Mais uma vez será a modalidade apreciativo-avaliativa que trará à luz a *imagem de si* do narrador-locutor pela forma como mostra a personagem aos seus leitores-alocutários. Da mesma forma, o PDV do narrador-locutor (idêntico ao do observador e1, que não sabemos quem é, pois pode ser qualquer

uma das visitas habituais ou ocasionais a casa de Isabella) sobre a personagem é confrontado com outro ponto de vista: o da comunidade ou, em sentido mais restrito, as pessoas que frequentam a casa de Isabella ou que simplesmente a conhecem de vista ou de ouvir falar, pois a fama da sua casa cheia de objetos raros já ultrapassa o círculo de amigos mais próximos ou mesmo os meros visitantes. Este PDV perpassa no discurso do narrador, citando aquilo que a opinião pública, a voz doxal da comunidade pensa de Isabella.

O texto começa com um ato ilocutório que adquire um valor conclusivo na relação que L1-E1 estabelece com o alocutário (que deseja persuadir ou mudar imagem que a opinião pública detém em relação a Isabella Tyson), no qual está contida a modalidade avaliativa, como vemos em (23). A partir do primeiro enunciado deste exemplo o narrador desenvolve toda uma estratégia argumentativa no sentido de demonstrar o PDV de alguém (e1) que acabou de observar Isabella em sua própria casa, advertindo antecipadamente os leitores para o perigo da exposição de qualquer pessoa ao escrutínio dos espelhos, os quais, ao colocar em evidência a *imagem* de si e a essência do “verdadeiro” Eu de alguém, expõem a pessoa a possíveis olhares indiscretos.:

(23) «*People should not leave looking-glasses in their rooms any more than they should leave open cheque books or letters confessing some hideous crime. One could not help looking (...). One could see a long grass path...*» (TLLgR p.215)

O espelho exerce, segundo este enunciado de L1-E1, a função de elemento focalizador, com o efeito de lente de aumento, tal como a objetiva de uma câmara fotográfica ou então como um aparelho de raio-X. Trata-se de uma metáfora que serve para mostrar o caráter extremamente analítico e a obsessão pelos detalhes e pelo conhecimento profundo da alma humana do observador que se encontra na sala que usa o espelho para se focalizar no exame dos traços de personalidade que compõem o Eu pela forma de encarar o espelho. Este espelho é, portanto, um instrumento de observação e análise que ajuda à compreensão de tudo quanto fique enquadrado dentro dos limites da sua moldura. A modalização epistémica com valor de incerteza domina a maior parte do conto com o narrador a relatar o processo de descodificação das camadas mais profundas do “Eu” de Isabella. Este é o principal vetor de desenvolvimento da trama, que começa com um enunciado de carácter generalizante (23), debitado em

tom de conselho e revestido de modalidade deôntica que encerra em si um ato discursivo de censura, como mostra a asserção contendo o verbo modalizador “should” na forma negativa, após o que o narrador recorrerá à técnica do *flash-back*, isto é, da regressão temporal (24) para começar, então, a explicar como chegou a tal conclusão, construindo um discurso argumentativo:

(24) «*Half an hour ago, the mistress of the house, Isabella Tyson, had gone down the grass in her thin summer dress...*» (TLLgR, p.216)

Em (23), o narrador-locutor insinua, desde logo, ser este elemento refletor – o espelho –, não somente um objeto decorativo, mas uma fonte de informação preciosa para quem observa comportamentos, gestos e atitudes de outrem, tornando a pessoa vulnerável ao escrutínio de terceiros. Tal é o caso de *qualquer pessoa* – que se encontre estrategicamente sentado naquele posto de observação: o sofá da *drawing-room* com vista para o espelho, o qual reflete a mesinha que se encontra em frente e, também, parte do jardim através da porta que lhe dá acesso. O espelho é, antes de mais, o ponto de fuga para onde, segundo o narrador, convergem todos os olhares, como indica a locução “One could not help looking”, em (25), o narrador continua a esconder-se no pronome impessoal “one”, protegendo-se assim de eventuais acusações de indiscrição como demonstra o exemplo seguinte:

(25)«*One could not help looking, that summer afternoon, in the long glass that hung outside in the hall.*» (TLLgR, p,215)

O cenário é cuidadosamente ampliado precisamente graças ao espelho sem o qual, quem estivesse no sofá, não poderia observar parte do jardim (26), nem os movimentos de Isabella quando esta pensasse estar só. O mesmo espelho serve, também, de multiplicador de perspetivas a e1, pois permite-lhe contacto visual, embora indireto, com o exterior da casa e, ao mesmo tempo, com parte do seu interior com a qual não estabelece contacto visual direto:

(26) «*One could see reflected in the Italian glass, not only the marble topped table opposite, but a stretch of the garden beyond. One could see a long grass path, leading between banks of tall flowers until, slicing off an angle, the gold rim cut it off.*» (TLLgR:215).

De seguida, L1-E1, descreve o jardim, a casa, a divisão onde se encontrava (e1). A perspetiva da história é, neste caso, contada totalmente pelo ponto de vista do narrador e não da personagem, ao contrário do que acontecia no conto anterior. O espelho funciona, assim, também como um multiplicador de perspetiva, permite ao principal enunciador (e1) e locutor L1-E1 mostrar a dicotomia entre exterior e interior da casa e, simultaneamente, os contrastes entre o que está enquadrado pela moldura do espelho e o que está fora dele. Os verbos no *simple past* (neste caso equivalentes ao nosso pretérito imperfeito) e no gerúndio conferem ao texto um aspeto *durativo* (Rodríguez:2003) transmitindo a ideia de que normalmente, quando na casa os seres humanos que a habitam estão ausentes, descrição da divisão envolve uma multiplicidade de ruídos, “vozes” e movimentos “animados” a acompanhar o silêncio da casa vazia de qualquer outra presença humana no intervalo de tempo que dura o tempo exato em que Isabella sai de casa para ir ao jardim para pouco depois regressar. A casa, mesmo sem outra presença humana que não a de alguém que possa estar sentado no sofá, tem sinais de ser habitada por humanos, mas é mais do que isso: não apenas a casa em geral, mas a sala de visitas em particular, integra um cenário composto por diversos tipos de presença, que se repercute nos sons, alguns quase impercetíveis ao ouvido humano, que acompanham o desenrolar daquele entardecer estival:

(27) «The room that afternoon was full of such *shy creatures, lights and shadows, curtains blowing, petals falling – things that never happen, so it seems, if someone is looking.* The quiet old country room (...) was full of such *nocturnal creatures. They came pirouetting across the floor, stepping delicately with high lifted feet and spread tails and pecking allusive beaks as if they had been cranes or flocks of elegant flamingoes whose pink was faded, or peacocks whose trains were veined with silver. And there were obscure flushes and darkenings too, as if cuttlefish had suddenly suffused the air with purple; and the room had its passions, and rages and envies and sorrows coming over and clouding it, like a human being. Nothing stayed the same for two seconds together.*» (TLLgR:215).

O enunciado contém frases complexas, aqui usadas para descrever a profusão de vida existente na sala, mesmo quando a dona está ausente. O cenário é aqui projetado, como se de um pequeno filme se

tratasse, de forma a captar a vida nela contida como se fosse ela própria uma pequena selva, mostrando que a casa vive para além da dona, o que confirma a paixão pelo detalhe pelo observador a que já nos havíamos referido anteriormente. O efeito que os silêncios cheios de vida exercem neste narrador que lhes atribui especial importância para descrever o espaço em que se mova a personagem assemelha-se muito à importância que atribuía, também, o narrador de “OS” quando descreve o silêncio “animizado” que envolve a casa de Joana, onde estes animismos exercem uma espécie de efeito mágico em quem neles repara. Ambos os narradores demonstram especial preocupação em descrever com o máximo de detalhes possível o cenário de forma a transmitir uma descrição o mais vívida possível ao alocutário. Em ambos os casos, o efeito que esta construção causa no leitor é o de mostrar o cenário do espaço interior da casa tão cheio de vida como exterior, neste caso, o jardim onde Isabella se encontra naquele exato momento. Mas no caso de “TLLgR” a interação e intersecção entre os planos exterior e interior da casa de Isabella Tyson processa-se não só através do espelho mas também pelas das janelas abertas que possibilitam o intercâmbio de ruídos subtis dos seres animados e não animados, como o vento ou a brisa, ou ainda o restolhar das folhas nas árvores e ruídos impercetíveis que pululam na sala, pétalas que caem de uma jarra, em perfeita simbiose com a disposição dos objetos, decorrente da preferência e ação de quem a habita, Isabella. O discurso do narrador apresenta uma divisão soalheira a beneficiar da luz de um entardecer estival, onde tudo está vivo e disposto a usufruir do prazer da estação mais amena do ano. Em (27), o uso do gerúndio expõe essa mesma profusão da vida em plena tarde estival, a qual já se encontra em declínio (podendo estabelecer-se aqui uma analogia com o declínio do corpo físico e a juventude da própria Isabella), tal como é dado a entender pela menção aos elementos da noite que se aproxima, da existência de “trains veined with silver” (como o cabelo de uma mulher de meia-idade) ou de “elegant flamingoes whose pink was faded” (como numa mulher a quem a juventude de uma pele fresca e rósea se vai apagando). E, tal como a velhice ameaça tomar já conta do corpo de Isabella, o calor da tarde também começa a desvanecer-se. Todas estas descrições mostram uma série de estereótipos culturais que são o resultados de um saber partilhado, são generalizações culturais que o narrador tenta aplicar à situação enunciativa e à pessoa de Isabella.

Mas há algo mais que sobressai de toda a estrutura cumulativa de (27) e que resulta do uso da parataxe no que se refere à acumulação de uma carga sentimental nos objetos: estes carregam todo um historial de a que se associam emoções com a *patine* do peso dos anos. E é isto que interessa ao narrador, que aguça o seu apetite pela investigação: a apetência por colecionar pistas que lhe tornem

possível a construção de uma história empolgante em que Isabella ocupe a posição central. E é esta mesma carga emotiva dos objetos que contém provavelmente cada qual a sua história, que interage com os sons da natureza, transmitidos com especial acuidade pelo narrador-locutor. Depois da descrição da sala, como se fosse um quadro de natureza-viva e pujante, o narrador muda o seu foco de atenção para o espelho e para o que nele é refletido. Este será o principal instrumento de auxílio à sua instigação que encara com rigor que no seu entender se aproxima do rigor científico. Mas em contraste com a profusão de vida dentro e à volta da casa, dentro dos limites da moldura do espelho passa-se precisamente o oposto, ou seja, ali tudo é estático e toma o aspeto de uma natureza-morta. A realidade que o espelho aprisiona dentro de si não está, no entanto, diretamente acessível ao narrador. Esta é apenas um reflexo, tal como sugere o próprio título do conto (a reflection), lembrando quase a alegoria da caverna de Platão. Os contrastes também marcam presença neste conto, sendo aqui um deles introduzido através de uma estrutura adversativa (28), que confirma o que acabámos de afirmar, ao justapor duas perspetivas opostas, dois planos de observação distintos, “dentro” e “fora” do espelho, onde se confrontam respetivamente o estatismo e o dinamismo, que conferem a dimensão/estrutura polifónica ao texto. Esta oposição está marcada discursivamente no uso de advérbios de modo, tal como se vê no excerto seguinte, sendo a oposição dada sobretudo pela estrutura clivada ou de contraste *all/all*:

(28) «*But, outside, the looking-glass reflected the hall table, the sunflowers, the garden path so accurately and so fixedly that they seemed held there in their reality unescapably. It was a strange contrast – all changing here, all stillness there.*» (TLLgR, p.215).

Outro aspeto que exprime oposição entre planos/perspetivas em *TLLgR* é dado linguisticamente pela dicotomia que envolve exterior e interior da casa de Isabella Tyson, cujo elo de ligação são as janelas da sala, que se encontram abertas por causa do calor, “open in the heat” (29), permitindo o intercâmbio do ruídos das vozes – humanas e não humanas, tal como “a perpetual *sighing and ceasing sound, the voice of the transient and the perishing*” (29) – não apenas entre o interior e exterior, mas também entre o espelho e o resto da casa. Esta dicotomia é, em termos linguísticos, sublinhada pelo emprego dos advérbios “Meanwhile” e “while”, em (29), e nos tempos verbais, como o *past continuous* a que está subjacente o aspeto imperfetivo, a descrever os sons do exterior e os subtis movimentos do interior, ao passo que o *past perfect* a sublinha o aspeto perfetivo, estático, acabado, ou quase que

congelado no tempo do quadro delimitado pela moldura do espelho:

(29) «*Meanwhile, since all the doors and windows were open in the heat there was a perpetual sighing and ceasing sound, the voice of the transient and the perishing, it seemed, coming and going like human breath, while in the looking-glass things had ceased to breathe and lay still in the trance of immortality.*» (TLLgR, p. 215-216).

O reflexo deste espelho sugere um negativo fotográfico ou o lado oculto do “eu” que só o próprio ou nem o próprio conhece e que lá fica aprisionado, como sugere o advérbio de modo “fixedly” em (28), que é já um indício do desfecho do conto. A forma como no espelho tudo surge estático ajuda também a construir a associação das imagens nele refletidas e dotadas de fixidez à fotografia. Na verdade, sempre que a narrativa se centra na imagem refletida pelo espelho dá-se uma interrupção da continuidade do momento descritivo como se o espelho fosse uma objetiva que disparasse um “flash” e aprisionasse um dado momento no tempo, congelando-o. A partir do exato instante em que o narrador se apercebe deste contraste e desta possibilidade, utiliza-o para desenvolver o seu argumento, provando o seu PDV de que os espelhos expõem aquilo que nunca queremos que venha a ser do conhecimento público. Para tal, faz uma pequena regressão no tempo (30) como exprime a locução que faz as vezes de deíctico temporal “half an hour ago” e começa a expor as diferentes fases do seu raciocínio.

(30) «*Half an hour ago (...), Isabella Tyson, had gone (...), and had vanished, sliced off by the gilt rim of the looking-glass.* (TLLgR, p.216)

Isabella sai, subitamente, do enquadramento do espelho e do alcance da vista do narrador, o qual, a partir daí, apenas consegue conjecturar sobre o que estará ela a fazer e quais os seus movimentos. Da mesma forma, o narrador-locutor percebe que não sabe quase nada acerca da verdadeira dona da casa, do seu “Eu”. O narrador empenha-se em dissociar da imagem que Isabella projeta para a sociedade da sua *face positiva* (Brown & Levinson in Kerbrat-Orecchioni, 2012:105) para tentar aceder ao lado da sua personalidade que ela esconde de todos, a sua *face negativa* (idem), a parte do eu eu que Isabella deseja conservar privada. É por esta capacidade de dissociação que o ponto de vista do narrador se sobrepõe a um outro PDV (e2) que aparece no texto: aquele que é partilhado pelos amigos e conhecidos de

Isabella e que consiste no saber partilhado pelas pessoas que contactam ou de alguma forma conhecem a reputação da dona da casa. Nesta fase, o narrador apenas se empenha em transmitir aquilo que considera ser a verdadeira imagem do seu objeto de estudo. Por isso, enuncia todo um conjunto de hipóteses, ou perspectivas, cuja validade será comprovada ou refutada por si próprio, na tentativa de adivinhar, por exemplo, o que terá ido Isabella fazer ao jardim (31). Estas hipóteses mais não são que um conjunto de inferências a partir de estereótipos ligados à cultura onde está inserido. Por exemplo, com base na leveza do vestido de Isabella, o narrador pressupõe que esta não irá executar trabalhos que impliquem mexer na terra, pois isso iria danificar o traje, logo, irá, provavelmente, apenas colher qualquer coisa do jardim como indica o advérbio “presumably”. O narrador não se compromete em fazer uma asserção que implique *certeza* dos factos ou posse da verdade, por isso modaliza-a através do recurso ao advérbio de modo ou então pelo emprego de verbos reveladores de incerteza ou desconhecimento flexionados no *simple past tense* como “seemed” ou “supposed” (31). Nesta fase da narrativa, está-se ainda no campo das possibilidades, considerando-se uma multiplicidade de hipóteses ou pontos de vista, e não no universo da crença enquanto valor de verdade. Esta capacidade de modalizar o discurso por parte do narrador, que não é onisciente, é um dos fatores dá a verdadeira dimensão polifónica do texto, o que faz passar a imagem de um enunciador cauteloso e prudente nas observações que emite:

(31) «*She had gone presumably into the lower garden to pick flowers; or as it seemed more natural to suppose to pick something light and fantastic and leafy, and trailing, traveller's joy, or one of those elegant spays of convolvulus that twine round ugly walls and burst, here and there, into white and violet blossoms.*» (TLLgR, p.216).

Os adjetivos relacionados com flores em (31) e (32), que Isabella poderá possivelmente apanhar no jardim, mais parecem vestes com as quais o mesmo narrador tenta ver se se adequam à personagem, com as quais tenta “vestir” a personalidade, o seu carácter, mediante a imagem que Isabella projeta para o mundo. O narrador modaliza o seu discurso em termos epistémicos com valor de incerteza, recorrendo a advérbios de modo como “presumably”, uma vez que não tem como saber o que terá ido Isabella exatamente fazer ao jardim. O narrador-locutor continuará ainda a enunciar as suas hipóteses, baseadas em associações de imagens com base no saber partilhado (32), sempre com recurso às

estruturas cumulativas, para adivinhar ou prever o comportamento de Isabella, como atestam os adjetivos ligados a cada uma das flores e que mais parecem qualidades humanas, tanto físicas como psicológicas, mas que na realidade são estereótipos culturalmente construídos e partilhados pela comunidade onde ambos se inserem e que consiste na “upper-middle-class” londrina do fim da era vitoriana. Mais uma vez, a modalidade epistémica com valor de incerteza está presente, desta vez no predicado da frase cujo núcleo é um verbo que carrega essa modalidade, o verbo “suggest” no “simple past”. O narrador associa as qualidades do “convolvulus” a Isabella como se vê em (32) a que lhe junta dois atributos que sugerem fragilidade (“tremulous”) e fascínio, deslumbramento (“fantastic”) dissociando-a de flores que seja muito direitas e apumadas (“upright”) como o áster:

(32) «*She suggested the fantastic and tremulous convolvulus rather than the upright aster, the stached zinnia or her own burning roses alight like lamps on the straight posts of their right rose trees.*» (TLLgR:216).

Na verdade, o alocutário, a quem L1-E1 se dirige ao enunciar o discurso poderá perguntar-se se o narrador está na verdade a falar de Isabella ou das plantas ou das suas próprias fantasias, associando as características femininas a flores.¹⁶

(33)«*The comparison showed how very little, after all theses years, one knew about her; for it is impossible that a woman of fifty-five or sixty should be really a wreath or a tendril.*» (TLLgR:216).

O narrador chama a tenção para a necessidade de tomada de consciência de que o conhecimento que as pessoas em geral possam ter em relação a Isabella Tyson é superficial, apesar de há anos Isabella

¹⁶ O uso destas metáforas florais para descrever características psicológicas e/ou atitudes, posturas ou movimentos corporais que indiciem determinada característica da personalidade ou uma dada *imagem de si* projetada pelo Eu, para a sociedade encontra aqui correspondências com outras linguagens semióticas, de carácter imagético, nomeadamente os quadros de flores de características ginomórficas de Georgia O'Keefe. Este género de interpenetração semiótica é intencional e muito frequente em vários textos de Woolf, quer recorrendo a símbolos florais ou vegetais, quer animais como por exemplo em “Portraits” (Woolf, org Dick, 1985: 236), onde se nota a dicotomia entre a natureza que serve de pano de fundo à atividade humana como se se tratasse de um quadro ao qual o casal no restaurante é completamente indiferente, prestando apenas atenção àquilo que está no prato antes de devorarem o pequeno-almoço: «The humming bird quivered; the gates opened; the lorries jerked on; and the eyes of Monsieur and Madame Louvois lit with lustre; for down the marble topped table in front of them the sleek haired waiter slapped a plate of ripe.»

aparecer em reuniões sociais. A consciência deste desconhecimento é que distancia o narrador do PDV da opinião pública (e2), isto é, do conhecimento geral da comunidade sobre Isabella, recorrendo o narrador no seu discurso à modalidade epistémica com valor de desconhecimento através da utilização do verbo “know” associado ao advérbio de quantidade “little” (33). O narrador apercebe-se de que amigos e conhecidos de Isabella apenas possuem sobre ela informações de carácter geral, tais como a idade ou o estatuto social, mas nada acerca das camadas mais profundas do seu “Eu”. E é também por esta razão, que o narrador opta por apoiar-se primeiro em factos conhecidos, associados à modalidade lógica, que lhe chegam, precisamente, pelo conhecimento ou saber partilhado e que não assentam apenas em rumores: sabe, em primeiro lugar, que Isabella é uma “spinster”, rica, e viajada, como se vê em (34). Os “factos” que sustentam este ponto de vista são retomados anaforicamente com recurso ao verbo *to be* no *simple past*, mencionado por três vezes no enunciado. No excerto, percebe-se ainda que Isabella é detentora de poder económico que lhe confere alguma liberdade para utilizar o seu dinheiro como lhe convém incluindo e viajar e fazer as suas aquisições de objetos raros e preciosos. Mais uma vez, está presente uma dicotomia: desta vez entre o aspeto exterior remoto (os lugares exóticos onde vai buscar os objetos) e interior (o espaço doméstico feminino e elegantemente decorado da sua casa que tenta colorir com pequenas parcelas do mundo “lá fora” que foi colecionando):

(34) «*As for facts, it was a fact that she was a spinster; that she was rich; that she had bought this house and collected with her own hands – often in the most obscure corners of the world and at great risk from poisonous stings and Oriental diseases – the rugs, the chairs, the cabinets, which now lived their nocturnal eyes before one's eyes.*» (TLLgR, p.216).

O narrador mostra ainda que é possível que os objetos da casa conheçam melhor Isabella do que qualquer pessoa pois convivem diariamente com ela, uma vez que só se conhece de Isabella aquilo que a própria permite que se conheça. Prossegue ainda a demonstração do seu ponto de vista, usando uma comparação em que um dos termos é o Eu de Isabella e o outro um armário, recheado de pequenas gavetas, contendo incontáveis e inconfessáveis segredos a que ninguém tem acesso. O verbo *to seem* no passado, que vemos ainda em (31), é aplicado para transmitir mais uma vez a *nuance* de modalidade epistémica com valor de incerteza. Por exemplo, para L1-E1 a variedade de objetos exóticos e raridades colecionadas por Isabella sugerem que esta teve uma vida rica e apaixonante, cheia de

aventuras e romance, como sugere o advérbio de modo “certainly” em (35). Mas este é apenas um pressuposto baseado num estereótipo. Todas estas construções e hipóteses várias ajudam à projecção por parte do narrador de uma imagem de alguém com uma imaginação prodigiosa e de impressionante vitalidade, onde o narrador constrói um passado para a sua personagem baseada em estereótipos de modelos culturais:

(35) «In each of these cabinets were many little drawers, and each *certainly* held letters, tied with bows of ribbon, sprinkled with sticks of lavender or rose leaves. For it was another fact – if facts were what one wanted – that Isabella had known many people, had had many friends; and thus *if* one had had the audacity to open a drawer and read her letters, one *would* find traces of many agitations, of appointments to meet, of upbraidings for not having met, long letters of intimacy and affection, violent letters of jealousy and reproach, terrible final words of parting – for all those interviews and assignations had led to nothing – that is, she had never married, and yet, judging from the mask-like indifference of her face, she had gone for twenty times more of passion and experience than those whose loves are trumpeted forth for all the world to hear.» (TLLgR, p. 216-217).

Neste enunciado, estão novamente presentes estruturas cumulativas ao serviço de descrições construídas pelo narrador acerca da *imagem* de Isabella recorrendo a estas estruturas de coordenação que se conjugam, dentro da mesma frase, com estruturas de subordinação “*and thus if one had...*” e estruturas clivadas como as if-clause do tipo if/would “*and thus if one had...*”, a implicar o desdobramento de múltiplos pontos de vista e hipóteses, que o L1-E1 precisa de validar ou refutar. O narrador pretende com isso passar a personalidade de Isabella por uma peneira mais fina do que aquela que é baseada no conhecimento da opinião pública. Serve-se para tal da *modalidade lógica*, recorrendo aos factos, e da *modalidade epistémica*, patente na necessidade de investigar um pouco mais e vasculhar os diversos “cabinets” da sua mente, do seu “Eu” que ela guarda religiosamente (35). A desinscrição do narrador adquire aqui particular importância, pois o narrador necessita não só de apurar o que não se sabe sobre o Eu de Isabella, mas tem sobretudo necessidade de se salvaguardar, uma vez que esta sua atitude persecutória ao Eu de Isabella pode ser vista como uma forte indiscrição e, conseqüentemente, uma grave violação do código de conduta social, arriscando-se a passar uma

imagem não de cientista investigador, colecionador de dados para construir uma história como deseja, mas antes a imagem o *ethos* de um jornalista/repórter fotográfico que alimenta os jornais do tipo tablóide na secção dos mexericos. Este excerto encerra em si uma estrutura polifónica com o ponto de vista do narrador-locutor a sobrepor-se ao ponto de vista do conhecimento partilhado pelos amigos e conhecidos de Isabella (e2), mas ao mesmo tempo subordinando-se-lhe, ao antecipar uma possível censura do(s) alocutário(s), justificando a sua ação com um motivo nobre, utilizando para tal a modalidade epistémica com valor de desconhecimento: a necessidade de aprender mais sobre “life itself”. O ponto de vista da comunidade de amigos de Isabella (e2) e está presente em (35) em tudo aquilo que o narrador enumera como “fact” (conhecimento partilhado e confirmado); já o ponto de vista pessoal do narrador L1-E1 detém-se naquilo que está ainda por conhecer, o conteúdo secreto do “cabinets” de Isabella que aqui tem um duplo sentido: os armários, que podem conter cartas e outras inúmeras pistas que ajudem a desvendar o carácter e o fio dos pensamentos de Isabella a cujos esconderijos não consegue aceder de forma direta, e o cérebro ou coração de Isabella cheio de compartimentos insondáveis. O tom é ainda de incerteza, pois continuamos no campo das probabilidades, como denota o advérbio de modo “certainly”. Pouco depois, o teor do discurso do narrador muda ligeiramente, o ambiente torna-se mais sombrio, denotando alguma perturbação no discurso de L1-E1, ao mesmo tempo que se dá uma mudança de ritmo no texto. Esta quebra de ritmo, ou melhor, de continuidade no discurso dá-se com um enunciado substancialmente mais curto. A luz parece diminuir e o cenário que adquire uma atmosfera esfíngica, enigmática, como mostram os adjetivos “hieroglyphic” e “symbolic” (36), no sentido de incompreensível e sombria (“shadowy”, “darker”):

(36) «Under the stress of thinking about Isabella, her room became more *shadowy* and *symbolic*; the corner seemed *darker*, the legs of chairs and tables more *spindly* and *hieroglyphic*.» (TLLgR, p.217).

Este enunciado, ao interromper a linha de pensamento anterior, mostra que para o narrador-locutor o objeto de aparência mais insignificante naquele lugar poderá ajudar, a quem quer que a isso se proponha, a desvendar o carácter de Isabella. A partir daqui, o desenrolar da história precipita-se, cessando as elocubrações de carácter especulativo do narrador, indiciando novos acontecimentos. Dá-

se então a introdução de um novo objeto no cenário, mais precisamente, dentro dos limites da moldura do espelho. Esta mudança é discursivamente marcada pelo emprego do advérbio de modo “suddenly”, reforçado depois pelo advérbio “violently” que modaliza o verbo “end” no *simple past*, conferindo-lhe valor cessativo ou terminativo, o que transmite o caráter brusco da mudança de pensamento no narrador:

Exemplo (37) «*Suddenly, these reflections ended violently and yet without a sound. A large black form loomed into the looking-glass; blotted out everything, strewed the table with a packet of marble tablets veined with pink and grey, and was gone. But the picture was entirely altered.*» (TLLgR, p. 217).

A mudança de direção de pensamento, aqui, liga-se a uma alteração repentina percebida no espelho, que teve a duração de um piscar de olhos, uma ocultação momentânea da visão feita por “a large black form”, após cuja passagem se altera todo o cenário abrangido pelo espelho. Em (37), as três ações descritas no excerto são executadas pelo vulto indistinto que surge de repente, como uma sombra, tal como sugere o verbo “loom” (aparecer, surgir, atravessar-se à frente de, também usado para a ação de executar o movimento de um tear ou de uma máquina fotográfica dos anos 20,30), a que associa o ocultar por um breve momento a visão do cenário enquadrado pelo espelho, patente no uso do verbo “blotted out” (apagar, tapar, ocultar) e atirando um volume (cartas) para cima da mesa, como demonstra o verbo “strewed” (colocar rapidamente, atirar para) a sugerir uma aparição de muito rápida e um gesto mais rápido ainda executado por um vulto cuja forma o observador mal teve tempo de se aperceber, como sugere a conjunção “and” imediatamente antes da locução “was gone”, mal dando pela sua presença. A cena marca a introdução de um elemento-chave que proporciona um ponto de viragem no curso dos acontecimentos e fornece o elemento que irá permitir obter a prova para validar a asserção, revestida de modalidade deôntica, que o narrador havia emitido no início do texto, «People should not leave looking-glasses hanging in their rooms...» (p.215), reforçando a *imagem de si* pela credibilidade que lhe possibilita constituir-se como uma voz de autoridade. O momento marca também a divisão entre o antes e o depois no conto: num primeiro momento, antes da chegada do vulto e um segundo momento na narrativa, logo depois de este desaparecer, deixando qualquer coisa que lá não estava antes – um maço de cartas sobre a mesa de mármore diante do espelho. O verbo *to loom*, aqui

representa, ou melhor, está conotado com um elemento figurativo de transição, como se se tivesse substituído uma imagem (recordemo-nos de que dentro da moldura do espelho tudo se apresenta imóvel ou estático) por outra. Após a fração de segundo em que o vulto tapa a visão do espelho e se afasta, o cenário, abrangido por aquele mesmo espelho já está alterado, como quando se substitui a imagem de um diapositivo numa projeção. Para a pessoa ou testemunha que está na sala, as cartas que são deixadas pela “sombra” ali (there) e naquele momento (then), como assinalam estes dois deíticos de espaço e tempo com valor de distanciamento relativo ao “aqui” e “agora”, tornam-se o elemento chave para desvendar a personalidade de Isabella:

(38) «*There* they lay on the marble topped-table. All dripping with light and colour at first and crude and unabsorbed. And *then* it was strange to see how they were drawn in and arranged and composed and made part of the picture and *granted that stillness and immortality* which the looking-glass conferred.» (TLLgR, p. 217).

O verbo “lay” (jazer) referindo-se às cartas deixadas pelo vulto em cima da mesinha diante do espelho associa-se ao substantivo “heaviness” (peso), indo ao encontro do caráter de imobilidade e durabilidade no tempo, de permanência, que se associa a tudo o que se detém diante do espelho, a que o narrador acrescenta “como se fosse preciso recorrer a um cinzel para as desincrustar da mesa”:

(39) «They *lay* there invested with a new reality and *significance* and with a greater *heaviness* too, as if it would have needed a chisel to dislodge them from the table.» (TLLgR, p.217)

As cartas passam a fazer parte dos componentes abrangidos pela imagem do espelho como se sempre lá tivessem estado juntamente com os restantes objetos que ali se encontram. A imagem do cinzel (chisel), sublinha o estatismo da visão dentro do espelho e, ao mesmo tempo, a total impossibilidade de as tirar de lá sem violar a privacidade da dona da casa e o código de conduta a que todos têm de se sujeitar e obedecer, a despeito do desejo de alguém (narrador incluído) em saber o seu conteúdo. No entanto, o analista da personalidade de Isabella não precisa de violar as convenções nem as normas do sistema doxal. Não necessita de ver propriamente o que contêm as cartas, mas o comportamento e as reações de

Isabella diante destas. Essa é a solução de compromisso em satisfazer a curiosidade e simultaneamente obedecendo às normas de conduta social. Esse será o elemento fundamental que comprova o que antes havia dito (ou que havia alguém observado) acerca dos espelhos nas casas. A ideia é enfatizada pelos substantivos destacados em (40) que definem as cartas como a chave que irá conduzir o narrador-locutor ao armário que é o verdadeiro Eu de Isabella, uma parte fundamental da sua verdadeira *persona*. No mesmo excerto, é notória uma correspondência dialógica com o livro do *Êxodo*, na *Bíblia*, numa alusão direta às “Tábuas da Lei” dadas por Deus a Moisés, contendo em si a lei indiscutível e a verdade eterna. A procura da verdade como valor absoluto é o objetivo último do conto: fazer o alocutário ver que se deve sempre procurar a verdade até às últimas consequências. Para o narrador, naquelas cartas deixadas na mesinha em frente ao espelho estará inscrita uma verdade tão inquestionável como se do conteúdo das próprias Tábuas da Lei se tratasse, como sugere a expressão “eternal truth” em (40):

(40) «...they seemed to have become not merely a handful of casual letters but to be tablets graven with *eternal truth*.» (TLLgR:217).

O narrador-locutor emite atos discursivos com vista a justificar a sua atitude de invasão de privacidade de Isabella, salientando que qualquer pessoa que estivesse na sala naquele momento nunca poderia deixar de reparar nas cartas e começar a antecipar atitudes, comportamentos e gestos que Isabella pudesse mostrar ao entrar em casa e deter-se diante do espelho para examiná-las. O espelho e as cartas são a armadilha com a qual é possível capturar e aprisionar o seu “Eu” ao analisar a sua expressão ao abri-las. A imagem de si de e1 (o locutor-ser-do-mundo que esteve sentado no sofá da sala de visitas de Isabella) mais do que a de L1-E1 (o Locutor-enquanto-tal, que está a contar a história no momento da enunciação) começa a adquirir a configuração daquilo que se assemelha antes a um “caçador de verdades”, obsessivo na persistência com que persegue o “Eu” da dona da casa. A *imagem de si* projetada assemelha-se cada vez mais à de um caçador que espera a presa cair na armadilha, do que a um inofensivo cientista, tal a fixação nos possíveis segredos de Isabella e no conteúdo das cartas:

(41) «...if one *could* read them, one would know everything there was to be *known* about Isabella, yes, and about *life*, too.» (Woolf, 1985:217).

Esta curiosidade vertida por L1-E1 (e e1) no seu discurso transmite uma *imagem de si* como a de alguém dotado uma curiosidade que o leva a pisar o limiar estreito daquilo que a “doxa” (a comunidade em geral) poderá considerar como “correto”. Daí recorrer à impersonalização que leva à desinscrição do discurso e, num sentido mais restrito, apagamento enunciativo. Acabará por prevalecer o impulso associado à modalidade epistémica que é a verdadeira mola impulsionadora da conduta deste narrador. No final, a solução de compromisso consiste na curiosidade que é satisfeita, mas sem se cometer a indignidade de violar a correspondência de Isabella, isto é, ainda de certa forma, dentro dos limites da ética. Para ele, a única forma de conhecer alguém com uma *imagem de si* tão pouco consistente, tão esquiva como a de Isabella Tyson, é necessário colocar-se na sua pele, ou seja, “*on her shoes*”, inclusive para lhe dar o devido valor no caso de ela o merecer. Em (42) o PDV do enunciador L1E1 é expresso pela negativa do verbo *to wish* na frase cujo sujeito é Isabella e pela postura de caçador que aguarda que Isabella caia inevitavelmente na armadilha do espelho, como mostra o verbo “should” modalizado na forma negativa e o deítico temporal “longer”, também na forma negativa, com o sentido de “já não conseguirá fugir durante muito mais tempo”:

(42) «Isabella did not *wish* to be known – but *she should no longer escape*. It was absurd, it was *monstrous*. If she concealed so much and knew so much one must prize her open with the first tool that came to hand – the imagination. (...) One must refuse to be put off any longer with sayings and doings (...) with dinners and visits and polite conversations. One must be put oneself *on her shoes*.» (TLLgR, p.217-218).

De notar que, apesar da cautela demonstrada pelo observador e1 (o locutor ser do mundo que esteve no local) e por L1E1 (o locutor-enquanto-tal, que está a produzir o discurso) relativamente à opinião dos seus leitores, o PDV que se sobrepõe é aquele que exprime o desejo do observador e1 (e também de L1E1, já que são coincidentes) que se rege pelo seu próprio sistema doxal, ou sistema de valores, que poderá divergir ligeiramente da *doxa* da sua comunidade de leitores, já que adota para si uma *doxa* paralela, ao não hesitar em espiar Isabella dentro da sua própria casa. Relativamente a Isabella, esta transmite uma imagem pública de requinte, gosto refinado, que ela passa para o mundo, que integra, a sua *face positiva* (Brown & Levinson cit. By Kerbrat-Orecchioni, 1997:105). Esta *face positiva* de

Isabella surge na forma como ela dispõe e exhibe os objetos em casa, como se mostra nas refeições que organiza ou em que participa em visita a outras casas e que gera normalmente burburinho. Mas a atitude do observador (e1) em de espiar Isabella em sua própria casa e do narrador (L1E1) ao divulgá-la, pode ser vista como uma invasão da privacidade de Isabella a que se liga o conceito de *face negativa* (Brown & Levinson cit. By Kerbrat-Orecchioni, 1997:105), ou seja uma grave violação ao código de conduta social. Assim, do ponto de vista do locutor-narrador, só uma motivação superior de caráter epistémico, assente na necessidade apurar o conhecimento da natureza humana, poderia justificar tal atitude de curiosidade persecutória aos olhos do(s) alocutário(s) e preservar a *face positiva* (Kerbrat-Orecchioni, 1997:105) do narrador, o qual dá a entender que qualquer frequentador da casa aproveitaria a mesma oportunidade que a ele lhe surge “por acaso” e lhe torna possível observar Isabella apenas por se encontrar no lugar certo, no momento exato. Mas apesar dos cuidados demonstrados relativamente à forma como o alocutário irá interpretar a sua atitude, a imagem predominante deste narrador é a de alguém extremamente indiscreto. Até porque enquanto Isabella está no jardim esta não se encontra ainda suficientemente perto para captar o “Eu” da dona da casa e aprisioná-lo diante do espelho permitindo ao narrador vê-la interagir consigo própria. Em (43) vê-se que a percepção de e1 sofreu ainda as influências das mudanças da intensidade da luz solar, pois foi lançada uma sombra sobre o olhar de Isabella, “a veil of cloud”, dificultando a análise da expressão facial. Será necessária uma luz mais forte e maior proximidade para desvendar com maior precisão a expressão facial de Isabella, como demonstra o adjetivo “doubtful”. Nos dois últimos segmentos de (43) está inscrita a oposição estabelecida entre os dois principais pontos de vista de todo o texto. O adjetivo “tired”, referente ao sujeito impessoal da primeira frase, sublinha a oposição do PDV do narrador-locutor (L1E1) voz doxal, a comunidade que representa o conhecimento público sobre Isabella que compreende: “the things she talked about at dinner” que não lhe interessam pois já conhece essa sua faceta, isto é, o seu comportamento enquanto ser “social”, a *imagem de si* para o mundo, o seu *ethos* de mulher rica, refinada, sofisticada e independente e, supostamente, feliz, realizada. Ou seja, o seu alvo é atingir “her profounder state of being”, ou seja, o mais profundo do seu ser. A *imagem de si* do narrador é mostrada no discurso à medida que constrói a relação dialógica entre o narrador e os seus alocutários para justificar e exposição do “Eu” da personagem como objeto do seu discurso exibindo a sua “presa”, mas sem se mostrar demasiado “intrusivo” para o auditório:

43) «The sun beat down on her face into her eyes; but no, at the critical moment *a veil of cloud* covered the sun making the expression of her eyes *doubtful* – was it mocking or tender, brilliant or dull? One could only see the indeterminate outline of her rather faded, fine face looking at the sky. *She was thinking, perhaps*, that she must order a new net for the strawberries. (...) Those were the things she talked about at dinner, *certainly*. But *one* was tired of the *things she talked about at dinner*. It was *her profounder state of being* that one wanted to catch and turn to words...» (TLLgR, p. 218).

No enunciado que se segue, L1-E1 expõe o seu ponto de vista (agregado ao de e1) que descreve as razões do PDV de e2 assentes no pressuposto de que Isabella terá, forçosamente, de ser uma mulher feliz, fruto da sua situação económica, recorrendo para isso o narrador-locutor a uma estrutura cumulativa e anafórica que expressa esse PDV (de e2) citado. Este mesmo PDV é enfatizado pelo advérbio de modo “surely”, e pelo verbo modalizador “must” que implica necessariamente que a felicidade de alguém está ligada à sua situação financeira, material e de mulher independente, que resulta de um estereótipo cultural da comunidade e do meio social em que se inserem tanto Isabella como o próprio narrador:

(44) «...the state that is to the mind what breathing is to the body, *what one calls happiness or unhappiness*. At the mention of those words it became *obvious, surely*, that she *must* be happy. She was rich; she was distinguished; she had many friends; she travelled, she bought rugs in Turkey and blue pots in Persia.» (TLLgR, p.218).

O modelo culturalmente aceite por essa mesma comunidade acerca da felicidade seria facilmente aplicável a Isabella se aquilo que possa ser considerado “felicidade” se restringir ao plano material. Mas isto é algo que, do PDV do narrador, poderá não ser condição nem necessária nem suficiente para tal. O narrador usa também a partícula comparativa “like” (45) para estabelecer um paralelismo entre a *drawing-room*, construída à imagem e semelhança de Isabella, isto é, entre o planos físico, material, da casa em si por um lado; e o plano psicológico, revelado nas atitudes exteriores de Isabella, que inclui linguagem corporal e expressões faciais quando esta se julga a sós, alternando entre o ponto de vista do narrador L1E1 e o PDV da comunidade (e2.)

(45) «Her mind was *like* her room, in which lights advanced, advanced and are treated, came pirouetting and stepping delicately, spread their tails, pecked their way; and then all her whole being was suffused, like the room again with a cloud of some profound knowledge, some unspoken regret, and then *she was full of locked drawers*, staffed with letters, like her cabinets.» (TLLgR, p.219).

O narrador-locutor mostra Isabella como alguém tão fechado no que toca à determinação em ocultar sentimentos que a compara primeiro a um armário cheio de gavetas trancadas à chave (45) e depois a uma ostra (46). Não podendo usar do mesmo processo que se faz para abrir o molusco e aceder ao conteúdo da mente de Isabella, nem arrombar as suas gavetas, como demonstra a conotação avaliativo-axiológica e deôntica associada aos adjetivos “impious” e “absurd” quando refere tal processo, num ato discursivo de auto-censura e simultaneamente de justificação, para mostrar que a única hipótese possível de conseguir aceder à informação de que necessita sem violar ética e as convenções sociais será mesmo captá-la no espelho:

(46) «To talk of “*prizing her open*” as if she were an oyster, to use any but *the finest and subtlest and most pliable tools upon her* was *impious and absurd*. One must imagine – here was she in the looking glass. It made one start.»(TLLgR, 219).

Quando Isabella começa a fazer, gradualmente, o caminho de volta ao interior da casa, regressando do jardim, apercebemos-nos de que a história começa a progredir gradualmente em direção ao seu ponto culminante, de forma gradativa, como revela o emprego de verbos no *past continuous*, combinados com o gerúndio. A utilização da repetição anafórica e o emprego da coordenativa “and” (47) reforça ainda mais a impressão de movimento e fluidez enquanto Isabella ainda não se detém diante do espelho. Este movimento de continuidade servirá também para aumentar o impacto do estatismo que irá dominar a cena mais tarde quando Isabella se detiver diante do espelho a examinar a correspondência reforçando a imagem de caçador, à espera da presa, do narrador:

(47) «She was so far of at first that no one could see her clearly. She *came lingering and*

pausing, here straightening a rose, there lifting a pink to smell it, but she never stopped; and all the time she became larger and larger in the looking-glass, more and more completely the person into whose mind one had been trying to penetrate.» (TLLgR, p.219).

Imediatamente a seguir, o narrador recorre novamente à conjunção coordenativa “and”, para ir adicionando os elementos que vão sendo apanhados e enquadrados na moldura do espelho antes de ela própria e o seu “Eu” ficar lá aprisionado. A *imagem de si* que o narrador (L1-E1) transmite do observador-enunciador (e1), que provavelmente é ele próprio, assemelha-se, aqui, à de uma aranha para a qual o espelho representa o papel da teia onde aprisionará a presa que é Isabella, enquanto que a do próprio (L1E1, o locutor enquanto tal) é a de um gato exultante em mostrar o seu troféu de caça:

(48) «One verified her *by degrees* (...). There were *her grey-green dress, and her long shoes, her basket, and something sparkling at her throat.* (...). And the letters, and the table, and the grass-walk, and the sunflowers, which had been waiting in the looking -glass, separated and opened out so that she might be received among them.» (TLLgR, p.219).

A partir do momento sinalizado pelo deítico temporal “At last” (49), marcando a chegada a um objetivo, ou seja, culminar de um processo – o instante em que Isabella chega junto do espelho e pára, subitamente, para se tornar, de forma instantânea, parte integrante da natureza-morta embutida no espelho, como sublinha o modalizador temporal de valor de consequência imediata “at once” (49). O início deste excerto sublinha desde logo chegada a uma meta, a partir da qual o ritmo da ação acelera bruscamente em direção à conclusão. Esta aceleração rítmica que é dada pelo emprego de frases que são, na sua maior parte, extremamente curtas, e sempre começadas pelo deítico pessoal “she”, e que contém asserções que expressam a modalidade axiológica veiculadora de juízos negativos por parte do narrador, o qual começa finalmente a atacar a sua presa, que partem do momento em que o espelho começa a agir sobre a pessoa de Isabella, imobilizando-a e atravessando-lhe a alma, para revelar aquilo que o narrador julga ser os contornos da sua personalidade, ignorando todos os elementos materiais que revestem a sua pessoa ou lhe cobrem o corpo:

(49) «*At last, there she was, in the hall. She stopped dead. She stood by the table. She stood*

perfectly still. At once the looking-glass began to pour over her a light that seemed to fix her; that seemed like some acid to bite off the unessential and superficial and to leave only the truth. (...) Everything dropped from her – clouds, dress, basket, diamond (...). Here was the woman herself. She stood naked in that pitiless light. And there was nothing. Isabella was perfectly empty. She had no thoughts. She had no friends. She cared for nobody. As for the letters, they were all bills. (...) she did not even trouble to open them. »(Woolf, 1985:219).

O narrador-locutor enfatiza particularmente o estatismo súbito de Isabella diante do quadro, encerrada nos limites da moldura do espelho, que se liga às escolhas lexicais, em (49), relacionadas com a ideia de imobilidade em expressões como “stopped dead” e “stood still”, esta última ainda modalizada pelo advérbio “perfectly” a realçar a ideia de imobilidade absoluta, como se o momento a tivesse sido congelado no tempo, o que sustenta a imagem da aranha de que falámos há pouco que finalmente conseguiu aprisionar a vítima na sua teia que é o espelho. A “luz” emitida por este objeto “fixa” os seus contornos (e aqui podemos também estabelecer a analogia com a ação da máquina fotográfica), para exibir os traços essenciais que compõem da imagem de si de Isabella.

A conclusão é marcadamente assertiva, sendo que o penúltimo parágrafo é composto na quase totalidade por frases que contêm asserções, com valor de verdade. O enunciado-chave “She stopped dead” é seguido por mais dois de estrutura idêntica, com o pronome “She” na posição de sujeito, combinados com a descrição do que se passa a seguir para dar a entender que Isabella está diante do espelho como se estivesse numa mesa de autópsia. Está-lhe a ser autopsiada a alma. O “líquido” (imaginário, mas que terá a mesma função do líquido utilizado em laboratório para revelar a fotografia, ou para preservar um corpo a ser examinado numa aula de anatomia), atua no sentido de fixar a sua imagem e dissecá-la, para melhor ser observada pelo narrador que a olha agora como um anatomista da alma, que não tem pudor em devassá-la a partir das profundezas do sofá “from the depth of the sofa” na sua própria casa. Os verbos “to be” e “to have” estão no passado, introduzem os elementos que caracterizam Isabella. Mas é o verbo “to care”, a chave para a solução do enigma que ocupava a mente do narrador-locutor, sendo também aquele que contém maior carga psicológica, sobretudo por estar associado ao pronome indefinido “nobody”, dentro do predicado da frase: “She cared for nobody”. Esta asserção em (49), proferida pelo narrador em relação a Isabella referindo-se ao que foi observado, expressa inequivocamente um juízo negativo pelo narrador, decorrente da modalidade axiológica,

desempenhando um papel fundamental na caracterização da imagem pessoal desta personagem, pois define-a como uma pessoa: uma mulher fria e egocêntrica, frívola. É um juízo de valor baseado na sua reação às cartas, na expressão facial de Isabella, que é o único indício pelo qual o narrador-locutor L1E1 se rege para avaliar o seu conteúdo. Este narrador conclui, com base numa única observação do comportamento da personagem a sós consigo própria, que o universo íntimo de Isabella é composto exclusivamente por si mesma e ninguém mais. A modalidade que predomina no parágrafo é epistémica e axiológica com valor de revelação dada pela combinação do uso do deítico espacial “Here” com o verbo *to be* no passado “Here was the woman *herself*...”. Finalmente, o “Eu” de Isabella está acessível, exposto ao olhar do “predador” da sua alma. A personagem volta a ser caracterizada negativamente devido ao pronome indefinido “nothing”, ao adjetivo “empty”, seguindo-se asserções que expressam a modalidade axiológico-deôntica: “She had *no* friends.” She cared for *nobody*.”

A narrativa termina de forma circular, reiterando a primeira frase do texto, para exprimir o afastamento total do narrador em relação à personagem:

(50) «People *should not* leave looking-glasses hanging in their rooms.» (TLLgR, p.219).

O narrador consegue explicar a forma como chega à asserção de caráter normativo que emite no início do conto, descrevendo um processo de raciocínio em forma de argumento, que inclui o local de observação, as várias hipóteses, quase como se se tratasse de um relatório científico, mas na verdade o que emite no final é um juízo de valor assente nos próprios estereótipos culturais assente em dois pressupostos: o de que uma mulher “spinster” deveria ter tido muitas paixões e, por isso, deveria receber cartas de conteúdo interessante, por um lado; e a ideia de que não recebendo esse tipo de correspondência de caráter pessoal faz dela uma pessoa vazia pelo outro.

2.3. Conclusão:

Posto isto, podemos concluir o seguinte a respeito destes dois contos sobressai, em primeiro lugar, a forma progressiva e linear do desenvolvimento da narrativa:

1. Em ambos os textos há uma desinscrição do locutor no discurso, que em “OS”, é quase constante. Ao longo do conto, o narrador-locutor como que se coloca em segundo plano para fazer sobressair o ponto de vista da personagem (e2), cujo pensamento aparece incorporado no discurso do locutor-narrador, o qual atua como mediador do pensamento da personagem. Esta mediação está ao serviço da construção da *imagem de si* (de L1-E1), relacionada com o seu papel de testemunha. Este narrador apresenta-se sempre próximo da protagonista feminina quer em termos físicos quer psicológicos. Para além desta proximidade, o narrador de “OS” estabelece uma relação de paridade com a personagem: para além de o discurso imputado ao narrador nunca contradizer o discurso que corresponde ao pensamento da personagem, aquele constrói a história com base na dicotomia entre estes dois pontos de vista, recorrendo à *coenunciação*, ocorrendo em alguns casos a partilha de PDV em discurso *Quasi-PEC*. O *ethos* ou *imagem de si* que este narrador-locutor projeta para o alocutário é o de uma testemunha abonatória que dá uma imagem positiva da personagem, mediante a experiência vivida pela protagonista feminina do conto.
2. Em *TLLgR*, mais do que com uma simples desinscrição, o leitor depara-se com o apagamento enunciativo do narrador-locutor que se dilui numa coletividade (We), num *nós* que representa um grupo do qual faz parte, ou então utiliza como camuflagem o pronome indefinido “One”, que é a sua escolha preferencial, a remeter para uma ideia de universalidade. A intenção é a de transmitir um discurso pautado pela objetividade, que se torna absolutamente necessária para que a voz do narrador se constitua como uma voz de autoridade a fim de agir sobre o público feminino (note-se que o texto foi inicialmente publicado numa revista de moda e arte direcionada à *upper-class* londrina dos finais da década de 1920). No discurso do narrador de “TLLgR” está presente, tal como em “OS”, o recurso a dicotomias várias, sendo as mais importantes as de carácter espacial (dentro e fora do espaço doméstico) e temporal. Este último elemento desempenha um papel especialmente importante na construção da trama: o recurso à regressão temporal, tendo como referência o momento da enunciação ajuda à configuração das dimensões argumentativa e progressiva do texto. Mas, ao contrário de “OS”, em “TLLgR” há um narrador que estabelece uma relação de distância física e psicológica face à protagonista feminina, Isabella, quando a observa sem ser visto, retirando-se para um lugar discreto e com

visão panorâmica do cenário, que lhe permite observar Isabella no seu *habitat* natural, como se ela fosse apenas mais um elemento integrante do ecossistema que é a casa e o jardim de que é proprietária. As comparações e associações que o narrador tece em relação à fisionomia de Isabella e elementos vegetais e florais são extraídas de estereótipos baseados em modelos culturais, servindo para ajudar o narrador a classificar e categorizar a personalidade de Isabella e a prever o seu comportamento. A visão global do narrador-locutor, dada pela distância física face à personagem, coloca-o num plano mais abrangente em relação a esta, ajudando-o a formar no alocutário a ideia de que o narrador possui uma visão panorâmica do cenário onde se movimenta Isabella e, conseqüentemente, passando a ideia aos leitores que o narrador-locutor sabe mais sobre Isabella do que ela própria, o que o ajuda a constituir-se como voz de autoridade e detentor de uma verdade que mais ninguém conhece. Por outro lado, a total dissociação do narrador face à personagem exprime-se numa também completa ausência do PDV de Isabella na narrativa. Ao contrário de “OS”, em *TLLgR* há uma relação acentuadamente assimétrica entre narrador e a principal figura feminina do texto, que reforça o *ethos* de acusador ou de promotor público por parte do narrador que o reveste de uma imagem de implacabilidade. Se, inicialmente, o narrador-locutor transmitia uma *imagem de si* de um mero observador, algo indiscreto mas motivado sobretudo pela curiosidade científica, à medida que a história progride essa imagem ou *ethos* vai-se transformando e adquire os contornos de um “predador de almas” e, por último, de juiz de caráter da sua personagem.

3. A finalidade do discurso do locutor-narrador, em ambos os textos, é semelhante: chamar a atenção do alocutário para um determinado aspeto da realidade: o elemento “silêncio”, omnipresente em “OS”, apenas momentaneamente interrompido por um grito aterrador, não é exatamente sinónimo de paz e felicidade, pois existe algo sinistro por detrás desse mesmo silêncio; por outro lado, o locutor-narrador de *TLLgR* pretende provar que uma imagem exterior de sofisticação e requinte é insuficiente para tecer um retrato completo dessa pessoa. No entanto, este narrador acaba por ficar enredado nos seus próprios estereótipos, fruto de extrapolações que poderão, ou não, ter a ver mais com a sua própria subjetividade do que com a realidade.

CAPÍTULO III: IDENTIDADE DO NARRADOR VERSUS VALORES DOXAIS NA RELAÇÃO MÃE-FILHA EM DOIS CONTOS DE NARRADOR DE PRIMEIRA PESSOA

As Relações entre os contos

Relativamente aos textos analisados nesta secção do nosso trabalho – “Azul-cobalto” e “Walker Brothers' Cowboy” –, decidimos agrupá-los neste capítulo da nossa análise por terem algumas características que os aproximam: a contextualização da obra das autoras com ligação ao movimento de libertação da mulher nos respetivos contextos sócio-culturais já numa fase pós-modernista, mas principalmente pelas semelhanças em termos de mecanismos de inscrição do narrador no discurso e estrutura da narrativa: ambos os textos são narrados em primeira pessoa, com um narrador feminino. E é precisamente esta relação conturbada de identificação-rejeição da figura materna que marca a passagem da infância para a adolescência que constitui o cerne à volta do qual se processa o desenvolvimento de ambas as histórias.

A construção da identidade feminina destes dois narradores liga-se à contestação das formas da expressão da feminilidade e do papel da mulher na sociedade no Portugal dos anos 1940 a 1960 e no Canadá nos anos 30. A forma como cada um dos narradores destes dois contos contesta esse mesmo modelo (estereótipo) através das suas escolhas lexicais, de onde sobressai a presença da *modalidade afetiva* nos adjetivos, advérbios e verbos afetivos (sobretudo volitivos e emotivos), mostra o teor da relação de proximidade-distância com a figura materna, que é colocada em contraste com outros modelos de feminilidade alternativos. A forma como o narrador se posiciona em relação a estas figuras femininas através destas escolhas lexicais é que nos dá a *imagem de si* de cada um destes narradores-locutores.

Assim, tal como nos contos analisados no capítulo anterior, em “Azul-cobalto” (A-c) e “Walker Brothers Cowboy” (WCB) centrar-nos-emos nos seguintes aspetos: o processo da construção do Eu, relativamente à figura narrador-locutor, as formas de inscrição do narrador no discurso, na relação que estabelece com a principal figura feminina do respetivo conto e a relação interativa que a construção do

discurso implica relativamente ao interlocutor ou alocutário. Por outro lado, tivemos em conta que, enquanto nos dois contos do capítulo anterior a ação se desenvolve totalmente a partir espaços domésticos interiores habitados por mulheres, nestes dois contos o posto de observação do narrador-locutor não está unicamente sediado no interior das casas: há incursões do narrador enquanto personagem ao exterior da casa materna que o narrador-locutor vai acompanhando. Em ambos os casos, a alteração da percepção do narrador-personagem dá-se fora da casa de família que é o espaço doméstico onde normalmente se movimenta a figura materna.

3.1. Análise do conto “Azul-cobalto” de Maria Teresa Horta: a construção do “Eu” do narrador feminino (autodiegético) – marcas discursivas de aproximação/ distanciamento do narrador face à figura materna.

Na análise de “Azul-cobalto” (A-c) é a *modalidade afetiva* que sobressai, através das escolhas lexicais efetuadas pelo narrador autodiegético feminino denunciado pelas marcas da deixis – determinante e flexão verbal de primeira pessoa – no seu próprio discurso. As marcas de subjetividade do narrador são materializadas linguisticamente através da presença de adjetivos, advérbios e verbos modalizadores e verbos afetivos, cognitivos, volitivos e emotivos (Garcia, 2004:60-61). A seleção lexical por parte da narradora, que acumula também o papel de personagem principal, revela a natureza da afetividade dirigida à principal figura feminina com quem contracenava no conto e sobre a qual incide a maior parte do discurso da narradora: a mãe. A análise da subjetividade, ligada à modalidade afetivo-avaliativa do discurso autodiegético (51) conjuga-se com a noção de *modalização* (Maingueneau,1991:123), no tocante à construção da trama que envolve a relação que se estabelece no texto entre o *tempo narrativo ou tempo referência* (infância) e o *tempo da enunciação* (Maingueneau,2002:98) situado já na fase adulta da narradora, o tempo em que produz o discurso. No texto, não há qualquer referência explícita à idade da locutora-narradora, mas pode-se inferir que se situará no final da adolescência ou já na idade adulta, pelo conhecimento enciclopédico demonstrado, por exemplo, em (51) pela narradora L1-E1, cujo entendimento da obra de Puccini, *Madame Butterfly*, é limitado na infância mas entendido na sua plenitude no “agora” correspondente ao tempo de enunciação em que a narradora está a produzir o

discurso, como mostra o verbo afetivo-cognitivo associado a emoções fortes como a “paixão”:

(51) «*No dia seguinte li o libreto que o pai deixara sobre a secretária no escritório repleto de papéis e de livros sempre bem arrumados, onde me ia refugiar todos os dias. Só entendi a paixão. Ou melhor, o sabor acre e vicioso a obsessão, por conhecer demais o seu gosto a cinzas de vulcão nos meus lábios*» (A-c, p. 104)

Este entendimento que a narradora está a recordar no presente refere-se à forma de sentir evocada do passado, da infância, ou seja, ao seu eu enquanto criança dotada de extrema sensibilidade para compreender estados emocionais onde o *pàthos* está presente, pois a narradora adulta evoca a menina de outrora frisando que nessa fase da sua vida entendia já “o sabor acre e vicioso a obsessão”, uma forma de se ligar sentimentalmente a alguém que já de si denota o *pàthos* (obsessão) mas que é modalizada por dois adjetivos de teor negativo, impregnados de modalidade afetivo-avaliativa (acre) e também axiológica de valor negativo (vicioso). Esta narradora é também o principal Locutor da trama (L1-E1), havendo uma evidente sobre-locação quanto à produção física do discurso, mas o seu PDV enquanto adulta (E1) disputa o protagonismo com o PDV no narrador enquanto criança (e1), embora este nunca seja citado diretamente. Há, no entanto, intervenções pontuais de outros enunciadores, como o pai, a mãe e a avó, citados em discurso direto, que servem apenas para reforçar a imagem que o narrador deseja projetar de si, como iremos verificar mais adiante. Em (52) temos o narrador que profere o discurso (L1-E1) “agora”, mas, de seguida, (53) incorpora na sua própria fala o pensamento do seu “eu” enquanto criança “outrora”. O texto abre com uma declaração do desejo de matar alguém, que é recorrente no conto e aparece sempre na fala que corresponde à narradora “agora” (L1E1), mas não no pensamento citado pela mesma narradora enquanto criança (e1), recuperado de um passado distante. A narrativa de “A-c” é feita em tom confessional, em jeito de catarse, que poderia estar a ser debitada a um sacerdote ou durante uma consulta de psicoterapia ou psicanálise¹⁷. A narradora fala das suas emoções e conflitos interiores, interrompe-se para citar pontualmente outros enunciadores secundários, os quais sustentam o seu próprio ponto de vista, que ajuda à construção da *imagem de si* que vamos analisar de acordo com a progressão da narrativa. As marcas presenciais do narrador no

17 Tal como acontece no romance cuja trama se interliga com esta história A Paixão de Constança H., onde o discurso de epígrafe, à laia de introdução, é vertido entre parêntesis como se se tratasse de um sussurro: «(Uma tarde disse à analista: calcule que eu vinha para aqui e lhe contava todas estas histórias, em vez de as escrever. Todas estas histórias, como se elas se tivessem passado comigo.)»

texto (52) consistem na presença da flexão verbal na primeira pessoa e/ ou pronomes pessoais, do uso de pronomes clíticos de primeira pessoa como “me” (53) ou o determinante pessoal, de caso dativo “mim” ou ainda o possessivo “minha” (A-c,:104), cuja contextualização analisaremos mais adiante e que se repetem ao longo de todo o texto, denunciando a focalização do pensamento do narrador no seu “Eu” e, ao mesmo tempo, indiciando um caráter fortemente possessivo. Os dois primeiros enunciados, que contêm o pretérito imperfeito do verbo “dever”, exprimem uma intenção de causar a morte a alguém, que seria bastante mais atenuada se se tivesse optado antes por usar o condicional “deveria”, o que levaria à possibilidade de dúvida acerca das próprias intenções da narradora. Assim, ao optar pelo imperfeito do verbo “dever”, marcado pelo aspeto imperfetivo, o enunciado transforma-se numa asserção que compreende uma inequívoca manifestação de uma vontade, sem margem para dúvidas. A narradora-locutora do tempo agora dá uma *imagem de si*, neste momento da história, de um ser extremamente agressivo, violento e perturbado, se não mesmo feroz:

(52): «*Devia tê-la morto. Devia tê-la afogado. Tive tantas oportunidades para isso*» (A-c, p. 95).

Logo nestas primeiras linhas do texto subentende-se a violência dos sentimentos do enunciador (desejo de matar alguém e pena ou arrependimento de não tê-lo feito). Trata-se de uma relação problemática entre duas entidades, envolvendo um potencial agressor (o Locutor-narrador L1-E1) dirigida a alguém que é objeto do seu ódio, que se subentende ser um ato discursivo de autocensura que não se enquadra num sistema de valores doxais que não é o comunmente é aceite pela comunidade. No leitor-alocutário, este discurso cria um clima de tensão psicológica e uma intensidade dramática tal que absorve de imediato a sua atenção, fazendo-o sentir-se atraído para o desenrolar da trama, a fim de perceber o contexto de tais afirmações e a origem de tal grau de violência. Estes dois enunciados surgem ainda associados, de forma recorrente, por três vezes no conto (p. 95, p. 99, p.101), o seu *leitmotiv*, portanto, sendo que o primeiro surgirá ainda uma outra vez, mas com uma variação, reiterando a vontade de matar embora conjecturando outra forma de o fazer igualmente violenta: “Devia tê-la apunhalado mesmo no sítio do coração...” (p. 103). O principal efeito que despoleta no leitor-alocutário é o de surpresa e choque inicial, perante a violência dos sentimentos contidos nestas asserções. A partir daqui, será feita a construção dialógica da trama a partir da dicotomia que nasce da dança entre estes dois PDV : o “Eu” do presente e o “eu” do passado, dando resposta à curiosidade do alocutário.

No enunciado (53), dominam os verbos no imperfeito que mostram o caráter de habitualidade das ações que são descritas como se de um ritual se tratasse: o banho de uma mulher, que em tudo se assemelha a uma diva de Hollywood. Podemos observar a assimetria na relação entre duas personagens e que assenta na força ilocutória do gesto efetuado pela mulher que está na banheira e que é dirigido à criança: esta ajuda alguém (ainda não sabemos que se trata de uma relação mãe-filha) a tomar banho, auxiliando-a na sucessão das suas ações, gestos e rituais diários, que envolvem os cuidados do corpo. Esta assimetria da relação é devidamente assinalada na primeira frase complexa do texto, a colocar em destaque a humildade, a disponibilidade e até algum servilismo da pessoa que vela pela figura feminina de aspeto frágil dentro da banheira, como atesta o adjetivo “magro” referente ao braço:

(53): «Quando *me estendia* o braço *magro* para *lhe* passar o sabonete leitoso, que *gostava* de deixar dissolver na água quente, fumegante, ou os sais, prateados, brilhando no fundo do frasco.» (A-c, p. 95).

Nesta fase, torna-se perceptível o desequilíbrio na relação de poder entre ambas proveniente de um gesto comunicativo não verbal mas de grande força ilocutória – a locutora e narradora projeta inicialmente a imagem de alguém que se coloca em situação de servidão perante a pessoa que está na banheira – e não que são mãe e filha. Essa relação de parentesco só será dada a conhecer mais tarde, aumentando ainda mais o choque e efeito dramático no leitor-alocutário. No entanto, o mesmo gesto deixa também entrever uma certa dependência da mulher que está na banheira em relação à criança. Percebe-se que a criança é alguém com cujo apoio ela pode contar. De notar que as primeiras três frases do texto (ainda o exemplo 52) apenas estão separadas por pontos finais e não por vírgulas, fazendo as frases curtas soarem quase como que batimentos, ajudando a construir a imagem de alguém dominado pela ira. Este “partir de frases” torna o discurso mais sincopado, e mais contundente do que se surgissem concatenadas, com pausas mais breves, separadas por vírgulas. A relação de parentesco fica implícita alguns parágrafos depois (56), no momento em que a narradora refere o “bibe” que usava na altura, o que despoleta o choque e alguma confusão temporária no leitor. O passo seguinte será o de distinguir os sentimentos de ambos os “Eu” relativamente à mulher da banheira. A confirmação do exato grau de parentesco entre a narrador-locutora adulta e protagonista infantil com a mulher que está na banheira só

ocorre quase no final do conto.

A relação entre os pronomes clíticos *me* (referindo-se à narradora) e *lhe* (dativo, referindo-se à mãe), em (53), dá ao alocutário a relação do desnível que persiste entre as duas personagens e que está inscrito no gesto de estender o braço como quem dá uma ordem. O conhecimento enciclopédico que esta – a narradora, enquanto personagem, e1 – detém na altura em que se dá o acontecimento, dá-lhe a perceber que se trata de uma ordem ou pedido, cuja força ilocutória está, inclusive, patente na ausência de palavras. Basta a mulher que está na banheira (a mãe) esboçar o gesto (estender o braço) para a criança saber imediatamente o que tem de fazer e acorrer imediatamente a buscar o sabonete para lho passar. Este será, à partida, um indício de afetividade da parte da criança que se coloca à disposição da mulher que está na banheira, o que também que mostra que é o elemento na relação com menos poder. Trata-se, contudo, de uma relação de grande proximidade, mas em que a criança se coloca ou é colocada numa posição de dependência afetiva face à mulher adulta na banheira. Nos enunciados que se seguem, podemos verificar de que forma ocorre a génese da relação problemática de amor-ódio do Eu-adulto da narradora face à mulher que é objeto do seu discurso e de que forma esta relação conturbada contribui para a criação da *imagem* da narradora no momento em que produz o discurso. A afetividade que a criança dirige à mulher na banheira (a mãe) e sobretudo o medo da perda mostrado pelo seu Eu-criança (e1), são evidenciados e marcados discursivamente no excerto seguinte:

Exemplo (54): «*Quando se deixava afundar e os cabelos ficavam a boiar e eu a olhava de olhos fechados como uma morta , durante um tempo infinito, que a mim me parecia uma eternidade, sentindo um nó na garganta subitamente contraída pelo grito que não saía.*

De medo puro.» (A-c, p. 95).

O último enunciado de (54) é o PDV de e1 que contraria o PDV de L1-E1 expresso ainda nos primeiros dois enunciados de (52). Esta discrepância confirma que os sentimentos de *outrora* não correspondem aos de *agora*, pois o terror contido na expressão que destacámos a itálico e que o texto destaca pelo parágrafo, indicia um forte receio de perda, de abandono por parte de um ente que se percebe que é querido. Mas o conteúdo do enunciado (55) já contém um cenário hipotético, imaginado pela narradora-locutora *agora*, caso tivesse cometido o ato de matar, segundo a vontade expressa em (52), que lhe teria permitido uma rutura e um novo começo: o acesso a uma certa paz, mas ainda assim

relativa, semelhante à morte. Esta paz seria dominada pela apatia, uma espécie de vida vegetativa, como atestam os nomes relacionados com a quietude que mais se aproxima da ataraxia: “silêncio”, “paz”, “vazio”. Este último substantivo aparece modalizado pelos adjetivos “absoluto” e “terminal”, a confirmar o que acabámos de dizer e que é reforçado ainda pelos substantivos “penumbra” e “esquecimento”. Em qualquer dos cenários, quer o atual (em que não matou) quer o hipotético (se tivesse matado), este narrador-locutor projeta uma imagem de extrema infelicidade e instabilidade emocional, que se inscreve no discurso pela presença da modalidade afetivo-avaliativa que predomina no discurso da narradora adulta.

(55): «Depois seria finalmente *o silêncio*. Dentro de mim. *A paz*.

O vazio absoluto, terminal, onde me pudesse agachar, aninhar a um canto da penumbra, da luz filtrada pelo vitral do esquecimento, que aí começava. Que aí começava o meu começo, a partir do crime. A partir da paixão assumida. (...). Atenta à ausência dos seus ruídos pela casa. Do seu cheiro. »(A-c, p. 96)

Já a imagem que a criança (e1), para o exterior através do discurso vertido pela narradora adulta é de extrema fragilidade e imaturidade, patente nos gestos descritos no excerto que se segue, sugerindo já que se trata de uma criança que, provavelmente, se encontra ainda no período pré-escolar ou provavelmente acabou de ingressar na escola, devido ao uso do uniforme e do bibe:

(56): «*No Verão* mergulhava os braços nus e ficava a respirar o vapor tépido dos sais e do odor do *seu* corpo, do perfume que, insistente, persistia à tona, misturando-se (...) na esponja espessa, que *passava pela boca ressequida (...)* engolindo a *água* morna que me escorria pela cara, para encharcar a blusa, a saia de pregas e sobretudo o *bibe* com um peitilho bordado...» (A-c, p.97)

O facto de a narradora referir usar “bibe” em (56), e de levar a esponja à boca sugere que se trata de uma criança ainda muito pequena, provavelmente ainda em idade muito precoce (embora, seguramente, certamente com mais de um ano), como revela o impulso de levar os objetos à boca (ver anexo 1). O enunciado seguinte traz mais elementos que ajudam a compor o puzzle: em (57) temos outra vez o

PDV da narradora-locutora, a marcar a diferença entre o *hoje* de L1-E1, cujo PDV é assinalado pelo deítico temporal “Hoje” que se liga ao verbo epistémico “saber” na primeira pessoa do presente do indicativo. A imagem que o discurso da narradora adulta L1-E1 está a projetar da criança “outrora” é a de uma situação de quase invisibilidade aos olhos da mulher que tanto admira e ama – aliás a voz da criança nunca se faz ouvir, os seus gestos e os seus pensamentos chegam-nos apenas pela voz de L1-E1 –, “encolhida” e “recolhida aos pés da banheira”, onde a mãe reina como uma diva do cinema:

(57): «*Hoje sei que ela nem dava por mim, encolhida, recolhida aos pés da banheira esmaltada (...). Embrulhada no enorme lençol turco cor-de-rosa (...) ela nem me via, deslizava logo para o quarto, ao fundo do corredor sombrio...* » (A-c, p.97).

É no momento da enunciação, “hoje”, que se encontra cristalizada a convicção da narradora de que a adoração que votava à progenitora em criança nunca fora era correspondida. Esta ideia é mostrada pelo deítico temporal em (57) que se liga às expressões “ela nem dava por mim” e “ela nem me via”. A criança percebera desde sempre que havia algo que distraía aquela mulher de aparência cinematográfica, fazendo com que dedicasse à criança uma atenção marginal; algo torna essa figura feminina alheia à carência afetiva da criança, carência que é colocada em destaque por L1-E1 no presente. A narradora-locutora L1-E1 torna ainda explícita essa mesma ausência de disponibilidade em (58) ao empregar o adjetivo “desatenta”, modalizando a atitude da figura da mulher que é alvo constante da atenção da criança que a segue para todo o lado:

(58): « *Sempre a conheci desatenta. Em busca de situações, de emoções que estavam fora de casa, longe de nós.* » (A-c, p.99)

Em (58), é já dado mais um indício que ajuda a esboçar a relação de parentesco entre a narradora e a figura feminina que é alvo da sua atenção, relação essa que começa a desenhar-se a partir do momento em que menciona o “bibe” ainda em (56): esse indício está contido no pronome pessoal de primeira pessoa do plural “nós”, o que significa que não foi só a narradora quem abandonada em criança. No nós estão contidas mais pessoas com quem a narradora tem também uma relação próxima e que mantém, também, uma relação de afetividade dirigida à mesma mulher. No adjetivo “desatenta”

começa a desenhar-se a razão do conflito da narradora: o choque entre a ideia de estereótipo de mãe e o *ethos* que está associada à imagem da mãe da narradora. Aqui há coincidência de PDV entre ambos os “Eu” da narradora. Este sentimento de “abandono” é partilhado quer por L1-E1 quer por e1, isto é, pelo “Eu” agora e pelo seu eu “outrora”. Em (58), o deítico temporal “sempre” mostra que essa mesma sensação de abandono, de desamparo, não é recente e é sentida desde há muito, prolongando-se até ao presente. No entanto, a atitude da mulher a quem se refere não abrange apenas a narradora mas um “nós” (58), o que leva o alocutário a deduzir ser este “nós” os restantes membros de uma família, ou pelo menos um grupo de pessoas para quem aquela figura feminina é importante. Como contraponto, é mostrado que os momentos em que essa desatenção não ocorre não são a regra, mas a exceção, como se vê em (59). São momentos de curta duração, logo interrompidos pelo alheamento habitual da mulher. O momento de partilha, de cumplicidade é de tal forma excepcional que L1-E1 consegue situá-lo num momento preciso no tempo, “no princípio da guerra” e na estação do ano, no Outono, que se apresentava “chuvoso e frio” e já “ia alto”, isto é, adiantado, próximo do Inverno.

(59) «Uma noite, *no princípio da guerra, ia alto um Outono chuvoso e frio, (...).* Estávamos *ambas à entrada da casa, na rua, de mãos dadas, os meus dedos apertados nos seus, cobertos por uma luva de pelica fina e quente. Foi um momento só nosso. Mas ela logo ficara desatenta. Inquieta e impaciente. Devia tê-la morto. Devia tê-la afogado no banho. Seria o terminar do tormento, da sensação de abandono permanente, do ciúme, da atracção e da mágoa. Ressentimento. Do desejo submerso e da culpabilização. Da paixão absurda e da obsessão sem nome.* Um imenso vazio viria substituir tudo isto. Instalar a calma na tormenta.» (A-c, p. 99-100).

O excerto (59) mostra a mãe como objeto de desejo da criança, sendo fundamental para a construção, da *imagem de si* projetada pela narradora-locutora (L1-E1) acerca da criança que fora (e1): uma criança extremamente carente do amor materno. Isto porque convoca o intrincado *cocktail* emotivo que perpassa na mente da narradora-locutora, mas que radica no sentimento de insegurança da criança, que é ultra-sensível ao estado de espírito da mulher que lhe segurava a mão diante de casa. A sua atenção é roubada por algo que a distrai e afasta do monopólio da atenção que a criança deseja exercer sobre ela, assim como da família que também se ressentia da sua ausência. O “desejo submerso”, isto é,

“recalcado”, para usar um termo da psicanálise, ou se se preferir, reprimido, de que fala a narradora é nada mais nada menos do que esse sentimento de posse que demonstra ao longo do conto e que leva à “culpa”. A imagem que L1-E1 projeta criança é a de alguém precisa de atenção e demonstração de afeto constantes. Mas a imagem que L1-E1 projeta de si é de ressentimento e uma profunda mágoa. E também de alguém mergulhado na solidão e, de certa forma, tendencialmente depressivo. Esta última característica partilha-a no entanto, com o seu eu criança, como demonstra a referência ao “vazio”, mesmo quando é alvo da atenção de outras pessoas, como se pode constatar em (69), (70) e (71). Já a imagem que o “Eu” adulto (E1) projeta de si mesma é a de extrema violência psicológica, que está ausente na atitude do seu “Eu” enquanto criança(e1). Em relação a esta, os nos adjetivos “desatenta”, “inquieta” e “impaciente” (59), por ela referidos em relação à mulher mais velha, compreendem atitudes exteriores, comportamentos observados que foram entendidos como indiferença pela criança, o que fez emergir emoções perturbadoras e indiciadoras de *páthos* pela sua intensidade ainda no excerto (59) e depois, agravadas na idade adulta: “ciúme”, “atracção”, “mágoa”, “ressentimento”, “culpa”, “paixão”, “obsessão”. Este torvelinho de emoções extremas que perpassa pela modalidade afetiva, omnipresente no discurso da narradora-locutora L1-E1, associa-se normalmente, à imagem de uma criança exigente face à retribuição do afeto do Outro, a quem ama tanto a ponto de sentir culpa, como demonstra o enunciado “Do desejo submerso e da culpabilização” (59). A criança (e1) partilha com o narrador também a imagem de alguém extremamente possessivo no amor. O facto de ser criança atormentada pelo ciúme em relação a estranhos, pelo desejo de possuir a mãe só para si, faz dela alguém que vive dominado pelo medo da perda, e ajuda à construção da imagem de um ser constantemente angustiado.

No excerto (60) temos a percepção por parte da criança, recordada pela narradora, acerca da inquietude considerada incómoda que desestabiliza a figura materna, que desfere “olhares de ódio” quando a sua atenção é solicitada pela filha. Esta percepção por parte da criança resulta num PDV partilhado entre L1-E1 e e1, acerca da interpretação da atitude da mãe, cuja inquietude projeta uma *imagem de si* de desajuste. A criança deduz, baseando-se unicamente em conjeturas, a partir do comportamento social da figura materna, que esta terá um relacionamento secreto, o que intensifica o seu medo de perda. As suas ausências são sentidas pelo resto da família, nomeadamente pelo pai, que fica “em silêncio à mesa”, um nítido sinal de tensão (só o pai está totalmente silencioso), perante o atraso da mulher:

(60) «Sem os seus súbitos e inesperados *olhares de ódio*, que eu não sabia explicar. Ou sem a sua *indiferença*, sem o seu permanente *esquecimento de tudo e de todos*.

Às vezes ela saía com um pequeno chapéu preto (...). Um pequeníssimo chapéu preto, com um levíssimo véu que mal lhe cobria os *olhos azul-cobalto*, realçando-os, intensificando-os, por detrás da rede apertada.

Ia ter com o amante – *adivin hava* – e ficava sem comer até ela voltar à noite (...). E ficávamos nos nossos lugares à mesa, *o pai em silêncio* à cabeceira (...).» (A-c, p. 100)

A cor “azul-cobalto” é mencionada no título e referida no texto por cinco vezes para salientar a correspondência entre a cor dos olhos da mulher que é objeto de adoração da filha-criança e os olhos da própria narradora. A primeira vez que a cor é referida no texto é no excerto (60) e só depois, mais adiante e de forma obsessiva, como se o olhar daquela cor transportasse o signo da fatalidade ou da loucura:

(61) «Ela *detestava a ilha*, passeando para trás e para diante, *em casa*, como *um animal selvagem em cativeiro*. Cada dia mais pálida e *o olhar cada vez mais enlouquecido*.

Agressivo.

(...)

Quantas vezes dei com ela *a olhar-nos com ódio?*

Devagar, *enlouquecida*.

Tinha os *olhos da cor das hortênsias*.

Azul-cobalto.

Por vezes, debaixo de um sol intenso, ao meio-dia na ilha encharcada de sol transparente. *Azul-cobalto*.

As hortênsias.

Os olhos que semi-cerrava encandeada, antes de mergulhar *nas ondas* (...)

Quando regressava e se deitava na areia escaldante, o seu olhar era ainda, inalteradamente *azul-cobalto* (...).

Uns *olhos ácidos*. *Iguais aos meus* (...)

Tinha os *olhos da cor das asas das borboletas*.

Azul-cobalto.» (A-c, p.106-107)

O PDV da locutora-narradora adulta é vertido aqui, enquanto faz associações, analogias, encontrando a correspondência no gene que dá a ambas a mesma cor dos olhos, enquanto aproxima o olhar azul-cobalto do estado de loucura, insanidade, embora sem os relacionar diretamente, apontando antes a cor como um índice de fatalidade. Em (61) há a aproximação da “olhar enlouquecido”, com “ódio” à cor azul-cobalto, a qual, na natureza, sobretudo nos animais marinhos, costuma ser identificada com a toxicidade. Mas o substantivo “cobalto” corresponde a um químico muito forte usado em quimioterapia e que pode ser um veneno que cura. Neste excerto, a narradora aproxima-se do narrador de TLLgR quando tentava aproximar a figura da personagem de elementos vegetais que estivessem de acordo com o seu aspeto exterior e personalidade. As hortênsias e as borboletas que as polinizam são da cor dos olhos de ambas. Em (61) a narradora (ou a criança que ela foi) deteta a “loucura” (provavelmente depressão) nos olhos da mãe, que se agrava dentro de casa ou na ilha. A identificação do olhar com o céu e com seres alados como as borboletas mostra que também associa a cor à evasão, intensificando assim o medo da perda. Os adjetivos que emprega ao descrever o mesmo olhar onde está presente a modalidade afetiva são precisamente “agressivo”, “enlouquecido” e “olhos ácidos”, como se transportasse em si um veneno que a ameaça leva à destruição e não à redenção. O fatalismo da narradora leva-a a identificar a cor do olhos que é comum a ambas com a loucura que se irá abater sobre as duas, em determinada altura das suas vidas. Este detalhe cromático é que dá a certeza ao leitor-alocutário que as ligam os genes e o sangue, trazendo agora a certeza acerca do parentesco entre elas e indiciando que as duas terão um percurso de vida muito semelhante. O azul-cobalto no olhar, quer da narradora quer da personagem feminina que é o principal objeto do discurso desde o início do conto, é o signo da fatalidade, uma marca que parece condicioná-las desde a nascença. Ao recorrer a este tipo de analogias no seu discurso, o narrador passa a *imagem de si* de alguém com um forte sentido dramático, que se exprime em diversas referências à ópera e ao cinema, aludindo a ícones do género melodrama. A criança que fora vê a mãe projetar a imagem de mulher-fatal (64), o que resultará numa mãe atípica, heterodoxa (ver anexo 2), cujo modelo de feminilidade, a mulher sensual, a criança irá copiar e tomar para si própria, durante o processo de construção da própria identidade. A precisão com que a narradora-locutora evoca sensações sentidas – como quando percebia a situação agudizar-se em casa, com o pai a exigir a presença da esposa (62) – dá sentido a esta sensibilidade para intuir a tragicidade,

já a partir da infância. O tom de acusação, inscrito no primeiro enunciado de (62), indicia, através do deíctico temporal “nunca”, uma partilha de PDV relativamente a esta questão entre o eu de “agora” e o de “então”. No excerto, há inclusive por parte do eu-criança uma afinidade com o PDV do pai, apenas no sentido de que se junta a ele no direito de cobrar a presença ou uma explicação para as ausências da mãe, como mostra o enunciado correspondente à locução do pai “Eu sou o teu marido”, que é complementado pelo enunciado da filha (l1-e1), que não chega a ser verbalizado em voz alta e é citado por L1-E1 “Qualquer dia não volta para casa”, enunciado que é repetido por três vezes e terminado por travessão, com a mesma locução de L1E1, “pensava” (a adulta a recordar o pensamento da criança que fora), após o que se segue a explicação ou melhor, a citação de L1 E1 da enunciação de uma hipótese de fuga por (e1) no parágrafo seguinte. A mãe afasta-se, portanto, da conduta considerada ortodoxa e do papel de esposa ideal que é esperado numa esposa e mãe:

(62): *Nunca* dava uma desculpa, uma explicação.

Eu sou o teu marido – ouvira o meu pai dizer, fechados ambos no escritório dele, para onde iam quando queriam discutir.

Qualquer dia não volta para casa – pensava.

Afasta-se de nós por entre as brumas dos cais. Dos mares das praias. Da prata da lua.

Devia tê-la morto.

Devia tê-la afogado no banho. (A-c, p. 101)

Trata-se de um excerto de carácter polifónico, onde há um “Eu” da narradora L1 E1 propenso a identificar-se com o *páthos*, a criança (e1) atormentada pelo medo da perda, o pai, citado em discurso direto. O medo da perda agudiza-se em (63) onde a criança intui o abandono na noite em que a mãe, apreciadora de ópera, assiste a uma récita de *Madame Butterfly* de Puccini (63):

(63): «Quando foi a S. Carlos ouvir a *Madame Butterfly* levava um fato negro (...). *O colar de pérolas pareceu-me* uma nuvem, de um branco opaco, *enrolado como uma corda. Uma cobra. E o leque*, que não abria, era de *penas escuras, densas, nocturnas*.

No dia seguinte *li, às escondidas*, o libreto que o pai deixara na secretária no escritório (...) onde me ia refugiar todos os dias. *Só entendi a paixão*. (...). *Reconheci*, igualmente, o

abandono. A perda. O infringir dos limites. Coisas todas elas destituídas de amparo. De carinho. De tranquilidade. Apenas esta sofreguidão. Esta minha sofreguidão. (A-c, p.104-105).

No excerto (63) estão reunidos elementos que fazem parte do *páthos* da locutora-narradora L1-E1, e da sua constante procura de índices de tragédia ou presságios ou indícios de morte: um colar que lembra uma cobra, ou uma corda, um leque com penas escuras, lembrando o luto. A modalidade epistémica está presente no excerto, associada a esta componente nos verbos “parecer” e “reconhecer”. A atração pela morte está aqui patente no excerto cujo conteúdo é partilhado pelos dois “Eu”: o da narradora (E1) e o da criança (e1). Para além da ópera, também no cinema (64), mãe e filha partilham o fascínio pela mesma forma de expressão das paixões, da feminilidade, da sedução e da sensualidade. O dialogismo expresso na alusão da narradora a figuras femininas que incarnam personagens cinematográficas ao teatro lírico, está inscrito no discurso narradora quando descreve as atitudes da mãe relacionando-as com um determinado estereótipo de feminilidade proveniente dos filmes de Hollywood dos anos 1940 e do pós-guerra. Era assim que assumiam, exteriorizavam e construía o seu eu feminino partindo destas duas formas de arte performativa, tomando as figuras do cinema como modelos:

(64): « *As duas éramos coniventes naquilo que víamos e amávamos no cinema. Aquilo que ela repetia e a que eu assistia, todos os dias. “O Carteiro toca sempre duas vezes”...Lana Turner, perdida no seu desejo. Na sua incomensurável solidão. Filme de que ela tanto gostou.*

As amigas perguntaram-lhe;eras capaz de matar por amor? Não respondeu a essa pergunta, subitamente ausente, o olhar longe, com uma ponta de desespero.

Eu era.»(A-c, p. 105-106)

(...)

«Porque ela era discreta. Como a Gree Garçon. Mas com aquele tom provocante, de desafio, que fora buscar a Lauren Bacall, cigarro longo entre os dedos, a perna traçada, a anca estreita que sabe suspender, de súbito, o movimento ondulado do andar.» (A-c, p. 108).»

A imagem que predomina de ambas, a mãe evocada pela narradora adulta é a de que a sua feminilidade se constrói tendo por base o modelo, o estereótipo da mulher-fatal retirada do cinema. O cinema serve

de molde a ambas para a construção do eu “Eu” como mulheres. No entanto, a locutora-narradora, na asserção que responde à pergunta sobre se seria capaz de cometer um assassinato em nome de uma paixão, deixa já antever um desfecho dramático. O deítico “éramos”, une mãe e filha no que têm em comum e em relação àquilo que cultivam: a beleza do corpo feminino e o ato sedução, o ato em que encontram cumplicidade. Ambas, mãe e filha, partilham uma *imagem de si*, de alguém imerso numa incomensurável solidão. Esse sentimento comum vem já desde a infância da narradora-locutora, mas é agudizada na criança que foi a um dia a narradora, em todas as situações de ausência da mãe projetando um *ethos* de desamparo total. Em (66), a narradora verbaliza o que considera ser o comportamento ideal de uma mãe, ou o comportamento que gostaria que a mãe tivesse tido para com ela no passado, como exprime o advérbio “inutilmente” que modaliza a “espera” levada a cabo por e1, que é vã, pois a mãe está distante do protótipo da mãe ortodoxa (a avó é quem mais se aproxima desse modelo). A frase adversativa “Mas ela esquecia-se”, logo a seguir à descrição do estereótipo das “mães dos livros”, ou o modelo idealizado de mãe (66) a demonstrar que, tanto a criança como a narradora, passam a imagem de alguém que vive uma inquietude permanente. Mais: o esquecimento da mãe face à família, que é representada pelo “nós” (62), bem como a aparente ausência de afetividade, são interpretados como rejeição pela criança e surge no discurso (66) através da comparação, “esquecia-se de mim, como se me enjeitasse”. A ausência é sempre o fator que despoleta sentimentos violentos como a raiva e o ressentimento, a par de uma desmedida fome de amor, inscrita no discurso da locutora-narradora através da negação (66), a partir do deítico temporal “nunca” e reforçada pelo advérbio de negação “nem”, que se traduz em asserções de modalidade afetivo-avaliativa patente no possessivo “minha”.

Exemplo (66): «*Às vezes chorava por ela, na cama, à espera inutilmente, que viesse para se despedir e aconchegar-me, como fazem as mães dos livros. Mas ela esquecia-se. Esquecia-se sempre de mim, como se me enjeitasse, se enfastiasse de me ver ali, colada, sem falta, às suas saias, sem palavras. Nunca houve palavras entre nós. Nunca houve gestos. Nem ternura. Apenas esta avidez. Esta avidez minha.*» (A-c,p.104)

A avidez, que se traduz numa espécie de voracidade relativamente à presença materna, mostra através do emprego do possessivo no último enunciado de (66) não é exclusiva do seu Eu-criança, mas que se

prolonga até ao presente. É uma característica *sua* que se alia a uma voracidade manifesta no desejo de ter a mãe exclusivamente para si¹⁸. .

A imagem que a narradora transmite (tanto em adulta como em criança) é a de uma pessoa que ama de forma possessiva, o que se vê sempre que se refere ao amor sentido pela mãe, a qual, por sua vez, transmite de si a imagem de uma mulher que é impedida de refletir o seu Eu a *imagem de si* para fora, perante a comunidade, como se vê pela inquietude e tédio demonstrados quando se encontra confinada ao espaço doméstico, ao passo que a imagem do narrador-locutor é sempre a de alguém que pretende devorar o Eu materno, apropriando-se dele. A mãe é a mulher que exprime o impulso de iluminar os sítios por onde passa com a sua beleza, (67) que atrai sobre si a atenção dos demais, que gosta de deslumbrar e seduzir (68). O contraste entre o comportamento da mãe em privado e em público é percebido e habilmente convertido pelos olhos do eu-criança da narradora-locutora numa interessante construção dialógica, assente num conflito de vontades entre a narradora e a mãe. Este conflito de vontades assenta no desejo da narradora em conservar a mãe em casa, enquanto esta quer sair e conviver, apesar do aspeto cinematográfico dos seus aposentos, sentindo-se deprimida como se estivesse numa prisão (67) e livre e feliz no exterior (68):

(67): «*De manhã dormia até tarde. Na sua cama de linho e de veludo. Quando ficava em casa todo o dia, estendida no sofá dourado (...), a folhear as revistas de capas cintilantes, tentando conhecer melhor as vidas das atrizes de cinema, que parecia copiar, num quotidiano enfastiado.*

Entediado. De manhã dormia até tarde. Na sua cama de cerejeira. Quando ficava em casa todo o dia, sem se mexer, aninhada em torno de si própria, punha repetidamente os mesmos discos na grafonola alta. Sobretudo 'Madame Butterfly' de Puccini, que ouvia com lágrimas nos olhos.» (A-c, p. 96).

A Locutora-narradora evidencia o estado de vigília permanente enquanto criança como estando permanentemente a observar, a vigiar a mãe em todos os movimentos e reações enquanto está em casa tal como o narrador de “TLLgR” fazia com a sua personagem, para frisar o seu crónico e omnipresente

18, Há aqui uma relação com o conteúdo do livro de poesia autora intitulado *Minha mãe meu amor*, incluído na antologia poética da Autora (Horta, 2009:549-559)

medo de perda:

(68): «*Lembro-me de a ver dançar o tango nos braços daqueles homens sedutores que a rodeavam, no casino da praia para onde íamos no Verão. O meu pai, esse ficava a trabalhar em Lisboa.*

Vigiava-a enquanto bebia champanhe, nas taças largas de cristal, a rir muito alto, linda de morrer, nos seus vestidos justos ou soltos e leves sobre as ancas. Volteando.»(A-c, p. 99)

Por fim, uma palavra para os demais locutores-enunciadores que surgem no texto onde o PDV dominante é inequivocamente o do narrador. A mãe, praticamente, não emite enunciados verbais, exceto em dois brevíssimos e desinteressados instantes, citada pela narradora. O desinteresse, distração ou alheamento por esta evidenciado encontra-se discursivamente grafado nas reticências da expressão demarcada do resto do discurso por travessões - Ah, estás aí... - (p. 102). Tal como alguma impaciência na exclamação “Vai-te embora!” (p. 108). A *imagem* da mãe, salvo nestas duas exceções, é transmitida ao alocutário exclusivamente pelo olhar da filha, a qual descreve e interpreta atitudes, gestos, comportamentos. Mas a *imagem* da filha enquanto criança e da narradora-locutora adulta torna-se acessível ao alocutário pelo discurso emotivo desta ao longo de todo o conto, permitindo a projeção da imagem de uma criança carente e desamparada, sendo esta última característica corroborada por dois dos locutores-enunciadores, familiares próximos à criança-protagonista do conto: o pai L2-E2 (69) e a avó L3-E3 (70), citados em discurso direto :

(69): «O pai às vezes dizia-me: *pareces uma sonâmbula*, a andar pela casa.» (A-c, p. 99).

O deítico temporal “às vezes” (69) dá a entender tratar-se o pai da criança alguém ausente, indo ao encontro da imagem que dele perpassa em (68) a de alguém sempre demasiado centrado no trabalho, mas o enunciado atribuído à avó (70) denota uma genuína preocupação e carinho, reconhecido pela neta, que a cita em adulta. A força ilocutória da ordem emitida pela avó, expressa pelo verbo “mandar”, é atenuada pelo adjetivo “apreensiva” que modaliza o tom de voz empregue. O verbo “ralhar” referente ao tom do segundo enunciado emitido pela avó e citado em discurso direto pela locutora-narradora é também modalizado por um adjetivo, “branda”, que suaviza o acato de ralhar, transformando a

reprimenda num ato de mimar uma neta fragilizada.

(70): «Vai lá para fora brincar – mandava a avó, *aprensiva*, empurrando-me (...). *Tu não comes nada – ralhava, branda*, e eu não comia. (A-c, p. 105).

A cena do enunciado que se segue passa-se já na escola, num colégio de freiras, e descreve parcialmente uma atitude repressiva por parte da professora, a que a narradora dá especial importância por ter mudado a sua forma de olhar a mãe e provavelmente despoletado o ressentimento que sente em adulta:

(71) «Esta menina *não* tem mãe – e a professora *apontara* para *mim*, com o *dedo espetado, em plena sala* de aula. E *acrescentara: portanto, ela é assim*. (Horta, et al, 1999:109)

O ato de “apontar”, flexionado na terceira pessoa do singular no pretérito mais que perfeito, transforma uma asserção neutra, que poderia até adquirir um tom benevolente num ato de acusação dirigido à criança, protagonista da história. Este enunciado traduz uma situação que marca o final da infância de e1, na medida em que há uma perda de inocência. Há aqui um comportamento ou atitude implícita que nunca antes fora censurada ou atacada. Mais: há um culpar da mãe, pela ausência e negligência por ela evidenciadas e que resultam no facto de a criança ser “assim”. Este advérbio de modo encerra em si um comportamento ou atitude (implícito) que se conjuga com o ato de apontar o dedo à criança, que é enxovalhada e julgada em público. Esta exposição pública é feita por uma mulher que é o oposto do da mãe, uma freira, alguém cuja conduta se pauta normalmente pelo modelo da mulher que adota a modéstia, a castidade e a austeridade na sua conduta do dia-a-dia, um tipo social, radicalmente oposto à imagem de exuberância e sedução da mãe, copiado do modelo de sedução cinematográfico, em que o enunciado “esta menina não tem mãe” dá a entender, implicitamente, que esta já não estará a viver com a família, que já não a pode educar. Mas pode também conter em si outro pressuposto: o de que a mãe apresenta uma conduta imprópria para educar uma criança. As vozes dos locutores-enunciadores secundários de “A-c”, como o pai ou a avó, que ajudam a reforçar o *ethos* de abandono do eu-criança são colocados ao mesmo nível, mas a voz da professora-freira sobrepõe-se à destes por representar uma voz de autoridade e por ser uma personagem-chave que explica a origem da imagem de fortíssimo

ressentimento e mágoa ressentimento no eu-adulto a ponto de fantasiar um crime. A *imagem de si* que a narradora-locutora projeta da criança no momento em que é exposta perante a turma é a de alguém a quem estão a agredir, a humilhar, não em termos físicos, mas em termos psicológicos. Sentimo-nos contudo inclinados a pensar de uma exposição da sua face negativa, relacionando-se com um aspeto da sua intimidade que é omissa no conto, pela evocação da postura corporal adotada na altura, com o verbo “encolher” na primeira pessoa a insinuar estar a criança a sentir-se violada na sua intimidade:

Exemplo (72): «*Encolhi-me* ainda mais no meu lugar, cabeça baixa, *envergonhada*, enquanto a *freira* continuou a falar, embora não a entendesse.» (A-c, p. 109).

Os enunciados que se seguem a esta cena mostram que é a partir daquele momento que mudam os sentimentos da criança em relação à mãe e que se mantêm até ao presente da enunciação. Há, aqui, uma colagem do PDV por parte da narradora ao ponto de vista da professora, uma vez que esta representa a voz de autoridade, no sentido de concordar com ela de que a mãe se demitira do seu papel, abandonando o lar. Mas também sente que é uma criança diferente das outras, que o seu comportamento é considerado heterodoxo, e culpa um pouco a mãe por isso. A *imagem de si* da criança, projetada nesta cena, é a de um *ethos* de desajuste que a impede de se sentir integrada no colégio e a leva a encolher-se na cadeira, a sentir-se envergonhada. A mudança de sentimentos que se pode ver em (73) e que se estende ao “Eu” do narrador no presente, adiciona a um *ethos* de desajuste referido a propósito do exemplo anterior (72) a *imagem de si* de alguém só, como se vê pela situação descrita em (74), que mostra finalmente o contexto das palavras enunciadas no início do conto, provenientes de uma situação em que a narradora-locutora está mergulhada no mais profundo desespero e que vem sendo construída desde o início do conto. O deítico temporal “nessa madrugada” (73) mostra o choque dos sentimentos negativos como o “ódio” e o “desgosto”, que nasceram a partir do que dissera a professora do colégio:

(73): «*Nessa madrugada*, ficara acordada, e de manhã estava com os olhos pisados, mais pelo *ódio*, do que pelo *desgosto da verdade* que dissera.

Pois mesmo *antes* de abandonar a casa e deixar-nos, *ela já não estava connosco*.» (A-c, p.109)

A inquietude sentida “Nessa madrugada” confirma essa imagem de si-criança de um “Eu” inadaptado, em que o discurso de ódio surge após a modificação no Eu, despoletada pelo discurso da professora. A modalização epistémica que encontramos nos dois contos do capítulo anterior está, aqui, contida no primeiro enunciado de (73), na locução “desgosto da verdade”. Há uma tomada de consciência de algo que é assumido como uma verdade não só dolorosa como também humilhante ao perceber que antes de sair de casa a mãe já não lhe pertencia. No final (74), domina a imagem de si de desajuste do eu-adulto e a confirmação da tragédia e de um caminho semelhante que ambas percorrem e ao qual não conseguem fugir:

(74) «As correias de cabedal a segurarem-*me*, a prenderem-*me* os pulsos, os tornozelos, à cama de ferro, estreita, de coberta muito esticada, sem sequer uma ruga.

Vejo-*me como se fosse ela* aqui deitada.

E um vômito ardente começa a formar-se dentro do *meu* peito, grosso, enorme, avassalador e tenaz, numa última agonia.» (A-c, p. 110)

O excerto (74) surge no conto como um epílogo, cujo cenário é um quarto num hospital psiquiátrico ou uma prisão de alta segurança. A referência às correias de cabedal que prendem a narradora-locutora a uma cama indiciam a situação em que se encontra L1-E1 no presente, com os pronomes clíticos de primeira pessoa ligados ao verbo “segurar” e “prender” no infinitivo. Neste segundo enunciado do excerto, o presente do indicativo do verbo “ver”, é utilizado como um verbo de conhecimento e não apenas de percepção sensorial, a assinalar o “agora” da locutora-narradora, que se coloca no lugar “dela”, subentendendo-se, a mãe, que teria passado pela mesma agonia da Locutora-narradora adulta. A agonia que lhe faz subir o vômito à garganta tem a ver com o consumir da fatalidade que antes se anunciava. O conto termina com a projeção do *ethos* de desajuste e a confirmação do estado de insanidade da narradora. E o consumir da tragédia pela falha na construção de uma identidade própria, em que o destino de duas mulheres de olhos azul-cobalto surge como indiferenciado.

3.2. Análise do conto “Walker Brothers Cowboy” de Alice Munro: a construção do “Eu” do narrador feminino (autodiegético) – marcas discursivas de aproximação/ distanciamento do narrador face à figura materna.

Neste conto, tal como no anterior, há também uma criança do sexo feminino que, além de personagem, é narradora. Estamos, pois, perante outro caso de autodiegese, marcado discursivamente, logo na primeira frase, pela presença do deíctico pessoal que é o determinante possessivo de primeira pessoa, “my”. A narradora recria cenas do quotidiano da vida familiar, focalizada na sua relação com os pais e na relação dos pais entre si mesmos e com o mundo. A mãe, enquanto modelo de conduta feminina, é especialmente visada. Tal como no conto anterior, a *imagem de si* da narradora é projetada através do tipo de relação que estabelece com a mãe e das marcas de subjetividade inscritas no próprio discurso, destacando-se a *modalidade afetivo-avaliativa* presente nas escolhas lexicais [adjetivos, advérbios e verbos afetivos (Silva, 2004:60)] em relação à forma de interagir da mãe em casa e em público. A modalização temporal está patente no texto através deste desdobramento do “Eu” da locutora-narradora (tal como já acontecia em “Azul-cobalto”) a qual recorda, no tempo de enunciação, o “agora” da narradora L1-E1, um episódio da sua infância ocorrido durante uma saída de casa, num passeio com o pai e o irmão mais pequeno. O pai é vendedor porta-a-porta, de um leque de produtos vários, na firma *Walker Brothers'*, na tentativa de recuperar as finanças da família, após a falência de um negócio de produção de peles de raposa. Nessa viagem, durante a qual decide misturar negócios e lazer, faz-se acompanhar das crianças, e acaba por fazer um desvio e ir ter à casa de uma antiga namorada – a jovem com quem deveria ter-se casado, não o tendo feito por razões religiosas, pois a família não via com bons olhos uma mulher católica no seio da comunidade.

Apesar de ter sido escrita no final dos anos 1950, a acção da história passa-se duas décadas antes – “the nineteen-thirties” segundo Howells (2000:18) –, mas a narradora utiliza o presente histórico (75), ostentando um discurso adulto atestado pelo conhecimento enciclopédico demonstrado, pouco provável numa criança pré-adolescente em idade escolar. Esta mesma narradora-locutora (L1-E1) é também o locutor principal no texto, embora haja breves citações em discurso direto de outros locutores como o pai, a mãe, o irmão mais novo, Nora, a mãe de Nora (momma), de que servem para o respetivo alocutário possa comparar o que dizem, isto é, o teor do seu discurso quer da narradora quer das

restantes personagens com as suas atitudes. Há vários pontos de vista que se cruzam e permitem a L1-E1 traçar o retrato da mãe, ao longo do conto (75) e construir a própria identidade, figurando esta mãe como um protótipo da mulher na sociedade patriarcal do qual ela vai querer afastar-se para construir o próprio “Eu”. A *imagem de si* é obtida pela forma como L1-E1 se refere, avalia ou critica as restantes personagens quando estas não estão presentes, isto é, no tempo de enunciação, durante produção do discurso da locutora-narradora. Esta estabelece um tom confidencial e de cumplicidade com o alocutário, decorrente do uso do presente histórico, como se estivesse a conversar com um amigo de longa data, ao mesmo tem que expõe uma relação com a mãe que não chega a ser conflituosa, mas que é nitidamente de oposição em relação à forma de olhar os factos e de se apresentar para o mundo, como veremos mais adiante. Nesta relação, nota-se uma assimetria, tal como havia em “A-C”, mas em moldes diferentes: em “WBC” há também uma relação hierárquica, que está implícita na atitude diretiva da progenitora (75) que obriga a filha (e1) a ficar em pé, quieta, numa quente tarde de Verão, enquanto lhe costura um vestido de lã que deverá usar no Outono seguinte, quando começarem as aulas. A criança tem, por isso, que suportar, obediente embora contrariada, como mostra o adjetivo “endless” (75) referindo-se às provas do vestido, debaixo de um calor que se percebe insuportável, como atesta o estado “sweaty” da protagonista” que se sente “ungrateful”, sentimento ao qual está subjacente um certo sentimento de culpa, relativamente à sua pouca valorização face à incansável dedicação materna, assim como uma certa impaciência pelos intermináveis ajustes que a mãe faz no vestido, o que situa a ação num período em que a narradora era extremamente jovem. Pelo facto de, tal como em “A-c”, termos em “WBC” um desdobramento do “Eu” do narrador em L1-E1, o conto reveste-se de características marcadamente polifónicas resultantes da interação entre a subjetividade do PDV de e1, que vive os acontecimentos, e do “Eu” adulto L1-E1 que os narra, mas um “Eu” que convoca o passado, aproximando-o do seu tempo “agora”, para melhor visualizar as reações dos intervenientes e refletir sobre elas.

O conto abre com o pai a enunciar um convite para saírem a ver o lago da região (75), que a narradora de seguida passa a contextualizar. O pai propõe o passeio, sugere à mulher tirar os filhos do ambiente abafado de casa. Após a recusa da esposa, que se desculpa com o dever e os afazeres domésticos e com a costura das roupas para a escola, dirige então o convite aos dois filhos mais crescidos:

(75): « *After supper my father says “Want to go down and see if the Lake's still there?”* we

leave my mother sewing under the dining-room light, making clothes for me against the opening of school. She has ripped up for this purpose an old suit and an old plaid wool dress of hers, and she has to cut and match very cleverly and also make me stand and turn for endless fittings, sweaty, itching from the hot wool, ungrateful.

(...)

Then my father and I walk gradually down a long, shabby sort of street, with Silverwoods Ice Cream signs standing on the pavement, outside tiny, lighted stores. This is in Tuppertown, an old town, on Lake Huron, an old grain port.» (WBC, p. 1)

Na segunda parte de (75) é-nos revelada a situação geográfica da acção, em Tuppertown, perto do Lake Huron, no Canadá. A cena passa-se num momento específico do dia, após a ceia ao cair da tarde. A indumentária descrita em (76) confirma que a acção se passa num dia quente de Verão pelo facto de as crianças da vizinhança se encontrarem fora de casa a brincar ao ar livre ao fim da tarde como. As pessoas estão sentadas fora de casa a apanhar o ar que começa a ficar fresco. A atitude indica que as pessoas em geral na vizinhança gozam de um estilo de vida menos austero do que a mãe que tem um comportamento atípico em relação ao resto dos vizinhos. Ao insistir em ficar em casa com o tempo especialmente quente a mãe dá uma *imagem de si* de uma pessoa especialmente austera, talvez um pouco excessivamente votada ao sacrifício e ao dever. A evocação da imagem da mãe a costurar, por L1-E1 é a de alguém incansável, que trabalha continuamente, como ilustra o uso do *present continuous* do verbo *sew*. A mãe é mostrada também como uma pessoa meticulosa, possuidora de grande destreza (uma vez que corta e adapta de forma "cleverly", aqui usado com o sentido de "competente"), um vestido velho de lã para a filha, preparando-a para o frio. O ethos da mãe transmitido pela filha é o de uma mulher laboriosa, o protótipo de "mãe-formiga", exclusivamente focalizada no trabalho doméstico. A imagem que L1-E1 traça da mãe é de certa forma positiva, ao primeiro impacto, mas com algo de intransigência, mostrando-se pouco propensa às actividades lúdicas que estariam mais de acordo com a estação do ano em que se passa a história. Por outro lado, a imagem da filha, que observa tudo e todos à sua volta e regista todos os detalhes na memória, é construída apenas e só pela seleção e disposição de todos estes detalhes que compõem uma memória autobiográfica, repleta de sensações o que denuncia ter sido uma criança extremamente atenta (tal como a criança de A-c), observadora e muito curiosa. O facto de a narradora realçar a importância da mãe não se poder enganar no corte do vestido, denuncia

imediatamente uma frágil situação económica, pois subentende-se que a família não dispõe de dinheiro para roupas novas para os mais pequenos. A narradora mostra-se rigorosa na evocação dos detalhes e em perpassar a forma de pensar o PDV das restantes personagens como o pai ou a mãe no seu discurso, o que faz de "WBC" um texto assaz polifónico. A tendência para a introspeção mostrada pela narradora do seu "Eu" criança é a de alguém bastante solitária, mas não infeliz ou pelo menos, não mais do que as outras crianças da vizinhança, mas o *ethos* da narradora adulta consiste na projeção de uma *imagem de si* de alguém fascinada pelas atitudes das pessoas e pelo conhecimento da natureza humana:

(76): «People are sitting out, men in *shirt-sleeves* and *undershirts* and women in *aprons* (...). Children are *still* playing. I don't know them either because *my mother keeps my brother and me in our own yard*, saying he is too young to leave it *and I have to mind him. I am not so sad to watch their evening games*, because the games themselves are ragged, dissolving. *Children, of their own will, draw apart*, separate into islands of two or one under the heavy trees, *occupying themselves in such solitary ways as I do all day*, planting pebbles in the dirt or writing in it with a stick.» (WBC, p. 1-2)

A *imagem de si* que a narradora (L1-E1) dá do seu eu-criança (e1), mostra não só aquilo que acabámos de afirmar como também o carácter independente de e1, que é alguém a quem são atribuídas responsabilidades, como tomar conta do irmão. Trata-se portanto de uma criança que é obrigada a crescer e enfrentar as dificuldades do dia-a-dia. No entanto, apesar de os seus movimentos e tempo para si estarem bastante mais limitados em relação às crianças da vizinhança, não se sente infeliz por não gozar da mesma liberdade. Há aqui duas perspetivas que são confrontadas neste excerto de forma comparativa: o quotidiano da narradora e dos irmãos e o das outras crianças. A alternância de PDV entre o Eu da narradora, sobretudo do seu PDV enquanto criança e o PDV daqueles que estão à sua volta conferem a dimensão polifónica ao texto. As outras crianças, por exemplo, apesar de se moverem livremente fora de casa, são tão solitárias quanto ela. A narradora L1-E1 mostra-se, evocando sempre o seu Eu do tempo de infância, como uma criança equilibrada, analítica, sempre propensa a comparar atitudes das pessoas que partilham o seu espaço doméstico com as que habitam fora dele como os filhos dos vizinhos (76).

Depois de exposta a relação contrastiva da atitude quotidiana do comportamento da mãe (75) face ao

comportamento habitual das restantes pessoas da vizinhança (76), a narradora começa a cogitar na forma como a mãe se relaciona com os outros, a comunidade de vizinhos e conhecidos, não apenas com a família. E também nos temas das conversas, sobretudo na forma como enuncia o seu discurso e se apresenta em público, o que por vezes causa algum desconforto à filha-criança (e1). Em (77) temos um exemplo da forma como a narradora e1 capta a natureza essencial da relação parental, evocada por L1-E1 que a analisa agora à luz do seu “Eu” adulto. Percebe-se que a relação da criança com o pai é mais leve, descontraída, e não tão hierarquicamente vincada como a relação com a mãe, como se vê no primeiro enunciado. Isto porque o pai não exige a obediência a regras tão apertadas, permitindo às crianças divertirem-se, conversando, mostrando-lhes os lagos. Os enunciados que se seguem em (77) são imputado à narradora adulta tornando-se perceptível a maturidade da narradora L-1-E1; já não é propriamente a criança que é evocada no conto, pois o conhecimento enciclopédico demonstrado não corresponde ao de uma criança em idade escolar:

(77): «*He [o pai] tells me how the Great Lakes came to be. (...) Even my father, who sometimes seems to me to have been at home in the world as long as it has lasted, has lived on this earth only a little longer than I have. (...). He was not alive when this century started. I will be barely alive – old, old – when it ends. I do not like to think of it.*» (WBC, p. 3).

A profissão do pai, vendedor porta-a-porta, é identificada e descrita em (78) onde são confrontados o PDV da mãe em relação à forma escolhida pelo pai para sustentar a família. A imagem da mãe, mostrada pela narradora de “WBC”, não é, relativamente ao papel de esposa, construída de forma a ser vista como simpática aos olhos do leitor. A modalidade apreciativo-avaliativa veiculadora de juízos negativos está patente na forma pejorativa inscrita no discurso da mãe quando se refere ao pai e a tudo o que envolve a sua profissão e gostos pessoais, o que lhe dá a imagem de uma esposa que não é amável nem carinhosa. A narradora mostra-a como alguém triste e amargo, sem humor e implacável na sua crítica, como quando desvaloriza a canção que o pai costuma trautear para parodiar a própria atividade “a not a very fun song”. Esta expressão usada pela mãe mostra que a sátira não consegue arrancar-lhe uma gargalhada como era o objetivo do pai, uma vez que ambos possuem sistemas doxais diferentes, o que implica também uma forma diferente de se relacionar com o outro: a escolha do substantivo de conotação pejorativa com que denomina a profissão do marido, “pedlar” (feirante),

contém em si um ato discursivo de censura e contrapõe-se à expressão mais neutra, “selling for” (a vender para alguém) usada pela narradora. Esta última compara, ainda, a situação sócio-económica do agregado do tempo de do tempo de referência, com um tempo anterior, “where we used to live” (78), o que resulta numa estrutura de construção dicotómica, relativamente ao quotidiano de quando tinham uma quinta para produção industrial de peles para vestuário de luxo com o quotidiano do tempo de referência e a fase pela qual a família está a passar no tempo em que ocorrem os acontecimentos do conto. Neste ponto da narrativa percebemos em que consiste a divergência do PDV na narradora L1-E1 do PDV da mãe, em relação à forma de encarar a atual situação económica do agregado: não estão mais pobres do que antes, mas há uma diferença de estatuto que incomoda a progenitora e afeta o comportamento e relacionamento materno com o agregado e com a comunidade. O PDV da criança (e1) está mais próximo do da figura paterna:

(78): « *My father has a job, selling for Walker Brothers. This is a firm that sells almost entirely in the country, the back country. Sunshine, Boylesbridge, Turnaround – that is all his territory. Not Dungannon where we used to live, Dungannon is to near town and my mother is grateful for that. (...) He has a song for it (...). Not a very funny song, in my mother's opinion. A pedlar's song, and that's what he is, a pedlar knocking at backwoods kitchens.*

(...)

My father raised silver foxes and sold their pelts (...). Prices fell...we owed everything to feed the company, I have heard my mother explain this, several times, to Mrs. Oliphant who is the only neighbour she talks to. (...) Many people could say the same thing but my mother has no time for national calamity, just ours. Fate has flung us onto a street of poor people (it does not matter that we were poor before, that was a different sort of poverty), and the only way to take this, as she sees it, is with dignity, with bitterness, with no reconciliation.» (WBC, p.4)

Na segunda parte de (78) está expresso o ponto de vista da narradora-locutora L1-E1 acerca do empobrecimento da família que os levou a mudar de casa e diverge do da mãe, que encara a falência como uma vergonha, não apenas pelas dívidas, mas sobretudo pela perda de estatuto, como dá a entender o enunciado que se encontra dentro de parêntesis, ainda em (78). Também se nota, no último segmento do excerto, a forma como o PDV de L1-E1 diverge inequivocamente do da mãe em relação à

forma como devem encarar a vida daí em diante, pela forma como L1-E1 se distancia do discurso citado referente à voz da mãe, através da expressão “as she sees it”, demarcando-se do PDV da mãe. Esta não assunção por parte de L1-E1 do PDV da mãe, assim como o tratamento por “she” a criar uma distância psicológica, está reforçada também pela distância física entre mãe e filha, presente em todo o conto (salvo na cena em que está a experimentar o vestido e na cena em que vão ambas às compras, onde, apesar da proximidade física, não há harmonia de PDV). Aqui está patente, mais uma vez, o carácter fortemente independente e autónomo e pouco conformista de L1-E1, face à pressão que a mãe exerce sobre si na tentativa de moldar a filha segundo um modelo de comportamento, um estereótipo que idealiza (79) vestindo a filha para sair de uma forma que a filha considera antiquada e demasiado elaborada, o que a faz sentir-se desconfortavelmente ridícula. Ainda no segmento final de (78) temos as principais diretrizes que orientam a conduta da mãe da narradora tal e qual esta a recorda. A narradora mostra a mãe como alguém que projetando uma imagem de grande rigidez pela utilização de substantivos abstratos como “dignity” (para ilustrar a imagem que a mãe pretende mostrar para o exterior), que isolado teria uma conotação positiva, mas que se combina com outro substantivo abstrato “bitterness” (a imagem da mãe que de facto perpassa para a comunidade), na sua aceção conotativa, retirando o valor positivo de “dignity” reforçada pela locução “with no reconciliation”. A confirmar esta ideia, a narradora-locutora mostra como o ato de ir às compras com a mãe se torna penoso em (79). Trata-se não de uma atividade de lazer mas de trabalho pois ir à mercearia com a mãe implica necessariamente que a filha terá de ajudar a carregar as compras, é uma tarefa habitual, um dever, não um momento de descontração, um divertimento, como seria de esperar. Novamente a ideia da colocação do dever, das regras acima de tudo, do sacrifício e do trabalho incansável, dotado de carácter de habitualidade, ideia que no emprego do advérbio de quantidade “often”, referindo-se à frequência com que se deslocam ambas à mercearia de Simon com esse fim e essa disposição de espírito. Mas vejamos como a filha encara a forma da mãe se apresentar e interagir em público:

(79): «In the afternoons she *often* walks to Simon's Grocery and *takes me with her to help carry things. She wears a good dress, navy blue with little flowers, sheer, worn over a navy-blue slip. Also a summer-hat of white straw, pushed down on the side if the head, and white shoes I have just whitened on a newspaper on the back steps. I have my long hair freshly done in long damp curls which the dry air will fortunately soon loosen, a stiff large hair ribbon on top of my*

head. This is entirely different from going out after supper with my father. We have not walked past two houses before I feel we have become objects of universal ridicule. (...) My mother does not seem to notice.» (WBC, p.5)

Em relação à forma de apresentação e atitudes comportamentais no exterior, isto é, em público, a locutora-narradora constrói ainda a imagem de uma mãe que se esmera no asseio com “a good dress”, mas de extrema modéstia, sem quaisquer luxos, como atesta a descrição do vestuário, com um vestido escuro, azul-marinho, “navy-blue”, com florinhas, chapéu e sapatos brancos. No entanto, esta mãe mostra-se constantemente desatenta com as necessidades afetivas da família como demonstra o verbo *to seem* no presente do indicativo na forma negativa, no último enunciado de (79). Ainda relativamente à imagem que projeta para o exterior, a modéstia é a nota dominante: chapéu de palha, barato, sapatos cuidadosamente branqueados com papel de jornal pela filha, que os preparou cuidadosamente sentada do degrau da porta que dá para o pátio. A mãe desta narradora de “WBC” não chama a atenção pela beleza ou requinte, em tudo o oposto à mãe do conto “A-c” no aspeto físico, mas que tem com ela um ponto em comum: a desatenção face às necessidades afetivas da família, embora o motivo dessa desatenção seja não tenha nada a ver com o da mãe da narradora de “A-c”. No excerto seguinte, consegue-se ainda perceber a forma como mesmo o “Eu”-criança da narradora (e1) se opõe aos gostos estéticos da mãe como atesta a expressão *I feel we have become objects of universal ridicule*. A mãe tenta moldar a imagem da filha, segundo o estereótipo ou modelo de “dignidade na pobreza” que ela própria construiu ou idealizou mas com o qual a jovem não se identifica de todo. Segundo L1-E1 a imagem do seu eu-criança é toda ela uma construção feita da mãe, “her creation” (80). A rejeição que L1-E1 mostra por parte de e1, relativamente a esta imagem hetero-construída, é percebida pelo verbo “loathe” a incluir não apenas a sua apresentação física para o exterior mas, até mesmo o modo como a mãe pronuncia o seu nome em público, exibindo-a como criação “sua”, num registo da voz que classifica de demasiado “high”, “proud” e “ringing”. L1-E1 recorda o facto como uma tentativa por parte da mãe de impressionar a comunidade, os vizinhos, exibindo-a como um troféu, o que explica a utilização de um verbo com tão forte carga emotiva. O emprego da forma verbal “loathe”, na primeira pessoa, na fala do narrador, traz em si o germe de uma rutura que acompanha a afirmação de vontade própria, na forma de conceber e construir a sua identidade e na forma de se apresentar ao mundo.

(80) With me *her creation*, wretched curls and *flaunting* hair bow, scrubbed knees and white socks – *all I do not want* to be. I *loathe* even my name when she says it in public, in a voice so *high, proud* and *ringing, deliberately different from the voice of any other mother on the street*. (WBC, p.5)

Outro traço de personalidade que dá à mãe em “WBC” uma imagem desfavorável é a falta de bom-senso e sentido de *timing* ou oportunidade, bem como uma preocupação excessiva com o que pensam os outros, a comunidade. O episódio do gelado é sintomático por não poderem ter frigorífico em casa, outro sinal das condições modestas em que vive o agregado familiar. A mãe obriga a interromper o sono da criança mais nova para o comerem antes que derreta. O episódio começa por ser relatado num tom aparentemente neutro, mas o leitor logo percebe o incómodo sentido pela criança (e1) quando vê o irmão acordado por um motivo que lhe parece fútil, para, logo a seguir, perceber a implacabilidade da narradora adulta que narra o comportamento adotado logo depois pela mãe. Só a sequencialidade destas duas cenas nos dão o *ethos* a imagem da narradora adulta L1E1 que surge quase sempre minimizada ao longo do conto para colocar em evidência o seu PDV como criança. O retrato da progenitora, na descrição deste quadro situacional, tem implícita uma desvalorização, já que ambas se regem por sistemas doxais distintos: a narradora adulta (L1E1), sem nunca emitir quaisquer juízo de valor acerca da mãe, mostra-a como uma pessoa patética, ao passo que a narradora no seu eu-criança (e1) passa a imagem de uma crítica implacável, quase que de um censor. O uso da expressão “try then to imitate the conversations we used to have at Dungannon” (81), mostra a forma como (e1) vê a atitude da mãe como ridícula, porque do PDV da narradora desmente a intencionalidade do ato inicial, isto é, a compra de uma guloseima para as crianças é vista não como um ato de amor ou desejo de partilha, mas antes uma tentativa, inútil, de reconstituição de um passado onde se permitiam certos luxos, em que o estatuto de esposa de homem de negócios e empresário de um produto de luxo e uma casa mais luxuosa se conjugava com a lembrança dos “most leisurely days”, quando o irmão mais novo não era nascido, e a mãe não tinha tanto trabalho. Este comportamento é recorrente e está discursivamente marcado na forma como narrador usa o advérbio de quantidade “sometimes” (81) e coloca o último enunciado deste excerto na forma negativa, e no presente “She is not able to keep from mentioning those days”. Esta atitude, mostrada como frequente no comportamento da mãe, dá a ideia que é uma mulher que vive no passado e para o passado, como mostra a expressão “our earliest, most leisurely days”, que se

contrapõe ao PDV da narradora-criança que vive orientada para o futuro:

(81) «My mother will *sometimes* carry home, for a treat, a brick of ice-cream – pale Neapolitan; and because we have no refrigerator in our house we wake my brother and I eat it at once in the dining room, always darkened by the wall of the house next door. (...) My mother tries then to imitate the conversations we used to have at Dungannon, going back to our earliest, most leisurely days before my brother was born (...) and we would sit out on the step, facing the pump, the lilac tree, the fox pens beyond. *She is not able to keep from mentioning those days.* “Do you remember when we put you in your sled and Major pulled you? (...) Do you remember your sandbox outside the kitchen window?” I pretend to remember *far less than I do*, wary of being trapped in sympathy or any unwanted emotion.» (WBC, p.5-6)

A insistência da mãe em trazer o passado de volta, presente nos atos discursivos que encerram perguntas retóricas, confirma o que acabámos de dizer e dá ao mesmo tempo uma imagem de infelicidade no tempo presente. Neste excerto, está mais uma vez patente a oposição entre o PDV da narradora adulta (L1 E1) e o do seu eu-criança (e1). No último enunciado em (81) nota-se a maturidade de L1-E1, devido à consciência da atitude de rebeldia de e1, que finge não se lembrar bem dos outros tempos quando eram menos pobres, por não querer viver no passado. O uso do presente histórico tem como principal intenção a de esbater esta fronteira do tempo, tornando distinção do PDV da narradora de “agora” da criança de “outrora” particularmente subtil e difícil de distinguir.

A ideia de que a mãe vive para o passado, inscrita no discurso da narradora em (81), é reforçada na primeira expressão da mãe (L3-E3) citada em discurso direto em (82) “I look up at that tree and I think I am *at home*”. Este enunciado contém em si o pressuposto de que naquela casa, a casa onde a mãe vive com a família, não é feliz, pois não a considera um lar, revelando um *ethos* de desajuste, a *imagem de si* de inadaptação que se tem vindo a desenhar desde o início do conto. O pai (L2-E2) tentara já arrancá-la do seu mundo e do passado, enunciando o convite implícito logo no início do texto. Volta a fazê-lo novamente de uma forma à qual está também subjacente uma crítica a uma opção de vida demasiado sacrificada, dando a entender que essa opção de vida começa a afetar-lhe a saúde. O argumento que utiliza é o que ela precisa de “fresh air” (82), no qual está implícito o enunciado que esta passa demasiado tempo em ambientes fechados e de que “*a drive in the country,*” (82) far-lhe-ia

bem. Na verdade está a reclamar de forma subtil do seu progressivo distanciamento psicológico da família. A narradora-locutora mostra aqui o conflito entre dois PDV a que assiste enquanto criança (e1) e que representam dois *ethos* completamente diferentes: o pai, tendencialmente hedonista, sempre estabelecer um compromisso entre dever e lazer, de que é exemplo a proposta do passeio, durante uma viagem de trabalho; a mãe, à qual não lhe atrai a ideia, por se afastar da imagem que pretende passar para o exterior e também por ser uma atividade que não lhe lembra nem lhe devolve o estatuto do passado. A narradora-locutora adulta, socorre-se da memória privilegiada que possui, fruto da tendência inata para reparar nas atitudes verbais e não-verbais dos adultos e para perceber o que não é dito, e que fica subentendido nas entrelinhas dos discursos, dando a entender ao seu alocutário que a natureza das relações íntimas dos pais ameaçava deteriorar-se naquela altura ou que estaria iminente um possível afastamento entre ambos, pela sequencialidade dos dois parágrafos que se seguem:

(82): «*My mother has headaches. She often has to lie down. She lies on my brothers narrow bed in the little screened porch shaded by heavy branches. "I look up at that tree and I think I am at home", she says.*

"What you need, " my father tells her, "is some fresh air and a drive in the country," he means for her to go with him, on his Walker Brothers route.

That's not my mother's idea of a drive in the country.

(...)

No roads paved when we left the highway» (WBC, p. 6-7)

A narradora põe em evidência o confronto entre estes dois pontos de vista, onde o pai deixa implícito que a mãe estraga a própria saúde, fechando-se constantemente em casa. A narradora L1-E1 mostra-se, aqui como um ser que se coloca num plano distante e, por isso, abrangente em relação a ambos, que lhe confere não só maior conhecimento, como autonomia, discernimento, apesar de a tendência ser de se colocar um pouco mais próxima ao pai, por se identificar mais com a faceta mais otimista deste. Pai, filha e irmão mais novo deixam então a mãe em casa, fechada no seu mundo interior e nas suas memórias de uma existência idílica num lar que já não existe e saem para aproveitar aquele fim de tarde estival. O último enunciado de (82) pertence exclusivamente ao ponto de vista de L1-E1 no tempo de enunciação, sendo o único em todo o conto em que não é usado o presente histórico, mas o

passado, referindo-se aos acontecimentos daquele dia.

Durante o passeio que ambas as crianças fazem com o pai na rota de vendas para a Walker Brothers, este pai faz um desvio para ir ter à casa da antiga namorada com quem acabou por não se casar. O desvio da sua rota é percebido pela filha (83), entrando agora no território de um colega de trabalho:

(83) “Is this the way to Sunshine?” I asked my father, and he answers, “No ma'am it's not.” “ Are we still in your territory?” He shakes his head.

(...)

Another lane, a house also unpainted, dried to silver in the sun.

“I thought we were out of your territory.”

“We are.”

“Then what are we going in here for?”

“You'll see.”

Aqui temos o contraste entre a voz de da criança l1-e1, que pela primeira vez é citada em discurso direto, sendo esta voz composta por frases simples e perguntas que demonstram simultaneamente ingenuidade e pertinência, e de L1-E1, cujo discurso é bastante mais complexo. O eu da criança detém uma capacidade invulgar de reparar nos detalhes e retê-los na memória, contrastando com a atitude do irmão mais novo, distraído com as suas brincadeiras e alheio ao mundo dos adultos, mas ainda não se consegue exprimir usando o discurso complexo de um adulto. A curiosidade e expectativa são a imagem dominante no discurso de e1, em diálogo com o pai como vimos em (83). Em (84), a locução de L1-E1 mostra um discurso bem mais complexo, mostrando a perícia do narrador na articulação das diferentes “vozes” do texto ao mesmo tempo que esbate a fronteira do tempo. Neste excerto, são recebidos por Nora Cronin com hospitalidade e contentamento, que faz tudo para que o ex-namorado e os filhos se sintam bem em sua casa, tentando inclusive apresentar-se o melhor possível, trocando a roupa de trabalho (84) por um vestido (85).

(84): «In front of the house a short, sturdy woman is picking up washing, which had been spread on the grass to bleach and dry. When the car stops she stares at it hard for a moment, bends to pick up a couple more towels to add to the bundle under her arm, comes across to us and says in a flat voice, neither welcoming nor unfriendly, “*Have you lost your way?*”

(...)

“And look at me, I was prepared to clean the hen-house. You'll think that's just an excuse but it's true. I don't go round looking like this everyday”. She is wearing a farmer's straw hat , trough which pricks of sunlight penetrate and float on her face, a loose dirty print smock and running shoes» (WBC, p. 11),

L1-E1 vai retirando do baú da memória expressões faciais e atitudes que ficaram registadas na memória de e1, relativamente a Nora e a tudo o que se relaciona com a sua pessoa, comportamento, o lugar a casa onde vive, utilizando os mesmos parâmetros de que se serve para avaliar a mãe e reparando nas diferenças. Solicitude e cortesia estão presentes em (84), no enunciado “Have you lost your way?”, mas ainda sem vontade de interromper as suas tarefas. Mas, a partir do momento em que reconhece o homem que está de visita, a atitude muda visivelmente, como se nota na segunda parte de (84) quando lamenta estar vestida para lavar o galinheiro e não para receber visitas. A expressão “And look at me, I was prepared to...” atesta o embaraço ante as visitas, por estar naquela indumentária, o que tenta corrigir pouco depois, após convidá-los a entrar em casa:

(85): «“Let me get into a *decent dress*,” Nora says.

(...) Nora's dress when she appears again – *stepping heavily* on Cuban heels down the stairs in the hall – is flowered more *lavishly* than *anything my mother owns*, green and yellow on brown, some sort of floating sheer crepe, leaving her arms bare. Her arms are *heavy*, and every bit of her skin you can see is covered with little *dark* freckles like *measles*. Her hair is short, black, coarse and curly, her teeth very white and strong.

(...) Nora, sending a smell of cologne far and wide when she moves and displaying a change of voice to go with the dress, something more *sociable and youthful*.» (WBC, p.13)

A imagem que Nora transmite para o exterior é o oposto da mãe da protagonista E não apenas no que respeita à forma de vestir, apresentando-se num colorido vestido (84), com a exuberância do perfume que se espalha de cada vez que se mexe. É uma mulher de aspeto forte, patente no uso do advérbio de modo “heavily” que lhe modaliza o andar. O aspeto maciço reflete-se também na espessura dos braços que não são finos nem elegantes. É uma mulher calorosa, como atesta a forma como os recebe, e

carinhosa também, pela forma como trata a mãe inválida. Trata-se de uma mulher que não sendo bela, se apresenta atraente devido ao seu carácter sociável e à jovialidade, como atestam os adjetivos “sociable” e “youthful” no último enunciado de (85). A narradora adulta L1-E1 projeta uma imagem bastante favorável de Nora, recorrendo à memória que e1 reteve de todos os gestos e atitudes de Nora, inclusive no sentido de cativar o pai, comportando-se com ele de uma forma que nunca viu a mãe fazê-lo, causando-lhe sobretudo estranheza o convite para dançar, que ele recusa educadamente. O pai, por seu lado, tem também uma atitude que lhe parece pouco habitual:

(86): «She and my father drink and I know what it is. Whisky. One of the things *my mother has told me in our talks together* is that *my father never drinks whisky. But I see he does*. He drinks whisky and he talks of people whose names I never heard before.» (WCB, p. 115)

A imagem que a narradora adulta transmite de si como criança, é sempre a de alguém de poucas falas, discreta, que guarda os pensamentos para si (86), pois raramente confronta os adultos com as contradições de que se vai apercebendo nas suas atitudes. A criança e1 dá-se conta, por exemplo que o pai partilha com Nora uma parte da vida e hábitos que ela própria e, sobretudo, a mãe desconhecem, como o gosto por *whisky* (86). E percebe que, para o pai, aquela mulher está longe de ser uma desconhecida, pois influencia o seu comportamento como se vê em (87), já durante a viagem de regresso, durante a qual este não compra gelado (como a mãe gosta) mas “licorice”, doces de alcaçuz (como é da preferência de Nora). A criança dedica parte desta viagem de regresso a casa a pensar no que deve ou não contar à mãe, ao mesmo tempo que tenta imaginar o que pensaria esta relativamente a Nora, servindo-se do seu conhecimento enciclopédico e do conhecimento do *ethos* da mãe para lhe aplicar uma frase que costuma usar em pessoas que têm comportamentos desadequados ou inconvenientes, sobretudo de forem de fé católica como Nora – “She digs with the wrong foot”:

(87): «On the way home *my father does not buy any ice cream or pop*, but he does go to a country store and get a package of *licorice*, which he shares with us. '*She digs with the wrong foot*' I think, and the words seem sad to me as never before, dark, perverse. My father *does not say anything* to me *about mentioning things at home*, but I know, just from the *thoughtfulness*, the *pause* when he passes the licorice, that *there are things not to be mentioned*. The whisky,

maybe the dancing. No worry about my brother, he doesn't notice enough. At most he might remember the blind lady, the picture of Mary. (WBC, p. 17-18)

A criança aplica a Nora a frase que a mãe usaria se a tivesse conhecido, o que a deixa triste, pois parece-lhe perversa, quando aplicada a alguém tão amável como Nora. Trata-se de um preconceito baseado num estereótipo que visa especialmente as pessoas de fé católica.

O excerto (87) revela até que ponto a criança e1 é perspicaz, reparando em pequenas mudanças de atitude e hábitos do pai. Há, também, pequenos sinais de comunicação para-verbal que a pequena narradora nota no pai quando se dirige a ela, fazendo-a perceber que o que presenciou em casa de Nora não é para ser mencionado diante da mãe. É algo que está subentendido, como mostra o enunciado “there are things not to be mentioned”. As competências de comunicação e percepção de e1 são extraordinariamente desenvolvidas para a idade, o que torna possível a que a narradora L1-E1 se construa como uma narradora onisciente, recorrendo ao seu vasto leque de memórias que só em adulta consegue agora colocar em palavras. Para mais, apesar da contestação da imagem materna, que é efetuada no conto para que possa construir a própria identidade, assim como a percepção em idade tão precoce de que o pai poderia ter uma vida diferente, decide guardar a informação para si para preservar a coesão e a paz familiar, a felicidade possível de ambos, o que está contido na expressão “there are things not to be mentioned”. A criança faz uma escolha: calar um segredo para proteger a família e a integridade do mundo interior doméstico que, não sendo perfeito, lhe dá a segurança e a estabilidade que necessita. Nesta expressão está contido também o peso da responsabilidade que recai sobre os ombros de e1 citado pela narradora adulta. No último parágrafo, em (88), de regresso a casa, a narradora realça a beleza da paisagem, a tranquilidade do céu junto ao lago Huron, transmitindo uma imagem de paz e segurança que atravessa o discurso ao recordar a convicção de e1 de que as coisas continuarão sempre como até ali, como sugere a dupla menção do advérbio de tempo “always”:

(88) When we get closer to Tuppertown the sky becomes gently overcast, as *always*, nearly *always*, on summer evenings by the Lake.

A criança cola-se aproxima-se agora um pouco mais da figura materna, não tanto por convicção mas para conservar a família unida e o pai junto de si. Esta aproximação da criança à mãe deve-se ao medo

de perder o pai para uma mulher como Nora. A imagem de si que predomina da transformação da criança na adulta que narra a história é a de um amadurecimento com vista a passar por cima de pequenos conflitos no sentido de preservar a união familiar.

3.3. Conclusão:

1. Nos contos de “A-c” e “WBC” – tal como em Woolf em *TLLgR*, e em Andresen em *OS* – dá-se, no desfecho da história, uma descoberta de uma realidade diferente pelos respetivos narradores a respeito do seu “eu” na infância e que marca a entrada na adolescência: a tomada de consciência de que a realidade do mundo dos adultos vai muito além daquilo que lhes é mostrado pelos familiares mais próximos. Ambas resultam numa mudança de perspectiva sobre o mundo, sendo que os narradores se dedicam a relatar o processo que leva à tomada dessa consciência. Após a análise efetuada, conclui-se que a narradora-locutora de “A-c” revela uma *imagem de si* de desajuste e forte perturbação, contrastando com a imagem de amadurecimento e segurança transmitida pela narradora de “WBC.”

2. As marcas de inscrição do narrador no discurso estão assinaladas por déíticos de primeira pessoa em ambos os contos, que surgem ao longo da narrativa. A modalidade afetivo-avaliativa encontra-se inscrita no discurso do narrador L1-E1, que cita o seu eu-criança (e1), assentando numa construção dialógica do próprio eu pelo confronto com vários PDV. Mas se em *A-c* a distinção entre o PDV do narrado-locutor “agora” é perfeitamente distinta do PDV do seu “Eu”-criança “outrora”, em “WBC” essa distância temporal encontra-se intencionalmente esbatida com o recurso da narradora ao presente histórico para narrar acontecimentos do seu próprio passado, distinguindo-se PDV de L1E1 apenas pelo conhecimento seu enciclopédico pela sequência enunciativa e narrativa.

CAPÍTULO IV - Conclusões Globais

4.1. Estabelecendo pontos de ligação/ afastamento entre os quatro narradores do corpus

A construção do Eu dos quatro narradores do *corpus* que estudámos para este trabalho é feita cada qual com as suas especificidades, mas há vários aspetos que os aproximam, tendo em conta os nossos objetivos de análise:

1. Em primeiro lugar, relativamente ao **processo de inscrição/desinscrição/mecanismos discursivos utilizados pelos quatro narradores e seus efeitos no alocutário**, os dois narradores de terceira pessoa de “OS” e “TLLgR” têm em comum o emprego da forma impessoal, dada pelo determinante ou pronome de terceira pessoa ou pela flexão verbal, também de terceira pessoa, utilizada pelo narrador de “OS” como forma de desinscrição enunciativa, que lhe permite “esconder-se” para realçar o PDV da sua personagem, ao passo que o narrador de *TLLgR* opta antes pelo apagamento enunciativo, diluindo-se no carácter de universalidade do pronome “one” ou então no determinante pessoal de primeira pessoa “We” plural que impossibilita a identificação das suas características pessoais. Uma das principais consequências da utilização desta estratégia discursiva consiste no facto de não se saber nada sobre qualquer característica individual do narrador, que permanece sempre uma voz anónima. Em ambos os casos, o narrador, ao utilizar este tipo de estratégia discursiva evitando referir-se a si mesmo e escondendo todas as suas características pessoais, tenta projetar uma imagem de objetividade. Em segundo lugar, temos a alternância do aspeto perfetivo e imperfetivo em “OS”, que estabelece a dicotomia entre o que é efetivamente observado pelo narrador e a sua personagem. Em *TLLgR*, dá-se o oposto, uma vez que o PDV da personagem nunca surge expresso no texto onde domina exclusivamente o PDV do narrador, que desenvolve a sua história segundo uma estrutura argumentativa, projetando-se para o(s) seu(s) alocutário(s) como uma voz de autoridade.

Nos dois narradores femininos da segunda parte temos os deíticos pessoais de primeira pessoa do singular (determinante e flexão verbal) que deixam a marca do narrador no discurso, a que se junta a flexão verbal em termos de género e a declinação dos adjetivos, no caso particular de “A-c”; no caso de “WBC”, percebe-se que o narrador é feminino devido à seleção lexical do narrador; referindo-se a si

próprio como destinatário de objetos conotados com a feminilidade ou com o ser-se feminino como o ato de provar um vestido. No caso de “A-c”, o aspeto progressivo da narrativa dá-se primeiro pelo desdobramento do eu, entre L1-E1, que produz o discurso no tempo da enunciação, e e1, cujo pensamento é citado pelo primeiro. A modalização temporal permite que a história evolua através da dicotomia entre ambos os PDV: o do narrador “agora” e o seu “eu” de “outro”. Em “WBC” ocorre algo parecido mas, através do uso do presente histórico, L1-E1 apaga-se, melhor dizendo, desinscreve-se do discurso, para realçar o PDV de e1, o seu eu-criança. Isto faz com que apareça quase que exclusivamente o PDV de e1, mas com discurso de “adulta”. Em comum, os quatro narradores recorrem ao uso da regressão temporal, à, adjetivação que trai o PDV do narrador, mesmo quando há apagamento ou desinscrição enunciativa.

2. A construção do “Eu” destes quatro narradores faz-se também pela **relação de proximidade/distanciamento**, quer físico quer psicológico, que cada um deles estabelece **com a(s) principal(ais) figuras femininas** presentes em cada um dos contos. Assim, se em “OS” é perceptível, pela presença de adjetivos relacionados com sensações térmicas ou tácteis, a proximidade física e psicológica do narrador face à sua protagonista feminina, em discurso Quasi-Pec, isto indicia a partilha dessas mesmas sensações. A isto juntam-se frases averbais ou sem sujeito definido que tornam difícil imputar o discurso ao narrador ou à personagem. Esta proximidade entre narrador e personagem, porém, já não acontece em “TLLgR”. Deícticos de espaço marcam o lugar de observação a partir do qual são recolhidos os elementos que se pretende obter da personagem, que não se encontra no mesmo local que o observador. Mais ainda: a presença de estruturas de negação colocam em evidência a oposição entre o PDV do narrador e o PDV do universo que é a pequena comunidade de conhecidos da protagonista. Os juízos de valor emitidos por este narrador são também sinónimo da presença da modalidade deôntica, transformando o narrador de mero observador em perseguidor e, por último, em acusador e juiz, contrastando com a *imagem de si* do narrador projetada no discurso do narrador de OS que, em relação à sua personagem apresenta a atitude e discurso de testemunha abonatória. Se em TLLgR a voz do narrador se sobrepõe à da personagem, sob a forma de *sobre-enunciação*, em OS não existe quase essa hierarquia entre narrador e personagem, sendo ambas as instâncias colocadas em situação de paridade. Por outro lado, nos contos da segunda parte, a narração faz-se na primeira pessoa por entidades femininas, que incidem sobre o momento crítico da construção da identidade do narrador

e envolvem a relação com a figura materna e a forma como é processado o respetivo amadurecimento. A agressividade, contida no discurso e a linguagem de teor agressivo do narrador de “A-c” contrasta com a serenidade do narrador de “WBC” no “agora” que é o momento de produção do discurso. Em “A-c”, as asserções contundentes no presente face à figura materna criam um forte contraste com a atitude submissa e juízos de valor positivos evocados do passado, face à figura materna, mas na narradora adulta está já patente a modalidade axiológica veiculadora de juízos negativos patentes em atos discursivos que demonstram afastamento em relação à mesma figura materna. Já para o narrador de “WBC”, a conflitualidade existente no início do conto por parte de e1 (a narradora enquanto criança) encontra-se expressa em adjetivos de valorização negativa que acompanham juízos de valor negativos, mas esta tendência é atenuada no final do conto. A distância física face à mãe diminui no final do texto com o regresso a casa, ao contrário do final de “A-C,” onde se dá o afastamento e isolamento do narrador da figura materna. A imagem que predomina do narrador de A-c é a de alguém doente e cuja insanidade tem origem na assimetria da relação mãe-filha, mas em “WBC” sucede o oposto, sendo que a superação do conflito é feita de forma positiva e os papéis acabam por se inverter.

3. Relativamente **aos pontos de ligação e afastamento entre os quatro narradores:** nos narradores de “OS” e “WBC” existe uma maior dificuldade em imputar a responsabilidade dos enunciados ora ao narrador-locutor L1E1: em “OS”, fruto da desinscrição enunciativa do narrador a fim de colocar em evidência o PDV da Personagem, em WBC, pelo uso constante do presente históricos que dilui a fronteira do tempo e evidencia o seu PDV enquanto criança. Relativamente aos outros dois narradores em *TLLgR* e *A-c*, temos a sobrenúnciação do narrador cujo PDV domina o texto e a presença da modalidade axiológica, veiculadora de juízos de valor, e asserções, veiculadoras da modalidade deôntica associada a conflitos entre valores doxais, ou melhor dizendo, entre dois sistemas de valores doxais diferentes. Em *WBC* esta modalidade está presente na primeira parte do conto, sendo dirigida à mãe, mas depois é transferida para outra personagem secundária sobre a qual é emitido um juízo de valor com base num estereótipo. Nos quatro contos está presente a modalidade epistémica pois todos eles têm como desenlace uma descoberta e mudança de perspectiva por parte do narrador.

4. A casa é, para ambas as protagonistas do capítulo II na primeira parte, uma espécie de refúgio: um “reino” para Joana (*OS*) e uma “oyster” para Isabella (*TLLgR*), ou seja, um revestimento, que no conto adquire a aceção de um cofre ou armário onde mantém os seus segredos fechados a sete chaves,

usando-a para proteger o seu “Eu” da invasão de intrusos. A forma como estes dois narradores descrevem a relação da protagonista com a sua casa ajuda a projetar a imagem de ambos seja ela de benevolência seja de implacabilidade. Mas nos contos da segunda parte da nossa análise percebe-se que a casa é apresentada como uma prisão para as mães que são o motor do conflito da narradora enquanto personagem com a respetiva figura materna: em “A-c”, a casa representa para a mãe uma gaiola dourada onde se sente como um animal selvagem aprisionado, mas em “WBC”, apesar de descrição do interior doméstico da casa familiar apresentar uma sobriedade semelhante à de “OS” a forma como esta casa é projetada assemelha-se a uma prisão onde a mãe se exila voluntariamente para se proteger da censura da comunidade.

5. Uma última palavra para a discussão sobre **a questão da instância entre narrador e autor**: sabendo nós que um e outro são instâncias narrativas diferentes, ocorre o facto que, nos contos das quatro autoras visadas neste estudo, há aspetos biográficos que poderão ter inspirado a criação destes textos e ajudado à construção da “voz” que forma a *imagem de si* do narrador-locutor. No entanto, tratando-se de textos literários, estas duas instâncias não se podem confundir. Andresen parte de uma situação observada em sua própria casa no Porto, em frente à prisão das Mónicas, nos anos 1960¹⁹, para construir a personagem ficcional Joana e o empático narrador anónimo que é construído como testemunha da evolução da forma de perceber o mundo de Joana. O tema do contraste entre SILÊNCIO e GRITO aproxima Sophia de Virginia Woolf (1985:222), no segundo segmento de “Three Pictures”, onde descreve uma situação semelhante à de “OS”, mas sem haver modalização epistémica ou transformação do “Eu” do narrador-locutor. Woolf também parte de um fragmento do seu diário e de um comentário sobre uma conhecida sua para a construção do carácter indiscreto do narrador que dá voz a “TLLgR”. Nos dois narradores autodiegéticos de Horta e Munro, haverá dados autobiográficos como a beleza da mãe de Maria Teresa Horta e a forte ligação da autora à figura materna, uma situação de internamento que é confundida temporariamente com abandono e que é o trampolim para a criação ficcional de um narrador-personagem onde se levanta de forma dramática a questão da loucura e hereditariedade. E, por último, Alice Munro que parte da história da falência do negócio do pai para construir todo o cenário ficcional à volta da história de “WBC”. Ambas as autoras se aproximam pela ausência da figura materna (ou presença conflituosa) nas personagens das suas histórias.

19 No documentário “Sophia de Mello Breyner: O Nome das Coisas”.

Bibliografia:

O Corpus de Investigação

Andresen, S. M. B., [2006], *Histórias da Terra e do Mar*, Porto: Figueirinhas.

Horta, M. T., [1999], *Doze Histórias de Mulheres* (várias autoras), Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Munro, Alice, [2000], *Dance of the Happy Shades*, London: Vintage.

Woolf, V., [1985], *The Complete shorter fiction of Virginia Woolf*, (org. Susan Dick) London: Amazon.

Referências – Pesquisa Teórica (Linguística)

Adam, J-M., 1976, *Linguistique et Discours Littéraire: Théorie et pratique des textes, avec des études de Beaumarchais*, Paris: Larousse.

Adam, J-M., 1986, *Le texte narratif: Traité de lanalyse textuelle des récits, avec des travaux pratiques et leurs corrigés*, Paris: Nathan.

Adam, J-M., 1999, «Images de soi et schématisation de l'orateur: Pétain et de Gaulle en Juin 1940», in *Images de Soi dans les Discours*, Paris: Délachaux et Niestlé.

Aguiar, M. M. A., 2013, *A construção do Ethos em L'Étranger de Albert Camus*, Braga: Universidade do Minho.

Amossy, R., 1999, «Introduction», in *Images de Soi dans les Discours*, (org. Ruth Amossy)

Paris: Délachaux et Niestlé.

Amossy, R., Maingueneau, D., 2003, *L'Analyse du Discours dans les Études Littéraires*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.

Amossy, R., 2010, *La Présentation de Soi: Ethos et identité verbale*, Paris: Presses Universitaires de France.

Bakhtine, M., 1984, *Esthétique de la Création Verbale* (trad. Para do Russo o Francês por Alfreda Aucoutourier), Paris: Gallimard.

Benveniste, É., 1966-1974, *Problems in general linguistics*, (translated by Mary Elizabeth Meek), 2 vols. Coral Gables, Florida: [University of Miami](http://www.universityofmiami.edu).

Benveniste, É., 1970, «L'Appareil Formel de l'Énonciation», in *Languages*, n°17, 1970; pp.12-18. [Disponível on-line em: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge_0458-726X_1970_num_5_17_2572]

Brés, J., 2001, «Analyse du discours et Dialogisme» in *Revista Diacrítica*, n° 16, Braga: Universidade do Minho, pp-249-263.

Berrendonner, A., 1981, *Éléments de Pragmatique Linguistique*, Paris: Minuit.

Carreira, M. H. A., 2008, «Deixis e Proxémica Verbal: Percursos enunciativos e processos discursivos» in *O Fascínio da Linguagem: Actas/Colóquio de Homenagem a Fernanda Irene Fonseca*, Fátima Oliveira e Isabel Margarida Duarte (org.), Porto: UP-FLP, pp. 45-54. Artigo disponível on-line em: [<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6690.pdf>].

Carreira, M. H. A., 2009, «Qualification et adresse: complexité modale et enjeux interlocutif. L'exemple du Portugais», in *Synergies Pologne n°6*, Paris: Université Paris, pp.29-34.

Duarte, I. M., 2001, «Do saber ao ensinar: em torno dos verbos introdutórios de discurso

relatado» in Fernanda Irene Fonseca, Isabel Margarida Duarte e Olivia Figueiredo (org.), *A Linguística na Formação do Professor de Português*, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto – Centro de Linguística da Universidade do Porto, pp. 125-134.

Duarte, I. M., 2003, «O Discurso das Personagens em *Os Maias*: Polifonia, Modernidade», in *Línguas e Literaturas Revista da Faculdade de Letras*, nº XX, Vol. II, Porto, pp. 539-549.

Ducrot, O., Todorov, T., «The Text», in *Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language* (Translated by Catherine Porter) Oxford: Blackwell Publishers, pp. 295-345.

Ducrot, O., 1980, *Les mots du discours*, Paris: Editions Minuit.

Ducrot, O., 1984, *Le Dire et le Dit*, Paris: Editions Minuit.

Eggs, E., 1999, «Ethos aristotélicien, conviction et pragmatique moderne», (org. Ruth Amossy), in *Images de Soi dans les Discours*, Paris: Délachaux et Niestlé.

Ferry, V., Sans, B., 2010, «Rabatel, Alain. 2008. Homo Narrans, pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit. (Limoges: Lambert-Lucas)», *Argumentation et Analyse du Discours*, nº4, pp.2-7. Disponível on-line [<http://aad.revues.org/839>].

Garcia, A. S., 2004 “Uma tipologia semântica do verbo no Português” in *Soletras*, ano Iv, nº8, Jul/Dez S. Gonçalo, Rio de Janeiro, UERJ, pp. 60-61.

Goffman, E., 1973, *La mise en Scène de la Vie Quotidienne vol. I La présentation de soi*, Paris: Minuit, vol. I “La présentation de soi”.

Kerbrat-Orecchioni, C., 1980, *L'Énonciation: de la subjectivité dans la langue*, Paris, Armand Colin.

Kerbrat-Orecchioni, C., 1986, *L'Implicite*, Paris: Armand Colin.

Kerbrat-Orecchioni, C., 1994, *Les Interactions Verbales*, Tome III, Paris: Armand Colin.

Kerbrat-Orecchioni, C., 1997, «Politesse et ethos: approche théorique avec application au domaine européen» in *Moeurs et Images – Études d'imagiologie européenne* (org. Alain Montandon), Lyon: CRLMC-Université Blaise Pascal, p. 105. Disponível on-line: [<https://books.google.co.uk/books?id=hcvMkLJ3GSUC&pg=PA107&lpg=PA105&focus=viewport&dq=Kerbrat-Orecchioni+L%27Implicite+brown+et+levinson+face+positive+et+n%C3%A9gative&hl=pt-PT#v=onepage&q=Kerbrat-Orecchioni%20L'Implicite%20brown%20et%20levinson%20face%20positive%20et%20n%C3%A9gative&f=false>].

Kerbrat-Orecchioni, C., 2010, «O ethos em todos os seus estados», in *Análise do Discurso Hoje vol. 3*. (Org. Ida Lúcia Machado e Renato de Mello), Rio de Janeiro: Lucerna.

Maingueneau, D., 1996, *Les termes Clés de l'Analyse du Discours*, Paris: Seuil.

Maingueneau, D., 1999, «Ethos, scénographie, incorporation», in *Images de Soi dans les Discours* (org. Ruth Amossy), Paris: Délachaux et Niestlé.

Maingueneau, D., 2002, *Analyser les textes de communication*, Nathan:VUEF.

Maingueneau, D., 2008, «A propósito do ethos» in *Ethos Discursivo*, Ana Raquel Motta e Luciana Salgado (org.), São Paulo: Contexto, pp. 11-29.

Maingueneau, D., 2010, «Ethos literário, ethos publicitário e apresentação de si» in *Análise do Discurso Hoje vol 3*. (Org. Ida Lúcia Machado e Renato de Mello), Rio de Janeiro: Lucerna.

Marques, M. A. B. F., 2000, *Funcionamento do Discurso Político Parlamentar: A Organização*

Enunciativa no Debate de Interpelação ao Governo, Braga: Universidade do Minho.

Marques; M. A. B. F., 2008, «Arrogância e construção do Ethos no discurso Político Português», in *Actas do III Simpósio Nacional de Análise do Discurso*, Brasil: Belo Horizonte UFMG, pp.1-10. Disponível on-line em: [<http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/27048/1/Arrog%C3%A2ncia%20e%20ethos.pdf>]

Marques; M. A. B. F., 2011, ««Dire» ou «Bruire»: les introducteurs de discours rapporté dans *Aventuras de João sem Medo*», in Anna Jaubert, Juan Manuel López Muñoz, Sophie Marnette, Laurence Rosier, et Claire Stolz (org.), *Citations I: Citer a travers des formes. Intersémiotique de la citation*, Actes du IV Coloque Cit-Dit, pp.79-94, Nice: Academia Bruylant Louvain-La Neuve, Academia-L'Harmattan, coll. “Au coeur des textes”.

Móia, T., 2010, «Aspectos pragmáticos da interpretação da informação temporal», in *Colóquios Linguísticos e Literários 154*, Lisboa: Universidade de Lisboa-CLUL, pp.153-174. Disponível on-line em: [www.clul.ul.pt/files/telmo_moia/tmoia_GELNE2010.pdf]

Monte, M., 2001, «L'énonciation dans l'oeuvre poétique de Philippe Jacottet: Étude linguistique et stylistique», in *L'Information Grammaticale*, n.88, Lyon: Université de Lyon- CNRS, pp. 51-52.

Patron, S., 2011, «Enunciative Narratology: a French Speciality» in *Current Trends in Narratology*, Greta Olson (Ed.), Berlin: De Gruyter.

Pottier, B., «Les concepts et leur expression linguistique», 2008, in *O Fascínio da Linguagem: Actas/Colóquio de Homenagem a Fernanda Irene Fonseca*, Fátima Oliveira e Isabel Margarida Duarte, Porto: UP-FLP, pp.29-44. Artigo disponível on-line em: [<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6689.pdf>]

Rabatel, A., 2004, «L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effects

pragmatiques» in *Langages*, numero 156, pp. 3-17, Université de Lyon2. Disponible on-line: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge_0458-726x_2004_num_38_156_960]

Rabatel, A., 2004a, «Effacement énonciatif et effets argumentatifs indirects dans l'incipit du Mort qu'il faut de Semprun», in *Semen* numero 17; Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté. Disponible on-line em [<http://semen.revues.org/2334>]

Rabatel, A., 2004b, «Stratégies d'effacement énonciatif et postures de surénonciation dans le Dictionnaire philosophique de Comte-Sponville», in *Langage*, n°156, Lyon: Université de Lyon2, pp.18-33.

Rabatel, A., 2008, *Homo Narrans – Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit, Tome I: Les points de vue et la logique de la narration*, Limoges, Lambert-Lucas.

Rabatel, A., 2009, «Prise en charge et imputation, ou la prise en charge à responsabilité limitée.» in *Langue Française* , n°162, Lyon: Université de Lyon, pp. 71-87.

Rabatel, A., 2013, «Positions, Positionnements et postures d'énonciateur» in *Linha d' Água* n° 26, (2) Universidade de São paulo, pp. 159-183.

Rodríguez, A. M., (sem data), «O aspecto Verbal no Português», Castelo Branco: Universidade de Castelo Branco. Disponible on-line em: [www.filologia.org.br/anais/anais%20III%20CNLF%2049.html]

Teletin, A., 2013, «“Portugal, la côte occidentale de l'Europe”. Forme d'adresse et procédées de modalisation das les brochures et les publicités touristiques» in *27ème Congrès Internationale de Linguistique et de Philologie Romanes*, Nancy-Paris. Disponible on-line [<http://www.atilf.fr/cilpr2013/programme/resumes/b3aba9000a8d30a4f57f2bd23771631f.pdf>].

Vion, R., (2000), *La communication Verbale*, Paris: Hachette Education.

Referências – contextualização da obra e das autoras do corpus de investigação.

Atwood, M. 2009, «Preface» in Munro, Alice , *My best Stories*, London: Penguin.

Benzel, K., N., Hoberman, R., 2004, *Trespassing Boundaries, Virginia Woolf's Short Fiction*;New York: Palgrave Mcmillan.

Correia, A. M. J., 1998, “A quarta dimensão do instante”: *Estudo comparativo da epifania nos contos de Virginia Woolf, Katherine Mansfield e Clarice Lispector*, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. Disponível on-line: [<http://run.unl.pt/bitstream/10362/5922/1/aldacorreia.pdf>].

Goldman, D., Gleghill, J., Hathaway, J., 1995 *Woman Writers and the Great War*, New York: Twayne Publishers.

Harris, Alexandra, *Virginia Woolf*, 2011, London: Thames & Hudson.

Head, D.,1992, *The Modernist Short Story*, Cambridge: Cambridge University Press.

Horta, Maria Teresa, 2009, *Poesia Reunida*, Lisboa: Dom Quixote.

Horta, Maria Teresa, 2010, *A Paixão Segundo Constança H.*, Lisboa: Bertrand.

Howells, C-A., 1998, *Contemporary world writers: Alice Munro*, Manchester: University Press.

Jardim, M. A., 2007, «Lewis Carroll e Sophia de Mello Breyner: a importância dos espaços simbólicos na metamorfose do sujeito. Comunicação para o encontro Sophia no País das Maravilhas (serão publicado em acta pela UFP. Porto)», in *Revista Recrearte* 04, sec. 3, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela. Disponível on-line: [<http://www.iacat.com/Revista/recrearte/indice04.htm>]

Klobucka, A. M., 2009, *O Formato Mulher: a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa*, Coimbra: Angelus Novus.

Lee, H., 1996, *Virginia Woolf*, London: Vintage.

Martinho, 2003, F. J. B., «Modernismo Português e Brasileiro: olhares e escritas cruzadas» in *Scripta* vol. 6, nº12, Belo Horizonte: Universidade de Minas Gerais, pp. 189-208. Disponível on-line:

[http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta12/Conteudo/N12_Sumario.pdf]

Martins, M., 1995, *Os Valores, os Modelos, e as Estratégias Discursivas nos Contos de Sophia de Mello Breyner Andresen*, Porto: Porto Editora.

Nave, M.T., 2012, *Agressividade e Depressão na Infância: Estudo de caso empírico de um menino de sete anos*, Lisboa: ISPA (Intituto Superior de Psicologia Aplicada).

Neves, P. T. et. al. «Perpétua Madrugada em Sede» in *Revista Correntes d'Escritas – Maria Teresa Horta* (Org. Manuela Ribeiro), 2014, Póvoa de Varzim, pp.62-63.

Oliveira, J.B., 2006, *Tatuagem da Palavra: Educação Sentimental do Corpo no Corpus Poético de Maria Teresa Horta*, Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte (CCHLA). Disponível on-line: [<http://repositorio.ufrn.br:8080/jspui/handle/123456789/16291>]

Owen H., Alonso, C. P., 2011, *Antigone's Daughters? Gender, genealogy, and the politics in 20th century Portuguese women's writing*, Lewinsburg: Bucknell University Press.

Peixoto, C. da G. G., 2009, *Mundividências Poéticas: Sophia de Mello Breyner Andresen e Eugénio de Andrade*, Braga: Universidade do Minho.

Disponível on-line: [<https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/9746/1/tese.pdf>]

Pereira, A. B., 2012, *Os Labirintos Fantásticos de Clarice Lispector e Alice Munro*, Universidade Federal da Uberlândia, Mato Grosso: Brasil.

Reynaud, M. J., «Perfil Poético» in 2009, *Poesia Reunida*, Lisboa: Dom Quixote.

Ribeirete, J., 2002, «A casa e a Poesia – uma leitura dos contos «Praia, «O Silêncio» e “A Casa do mar”de Sophia de Mello Breyner Andresen», in *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas n°5*, Coimbra University Press: Porto Alegre, pp. 85 Disponível on-line em: [http://193.136.6.118/jspui/bitstream/10316.2/34422/1/Veredas5_artigo6.pdf].

Ribeiro, Manuela (Org.) «Dossier Sophia de Mello Breyner Andresen» (Vários), in *Revista Correntes d'Escritas – Sophia de Mello Breyner Andresen*, 2003, Póvoa de Varzim, pp.60-80.

Sant'Anna, Monica, 2012, «Corpo Silenciado e Clausura face à Libertação e Loucura: uma leitura de *Ambas as mãos sobre o Corpo* e *Ema* de Maria Teresa Horta», In *Abriu I*, Vigo: Universidade de Vigo, pp. 115-130. Disponível on-line: [<http://pt.scribd.com/doc/220476413/5369-8698-1-SM-pdf#scribd>]

Schirato, M.N. M., 2010, «O papel do monólogo interior na construção da personagem no conto “Felicidade de Virginia Woolf», in *Revista da Universidade Presbiteriana de Mackenzie* volume 10, n°1, São Paulo: Universidade Presbiteriana de MacKenzie. Disponível on-line: [http://www.mackenzie.br/volume_10.html].

Schirato, M.N. M., 2010, *Personagem e Inconsciente em contos de Virginia Woolf e Lygia Fagundes Telles*, São Paulo: Universidade Presbiteriana de Mackenzie

Scramim, C. G., (2006), *A Presença do Helenismo de Ricardo Reis e da Visão do Mundo Grego Clássico na Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*, Maringá-PR (Brasil): Universidade

Estadual de Maringá. Disponível on -line [<http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/cgscramim.pdf>]

Seia, C., 1996, «Monólogo crítico – nos 50 anos de vida literária de Sophia de Mello Breyner Andresen» in *Colóquio Letras* nº 140/141 , Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Snaith, A., «A View of One's Own: writing women's lives and the early short stories», in Benzel, K. N., Hoberman, R., 2004, *Trespassing Boundaries, Virginia Woolf's Short Fiction*; New York: Palgrave Mcmillan, pp. 125-138.

Spalding, F., 2014, *Virginia Woolf – Art, Life and Vision*, London: National Portrait Gallery.

Woolf, Virginia, 1976, *Freshwater: A Comedy*, EUA: Harcourt.

Woolf, Virginia, 2003, *Roger Fry*, 2003, London: Vintage.

Webgrafia:

Artigo on-line: Encyclopaedia Britannica, Oedypus' complex:

(<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/425451/Oedipus-complex>)

Pimentel, I.F., in Blogue Maria Capaz:

<http://mariacapaz.pt/cronicas/mulheres-portuguesas-no-seculo-xx-por-irene-pimentel/2/>

Documentários áudio:

Silva, Telma T. (Dir.), *Sophia de Mello Breyner: O Nome das Coisas*, 2007, Produção Panavídeo para RTP 2; Disponível on-line:

<https://www.youtube.com/watch?v=s0MhPfk1OjY&feature=youtu.be>

Anexo 1

Segundo Nave, M.T. (2012:10-11), na revisão da literatura científica na secção respeitante à teoria do desenvolvimento psicoafectivo e psicosexual de Freud diz o seguinte: « A fase oral que se situa no primeiro ano de vida, a zona erógena primordial ou a fonte pulsional, e a zona da boca, as vias aerodigestivas que incluem o estômago e pulmões, órgãos da fonação responsáveis pela fala, ou emissões de sons, todos os órgãos sensoriais, prevalecendo a importância dada à visão e ao toque. Esta fase trata-se de fazer passar para o interior de si elementos do ambiente externo, quer seja alimentação ou informações sensitivosensoriais. O objeto pulsional é o seio, ou seu substituto, e nesta fase a função alimentar é o melhor mediador para a relação simbiótica mãe-criança. Rapidamente a criança percebe que a excitação bucolingual dá prazer em si só, como por exemplo chuchar dos lábios ou do polegar. Nesta fase o alvo pulsional é duplo, tendo por um lado um prazer auto-erótico por estimulação da zona erógena oral, por outro lado por um desejo de incorporação dos objetos. Quando a criança deglute o objeto, esta sente-se unida a este, e estas incorporações primitivas irão fornecer um modelo das identificações e introjeções que virão posteriormente. Abraham (1978, cit in Mijolla&Mijolla-Mellor, 2002, p.351), dividiu esta fase em duas subfases, sendo 11 estas a fase oral primitiva e a fase oral tardia. A primeira abrange os primeiros seis meses de vida da criança e é uma fase de absorção passiva, em que o seio ainda não é visto como bom ou mau, gratificante ou frustrante, esta será a verdadeira fase oral de Freud. No que concerne à fase oral tardia, esta está presente no segundo semestre de vida, em que se exteriorizam as pulsões canibalescas, a sucção completa-se com a mordedura, que está intimamente ligada ao aparecimento dos primeiros dentes. Surge então a ambivalência, tendo em conta que a incorporação se tornou destrutiva. O desmame representa o conflito relacional específico desta fase, é uma crise que está ligada ao facto de a criança deixar de ser amamentada. Nesta altura tem de haver uma compensação por parte da mãe, no que diz respeito à sua função de holding poderá ser pelo tocar, pelo olhar, ou pela palavra. Se o desmame for tardio durante a fase sádica oral, a criança vai interpretar que é uma consequência das suas pulsões, como punição. Se ao contrário o desmame for precoce, ou seja, antes que o investimento libidinal se tenha dirigido para outro objeto, a criança corre o risco de se fixar numa relação de tipo oral passivo. A origem da relação objetal inicia-se claramente nesta fase. Lebovici (1977 cit in Mijolla&Mijolla-Mellor,2002, p.352), afirma que as inter-relações

precoces fornecem com efeito a pré-forma das relações objetais futuras. Nestas primeiras relações de objeto, estas são parcelares, a criança confronta-se com objetos parciais e mal localizados no espaço. A criança ainda não tem uma consciência bem definida do dentro e do fora, do eu e do não eu. Aquando da relação da criança com estes objetos parciais, existem duas hipóteses ou esta remete para um auto erotismo primário, que demonstra a masturbação primária, na qual a manipulação das zonas erógenas é meramente uma questão de exploração tátil, ou uma relação do tipo anaclítica, em que a criança está cem por cento dependente da mãe, que nessa altura assume um papel de objeto funcional. Paulatinamente a criança toma consciência dos objetos exteriores, e consegue diferenciar os objetos familiares/amados, de objetos insólitos/ameaçadores, e quando existe a experiência de falta, esta percebe que a tensão nasce nela própria, e que a satisfação chega de fora. »

Anexo 2

A historiadora Irene Flunser Pimentel comentou recentemente no blogue “Maria Capaz”, com entrada de 25/04/2015, a propósito do livro “Mulheres Portuguesas” da sua autoria e a respeito do papel da mulher durante o Estado Novo, o seguinte: «Em 1932, ano em que foi nomeado chefe do governo, em 5 de Junho, António Oliveira Salazar concedeu uma entrevista, ao jornalista António Ferro, mais tarde dirigente do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), onde abordou o tema da situação feminina. Em resposta à pergunta de Ferro sobre qual seria o papel destinado à mulher «na renovação da mentalidade» em que o seu novo regime estava envolvido, Salazar afirmou que era necessário distinguir, por um lado, entre a mulher solteira, à qual devia ser pragmaticamente facilitado o emprego, e, por outro lado, a casada, cuja missão na família era tão importante como a do homem, embora de forma diversa. Segundo acrescentou então Salazar, «a mulher casada, como o homem casado, é uma coluna da família, base indispensável de uma obra de reconstrução moral». Apelando a que se deixasse «portanto, o homem a lutar com a vida no exterior, na rua» e «a mulher a defendê-la, a trazê-la (à vida) nos seus braços, no interior da casa»,