



A CONSTRUÇÃO DO ETHOS FEMININO EM LUZIA HOMEM

Vânia Borges Arantes¹

Resumo

O presente artigo representa parte da pesquisa que avalia os *ethes* femininos sob o olhar de si e do outro, desenvolvido na dissertação “O *ethos* discursivo de personagens femininas: dois romances e duas letras de música”. A abordagem desenvolvida é a de linha francesa embasada pelo teórico da Análise do Discurso Dominique Maingueneau. Além disso, fizemos um diálogo com outros teóricos que seguem Maingueneau no Brasil. Utilizamos a obra *História da Mulher no Brasil* como aporte teórico das vivências sociais da mulher brasileira. A partir da visão de poder simbólico de Bourdieu, avaliamos a dominação masculina, representada, nesta análise, pelo soldado algoz da personagem principal, protagonista do romance *Luzia Homem*. Buscamos também compreender a situação da mulher e o sentido de seu *ethos*, interpretado a partir da personagem feminina principal. A enunciadora feminina analisada vivencia conflitos e contradições na luta por ser e se fazer sujeito (enquanto construção) na sociedade.

Palavras-chave: Arte; Cultura; Discurso; *Ethos*; Mulher.

Abstract

*This article is part of a research which evaluates the *ethes* female sob the look of self and other, developed in the dissertation "The discursive *ethos* of female characters: two novels and two lyrics." The developed approach is the French line grounded by the theoretical analysis of Dominique Maingueneau speech. In addition, we had a dialogue with other theorists who follow Maingueneau in Brazil. We use the work *History of Women in Brazil* as theoretical basis of social experiences of Brazilian women. From the symbolic power of vision of Bourdieu, we evaluated the male domination, represented in this analysis, the tormentor soldier of the main character, the novel *Luzia Homem* protagonist. We also comprehend the woman situation and the sense of its *ethos*, interpreted from the main female character. The enunciator analyzed women experiencing conflicts and contradictions in the struggle to be and to subject (as construction) in society.*

Keywords: Art; Culture; Speech; *Ethos*; Woman.

¹ Mestre em Letras, Literatura e Crítica Literária, pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Atualmente é docente da Universidade Estadual de Goiás e revisora textual. E-mail: vaniaarantes2@yahoo.com.br.



Ethos discursivo: concepção de Dominique Maingueneau

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

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

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



fortuna nobreza, riqueza, poder e sorte. Dessa forma, o orador deve escolher as distintas paixões que podem provocar estímulo em seus interlocutores.

Assim, a partir do pensamento aristotélico:

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

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

Assim, traços como mímica e vestimenta serão levados em conta.

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

Mas esse autor alerta que, no decorrer da história e nas reexplorações atuais sobre *ethos*, esta noção tem levantado inúmeros problemas. Cita alguns deles: apesar de o *ethos* estar decisivamente atado ao momento da enunciação², não é possível ficar indiferente às atitudes do auditório que também cria representações do *ethos* do enunciador anteriormente à sua fala.

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

² A enunciação constitui o pivô da relação entre a língua e o mundo: por um lado, permite representar fatos no enunciado, mas, por outro, constitui por si mesma um fato, um acontecimento único definido no tempo e no espaço (CHARAUDEAU; MANGUENEAU, 2012, p. 193).



ethos que se pretende apresentar não é exatamente o que se consegue revelar, já que muitas vezes ele não é precisamente o fabricado pelo locutor.

Segundo Maingueneau (2008b), existe na concepção de *ethos* uma grande variação. Para demonstrar as diversas variedades, o autor apresenta considerações a esse respeito desenvolvidas pelo teórico Auchilin, que destacamos a seguir: “o *ethos* não é uma ‘imagem’ do locutor exterior à fala”, o *ethos* faz parte de uma interação, por isso influencia o outro; o *ethos* ocorre numa situação comunicativa “sociohistórica determinada”. Esta concepção de *ethos* é utilizada neste artigo, visto que buscamos avaliar o *ethos* discursivo da personagem feminina Luzia presente no romance *Luzia Homem*, levando em consideração o contexto sociohistórico vivenciado na obra.

O estudo do *ethos* discursivo manifestado pela personagem presente no romance em estudo tem por fundamento a percepção de que o aspecto sociohistórico que permeia o processo de enunciação contribui para a movimentação das vozes discursivas. Nesse sentido, estuda-se o discurso levando em conta os aspectos sociais e históricos da época analisada, no caso deste trabalho, o contexto histórico do romance. Assim, para Maingueneau (2000), o teórico do discurso avaliará sobre a comunicação, a relação “entre o espaço público” e o modo como o texto é ordenado.

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

Discurso literário

Com o objetivo de conceituar discurso literário, recorreremos à obra *Discurso literário* de Dominique Maingueneau (2009). Buscamos resenhar as partes mais relevantes da



discussão deste teórico, para podermos caracterizar os discursos proferidos na obra literária em estudo. Para o autor,

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

Maingueneau (2009) demonstra que o fato literário deve ser contestado como ponto fixo, sem comunicação com o mundo externo. A partir do “fato literário como discurso” é preciso ignorar o estudo “da obra em si”, assim as obras devem se voltar aos lugares que possibilitam suas existências, espaço “onde são produzidas, avaliadas, administradas” (p. 43). Para o autor, as obras falam realmente do mundo e a enunciação desse mundo que, teoricamente, a obra literária deve representar, transfigurar.

Dessa forma, para Maingueneau (2009), a Análise do Discurso tem chances de mudar a forma de se “apreender a literatura”, porque ela a trata já inicialmente como discurso, diluindo o que convencionalmente tem sido tratado como texto e contexto. Para o autor,

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

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



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

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

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



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

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

O autor ilustra o seu argumento delimitando o objeto da análise de discursos constituintes, por entendê-lo como, essencialmente, “uma produção discursiva heterogênea”. É por isso que a literatura, como outros discursos constituintes, relaciona-se com o interdiscurso⁴, pois a partir de citações de outros textos, as obras podem se amparar por outros gêneros.

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

Em *Luzia-Homem* existem os *ethe* manejados pelo discurso de um narrador extradiegético⁵, que discursivamente de fora da história controla, maneja as vozes e as atitudes de personagens. Assim, a imagem de *Luzia* é prediscursiva (não explícita), denotada por diferentes vozes e conotada pela voz do narrador. A voz de *Luzia* é um efeito mimético

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

⁵ Narrador externo, não intervém como personagem na história, não entra em relação de convivência com outras personagens.



que se instaura e revela, por meio de suas ações, de seus gestos e pela manifestação/enunciação controlada por um narrador extradiegético, que se comporta de modo heterodiegético⁶ (GENETTE, 1972, p. 246-247). A relação desse narrador com a história que conta corresponde àquela posição da voz de um enunciador de episódios dos quais essa voz não participa (GENETTE, 1972, p. 244-247).

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

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

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

Crapriúna, segundo o narrador, era um desses homens que desrespeitava *Luzia*, que era ciente de sua situação de mulher pobre, sem pai e solteira, vivia a lhe fazer galanteios, ao que ela sempre respondia de modo ríspido. Para a moça, não havia razões para confiar nos agrados de Crapiúna. Apesar disso, ele sempre a abordava “- Deixa-te de luxos, rapariga. (...) olha a memória de ouro que tenho para ti” (OLYMPIO, 2003, p. 18). A personagem Crapriúna representa o machista desenfreado, o macho dominador que entende o não como rejeição

⁶ O narrador não está concretamente representado, fundindo-se a sua função com a do autor implícito (AGUIAR; SILVA).



inaceitável. Afirmamos com Bourdieu que “de modo geral, possuir sexualmente, como em francês *baiser* ou em inglês *tofuck*, é dominar no sentido de submeter a seu poder, mas significa também enganar, abusar ou como nós dizemos “possuir” ‘ao passo que resistir à sedução é não se deixar enganar, não se deixar ‘possuir’”(BOURDIEU, 2011, p. 29).

Pela voz do narrador extradiegético, Crapiúna “era mal-afamado entre os homens e muito acatado pelas mulheres” (OLYMPIO, 2003, p. 17). “Possuía [...] o encanto militar, a que é tão caroável o animal caprichoso e fútil, a mulher de todas as categorias e condições sociais, talvez porque sendo fraca, naturalmente, se deixa atrair pelas manifestações da força” (*idem, ibidem*). É ainda o narrador que ilustra, delimita a imagem de Crapiúna comentando que antes de ser soldado foi guarda-costas e fizera coisas cruéis, “de pasmar”. “Tinha o ativo de três mortes e outros crimes menores, valendo-lhe isto por título ao temeroso respeito do povo” (OLYMPIO, 2003, p. 18).

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

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

Crapiúna vê *Luzia* como presa fácil para seus objetivos machistas, já que a moça pertence aos segmentos de níveis socioeconômicos inferiores da sociedade, aos mesmos grupos em que se enquadram “as mestiças, as negras e mesmo brancas menos protegidas e



sujeitas à exploração sexual” (SOIHET, 2011, p. 368). Por isso, não aceita a rejeição e resistência de Luzia. Para ele, ela é uma reles mulher, que sem nenhuma resistência poderia se submeter aos seus encantos de moço soldado, bem vestido e disposto a dar-lhe de presente seu anel de ouro. Assim projetado, pratica ações do macho sobrepondo-se à liberdade feminina, anulando suas escolhas amorosas e infringindo sua liberdade de ir e vir, duas coisas necessárias à vida diária da mulher que tinha que buscar seu próprio sustento.

Para contrapor Crapiúna, o narrador projeta Alexandre em estratégias discursivas pelas quais podemos perceber que este é apresentado como par amoroso da protagonista para se discutir as características mais marcantes do *ethos* da moça. Apaixonou-se por ela no dia em que, Raulino Uchoa puxou o boi pelo rabo, o bicho virou-se como um gato e o mataria se não fosse Luzia “moça afoita e destemida” (OLYMPIO, 2003,p.30) surgir e subjugar o animal como se fosse um cabrito. Esta passagem é narrada por Alexandre na casa da moça para justificar à jovem, que a partir daquele dia, passou a ter completa admiração por ela. Primeiro porque não aceitou a recompensa oferecida pelo patrão de Raulino, segundo porque ficou encantado em ver Luzia com Raulino nos braços, episódio que é melhor citar na íntegra: “Cem anos que viva terei sempre diante dos olhos e do pensamento, a sua figura de cabelos soltos, rompendo a multidão, com o Raulino nos braços, como se fora uma criança. Lembrava-se um registro do Anjo da Guarda, levando a alma de um inocente para o céu” (*idem, ibidem*). A percepção da figura de Luzia é elevada ao nível de *ethos* espiritual: Anjo da Guarda.

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

Assim como Alexandre, ao conhecer Luzia, o Promotor também demonstra grande admiração pelos cabelos dela, e declara: “Que formoso cabelo” (OLYMPIO, 2003, p.41). Comentário ocorrido num contexto muito sofrido para a jovem, pois esse foi o momento em que Alexandre foi preso e interrogado como ladrão do armazém em que trabalhava. A



protagonista, segundo o narrador extradiegético, percebeu os olhos do promotor, mortos de volúpia por seus cabelos e tratou de prendê-los, ficando inclusive ruborizada, o que denota o reconhecimento por Luzia quanto à sua sensualidade. Sedução feminina, que encobre, pois não quer ser reconhecida por ela.

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

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

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

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

As atitudes de *Luzia* não só incomodam os colegas de trabalho como à população pobre de modo geral, porque a multidão sempre se mostrara ríspida à prática da personagem



de se isolar socialmente, de se preservar das opiniões alheias. Essa passagem ilustra bem esses fatos: “arreda, que lá vem *Luzia-Homem*, como uma danada!... – Mulher do demônio, você não enxerga a gente, sua bruta?!... Esta excomungada está com o diabo no couro!...” (OLYMPIO, 2003, p. 39). Percebemos na fala de *Luzia* sua insatisfação em relação ao olhar do povo, quando dialoga com Alexandre: “– Às vezes, tenho ímpeto de estraçalhar uma dessas criaturas perversas que me olham pelo rabo do olho, rindo pelo canto da boca, como se eu fora uma ridícula...” (OLYMPIO, 2003, p. 76). Assim, percebemos um *ethos* em *Luzia* de mulher inteligente, discreta, resistente, preocupada com sua dignidade e reputação e que sabe conter seus ímpetos emocionais.

No jogo enunciativo o narrador relata, mostra que *Luzia* conseguia carregar cinquenta tijolos de uma só vez. Carregava também de uma só vez o correspondente a três potes de água, que somente um homem robusto conseguiria. Chegou a remover a soleira de granito da porta da prisão, causando espanto até nos operários mais valentes, inclusive em Raulino Uchoa, “sertanejo hercúleo e afamado” (OLYMPIO, 2003, p. 16).

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

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



O narrador de *Luzia-Homem* destaca suas mais sublimes qualidades. O narrador não funciona como antagonista da personagem *Luzia*, mas como seu protetor e até mesmo cúmplice, enquanto os personagens secundários (representando o povo) afrontam *Luzia* para desqualificá-la como mulher. Por exemplo, na página 16, uma senhora vista pelo narrador como alcoviteira faz o seguinte comentário: “Aquilo nem parece mulher fêmea”. Mas Teresinha, uma amiga que a acompanha em toda a história a defende dizendo: “– Não diga isso que é blasfêmia” OLYMPIO, 2003, p. 16). Esses pontos de vista diversificados de personagens nos leva a construir um *ethos* de *Luzia* que oscila entre a “rudeza” da força física desafiadora de mulher forte e a sensualidade e delicadeza feminina que ainda resiste no espírito forte de mulher sertaneja guerreira sobrevivente à seca nordestina tão massacrante. Outra atitude que denota o *ethos* forte de *Luzia* e ao mesmo tempo discreto é a resistência à amizade das companheiras de trabalho. Também na página 16 há um exemplo de comentários destas colegas de rotina: “– É de uma soberba desmarcada”. Não estava ali para amizades, tinha finalidade de cumprir sua tarefa diária excedendo o ritmo comum de produção com o objetivo de receber a ração dobrada, pois sustentava a si e à mãe doente, não tinha pai, não tinha marido. Em meados do século XIX esta era uma situação penosa e desafiadora para a mulher.

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

No artigo, *Trabalho feminino e sexualidade*, Rago afirma: “Para ser respeitada [a mulher] necessitaria de um pai, de um irmão mais velho ou de um marido que a ‘protegesse’”(2011, p.585). Por isso ela fazia-se *Luzia-Homem*, pois diante da sociedade era uma mulher vulnerável a situações como: propensa a cantadas e desrespeitos masculinos, já que a instituição família em sua vida não estava de acordo com as convenções sociais da época. Por essas razões, fica exposta aos desrespeitos sociais, principalmente por parte dos homens. Como diz Rago, “Desde a famosa ‘costureirinha’, a operária, a lavadeira, a doceira, a empregada doméstica, até a florista e a artista, as várias profissões femininas eram



estigmatizadas e associadas a imagens de perdição moral, de degradação e de prostituição” (2011, p. 589). Em meio a essa sociedade hipócrita e conservadora é que se constrói o *ethos* desafiador e guerreiro de Luzia-Homem, que por algumas vezes tem sua figura associada à aparência masculina: “– Reparem que ela tem cabelos nos braços e um buço que parece bigode de homem...” (OLYMPIO, 2003, p. 16). (Fala da alcoviteira e curandeira de profissão). No *ethos* de Luzia, homem e mulher se cruzam e até se digladiam.

Raquel Soihet discute no texto “*Mulheres pobres e violência no Brasil urbano*”, que no período da *Belle Époque*⁷

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

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

Durante a conversa no rio é que Teresinha revela todas as seduções praticadas por Crapiúna que “desgraçou” várias moças da região “com promessas de casamento”, não tendo

⁷ Período cosmopolita que teve início no final do século XIX na Europa.



coragem, segundo Teresinha, de dar a elas “um pedaço de pano para fazer uma saia”. Contou também que a ela mesma tentou seduzir mostrando o anelão de ouro. Fez, além disso, outro relato que deixou admirada a protagonista, disse que Alexandre comprou briga com Crapiúna porque este tomou umas liberdades com Quinotinha, que ainda é “uma criança inocente.” Teresinha acrescenta na conversa que Alexandre já estava de olho em Crapiúna por causa de *Luzia*.

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

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

A medicina social assegurava como características femininas por razões biológicas: a fragilidade, o recato, o predomínio das faculdades afetivas sobre as intelectuais, a subordinação da sexualidade à vocação maternal. Em oposição, o homem conjugava à sua força física uma natureza autoritária, empreendedora, racional e uma sexualidade sem freios (2011, p. 363).

Nem todas as características apresentadas por Soihet, defendidas pela ciência da época, fazem parte da vida da personagem *Luzia*. Não apresentava fragilidade, nem suas faculdades afetivas superavam as intelectuais, sempre buscava primar pela racionalidade ao tomar suas decisões, dessa forma, as atitudes de *Luzia* de acordo com a ciência seriam condizentes ao comportamento masculino, no que se refere à “natureza autoritária,



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

O Código Penal, o complexo judiciário e a ação policial eram os recursos utilizados pelo sistema vigente a fim de disciplinar, controlar e estabelecer normas para as mulheres dos segmentos populares. Nesse sentido, tal ação procurava se fazer sentir na moderação da linguagem dessas mulheres, estimulando seus hábitos sadios e as boas maneiras, reprimindo seus excessos verbais(2011, p. 363).

Luzia mostra-se conhecedora de suas virtudes. É possível perceber isso neste trecho apresentado pelo narrador: “... Luzia sentia-se humilhada pelos grosseiros galanteios que ele



(Craipiúna) lhe dirigira sem o menor reboço, com desabrida petulância e desenvoltura sensual, como se ela fora dessas desgraçadas, cujo acesso não é já resguardado pelo prestígio da virtude” (OLYMPIO, 2003, p. 27-28). Na verdade, o que se tem aí é a presença do abuso de poder de “autoridade masculina”, o policial, o soldado que deve ser obedecido pelos civis, sobretudo pelas frágeis e indefesas mulheres, principalmente por mulheres pobres, sem pai, sem irmãos e sem maridos.

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

Outro aspecto recorrente para ser investigado em *Luzia-Homem* é a contínua alusão ao seu cabelo, principalmente ao tamanho longo e ao brilho. A primeira alusão é a já referida no comentário do promotor; a segunda é na página 51, quando Teresinha se mostra admiradora do comprimento do cabelo da amiga. A terceira é em momento singular que a protagonista *Luzia* quer vendê-los para Matilde, a esposa do promotor. A personagem pede dois mil reis por suas madeixas, com o objetivo de pagar as velas que a Rosa Veado usaria em um trabalho espiritual encomendado por Teresinha, para descobrir os verdadeiros criminosos que roubaram o armazém, podendo, assim provar a inocência de Alexandre. Matilde paga cinco mil reis, mas não aceita *Luzia* cortar os cabelos, diz “São meus, mas ficam na sua cabeça” (OLYMPIO, 2003, p. 55). Assim, Matilde paga pela permanência da feminilidade de *Luzia*, como representação de um ser mulher-homem. Falcirelata:

uma coisa as nordestinas do sertão pareciam ter em comum: o apreço pelos longos cabelos. Basta dizer que, na seca de 1877, mulheres famintas, esqueléticas, chegaram à casa do major Selemérico, em Oeiras, antiga residência do presidente da província, e, em agonia de morte, ofereciam cortar o cabelo em troca de água, água (2011, p. 245).

Já *Luzia* quer trocar seus cabelos pela verdade. *Luzia* é a todo momento a expressão da tentativa de verdade, de apresentação de uma outra face feminina, de uma busca por igualdade



entre os gêneros, pois nela os dois se encontram. Coincidência ou não o contexto histórico do enredo alude à mesma seca referida por Falci. Entretanto, a negociação feita entre a protagonista e Matilde não tem como objeto a água, mas a necessidade financeira de libertar o amor de Luzia da prisão, situação que simbolicamente pode passar pelo mesmo efeito de sentido da palavra água que pode significar a renovação da vida.

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

Ritos em *Luzia-Homem*

Durante o romance *Luzia-Homem*, percorrem intenções de *Luzia* e Alexandre de se casarem. Na página 32, Alexandre propõe: “– Se não levassem a mal eu ficaria morando com vocês... Sempre é bom ter homem em casa...” *Luzia* responde: “– E as más línguas? [...] Acha pouco o que já rosnam de nós?” “– Então não sei como há de ser... Só se ... Só se ... nós... nos casássemos...” Percebemos que tanto *Luzia* como Alexandre têm noção do significado social do rito casamento: ele querendo mudar para a casa dela, com a finalidade de exercer a “proteção” masculina tão presente nas relações afetivas na visão do sagrado. Enquanto *Luzia*, numa visão nem tanto emancipadora, destaca um *ethos* “dito” feminino arredo à presença de um homem em casa que não seja seu marido. Não é preciso que a personagem esclareça esta questão, Alexandre conhecedor dos costumes sociais do mundo sagrado, faz oferta de casamento. A iniciação esperada a partir do casamento não ocorreu entre Alexandre e *Luzia*. Planos havia, mas o casal não atinge esta passagem, pois a morte de *Luzia* os impede. *Luzia-Homem* comportou-se no decorrer do romance como heroína, prestando sempre assistência



aos amigos necessitados. E até a si mesma sempre fazia o que melhor conviesse a uma vida digna e honesta. Dona de um caráter forte e destemido nunca se rebaixou.

Considerações finais

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

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

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

Segundo Eliade, “pode-se dizer que a existência humana chega à plenitude ao longo de uma série de ritos de passagem, em suma de iniciações sucessivas”(2010, p. 147). É fato que *Luzia* passou pelo nascimento e fez de sua vida um grande evento de passagem: amou a mãe e Alexandre, dedicou-se ao trabalho para a sobrevivência digna e a mais confortável que alguém da sua condição pudesse alcançar. Lutou para libertar seu amor da prisão, atitude que também faz parte da sua vida, que sem a passagem pelo nascimento não haveria. Não se casou com Alexandre, mas se comportava como se fosse sua esposa, pois como diz Eliade, “Todo casamento implica uma tensão e um perigo, desencadeando, portanto, uma crise”(2010, p. 150). E esta crise, ocorreu em meio à cumplicidade amorosa existente entre *Luzia* e Alexandre, principalmente na ocasião em que o rapaz esteve preso. Assim, mesmo que o



casamento não seja fato no romance a relação dos dois é tão sublime que passa um *ethos* de consumação deste rito pelo motivo de tamanha cumplicidade do casal.

Em relação ao rito de iniciação “morte” é preciso dizer com Eliade que “A morte significa a superação da condição profana, não santificada”, é o que Luzia proporciona ao soldado, com a morte, ele que vivia no mundo a profanar sofre “o castigo da morte”(2010, p.156). Mata *Luzia*, mas também morre na floresta, que em algumas cerimônias religiosas de povos primitivos simboliza as trevas, os infernos.

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

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

Referências

AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel. *A estrutura do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1974.

AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso*. São Paulo: Contexto, 2008.

ÁVILA, Maria Betânia. “Radicalização do feminismo, radicalização da democracia”. *CADERNOS DE CRÍTICA FEMINISTA*, ed. 0, ano 1, Recife: SOS Corpo, 2007. Disponível em: www.soscorpo.org.br Acessado em: 11/04/2013.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas*, vol.1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. 4ªed. – São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 2009.



BERND, Zilá (org.). *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial da Universidade, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 10ª ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 15ª ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas*. Reproduzido de BOURDIEU, P. L'économie des échanges linguistiques. *Langue Française*, 34, maio 1977. Traduzido por Paula Monteiro.

BORIS, G. D. J. B.; CESÍDIO, M. de H. “Mulheres, corpo e subjetividade: uma análise desde o patriarcado à contemporaneidade”. *REVISTA MAL ESTAR e SUBJETIVIDADE*. V. 7, nº 2. Fortaleza, set. 2007. Disponível em: <http://pesic.bvalid.org>

BRUNELLI, Anna Flora. “Confiança e otimismo: interseções entre o *ethos* do discurso de autoajuda e o do discurso da *Amway*”. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana. (orgs.). *Ethos discursivo*. 2ª ed. – São Paulo: Contexto, 2011, p. 133-147.

CAVALCANTE, Jauranice Rodrigues. “Considerações sobre o *ethos* do sujeito jornalista”. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (orgs.). *Ethos discursivo*. 2ª ed. – São Paulo: Contexto, 2011, p. 173-184.

CHARAUDEAU, Patrik; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. 3ª ed. – São Paulo: Contexto, 2012.

CIRILO, Celso José. *Ethos e estilo em “O livro de Bernardo” de Manoel de Barros*. Revista Ao pé da Letra – versão online – Universidade Federal do Triângulo Mineiro. Vol. 13.1, 2011, p. 11-28.

CORREIA, Mariza. *Do feminismo aos estudos de gênero no Brasil: um exemplo pessoal*. Dissertação (mestrado). Cadernos Pagu (16) 2001, p. 13-30.

D'INCAO, Maria Ângela. “Mulher e família burguesa”. In: DEL PRIORE, Mary (org.) *História da mulher no Brasil*. 10ª ed. – São Paulo: Contexto, 2011. p. 223-240.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. 3ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FALTI, MiridanKnox. “Mulheres do sertão nordestino”. In: DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo, 2011, p.241-275.

FIORIN, José Luiz. “A multiplicação dos *ethe*: a questão da heteronímia”. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana. (orgs.) *Ethos discursivo*. 2ª ed. – São Paulo: Contexto, 2011. p. 55-69.



GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, 1972.

LOURO, Guacira Lopes. “Mulheres na sala de aula”. In: DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2011. p.443-479.

MAINGUENEAU, Dominique. “A propósito do ethos”. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciano (Orgs.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008^a. p. 11-29.

MAINGUENEAU, Dominique. “Analisando discursos constituintes”. *REVISTA DO GELNE*. Vol. 2, nº 2, 2000.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto: 2009.

MAINGUENEAU, Dominique. “A instituição discursiva”. In: MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2009. p. 46-55.

MAINGUENEAU, Dominique. “O discurso literário como discurso constituinte”. In: MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2009. p. 59-71.

MAINGUENEAU, Dominique. “Problemas de ethos”. In: *Cenas da enunciação*. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2008b. p. 55-73.

MAINGUENEAU, Dominique. “Ethos, cenografia, incorporação”. In: AMOSSY, Ruth. *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2008c. p. 69-91.

MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese do discurso*. Tradução: Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2008d.

MAINGUENEAU, Dominique. “Ethos e apresentação de si nos sites de relacionamento”. In: MAINGUENEAU, Dominique. *Doze conceitos em análise do discurso*. São Paulo: Parábola, 2010. p. 79-97.

MAINGUENEAU, Dominique. “A heterogeneidade mostrada”. In: Maingueneau, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. 3^a ed. – Campinas, SP: Pontes, 1997.

MORAES, Érika de. “Paixão Pagu – o ethos em uma autobiografia”. In: OTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana. (orgs.) *Ethos discursivo*. 2^a ed. – São Paulo: Contexto, 2011. p. 107-117.

MOTTA, Ana Raquel. “Entre o artístico e o político”. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (orgs.). *Ethos discursivo*. 2^a ed. – São Paulo: Contexto, 2011. p. 97-106.

MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (orgs.). *Ethos discursivo*. 2^a ed. – São Paulo: Contexto, 2011.

MUSSALIN, Fernanda. “Uma abordagem discursiva sobre as relações entre ethos e estilo”. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (orgs.) *Ethos discursivo*. 2^a ed. – São Paulo: Contexto, 2011. p. 70-81.



OLYMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. São Paulo: Ática, 2003.

PRIORE, Mary Del (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2011.

RAGO, Margareth. “Trabalho feminino e sexualidade”. In: DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2011. p.578-604.

ROCHA, Décio; PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves. “Linguagem e prática social”. *Matagra* – 20, vol. 14, nº 20; jan-jun, 2007.

SILVA, Benedicto (coord.). *Dicionário de ciências sociais*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1987.

SOIHET, Rachel. “Mulheres pobres e violência no Brasil urbano”. In: DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2011. p.363-399.

TILLY, Louise. “Gênero, história das mulheres e história social”. *CADERNOS PAGU* (3). 1994: p. 29-62.

