

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

A BAILARINA – O IMPRESSIONISMO DOS DISCURSOS DA IMPRENSA CARIOCA DO SÉCULO XIX NA CONSTRUÇÃO DO MITO

Vera M^a Aragão de S. Sanchez (UNIRIO)
varagao@superig.com.br

INTRODUÇÃO – SITUANDO A ANÁLISE DO DISCURSO

A opção por analisar discursos da imprensa sob a formulação da linha francesa da Análise do Discurso, a partir de agora chamada AD, merece uma pequena explanação sobre essa metodologia de análise.

Foi por volta dos anos 60 do século passado que surgiu na França a AD como forma transdisciplinar de reflexão das práticas discursivas analisando o processo de produção dos sentidos à luz de três campos do conhecimento: a linguística, a psicanálise e a história - razão pela qual Eni Orlandi (1996) a designou como “uma disciplina do entremeio”, já que se estruturava entre a linguística e as ciências de formações sociais. Tendo Michel Pêcheux como fundador da vertente francesa, com base na filosofia marxista, a AD não visa extrair sentido do texto em si, mas busca compreender o processo discursivo ideológico que levou a constitui sócio-historicamente o discurso (Orlandi, 1987, p. 12-13).

Sem dúvida, o texto é o objeto empírico da análise, construção sobre a qual se debruça o analista para buscar indeterminações, adjetivações e outros fragmentos de linguagem, indicadores de especificidade dos discursos que irão guiar a investigação. Mas a AD não baseia sua metodologia na análise da língua –materialidade da interação entre a atividade de linguagem – e sim a relação entre linguístico e ideológico. No âmbito discursivo, “nem as palavras, nem os sujeitos que falam são transparentes: eles têm sua materialidade e sua história de constituição” (Orlandi, 1989, p. 18-19).

Discurso e memória caminham juntos, imbricados. É o discurso, verbal ou não-verbal, que legitima tanto a memória dominante, institucionalizada, quanto o esquecimento de fatos que – mesmo

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

podendo ressurgir posteriormente – são apagados temporariamente, deslocando interpretações, na medida em que se dizem outras coisas no lugar daquelas prováveis ou previsíveis. A memória, como o discurso, carrega falas anteriores, saberes já constituídos, *o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra* (Orlandi, 2005, p. 31).

Como fios que vão sendo tecidos na teia discursiva e contínua da linguagem, em um processo social historicamente (re)construído, acessamos o passado, recuperando esquecimentos ou silenciamentos, observando a projeção de acontecimentos futuros, no amalgamado de sentidos que, em última instância, constroem memória.

Foi desse modo que, analisar os discursos dos periódicos do século XIX, significou aferir a textualidade opaca das palavras em meio a um jogo de múltiplas possibilidades de significação, onde a subjetividade de cada autor determina os processos discursivos que produzem sentidos e ajudam à formação do imaginário social.

A imprensa do século XIX traz características interessantes para análise. A maioria das matérias não é assinada, ou têm apenas as iniciais do autor – verdadeiras ou não. São comuns os pseudônimos, como “Dr. Semana”, que sabemos pertencer a Machado de Assis que, assim como José de Alencar e outros literatos, publicavam nos folhetins¹ crônicas e contos em seu melhor estilo de jornalismo literário.

Desse modo, pode-se entender a linha tênue que separava o romance da notícia, a riqueza descritiva e sensível das publicações, as nuances *visíveis* nos textos. Os folhetins, além de ser o que dispomos para nos apoiar e ajudar na construção da memória da bailarina que chegou a nós, felizmente, além de ricos em peculiaridades, constituem-se em arquivo bastante extenso – do qual apresentamos aqui alguns fragmentos.

¹ Termo que designava o largo rodapé da primeira página dos jornais, inicialmente espaço destinado a piadas, charadas, receitas e variedade, pequenas histórias, crônicas que, com o passar do tempo, foram-se transformando e chegaram a apresentar trechos de uma obra literária, publicada passo a passo. Estes romances folhetinescos eram assim publicados para prender a atenção do leitor. (Sodré, 1966, p. 218-219).

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

Assim, entre críticas, narrativas, discursos recolhidos em toda sua heterogeneidade, partimos, nesse trabalho, do material publicado nos periódicos cariocas de 1849 sobre a bailarina italiana Maria Baderna, para averiguar a construção de redes de sentidos que a memória discursiva se encarrega de passar de geração a geração.

V.1. MARIA BADERNA

– “A CIVILIZAÇÃO NO BRASIL COMEÇOU PELOS PÉS²”

O dicionário Aurélio (Ferreira, 1986, p. 217) menciona dois significados para o verbete “baderna”: o primeiro deles, termo náutico do italiano *baderna* ou do francês *baderne*, “botão que se faz no tirador de uma talha [...]”. Sobre o segundo significado, consta³:

baderna . [do antropônimo Baderna, de uma dançarina que esteve no Rio em 1851]. *S.f.Bras.* 1. Grupo de rapazes. 2. Súcia, corja, matula (...) 4. Desordem, confusão, bagunça, bagunçada.

O verbete refere-se à italiana Maria Baderna que, aos vinte e um anos de idade, recebeu o cachê mais alto pago até então a uma artista - 490\$000 (quatrocentos e noventa mil réis).

As notícias que antecedem sua estreia demonstram a expectativa com a *troupe* recém chegada e, antes mesmo que a bailarina se desse a conhecer já causava furor. Certamente a imagem pré construída nos periódicos estrangeiros influenciou o discurso na cidade-capital que tinha nos padrões europeus – principalmente franceses – o paradigma à modernização almejada. Tomemos *O Beija-flor* de 4 de agosto de 1849, p. 7:

No dia 1º de agosto, a bordo da barca Andrea Doria, chegou a tão decantada Companhia Lírica Italiana e o corpo de baile para este teatro! São cinquenta e cinco pessoas, entrando paes⁴ e mães, e os maestros inseparáveis das primas-donas, que nunca faltam. M^{te}. Ida Edelvira ouvimos que é um portento; e a primeira bailarina absoluta há quem diga que

² Enunciado extraído do *Correio Mercantil* de 14 de outubro de 1849, p.1.

³ O dicionário Aurélio cita derivados como *bademar*, *badernice*, *baderno* – todos relacionados à bailarina. Mas *bademar* e *badernice* já eram usados no século XIX, como encontrado no *Correio Mercantil* (6 de janeiro de 1850).

⁴ Todos os textos foram transcritos conforme publicados, sem correção.

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

se a poesia se pode dar em pernas, as destas senhora são altamente poéticas! Quem nos dera já vê-las!

O autor não havia ainda assistido, mas cita os decantados artistas, demonstrando excitação e curiosidade em ver, se não a bailarina, suas pernas. Se a cantora pode ser um portento, a bailarina causa expectativa quanto às suas pernas. Comparadas à poesia, há o efeito de substituição, onde a sensualidade é apagada pela metáfora.

O uso de vários agentes indeterminantes, como a voz passiva, o “nós”, “a gente”, “-mos”, “-se”, “ouvi dizer” ou “há quem diga”, são recorrentes em todo material pesquisado. Em tais formações discursivas o sujeito que fala se oculta, distancia-se da posição-locutor, assumindo-se no que Eni Orlandi chamou de *enunciador universal*: “o que se representa é representado como se pudesse ser todos ou qualquer um” (Orlandi *et alii*, 1989, p. 51-52). Na sequência acima, o autor traz outras vozes para o texto, mas na indeterminação entre assumir uma posição-sujeito ao incluir-se no grupo ou ocultar-se no próprio grupo.

A impessoalidade do plural em “ouvimos” (e em outras matérias, “estávamos prevenidos” ou “tínhamos lido” (Quantos foram prevenidos? Quem fora prevenido?) respalda o folhetinista, em uma espécie de constatação referendada pelo senso comum. Assistir o espetáculo confirmou sua opinião, sem justificar como poderia ter uma opinião formada sobre algo que não vira até então. O sujeito-autor enuncia as vozes sociais a que está assujeitado.

Passado o *frisson* da expectativa pela estreia de Baderna, iniciam-se as críticas sobre as performances e, nesse ponto, a interdiscursividade de diferentes formações discursivas povoando a mesma crítica e construindo a memória.

ENTRE A TÉCNICA QUE EMPOLGA E A ESTÉTICA QUE ENCANTA

Inicialmente, procurei verificar se os autores das matérias tinham algum conhecimento de dança.

No *Correio Mercantil* de 14 de outubro de 1849, o articulista arrisca-se a mencionar a técnica do *ballet*, como que para respaldar seu discurso, mas utiliza terminologia desconhecida:

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, N° 04

A rainha Marietta fez de sua parte maravilhas: com uma firmeza incrível descreveu um largo semi-círculo firmada nas pontinhas dos dedos, - depois de um *traverssez real*, - e no fim o pulo mestre com meia duzia de batimentos de terças e quartas, rematando tudo com uma cortesia, que é a prova real de elegancia bailarina [...].”

O termo *traverssez real* não pertence a nenhuma escola de *ballet* da atualidade e é desconhecida sua existência no século XIX, ou antes dele. Do mesmo modo, “batimentos de terças e quartas” não deixa claro o que significa⁵, assim como “pulo mestre”, também sem identificação.

Por outro lado, no *Correio Mercantil* de 21 de outubro de 1849 apesar da terminologia do *ballet* estar correta, a descrição é peculiar (grifos meus).

Os Franceses, que tem expressões para todas as coisas microscópicas chamam-lhe **grand-rond** e **petit-rond de jambe**. Imaginem! Pé no chão firmado nas pontinhas dos dedos, servindo como de eixo, pé no ar para dar balanço ao corpo **depois de um redemoinho interminável, e o outro pé que se abaixa velozmente, descrevendo infinitos círculos, cada vez mais pequenos, cada vez mais rápidos, descendo como um parafuso tangido a vapor, e por fim, quando parece tudo concluído, um horror de cousas miúdas que cegam a gente e um pulinho de pássaro que deixa a todos com a língua na boca!** Façam ideia do que lá vai de palmas!

Não são os franceses que “chamam” o movimento disso ou daquilo: a terminologia do *ballet* é em francês, nunca traduzida. A descrição do *rond de jambe* (termo técnico), chama a atenção, assim como a inusitada citação a seguir, de outros movimentos. No comentário final, o diminutivo coroa a desvalorização do movimento (“um pulinho de pássaro”) e infantiliza a bailarina; segue a expressão dúbia “deixar a todos com a língua na boca”. Significaria que Baderna calou a todos? Em outro contexto o enunciado seria apenas redundante.

Mas, o que apreendemos desde as primeiras leituras é que, mesmo os autores razoavelmente inteirados no assunto, mesclavam

⁵ Referindo-se a baterias, seriam *batteries* (no caso, *entrechats trois e quatre*, respectivamente) e não batimentos, chamados de *battements*; é provável que fossem baterias executadas em terceira e quarta posição (Caminada; Aragão, 2006).

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

apreciações de cunho pessoal às análises técnicas, evidenciando seu encantamento com a mulher.

ENTRE APRECIAR A BAILARINA E SEDUZIR-SE PELA MULHER

Para muitos autores, apreciar os movimentos do corpo da bailarina era *sentir* o corpo da mulher. As sequências discursivas a seguir não deixam de mencionar a destreza técnica de Baderna, mas são pautadas pelo fascínio que exerce o corpo. É deste modo que o *Correio Mercantil* de 23 de dezembro de 1849, exacerba:

Acorri, fiquei estático diante de Marietta, a pérola, a rainha do teatro: - Que movimento! Que graça! Que beleza! Que cabelos! Marietta é uma fada, uma huri⁶, um portento, uma deusa, um anjo e ainda estou dizendo pouco. Paremos por aqui.

Nas sentenças iniciadas em “que” há deslocamento na adjetivação dos substantivos, reiterado pelos pontos de exclamação. Comedidamente, equivaleria dizer: “Marietta executou perfeitamente os movimentos e encantou a plateia com sua graciosidade, competência e inegável beleza”. Sem dúvida, afirmar que a bailarina “é” uma fada ou um anjo, constrói efeito de sentido diferente de “se parece com uma fada” ou “sua imagem remete à de um anjo”. E “pararmos por aqui”, é recorrência sócio-ideológica dos discursos onde a rede parafrástica de culpa, na qual diversos autores se inserem, silencia e desliza o sentido.

A *Marmota na Corte* de 22 de novembro de 1850, p. 4, dá a mesma conotação a Baderna, “essa engraçada menina que nos faz dar, sobre os bancos da plateia tantos estremeços, quanto são as atitudes arriscadas”. De caráter ambíguo, aquela que nos faz estremecer remete à sedução, ao gozo, e contrasta com “essa engraçada menina”. A seguir, diz: “Benza-te Deos, feiticeira!... E como estava ella influída nesta noite![...] Nem devemos mais fallar nisto, visto que enche-se-nos a boca d’agua!...”

⁶ Segundo o Dicionário Aurélio (Ferreira, 1986, p. 909) huri é o termo persa que significa “mulher do paraíso”; cada uma das belas virgens que, segundo o Alcorão, irão desposar no Paraíso, os fiéis muçulmanos; mulher de beleza extraordinária.

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

O enunciado “Benza-te Deus, feiticeira!”, dentro do campo semântico da religiosidade, invoca a Deus; mas, ambíguo, remete à sexualidade: aquela que enfeitiça, faz encantos, seduz, assim como ao sobrenatural de “influída”, que é fazer fluir para dentro, inspirar, sofrer ação de algo exterior a si.

O enunciado “nem devemos mais fallar nisto”, contém a mesma cautela e “enche-se-nos a boca d’agua!” é também uma formação de cunho sexual, do imaginário sobre algo muito saboroso que nos faz salivar. Novamente a culpa, a indeterminação e a ocultação em “não devemos”: quem não deve e por que não deve? Percebe-se, então, em diversas matérias, a recorrência moralista: os folhetinistas não se sentem à vontade para externar pensamentos mais eróticos.

Outra sequência onde a conotação sexual é clara está em *O Beija Flor* de 6/out/1849, onde o crítico classifica as pernas de Baderna como “pernas poéticas [...] pernas que, embora consideradas de domínio público, pertencem muito à sua dona” – o que seria óbvio, não fosse a ressalva “embora consideradas”, provavelmente porque, se o público as pode observar, pode ter a pretensão do domínio sobre elas. Segue:

E na primeira ocasião em que os canudos da *opinião publica* desgostarem a proprietaria, esta póde fecha-las hermeticamente, e adeos illusões, adeos piroetas intermináveis, em que esta senhora é grande”.

Curiosamente, o autor menciona “fechá-las [as pernas] hermeticamente” e outro efeito de sentido ocorreria se dissesse “parar de dançar”. Igualmente, caberia acrescentar “adeus piruetas” e não “adeos ilusões”, sentido metafórico e deslocado.

Mas, se no Rio de Janeiro dos oitocentos o conservadorismo restringia a voz mesmo dos mais exaltados folhetinistas, outros assumiam o repúdio ao que, para eles, representavam as bailarinas.

O REPÚDIO AO PROFANO

No imaginário coletivo, a divisão de representações era bem nítida. A mulher do lar era santificada como mulher séria, mãe, esposa, enquanto a atriz não poderia ser qualificada da mesma forma.

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

Tomando o recorte *A moralidade dos nossos teatros*, de *O Patriota* de 22 de setembro de 1849, o crítico, temeroso com a banalização da moral, mais do que colar marcas profanas às bailarinas, liga-as a prostitutas:

Essa desgraçada gente para ganhar a vida e obter os aplausos dos seus admiradores sacrifica os últimos sentimentos de pejo próprio do seu sexo! Triste condição! haver porém quem permita esse espectáculo, quem o applauda no meio de famílias honestas a quem deveria horrorisar essa degradação do carácter feminino, he o que excede a nossa comprehensão! Os antigos applaudirão nas praças publicas os combates dos gladiadores a destreza e habilidade com que as victimas erão vencidas e estranguladas [...] Nós extinguimos os castos sentimentos da mulher, aquelles que formão toda a excellencia do seu sexo, toda a força da sua virtude applaudindo a habilidade com que elles são sacrificados em presença de nossas filhas e esposas!

Ninguém ha que ignore que a maneira que apparecem vestidas essas dansarinas he a causa do mal que reprovamos. Desejamos (já que mais não podemos conseguir) que as novas dansarinas se apresentem vestidas decentemente, com vestidos compridos e calças largas, evitando absolutamente essas posições, que não são permitidas nem mesmo na familiaridade de reuniões honestas.

Appelamos mui confiadamente para as nossas patrícias, para que quando isto se não consiga, se recolhão para dentro de seus camarotes, e manifestem assim sua reprovação a huma offensa tão criminosa do pudor do seu sexo.[...]

Imprimindo sentidos, o discurso alerta as mulheres quanto à preservação de sentimentos próprios da sua condição: pudor (“pejo próprio do seu sexo”, “pudor do seu sexo”, “excelência do seu sexo”) e castidade (“castos sentimentos da mulher”), contra a “degradação do carácter feminino”, marcas linguísticas que, coladas às artistas, constroem o sentido da imagem negativa.

Reprova quem permita tal espetáculo e incita o preconceito, apelando às “mulheres sérias” para que, caso não consigam deter o espetáculo, não assistam. O autor parte do pré-construído de que na plateia estão mulheres virtuosas, pudicas, moças castas enquanto que, em cena estão as mundanas.

Ao termo “dançarina”, cola qualificadores como “desgraçada gente”, gente que atenta ao pudor e *tudo faz* por aplausos. Logo, se à dançarina são colados sentidos tão pejorativos, formações como dançarinas honestas, dançarinas decentes seriam adjetivações que não

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

poderiam coexistir em um mesmo campo semântico. Assim, constrói-se uma memória.

Finalmente, apela para a plateia feminina com o advérbio “confiantemente”, induzindo e já pré-concebendo a aceitação, exatamente porque, no teatro, a cortina, além de fazer a linha divisória entre palco e plateia, faz também outra divisão: mulher de teatro, mulher do lar. O sagrado e o profano.

TRANSITANDO ENTRE O SAGRADO E O PROFANO

Foi em *A Marmota na Corte* de 12 de outubro de 1849, que encontrei uma das páginas mais explícitas do confronto entre o sagrado e o profano, no poema *Vista de Encanto*. Curiosamente, em sua primeira parte a discursividade religiosa remete ao sagrado, aos valores cristãos e, na segunda, ao profano.

Maria, a Lua de candura
Terno, e doce encanto d'alma,
Imagem da virgem pura,
De virtudes tens a palma.
Dos Anjos a formosura!

Por Anjos foste fadada,
Tu dos Céus foste nascida,
Para o Céu foste criada;
Mas no mundo andas perdida,
Pra ser do mundo adorada.

Tudo ao ver-te se me alegra,
Tudo sinto se inflamar;
Fez-te amor para encantar-me,
Deus me fez para te amar.

Após a analogia ao nome Maria, temos a Lua que, passivamente, reflete o sol, simbolizando “a dependência, o princípio feminino” (Chevalier e Gheerbrant, 1982, p. 561-566). Na segunda estrofe, a Alma, cujas controvérsias quanto à sua existência são tão numerosas quanto suas representações simbólicas. “Sopro do criador”, genericamente seus atributos são invisíveis, manifestando-se apenas por meio das ações humanas. Até esse ponto o poeta vê a bailarina como imagem da Virgem pura que, após a fecundação divina continuou intacta em seu estado virginal “[...] e daí sua importância no

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

pensamento cristão enquanto modelo e ponte entre o terrestre e o celeste, o baixo e o alto” (Chevalier e Gheerbrant, 1982, p. 962). Começa a ligação entre o celestial e o terreno, confirmada na citação aos Anjos, seres essencialmente espirituais, mensageiros, protetores, intermediários entre o céu e a terra, entre Deus e os homens.

A quarta estrofe menciona a Palma, o ramo da palmeira, símbolo da vitória, da ascensão e da imortalidade, ramos com os quais os cristãos saudaram o Cristo antes do calvário e preconizaram sua ressurreição para a vida eterna.

Mas, exatamente na estrofe intermediária, a sequência de verbos no pretérito imperfeito dá sensação de durabilidade e permanência, sendo que a primeira sequência é ainda “sagrada” (foi para o céu que Marietta foi fadada, nascida, criada), seguida de “perdida” e “adorada”, referindo-se à sua trajetória no mundo.

Dá em diante, a passagem ao profano: “adorada” pelo mundo, o autor sacraliza não mais a Virgem, mas a mulher. Na última parte do poema, o primeiro verso tem encantamento suave (alegra-se ao vê-la), apesar de “tudo” indeterminar o que de fato o afeta. Confirma o “tudo” no verso seguinte, mas em outra dimensão: não apenas se alegra, mas sente-se inflamar (= acender, fazer arder, excitar, estimular) e sente-se encantado (= seduzido, enfeitado, arrebatado, transformado em outro por algum efeito de sortilégio).

Entretanto, recorre novamente ao amor sagrado ao dizer que foi Deus que o fez para amá-la.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelo exposto, vimos como o discurso jornalístico constrói memórias, como as palavras assumem diferentes significações, como o que foi dito poderia ter sido dito, de que modo os sentidos se colam às palavras e estabelecem redes parafrásticas que permeiam os textos.

Os vestígios discursivos que nos foram legados pela imprensa são símbolos cuja memória se encarrega de transmitir de geração a geração. Para a AD o sentido não existe como produto acabado, mas sempre em curso e, assim como a realidade se constitui dos sentidos

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

que, enquanto sujeitos, praticamos, somos igualmente produzidos, como sujeitos, no interior de formações discursivas.

Assim, o verbal e o não verbal, imagens e sensações, tanto quanto os discursos jornalísticos, ao captarem, divulgarem ou (trans)formarem fatos e acontecimentos, fazem sua leitura do presente, organizam o futuro e participam diretamente do processo de seleção e construção dos acontecimentos que constituirão a memória social da nossa coletividade.

Finalizando, não se sabe precisar sobre o fim do mito, da carreira e da vida de Maria Baderna. Corvisieri (2001, p. 218) menciona que o ano de 1865 foi o “canto de cisne de Marietta”, suas últimas aparições em cena e que de nada se sabe sobre ela a partir de então. Entretanto, encontrei uma última referência a ela no Almanaque Laemmert⁷ de 1874, à página 595, na relação “Professores de Dansa”: “Marietta Baderna, r. do Theatro, 17 e travessa da Rainha, 10 B – Engenho Velho”.

Fora isso, estranhamente, daquela que de tão famosa emprestou o sobrenome aos nossos dicionários, nada mais sabemos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos A-breu Campinas, São Paulo: Papirus, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 7ª ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

———. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 6 ed. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/ UnB, 2008.

CAMINADA, Eliana; ARAGÃO, Vera. *Programa de Ensino de Ballet – Uma Proposição*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2006.

⁷ Os livreiros e editores alemães Eduardo e Henrique Laemmert se fizeram conhecidos a partir de 1839 pela folhinha que publicavam e mais ainda a partir de 1844, com a publicação do tradicional Almanak Laemmert que, mesmo após o fechamento da casa continuou a ser publicado por outras, até 1930 (Sodré, 1996, p. 237).

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

CHEVALIER, Jean; CHEERBRANDT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Abgela Melim, Lúcia Melim. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

CORVISIERI, Silverio. *Maria Baderna; a bailarina de dois mundos*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FERREIRA, Lucia M.A. “A escrita de si na imprensa: exemplos da fala feminina no século XIX”. In:

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fra- ga de Almeida Sampaio. 4ª ed. São Paulo: Loyola, 1998.

———. Michel. *Microfísica do Poder*. 12 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

ORLANDI, Eni. *A Linguagem e seu Funcionamento: as Formas do Discurso*. 2ª ed. revisada e aumentada. Campinas: Pontes, 1987.

———. *Discurso e Leitura*. Coleção Passando a Limpo. São Paulo: Cortez, 1988

———. *Interpretação*. Petrópolis: Vozes, 1996.

———. *Análise de Discurso – Princípios e Procedimentos*. Campi- nas: Potes, 2005.

ORLANDI, Eni Pulcinelli; GUIMARÃES, Eduardo; TARALLO, Fernando. *Vozes e Contrastes – Discurso na Cidade e no Campo*. São Paulo: Cortez, 1989.

PÊCHEUX, Michel. *O Discurso: Estrutura ou Acontecimento*. Tra- dução: Eni Puccinelli Orlandi. 4ª ed. Campinas: Pontes, 2006.

SODRÉ, Nelson Werneck. *A História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.