

**A ANÁLISE DO DISCURSO  
NA APRECIÇÃO DE PERSONAGENS FEMININAS  
DA LITERATURA BRASILEIRA:  
LÍVIA E SUA TRANSGRESSÃO COM O TRABALHO**

*Andressa Teixeira Pedrosa Zanon* (UENF)

[andressa.pedrosa@gmail.com](mailto:andressa.pedrosa@gmail.com)

*Lais Teixeira Lima* (UENF)

[laisbj@gmail.com](mailto:laisbj@gmail.com)

*Monique Teixeira Crisóstomo* (UENF)

[monikebj@gmail.com](mailto:monikebj@gmail.com)

*Eliana Crispim França Luquetti* (UENF)

**RESUMO**

De acordo com as teorias da análise do discurso, nenhum texto, falado ou escrito, é neutro. Cada enunciação é dotada de sentidos diretos, percebidos facilmente em um primeiro contato ou, ainda, de inferências entrelinhas, que precisam de uma análise mais profunda, uma comparação com o contexto de produção para serem apreendidos. Diante disso, o objetivo principal desse trabalho é analisar, sob a perspectiva da análise do discurso, a personagem feminina Lívia, do romance *Mar Morto*. Utilizamos Orlandi (2001) e Maingueneau (2010) como referências teóricas para nossa análise e buscamos entender como se apresenta o *ethos* da personagem nos diferentes momentos da narrativa e também de que maneira o *ethos* do autor pode ter influenciado essa produção. Investigamos o interdiscurso e os fiadores do discurso no texto e também a Heterogeneidade que está presente no texto. Depois de apresentada a figura de Lívia, seu *ethos* vai sendo lapidado ao longo de toda a narrativa, pois é uma mulher repleta de inquietações e transgressões, que proporcionam seu destaque no rol de personagens femininas da literatura. Nessa construção, o autor desafia o interdiscurso social vigente e propõe uma nova ordem. A força que essa personagem carrega, a intensidade de seus sentimentos para conseguir romper com os padrões sociais cristalizados são motivos mais que justos para mergulharmos em suas profundezas.

**Palavras-chave:** Análise do discurso. Ethos. Personagens femininas.

***1. A análise do discurso e a construção de enunciados***

A análise do discurso teve sua origem na França, em 1960. Esse novo campo de investigação busca compreender os processos e as condições de produção da linguagem. Para Maingueneau (2004, p. 15), o discurso é “uma dispersão de textos cujo modo de inscrição histórica permite definir como um espaço de regularidades enunciativas”.

## XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

De acordo com as teorias da análise do discurso, nenhum texto, falado ou escrito, é neutro. Cada enunciação é dotada de sentidos diretos, percebidos facilmente em um primeiro contato ou, ainda, de inferências entrelinhas, que precisam de uma análise mais profunda, uma comparação com o contexto de produção para serem apreendidos. De acordo com Maingueneau (2010, p. 65):

Toda análise do discurso implica uma perda de controle por parte dos sujeitos, ela coloca em questão a própria categoria de sujeito, que se encontra dispersa numa pluralidade de práticas discursivas reguladas e dominadas por um interdiscurso.

Cada indivíduo fala com a finalidade de mostrar sua capacidade de significar e significar-se, portanto, o discurso é uma ação do sujeito sobre o mundo. Orlandi (2001) afirma que

o sujeito de linguagem é descentrado pois é afetado pelo real da língua e também pelo real da história, não tendo o controle sobre o modo como elas o afetam. Isso redundaria em dizer que o sujeito discursivo funciona pelo inconsciente e pela ideologia. (ORLANDI, 2001, p. 19-20)

Quando lemos qualquer enunciado, precisamos estar atentos ao fato de que ele nos levará do texto ao contexto daquela produção. Cada leitor, ao entrar em contato com uma produção participa da interpretação da mesma, uma vez que entram em cena seu conhecimento de mundo, seus valores, suas ideologias e tudo que ele conhece de vida e sociedade. A bagagem do leitor é posta de frente com a proposta do enunciador, que também é dotado de posicionamentos e ideologias. A análise do discurso busca encontrar pontos de contato entre esses dois participantes do processo comunicativo e algumas das estratégias de leitura usadas pelo interlocutor enquanto construtor de sentidos são: pressuposição, inferência, verificação, entre outras.

Dessa forma, Fairclough (2001) corrobora que

O discurso contribui para a constituição de todas as dimensões da estrutura social que, direta ou indiretamente, o moldam e o restringem: suas próprias normas e convenções, como também relações, identidades e instituições que lhe são subjacentes. O discurso é uma prática, não apenas de representação do mundo, mas de significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em significado. (FAIRCLOUGH, 2001, p. 91)

Os textos, falados ou escritos, ao serem veiculados, passam a pertencer ao público, que o recebe, decodifica, ressignifica, faz inferências e tenta preencher as lacunas significativas que sua percepção permitiu encontrar. Dessa forma, o produto final da interação depende diretamente da atitude do leitor diante do texto. Por esse motivo, um texto, ao ser fa-

lado ou escrito, deve sempre levar em consideração o público a que se destina, para que os efeitos gerados sobre os mesmos sejam mais bem definidos e programados.

A seguir, analisaremos, sob a perspectiva da análise do discurso, algumas personagens femininas. Buscaremos entender como se apresenta o *ethos* das personagens nos diferentes momentos da narrativa e também de que maneira o *ethos* da própria autora pode ter influenciado essa produção. Investigaremos o interdiscurso e os fiadores do discurso no texto e também a heterogeneidade estão presentes nos textos.

## **2. Livia: A transgressão através do trabalho**

*Mar Morto* é uma das obras que estreita o relacionamento de Jorge Amado com o povo baiano, com os homens do cais do porto de Salvador e todas as suas histórias em particular. Foi justamente a relação pré-existente com esse povo que construiu no autor a habilidade de conhecer, observar e, posteriormente, retratar aquela vida simples que os pescadores levavam. A obra evidencia muito bem o contato dos marinheiros com o mar, a importância que a ele atribuíam e o respeito que por ele vergavam.

Além do lirismo da narrativa dessas vidas tão simples, *Mar Morto* apresenta outras características que merecem observação minuciosa. Foi uma obra escrita em 1936, quando o autor estava diretamente ligado às questões políticas que assolavam o país. Era filiado ao Partido Comunista e sofria inúmeras perseguições por causa disso. Por isso, em *Mar Morto* é possível perceber as aspirações políticas do autor refletidas no comportamento de Livia, personagem principal que, com a morte do marido, marinheiro do cais de Salvador, não se submete ao destino da prostituição, reservado às mulheres que passaram por situação semelhante.

O *ethos* inovador do autor inventou e montou uma mulher que seria capaz de traduzir essas possibilidades de transformações e transgressões, o que culminava, na prática, nos princípios que norteavam a vida do escritor.

A obra em estudo se constitui de depoimentos líricos com a predominância do elemento sentimental. É a narrativa de uma história simples, de um povo miserável, mas com tanta carga lírica e com demasiado apelo poético nas imagens que consegue encantar a quase todos que a ela têm acesso.

## XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

De certa maneira, é possível entender que *Mar Morto* é um poema escrito em prosa, em função das características diversas que nele se alternam. Há imagens poéticas, cercadas por lendas, feitos heroicos dos marinheiros baianos, que fazem com que ele se torne um complexo de gêneros que de alguma forma se misturam com o possível fim de fomentar nos leitores as mais diversas sensações.

Podemos dizer que *Mar Morto* é a epopeia poética dos saveiros da Bahia, que em frágeis embarcações à vela se entregam aos ofícios da pesca; é a epopeia de suas aventuras amorosas e seu mar, em cujas profundezas reina Iemanjá, uma figura da lenda popular que sequestra os naufragos para terras longínquas e misteriosas.

*Mar Morto* conta a história dos saveiros do cais do porto, a história de um povo de vida miserável, mas que nem por isso, deixa de ter seu brilho e sua importância no cenário da literatura. A narrativa apresenta o diálogo entre as vozes de Guma, Lívia e do próprio mar. No entanto, nossa ênfase é sobre a figura feminina; interessa-nos, portanto, Lívia: Sua angústia, suas tristezas e sua metamorfose em máquina de esperar.

Está-se habituado a separar os papéis sociais, o que não acontece nessa figura, demonstrando uma capacidade de Jorge Amado de brincar e inovar com suas criações, mesmo que para tal tenha de romper posturas pré-estabelecidas, com os interdiscursos vigentes da sociedade masculina. Jorge nos mostra não as mulheres esperadas, mas *ethos* que refletem a imagem dos próprios arquétipos (fortes) femininos.

Lívia apareceu na vida de Guma e com apenas um olhar o arrebatou, era dia de festa de Janaína e o marítimo não pode conter-se diante de tanta beleza. Foi ali, naquele momento, que suas vidas tão diferentes uniram-se para sempre. É preciso destacar a forma intensa e bela com que Jorge Amado conseguiu descrever esse sentimento único.

[...] Guma não tira os olhos da assistência. Sem dúvida aquela é a mulher que Iemanjá lhe mandou. Tem os cabelos escorridos, parecendo molhados, os olhos claros de água, os lábios vermelhos. Ela é quase tão bela quanto a própria Janaína e é moça, muito moça, pois os seios mal surgem no vestido de chita encarnada. A dança domina a sala, Iemanjá dança mais que todas, só ela não dança apenas olha Guma de quando em vez [...] Iemanjá mandou a sua mulher, aquela que ele lhe pediu ainda menino, no dia que sua mãe apareceu. E ele não duvida um instante que a possuirá, que ela dormirá em seu saveiro será sua companheira nas viagens [...]. (AMADO, s/d, p. 75)

Como vimos, a passagem acima é bastante definitiva para os protagonistas ao mesmo tempo em que é envolvida pelo lirismo característico

co dessa obra. O trabalho com as palavras e o jogo de imagens é capaz de nos envolver e com isso nos inserir no mundo da narrativa. Outro aspecto importante do trecho supracitado é a exaltação de Lívia, no momento em que ela é comparada à divindade perfeita de Iemanjá, sendo, portanto, quase tão perfeita quanto a deusa dos mares. Aqui, vemos a imagem da rainha do mar, típica da crença baiana, como fiadora da personalidade marcante e poderosa de nossa protagonista.

Depois de apresentada, a figura de Lívia, seu *ethos*, vai sendo lapidado ao longo de toda a narrativa, pois é uma mulher repleta de inquietações e transgressões, que proporcionam seu destaque no rol de personagens femininas da literatura. A primeira grande transgressão que podemos observar no comportamento de Lívia seria a sua fuga com Guma, sob o manto da noite. Os tios da moça não abençoavam o casamento. Diante da impossibilidade de unirem-se formalmente, o casal forja uma maneira de aceitação do matrimônio. Nessa noite decisiva, eles amaram-se pela primeira vez. Nessa construção, o autor desafia o interdiscurso social vigente e propõe uma nova ordem.

A força que essa personagem carrega, a intensidade de seus sentimentos para conseguir romper com os padrões sociais cristalizados são motivos mais que justos para mergulharmos em suas profundezas; ela ousou desobedecer aos tios; entregou-se a um homem antes do casamento; e, o mais duro para ela, atirou-se de corpo e alma em um mundo diferente, um mundo que não era o seu, um mundo sob o total domínio de Iemanjá.

Tudo que ela fez demonstra uma coragem imensa e, mais que isso, são atitudes de quem realmente sabe o que quer e não se deixa conformar com os padrões de comportamento pré-estabelecidos, com discursos e comportamentos fiados por uma ordem única. Uma jovem bela e atraente como Lívia poderia buscar um casamento que lhe dessa estabilidade, um homem da terra, semelhante a ela. Em vez disso, Lívia entregase a um navegante que a desvia de um porto seguro e a deixa à mercê da vontade de Janaína. É exatamente essa insegurança e uma boa dose de incertezas que conduzirão a vida de Lívia a partir de seu casamento com Guma. Um casamento de corpo e alma que a embalará nesse ir e vir de ondas.

O desassossego de Lívia iniciou-se na noite do seu casamento. Sua marcha nupcial fora a canção que resumia a vida do cais

## XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

A noite que ele não veio  
foi de tristeza para mim  
Ele ficou nas ondas ele se foi a afogar (AMADO, s/d, p. 129).

No turbilhão dessas angústias, Lívia pensa na vida, mas não consegue afastar o fantasma da morte, vê que se colocou em um mundo que não é o seu, e que não pode suportar o destino a ela reservado. O fato de Lívia não ser do cais a faz ter um pensamento bastante diferente de Guma, como percebemos nas aspirações dos nubentes na noite de núpcias:

A madrugada rompe e Lívia jura que seu filho não será marítimo; [...] o filho de Lívia não será do mar. Será um homem da terra e terá vida calma, sua mulher não sofrerá o que Lívia está sofrendo. Não irá a se afogar nas ondas verdes. [...] A madrugada rompe e Guma pensa que seu filho será um marinheiro que dominará um saveiro melhor que mestre Manuel [...] O mar é doce amigo, ele irá no mar. (AMADO, s/d, p. 131)

Diante do desespero da morte do amado, Lívia decide ali, naquela noite, que acompanharia o marido em todas as viagens e, dessa forma, os dois iriam juntos morrer no mar. Ela chega a viajar com Guma, mas ele teme velejar com sua esposa a bordo, pois lugar de mulher lamurirosa é em casa, fazendo jus ao interdiscurso patriarcal que regia a vida dos marítimos do cais. Nesse momento, a angústia da espera começa a maltratar o coração da protagonista.

A vida de Lívia, a partir dessa decisão de Guma, passa a ser uma alternância de alegria incontrolável e tristeza angustiante. Esse paradoxo foi instaurado e sua solução dependia unicamente da presença do marido. Horas a fio Lívia passava na beira do mar, parada, olhos fixos nas ondas, coração disparado embalado pela canção que diz “é doce morrer no mar”. Era seu cotidiano, o cotidiano da angústia, da espera, do sofrimento de pensar na morte do marido.

Lívia era uma das únicas mulheres que demonstravam essa preocupação, era uma das únicas que não se conformava com as incertezas que regiam a vida do cais, era uma das únicas que esperava, que chorava e que se emocionava com a chegada de seu homem, as outras haviam cansado de esperar. As demais mulheres do cais já haviam se conformado com o interdiscurso masculino, que insistia em ditar o que elas deveriam fazer. Em quase toda a narrativa, é a espera de Lívia que nos chama a atenção. Essa espera pode ser comparada à de Penélope da *Odisseia*. (HOMERO, 2005)

Na epopeia, Odisseu, marido de Penélope, vai para a guerra e fica por lá por longos anos. Como acreditavam que Odisseu estava morto,

muitos homens pediam a mão de Penélope em casamento. Para impedir de se unir a alguém em matrimônio, a protagonista informou que só se casaria quando terminasse de fazer uma grande colcha. Temendo o fim do trabalho, Penélope tecia a colcha durante o dia e a desmanchava durante a noite, adiando a feitura da peça e, conseqüentemente, o suposto matrimônio. Agindo dessa forma, Penélope dissimula a situação até a volta de seu marido, que ela sentia estar vivo. Como vemos, muitas mulheres ficcionais conseguem dar corpo à necessidade urgente de alteração de paradigmas e interdiscursos.

O que diferencia um pouco a experiência das duas protagonistas é que Penélope esperou longos anos, mas foi uma única espera, enquanto Lívia pôde sentir o sabor amargo dessa angústia não uma, mas todas as vezes que Guma saía para o mar.

A espera, de certa forma, é uma característica bastante comum ao *ethos* feminino. Mulheres esperam que algo aconteça constantemente e com Lívia não é diferente. Em meio aos seus constantes desassossegos, ela esperava que o marido um dia abandonasse o mar e fosse viver na cidade, como um homem seguro, como um homem da terra, o que não vem a se realizar.

Como Guma nutria um grande amor por sua esposa, seria capaz de deixar sua vida do mar para acabar com as angústias que tanto afligiam o coração de Lívia, mas não teve tempo para mudar de sina. A fim de realizar o intento de sair do mar para agradar à esposa, o protagonista começa a trabalhar com contrabando, que poderia lhe render um dinheiro maior e, assim, mais rapidamente ele poderia ir para a cidade e acalantar o coração agitado da amada.

Essa decisão de Guma seria até certo ponto tranquila não fosse a interferência de fenômenos maiores. O grande problema dessa atitude é que o protagonista sempre fora marítimo, sempre fora filho/esposo de Jannaína e essa divindade jamais permitiria sua partida sem volta. Por isso, quando o saveiro já estava quase pronto para deixar o cais, a Deusa dos cinco nomes desencadeou sua fúria de esposa ciumenta e o levou a afogar-se em suas águas profundas para todo o sempre, “o levou para as viagens misteriosas das terras misteriosas de Aiocá, para onde vão os valentes, os mais valentes do cais”. (AMADO, [s/d.], p. 210)

Nesse momento, a rainha do mar o possuiu como filho e esposo e, o mais importante, o impediu de desligar-se do mar, que sempre fora sua vida. É possível inferir que, com a morte, Guma e o mar fundem-se de

## XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

maneira metafórica e paradoxal; o mar morre junto com o protagonista e, ao mesmo tempo, torna-se ainda mais vivo por conter esse valente marítimo.

De certa maneira, podemos acreditar que Lívia, mesmo inconscientemente, acaba deixando que o marido se vá, pois ela sempre ficava angustiada com a saída do marido e, por ironia, o dia da morte do amado foi o único em que ela se sentiu segura e sem medo, como observamos na passagem seguinte: “Pela primeira vez Guma ia pegar um temporal na passagem do contrabando. Mas viu que Lívia não estava preocupada (ela andava calma, tudo estava tão próximo de acabar) e saiu satisfeito”. (AMADO, s/d, p. 207)

Com a morte do marido, a protagonista, que tinha um *ethos* pertencente à terra, tinha em suas mãos a oportunidade de se desligar completamente do mar, que sempre fora o seu martírio. Estava sob a sua decisão vender o saveiro do amado, mudar-se para a cidade e fazer de seu filho um homem livre do domínio de Iemanjá. Apesar disso, ela não consegue abandonar o cais, muito pelo contrário, passa a velejar o “paquete voador” e com muita garra dá continuidade ao trabalho da vida do seu esposo.

Simbolicamente, podemos dizer que o mar é um elemento masculino, já que agora contém Guma, enquanto a terra é o elemento feminino representado por Lívia. Então, se Lívia quisesse, pois, estar junto ao marido, deveria estar o mais próximo possível do mar, como no trecho seguinte:

Lívia inclina o rosto. O vento que passa levanta seus cabelos. Misturou suas lágrimas com o mar, é irremediavelmente dele porque nele está Guma. Para se sentir novamente com Guma terá que vir ao mar. Ali o encontrará sempre para as noites de amor [...] Em cima do saveiro recordará outras noites, suas lágrimas serão sem desespero. (AMADO, [s/d], p. 220-221)

Nossa protagonista é um exemplo do *ethos* de mulher forte, que sabe o que quer. Ela não se deixou levar pelo destino comum das mulheres da vila, regido pelos fiadores do discurso patriarcal, que, quando perdiam seus maridos, tinham apenas a prostituição como fonte de sustento. Lívia não podia vender seu corpo nem o “paquete voador”, pois os dois pertenciam a Guma. Por isso, subiu no barco junto com Rosa Palmeirão e foi a cortar as águas para encontrar-se com seu amor e retirar do seu antigo inimigo o sustento que sua família necessitava.

De certa forma, o espírito transgressor de Lívia é capaz de refletir a postura política do autor, que fiavam a sua produção nessa fase de vida, e a possibilidade de mudança onde menos se esperava.

Pela capacidade de dar vida a esse milagre, Lívia acaba sendo comparada com a imagem adorada de Iemanjá e, de certa forma, acaba fundindo-se com esse arquétipo divino. No momento final da narrativa Lívia mostra-se como o verdadeiro e possível milagre que necessitava ocorrer na vila de marítimos e também se mostra divina por ser a mensageira da boa nova para as mulheres do cais, de uma nova possibilidade de interdiscurso.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMADO, Jorge. *Mar morto*. Rio de Janeiro: Record, [s/d.].
- AMORA, Antônio Soares. *Introdução à teoria da literatura*. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Hétérogénéité montréalaise et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours. *Revue de Linguistique*, DRLAV, p. 91-151, 1982.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. Coord. de trad.: Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.
- FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Brasília: Universidade de Brasília, 2001.
- HOMERO. *Odisseia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- KLEIMAN, Angela. *Oficina de leitura: teoria e prática*. 15. ed. Campinas: Pontes, 2013.
- KOCH, Ingedore G. Villaça. *Desvendando os segredos do texto*. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- LAJOLO, Marisa. *Usos e abusos da literatura na escola*. São Paulo: Globo, 1982.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. Trad.: Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2004.

## XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

\_\_\_\_\_. *Doze conceitos em análise do discurso*. São Paulo: Parábola, 2010.

MUSSALIM, Fernanda. Análise do discurso literário: Campo discursivo e posicionamento na interlíngua. *Anais do VII Congresso Internacional da Abralin*, Curitiba, 2011.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. São Paulo: Pontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. 4. ed. Campinas: Pontes, 1996a.

\_\_\_\_\_. *Discurso e leitura*. São Paulo: Unicamp, 1996b.

\_\_\_\_\_. *Discurso e texto: formação e circulação dos sentidos*. Campinas: Pontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *Interpretação*. Petrópolis: Vozes, 1996c.

\_\_\_\_\_. *Leitura: teoria e prática*. São Paulo: Mercado Aberto; ALB, 1983.