



A construção do *ethos* infantil em *Transplante de menina*, de Tatiana Belinky

***The building of the ethos of a child in Transplante de menina* by Tatiana Belinky**

Simone Luciano Vargas

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul / Brasil

simonelvargas@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-1146-1761>

Resumo: Neste artigo propõe-se uma análise do *ethos* presente em *Transplante de menina*, de Tatiana Belinky. Para tanto, considerou-se a função-autor e o *ethos* pré-discursivo como antecipadores de uma imagem autoral, de modo que o leitor já tenha expectativas em relação ao *ethos* do autor antes mesmo da leitura do texto. Nesse sentido, a mídia foi uma ferramenta importante de mediação entre Belinky e o público leitor de suas obras. Para a análise, alguns eventos autobiográficos foram selecionados para a análise do *ethos* discursivo. Nesses se verificou na instância enunciativa a construção de um *ethos* adulto e infantil em relação a diferentes discursos.

Palavras-chave: *ethos*; função-autor; imagem autoral; Tatiana Belinky.

Abstract: This article presents an analysis of the *ethos* inherent to the autobiography of the author Tatiana Belinky. To do so, I considered the author function and the pre-discursive *ethos* as foreshadowing of an authorial image, giving the reader expectations linked to the *ethos* of the author before the reading process. In this vein, the media was an important tool for mediation between Belinky and the readers of her works. Some autobiographical events were selected for the sake of the analysis of the discursive *ethos*. In those, the building of an adult and a child *ethos* as relating to different discourses could be observed in instances of enunciation.

Keywords: *ethos*; author function; authorial image; Tatiana Belinky.

1 Introdução

No presente artigo, a intenção é tratar do *ethos* relacionado às suas memórias em *Transplante de menina* (2003), de Tatiana Belinky (1919-2013). Como escritora, roteirista e dramaturga, Belinky se dedicou ao público infantojuvenil, dando início à sua carreira nos anos de 1940. Década na qual ela e Júlio Gouveia transformaram em roteiro e encenaram ao vivo as aventuras dos personagens do *Sítio do pica-pau amarelo*, de Monteiro Lobato, para a televisão Tupi. Foram os primeiros a fazerem esse tipo de adaptação numa época em que não existia o videotape. Belinky, de origem judia-russa-letã e conhecedora da língua alemã, também atuou na área da tradução. A partir da década de 1980, ela passou a se dedicar à literatura infantojuvenil, sendo bastante atuante nessa área, pois participava de eventos e visitava escolas. Belinky é mais lembrada hoje por sua atuação como escritora de livros infantis.

Entretanto, quando já se conhece alguém pelos seus sucessos, os momentos difíceis, desconhecidos do público, não se afiguram na memória coletiva. É como se a pessoa tivesse nascido pronta, ou seja, adulta e famosa. Nesse livro, Belinky apresenta experiências vivenciadas quando menina que não constam em seus livros infantis, mas que por certo influenciaram suas produções.

2 *Transplante de menina*: romance autobiográfico

Transplante de menina trata de uma escrita de si que depende das lembranças da autora para concretizar-se, sendo assim uma narrativa memorialística. No entanto, as faculdades da memória não são tão confiáveis como se gostaria, posto que somos incapazes de nos lembrarmos dos acontecimentos tais como ocorreram. Assim, eventos são selecionados para constarem na escritura em detrimento de outros que são relegados ao esquecimento, seja porque alguns tratam de situações traumáticas, seja porque uma existência completa não caberia numa quantidade determinada de páginas. Além disso, as fronteiras entre a ficção e a não ficção são difusas, posto que um investimento imaginativo se faz necessário para preencher as lacunas da memória. Contudo, aquele que escreve no tempo presente não é o mesmo sujeito do passado, ocasionando a reconstrução de uma identidade fictícia (GUSDORF, 1991, p. 10). É devido a esse hibridismo

que se determinou neste artigo considerar a escrita de si de Belinky como romance autobiográfico.

Em *Transplante de menina*, Belinky nos traz sua trajetória de menina judia-russa-letã, proveniente da classe burguesa da Letônia, onde foi posta em contato com uma formação cultural artística elevada para os padrões brasileiros da época. Os pais tinham nível superior e provinham de uma família de posses. Na Letônia, Belinky viveu até os 10 anos quando os pais – devido às pressões sociais, econômicas e políticas, tendo em vista serem judeus – resolveram migrar para o Brasil em 1929.

O romance está dividido em duas partes: a primeira diz respeito à vida na Letônia até os 10 anos; a segunda trata da adaptação no Brasil até os 13 anos. O tempo histórico da narrativa abrange de 1919 a 1933. Não é por acaso que o título é *Transplante de menina*, pois faz referência ao sentimento de transplantada que acompanhou Belinky durante os anos de adaptação à cultura brasileira. Além disso, a mudança das condições socioeconômicas da família contribuiu para o choque cultural vivenciado por Belinky, visto que, do apartamento aconchegante na Rua dos Navios, na Letônia, a família passou a morar num sobrado na Rua Jaguaribe em São Paulo, capital. Esta rua, próxima à Santa Casa de Misericórdia, era habitada por imigrantes de diversas nacionalidades e pelo proletariado. O choque cultural se deu devido à convivência tumultuosa com as crianças da rua e da escola alemã.

3 *Ethos* e função-autor

Em seus estudos, Dominique Maingueneau (2008) apresenta uma noção diferente do *ethos* retórico, proposto por Aristóteles. Para o estudioso francês, a persuasão do público se dá por meio do próprio discurso falado: “A prova pelo *ethos* consiste em causar boa impressão pela forma como se constrói o discurso, a dar uma imagem de si capaz de convencer o auditório, ganhando sua confiança” (MAINGUENEAU, 2008, p. 13). No entanto, o *ethos* aristotélico prevê um auditório, de modo que tudo o que se relacionar à performance do orador causará um efeito em seu público. Assim gestos, mímicas, trajes etc., embora não sejam verbalizados, também fazem parte da enunciação e, portanto, influenciam na recepção do discurso pelo auditório, como destaca Maingueneau (2008, p. 15): “O *ethos* está crucialmente ligado ao ato de enunciação, mas não se pode ignorar que o público constrói também representações do *ethos* do enunciador *antes* mesmo que ele fale”.

Mas o que dizer sobre o texto escrito, em que nem o escritor nem o público estão visíveis? O que motivaria então a adesão do público a certo discurso? Para responder a essa questão, no que se refere à *Transplante de menina*, o diálogo entre a noção de *função-autor*, proposta por Foucault (2013, p. 269-303), e a de *ethos efetivo*, proposta por Maingueneau (2008, p. 18), é produtivo.

Para Foucault (1969 *apud* POSSENTI, 2002, p. 107), o escritor, sendo uma entidade externa ao texto, não coincide com o autor, pois este “é de alguma forma construído a partir de um conjunto de textos ligados a seu nome [...] [a noção] autor está revestida de traços históricos-variáveis”. Há uma marca autoral na função-autor que se constrói discursivamente e vai além da simples identificação do autor por seu nome próprio, pois “ele exerce um certo papel em relação ao discurso [...]” (FOUCAULT, 2013, p. 277), ao contrário da noção de escritor que somente designa aquele que escreve.

A função-autor é legitimada pela sociedade. Portanto, tudo o que um escritor produz e o modo como se apresenta socialmente contribuem para a legitimidade da formação de seu “eu” autoral, pois o público-leitor cria uma imagem que pode estar distante do escritor empírico. Além de que, na escritura, não é possível apreender um “eu” autor na sua totalidade, já que ele manifestará facetas de seu caráter (*ethos*).

Maingueneau (1996, p. 137), ao explicar como se constituiu o *ethos*, propõe além da existência de um *ethos* discursivo um *ethos* pré-discursivo, que de certa forma se pode relacionar com a função-autor de Foucault. O *ethos* pré-discursivo refere-se à imagem antecipada que o público tem do autor, a ponto deste ser influenciado por ela, assim a reelaborando discursivamente de modo a ser condizente com aquela esperada pelo público. Por isso a figura do “fiador” como sendo “uma caracterização do corpo do enunciador” (MAINGUENEAU, 2008, p. 18), promovida por índices que auxiliam na construção do *ethos*:

Esse *ethos* recobre não só a dimensão verbal, mas também o conjunto de determinações físicas e psíquicas ligados ao “fiador” pelas representações coletivas estereotípicas. Assim, atribui-se a ele um “caráter” e uma “corporalidade”, cujos graus de precisão variam segundo os textos. [...] Mais além, o *ethos* implica uma maneira de se mover no espaço social, uma disciplina tácita do corpo apreendida através de um comportamento. O destinatário a identifica apoiando-

se num conjunto difuso de representações sociais avaliadas positiva ou negativamente, em estereótipos que a enunciação contribui para confrontar ou transformar: o velho sábio, o jovem executivo dinâmico, a mocinha romântica... (MAINGUENEAU, 2008, p. 18).

Quanto ao *ethos* discursivo, Maingueneau (1996, p. 138) afirma que este já orienta a leitura por ser intradiscursivo:

O que o orador pretende ser, ele o dá a entender e mostra: não *diz* que é simples ou honesto, *mostra-o* por sua maneira de se exprimir. O *ethos* está, dessa maneira, vinculado ao exercício da palavra, ao papel que corresponde a seu discurso, e não ao indivíduo “real” [...] (MAINGUENEAU, 1996, p. 138).

É por meio da materialidade linguística que o *ethos* discursivo é construído, ou seja, no modo de dizer, não sendo necessário o pré-discursivo para se fazer compreender. No entanto, o gênero memorialístico ao qual *Transplante de menina* está vinculado já cria expectativas no destinatário quanto ao *ethos*. Para a análise desse gênero, em geral, o *ethos* pré-discursivo já se faz presente no consciente do destinatário, visto que, em sua maioria, escritores que colocam em evidência suas histórias de vida são personalidades públicas, fato que motiva o interesse do público. Afinal, há sempre a expectativa de que algo da ordem do privado seja revelado em escrituras cuja matéria prima são as memórias.

4 Tatiana Belinky: uma imagem autoral

Em vida, a escritora Tatiana Belinky foi bastante atuante no meio cultural paulista. Fato que lhe garantiu uma cadeira na Academia Paulista de Letras. Além disso, participou de vários eventos na mídia impressa e televisiva; também escreveu para a seção cultural de jornais e revistas. Uma de suas atividades preferidas era visitar escolas para conversar com as crianças sobre seus livros.

A exposição midiática de sua pessoa, além da leitura de seus livros, auxiliou na formação da função-autora, conseqüentemente, promoveu a construção da imagem autoral de Belinky. A forma como Belinky se apresentava no espaço social, mais do que em seus livros, estabeleceu uma relação com o outro, seu público, constituído por crianças, pais e

professores, tendo em vista que são os dois últimos que selecionam o que as crianças lerão. O que se espera de uma pessoa que dedicou sua vida à arte direcionada às crianças? E ainda se propõe a falar de sua infância? No mínimo que confirme os caracteres já apresentados na sua obra e nas suas aparições midiáticas. Assim se espera que a função-autora de Belinky se relacione ao discurso infantil, apresentando um *ethos* que dialogue com o seu público, de modo que haja identificação deste com suas obras.

Além disso, o livro *Transplante de menina* teve uma recepção positiva, tanto que um capítulo da obra consta em material proposto para as Olimpíadas de Língua Portuguesa Escrevendo o Futuro¹, de iniciativa do Itaú Social. As Olimpíadas abrangem o público dos anos finais do Ensino Fundamental, sendo difundidas em todo o território nacional. Esse fato aumentou o público juvenil de Belinky; ou seja, um maior número de pessoas passou a conhecê-la, resignificando sua personalidade pública, difundindo uma imagem autoral conhecida na área da literatura infantojuvenil.

Portanto, a função-autora de Belinky mantém uma relação muito próxima com o *ethos* pré-discursivo proposto por Maingueneau (2008, p. 18-19), pois este se dá a partir daquilo que o público conhece do autor e do tema a ser tratado discursivamente por este, é o caso do *fiador*. Uma caracterização estereotipada, forjada pelas mídias, que faz a mediação entre o público e a escrita de Belinky. A escritora nos seus oitenta e poucos anos lembrava Dona Benta, personagem do *Sítio do Pica-pau Amarelo*, cuja função era contar histórias para os netos e os demais personagens do universo fantástico criado por Monteiro Lobato. Como a personagem lobatiana, Belinky se apresentava em fotos midiáticas sentada numa poltrona, com um livro de histórias nas mãos, com uma biblioteca ao fundo, associando sua imagem à contadora de histórias.

Essa confirmação se dará no discurso, por meio de índices linguísticos que constituirão o sujeito esperado, ou não, pelo público. De certa forma, Belinky cria um alter ego:

é sabido que, em um romance que se apresenta como o relato de um narrador, o pronome da primeira pessoa, o presente do indicativo, os signos da localização jamais remetem imediatamente ao escritor, nem ao momento em que ele escreve, nem ao próprio gesto de sua

¹ Disponível em: <<https://www.escrevendoofuturo.org.br/>>

escrita; mas um *alter ego* cuja distância em relação ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo mesmo da obra (FOUCAULT, 2013, p. 283).

O alter ego incorpora os caracteres esperados e os revela por meio do *ethos* discursivo. Ao escrever *Transplante de menina*, Belinky tinha clareza para qual público leitor seria direcionado o seu discurso e, assim, pôde antecipar os pré-julgamentos e direcionar os modos de dizer a fim de estabelecer um diálogo positivo com ele. No entanto, é preciso considerar que a concepção de infância de Belinky é limitada ao presente de sua escritura, ou seja, em 1989 (data da 1ª edição), e à classe social que seu leitor pertence. A esse respeito, Lira e Mate (2010, p. 150) esclarecem que:

[...] as interpretações dos fenômenos e acontecimentos que envolvem a infância variam de um contexto para outro, de uma época para outra e falam de infâncias, de crianças diferenciadas e são produzidas em vista de um discurso. Como não são as próprias crianças quem escrevem sua história é necessário que estejamos atentos aos significados dados a este período da vida, reconhecendo que não representam por completo a realidade vivida pelas crianças já que foram escritos por outros, os adultos – historiadores, pais, jornalistas, educadores, médicos, juristas, psicólogos (LIRA E MATE, 2010, p. 150).

Além disso, a infância, por ser uma construção social, “varia entre grupos sociais e étnicos dentro de qualquer sociedade [...]” (HEYWOOD, 2004, p. 21).

Entretanto, estudiosos sobre o desenvolvimento infantil postulam que há a possibilidade de aproximar características transculturais, como a espontaneidade, a recepção positiva e a imaturidade sexual. Devido às diferenças culturais, “[...] elas [as crianças] terão atitudes diferentes em relação à morte, ao medo, ao sexo, a perspectivas, ao egocentrismo, à causalidade etc.” (HUNT, 2010, p. 91). Em comparação ao adulto, “[...] as distinções que fazem entre fato e fantasia, entre o desejável e o real são instáveis; e elas são capazes de atribuir características humanas a objetos inanimados de um modo bem menos controlado que os adultos” (HUNT, 2010, p. 91).

Portanto, no século XX e XXI, aquilo que diz respeito à fantasia, às brincadeiras, à imitação do comportamento adulto, à dificuldade em lidar

com o abstrato, à falta de malícia etc. está ligado ao universo infantil, ao que é próprio da criança. Assim, Belinky busca, através de suas experiências, apresentar uma percepção com características que se relacionem a um discurso infantil, ainda que se trate do discurso de um adulto sobre o que é ser criança.

Sendo uma narrativa sobre experiências de vida, é esperado que venham à tona temas sócio-históricos que revelem outros discursos imbrincados ao infantil, como o do feminismo, por exemplo. Alguns discursos podem não somente acarretar a identificação do leitor, mas também podem afastá-lo. A adesão de um *ethos* a temas polêmicos sempre requer um posicionamento, é o risco que o autor corre quando se decide por apresentar suas memórias, pois requer um grau de verossimilhança entre a vida do autor e a escrita de si.

5 O *Ethos* discursivo de Belinky

Mas, por enquanto, gosto de recordar a minha longínqua infância, repartida entre a Europa e o Brasil. Uma infância tão rica de experiências e emoções, de sustos e surpresas, de alegrias e tristezas, de tantas emoções e vivências, que sinto vontade de contar algumas delas aos jovens de hoje. E o que vou contar é tudo verdade verdadeira.

(BELINKY, 2003, p. 11)

Como o *ethos* da autora-narradora-personagem vai se construindo à medida que a escritura avança, não foi necessário que ela explicitasse o “eu sou assim”. Quando se dá a conhecer aos poucos, a leitura é mais interessante; mesmo que o leitor tenha uma imagem prévia do autor. Ademais, numa escrita de si sempre se espera fatos inusitados, assim como um *ethos* que ainda tenha o que revelar.

Para a construção de um *ethos* relacionado ao discurso infantil, algumas características devem estar presentes. O fato de narrar eventos de sua infância contribuiu para garantir a presença do universo infantil. No entanto, a expectativa que pode suscitar no leitor é que tipo de menina imigrante Tatiana Belinky teria sido. Portanto, para a organização deste

artigo, foram selecionados alguns eventos na escritura em que aparecem diferentes facetas de seu *ethos*.

5.1 “Então sou – ou fui – imigrante”

Transplante de menina inicia com um capítulo introdutório, a título de apresentação do sujeito que será construído discursivamente, além de um posfácio que reforça essa apresentação. Para um leitor desavisado, que não conhece a autora, a apresentação e o posfácio ajudam a situá-lo. Porém sua funcionalidade, no que se refere à construção de um *ethos*, antecipa ao leitor a imagem pela qual a autora quer ser reconhecida, por exemplo:

Então sou – ou fui – imigrante. Mas sou brasileira, como consta no meu “RG” – casada com brasileiro, com filhos e netos brasileiros: marido santista, filhos e netos e bisnetos paulistanos. *E que ninguém venha me dizer* que, por ser naturalizada (com o jamegão de Getúlio Vargas no meu título de naturalização), eu sou estrangeira. Costumo dizer que *sou, quiçá, mais brasileira que boa parte dos brasileiros natos*. Porque a verdade é que, neste país de jovens, a maioria da população aqui nascida “não está no Brasil” há mais de setenta anos, como eu... (BELINKY, 2003, p. 10, grifos nossos).

No trecho citado, a autora se apresenta como uma imigrante. Para os que migram, é uma marca o fato de não terem nascido na pátria que os acolheu. Depois de alguns anos no país de acolhida, o estrangeiro, integrado e enraizado, por meio da relação familiar, já possui o sentimento de pertencimento, mas por vezes a marca de imigrante se interpõe em seu caminho. Assim, ao titubear (“Então sou – ou fui – imigrante”), a autora revela um *ethos* que ainda se sentia estrangeiro, mas que desejava o reconhecimento de sua brasilidade. A expressão “E que ninguém venha me dizer” introduz um argumento para refutar as objeções quanto à sua brasilidade, oficializada por meio do documento de naturalização. A alusão ao ex-presidente Getúlio Vargas retoma sua condição de estrangeira, pois foi durante o Estado Novo (1937-1945) que houve a repressão à cultura de origem dos imigrantes, por meio da Campanha de Nacionalização. Outro argumento para o reconhecimento de sua brasilidade é o tempo em que está no Brasil, mais do que muitos brasileiros natos, visto que ela já tinha bastante idade. A origem de Belinky era judia-russa-letã, mas, devido à sua integração à cultura brasileira, também podia ser considerada neobrasileira.

A questão do imigrante e refugiados faz parte de um discurso atual que gera muitas controvérsias na sociedade sobre a aceitação ou não de estrangeiros que buscam outras nações para refazer a vida.

Outro fato relativo ao imigrante apontado pela autora é que existia mais de um tipo de imigrante: havia o que deixava o seu país por falta de expectativa, tentando escapar da pobreza, como lavradores, trabalhadores braçais, operários; e o imigrante que saía do país por motivos políticos e/ou econômicos, mas que eram intelectuais, profissionais liberais, oriundos da burguesia urbana. Na construção do *ethos*, ela explicitou o tipo de imigrante que sua família pertencia: “É desse tipo [oriundo da burguesia urbana] de emigrantes que fazíamos parte, a minha família e eu.” (BELINKY, 2003, p. 10). Essa necessidade de distinguir-se dos demais imigrantes é constante em seu discurso, uma característica importante para a construção do *ethos* que ela apresenta para o leitor.

Além disso, na segunda parte de *Transplante de menina*, os traumas da adaptação à cultura brasileira e ao subúrbio da cidade de São Paulo são tematizados. Sua relação com as crianças da Rua Jaguaribe, onde morou, era conflituosa; embora a maioria fossem descendentes de italianos, os estrangeiros recém-chegados e de outras nacionalidades não eram bem-quistos no bairro. Assim como havia uma discriminação étnica entre os adultos, velada ou não, também havia entre as crianças, mas então sem nenhum tipo de mascaramento, como se pode ver no excerto a seguir:

Na Rua Jaguaribe teve início, para nós, crianças, uma vida nova, que no começo foi muito difícil, por causa do idioma desconhecido, dos costumes desusados, do ambiente, do clima, e até da roupa que trouxemos conosco, especialmente a do meu irmão. [...]. Mas os meninos caçoavam dos nossos trajes, chamavam meu irmão de mariquinhas, perguntavam se aquilo era fantasia de carnaval... Nós nem sabíamos o que era carnaval [...] (BELINKY, 2003, p. 84).

Na narrativa há um tom de denúncia quando se refere à dificuldade da sociedade local em aceitar as diferenças e a cultura do Outro no que diz respeito às relações interpessoais. A frase “Nós nem sabíamos o que era Carnaval” deixa evidente o desamparo das crianças; pois, para a agressão verbal ser compreendida, o estrangeiro precisa conhecer aspectos da nova cultura. Suas experiências como criança imigrante recém-chegada, principalmente no convívio com as outras crianças, não é tão distante do

universo infantil como um todo. Dificuldades de relacionamento entre crianças ocorrem em mudanças de bairro e de escola, em que o recém-chegado é visto como um *outsider*, mesmo partilhando a mesma cultura, gerando uma identificação com as memórias de Belinky.

5.2 A relação entre *ethos* adulto e o infantil

Transplante de menina foi escrito quando Belinky contava com seus 70 anos. A partir da rememoração de eventos selecionados da infância, ela reconstrói sua identidade infantil. Esta, embora tivesse a pretensão de apresentar seu *ethos* quando menina, traz uma representação de como quereria ser ou teria sido. As experiências vivenciadas e seu conhecimento de mundo atualizado contaminam a percepção infantil de outrora com a percepção de um adulto, construindo um *ethos* infantilizado. O papel da narradora está intimamente relacionado à visão do adulto, visto que é este que transparece quando ela se posiciona:

Ainda que um romance, por exemplo, pretenda-se autobiográfico, o eu do narrador está relacionado a uma figura de “narrador” e não ao indivíduo que efetivamente escreveu o texto. Esse narrador é um ser puramente textual, cujas características são definidas unicamente pela narrativa. Aqui não se coloca o realismo ingênuo: contrariamente ao que deixa entender um certo imaginário romântico, o texto literário não é uma “mensagem” circulando da alma do autor à do leitor, mas um dispositivo ritualizado, no qual são distribuídos papéis (MAINGUENEAU, 1996, p. 16).

Desse modo, juízos de valor próprios de um adulto estão presentes para justificar, referendar ou refutar algum comportamento da menina ou dos adultos, como, por exemplo, neste excerto: “Era tudo muito gostoso e fácil para nós, crianças, mas hoje, quando me lembro daquelas excursões, não posso deixar de admirar a disposição de nossos pais” (BELINKY, 2003, p. 97). O episódio se refere aos passeios pelos parques e museus da cidade de São Paulo que a família fazia aos finais de semana. O dêitico temporal “hoje”, com reforço de uma conjunção adversativa, explicita a separação entre a infância e a vida adulta, uma vez que tem como origem o momento do presente linguístico, ou seja, refere-se ao momento da enunciação; o “nós, crianças” aloca a narradora no seu tempo de infância. Contudo, o subentendido no enunciado “não posso deixar de admirar a disposição de

nossos pais” expressa uma valorização dos esforços paternos para proverem atividades de lazer, pois onde o bonde não chegava se ia a pé com três crianças pequenas, além das dificuldades financeiras para fazer tal passeio. Quem reflete sobre a situação passada é o *ethos* adulto, ao infantil cabe a lembrança da percepção do momento vivido: “Tudo muito gostoso e fácil”.

Para corroborar o *ethos* infantil, Belinky traz para sua narrativa sensações que podem acometer muitas crianças. No excerto a seguir, ela narra seu estranho hábito de meter medo a si própria:

Outra coisa que eu gostava de fazer era me meter medo. Pois é, eu gostava de sentir um pouco de medo. Não medo de assalto ou violência verdadeira, como acontece no mundo agora, mas sim o medo do faz de conta, medo de fantasma, de ogro, de vampiro e outras bruxarias. E como de propósito, no nosso quarto, a minha cama ficava de frente para um quadrado negro e gradeado, pequeno, no canto superior da parede, junto ao teto – era algum respiradouro, claraboia, sei lá. O que sei é que aquele buraco gradeado que me servia às mil maravilhas para imaginar que, no escuro da noite, de lá sairia uma espécie de fumaça que se transformaria num gênio mau, como aquele da história das *Mil e uma noites* (BELINKY, 2003, p. 20).

Sua imaginação infantil era instigada por figuras fantásticas que na literatura infantojuvenil são consideradas malévolas e por isso lhe metiam medo. A separação entre o *ethos* adulto do infantil se dá pela escolha verbal do pretérito imperfeito, que marca o período da infância sinalizando um distanciamento temporal da fase adulta; enquanto o adulto compara os medos de “antes” em comparação com os de “agora” (“Não medo de assalto ou violência verdadeira, como acontece no mundo agora”).

Belinky quando criança vivia num espaço controlado e protegido, assim ela podia se meter medo o quanto quisesse, dar asas à sua imaginação; pois sabia que nada lhe aconteceria. O hábito de estimular o imaginário poderia ser como um “objeto de transição [...], uma vez que são parte dos meios concretos pelos quais a criança passa do controle onipotente para o controle por meio da manipulação” (GIDDENS, 2002, p. 43). Dessa forma, controlar esse mundo “irreal” por meio da imaginação pode ser visto como uma inoculação emocional. Essa memória se ajusta ao *ethos* infantil porque se crê que a imaginação auxilia a criança a lidar com seus medos interiores e futuros, por isso são estimuladas as brincadeiras de faz de conta.

5.3 Um *ethos* feminista?

Brincar faz parte do universo infantil. Assim, numa narrativa que aborda eventos passados na infância, é esperado que jogos de criança se façam presentes. Belinky denuncia que nas brincadeiras em que tinha a intervenção de um adulto havia o condicionamento para a divisão de papéis de gênero do indivíduo:

“O velho” “se derretia conosco”. Ele tinha uma bengala grossa, de castão de prata, representando uma cabeça de leão, e usava essa bengala como uma barra fixa, segura entre suas mãos fortes, para o meu maninho se pendurar e fazer exercícios – coisa de que eu tinha uma ponta de inveja, já que pendurar-se na bengala de vovô “não era coisa de menina”... (BELINKY, 2003, p. 22).

Nesse excerto, a narradora descreve uma das muitas vezes em que o avô brincou com os netos. A cena poderia passar por singela, não fosse alguns índices do enunciado que mostram elementos da limitação de gênero que é imposta desde a infância. Primeiro, apresenta um *ethos* de um avô amoroso (“se derretia conosco”), ainda com vigor físico, que brincava com o neto homem, enquanto a menina era mera espectadora. Os sentimentos que revelam o *ethos* da menina em relação à cena foram dados pela narradora: um *ethos* que invejava o irmão que podia fazer coisas que não eram permitidas às meninas. A expressão “não era coisa de menina”, presente no texto, era praticamente um bordão para tudo o que era interdito às meninas – e o leitor pode inferir que a menina o ouvira muitas vezes –, pois o universo infantil, na visão binária do adulto, era separado em “coisas de menina” e “coisas de menino”. A expressão na voz da narradora, adulta e mulher, que está grafada entre aspas, acrescenta outros sentidos à cena, pois faz referência aos discursos feministas, como em *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir (1967, p. 9):

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; [...]. Enquanto existe para si, a criança não pode apreender-se como sexualmente diferenciada. Entre meninas e meninos, o corpo é, primeiramente, a irradiação de uma subjetividade, o instrumento que efetua a compreensão do mundo: é através dos olhos, das mãos e não das partes sexuais que apreendem o universo (BEAUVOIR, 1967, p. 9).

Para Beauvoir, o masculino/feminino é uma construção social; ou seja, é pelo discurso de outros e pela coerção comportamental que firmam o gênero masculino/feminino, como se o biológico fosse imutável e ele definisse “o ser” desde o nascimento. A narrativa de Belinky corrobora o discurso feminista de Beauvoir; pois o discurso conservador de gênero é enfatizado em outros eventos no romance, o que mostra que Belinky no presente da escrita se preocupava com as limitações impostas às mulheres. Eventos como as brincadeiras com os primos na Letônia, por exemplo:

Muitas vezes era eu – a mais velha, com oito, nove, dez anos – quem inventava os temas dos nossos jogos dramáticos, a partir das histórias que papai contava ou que eu lia nos meus livros. *Só que os melhores papéis sempre cabiam aos meninos!* Meu irmão, meu primo, alguns vizinhos... Eram sempre eles os heróis, os piratas, os bandidos, médicos, mocinhos – *ó mundo machista!* Enquanto isso eu tinha que representar princesas raptadas, donzelas em perigo e outras bobocas tremebundas, resgatadas no último instante por algum dos heróis de plantão (BELINKY, 2003, p. 37-38, grifo próprio).

A divisão de papéis de gênero na infância durante as brincadeiras mistas é bastante elucidativa de como o gênero feminino era percebido pela sociedade, posto que as brincadeiras são uma forma de representação do mundo. No excerto em questão, a menina fabulava as histórias para as brincadeiras de dramatização, o que já apresentava um *ethos* criativo que vai ser desenvolvido na fase adulta. Contudo, como adulta, ela apresenta um descontentamento ao ter de representar papéis que, quando criança, considerava insignificantes (“Só que os melhores papéis sempre cabiam aos meninos!”). A visão do gênero feminino desde a infância, bastante claro no excerto, é que a mulher era considerada um ser frágil, que precisava de proteção; por isso, os papéis de princesa ou donzela ficavam com ela. Isso reforçava a ideia de inferioridade feminina, já que a força física é que era valorizada; embora intelectualmente a menina, no ponto de vista da narradora, se apresentasse superior aos meninos, afinal ela é quem criava as histórias. Nessa visão binária, aos meninos cabiam os papéis que necessitavam de força e engenhosidade para a solução de problemas.

Portanto, *Transplante de menina* também foi um meio para Belinky problematizar o sexismo ao pôr em relevo a divisão de papéis e a limitação de gênero nas brincadeiras infantis. Isso mostra que Belinky, no tempo presente,

possuía um *ethos* questionador do papel da mulher numa sociedade que ainda hoje apresenta uma ideologia machista (“ó mundo machista”). Embora os eventos tratassem de um tempo passado, início do século XX, é possível afirmar que na sociedade atual ainda ocorre a opressão do gênero feminino, tendo em vista os crimes frequentes contra as mulheres noticiados na mídia.

5.4 A origem judaica e os traumas

Os judeus frequentam sinagogas, por isso, igrejas de outras denominações religiosas podem despertar a curiosidade deles. Quando criança, em Riga, Belinky frequentava o templo que seus pais a levavam, como narrado a seguir:

[...] havia na “minha” rua mais uma instituição que me interessava e me intrigava muito. Era a Igreja do Coração de Maria, com o convento anexo. Igrejas, eu só conhecia algumas pelo lado de fora, lá em Riga. Eram muito antigas, seculares, de arquitetura gótica, com arcos em ogiva e torres pontiagudas, igrejas bonitas e, para mim, misteriosas. Mas eu nunca vira uma igreja católica, ou mesmo protestante ou ortodoxa, por dentro... (BELINKY, 2003, p. 104).

Belinky, quando adulta, não foi praticante da fé judaica, e faz poucas menções a isso em sua narrativa memorialística; assim, é por meio do estranhamento às instituições religiosas e seus rituais, assim como expressões do universo judaico, que resgatamos sua origem judaica.

As igrejas católicas do centro da capital paulista, como a Igreja do Imaculado Coração de Maria, são imponentes. É bom lembrar que, na década de 1930, não havia os arranha-céus no seu entorno que escondem a arquitetura eclética romana, também não fazia muito tempo que havia sido inaugurada, pois data de 1899. Ou seja, a igreja vivia todo o seu esplendor, destacava-se na Rua Jaguaribe, sendo provavelmente uma das maiores edificações, visto que era uma rua residencial de sobrados e casas. Por esse motivo infere-se que, para uma menina de 10 anos, a suntuosidade da igreja, diferente do que lhe era conhecido, como a sinagoga de Riga, impressionou-a.

Em São Paulo, Belinky tinha permissão para passear no bairro quando não precisava cuidar dos irmãos. Assim, ela entrava e saía das instituições, como as igrejas e a Santa Casa, sem ser incomodada, mesmo não estando

acompanhada por um adulto. Para um *ethos* infantil eram pequenas aventuras que lhe deixavam impressões que mexiam com seu estado interior. Os rituais católicos eram os que mais lhe causavam estranhamento:

Eu já tinha presenciado coisas para mim meio estranhas, relacionadas com aquela igreja. Por exemplo, certo dia saiu de dentro dela uma porção de gente, padres e freiras, e mulheres de cabeça coberta por mantilhas de renda, e homens com faixas e braçadeiras, crianças vestidas de anjos e pessoas carregando padiolas – eu não sabia o que era um andor – com grandes estátuas de cabeças aureoladas e roupas coloridas, dramáticas, teatrais e suntuosas – ou era o que me parecia. E todos desfilavam em formação, entoando cantigas monocórdias: parecia algum tipo de festa, mas não me parecia alegre. Pois é, era uma procissão, eu nunca tinha visto uma, não sabia o que era, nem o que significava. Mas fiquei fascinada e intrigada com aquele espetáculo em plena rua (BELINKY, 2003, p. 105).

O contato com outra cultura diferente da sua, em muitos aspectos, permitiu que a menina presenciasse cenas que a traumatizaram. É o caso da malhação de Judas:

Outra coisa que eu vi pela primeira vez na Rua Jaguaribe e que me assustou muito – tanto que demorei bastante para assimilar e “metabolizar”, mas não esquecer, aquela impressão – foi no sábado de aleluia de 1930 o “alegre” ritual da malhação de Judas. Alegre para aqueles moleques, que pulavam e ululavam como uns canibais desenfreados – pelo menos era o que me parecia – enquanto massacravam com paus e pedras um espantalho de forma humana, que acabavam enforcando num poste e “queimando vivo” diante dos meus olhos horrorizados. Para mim aquilo não era uma brincadeira, era, isso sim, um linchamento, um *pogrom* – simbólico, mas linchamento (BELINKY, 2003, p. 116).

Antes convém esclarecer de que trata tal festividade. A malhação de Judas fazia parte das celebrações da Paixão de Cristo e foi introduzida na América Latina durante a colonização dos portugueses e espanhóis. Em *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (1980), J. B. Debret *et al.* descreveram a malhação com detalhes.

A narradora apresenta a percepção do *ethos* infantil sobre a cena presenciada (“me assustou muito”, “meus olhos horrorizados”) e como

esta foi traumática para a menina, tanto que afirma nunca ter esquecido a impressão deixada pela violência da cena. Outras marcas são visíveis para identificar o posicionamento do *ethos* adulto frente à cena, como a ironia (“alegre”) ao se referir à malhação. Contudo, o mais evidente são as diferenças culturais que separavam as crianças da Rua Jaguaribe da família Belinky.

A narradora compara as crianças da Rua Jaguaribe – as quais ela adjetiva de forma pejorativa de moleques – com canibais, ou seja, pessoas não civilizadas, bárbaras. Sendo judia, a cena remete à comparação com os *pogroms* ocorridos na Europa, colocando a questão judaica em discussão. No momento do evento, a menina deve ter se assustado com a violência da “brincadeira”, mas a associação a eventos históricos quem tem condições de fazê-lo é o adulto. Este sim detém o conhecimento sobre a origem de Judas, um judeu, e sobre os *pogroms* europeus; é o que o excerto a seguir confirma: “Naquele dia, eu nem sabia do que se tratava. Mas hoje, sabendo, continuo achando que aquela é uma ‘tradição’ horrorosa, que bem merece morrer e ser esquecida...” (BELINKY, 2003, p. 116). Pela enunciação, a malhação de Judas já não era celebrada nas ruas centrais de São Paulo no presente da escritura.

5.5 A escola alemã

Tatiana Belinky veio de um país em que era necessário falar três línguas: russo, alemão e letão para comunicar-se com pessoas de diferentes classes sociais. Ela iniciou seus estudos em Riga no idioma alemão, assim como um de seus irmãos; por isso, seus pais, no Brasil, matricularam os filhos numa escola de língua conhecida a fim de amenizar o choque cultural pelo qual já estavam passando. Na época o governo de Getúlio Vargas ainda permitia que escolas fundadas por estrangeiros lecionassem em sua língua materna, situação que mudou com a Campanha de Nacionalização, em 1938.

No entanto, o que poderia amenizar o processo de adaptação criou traumas de infância. Se a violência não fazia parte da formação cultural da menina, logo ela e o irmão precisaram aprender a se defender na sociedade em que foram transplantados, pois o convívio não era pacífico com as outras crianças. Foi na escola alemã que ela e o irmão mais sofreram com a violência:

Aos arrancos, entre soluços, ele me contou que na classe um colega o “dedara” à professora, por estar usando lápis em vez da caneta que esquecera em casa. Por esse crime, a “boa” pedagoga o arrancara do banco e, diante da classe toda, lhe aplicara duas valentes taponas nas bochechas. Maior que a dor das bofetadas foi a dor da ofensa e da humilhação: tais métodos educacionais não faziam parte da nossa experiência (BELINKY, 2003, p. 141).

A violência utilizada pelos professores em sala de aula era reproduzida pelos alunos nos intervalos, justo no ambiente escolar, onde deveria ser um espaço seguro. Desse modo, era preciso defender-se tanto na Rua Jaguaribe quanto na escola alemã, onde estudou por três meses. Segundo a narradora, o ambiente escolar podia ser mais violento que na rua onde morava, sendo necessária a violência para se defenderem:

Mesmo entre nós dois, meu irmão e eu, tínhamos regras de “ética de briga” bem definidas. Podíamos brigar, mas sem usar palavrões – que aliás nem conhecíamos e só começamos a aprender com os meninos e os muros da Rua Jaguaribe, para depois aperfeiçoarmos estes úteis conhecimentos na escola alemã. E podíamos até chegar as vias de fato, mas sem os “golpes baixos” proibidos [...] Na Rua Jaguaribe e na escola alemã esses “métodos” eram moeda corrente... (BELINKY, 2003, p. 142).

É a partir do convívio com outros estrangeiros e brasileiros que padrões de comportamento restritos a uma parcela da sociedade foram apreendidos pelo convívio com as outras crianças. No caso do *ethos* infantil, a convivência com as crianças da Rua Jaguaribe lhe ensinou a defender a si e ao irmão na escola; ou seja, a violência entre as crianças é vista como modo de defesa.

A crítica é feita à violência existente na escola, cometida pelos professores:

Aos arrancos, entre soluços, ele me contou que na classe um colega o “dedara” à professora, por estar usando lápis em vez da caneta que esquecera em casa. Por esse crime, a “boa” pedagoga o arrancara do banco e, diante da classe toda, lhe aplicara duas valentes taponas nas bochechas (BELINKY, 2003, p. 141).

O universo escolar da época foi posto em cena e a escolha do léxico subentendeu uma crítica feita pelo *ethos* adulto ao ambiente da escola alemã, quando usou da ironia ao reproduzir termos da área da educação e aspas, como “boa” pedagoga, “tais métodos educacionais”, “método”, “aperfeiçoarmos” e “úteis conhecimentos”. Também evidencia a desproporção da punição para o “crime” cometido pelo irmão.

Além disso, os excertos mostram que as crianças mantinham um padrão de comportamento em casa; na escola e na rua, outro. Assim conviviam entre visões de mundo diferentes, em constantes negociações culturais.

5.6 Temas impróprios para crianças

Havia outros moradores na Rua Jaguaribe que chamavam a atenção das crianças. Na época, evitava-se falar de determinados assuntos, considerados tabus, diante das crianças, como a prostituição que faz parte de qualquer sociedade. A referência à prostituição aparece de forma discreta, por meio de subentendidos, até mesmo com uma pitada de humor ao pôr em evidência a inocência infantil:

Outra vizinhança curiosa, também na calçada fronteira à nossa, era a de duas moças que eu achava lindas demais. Volta e meia elas apareciam na janela que dava para a rua, muito enfeitadas e maquiadas – “produzidíssimas”, como se diz agora –, cordiais e sorridentes de chamar a atenção. Ao contrário do casal alemão, elas recebiam muitas visitas, todos os dias, especialmente no fim da tarde e à noite, e eram sempre cavalheiros, moços e senhores de idades diversas. Eu as achava simpáticas, achava natural que elas tivessem tantos amigos, e só não entendia por que os adultos sorriam e trocavam olhares “impróprios para crianças” quando se referiam àquelas bonitas vizinhas... (BELINKY, 2003, p. 138).

O *ethos* infantil apresentou a imaturidade própria da idade, por isso quem forneceu as pistas por meio de subentendidos foi a narradora para que o leitor as interpretasse. Assim é possível inferir que as “bonitas vizinhas” exerciam o ofício da prostituição. No entanto, as trocas de olhares “impróprios para crianças” entre os adultos deixavam subentendidos os não-ditos, que foram percebidos pela menina. Na sua inocência, na época, ela não tinha o discernimento necessário para interpretar os olhares, mas o

ethos adulto em sua maturidade já teve total entendimento do que se passava. A prostituição sendo referenciada demonstra que a autora busca evitar um caráter moralizante em sua narrativa.

Outro tema da época que poderia causar constrangimentos aos pais era a presença da Roda dos Expostos no muro da Santa Casa de Misericórdia:

E, claro, havia a Santa Casa, onde eu vivi algumas experiências no mínimo emocionantes, de que já falei, e onde conheci a famosa “Roda”, uma coisa insólita, que muito me impressionou quando soube do que se tratava. Essa tal roda ficava no muro externo da Santa Casa, na Rua Dona Veridiana – a sua marca ainda se pode ver ali. [...] Para mim, era um espanto, coisa difícil de compreender e de aceitar – embora eu sentisse vagamente que essa “solução” era, afinal de contas, uma caridade: melhor que as notícias sobre mães que jogavam no lixo ou até matavam seus bebês recém-nascidos (BELINKY, 2003, p. 93-94).

A roda era uma forma institucionalizada de acolher os enjeitados. Havia uma roda nas grandes capitais do Brasil, a que Belinky se referiu se manteve de 1897 a 1950 na Santa Casa paulista, de modo que ela fez parte do imaginário urbano no século XX durante muito tempo. De acordo com Leite (1991, p. 66), os adultos costumavam ameaçar as crianças com a roda quando essas se comportavam mal, o que fez com que ela fizesse parte do imaginário infantil:

como ameaça, fonte de mistérios nunca revelados por inteiro, provocando nelas uma curiosidade temerosa que os adultos se recusavam, temiam ou não tinham condições de satisfazer. As crianças que moram perto das rodas de Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro lembram-se de recomendações para que não passassem por perto delas, nem olhassem muito para quem estivesse pelas proximidades [...]. Os pais desviavam enfaticamente a conversa, em respeito aos tabus vigentes em questões de sexualidade. [...] Entre si as crianças trocavam suposições desencontradas sobre tudo isso. A própria rotação do mecanismo estimulava em sua imaginação o aparecimento de uma gigantesca máquina de moer carne. Com o pensamento metafórico incendiado, afirmavam para os irmãos menores que os bebês colocados no vão do muro eram moídos pelo movimento giratório. Os que comunicaram suas lembranças conservam viva uma sensação de estranheza e temor desencadeada pelo som da sineta no

silêncio da noite e pelo ranger do mecanismo que abocanhava bebês na rua, para empurrá-lo por detrás dos muros (LEITE, 1991, p. 66).

O posicionamento de Belinky sobre a roda é o de um *ethos* adulto com opinião formada sobre o assunto. Além disso, ela não faz referência de quando descobriu o motivo de os bebês serem abandonados na roda; algo que deve ter-lhe sido revelado bem mais tarde. No entanto, faz referência ao seu espanto com o mecanismo quando menina recém-chegada ao Brasil, e o fato de usar a expressão “a famosa roda” indica isso. Pode-se até inferir que a roda fosse tema de discussão entre as crianças da Rua Jaguaribe, instigadas pela curiosidade e temor.

6 Considerações finais

Na construção do *ethos* autobiográfico de Tatiana Belinky, é possível perceber a mediação que o adulto faz de um *ethos* infantil. O papel da narradora é essencial para presentificar o *ethos* adulto; o qual, ao dar seu ponto de vista, coloca em cena outros discursos além do infantil, já presente por se tratar da infância da escritora.

Assim, além de sua vida pregressa, outros temas são tratados. A partir de sua condição de imigrante, Belinky coloca em discussão as dificuldades de adaptação dos estrangeiros, com foco no universo infantil, que sofrem um choque cultural. Dessa forma, a ideia de que para as crianças é mais fácil a adaptação se apresenta como uma falácia, tendo em vista que Belinky e os irmãos eram hostilizados pelas crianças da Rua Jaguaribe. O fato de ser estrangeira e de origem judaica num período histórico anterior à Segunda Guerra só fez com que os conflitos entre os Belinky e as demais crianças aumentassem.

Além disso, por meio de seu romance autobiográfico, Belinky faz críticas à educação feminina que desde a infância limita a mulher a determinados papéis sociais. O *ethos* adulto apresenta a frustração da menina ao ser relegada, nas brincadeiras, à representação de princesas e donzelas que não condiziam com seu espírito aventureiro, enquanto os personagens masculinos, do seu ponto de vista, eram mais divertidos. Os eventos que ela põe em discussão reforçam a ideia de que o masculino/feminino é determinado biologicamente pela sociedade, a qual limita a mulher por meio de condutas e discursos misóginos desde a infância.

Os assuntos considerados impróprios para crianças são desmistificados na narrativa de Belinky, pois expõe a prostituição e a Roda dos Expostos, o que subverte o caráter moralizante da literatura infantojuvenil. Belinky foi muito atuante na literatura infantil, por isso se infere que, ao fazer referência de forma transversal a temas que abordam a sexualidade, quis quebrar um paradigma na literatura infantojuvenil.

Ademais, apresenta uma infância que, embora tenha tido seus momentos felizes, não condiz com o senso comum de que seja uma fase idílica. Pelo contrário, o que aparece é um *ethos* infantil lidando com questões sociais complexas para a sua idade, como a questão judaica e as dificuldades de adaptação em ambientes hostis, como a Rua Jaguaribe e a escola. Sem a maturidade necessária, a criança aprende a viver com as ferramentas que estão disponíveis, sendo a violência uma delas. Portanto, conclui-se que, em *Transplante de menina*, Belinky teve êxito em relacionar sua função-autora ao discurso infantil, apresentando um *ethos* que dialogou com o seu público, o qual ela conhecia muito bem.

Referências

- BEAUVOIR, S. *O segundo sexo: a experiência vivida*. 2. Ed. Paris: Gallimard, 1967.
- BELINKY, T. *Transplante de menina: da Rua dos Navios à Rua Jaguaribe*. 3. ed. São Paulo: Moderna, 2003.
- FOUCAULT, M. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização Manoel Barros da Motta. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. (Ditos e Escritos, III)
- GIDDENS, A. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.
- GUSDORF, G. Condiciones y límites de la autobiografía. In: LOUREIRO, Ángel G. *La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991. p. 9-18. (Monografias temáticas, 29)
- HEYWOOD, C. *Uma história da infância: da Idade Média à época contemporânea no Ocidente*. Porto Alegre: Artmed, 2004.
- HUNT, P. *Crítica, teoria e literatura infantil*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LEITE, M. L. M. A Roda de Expostos: o óbvio e o contraditório da instituição. *Resgate: revista de cultura*, Campinas, v. 2, n. 3, p. 66-75, 1991. Disponível em: <<http://www.cmu.unicamp.br/seer/index.php/resgate/issue/view/3/showToc>>. Acesso em: 15 dez. 2016.

LIRA, A. C. M.; MATE, C. H. Alguns apontamentos sobre a produção da infância na Modernidade. *Rev. Teoria e Prática da Educação*, Maringá, v. 13, n. 2, p. 149-157, maio/ago. 2010.

MAINGUENEAU, D. A propósito do ethos. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (org.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 11-29.

MAINGUENEAU, D. *Elementos de linguística para o texto literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Coleção leitura e crítica)

POSSENTI, S. Índícios de autoria. *Perspectiva*, Florianópolis, v. 20, n. 1, p. 105-124, jan./jun. 2002.