

# APLICAÇÃO DE UM MODELO LINGÜÍSTICO PARA TEXTOS DE LITERATURA

Roberta Rego RODRIGUES – PosLin/FALE/UFMG

## RESUMO

Falar somente que a linguagem da literatura é sublime, criativa, emocionalmente instrutiva, mimética não é algo exatamente revelador (HASAN, 1989). Para tal, faz-se necessário um modelo lingüístico que seja aplicável como ponto de partida em textos de literatura a fim de evitar análises impressionistas desses textos (HASAN, 1989). O modelo “Arte verbal e Linguagem” (HASAN, 1989) é tripartite, sendo composto pela verbalização (HALLIDAY e MATTHIESSEN, 2004), pela articulação simbólica e pelo Tema. Este artigo tem por objetivo aplicar o modelo “Arte verbal e Linguagem” (HASAN, 1989) no conto “Bliss” por Katherine Mansfield a fim de verificar como os três estratos são realizados.

*Palavras-chave: modelo “Arte verbal e Linguagem”; lingüística sistêmico-funcional; articulação simbólica; Tema; conto*

## ABSTRACT

To say that the language of literature is sublime, creative, emotionally instructive, mimetic is not revealing (HASAN, 1989). Considering this, the application of a linguistic model as a departure to literature texts is necessary to avert impressionistic analyses of such texts (HASAN, 1989). The model “Verbal art and Language” (HASAN, 1989) comprises verbalisation (HALLIDAY & MATTHIESSEN, 2004), symbolic articulation and Theme. This paper aims at applying this model to the short story “Bliss” by Katherine Mansfield to observe how these three stracta are realised.

*Key Words: “Verbal art and Language” model; systemic functional linguistics; symbolic articulation; Theme; short story*

## *Introdução*

Segundo Hasan (1989), utilizar epítetos para descrever a linguagem da literatura não nos diz muito acerca de tal linguagem. Para evitar o impressionismo na análise de textos de literatura, torna-se necessária a aplicação de um modelo lingüístico nesses textos (HASAN, 1989).

O modelo “Arte verbal e Linguagem” (HASAN, 1989) é composto pela verbalização, pela articulação simbólica e pelo Tema. A verbalização compreende a semântica, a léxico-gramática e a fonologia (cf. HALLIDAY e MATTHIESSEN, 2004). O Tema informa de que o texto trata quando dissociado das particularidades daquele texto. A verbalização e o Tema coordenam-se entre si por meio da articulação simbólica. Esse

último estrato compreende o sistema de signos responsáveis pela construção dos significados do Tema.

Tendo isso em vista, este artigo tem por objetivos aplicar esse modelo no conto “Bliss”, por Katherine Mansfield, mostrando como esses três estratos se manifestam e investigar, segunda as premissas desse modelo, se “Bliss” é um texto de literatura ou um texto literário.

A título de metodologia, foram verificados os movimentos nos quais ocorreram destaques no texto. Nesses movimentos, foram investigadas a verbalização e a articulação simbólica. Após essa etapa, foi possível determinar qual é o Tema de “Bliss”.

Logo em seguida a Revisão Teórica deste artigo.

### *1. Revisão teórica*

#### *1.1. A Lingüística Sistêmico-Funcional*

A Lingüística Sistêmico-Funcional é uma teoria que, apesar de ter sido proposta a partir da língua inglesa, torna-se passível de ser estendida a outros contextos de situação e cultura por apresentar categorias consistentes que se remetem à linguagem como um todo.

O contexto de situação e o contexto de cultura constituem dois conceitos fundacionais da Lingüística Sistêmico-Funcional. Baseando-se em Malinowski, que era antropólogo, Halliday (1973) postula que o contexto de situação se relaciona à escolha real dentro do conjunto de possibilidades, sendo que estas últimas são abertas e definidas como o potencial no contexto de cultura.

Mas, a fim de travar conhecimento com os contextos de situação e cultura, torna-se necessário empregar uma investigação do potencial léxico-gramatical da linguagem. Para tal, Halliday (1994) situa como pressupostos básicos as três metafunções, a saber, textual, ideacional e interpessoal.

A metafunção textual se relaciona à organização dos textos e é responsável por coordenar os significados ideacionais e interpessoais dos enunciados. No seu componente estrutural, essa metafunção apresenta um conceito central, que é o de tema (sujeito psicológico). O tema é determinado como o ponto de partida da mensagem e sua localização se estende ao primeiro item ideacional da oração. Os vários temas em textos podem ser analisados sob a perspectiva da organização temática e/ou da progressão temática. No seu componente semântico, os conceitos centrais são o de coesão gramatical e coesão lexical. (HALLIDAY e MATTHIESSEN, 2004)

A metafunção interpessoal diz respeito às interações entre os falantes e/ou usuários da linguagem. Os conceitos principais desta metafunção são o modo oracional, composto pelo sujeito gramatical e o finito, e a modalidade (HALLIDAY, 1994). A modalidade se encontra por entre diversos níveis no *continuum* constituído pelo sim categórico e pelo não categórico (EGGINS, 1994).

A metafunção ideacional se refere a como a experiência é representada. O conceito léxico-gramatical fundamental nesta metafunção é o de processo. O processo implica o participante que se associa a ele; o próprio processo; e a(s) circunstância(s) que o acompanha(m), pertencendo ao sistema de transitividade. O sujeito relativo a essa metafunção é lógico. No componente lógico desta metafunção, as relações de interdependência, i.e., relações de hipotaxe e/ou parataxe, referem-se à maneira pela qual os períodos estabelecem complexos oracionais. (HALLIDAY, 1994)

Observe a seguir uma breve análise com orações do corpus, que ilustra essas categorias léxico-gramaticais. Veja também a discussão dos dados provenientes dessa análise.

**Quadro 1: Aplicação de categorias das metafunções textual, interpessoal e ideacional em uma oração de “Bliss” por Katherine Mansfield**

					Referência
“Shall I turn on the light, M’ m?”					(MANSFIELD, 2001)
tema interpessoal	tema ideacional participante				
finito modal/ modalização	sujeito gramatical				
	participante: ator	finito modal + “turn on” = processo material	participante: meta		

A oração analisada refere-se a uma pergunta da empregada Mary direcionada à Bertha Young, protagonista do conto. Do ponto de vista da metafunção textual, *Shall* é um tema interpessoal e *I* um tema ideacional participante, que se refere à Mary. Sob a perspectiva da metafunção interpessoal, *Shall* é um finito modal que realiza uma modalização, a qual se relaciona à probabilidade de Mary acender a luz. Além disso, *I* constitui o sujeito gramatical, que nesse caso se coincide com parte do sujeito psicológico, i.e., o tema ideacional participante. A partir do viés ideacional, essa oração apresenta o finito modal *Shall* acrescido do predicador *turn on* como o processo material. O sujeito lógico corresponde ao participante ator, relacionado ao processo material.

A partir de uma análise em que as metafunções são utilizadas, pode-se então pesquisar os contextos de situação e de cultura. Com base em Halliday, Eggins (1994) afirma que, para investigar o contexto de situação, é necessário observar como o registro se realiza nos textos. O registro pode ser definido a partir de três dimensões, quais sejam, a reação e o papel da linguagem em/para os falantes e/ou usuários da linguagem (modo); o tópico ou foco da atividade (campo); e os vínculos de solidariedade e poder (relações) (EGGINS, 1994). Para o contexto de cultura, Eggins (1994) apresenta o conceito de gênero,

que diz respeito à maneira pela qual os falantes e/ou usuários da linguagem pretendem atingir seus objetivos ao usar a linguagem.

Em relação ao contexto de cultura, Halliday (1978) diz que ainda não há um relato amplo ou sistemático das realizações lingüísticas dos códigos propostos por Bernstein (um sociólogo cujas idéias e conceitos Halliday utiliza ao falar do homem social); e não há ainda um relato abrangente ou sistêmico de como a linguagem opera na transmissão da cultura. Entretanto, a linguagem e o homem social; a investigação funcional da linguagem e o desenvolvimento da linguagem fornecem a base para compreender a linguagem como transmissora de cultura (HALLIDAY, 1978).

Após esta breve exposição da Lingüística Sistêmico-Funcional, observe em seguida o modelo lingüístico para textos de literatura, proposto por Hasan.

### *1.2. Linguagem e arte verbal*

Hasan (1989) introduz o capítulo 4<sup>1</sup> de seu livro *Linguistics, language, and verbal art* com alguns questionamentos. O primeiro questionamento diz respeito à finalidade de analisar um poema, uma estória ou qualquer artefato individual. A autora acredita que não há nenhuma finalidade de analisar tais textos, a não ser que a análise seja um indicativo de um quadro teórico passível de aplicação para todos artefatos, independentemente do público para o qual tal quadro teórico é destinado. Hasan (1989) prossegue seu raciocínio, ao afirmar que se torna necessário um quadro teórico com uma aplicação mais ampla possível, já que nenhum indivíduo espera analisar cada e toda instância do gênero. O segundo questionamento se refere à natureza da arte verbal. A fim de pesquisar as características da arte verbal, a autora reitera seu posicionamento em

---

<sup>1</sup> Nesse capítulo, encontram-se os fundamentos do modelo lingüístico “Arte verbal e linguagem” para análise de textos de literatura. Os três primeiros capítulos do livro *Linguistics, language and verbal art* (HASAN, 1989) tratam da aplicação do modelo em diferentes gêneros do discurso literário.

relação à construção de um quadro teórico que pelo menos funcione como ponto de partida. Além disso, Hasan (1989) considera que a apreciação e avaliação de um texto de literatura naturalmente seguem sua criação, não impedindo que esse texto seja suscetível de estudo, mesmo que ele não tenha tido reconhecimento da crítica. Ademais, a autora defende um quadro teórico explícito e sensível às propriedades centrais de trabalhos aclamados pela comunidade como instâncias de arte; um quadro teórico que suscite um debate fundamentado, o que, segundo a autora, tem-se tornado algo difícil de alcançar por meio da crítica literária tradicional devido às suas suposições ocultas. Hasan (1989) encerra a introdução deste capítulo, afirmando que “a linguagem é central para o estudo da arte verbal” (HASAN, 1989:91) e nas seções seguintes a autora retorquirá o porquê disso.

Segundo Hasan (1989), a importância da linguagem na arte verbal tem sido reconhecida há séculos, mas a maneira de abordar seu papel nem sempre tem sido útil. No ponto de vista da autora, dizer que a linguagem da literatura é sublime, criativa, emocionalmente instrutiva, mimética, e assim por diante, não é algo exatamente revelador. Assim, segundo Hasan (1989), essa coleção de epítetos não é de modo algum explicativa, criando a falsa crença de que as formas de falar e analisar a linguagem na literatura são muito distintas de como a linguagem na literatura é usada.

Com o intuito de pesquisar como a linguagem contribui para a criação da arte verbal, Hasan (1989) explica o conceito de destaque (i.e., *foregrounding*), primeiramente aplicado pela Escola de Praga e desenvolvido amplamente por Mukarovsky, e que consiste no contraste lingüístico em relação às normas da linguagem encontradas em um dado texto. Segundo a autora, “contraste” é uma noção muito geral, quando se considera que se pode sempre encontrar alguns parâmetros que podem se contrastar em duas dadas sentenças, por exemplo. Tendo isso em vista, Hasan (1989) ressalta a necessidade de saber em que ocasião

o contraste é significativo, uma vez que somente o contraste que é significativo pode ser chamado de destaque. Além disso, a autora lembra que se *a* contrasta com *b*, então *b* contrasta com *a*, i.e., se o futuro contrasta com o passado, nesse caso o contrário é também uma afirmação correta (Grifos da autora). Ademais, Hasan (1989) observa que o contraste entre futuro e passado é único e válido em todas instâncias no uso da linguagem.

A significância do destaque não se relaciona com a descrição de suas características formais, pois tal significância vem à tona em função de sua consistência (HASAN, 1980 apud HASAN, 1989). A autora expõe dois aspectos concernentes a essa consistência: a estabilidade de sua direção semântica e a estabilidade de sua localização textual. Hasan (1989) define a estabilidade de direção semântica como os vários padrões em destaque orientados para um mesmo tipo geral de significado e classifica a estabilidade de localização textual como os padrões significantes de destaque, apresentando uma tendência para ocorrer em um ponto textualmente importante. No que tange a essa última categoria, Hasan (1989) enfatiza que “localização textual” não se refere à localização material em um texto, mas sim a algum ponto significativo na organização do texto como uma unidade.

Focamos a padronização dos padrões no momento em que ela é significativa; e para que ela seja significativa, o destaque deve apresentar uma consequência semântica (HASAN, 1989). Além disso, a autora ressalta que a consistência, como anteriormente mencionado, permite que o destaque desempenhe seu papel na arte verbal, porquanto tal consistência possibilite que o destaque cumpra sua função na organização semântica e na articulação dos significados do texto de literatura. Portanto, não é os padrões em si que são artísticos; é a maneira como são utilizados que cria um parâmetro importante de

artisticidade na arte verbal (HASAN, 1989). Conforme a autora, isso é um motivo pelo qual a centralidade da linguagem está presente no estudo dessa arte.

Hasan (1989) considera que a arte verbal pode ser pensada como um sistema semiótico, descrito de modo geral e similar em comparação ao sistema semiótico da linguagem. Veja o sistema semiótico da linguagem logo a seguir.

**Rótulo popular**

Significado

Fraseado

Som

**Rótulo técnico**

Semântica

Léxico-gramática

Fonologia

Traduzido a partir de Hasan (1989:96)

De acordo com a autora, o significado é codificado como fraseado, ao passo que o fraseado em si é codificado como som. Por conseguinte, a relação entre os estratos consiste na realização ou manifestação de um através de outro e isso pode ser pensado sob o ponto de vista da acessibilidade, i.e, os significados tornam-se acessíveis por meio do fraseado e o fraseado torna-se acessível por meio do som (HASAN, 1989). No entanto, a autora alerta que o som em si não apresenta significância ao menos que seja pareado com o significado e, neste pareamento, o estrato de fraseado desempenha um papel decisivo, i.e., é por meio da sistematicidade das relações entre as unidades nesse estrato que os significados são criados e os padrões de som são associados a eles.

Segundo Hasan (1989), os estratos na arte verbal seriam configurados do seguinte modo.

Tema

Articulação simbólica

Verbalização

Traduzido a partir de Hasan (1989:96)



A verbalização é o ponto de primeiro contato com a obra e constitui o estrato mais baixo. Só é possível saber acerca de um trabalho de arte verbal se soubermos a língua. Saber uma língua implica conhecer as relações por entre os componentes do sistema semiótico da linguagem. Neste nível, o texto de literatura é semelhante a qualquer outro texto, i.e., é necessário saber a língua para conhecer os significados codificados no texto; e algo importante neste estrato é o recurso lingüístico na sua totalidade dentro da comunidade. Um indivíduo entenderá um texto somente até o ponto em que ele (ela) tenha uma sensibilidade em relação aos padrões léxico-gramáticos da mesma forma que o criador do potencial de significado da língua sob escrutínio. (HASAN, 1989)

É no estrato da verbalização que afirmações sobre o significado dos tempos verbais passado, presente e futuro, por exemplo, estão localizadas. Esses significados estão disponíveis em graus variáveis para falantes de uma dada língua (HASAN, 1989). Todavia, a autora esclarece, o fato desses significados estarem disponíveis não implica que os falantes possam fornecer descrições claras desses padrões. O que esse estrato realmente permite é a reformulação de alguns componentes de significados do texto (HASAN, 1989).

Se a análise em literatura fosse limitada somente a esse estrato, o máximo que se conseguiria fazer seria dizer que tipo de padrões lingüísticos ocorreram nos estratos da semântica, da léxico-gramática e da fonologia, i.e., o(a) leitor(a) teria uma idéia do significado das orações individuais do texto e de quais relações lógicas as une, o que conseqüentemente permitiria uma paráfrase do texto (HASAN, 1989). A autora relativiza ao afirmar que sem sombra de dúvida a paráfrase constitui um estágio importante na socialização do estudo da arte verbal, mas não se caracteriza pela concretude de tal estudo.

O Tema é o estrato com nível mais profundo de significado na arte verbal e com o nível mais alto de abstração. Essa categoria informa de que o texto trata quando

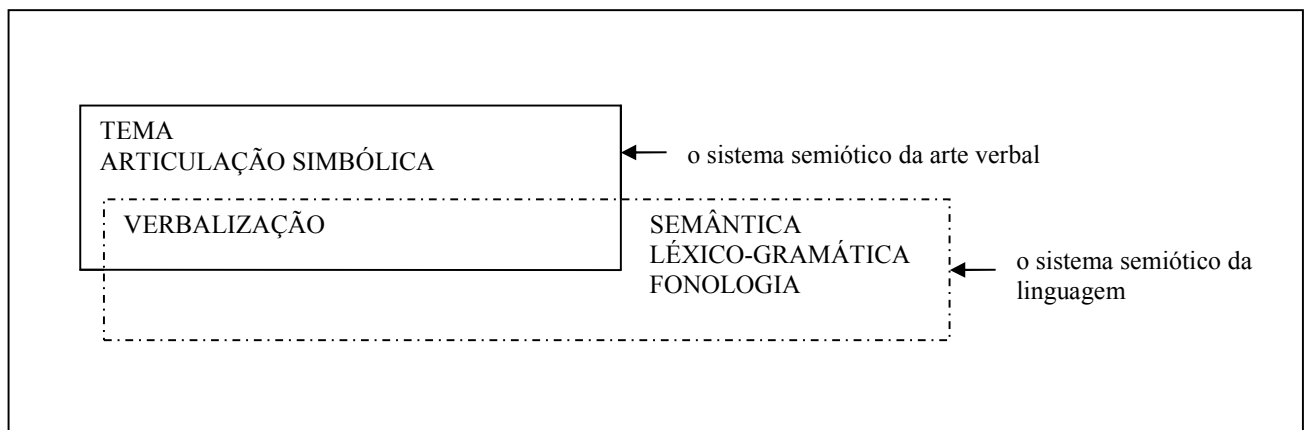
dissociado das particularidades daquele texto. Considerando sua natureza, o Tema da arte verbal fica muito próximo de uma generalização, que pode ser vista como uma hipótese acerca de um aspecto da vida do homem social (HASAN, 1989).

A verbalização e o Tema coordenam-se entre si por meio da articulação simbólica, que é um estrato análogo àquele da léxico-gramática no sistema semiótico da linguagem humana. Esse estrato compreende o sistema de signos responsáveis pela construção dos significados do estrato mais alto, i.e., o Tema. No estrato de articulação simbólica, os significados da linguagem transformam-se em signos que apresentam um significado mais profundo. Nesse sentido, o destaque e a padronização dos padrões desempenham um papel importante por atribuir os significados de segunda ordem aos padrões de significados de primeira ordem. E, fazendo isso, eles nos oferecem um princípio para discriminarmos entre o crucial e o incidental (HASAN, 1989).

Segundo a autora, em toda a arte verbal existem dois níveis de semiose, i.e., um que é o resultado do uso da linguagem natural, em si mesmo um sistema semiótico; e o outro que é o resultado do sistema artístico por meio do destaque e das repadronizações dos significados de primeira ordem. É por isso, diz a autora, que a paráfrase não é sempre suficiente para descrever os significados do texto de literatura. Assim, Hasan (1989) assevera que a arte verbal consiste no uso da linguagem de maneira tal que essa semiose de segunda ordem seja possível.

Em seguida, observe os dois sistemas semióticos em conjunto

### **Figura 1 Arte verbal e linguagem**



Traduzido e adaptado a partir de Hasan (1989:99)

A figura 1 mostra que a linguagem é essencial para a arte verbal de dois modos, i.e., a linguagem é o ponto de partida do(a) escritor(a) e o ponto de entrada do(a) leitor(a); e, em segundo lugar, o elemento da arte na arte verbal se encontra na semiose de segunda ordem, alcançada por meio da consistência do destaque. (HASAN, 1989)

Hasan (1989) reitera que o Tema constitui um tipo de hipótese geral acerca de algum aspecto do homem social. Assim, de acordo com a autora, se a interpretação puder explorar esse nível mais profundo de significado, a obra é então passível de reflexão sobre a humanidade. Vista sob esse viés, aponta a autora, a afirmação de Jakobson (1960 apud HASAN, 1989), que considera a função da arte verbal como sendo estética e não pragmática, é suscetível de questionamento. Levando em conta a observação de Mukarovsky (1964 apud HASAN, 1989), o(a) observador(a) de poesia não deveria desconsiderar o ocultável presente na função comunicativa bem como sua significância para a estrutura poética. Hasan (1989) crê que a fonte do problema talvez jaza no uso um tanto desleixado do termo “função”, o qual nos escritos dos lingüistas da Escola de Praga por vezes pode ser interpretado como “o atributo essencial” e em outras ocasiões simplesmente como “uso”. Além disso, a autora considera que um dos motivos pelos quais

a arte verbal nunca pode ser dissociada da comunidade na qual ela foi criada deve-se exatamente ao estrato de Tema que se aproxima da ideologia de tal comunidade.

Hasan (1989) explica que o princípio da semiose de segunda ordem é importante para uma distinção que tem sido difícil de ser traçada. Uma vez que uma nova padronização de padrões é introduzida, ela pode se consagrar, i.e., ela se torna algo disponível para a comunidade para uso em outros ambientes textuais (HASAN, 1989). Desse modo, pode-se usar uma estrutura paralela, uma símile, uma metáfora, uma aliteração, e assim por diante, não como um destaque significativo para a semiose de segunda ordem, mas simplesmente como floreio (HASAN, 1989). A autora esclarece que a presença da padronização de padrões em outros estilos de escrita que não a literatura varia de tempos em tempos e provavelmente se relaciona muito às noções da comunidade acerca do conhecimento e de pessoas versadas sobre o assunto.

No que tange ao(à) criador(a) do texto de literatura, sabe-se muito pouco como as forças entre o social e o privado e entre o emocional e o intelectual, por exemplo, se entrelaçam no processo criativo (HASAN, 1989). Para o(a) leitor(a), o(a) autor(a) vive através do texto tanto como no cotidiano a imagem de uma pessoa surge dos textos daquela pessoa (HASAN, 1989). Segundo a autora, nesse sentido, remetendo a Barthes, não pode haver “a morte do autor”, pois somente a caligrafia morre. Contudo que alguns membros da comunidade considerem as estruturas artísticas válidas, o(a) autor(a) se opõe ao esquecimento imposto pela morte (HASAN, 1989). A autora observa que o título chamativo da obra de Barthes nos lembra de que nossa preocupação não é com a pessoa do autor; é somente com o criador da estrutura artística, cujo ambiente social, cujas afinidades em relação à comunidade, falam através de seu texto, quase a despeito dele do que por

causa dele, i.e., o ambiente social e as afinidades em relação à comunidade constantemente nos trazem de volta para sua comunidade de origem.

Hasan (1989) diz que não podemos contar somente com o conhecimento operacional da linguagem para entender realmente o texto quando discutido em âmbito público. Para alcançar tal entendimento, a autora aponta que é necessário haver vocabulário com linguagem técnica para interpretar o texto, sem que haja mescla da reação pessoal com a natureza objetiva dos fenômenos; que é necessário haver conhecimento acerca da linguagem a fim de descrever as técnicas de articulação simbólica empregadas no texto, o que envolve a construção de hipóteses sobre a semiose de segunda ordem, que se manifesta em função da consistência de destaque. Hasan (1989) explica que o valor semântico de destaque depende parcialmente dos engendramentos do sistema existente da linguagem. A autora lembra que, a menos que saibamos como esse sistema funciona, a interpretação daqueles padrões, que constituem essencialmente tentativas de estender os recursos de significado do sistema, torna-se problemática. Assim, Hasan (1989) defende que sem a lingüística, i.e. o domínio especialista que possibilita a aquisição do conhecimento acerca da linguagem, o estudo da literatura continuará sendo uma série de preferências pessoais sem muita objetividade. Além disso, a autora observa que a extensão à qual um modelo lingüístico admite afirmações sistemáticas sobre o significado determinará o sucesso de seu uso em tais estudos.

Hasan (1989) faz menção à categoria “competência literária”, proposta por Culler, explicando que tal categoria apresenta uma analogia à “competência lingüística”, sendo que essa última não significa necessariamente ter habilidade para descrever a linguagem de modo claro. A competência literária, diz a autora, se relaciona à habilidade de estudar a literatura por meio da exposição a estudos de literatura e quanto mais claros forem

os métodos de tais estudos, mais provável que tal exposição será proveitosa. Amadurecer a competência literária em estudantes de literatura consiste em despertar neles a apreciação e a valoração de maneira conjunta (HASAN, 1989). A autora acredita que a base da valoração nada mais é que uma apreciação latente, aperfeiçoada através de estudo.

O modelo aqui exposto pode ser considerado como uma oportunidade de pensar os estudos lingüísticos e literários concomitantemente, pois ambas áreas de conhecimento apresentam como seu principal objeto de estudo a linguagem, mesmo que sob perspectivas diferentes. Todavia, observa-se que a aplicação desse modelo lingüístico em textos de literatura parece ser somente possível em âmbito acadêmico, não sendo proveitoso para certos profissionais, tais como críticos literários e jornalistas, cujas atividades podem exigir maior rapidez de análise de tais textos. Desse modo, relativiza-se o fato de que algumas análises de textos de literatura podem ser impressionistas na academia, mas talvez não o sejam em veículos de comunicação para os quais esses profissionais prestam serviços.

A seguir, a metodologia adotada para este artigo.

## *2. Metodologia*

Para efeito de metodologia, foram identificados os movimentos do conto “Bliss”, nos quais houve uma consistência de destaque para que fosse possível depreender a padronização dos padrões, i.e., assimilar os significados de segunda ordem a partir de significados de primeira ordem. Segundo Hasan (1989), um movimento apresenta um sentido claro próprio e pode ser localizado por meio de eventos ou estados diferentes em um dado texto de literatura. Como dito anteriormente, consoante Hasan (1989), o destaque se realiza quando há contrastes a normas lingüísticas estabelecidas no texto, e.g., para este artigo, foi identificado o contraste dos tempos verbais, das pessoas do discurso e dos complexos oracionais. De acordo com a autora, a consistência de destaque refere-se à

significância dos contrastes e torna-se um pré-requisito para a identificação dos significados de segunda ordem (no plano objetivo de narração, esses significados são indiretos, pois se relacionam às falas das personagens, i.e., às orações projetadas) a partir de significados de primeira ordem (no plano objetivo de narração, esses significados são diretos, uma vez que se referem às orações projetantes, declarativas, interrogativas polares, interrogativas Qu- e optativas, que são representações diretas da realidade do mundo de dado texto de literatura). No plano objetivo de narração, *a priori*, a voz é a do(a) narrador(a) e, no plano subjetivo de narração, a voz é a das personagens. Todavia, esses planos podem se entrelaçar, e.g., alguma personagem pode ter o status de narrador(a) em alguns momentos da estória (HASAN, 1989). Esses procedimentos metodológicos iniciais serviram para delinear a articulação simbólica de “Bliss”, articulação essa que, segundo Hasan (1989), possibilita um elo entre a verbalização e o Tema do conto.

No que concerne à verbalização, foram selecionadas as seguintes categorias, a saber, tema<sup>2</sup> (metafunção textual); modalidade (mais especificamente, adjuntos modais, finitos modais e metáforas interpessoais, categorias essas referentes à metafunção interpessoal); e participantes e processos (metafunção ideacional) com base na Gramática Sistêmico-Funcional (doravante GSF). Os absolutos não foram considerados, uma vez que eles não possuem nem modo oracional e nem transitividade (cf. HALLIDAY, 1994). A escolha da categoria tema foi motivada em função de sua forma marcada poder delimitar os movimentos do conto sob escrutínio, além de, conforme Torsello (1990), ela ter sido útil na identificação do ponto de vista do(a) narrador(a) e das personagens, o que, nos moldes de Hasan (1989), tornou-se imprescindível para o delineamento da articulação simbólica. No

---

<sup>2</sup> A fim de facilitar a leitura, foi decidido que tema com “t” minúsculo se refere à categoria léxico-gramatical e que Tema com “T” maiúsculo corresponde ao estrato mais profundo de abstração no modelo “Arte verbal e linguagem” proposto por Hasan (1989).

que tange aos participantes e processos, sua escolha se justificou pelo fato de a relação de tais categorias de transitividade terem apontado características do ponto de vista do(a) narrador(a) e das personagens, características essas que foram importantes para o esboço da articulação simbólica (HASAN, 1989). A partir de Torsello (1990), a categoria de modalidade foi escolhida, pois sinalizou o entrelaçamento dos planos objetivo e subjetivo de narração.

Após a identificação da articulação simbólica, responsável pela formação do enredo do conto, e da verbalização, responsável pela construção da fábula do conto, o Tema de “Bliss” (que é, quiçá, uma generalização acerca de aspectos do homem social) foi formulado, tendo em vista a relevância dos traços micros (i.e. a verbalização), que, conforme Hasan (1989), sustentam os padrões macro.

Em seguida, veja a análise e discussão dos dados.

### *3. Análise e Discussão dos Dados*

#### *3.1. Os movimentos em “Bliss”*

Identificar os movimentos de um texto de literatura é relevante para travar conhecimento com a fábula e com o enredo de tal texto (HASAN, 1989). Como já mencionado, um movimento corresponde a todo e qualquer evento que se apresenta de forma diferente em um texto de literatura (HASAN, 1989). Segundo Hasan (1989), um texto de literatura pode ter movimentos e sub-movimentos. Verifique a seguir os principais movimentos do conto “Bliss”.

**MOVIMENTO A** (O êxtase de Bertha Young)

**MOVIMENTO B** (O relacionamento de Bertha Young com a pequena B [sua filha] e com a babá)

**MOVIMENTO C** (O relacionamento de Bertha Young com a pequena B)

**MOVIMENTO D** (O relacionamento de Bertha Young com seu marido Harry)

**MOVIMENTO E** (O relacionamento de Bertha Young com os amigos [os Norman Knights, Eddie Warren e Miss Fulton])



**MOVIMENTO F** (O relacionamento de Bertha Young com Harry e com Miss Fulton e o de Harry com Miss Fulton)

**MOVIMENTO G** (O êxtase de Bertha Young e a relação entre Bertha e a pereira)

**MOVIMENTO H** (O relacionamento de Bertha Young com a pequena B, com Harry e com os amigos)

**MOVIMENTO I** (O relacionamento de Bertha Young com Miss Fulton)

**MOVIMENTO J** (O êxtase de Bertha Young e seu relacionamento com Harry)

**MOVIMENTO K** (A relação entre Bertha Young e a pereira)

**MOVIMENTO L** (O relacionamento de Bertha Young com Miss Fulton e a relação entre Bertha Young e a pereira)

**MOVIMENTO M** (O êxtase de Bertha Young e o relacionamento de Bertha com seus amigos)

**MOVIMENTO N** (O relacionamento de Harry com Miss Fulton)

Os movimentos mostram que o êxtase de Bertha Young e seu relacionamento com o marido, com a filha, com a babá, com os amigos (especialmente com Miss Fulton) são eventos que, como dito anteriormente, dão indício de como a fábula e o enredo do conto são estruturados, servindo como uma primeira orientação para o(a) leitor(a) de “Bliss”.

A seguir, confira os dados relativos à verbalização do conto.

### 3.2. A verbalização em “Bliss”

Como dito anteriormente, a verbalização compreende as realizações léxico-gramaticais, semânticas e fonológicas de um texto de literatura (HASAN, 1989). Veja como a verbalização se manifesta em “Bliss” por meio do Quadro 2.

**Quadro 2: A estrutura temática, a modalidade e a transitividade nos principais movimentos em “Bliss”**

<b>Movimentos</b>	<b>Estrutura temática</b>	<b>Modalidade</b>	<b>Transitividade</b>
<b>MOVIMENTO A</b>	temas textuais; temas interpessoais; temas ideacional participante; temas ideacional processo; tema ideacional circunstância; tema ideacional equativo; tema ideacional processo elíptico; tema ideacional preposto; tema ideacional participante elíptico; temas ideacional oracional	adjuntos modais de habitualidade; adjuntos modais de avaliação; metáfora interpessoal; finito modal de usualidade; finito modal de probabilidade; finito modal de obrigatoriedade	processos materiais; processos mentais; processos relacionais; processos verbais existenciais; processos comportamentais

<b>MOVIMENTO B</b>	temas textuais; temas interpessoais; temas ideacional participante; tema ideacional atributivo preposto	adjunto modal de avaliação; adjunto modal de probabilidade; adjunto modal de tipicidade; finito modal de probabilidade; finitos modais de obrigatoriedade; finito modal de inclinação	processos materiais; processo mental; processos relacionais; processo verbal; processos comportamentais
<b>MOVIMENTO C</b>	temas textuais; tema interpessoal; temas ideacional participante	adjunto modal de habitualidade	processos materiais; processos mentais
<b>MOVIMENTO D</b>	temas textuais; temas interpessoais; temas ideacional participante; temas ideacional processo; tema ideacional circunstância; temas ideacional participante elíptico; tema ideacional elíptico; tema ideacional oracional	adjunto modal de habitualidade; adjunto modal de avaliação; finitos modais de usualidade; finitos modais de probabilidade; finitos modais de inclinação	processos materiais; processos mentais; processos relacionais; processos verbais; processos comportamentais
<b>MOVIMENTO E</b>	temas textuais; tema interpessoal; temas interpessoais; temas ideacional participante; temas ideacional processo	adjunto modal de habitualidade; adjunto modal de avaliação; adjunto modal de tipicidade; metáfora interpessoal	processos materiais; processos mentais; processos relacionais; processo verbal
<b>MOVIMENTO F</b>	temas textuais; temas interpessoais; temas ideacional participante; temas ideacional participante elíptico; temas ideacional processo; tema ideacional circunstância	adjuntos modais de habitualidade; adjuntos modais de avaliação; adjunto modal de probabilidade; adjuntos modais de tipicidade; finitos modais de usualidade; finito modal de probabilidade; finito modal de obrigatoriedade	processos materiais; processos mentais; processos relacionais; processos verbais; processo existencial; processo comportamental
<b>MOVIMENTO G</b>	temas textuais; temas interpessoais; temas ideacional participante; tema ideacional participante elíptico; temas ideacional circunstância; tema ideacional comentário	finito modal de probabilidade; metáforas interpessoais	processos materiais; processo mental; processos relacionais; processos verbais; processo existencial; processo comportamental
<b>MOVIMENTO H</b>	temas textuais; temas interpessoais; temas ideacional participante; tema ideacional preposto; temas ideacional processo	adjunto modal de habitualidade; adjuntos modais de avaliação	processos materiais; processos mentais; processos relacionais; processos existenciais

<b>MOVIMENTO I</b>	temas textuais; temas interpessoais; temas ideacional participante; temas ideacional processo; temas ideacional equativo; tema ideacional oracional	adjuntos modais de habitualidade; adjuntos modais de avaliação; adjunto modal de tipicidade; adjunto modal de presunção; finitos modais de probabilidade; finito modal de usualidade; metáfora interpessoal	processos materiais; processos mentais; processos relacionais; processos verbais; processos comportamentais
<b>MOVIMENTO J</b>	temas textuais; temas interpessoais; temas ideacional participante; temas ideacional circunstância; tema ideacional oracional	adjuntos modais de tipicidade; adjunto modal de presunção; adjuntos modais de admissão; finitos modais de probabilidade; metáforas interpessoais	processo material; processo mental; processos relacionais; processos verbais; processos comportamentais
<b>MOVIMENTO K</b>	temas textuais; temas interpessoais; temas ideacional participantes	adjuntos modais de habitualidade; finito modal de usualidade; metáfora interpessoal	processo material; processos relacionais; processo existencial
<b>MOVIMENTO L</b>	temas textuais; temas interpessoais; temas ideacional participante; temas ideacional participante elíptico; temas ideacional processo; temas ideacional circunstância; tema ideacional oracional	adjunto modal de avaliação; adjunto modal de tipicidade; finito modal de probabilidade; metáfora interpessoal	processo materiais; processo mental; processo relacionais; processos verbais
<b>MOVIMENTO M</b>	temas interpessoais; temas ideacional participante; tema ideacional processo	adjuntos modais de avaliação	processo material; processo mental; processos relacionais; processo comportamental
<b>MOVIMENTO N</b>	temas interpessoais; temas ideacional participante; temas ideacional participante elíptico; temas ideacional processo; temas ideacional oracional; tema ideacional preposto	adjunto modal de avaliação	processos materiais; processos mentais; processos verbais; processos comportamentais

Interpretando os movimentos individualmente, pode-se perceber pelo Quadro 8 que a estrutura temática e a transitividade se destacam em termos de variabilidade no MOVIMENTO A, que concerne ao êxtase de Bertha Young, êxtase esse que inclusive serve de título para o conto. O MOVIMENTO F (i.e., o relacionamento de Bertha Young

com Harry e com Miss Fulton e o de Harry com Miss Fulton) também se destaca pela sua variabilidade em relação à transitividade. No MOVIMENTO F e no MOVIMENTO I (o relacionamento de Bertha Young com Miss Fulton), considerando a categoria de variabilidade, é a modalidade que se destaca.

Em seguida, observe um trecho do MOVIMENTO A.

**Exemplo 1:**

But in her bosom there was still that bright glowing place - that shower of little sparks coming from it. It was almost unbearable. She hardly dared to breathe for fear of fanning it higher, and yet she breathed deeply, deeply. She hardly dared to look into the cold mirror - but she did look, and it gave her back a woman, radiant, with smiling, trembling lips, with big, dark eyes and an air of listening, waiting for something . . . divine to happen . . . that she knew must happen . . . infallibly. (MANSFIELD, 2001)

Em geral, os pontos de partida da mensagem incluem Bertha Young ou algo relacionado a ela (cf. *in her bosom; She*), fazendo que ela se torne um participante em foco na mensagem. Sob a perspectiva experiencial, o que se pode constatar é a representação da protagonista como comportante (HALLIDAY e MATTHIESSEN, 2004) em grande parte do trecho. Essas representações realizadas por processos comportamentais (cf. *breathed; did look*) podem mostrar como Bertha Young procede quando assolada por uma aparente crise eufórica. Essa aparente crise eufórica é “atenuada” por modalizações (HALLIDAY, 1994) realizadas por adjuntos modais de habitualidade e de avaliação (e.g. *still, hardly*, respectivamente). As orações paratáticas (HALLIDAY e MATTHIESSEN, 2004) “*But in her bosom there was still that bright glowing place - that shower of little sparks coming from it*” parecem indicar que a aparente crise eufórica por parte de Bertha Young estava sob controle no momento anterior. Já a segunda oração paratática “*but she did look*” parece mostrar o quão irresistível é para Bertha Young se olhar no espelho frio, cujo reflexo mostra as suas feições que caracterizam o seu êxtase.

A seguir, verifique um trecho do MOVIMENTO F.

**Exemplo 2:**

The provoking thing was that, though they had been about together and met a number of times and really talked, Bertha couldn't make her out. Up to a certain point Miss Fulton was rarely, wonderfully frank, but the certain point was there, and beyond that she would not go.

Was there anything beyond it? Harry said "No." Voted her dullish, and "cold like all blonde women, with a touch, perhaps, of anaemia of the brain." But Bertha wouldn't agree with him; not yet, at any rate. (MANSFIELD, 2001)

O Exemplo 2 coloca a provável incompreensão de Bertha Young em relação à pessoa de Miss Fulton. Essa provável incompreensão é realizada por meio do finito modal (HALLIDAY e MATTHIESSEN, 2004) *couldn't* e por meio do processo mental (HALLIDAY e MATTHIESSEN, 2004) *make out*. O atributo (HALLIDAY e MATTHIESSEN, 2004) *frank*, relativo à Miss Fulton, é avaliado com o uso dos adjuntos modais *rarely* e *wonderfully*. Mas a avaliação dessa qualidade de Miss Fulton não é suficiente para que Bertha Young se sinta tranqüila. A verbiagem (HALLIDAY e MATTHIESSEN, 2004), representada pela resposta “No”, expressa a opinião por parte de Harry em relação à Miss Fulton, opinião essa que Bertha, como tema da oração e participante *dizente*, contrapõe e questiona por meio do finito modal de usualidade *wouldn't*.

Interpretando os movimentos conjuntamente, pode-se averiguar que uma maior variabilidade dos recursos da léxico-gramática e da semântica ocorre no MOVIMENTO I, que se refere ao relacionamento de Bertha Young com Miss Fulton, i.e., categorias diversas da estrutura temática, da modalidade e da transitividade são mais encontradas nesse movimento. Parece que a fim de estruturar, modalizar e representar o relacionamento das

duas personagens, torna-se necessário realizar os significados textuais, interpessoais e ideacionais com grande variabilidade em função da complexidade de tal relacionamento.

Observe logo em seguida um trecho do MOVIMENTO I.

**Exemplo 3:**

What she simply couldn't make out - what was miraculous - was how she should have guessed Miss Fulton's mood so exactly and so instantly. For she never doubted for a moment that she was right, and yet what had she to go on? Less than nothing.

"I believe this does happen very, very rarely between women. Never between men," thought Bertha. "But while I am making the coffee in the drawing-room perhaps she will 'give a sign' "

What she meant by that she did not know, and what would happen after that she could not imagine. (MANSFIELD, 2001)

O Exemplo 3 mostra que Bertha Young é um participante freqüente como ponto de partida da mensagem e o período inicial diz respeito à sua provável incompreensão em relação ao humor de Miss Fulton. Bertha Young confere graus de tipicidade e temporalidade ao ato de adivinhar essa faceta da amiga. Essa provável incompreensão é representada por meio do processo mental *couldn't make out*, que se relaciona com a identidade de Bertha Young, pois a sua certeza (cf. *right*) é um atributo que põe em dúvida essa provável incompreensão. Nas primeiras orações projetadas (e.g. "*I believe this does happen very, very rarely between women. Never between men*"), a protagonista expressa sua opinião relativa ao ato de adivinhar o humor da amiga por meio de um processo mental (cf. *believe*) que na verdade tem a função de metáfora interpessoal (HALLIDAY e MATTHIESSEN, 2004). As segundas orações projetadas ("*But while I am making the coffee in the drawing-room perhaps she will 'give a sign' "*) contrapõem sua opinião anterior (cf. *But*) e apresentam a crença por parte de Bertha Young de que Miss Fulton provavelmente lhe dará um sinal. Finalmente, o processo mental *couldn't imagine*

parece representar as conseqüências do relacionamento de Bertha Young com Miss Fulton como obscuras.

Em seguida, veja a articulação simbólica em “Bliss”.

### 3.3. A articulação simbólica em “Bliss”

Como já mencionado, a articulação simbólica é o estrato responsável pelo elo entre a verbalização e o Tema de um dado texto de literatura (HASAN, 1989). Verifique a seguir como a articulação simbólica se manifesta em “Bliss”.

**Quadro 3: Os planos de narração e as pessoas do discurso nos principais movimentos em “Bliss”**

<b>Movimentos</b>	<b>Planos de narração</b>	<b>Pessoas do discurso</b>
<b>MOVIMENTO A</b>	objetivo direto; objetivo indireto; subjetivo direto; subjetivo indireto	primeira pessoa; segunda pessoa; terceira pessoa
<b>MOVIMENTO B</b>	objetivo direto; objetivo indireto; subjetivo direto; subjetivo indireto	primeira pessoa; segunda pessoa; terceira pessoa
<b>MOVIMENTO C</b>	objetivo direto; subjetivo direto	terceira pessoa
<b>MOVIMENTO D</b>	objetivo direto; objetivo indireto; subjetivo direto; subjetivo indireto	primeira pessoa; segunda pessoa; terceira pessoa
<b>MOVIMENTO E</b>	objetivo direto; subjetivo direto	terceira pessoa
<b>MOVIMENTO F</b>	objetivo direto; objetivo indireto; subjetivo direto; subjetivo indireto	primeira pessoa; segunda pessoa; terceira pessoa
<b>MOVIMENTO G</b>	objetivo direto; objetivo indireto; subjetivo direto; subjetivo indireto	primeira pessoa; terceira pessoa
<b>MOVIMENTO H</b>	objetivo direto; subjetivo direto	terceira pessoa
<b>MOVIMENTO I</b>	objetivo direto; objetivo indireto; subjetivo direto; subjetivo indireto	primeira pessoa; segunda pessoa; terceira pessoa
<b>MOVIMENTO J</b>	objetivo direto; objetivo indireto; subjetivo direto	segunda pessoa; terceira pessoa
<b>MOVIMENTO K</b>	objetivo direto; objetivo indireto; subjetivo direto; subjetivo indireto	terceira pessoa
<b>MOVIMENTO L</b>	objetivo direto; objetivo	segunda pessoa; terceira

	indireto; subjetivo direto; subjetivo indireto	pessoa
<b>MOVIMENTO M</b>	objetivo indireto; subjetivo direto	segunda pessoa; terceira pessoa
<b>MOVIMENTO N</b>	objetivo direto; objetivo indireto; subjetivo direto; subjetivo indireto	primeira pessoa; segunda pessoa; terceira pessoa

Os movimentos A (o êxtase de Bertha Young), B (o relacionamento de Bertha Young com a pequena B [sua filha] e com a babá), D (o relacionamento de Bertha Young com seu marido Harry), F (o relacionamento de Bertha Young com Miss Fulton e com Harry e o de Harry com Miss Fulton), I (o relacionamento de Bertha Young com Miss Fulton) e N (o relacionamento de Harry com Miss Fulton) realizam ambos planos de narração nas formas direta e indireta, além de apresentarem a primeira, a segunda e a terceira pessoas do discurso, o que pode demonstrar um uso extenso de recursos narratológicos.

Veja a seguir um trecho do MOVIMENTO A.

**Exemplo 4:**

ALTHOUGH Bertha Young was thirty she still had moments like this when she wanted to run instead of walk, to take dancing steps on and off the pavement, to bowl a hoop, to throw something up in the air and catch it again, or to stand still and laugh at - nothing - at nothing, simply.

What can you do if you are thirty and, turning the corner of your own street, you are overcome, suddenly by a feeling of bliss - absolute bliss! - as though you'd suddenly swallowed a bright piece of that late afternoon sun and it burned in your bosom, sending out a little shower of sparks into every particle, into every finger and toe?...

Oh, is there no way you can express it without being "drunk and disorderly"? How idiotic civilisation is! Why be given a body if you have to keep it shut up in a case like a rare, rare fiddle?

"No, that about the fiddle is not quite what I mean," she thought, running up the steps and feeling in her bag for the key - she'd forgotten it, as usual - and rattling the letter-box. (MANSFIELD, 2001)



Tanto o plano de narração objetivo direto e o plano de narração subjetivo direto (HASAN, 1989) são realizados no parágrafo 1 do conto “Bliss”. Ao utilizar a oração hipotática concessiva “*Although Bertha Young was thirty*”, o(a) narrador(a) cria uma contra-expectativa nos(nas) leitores(as), uma vez que os(as) mesmos(as) são avisados(as) acerca da idade da protagonista Bertha Young, o que não impede que ela tenha momentos em que queira brincar, momentos esses que talvez não condigam com sua idade. A contra-expectativa (HASAN, 1989; HALLIDAY e MATTHIESSEN, 2004) também se manifesta por meio dos adjuntos modais *still* e *simply*, que mostram implicitamente a voz de Bertha Young. O primeiro adjunto modal ajusta a contra-expectativa em relação ao fato de Bertha Young ter trinta anos e ter momentos de brincadeiras de criança, reiterando a oração hipotática concessiva. O segundo adjunto modal contrapõe uma expectativa, restringindo a maneira pela qual a protagonista almeja brincar, ficar quieta ou rir de nada.

O parágrafo 2 expõe uma pergunta, a qual o(a) narrador(a) incumbe o(a) leitor(a) de responder, o que configura o plano de narração objetivo direto. Essa pergunta parece apresentar um caráter auto-evidente que talvez tenha relação com a especificação da segunda pessoa do discurso *you* como classe genérica. Nessa pergunta, há uma predição que expressa quão esperado é ser tomado(a) por um êxtase absoluto aos trinta anos de idade. Essa predição é confirmada através de contra-expectativas realizadas pelo adjunto modal *suddenly*, por exemplo. Deste modo, o que não se espera relaciona-se ao fato de ser invadido por um êxtase absoluto e ter percebido o sol da tarde.

No parágrafo 3, novamente há uma pergunta que fica a cabo dos(as) leitores(as) respondê-la. Ademais, os atributos *drunk* e *disordely* estão entre as aspas, o que indica a

manifestação de um plano de narração objetivo indireto, pois tais atributos participam de um enunciado por parte do(a) narrador(a).

A segunda pergunta do parágrafo 3 apresenta uma natureza distinta da primeira, pois ela dá margem a várias respostas. Além disso, como essa segunda pergunta é textualizada com *Why*, ela requer uma justificação, comprometendo assim a voz do(a) narrador(a) com a persuasão e um outro tipo de participante.

No parágrafo 4, a distância entre a voz do(a) narrador(a) e da protagonista é reduzida em função das projeções que apresentam inserções (i.e., oração projetante e oração projetada entre aspas). A citação relaciona-se ao pensamento de Bertha Young no que concerne ao violino do parágrafo anterior. Tal pensamento é uma manifestação do plano de narração subjetivo indireto. Logo em seguida a voz do(a) narrador(a) entra em cena para reportar o fato de que Bertha Young costuma se esquecer da chave de casa.

Observe em seguida um excerto do MOVIMENTO B.

**Exemplo 5:**

The baby looked up at her again, stared, and then smiled so charmingly that Bertha couldn't help crying:

"Oh, Nanny, do let me finish giving her her supper while you put the bath things away."

"Well, M'm, she oughtn't to be changed hands while she's eating," said Nanny, still whispering. "It unsettles her; it's very likely to upset her."

How absurd it was. Why have a baby if it has to be kept - not in a case like a rare, rare fiddle - but in another woman's arms?

"Oh, I must!" said she.

Very offended, Nanny handed her over. (MANSFIELD, 2001)

O Exemplo 5 apresenta o plano de narração objetivo direto e indireto e o plano de narração subjetivo direto e indireto (HASAN, 1989). O finito modal *couldn't* mostra um

possível entrelaçamento da voz do(a) narrador(a) com a voz de Bertha Young, pois esse finito constitui uma modalização (TORSSELLO, 1990). Esse entrelaçamento ocorre com os planos de narração objetivo direto e subjetivo indireto. A oração projetada, na qual Bertha Young pede permissão para dar o jantar para sua filha, trata-se de uma combinação do plano de narração objetivo indireto com o plano de narração subjetivo indireto, uma vez que Bertha Young se dirige à babá ao mesmo tempo em que é representada pelo participante meta *me*. A oração projetada com a resposta da babá se refere à filha de Bertha Young, constituindo assim um plano de narração objetivo indireto. Novamente, há uma pergunta por parte do(a) narrador(a) que requer uma justificação seguida de uma insistência por parte de Bertha Young, realizada no plano de narração subjetivo indireto, pois o participante da oração projetada (i.e. a própria Bertha Young) está expresso na primeira pessoa do discurso. Ademais, percebe-se que há uma questão hierárquica entre a protagonista, que é a dona da casa, e a babá, que é funcionária. Bertha Young parece gostar da filha, mas delega os cuidados da pequena B à babá, que parece ser a única pessoa que cuida realmente da pequena B e que é contrariada pela protagonista.

A seguir, verifique um trecho do MOVIMENTO D.

### **Exemplo 6:**

Down she flew. It was Harry.

"Oh, is that you, Ber? Look here. I'll be late. I'll take a taxi and come along as quickly as I can, but get dinner put back ten minutes - will you? All right?"

"Yes, perfectly. Oh, Harry!"

"Yes?"

What had she to say? She'd nothing to say. She only wanted to get in touch with him for a moment. She couldn't absurdly cry: "Hasn't it been a divine day!"

"What is it?" rapped out the little voice.

"Nothing. *Entendu*," said Bertha, and hung up the receiver, thinking how much more than idiotic civilisation was. (MANSFIELD, 2001)

O Exemplo 6 inicia-se com a corrida de Bertha Young para atender o telefonema de Harry. Esse evento é caracterizado pelo plano de narração objetivo direto (HASAN, 1989). A oração projetada em que Harry avisa Bertha Young de seu atraso para o jantar é direcionada à esposa e apresenta o aviso textualizado na primeira pessoa do discurso, configurando assim um plano de narração subjetivo indireto. Após a resposta de Bertha Young e uma pergunta de Harry para a esposa, parece haver um entrelaçamento dos planos de narração objetivo direto e subjetivo direto, pois pode-se constatar que a voz do(a) narrador(a) talvez se confunda com a voz de Bertha Young, quando verifica-se o adjunto modal *only* e o finito modal *couldn't* (TORSELO, 1990). Muito frequentemente, a modalização dá margem a essa incerteza de quem é a voz, podendo haver grande parte das vezes o entrelaçamento desses planos com a voz da personagem representada de maneira implícita. Esse trecho pode demonstrar que Harry não apresenta empatia em relação à Bertha Young, uma vez que ele não consegue identificar os sentimentos da sua esposa.

Em seguida, confira um excerto do MOVIMENTO F.

#### **Exemplo 7:**

She talked and laughed and positively forgot until he had come in (just as she had imagined) that Pearl Fulton had not turned up.

"I wonder if Miss Fulton has forgotten?"

"I expect so," said Harry. "Is she on the 'phone?"

"Ah! There's a taxi, now." And Bertha smiled with that little air of proprietorship that she always assumed while her women finds were new and mysterious. "She lives in taxis."

"She'll run to fat if she does," said Harry coolly, ringing the bell for dinner. "Frightful danger for blonde women."

"Harry - don't!" warned Bertha, laughing up at him. (MANSFIELD, 2001)

No Exemplo 7, realizam-se ambos os planos de narração na sua forma direta e indireta. Por meio do adjunto modal *positively*, pode-se crer que há um entrelaçamento entre a voz do(a) narrador(a) com a de Bertha Young, já que esse adjunto modal manifesta uma avaliação do esquecimento por parte da protagonista em relação à vinda de Miss Fulton. A oração projetada, na qual Bertha Young pergunta a si mesma se Miss Fulton se esqueceu do compromisso assumido, apresenta os planos de narração subjetivo e objetivo indireto (i.e., em função da primeira pessoa do discurso e da terceira pessoa do discurso, respectivamente) (HASAN, 1989). Quando Miss Fulton está prestes a chegar, parece que a voz do(a) narrador(a) e a voz de Bertha Young se entrelaçam novamente por meio do adjunto modal *always* (TORSELLO, 1990). Nos mesmos moldes, na oração projetante em que é textualizado o adjunto modal *cooly*, é provável que haja uma mescla da voz do(a) narrador(a) com a voz de Harry. Esse trecho talvez mostre a importância que Bertha Young confere à sua amiga Miss Fulton e a tentativa de persuadir Harry da seriedade desse relacionamento. Harry por sua vez aparentemente demonstra um desdém em relação à Miss Fulton.

Observe a seguir um trecho do MOVIMENTO I.

**Exemplo 8:**

Came another tiny moment, while they waited, laughing and talking, just a trifle too much at their ease, a trifle too unaware. And then Miss Fulton, all in silver, with a silver fillet binding her pale blonde hair, came in smiling, her head a little on one side.

"Am I late?"

"No, not at all," said Bertha. "Come along." And she took her arm and they moved into the dining-room.

What was there in the touch of that cool arm that could fan - fan - start blazing - blazing - the fire of bliss that Bertha did not know what to do with?

Miss Fulton did not look at her; but then she seldom did look at people directly. Her heavy eyelids lay upon her eyes and the strange half-smile came and went upon her lips as though she lived by listening rather than seeing. But Bertha knew, suddenly, as if the longest, most intimate look had passed between them - as if they had said to each other: "You too?" - that Pearl Fulton, stirring the beautiful red soup in the grey plate, was feeling just what she was feeling. (MANSFIELD, 2001)

No Exemplo 8, a chegada de Miss Fulton é configurada pelo plano de narração objetivo direto, uma vez que é textualizada na terceira pessoa do discurso e não apresenta traços de modalidade (HASAN, 1989). Quando Miss Fulton pergunta se está atrasada, tem-se um plano de narração subjetivo indireto, pois a pergunta é feita na primeira pessoa do discurso. Da mesma forma, a resposta de Bertha Young à Miss Fulton encontra-se nesse mesmo plano de narração devido à interação estabelecida. Há um provável entrelaçamento (TORSELLO, 1990) da voz do(a) narrador(a) com a voz de Miss Fulton por meio dos adjuntos modais *seldom* e *directly*. Os planos de narração objetivo e subjetivo diretos parecem também se mesclar no momento em que Bertha Young de repente (cf. *suddenly*) sabe que Miss Fulton está sentindo justamente (cf. *just*) o que a protagonista está sentindo. Esse trecho provavelmente retrata o grande interesse que Bertha Young tem pela sua amiga Miss Fulton.

Veja em seguida um excerto do MOVIMENTO N.

### **Exemplo 9:**

While he looked it up she turned her head towards the hall. And she saw . . . Harry with Miss Fulton's coat in his arms and Miss Fulton with her back turned to him and her head bent. He tossed the coat away, put his hands on her shoulders and turned her violently to him. His lips said: "I adore you," and Miss Fulton laid her moonbeam fingers on his cheeks and smiled her sleepy smile. Harry's nostrils quivered; his lips curled back in a hideous grin while he whispered: "Tomorrow," and with her eyelids Miss Fulton said: "Yes."

(...)

"If you prefer," said Harry's voice, very loud, from the hall, "I can phone you a cab to come to the door."

"Oh, no. It's not necessary," said Miss Fulton, and she came up to Bertha and gave her the slender fingers to hold. (MANSFIELD, 2001)

No Exemplo 9, o adjunto modal *violently* talvez indique que a voz do(a) narrador(a) e a voz de Harry se amalgamam. Quando Harry diz à Miss Fulton que ele a adora, há a realização de um plano de narração subjetivo indireto, uma vez que a oração projetada está na primeira pessoa do discurso (HASAN, 1989). No momento em que Miss Fulton fala para Harry que não é necessário chamar um táxi, configura-se um plano de narração objetivo indireto, pois a declaração está expressa na terceira pessoa do discurso. Esse trecho mostra os verdadeiros sentimentos de Harry em relação à Miss Fulton.

Confira a seguir a formulação do Tema de “Bliss”.

#### 3.4. O Tema de “Bliss”

Conforme Hasan (1989), o Tema é uma generalização a respeito de um aspecto do homem social. Veja a formulação do Tema de “Bliss” a partir dos movimentos desse conto e passando pela sua verbalização e pela sua articulação simbólica.

Considerando somente os movimentos do conto, observe qual seria o Tema de “Bliss”.

#### **Quadro 4: Formulação do Tema de “Bliss” a partir dos movimentos do conto**

##### **Tema de “Bliss” a partir dos movimentos**

O conto descreve o êxtase da protagonista Bertha Young que se manifesta em alguns trechos no decorrer da estória.

Bertha Young tem uma filha de quem gosta muito, mas cujos cuidados são entregues a uma babá, que é logo contrariada pela protagonista.

Bertha Young é casada com Harry. Eles geralmente convidam amigos para jantarem em sua casa. Uma amiga em especial, Miss Fulton, apetece a Bertha Young e a Harry, embora este último não admita isso imediatamente.

Este conto aborda questões de um sofrimento mental aparente por parte de Bertha Young; de uma bissexualidade implícita e de adultério. Além disso, há também o símbolo poderoso da pereira que se torna relevante para a compreensão da estória.

Os movimentos dão um indício dos assuntos tratados no conto, mas não são suficientes para computar com evidências o Tema de “Bliss”.

Levando em conta a verbalização e a articulação simbólica de “Bliss”, verifique qual é o Tema do conto.

**Quadro 5: Tema de “Bliss”**

Tema de “Bliss”
A manifestação de êxtase por parte de Bertha Young no seu relacionamento com Harry e Miss Fulton, fazendo da protagonista um vértice desse triângulo amoroso.

A verbalização e a articulação simbólica de maneira conjunta fornecem dados que evidenciam a existência do triângulo amoroso formado por Bertha Young, por seu marido Harry e por sua amiga Miss Fulton, bem como a euforia, o êxtase da protagonista.

A próxima seção traz as considerações finais deste artigo.

*4. Considerações Finais*

Na seção de Análise e Discussão dos Dados, observa-se que, quanto à verbalização, os movimentos A (o êxtase de Bertha Young), F (o relacionamento de Bertha Young com Harry e com Miss Fulton e o de Harry com Miss Fulton) e I (o relacionamento de Bertha Young com Miss Fulton) foram proeminentes. Quanto à articulação simbólica, os movimentos A (o êxtase de Bertha Young), B (o relacionamento de Bertha Young com a pequena B [sua filha] e com a babá), D (o relacionamento de Bertha Young com seu marido Harry), F (o relacionamento de Bertha Young com Miss Fulton e com Harry e o de Harry com Miss Fulton), I (o relacionamento de Bertha Young com Miss Fulton) e N (o relacionamento de Harry com Miss Fulton) foram salientes. Tal proeminência e saliência foram verificadas em relação à variabilidade dos recursos léxico-gramaticais e à variabilidade dos significados de primeira (i.e. orações projetadas) e de segunda ordem (i.e. orações projetantes) no conto “Bliss”.

Os dados relativos à verbalização e à articulação simbólica revelaram que os movimentos A, F e I se manifestaram com saliência em ambos os estratos. A saliência



desse movimento no estrato da verbalização e no estrato da articulação simbólica foi suficiente para apontar com evidências o Tema de “Bliss” a partir da aplicação do modelo lingüístico “Arte verbal e Linguagem” (HASAN, 1989) nesse conto.

Dados provenientes da articulação simbólica apontam que “Bliss” pode ser um considerado um conto que apresenta a semiose de segunda ordem (grosso modo, tal semiose refere-se aos aspectos artísticos de textos de literatura; cf. Revisão Teórica deste artigo) em função do modo artístico que o conto realiza os planos de narração. Portanto, “Bliss” é um texto de literatura, e não um texto literário, conforme distinção feita por Hasan (1989), devido a sua artisticidade.

##### 5. Referências Bibliográficas

EGGINS, S. *An introduction to systemic functional linguistics*. London and New York: Continuum, 1994.

HALLIDAY, M. A. K. Language in a social perspective. In: HALLIDAY, M. A. K. *Explorations in the functions of language*. London: Edward Arnold, 1973. p. 48-71.

HALLIDAY, M.A.K. *Language as social semiotic: The social interpretation of language and meaning*. London: Edward Arnold, 1978.

HALLIDAY, M.A.K. *An introduction to functional grammar*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Edward Arnold, 1994.

HALLIDAY, M.A.K; MATTHIESSEN C. M. I. M. *An introduction to functional grammar*. 3<sup>rd</sup> ed. London: Edward Arnold, 2004.

HASAN, R. *Linguistics, language, and verbal art*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

MANSFIELD, K. Bliss. In: MANSFIELD, K. *The collected stories*. London and New York: Penguin, 2001. (Conto primeiramente publicado em 1920).

TORSELLO, C. T. How Woolf creates point of view in *To the Lighthouse*: An application of systemic-functional grammar to a literary text. *OPSL*, n°5, 1990. p. 159-174.