

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
FACULDADE DE LETRAS  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

PADRÕES DE AVALIAÇÃO E DE ORGANIZAÇÃO TEXTUAL  
NO ARTIGO ACADÊMICO NA ÁREA DA  
PESQUISA LITERÁRIA EM INGLÊS

por

ANNA ELIZABETH BALOCCO

Tese de Doutorado em Linguística apresentada à Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação em  
Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro para obtenção do grau de

DOUTOR EM LINGUÍSTICA.

Orientador: Prof. Dr. Sebastião Votre

Co-Orientador: Prof. Dr. David Shepherd

Rio de Janeiro, 2o. semestre de 2000.

## DEFESA DE TESE

BALOCCO, Anna Elizabeth. Padrões de avaliação e de organização textual no artigo acadêmico na área da pesquisa literária em inglês. Rio de Janeiro. UFRJ, Fac. de Letras, 2000, 185 fl. mimeo. Tese de Doutorado em Lingüística.

### BANCA EXAMINADORA

---

Professor Doutor Sebastião Josué Votre  
Orientador

---

Professor Doutor David Shepherd  
Co-Orientador

---

Professor Doutor Lynn Mário T. Menezes de Souza

---

Professor Doutor Maurício Brito de Carvalho

---

Professor Doutor Jürgen Heye

### SUPLENTE:

---

Professora Doutora Barbara Hemais

---

Professor Doutor Mário Martelotta

Defendida a Tese:  
Conceito:  
Em: / / 2000.

## SINOPSE

O gênero textual *artigo acadêmico especializado* na área da pesquisa literária em inglês. Estudo de seus padrões de avaliação e de organização textual, a partir de enfoque funcional sistêmico. Investigação a partir da análise de uma amostra de vinte artigos publicados em periódicos de reputação reconhecida.

In: BALOCCO, Anna Elizabeth. Padrões de avaliação e de organização textual no artigo acadêmico na área da pesquisa literária em inglês. Rio de Janeiro. UFRJ, Fac. de Letras, 2000, 202 fl. mimeo. Tese de Doutorado em Linguística.

Ao Bruno (*in memoriam*), meu filho, e ao Gil (*in memoriam*), meu irmão, com quem aprendi a encarar as pequenas conquistas como grandes vitórias.

Ao Vítor e ao Renato, que ajudam a projetar-me para o futuro.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos Professores Sebastião Votre e David Shepherd pela orientação instigante e pela leitura criteriosa de meu texto.

Agradeço à Profa. Peônia Viana Guedes pela colaboração na discussão de alguns aspectos da amostra.

Aos Professores Tânia e David Shepherd, agradeço pelo material bibliográfico gentilmente colocado à minha disposição.

Ao Renato, pela infinita paciência e colaboração na editoração desta tese.

# SUMÁRIO

1 - INTRODUÇÃO.....	9
1.1 - <u>Tema e relevância</u> .....	9
1.2 - <u>Problema</u> .....	12
1.3 - <u>Considerações iniciais e questões de pesquisa</u> .....	13
1.4 - <u>Organização da tese</u> .....	15
2 - SUPORTE TEÓRICO.....	18
2.1 - <u>Revisão da literatura sobre a pesquisa literária</u> .....	18
2.2 - <u>A noção de avaliação</u> .....	21
2.2.1 - O estudo de Hunston (1989; 1994; 2000).....	22
2.2.2 - O estudo de Martin (1992b; 1998; 2000) .....	23
2.2.3 - As propostas de Hunston e de Martin comentadas .....	25
2.2.3.1 - <i>Avaliação de status</i> .....	26
2.2.3.2 - <i>Avaliação de valor</i> .....	28
2.3 - <u>Proposta para o estudo da avaliação na pesquisa literária</u> .....	34
2.3.1 - <u>Avaliação de status</u> .....	34
2.3.1.1 - <i>Fontes da informação</i> .....	36
2.3.1.2 - <i>Atividades retóricas</i> .....	39
2.3.1.3 - <i>Codificação lingüística de atitudes relativas à informação</i> .....	43
2.3.1.4 - <i>Categorias informacionais</i> .....	45
2.3.2 - <u>Avaliação de valor</u> .....	48
2.3.3 - <u>Avaliação de relevância</u> .....	54
3 - METODOLOGIA .....	58
3.1 - <u>Constituição da amostra</u> .....	58
3.2 - <u>Descrição da amostra</u> .....	60
3.3 - <u>Tratamento dos dados</u> .....	62
4 - A PESQUISA LITERÁRIA.....	63
4.1 - <u>A natureza retórica do conhecimento</u> .....	63
4.2 - <u>Parâmetros de variação disciplinar</u> .....	65
4.2.1 - Domínios urbanos e rurais.....	65
4.2.2 - Modo explanatório e modo interpretativo .....	67
4.2.3 - Criação de conhecimento orientada por questões conceituais ou presa ao texto ...	68
5 - PADRÕES DE AVALIAÇÃO NA PESQUISA LITERÁRIA EM INGLÊS .....	73
5.1 - <u>Avaliação de status</u> .....	73
5.1.1 - <u>Atividades retóricas na pesquisa literária em inglês</u> .....	73
5.1.2 - <u>Categorias informacionais na pesquisa literária</u> .....	74
5.1.3 - <u>Atitudes institucionais relativas à informação na pesquisa literária</u> .....	81
5.1.4 - <u>Padrões de avaliação de status na pesquisa literária</u> .....	84
5.1.4.1 - <i>Avaliação implícita: foco no texto</i> .....	85
5.1.4.2 - <i>Avaliação explícita: foco no leitor</i> .....	93
5.2 - <u>Avaliação de valor</u> .....	99
5.2.1 - <u>Avaliação no plano do julgamento</u> .....	100
5.2.2 - <u>Avaliação no plano da apreciação</u> .....	104

5.2.2.1	- <i>Avaliação da crítica anterior</i> .....	104
5.2.2.2	- <i>Avaliação de personagens</i> .....	107
5.2.2.3	- <i>Avaliação do texto literário e do autor</i> .....	108
5.2.2.4	- <i>Avaliação de segmentos textuais</i> .....	111
5.2.2.5	- <i>Dimensões da apreciação na pesquisa literária</i> .....	114
5.3	- <u>Avaliação de relevância</u> .....	118
5.3.1	- Relevância epistêmica e relevância argumentativa .....	118
5.3.2	- Tipos de marcadores de relevância na pesquisa literária .....	122
5.3.2.1	- <i>Sinaliza Relação de Identificação</i> .....	123
5.3.2.2	- <i>Tipo Sinaliza Relação de Amplificação</i> .....	126
5.3.2.3	- <i>Tipo Sinaliza Conclusão</i> .....	127
5.3.2.4	- <i>Tipo Sinaliza Relevância</i> .....	129
5.3.2.5	- <i>Macro-Marcador de Relevância</i> .....	130
6	- <u>AVALIAÇÃO E PADRÕES DE ORGANIZAÇÃO TEXTUAL</u> .....	140
6.1	- <u>O movimento de Quadro a Comentário na pesquisa literária</u> .....	140
6.2	- <u>Unidades de relevância</u> .....	143
6.3	- <u>Estrutura esquemática do artigo acadêmico</u> .....	145
6.4	- <u>Estrutura prosódica do artigo acadêmico</u> .....	148
7	- <u>CONCLUSÃO</u> .....	157
7.1	- <u>Percurso da investigação</u> .....	157
7.2	- <u>Limitações da pesquisa e futuros desdobramentos</u> .....	159
	<u>BIBLIOGRAFIA</u> .....	164
	<u>A N E X O S</u> .....	169
	<u>ANEXO I: ATIVIDADES RETÓRICAS NA PESQUISA LITERÁRIA</u> .....	170
	<u>ANEXO II: TEXTO 6 DA AMOSTRA</u> .....	175
	<u>ANEXO III: TEXTO 16 DA AMOSTRA</u> .....	184

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1: As funções da avaliação no texto (cf. Hunston, 1989) .....	22
Quadro 2: Sistemas de valoração em inglês (cf. J. R. Martin, 2000) .....	23
Quadro 3: Dimensões da apreciação em inglês (J.R. Martin, 2000) .....	32
Quadro 4: Dimensões do julgamento em inglês (J.R. Martin, 2000) .....	33
Quadro 5: Fontes da informação na pesquisa literária .....	36
Quadro 6: Aspectos da codificação lingüística de fontes da informação na pesquisa literária (adaptado de Hunston, 2000:190) .....	38
Quadro 7: Parâmetros na identificação de <i>atividade retórica</i> na pesquisa literária ..	40
Quadro 8: Categorias da certeza (Hunston, 1989) .....	45
Quadro 9: Parâmetros para análise de categorias informacionais na pesquisa literária .....	47
Quadro 10: Quadro resumido das atividades retóricas na pesquisa literária em inglês .....	74
Quadro 11: Categorias informacionais e atividades retóricas na pesquisa literária ..	76
Quadro 12: Aspectos da codificação do <i>Comentário</i> na pesquisa literária .....	80
Quadro 13: Usos de avaliação explícita na amostra .....	115
Quadro 14: Sistemas de Tema e Informação no §56 do texto 17 .....	132
Quadro 15: Rema e Informação Nova no § final do texto 17.....	134
Quadro 16: <i>Status</i> e relevância integrados às estruturas particulada e periódica ...	148
Quadro 17: Modelo do movimento na avaliação de <i>valor</i> .....	152



# 1 - INTRODUÇÃO

## 1.1 - Tema e relevância

Esta tese ocupa-se do fenômeno da *avaliação* numa amostra de textos metaliterários<sup>1</sup>, ou textos produzidos por professores-especialistas na área da pesquisa literária em inglês. O termo "pesquisa literária" é tomado de empréstimo de Jacoby (1987), que o utiliza num estudo sobre práticas de citação numa amostra de artigos acadêmicos publicados em periódicos especializados na área dos estudos sobre a literatura<sup>2</sup>.

A prosa nessa área caracteriza-se por seu caráter de comentário sobre textos. No entanto, comentar um texto literário não significa *apenas* apreciar o seu valor estético, tecer considerações sobre as suas circunstâncias sociohistóricas, ou discursivas, ou mesmo estimular a reflexão teórica sobre os recursos semióticos da literatura. Na verdade, ao apresentarmos um comentário sobre determinado texto, fazemos várias coisas, além de expressarmos nossa compreensão da natureza da atividade crítica. Em primeiro lugar, estabelecemos um determinado tipo de relacionamento com leitores que dialogam com aquele texto, no presente ou no passado, ou que venham a dialogar com ele no futuro. Ao mesmo tempo, construímos discursivamente uma identidade para nós mesmos, como leitores que adotam os valores sociais de determinada tradição de leitura. Finalmente, inscrevemos no texto nossa percepção dos modos de produção de conhecimento sobre a literatura e dos modos de organização e apresentação deste conhecimento num fórum de especialistas.

O exemplo a seguir, retirado de uma amostra de vinte artigos constituída para o estudo da *avaliação* (descrita no Capítulo 3), permite discussão dessas diferentes dimensões. Trata-se de um artigo sobre a obra *Richard III*, publicado por I.F. Moulton no periódico *Shakespeare Quarterly*. Neste artigo, Moulton argumenta que *Richard III* é uma celebração "ambivalente" da masculinidade excessiva do protagonista: para o autor, Shakespeare não negligencia as formas através das quais os valores masculinos (representados por Richard) ameaçam a sociedade patriarcal da época. No trecho a seguir, Moulton discute *Richard III* no contexto mais amplo da tetralogia *Henry VI*:

Exemplo 1: (S 1) *Two parallel scenes in the Henry VI plays provide an index to the progressive decay of patriarchal order in the course of the tetralogy.* (S 2) *In Henry VI, as Rackin suggests, the crisis of the patriarchy is clearly evident in the heroic deaths of Talbot and his only son, each of whom refuses to leave the line of battle while the other remains in danger.* (S 3) *By making the slain young Talbot his father's only son (even though the historical Talbot had several children), Shakespeare rewrites history so that Talbot's line dies out, thus stressing the self-destructive tendencies within a patriarchal ethic that prizes the preservation of family honor above the lives of individual family members.* (Texto5/16).

A combinação de recursos de *avaliação* no segmento textual em discussão sugere que o escritor adota uma estratégia de posicionamento através da qual ele apresenta uma leitura "definitiva" da peça. Observa-se, em primeiro lugar, que o argumento pela "crise do patriarcado" é avaliado como "evidente": o grau de certeza atribuído à proposição pelo uso do léxico valorativo desencoraja qualquer negociação da proposição. O próprio sintagma nominal "a crise do patriarcado" funciona como um recurso de avaliação: através dele, o escritor codifica o seu argumento central como informação velha, ou pressuposta, e desta forma torna difícil para os leitores discordarem daquele argumento. Há, ainda, na sentença 3, um outro tipo de recurso de avaliação: trata-se do verbo "*stresses*", que expressa a atitude do autor do texto literário (Shakespeare) em relação ao argumento do escritor do artigo. Assim, o argumento do escritor é subordinado a um enquadre discursivo em que o próprio Shakespeare é a fonte da informação (*Shakespeare stresses the self-destructive tendencies...*). Todos estes traços contribuem para apresentar o escritor como um leitor que não demonstra abertura à interlocução com diferentes experiências de leitura daquele texto literário.

Em seguida, observa-se que a sentença 2 ( S 2) atribui valor positivo a um elemento do discurso (*heroic deaths*) que opera no plano mimético: as mortes de Talbot e seu filho são elementos do universo discursivo da obra literária. A atribuição de valor a diferentes aspectos da obra literária é uma das dimensões mais óbvias da avaliação no texto metaliterário: segmentos textuais, personagens, a crítica anterior, o autor e o próprio texto literário podem ser avaliados em diferentes dimensões. Uma personagem, por exemplo, pode ser avaliada em termos do seu comportamento no plano mimético (*a gullible character*); em termos de seu impacto no leitor (*a vivid, memorable character*); ou em termos do papel que desempenha no texto (*a minor character*). A atribuição de valor a uma personagem em termos de seu impacto no leitor ("uma personagem vívida, memorável") é feita tomando-se como base um leitor genérico, universal, como sugere o trecho a seguir, retirado do mesmo artigo sobre a peça *Richard III* de Shakespeare:

Exemplo 2: *Richmond's moderate views may reinscribe comforting traditional hierarchies, but as every reader or viewer of the play knows, he is a flat, unmemorable character, far less vivid and compelling than the unruly monster killed on Bosworth Field.* [Texto 5, parágrafo 6]

Neste trecho do artigo, o autor contrapõe a pessoa de Richard à de Richmond, avaliando-os do ponto de vista de "qualquer leitor ou espectador" da peça (*as every reader or viewer of the play knows*).

Há, ainda, uma outra possibilidade aqui, que é avaliar a reação pessoal de um leitor particular, no caso o escritor do texto metaliterário, a determinada personagem (*the character made me feel eerie and isolated*)<sup>3</sup>. No artigo do qual nos ocupamos, através de foco exclusivo na avaliação no plano mimético (*unruly monster*, no segundo exemplo, ou *heroic deaths*, no primeiro) e de avaliação baseada em categorias estético-apreciativas (*flat, unmemorable, vivid, compelling*), o escritor alinha-se a uma tradição de leitura que concebe a avaliação como uma análise objetiva dos "fatos" do texto literário, contrapondo-se a outras tradições de leitura, que sancionam a expressão de uma dimensão pessoal ou emocional na resposta ao texto literário.

Retomando o primeiro exemplo, observa-se que há uma outra dimensão de avaliação no segmento textual: o elemento discursivo "two (...) scenes in the *Henry VI* plays" é avaliado como relevante para o argumento proposto pelo escritor. Ao informar o leitor que as cenas da tetralogia *Henry VI* são "índices da decadência progressiva da ordem patriarcal", o escritor está se dirigindo a seus leitores no papel daquele que constrói um argumento persuasivo e de alguém que tem uma concepção específica do que seja um argumento persuasivo nesta área. Neste caso, ao sinalizar explicitamente para o leitor a relevância das duas cenas no que diz respeito ao seu argumento, o escritor alinha-se a uma tradição de leitura que requer uma prática evidenciária "sólida", baseada nos "fatos" do texto literário.

Resumindo nossa discussão, observa-se que a *avaliação* envolve dimensões distintas e aplica-se a elementos textuais de natureza variada. Avalia-se determinado elemento textual no plano do universo discursivo da obra literária, ou uma proposição introduzida pelo autor do texto metaliterário. Tais considerações sobre as diferentes dimensões da *avaliação* estão de acordo com proposição de Hunston (1989; 1994; 2000), segundo a qual toda informação que é introduzida num texto deve ser avaliada sob três perspectivas: a) do ponto de vista de seu estatuto informacional (como uma hipótese, uma opinião, uma dedução, uma convicção, dentre outras categorias informacionais); b) do ponto de vista de seu *valor* para determinada comunidade

discursiva; e c) do ponto de vista da sua *relevância* para aquela comunidade e para o argumento sendo construído no texto. Argumenta ainda a autora que a *avaliação* é um processo essencialmente social: a atribuição de valor é feita com base nos sistemas de valores de determinados grupos sociais.

Neste sentido, observa-se que a *avaliação* é uma das dimensões mais importantes do texto metaliterário. Ela provê o seu conteúdo, que, por definição, num texto que comenta outro texto, é apreciativo. Em segundo lugar, é através da *avaliação*, na sua dimensão de *relevância*, que o produtor do texto metaliterário indica suas afinidades relativas aos modos de produção do conhecimento nesta área. E é, ainda, o caráter de prosa fortemente apreciativa ou valorativa do texto metaliterário que permite ao seu produtor aproximar-se de seus interlocutores, em torno de sistemas de valores comuns, e afastar-se de outros, que não compartilham o mesmo sistema de valores — ao fazê-lo, o produtor do texto metaliterário solicita participação no diálogo contínuo que se desenvolve em torno de determinado texto, mas também nomeia explicitamente o subgrupo de leitores daquele texto com os quais pretende conversar.

## 1.2 - Problema

Insiste-se muito no problema da unidade do discurso da crítica literária, que apresenta uma multiplicidade de manifestações. De fato, este discurso tem sido pouco estudado sob o ponto de vista lingüístico/discursivo, freqüentemente sob a alegação de que a prosa acadêmica nesta área inscreve-se numa tradição de estudos "ensaísticos" que, em princípio, não admitiria aproximação a partir dos modelos usados no estudo das convenções do discurso acadêmico. Swales (1994), por exemplo, faz a seguinte restrição em relação ao escopo de sua pesquisa:

Sabemos, é claro, que o inglês acadêmico é um alvo complexo e instável. Especialmente no nível da pós-graduação, há diferenças claras entre os textos característicos das áreas das artes (ou humanidades), das ciências sociais, das ciências naturais, das ciências biológicas, e aqueles produzidos em escolas profissionais como a engenharia ou arquitetura. Por razões que explicaremos adiante, acreditamos, no entanto, que este livro terá algo de útil a dizer e ensinar sobre a escrita em grande parte – mas não toda – desta área abrangente. Na verdade, *excluiríamos definitivamente apenas alunos matriculados em cursos de pós-graduação em áreas em que a tradição “ensaística” ainda predomina, tal como na área da literatura (...).* (ênfase acrescentada)<sup>4</sup>.

Tal atitude parece ter algum tipo de fundamento, se levarmos em consideração que o discurso da crítica literária é muitas vezes visto como um discurso que se aproxima do próprio

discurso literário, que, por sua vez, segundo Barthes, seria, por definição, irreduzível "ao manual ou à disciplina" (in B. Martin, 1996)<sup>5</sup>.

Parte do argumento apresentado nesta pesquisa é o de que a heterogeneidade de manifestações discursivas da prosa sobre a literatura exige uma postura metodológica que não negligencie os problemas colocados por aquele discurso. Neste sentido, adotam-se os seguintes procedimentos analíticos.

Em primeiro lugar, a categoria de gênero textual permite um recorte na análise do discurso da crítica literária: esta categoria analítica permite reconhecer diferentes formas de intervenção crítica, como o *manifesto literário*, a *resenha literária acadêmica*, o *ensaio*, o *artigo acadêmico* publicado em periódicos especializados, o *artigo de divulgação* publicado em páginas literárias de veículos de grande circulação, dentre outros. Procura-se, assim, evitar os problemas que coloca para o analista tomar como objeto de estudo a "crítica literária", de forma ampla. Além dos problemas relativos à diversidade de gêneros abarcados sob o rótulo, o termo, tal como usado, parece estar associado à produção textual de críticos renomados e pode remeter, portanto, a um tipo de crítica que se apóia no virtuosismo, genialidade ou brilhantismo do autor.

Em segundo lugar, adota-se um arcabouço teórico que permite uma nova compreensão da forma como se textualiza a prosa acadêmica nesta área, ao tratar de forma integrada os diferentes fenômenos lingüísticos que realizam as noções abarcadas sob o rótulo de *avaliação* (atitude, ponto de vista, voz autoral, ou subjetividade na linguagem).

Para finalizar, os exemplos que são oferecidos para análise, nesta pesquisa, devem ser vistos como "exemplares" que permitem vislumbrar parcialmente o repertório semântico da prosa nesta área, flagrado nas formas lingüísticas e discursivas que constam nos textos da amostra. Assim sendo, as observações que são feitas sobre "padrões de avaliação" nesta pesquisa devem ser compreendidas, não como generalizações a respeito de características fixas ou obrigatórias da prosa acadêmica nesta área, mas como discussão dos usos que fazem, dos recursos de avaliação disponíveis no potencial semântico-discursivo desta área, os escritores dos textos que constam da amostra.

### 1.3 - Considerações iniciais e questões de pesquisa

O artigo acadêmico na área da pesquisa literária apresenta os seguintes traços, do ponto de vista de suas características textuais: ele desenvolve-se como uma argumentação analítica, em

que o escritor apresenta uma proposição em relação à obra em discussão, expressa como um ponto de vista ou argumento, e várias asserções de apoio ao ponto de vista.

Do ponto de vista de seu quadro situacional, ou características discursivas, o escritor faz mais do que apresentar um argumento: ele procura re-criar uma experiência de leitura daquele texto e compartilhá-la com o seu leitor. Para tanto, ele precisa desempenhar diferentes funções, que se traduzirão em papéis discursivos em diferentes dimensões.

Há, assim, diferentes planos discursivos no texto metaliterário, embora nem todos esses planos atualizem-se num determinado artigo. Num primeiro plano, no papel de pesquisador, o escritor traz para o seu texto informações sobre a obra literária sob seus diferentes aspectos: o contexto histórico/discursivo da obra, informações sobre o escritor, sobre a obra como gênero literário, dentre outras possibilidades. Num segundo plano, adotando o papel de "narrador", o escritor constrói uma representação da obra literária, destacando aqueles elementos considerados relevantes para o seu argumento. Observa-se um terceiro papel, em que o escritor, assumindo a sua responsabilidade como crítico, avalia ou tece comentários sobre a obra literária, suas propriedades formais, o conjunto da obra do autor e a crítica anterior. Finalmente, no papel daquele que constrói o seu próprio texto, ele o organiza e monitora sua recepção.

Exame da amostra sugere que o fenômeno da *avaliação* perpassa todos aqueles planos discursivos, embora observem-se características diferentes da *avaliação* em planos discursivos distintos. Eis algumas questões que se colocam, portanto, para o analista do discurso que se aproxima do texto metaliterário: Como os escritores viabilizam, no seu texto, a *avaliação* no seu sentido mais óbvio, como expressão do *valor* do texto literário, ou de seus elementos? Como os escritores constróem discursivamente um diálogo de determinado tipo sobre o texto literário, através da *avaliação* do *estatuto proposicional* de seus enunciados, como "abertos" à interlocução com posições de leitura diferentes da sua ou "fechados" àquela interlocução? Como se configuram os "produtos discursivos" (cf. Coffin, 1998) dessa área disciplinar do ponto de vista da *avaliação* como expressão da *relevância* de elementos textuais para o argumento apresentado? Finalmente, através de quais rotinas retóricas o escritor constrói os diferentes planos discursivos do texto metaliterário e como a *avaliação* se apresenta nestes diferentes planos, nas suas diferentes dimensões?

A partir dessas considerações e questões iniciais, procedeu-se ao exame da amostra com base num arcabouço teórico que integra parâmetros de análise oriundos de diferentes estudos sobre o fenômeno da *avaliação*, todos na tradição da lingüística funcional sistêmica de

orientação britânica. Esta caracteriza-se por uma compreensão da natureza da linguagem como uma "semiótica social", nos termos de Halliday (1985), ou como um repertório de recursos semântico-discursivos usados, por falantes/escritores individuais, em situações específicas de comunicação, para obter efeitos comunicativos, expressivos, sociais, ou retóricos, de determinado tipo.

Nosso objetivo foi aplicar as categorias analíticas para o estudo da *avaliação*, propostas por Hunston e por Martin, à amostra constituída nesta pesquisa, buscando responder às questões de pesquisa acima levantadas. Mais especificamente, buscamos levantar dados relativos às atitudes institucionais relativas à informação na pesquisa literária; às diferentes dimensões de avaliação de *valor* nesta área; e, ainda, informações relativas ao monitoramento da informação.

Os estudos de Hunston e de Martin caracterizam-se por tratar de forma integrada fenômenos lingüísticos de variada natureza, dando ênfase às suas semelhanças do ponto de vista de seu funcionamento no discurso. Trata-se de uma postura metodológica que, por vezes, leva à impressão de falta de rigor metodológico, ao trazer para a mesma página fenômenos lingüísticos altamente gramaticalizados, como os verbos auxiliares modais, e outros que são tradicionalmente tratados como pertencendo ao léxico, como verbos de citação, substantivos anafóricos, para citar apenas alguns. No entanto, a adoção de um arcabouço teórico apoiado em estudos que se caracterizam por tal metodologia justifica-se tendo em vista o objetivo desta pesquisa, que é integrar categorias lingüísticas e retóricas, de tal forma que as primeiras sirvam para iluminar as características do artigo acadêmico especializado na área da pesquisa literária.

#### 1.4 - Organização da tese

No Capítulo 2, os pressupostos teóricos que informam esta pesquisa são introduzidos. Inicia-se por apresentar uma revisão da literatura sobre a *pesquisa literária*, para em seguida introduzir-se a noção de *avaliação*, sob as seguintes perspectivas teóricas: na tradição dos estudos lingüísticos; dos estudos sintagmáticos do discurso; e na tradição da lingüística funcional sistêmica. Contra esse pano de fundo, apresentam-se as categorias analíticas empregadas na análise da amostra.

O Capítulo 3 introduz considerações metodológicas, com detalhamento dos critérios empregados na constituição da amostra e indicação da forma como os dados são tratados.

No Capítulo 4, são abordados os pressupostos epistemológicos e metodológicos que informam a pesquisa literária através da discussão de diferentes propostas de caracterização de parâmetros de variação disciplinar.

O Capítulo 5 ocupa-se dos padrões de avaliação na pesquisa literária e sua organização interna gira em torno das categorias analíticas da avaliação de *status*, *valor* e *relevância* (cf. Hunston, 1989).

O Capítulo 6 ocupa-se dos padrões de organização textual no artigo acadêmico na área da pesquisa literária em inglês.

No Capítulo 7, de conclusão, apresentam-se as principais inferências desta pesquisa sobre o texto metaliterário, indicam-se as limitações desse estudo, e, finalmente, delineiam-se alguns de seus futuros desdobramentos.



---

## NOTAS DO CAPÍTULO 1

<sup>1</sup> Nesta tese, o termo pesquisa literária é usado para referência ao processo discursivo como um todo que envolve a prosa sobre a literatura. O termo texto metaliterário refere-se a uma manifestação textual específica da pesquisa literária. A manifestação textual específica de que nos ocupamos nesta pesquisa é o gênero textual artigo acadêmico especializado.

<sup>2</sup> Carter & Nash (1990:18) argumentam que a distinção entre literário e não-literário deveria ser abandonada, visto que muitos usos de linguagem considerados privativos de "contextos literários" (por exemplo, a metáfora, o paralelismo sintático, ou padrões oracionais rítmicos, a alusão, para citar apenas alguns), são, na verdade, encontrados em "contextos não-literários", como na linguagem da propaganda, ou no discurso persuasivo, para dar apenas dois exemplos. A proposta dos autores é adotar-se a noção de um "contínuo", ou "graus de literariedade", na caracterização de textos e substituir os termos "literário" e "não-literário" por "textual" (1990:58). Nesta pesquisa, acatamos posição dos autores relativa à necessidade de se abandonar a dicotomia "literário" versus "não-literário" nos estudos do discurso, mas mantemos o uso do termo "literário" por falta de um termo mais apropriado para referência à prosa ficcional e às metalinguagens que comentam este tipo de texto. Estamos, portanto, compreendendo o texto "literário" como o tipo de texto que realiza prototipicamente todas as qualidades atribuídas à "linguagem literária" pelos próprios autores: dependência dos meios expressivos da linguagem; densidade semântica resultante da interação dos diversos níveis lingüísticos; polissemia; ocorrência de re-contextualização de diferentes registros de linguagem; interação "deslocada"; padrões discursivos (cf. 1990:34 *ff*).

<sup>3</sup> Este exemplo é adaptado de Martin, J.R. (2000:152), que o coletou numa amostra de ensaios literários produzidos por estudantes: "I felt eerie and isolated after reading the ending [of the short story] (...)".

<sup>4</sup> Todas as traduções nesta tese de autores cuja língua original é o inglês são de responsabilidade desta pesquisadora. Cf. no original: "We know, of course, that academic English is a complex and unstable target. Especially at the graduate level, there are clear differences among texts typical of the arts (or humanities), the social sciences, the natural sciences, the life sciences, and those produced in professional schools such as engineering or architecture. For reasons that we will explain later, we nevertheless believe that this textbook will have something useful to say and teach about writing in much - but not all - of this very broad area. We would, in fact, only definitely exclude students who are following graduate degree courses in fields where the "essayist" tradition still prevails, such as in literature (...)."

<sup>5</sup> Cf. B. Martin (1996:8): "In *Reflections on a Manual*, a 1969 talk presented here as part of PMLA's Criticism in Translation series, Roland Barthes upholds the performative dimensions of literature, asserting that the literary is by definition unruly and antinomic to the manual or the discipline."

## 2 - SUPORTE TEÓRICO

Neste capítulo, a base teórica desta pesquisa é discutida, introduzindo-se os conceitos e categorias analíticas que orientarão a análise dos dados. Em primeiro lugar, apresenta-se uma revisão da literatura sobre a *pesquisa literária* em inglês. Em seguida, o conceito de *avaliação* é introduzido, discutindo-se o seu estatuto teórico e situando a discussão no contexto de estudos localizados na tradição da lingüística funcional de orientação britânica. Finalmente, indica-se a pertinência das categorias analíticas propostas, no que diz respeito às questões colocadas por esta pesquisa.

### 2.1 - Revisão da literatura sobre a pesquisa literária

Há uma longa tradição de estudos lingüísticos do *texto literário*. No âmbito da lingüística funcional sistêmica, destacam-se, dentre outros, estudos de Halliday (1973) sobre o sistema da transitividade na obra *The Inheritors*, de William Golding; de Hasan (1985) sobre diferentes padrões lingüísticos e seus efeitos em cantigas de ninar (a repetição e o contraste), na poesia (relações de subordinação, escolha verbal, tematização, dentre outros) e na narrativa (planos narrativos); de Simpson (1993) sobre a categoria de *ponto de vista* na narrativa de ficção.

Quando se volta a atenção para os estudos lingüísticos do *texto metaliterário*, há, do conhecimento desta pesquisadora, apenas cinco estudos, de diferentes perspectivas teóricas, que podem ser mencionados. Em primeiro lugar, há uma pesquisa de Jacoby (1986;1987) sobre práticas de citação na pesquisa literária, com base na análise de uma amostra de seis artigos acadêmicos. A primeira data faz referência à dissertação de mestrado da autora, não publicada, e a segunda a artigo em que a autora aborda a distribuição, nos artigos de sua amostra, daquilo que chama de citações contrastivas. Trata-se de citações que fazem referência a estudos não alinhados à perspectiva teórica ou tradição de leitura adotada no artigo acadêmico em questão. Segundo a autora, a distribuição dessas práticas na pesquisa literária é desigual: dos seis artigos analisados pela autora, apenas dois apresentam citação contrastiva. No entanto, naqueles artigos que apresentam tal tipo de prática de citação a mesma é empregada consistentemente ao longo de todo o artigo, parecendo portanto fazer parte do repertório estilístico do autor (cf. Swales, 1990).

Há ainda um estudo de Simpson (1990) sobre a modalidade na *pesquisa literária* em inglês. No artigo *Modality in Literary-Critical Discourse*, publicado em *The Writing Scholar*, o autor aborda a modalidade como um fenômeno lingüístico motivado pragmaticamente, baseando-se em pesquisa anterior de Myers (1989) sobre a polidez no discurso científico. O estudo de Myers é pioneiro ao aplicar ao discurso escrito as categorias da polidez (cf. Brown & Levinson, 1987), geralmente discutidas em relação ao discurso oral.

Em seu estudo, baseado num artigo do crítico F.R. Leavis, Simpson argumenta que a modalidade no discurso da crítica literária não parece obedecer a quaisquer parâmetros, tamanha é a diversidade de práticas de modalização no artigo por ele examinado. O fato de o autor do artigo escolhido para exame ser um crítico renomado na área dos estudos da literatura de língua inglesa confere uma qualidade peculiar à sua amostra, visto que a *persona* do autor que se revela no artigo em exame baseia-se na sua reputação como crítico, que é anterior ao artigo em questão. Assim, há menos oportunidade de se investigar, numa amostra com essas características, como se constrói a *persona* do autor na pesquisa literária.

Fahnestock & Secor (1991) é um estudo sobre a *pesquisa literária* desenvolvido sob a perspectiva teórica dos estudos retóricos do discurso escrito — as autoras examinam como se constrói uma argumentação literária com base nas expectativas, normas e sistema de valores daquela comunidade interpretativa. Para tanto, baseiam-se na análise de uma amostra de dezessete artigos publicados em periódicos, que versam sobre vários períodos literários, vários autores, e de perspectivas críticas diferenciadas. O único denominador comum na amostra das autoras é o fato de serem artigos sobre literatura inglesa ou americana, publicados entre 1978 e 1982. Trata-se de um período transicional na crítica literária, influenciado tanto pela Nova Crítica tradicional quanto pelo início de tendências pós-estruturalistas.

No seu estudo, as autoras atêm-se ao exame de categorias retóricas tradicionais (tipos de argumento na pesquisa literária, aspectos do *ethos* do escritor, estratégias persuasivas) sem a preocupação de relacioná-las a categorias lingüísticas.

Um estudo que se baseia em categorias lingüísticas para explorar as diferenças retóricas entre textos é uma pesquisa de MacDonald (1994) sobre a variação disciplinar no discurso acadêmico. A autora ocupa-se de artigos acadêmicos nas áreas da história, da psicologia e da literatura e, após descrever as diferenças entre as três áreas disciplinares com base nas suas características epistemológicas, procura demonstrar como essas diferenças vão se refletir no plano da sentença. Mais especificamente, a autora aborda a posição de sujeito gramatical nos

artigos e argumenta que as diferenças nos padrões oracionais (tipos de substantivos e estruturas gramaticais que figuram na posição de sujeito gramatical) nas três áreas contribuem para distingui-las em termos de suas características retóricas ou textuais. Assim, para dar apenas um exemplo, as disciplinas que se caracterizam por maior grau de negociação epistêmica favorecem a ocorrência de sujeitos oracionais epistêmicos, segundo classificação de substantivos, proposta pela autora, em classes epistêmicas e fenomênicas.

A amostra de MacDonald consiste de quatro artigos publicados na década de 80. São todos eles representativos da corrente neo-historicista, que se caracteriza por práticas epistêmicas e evidenciárias "marginais" em relação às práticas discursivas canônicas na prosa sobre a literatura. As características da amostra da autora constituem a principal limitação da pesquisa, do ponto de vista de sua aplicação pedagógica, por apresentarem uma visão reduzida das convenções discursivas na pesquisa literária, limitada a uma "tradição" de leitura apenas.

Do ponto de vista analítico-descritivo, uma limitação da pesquisa da autora é o seu foco numa noção gramatical, o sujeito gramatical da oração, em detrimento de uma noção discursiva como tópico ou tema. O foco numa noção discursiva como tópico ou tema permitiria à autora explorar a motivação funcional do sistema de escolhas de sujeito como elemento inicial da oração. Para Davies (1988), por exemplo, uma das dimensões funcionais que daria conta desse sistema de escolhas seria a noção de "visibilidade do escritor". Outras dimensões funcionais seriam a manutenção ou mudança de tópico e a determinação daquilo que deveria ser tratado como informação nova ou velha no discurso.

Bazerman (1981) é outro estudo que se alinha à perspectiva dos estudos retóricos do discurso, que buscam problematizar as relações entre texto e contexto disciplinar. Apoiando-se numa amostra de três artigos de diferentes áreas do conhecimento (biologia molecular, sociologia, crítica literária), o autor ocupa-se do texto em relação a quatro contextos: a forma como o texto apresenta o seu objeto de estudo, revelando a sua atitude epistemológica básica; a forma como o texto relaciona-se com a literatura prévia da área relevante, examinando o alcance da "codificação" de uma determinada área disciplinar; a forma como dirige-se a um auditório especializado através do exame das estratégias de persuasão do texto; e, finalmente, como o autor se representa no texto, assumindo uma *persona* que se adegue às exigências de determinada comunidade disciplinar.

Uma contribuição importante do estudo do autor é a sugestão de que as características fundamentais da *persona*, ou face pública do autor de um artigo acadêmico, pode ser perscrutada

através de análise lingüística: a *persona* do autor revela-se no tipo e natureza das proposições apresentadas no artigo. O artigo de Bazerman, baseado em amostra limitada, apenas aponta caminhos no estudo das relações entre texto e contexto disciplinar. Vale lembrar que o seu artigo é pioneiro: trata-se de publicação de 1981, anterior a todas as outras publicações aqui mencionadas. Uma análise lingüística mais detalhada das proposições na pesquisa literária, para citar apenas um aspecto do estudo do autor, ainda está por ser produzida, constituindo um dos objetivos desta pesquisa.

Para finalizar, sobressai da revisão da literatura sobre a *pesquisa literária* o seguinte ponto: os estudos que se baseiam em categorias lingüísticas para explorar as características retóricas de textos são estudos a partir de uma amostra limitada (um artigo, no caso de Simpson e Bazerman, e quatro artigos, no caso de McDonald)<sup>1</sup>. Tal fato, por si só, justificaria a presente pesquisa.

## 2.2 - A noção de avaliação

As noções associadas à avaliação, atitude ou julgamento do falante são tratadas no âmbito da *modalidade epistêmica* (Lyons, 1977; Perkins, 1983; Coates, 1990; Palmer, 1986); da *polidez* (Brown & Levinson, 1987); da *atitude* (Biber & Finegan, 1989); dos *marcadores de inferência* (Chafe, 1986). No texto narrativo, a *avaliação* é estudada em termos sintagmáticos e descrita como um elemento inerente à estrutura da narrativa oral de experiência pessoal (Labov & Waletzky, 1967). Ainda na tradição dos estudos sintagmáticos do discurso, há uma proposta de Winter (1982), segundo a qual todo texto poderia ser representado como um segmento que apresenta uma Situação, seguido de um segmento de Avaliação (cf. ainda Hoey, 1983 *et seq.*). Na tradição da lingüística sistêmica, há estudos sobre a *modalidade* e sobre a *linguagem usada para expressar atitude* de Halliday (1985); sobre a *valoração*, de Martin, J.R. (1992b; 1998; 2000); sobre a *avaliação*, de Hunston (1989; 1994; 2000); e sobre *orientações valorativas* de Lemke (1992).

Na seção a seguir, detalhamos os parâmetros para o estudo da *avaliação/valoração* nas propostas de Hunston e de Martin, visto que as mesmas servirão como aporte principal de categorias analíticas para esta pesquisa.

### 2.2.1 - O estudo de Hunston (1989; 1994; 2000)

A proposta de Hunston recebe influências das duas vertentes do funcionalismo britânico: da lingüística hallidayana e dos estudos sobre o discurso da escola de Birmingham, representada por Sinclair. De Halliday, a autora adota a forte orientação para questões relativas ao contexto e trata a avaliação como um fenômeno construído socialmente, que depende do contexto para sua interpretação: "O que é [reputado como] valorativo é aquilo que a sociedade considera ter valor"<sup>2</sup> (1989:60). De Sinclair, a autora adota a visão dialógica ou interacional do discurso e orienta seu estudo para questões relativas ao papel da avaliação na monitoração da interação entre participantes do discurso.

A proposta da autora para o estudo da *avaliação* no texto não-narrativo destaca-se pelas seguintes características. Em primeiro lugar, a autora trata a *avaliação* como uma categoria discursiva, e portanto não se apóia exclusivamente em critérios formais para identificar a avaliação que ocorre num texto. Assim, para a autora a avaliação é uma categoria mais ampla do que aquilo que se entende por *linguagem usada para expressar atitude*. Segundo a autora, a *avaliação* é um processo essencialmente social: a atribuição de valor é feita com base nas normas e convenções de determinados grupos sociais e nem sempre vem codificada através de elementos lexicais ou gramaticais expressando avaliação ou atitude.

Em segundo lugar, a concepção de atitude na proposta da autora não se restringe à noção de *atitude do falante*, mas dá grande ênfase às atitudes institucionais relativas à informação e ao conhecimento.

Finalmente, Hunston reconhece diferentes dimensões de *avaliação*, além da avaliação de *status*, que costuma predominar em modelos lingüísticos da avaliação. Para a autora, a par da expressão de atitude relativa à informação, a *avaliação* realiza-se como expressão do *valor social* de determinado elemento discursivo, ou como expressão da *relevância* da informação. As categorias propostas pela autora podem ser visualizadas no quadro a seguir:

---

Quadro 1: As funções da avaliação no texto (cf. Hunston, 1989)

Avaliação de *status*

Avaliação de *valor*

Avaliação de *relevância*

---

Diferentemente dos tratamentos lingüísticos convencionais de contextos modais, que restringem o seu escopo com base num critério formal, o do seu caráter extra-predicativo, a proposta de Hunston integra o estudo de expressões modais com alcance proposicional (na avaliação de *status*, ou modalização do enunciado) e aquelas que não têm o mesmo alcance (na avaliação de *valor*, através de léxico valorativo). A autora, portanto, conceitua a *avaliação* de forma ampla, ocupando-se tanto de expressões modais marcadas no sistema gramatical, quanto de itens puramente lexicais.

### 2.2.2 - O estudo de Martin (1992b; 1998; 2000)

A proposta de Martin, J.R. (1992b; 1998; 2000) para o estudo da *valoração*<sup>3</sup> apresenta-se como uma tentativa de ampliar o mapeamento dos recursos semântico-discursivos na macrofunção interpessoal da linguagem (cf. Halliday, 1985). Para o autor, a literatura nesta área concentrou-se nos sistemas gramaticais do modo e da modalidade, localizados no sub-sistema da Negociação, voltada para "a troca de informação ou de bens e serviços". No entanto, argumenta o autor, é preciso estudar os recursos semântico-discursivos usados para negociar "as emoções, o julgamento e os valores sociais". Tais recursos realizam-se também no léxico, que tradicionalmente tem sido relegado a uma posição marginal nos estudos lingüísticos, em relação ao estudo de sistemas gramaticais.

As categorias propostas por Martin para o estudo da Valoração podem ser visualizadas no quadro a seguir:

---

Quadro 2: Sistemas de valoração em inglês (cf. J. R. Martin, 2000)

Comprometimento  
     Monoglóssico  
     Heteroglóssico  
 Atitude  
     Afeto  
     Julgamento  
     Apreciação  
 Gradação  
     Intensidade  
     Foco

---

A primeira dimensão recobre os sistemas usados para ajustar o comprometimento do falante em relação às suas proposições, como no exemplo abaixo, do próprio Martin (1998), sobre diálogos retirados do filme *Educating Rita*:

Exemplo 1:

Rita: ... *That's a nice picture, isn't it Frank?*

Frank: *Uh yes, I suppose it is.*

Rita: *It's very erotic.*

Frank: *Actually, I don't think I've looked at that picture in 10 years, but, uh, yes, it is, I suppose so.*

Rita: *Well, there's no suppose about it.*

No trecho acima, Frank faz uso de uma modalidade subjetiva explícita (cf. Halliday, 1985) com o propósito de atenuar suas proposições. Tal dimensão, portanto, recobriria a avaliação de *status*, proposta por Hunston, que lida com questões relativas à atitude ou comprometimento do autor em relação às proposições contidas em seus enunciados, classificando-as como *certezas*, *fatos*, *hipóteses*, dentre outras possibilidades. Adotando-se a perspectiva de Hunston sobre o exemplo de Martin, observa-se que Frank codifica as proposições contidas em seus enunciados como *possibilidades* e não como *certezas*.

A segunda dimensão da valoração (*atitude*) inclui os recursos da linguagem usados para "avaliar textos e processos" (*apreciação*), os recursos usados para "construir a emoção/sentimento" (*afeto*)<sup>4</sup> e, finalmente, os recursos para "julgar comportamento em termos éticos" (*julgamento*). Os exemplos a seguir são de Martin (2000:145) e fazem referência ao filme *Educating Rita*:

Exemplo 2: [APRECIÇÃO: avaliando textos, processos, fenômenos]

Rita: *Rita Mae Brown, who wrote 'Rubyfruit Jungle'. Haven't...haven't you read it?*

Frank: *No.*

Rita: *It's a fantastic book, you know...*

Exemplo 3: [DISPOSIÇÃO: construindo a emoção]

Rita: *I love this room. I love the view from this window. Do you like it?*

Frank: *I don't often consider it actually.*

Exemplo 4: [JULGAMENTO: avaliando comportamento]

Frank: *You want a lot and I can't give it. Between you, and me, and the walls, actually I am an appalling teacher. That's all right most of the time. Appaling teaching is quite in order for most of my appaling students. But it is not good enough for you young woman.*



Quanto à terceira e última dimensão (*gradação*), essa abrange os recursos usados para ajustar a avaliação: a) aumentando ou diminuindo sua intensidade (*força* ou *intensidade*), ou b) ajustando ou relaxando o seu foco (*foco*). Seguem alguns exemplos de Martin:

Exemplo 5: *I could feel something of the spirit of Wurundjei land before the concrete and trams took over.*

Exemplo 6: *Unexpected evidence of the rapport between Aborigines and Irish can also be found in the history of that quintessential Irish-Australian - raparee-bushranger, Ned Kelly.*

Exemplo 7: *I thought it'd be good, goin' to school. I thought I'd be somebody real important.*

Exemplo 8: *Even if the charge of genocide remains contentious between people of good will, as I suspect it might...*

No primeiro exemplo, o item destacado serve para "relaxar o foco" da avaliação; no segundo, para "ajustá-lo". Nos exemplos seguintes, os itens sublinhados servem para "aumentar ou diminuir a intensidade" da avaliação.

Tal como Hunston, Martin adota uma concepção abrangente da *avaliação*, buscando integrar no mesmo arcabouço teórico o estudo de fenômenos gramaticalizados, como a *modalidade* (no subsistema do Comprometimento), e outros que são tratados no domínio do léxico, ou da linguagem usada para expressar atitude (no subsistema da Atitude).

### 2.2.3 - As propostas de Hunston e de Martin comentadas

As propostas de Martin e de Hunston caracterizam-se por ampliar o escopo dos tratamentos lingüísticos tradicionais que se ocupam das noções de atitude ou comprometimento do falante. Enquanto estes últimos apóiam-se na categoria gramatical da modalidade no estudo das atitudes do falante (verbos auxiliares modais, cópulas modais, construções modais, por vezes advérbios modais), as propostas de Hunston e de Martin acrescentam novas dimensões de análise.

Do ponto de vista semântico, o termo *avaliação*, na proposta de Hunston, é mais amplo do que no estudo de Martin (1992b; 1998; 2000): este último não contempla a avaliação de *relevância*, embora as categorias de *comprometimento* e *atitude*, em proposta recente do autor, coincidam até certo ponto com as dimensões de *status* e *valor*, respectivamente (cf. seções 2.2.3.1 e 2.2.3.2 a seguir).

No que diz respeito à inclusão da *relevância* na proposta de Hunston, contrastando com a de Martin, que não apresenta esta categoria, oferece-se a seguinte explicação. Martin trata a

*avaliação* como um sub-sistema da macrofunção interpessoal da linguagem (cf. Halliday, 1985), enquanto Hunston questiona a separação entre as três macrofunções, argumentando que os recursos de *avaliação* operam nos três planos simultaneamente. Assim, tomando como exemplo a categoria em discussão, a *relevância* opera na macrofunção textual, ao estabelecer elos entre diferentes partes do texto; na macrofunção interpessoal, ao funcionar como um recurso na monitoração do discurso e, portanto, na relação que se estabelece entre escritor e leitor do artigo; e, finalmente, na macrofunção ideacional, ao atribuir um significado valorativo a um segmento textual, apontando de que forma tal segmento contribui para sustentar o argumento do autor. Visto que não restringe a *avaliação* à macrofunção interpessoal da linguagem, portanto, Hunston pode postular diferentes dimensões de *avaliação*, além daquelas que se associam mais facilmente àquela macrofunção, como é o caso da *avaliação* de *status* e de *valor*.

Por outro lado, observa-se que a dimensão de *gradação* no modelo de Martin não é contemplada na proposta de Hunston. Nesta pesquisa, acrescenta-se aos parâmetros para o estudo da avaliação no texto metaliterário esta última dimensão, proposta por Martin, porém tratando-a não como uma dimensão separada: os recursos usados para "relaxar o foco" (*sort of, kind of*) ou "diminuir a intensidade" da avaliação são tratados na seção sobre avaliação de *status*, visto que funcionam como recursos de atenuação do enunciado; aqueles usados para "ajustar o foco" ou "aumentar a intensidade" da avaliação são tratados na dimensão de avaliação de *valor*, estando subordinados àquela dimensão da *avaliação*.

Nas seções a seguir, prosseguimos com a discussão das diferenças entre as duas propostas, organizando-a em torno das dimensões de avaliação de *status* e de *valor*.

### 2.2.3.1 - Avaliação de *status*

Do ponto de vista dos recursos gramaticais usados na *avaliação* de *status*, observa-se que Martin inclui a categoria gramatical do "discurso relatado" no seu estudo, abordando as diferentes atitudes expressas pelo falante através dos recursos lingüísticos usados para mostrar ou reproduzir a fala de outros:

Exemplo 9: *The Lord Mayor handed Aunty Iris the key to the city and a Sorry Book signed by the Melbourne town councillors.* [MONOGLÓSSICO]

Exemplo 10: *Even the Thatcherite premier of Victoria, Jeff Kennet, has said: "We're sorry for what happened and we're sorry for the hurt and pain."* [HETEROGLÓSSICO]

Exemplo 11: *I bet Aunty Iris never thought, when she was living on the missions listening to the wailing of mothers mourning their stolen children, that she would ever be guest of honour at the Melbourne Town Hall.* [HETEROGLÓSSICO]

Estes exemplos fazem referência à política australiana de isolar as crianças aborígenes de suas famílias, levando-as a conviver com famílias inglesas e forçando assim a sua assimilação cultural. No Exemplo 9, apenas a voz do narrador é mostrada no texto, caracterizando-se assim uma atitude de distanciamento do locutor em relação aos fatos representados. No exemplo 10, reproduz-se, em discurso direto, a fala de um representante da política Australiana acima referida — o locutor demonstra assim estar preocupado com a integridade da fala daquele representante, conferindo ao seu próprio discurso um efeito de veracidade. Finalmente, no exemplo 11, misturam-se duas vozes, a do narrador e a da personagem, cujos sentimentos são marcados no discurso pela introdução do discurso indireto. Neste último caso, configura-se o envolvimento do locutor com os fatos narrados.

As diferenças no tratamento do "discurso relatado" nas duas propostas permitem-nos iniciar a discussão das diferenças mais amplas observadas nos dois estudos. Enquanto Martin toma como ponto de partida de seu estudo as marcas lingüísticas da fala do outro no enunciado, Hunston organiza seu estudo em torno dos elementos do discurso característicos de determinada situação de comunicação.

Assim, um dos parâmetros na atribuição de *status*, na proposta da autora, refere-se às "fontes da informação", ou elementos da situação discursiva que dão origem a uma proposição. No quadro situacional que preside à confecção de um artigo acadêmico, os seguintes elementos discursivos podem ser reconhecidos: o pesquisador, os dados de sua pesquisa, o conhecimento que partilha com outros membros de sua comunidade discursiva e o próprio texto a ser produzido. A questão, portanto, que dá partida à análise de *status* na proposta de Hunston é a seguinte: que tipos de elementos do discurso dão origem a uma proposição (as *fontes da informação*) e como esses elementos "entram" no texto (como são codificados)?

No segmento textual a seguir, por exemplo, observa-se atribuição explícita da *fonte da informação* a um autor que vai prover o referencial teórico a partir do qual o texto literário será interpretado e atribuição do estatuto de "fato" à proposição contida no enunciado:

Exemplo 12: *For Lacan, the gaze is an operational metaphor for the ontological split fundamental to the construction of the subject: the sense of being more than one's conscious self.* [Texto 1]

No exemplo a seguir, a *fonte da informação* é uma fonte secundária (fonte pesquisada pelo pesquisador, que traz informação sobre o autor), embora não haja atribuição explícita de *fonte da informação* ao enunciado:

Exemplo 13: ...*Waugh was suffering acute attacks of what he called his 'persecution mania' at the time that he wrote each novel.* [Texto 1]

A natureza da *fonte da informação* tem repercussão sobre a codificação do estatuto proposicional do enunciado, que, neste caso, é o de "fato".

Concluindo nosso argumento a respeito das diferenças entre as propostas de Martin e de Hunston no que diz respeito à avaliação de *status*, a ênfase nas marcas lingüísticas, no caso destes dois últimos exemplos, levaria à impossibilidade de tratamento integrado de enunciados que, embora apresentem características distintas do ponto de vista de sua estrutura de "atribuição", são semelhantes do ponto de vista de seu estatuto informacional. Nesta pesquisa, portanto, adotamos proposta de Hunston para a avaliação de *status*, que toma como ponto de partida os elementos do discurso característicos de determinada situação de comunicação para posteriormente ocupar-se de aspectos da codificação do enunciado. Retornamos a esta questão na Seção 2.3, onde apresentamos a nossa proposta para o estudo da *avaliação* na pesquisa literária.

#### 2.2.3.2 - Avaliação de valor

Comparando-se as propostas de Martin e a de Hunston para o estudo da avaliação de *valor*, observa-se que os dois autores fazem uma distinção entre avaliação explícita, codificada no léxico valorativo de um texto, e avaliação implícita (ou *evocada*, nos termos de Martin). No entanto, os autores têm uma compreensão diferente da *avaliação implícita* e o seu estudo sobre *avaliação explícita* tem foco distinto.

Martin (2000) argumenta que a avaliação *não-inscrita no texto* é evocada por um significado experiencial ou ideacional, que apenas sugere a avaliação (1998:6), como no exemplo a seguir, fornecido pelo próprio autor, que faz referência à política australiana já mencionada:

Exemplo 14: ...*They took us from our family....*

Para Martin, o significado experiencial codificado no processo verbal evoca o sentimento de angústia.

Já Hunston reconhece duas dimensões na avaliação implícita: a) uma dimensão de avaliação própria da disciplina, com base no seu sistema de valores, que corresponderia até certo ponto com a *avaliação evocada* de Martin; e b) outra dimensão de avaliação implícita, com base em critérios estabelecidos pelo próprio texto. Começamos pela avaliação *implícita* que demonstra correspondência com a categoria de *evocada*. No exemplo a seguir, retirado de artigo sobre duas obras de Evelyn Waugh, o escritor argumenta que o conceito de "olhar laciano" oferece uma explicação psicológica para os "fantasmas/sósias" (*doppelgängers*) das personagens das duas obras:

Exemplo 15: *An astute interpreter of Evelyn Waugh and his art, Jeffrey Heath argues that Waugh's sense of self was divided by several irresolvable conflicts. While his value system left him in no doubt that the supernatural, order, maturity, civilization, and life were the forces of moral good, he was fascinated by and attracted to their opposites: the natural, chaos, youth, barbarism, and art. His attraction to art over life, in particular, led him to create a series of fictional poses to mask his embarrassingly conventional middle-class upbringing. In many novels, however, these poses turn into 'mimicking shadows' or doppelgängers that the protagonist (or author) must attempt to escape. Heath examines both the theological underpinnings of Waugh's satire and his personal investment in the various poses his characters adopt; however, he does not explore the link between the self-haunting shadows and various excesses of the scopie instinct: voyeurism and exhibitionism. It is this link that eventually enables Waugh to accept his divided self rather than attempt to unify it.* [Texto 1, parágrafo 1]

Neste trecho, o autor realiza o movimento retórico de *Estabelecer Território*, introduzindo o seu assunto (as "máscaras" das personagens na obra de Waugh), revisando a crítica anterior (*Heath examines both the theological underpinnings of Waugh's satire and his personal investment in the various poses...*) e estabelecendo um "nicho de pesquisa" (*however, he does not explore the link between....*). Ao mesmo tempo, há valorização do escritor e de sua obra com base no *topos* "contemptus mundi", característico da pesquisa literária (cf. Fahnestock & Secor, 1991). Trata-se de um *topos* temático, em que a menção de problemas característicos do mundo moderno, como angústia, alienação, decadência moral, dentre outros, valoriza uma obra ou um autor (*His [= Waugh's] sense of self was divided by irresolvable conflicts*). Tais temas tornariam uma obra ou um autor mais "profundos ou densos", característica valorizada em algumas tradições de leitura.

Nos termos de Martin, o significado ideacional codificado no trecho (Waugh apresentava conflitos interiores, que podem ser entendidos como o que deu origem às "máscaras" de suas personagens) *evoca* aquele *topos* temático. Um outro exemplo de avaliação *evocada* pode ser reconhecido no seguinte trecho:

Exemplo 16: *Toni Morrison's work is infused with postmodern themes.* [Texto 6, parágrafo 1]

Em algumas tradições de leitura, o significado ideacional "temas pósmodernos" evoca apreciação positiva, estando associado às noções de contemporaneidade, ou modernidade. Prova disso é a conotação positiva de *infused with*, que tende a ser usado em contextos semânticos que destacam os atributos positivos daquilo que é qualificado: *His speech infused the men with eagerness / He infused eagerness into the men* (cf. Longman Dictionary of Contemporary English, p. 574).

A segunda dimensão de *avaliação implícita*, proposta por Hunston, poderia ser descrita como uma *avaliação ad hoc*, estabelecida por critérios do próprio texto. Na pesquisa literária, a avaliação nesta dimensão opera a partir do tipo de argumento proposto pelo escritor, que pode ser de, pelo menos, duas ordens (cf. Fahnestock & Secor, 1991): argumentos pela existência de determinado fenômeno na obra literária, ou argumento pela caracterização de determinada obra/personagem em determinados termos (por exemplo, caracterização de determinada obra como pósmodernista, ou como pertencendo a determinado gênero). Assim, num argumento do primeiro tipo, todo elemento textual que permitir discernir aquele fenômeno será valorizado implicitamente.

No exemplo a seguir, ao argumentar pela existência do fenômeno do "olhar" laciano em duas obras de Waugh, o escritor estabelece as bases da avaliação, ou seja, um sistema de valores que irá orientar todo o artigo. Assim, os elementos da obra que remetem às noções do *outro*, de *olhar*, do *desejo* lacianos acumularão valor positivo:

Exemplo 17: **(S1)** *The plot of Vile Bodies is driven by a voyeuristic narrator who projects his desires onto "Mr Chatterbox", the alias taken by various characters who attempt to write the gossip column of the Daily Excess.* **(S2)** *This narrator is obsessed with seeing, and mistakes the gaze of his own desire for the controlling eye of various characters in his story.* **(S3)** *By contrast, the gaze in Gilbert Pinfold is acoustic.* **(S4)** *In other words, Pinfold is shadowed by imaginary voices in the same way as the narrator of Vile Bodies is shadowed by an imagined visual gaze.* **(S5)** *In both novels the gaze provides a psychological explanation for the doppelgängers that, in various poses, haunt Waugh's characters.* [Texto 1]

Neste parágrafo, o escritor apresenta uma sinopse resumida dos dois romances do autor, destacando apenas aqueles elementos que sustentam uma leitura a partir da noção de "olhar lacaniano". O propósito desta breve sinopse, na introdução do artigo, é adiantar o argumento do escritor, influenciando o leitor a aceitá-lo como plausível, pelo menos em tese, e encorajando-o a prosseguir na leitura de seu artigo. Para alcançar estes objetivos, o escritor do artigo, tendo estabelecido as bases da avaliação da sua leitura a partir de conceitos da obra de Lacan, atribui valor positivo ao seu argumento ao destacar as características do narrador de *Gilbert Pinfold* como um narrador "voyeurístico", "obcecado pela visão", pelo olhar do "outro", que exerce controle sobre seu "desejo":

S1 – a voyeuristic narrator who projects his desires – in *Vile Bodies*

S2 – the narrator is obsessed with seeing

The gaze of his own desire

S3 – the gaze in *Gilbert Pinfold*

O argumento do escritor é valorizado ainda em função das características do narrador em *Vile Bodies* como um personagem obcecado por um "olhar acústico":

S4 – an imagined visual gaze in *Vile Bodies*

S5 – the gaze in both novels

Nos dois casos, portanto, o escritor do artigo desenvolve uma rotina retórica característica da pesquisa literária, que consiste em apresentar uma definição de termos ou conceitos que figuram no seu argumento, seguida do estabelecimento de evidências que relacionam os termos predicados ao texto. Trata-se de uma argumentação que se apóia na figura da "presença" (cf. Perelman & Olbrechts-Tyteca, 1988): para poder falar do "olhar" lacaniano, o escritor precisa, por um rito inicial, apresentá-lo ao seu leitor, construindo um contrato social baseado num determinado código de leitura.

Esta segunda dimensão da *avaliação implícita* revela, mais uma vez, a preocupação da autora com questões relativas ao discurso. No caso da pesquisa literária, ao propor uma dimensão de avaliação com base em critérios estabelecidos pelo próprio texto, a autora

estabelece as bases que permitem lidar com os "modos" de argumentação característicos desta área disciplinar e reconhece que o texto adjacente *muda* o valor de elementos lexicais, ou *cria* valor.

Passando ao estudo da *avaliação explícita*, que Martin chama de sub-sistema da Atitude, reconhece-se, na proposta do autor, três dimensões: Afeto, Julgamento e Apreciação<sup>5</sup>. A dimensão de Afeto remete aos "recursos semânticos usados para construir a emoção" (2000:148). Não nos ocuparemos desta dimensão, por não estar bem representada em nossa amostra. No quadro a seguir, destacamos as categorias do autor para o estudo da Apreciação, que recobre recursos usados para avaliar textos e processos:

Quadro 3: Dimensões da apreciação em inglês (J.R. Martin, 2000)

	Avaliação Positiva	Avaliação Negativa
Reação: impacto	arresting, captivating, engaging; fascinating, exciting, moving...	dull, boring, tedious; dry, dry, ascetic, uninviting...
Reação: qualidade	lovely, beautiful, splendid...; appealing, enchanting...	plain, ugly...; repulsive, revolting...
Composição: equilíbrio	balance, harmonious, unified, symmetrical, proportional...	unbalanced, discordant, contorted, distorted...
Composição: complexidade	Simple, elegant...; intricate, rich, detailed, precise...	ornamental, extravagant... monolithic, simplistic...
Valoração	challenging, profound, deep... innovative, original, unique...	shallow, insignificant...; conservative, reactionary..

Para Martin, a Reação faz referência ao impacto de um texto sobre o leitor; a Composição diz respeito à percepção, por parte do leitor, do equilíbrio formal (proporções) ou dos detalhes de um texto (sua complexidade); finalmente, Valoração remete ao julgamento da importância social de determinado texto. As três grandes classes, de Reação, Composição, e Valoração, correspondem, segundo Martin (1998:10), aos processos mentais propostos por Halliday: disposição, percepção e cognição, respectivamente.

Também relevante para nossa análise são as diferentes dimensões do Julgamento, que recobrem os recursos para avaliar comportamento em termos éticos. Para o autor, a categoria de Julgamento: Prestígio Social faz referência a uma dimensão da avaliação cujos valores são a



admiração (positivo) e a crítica (negativo). Distingue-se assim da categoria de Julgamento:Aprovação Social, que apresenta uma dimensão de avaliação moral:

Quadro 4: Dimensões do julgamento em inglês (J.R. Martin, 2000)

Prestígio social	Avaliação positiva	Avaliação negativa
Normalidade (Padrão de comportamento)	<i>normal, everyday, average ... fashionable, avant garde...</i>	<i>eccentric, odd, peculiar... dated, unfashionable...</i>
Capacidade (Competência)	<i>insightful, clever, quick... powerful, vigorous, robust. . balanced, sane, together...</i>	<i>slow, stupid,... mild, weak, whimpy... flaky, neurotic, insane...</i>
Tenacidade	<i>brave, heroic, plucky... reliable, dependable... tireless, persevering...</i>	<i>cowardly, rash, despondent.. unreliable, undependable... weak, distracted, dissolute....</i>
Aprovação Social	Avaliação positiva	Avaliação negativa
Veracidade	<i>truthful, honest, credible... real, authentic, genuine.... frank direct...</i>	<i>dishonest, deceitful... glitzy, bogus, fake... deceptive, manipulative....</i>
Propriedade	<i>good, moral, ethical... law abiding, fair, just... sensitive, kind, caring...</i>	<i>bad, immoral, evil... corrupt, unfair, unjust... insensitive, mean, cruel...</i>

Prosseguindo nos nossos comentários a respeito das diferenças entre as propostas de Martin e a de Hunston para o estudo da avaliação de valor, observa-se que a autora, no tratamento da *avaliação explícita*, propõe uma tipologia abstrata de "categorias de valor" na pesquisa experimental (*atualidade, aceitabilidade, grau de generalidade, alcance [das proposições], validade, aplicabilidade, exatidão*, dentre outras possibilidades), enquanto o primeiro ocupa-se das diferentes "dimensões" da avaliação.

Mais uma vez, sobressaem as diferenças entre os dois tratamentos: enquanto Hunston ocupa-se dos elementos do discurso (neste caso "critérios de valor") característicos desta situação de comunicação (a confecção de um artigo acadêmico de pesquisa), Martin propõe um mapeamento semântico de um domínio funcional, em termos amplos, ou "não-genéricos". A

partir deste mapeamento semântico, segundo o autor, as diferenças entre textos podem ser estudadas através da investigação das dimensões de avaliação privilegiadas em cada caso.

### 2.3 - Proposta para o estudo da avaliação na pesquisa literária

Nossa proposta para o estudo da *avaliação* na pesquisa literária tem como eixo central as três funções propostas por Hunston: avaliação de *status*, de *valor* e de *relevância*. Tal decisão justifica-se tendo em vista o fato de esta última dimensão não estar representada em nenhuma outra proposta para o estudo da *avaliação* e constituir um importante parâmetro na pesquisa literária (cf. Seção 2.3.3).

Nas seções a seguir, discutimos as categorias analíticas usadas nesta pesquisa, indicando de que forma elas se apóiam nos estudos de Hunston e de Martin e as mudanças que foram necessárias para adequá-las às características da amostra estudada.

#### 2.3.1 - Avaliação de status

Através da avaliação de *status*, argumenta Hunston, os escritores monitoram a recepção do seu texto do ponto de vista das atitudes institucionais relativas à informação. É importante, portanto, identificar que categorias informacionais (hipóteses, asserções categóricas, generalizações, dentre outras) são valorizadas na pesquisa literária.

Para identificar tais atitudes institucionais, ou categorias informacionais valorizadas nesta área, adotou-se metodologia proposta pela autora. Em primeiro lugar, foram identificadas as diferentes atividades retóricas e as fontes da informação reconhecidas na pesquisa literária. Em seguida, procedeu-se ao exame das correlações entre *atividades retóricas*, *fontes da informação* e *codificação da informação*, ou o que a autora chama de *modificações da categoria da certeza*.

A unidade de análise é uma categoria sintática, a oração não-encaixada, e não a proposição, uma categoria semântica. O motivo para adotar a primeira como unidade de análise, segundo a autora, deve-se ao fato de que a oração pode conter várias proposições, o que tornaria a análise de um texto completo impraticável. Para dar apenas um exemplo, tomemos o seguinte trecho de um artigo da amostra, sobre o romance *Beloved* de Toni Morrison. Neste artigo, o autor argumenta que tanto a atitude racista dos brancos quanto o instinto de auto-destruição dos afro-americanos apresentam-se como os temas centrais da obra de Morrison:

Exemplo 18: (S 1) *Some readings [of Beloved] render not only the exorcism but even the infanticide [in the novel] unproblematic. (S 2) Bernard Bell describes Beloved as a "retelling of the chilling historical account of a compassionate yet resolute self-emancipated mother's tough love". (S 3) This bizarre formulation relates Sethe's acts to "the historical rape of black American women and [to] the resilient spirit of blacks in surviving as a people"; (S 4) both connections are correct, but Bell's interpretation evades what Morrison takes pains not to evade: the traumatic violence within African American communities and the damage to the resilient spirit Bell speaks of. [Texto 3:29].*

No trecho acima, o autor destaca de que maneira sua leitura de *Beloved* distingue-se de leituras anteriores, que negligenciavam o retrato, pintado por Morrison, da violência *no interior* da família afro-americana. A sentença S4, destacada do trecho, por exemplo, contém pelo menos três proposições: a) as relações apontadas por Bell são corretas; b) a interpretação que Bell faz de *Beloved* evita a questão da violência traumática nas famílias afro-americanas; c) Morrison esforça-se para não passar ao largo daquela violência. Levando-se em consideração o fato de o trecho realizar um movimento retórico de Revisar a Literatura Prévia (cf. Swales, 1990), considera-se b) acima como a proposição central da sentença.

Para finalizar, parece contraditório, num enfoque que se pretende discursivo, adotar-se uma unidade de análise característica de uma gramática da sentença. No entanto, observa a própria autora (1989:137) que a modalidade, a expressão mais óbvia do estatuto informacional de uma proposição, é uma categoria associada ao sintagma verbal, o que justificaria adotar-se uma categoria sintática neste caso. Por outro lado, observa Hunston que, embora esta postura metodológica tenha a desvantagem de tornar a análise mais complexa, em contrapartida permite dar igual atenção aos três aspectos que contribuem para o estabelecimento do estatuto da informação: *atividade retórica, fonte da informação e codificação da informação.*

Do ponto de vista da amostra desta pesquisa, adotar-se a *oração* como unidade de análise demonstrou ser problemático em diversas ocasiões, pois a mesma pareceu insuficiente para espelhar o fôlego do texto metaliterário. Por outro lado, há inúmeros casos de orações que não codificam qualquer valor modal, mas têm seus valores orientados em determinada direção, em vista de sua ocorrência num segmento textual que inicia por explicitar determinado valor modal e pressupõe que o mesmo seja mantido por todo o trecho. No trecho a seguir, por exemplo, observa-se ocorrência de modalização na primeira oração e manutenção do "valor modal" ao longo de todo o trecho:

Exemplo 19: *Thinking of Hawthorne as a postcolonial writer, we can say that he is aware above all of a colonizer/colonized opposition within his tradition. And aware of it from two*

*opposed points of view.(...) But this nationalist Hawthorne is aware of a colonizer/colonized opposition from quite another point of view. (...)* [Texto 8, parágrafos 3 e 4]

A identificação de categorias informacionais é portanto feita com base na oração (visto que a modalidade é uma categoria associada ao sintagma verbal), mas a análise não ignora o "ambiente discursivo" circundante, resultando assim de caráter textual.

#### 2.3.1.1 - Fontes da informação

Para Hunston, as seguintes fontes da informação são reconhecidas na pesquisa experimental: conhecimento partilhado; citação; dados resultantes da pesquisa experimental; escritor como fonte; texto como fonte. Na pesquisa literária, os "dados" do autor são dados textuais retirados da obra em discussão, que constituem as "fontes primárias" do pesquisador (bem como cartas, diários, entrevistas em jornais ou revistas), ou dados retirados de "fontes secundárias" (biografias, artigos críticos, dentre outros), que informam a leitura da obra literária. Assim, a distinção entre *dados* e *citações*, proposta pela autora para o artigo acadêmico na área das ciências experimentais, foi abandonada, visto que aquelas categorias coincidem em vista da natureza textual dos *dados* na pesquisa literária. As três fontes da informação reconhecidas na pesquisa literária são:

---

#### Quadro 5: Fontes da informação na pesquisa literária

*Dados textuais* : caracteriza-se por fazer referência às fontes primárias e/ou secundárias, a partir das quais o autor desenvolve seu argumento;

*Escritor como fonte*: esta categoria pode ser sinalizada por referência ao escritor, quer pronominalmente ou implicitamente, através de um processo do qual o autor é o sujeito de um processo perceptivo numa predicação verbal realizada como um processo mental;

*Texto como fonte*: sinalizado por termos anafóricos como *hence, therefore, thus*, que remetem o leitor ao argumento apresentado pelo autor.

---

Observa-se, do quadro acima, que a categoria de *conhecimento partilhado* de Hunston também foi abandonada, por não estar bem representada na pesquisa literária. Neste domínio disciplinar, muito pouco é tomado como partilhado; um argumento persuasivo na pesquisa literária requer que o autor indique, de forma clara, o aparato crítico a partir do qual desenvolverá seu argumento. Isto pressupõe não tomar nada como compartilhado e construir um

universo discursivo, em que todos os termos e conceitos relevantes ao argumento apresentado são explicitados.

Alguns problemas foram observados na identificação das *fontes da informação* na pesquisa literária. Em primeiro lugar, nem sempre a fonte da informação é codificada explicitamente na oração. Nos exemplos a seguir, a fonte da informação é uma fonte secundária:

Exemplo 20: *Heath argues that.../ Some readings render not only the exorcism but even the infanticide unproblematic.* [fonte secundária é a crítica anterior] [Texto 3]

Exemplo 21: *For Lacan, the gaze is an operational metaphor...* [fonte secundária é um texto que provê os conceitos necessários para leitura da obra] [Texto 1]

Exemplo 22: *Waugh was suffering acute attacks....at the time he wrote...* [fonte secundária é uma obra que provê informações histórico/discursivas sobre o texto literário] [Texto 1]

As orações têm diferentes características: no primeiro exemplo, codifica-se explicitamente a origem da informação no papel de sujeito gramatical da oração e na estrutura gramatical de "atribuição" (oração projectante seguida de oração projectada e verbo de citação<sup>6</sup>); no segundo exemplo, a fonte da informação é codificada explicitamente num sintagma preposicional (*For Lacan*), com função de advérbio de oração. Já no terceiro exemplo, não há codificação explícita da fonte da informação: *Waugh was suffering acute attacks...* A questão que se coloca para o analista, portanto, é a seguinte: que critério deve ser priorizado na análise, o de codificação explícita da fonte da informação, o de estrutura gramatical da oração que indique tratar-se de discurso relatado, ou o critério de conteúdo semântico da oração?

No caso de *Waugh was suffering...*, por exemplo, vimos que a fonte secundária não é codificada como fonte da informação: a oração não se caracteriza, do ponto de vista lexicogramatical, por ser uma oração de "atribuição", com verbo de citação numa oração projectante e informação histórica numa oração projectada: *We/some scholars maintain that Waugh was suffering.....* No entanto, do ponto de vista de seu conteúdo semântico, a oração remete a informação extratextual, à qual o autor do artigo chegou por pesquisa em fontes secundárias.

Nesta pesquisa, adotou-se como critério na identificação de *fonte da informação* o conteúdo semântico da oração. Para dar apenas alguns exemplos, referência a um crítico ou à crítica anterior, de forma ampla, indica tratar-se de uma Fonte Secundária, assim como referência a fatos biográficos ou histórico/discursivos relativos ao contexto de produção ou de recepção da obra literária. No quadro apresentado a seguir, organizado em torno das Fontes da

Informação na pesquisa literária, busca-se representar as possibilidades de codificação lingüística observadas nos textos que constam da amostra:

---

Quadro 6: Aspectos da codificação lingüística de fontes da informação na pesquisa literária  
(adaptado de Hunston, 2000:190)

Escritor como fonte

Atribuição Explícita: *I think that it makes sense to claim that....*

Atribuição Implícita

Texto como fonte: *The preceding text suggests that.../ The present study analyses....*

Responsabilidade difusa: *Given the passage above, one must conclude.../ It is obvious that this concept...overlaps the concept of...*

Sem Atribuição: *The relationships between doppelgänger and the scopie instinct is particularly strong in Vile Bodies...*

Fonte Primária/Secundária

Atribuição Explícita:

Fonte Secundária: *J. Heath argues that Waugh's sense of self was... / For Lacan, the gaze is an operational metaphor....*

Fonte Primária: *Woolf sees this official pageantry as .../The novel suggests that....*

Sem Atribuição:

Fonte Secundária: *Waugh was fascinated by and attracted to....*

Fonte Primária: *Father Rothschild (...) says to Lord Metroland....*

---

Observa-se que, no caso de Atribuição Explícita a Fontes Secundárias, embora o escritor transfira responsabilidade pela informação, o mesmo pode indicar sua atitude em relação àquela informação através da escolha do verbo de citação (cf. Thompson & Yuin, 1991:368). O verbo de citação pode indicar que o escritor adota uma atitude neutra em relação à informação, negativa ou positiva, como nos exemplos abaixo, retirados da amostra desta pesquisa:

Exemplo 23: *Bernard Bell describes Beloved as a "retelling of the chilling historical account of a compassionate yet resolute self-emancipated mother's tough love." This bizarre formulation relates Sethe's act to "the historical rape of black American women and [to] the resilient spirit of blacks in surviving as a people"; both connections are correct, but Bell's interpretation evades what Morrison takes pains not to evade: .... [Texto 3, parágrafo 29).*

Exemplo *Henderson rightly regards Sethe's attack on Bodwin during the exorcism as a repetition of the apocalyptic (...) scene of infanticide. [Texto 3, parágrafo 30]*

No primeiro exemplo, o primeiro verbo de citação não traz indicações sobre a atitude do escritor, o que lhe permite apresentar uma avaliação negativa adiante, codificada no léxico metadiscursivo valorativo *this bizarre formulation* e na avaliação explícita contida em *Bell's interpretation evades....*. Já no segundo exemplo, observa-se que o verbo de citação, acompanhado de um advérbio, avalia positivamente a crítica.

Por outro lado, observa-se que quando há atribuição explícita à Fonte Primária (autor ou obra literária), a atitude do escritor costuma ser positiva:

Exemplo 24: *Repeteadely, she [= Morrison] declares her interest in the ambiguity of presumed dualities, and she insists that her novels remain open-ended, .... In short, Morrison requires that her novels be regarded, in Roland Barthes's terms, as texts, not works.* [Texto 6, parágrafo 1].

No exemplo apresentado, o escritor primeiro usa um verbo neutro (*declares*) que codifica a atitude da autora, seguido por verbos (*insists, requires*) que codificam a interpretação que faz o escritor da atitude da autora. O exemplo sugere que a codificação explícita de autor como Fonte da Informação, nestes casos, representa uma estratégia retórica de conferir maior credibilidade aos argumentos do escritor.

### 2.3.1.2 - Atividades retóricas

A identificação das *atividades* retóricas realizadas pelo escritor tem origem na mesma preocupação (discutida acima em relação às *fontes da informação*) em propor parâmetros que permitam incorporar, à análise, a investigação de elementos do discurso.

Segundo Hunston, seria possível identificar um número finito de *atividades retóricas* para cada gênero textual. Cabe ao analista, portanto, fazer um levantamento dos diferentes tipos de atividades retóricas realizadas pelo escritor: o autor levanta uma hipótese? Faz uma asserção? Interpreta um resultado? Descreve um procedimento? Explica uma tabela ou fórmula? No caso da pesquisa literária, as perguntas são: o escritor apresenta o texto literário para seu leitor? Introduz sua tese, ou argumento principal? Apresenta argumentos que apóiem a sua tese? Esclarece a terminologia ou conceitos adotados no estudo daquele texto? Introduz evidências textuais que sustentem seus argumentos?

As *atividades retóricas* podem ser identificadas, segundo Hunston, a partir "da seleção de itens lexicais [no enunciado], tempo verbal e modalidade" (1989:113). Modificamos a proposta da autora e adotamos a seguinte metodologia e os seguintes critérios na identificação de

*atividades retóricas* na pesquisa literária. Em primeiro lugar, o conteúdo semântico da unidade textual serviu como base para a sua identificação. Em seguida, os seguintes traços lingüístico/discursivos foram analisados:

---

Quadro 7: Parâmetros na identificação de *atividade retórica* na pesquisa literária

- eixo temporal (tempo/modo/aspecto)
  - tipo de elemento do discurso (participante do discurso? evento? proposição? entidade hipotética? conceito?)
  - características lexicogramaticais (tipo de processo verbal; ocorrência de itens lexicais metadiscursivos; relações semânticas, dentre outros)
- 

Assim, na oração sublinhada, a seguir, retirada de artigo sobre obra de Evelyn Waugh, o seu conteúdo semântico (informação biográfica sobre o autor) a identifica como uma *atividade retórica* que introduz informação extratextual que servirá de apoio ao argumento do autor:

Exemplo 25: *The relationships between doppelgänger and the scopic instinct is particularly strong in Vile Bodies and The Ordeal of Gilbert Pinfold. The reason may be that Waugh was suffering acute attacks of what he called his 'persecution mania' at the time that he wrote each novel.* (...) [Texto 1, parágrafo 2].

Em seguida, os seus traços lingüísticos são anotados. No eixo temporal, observa-se o uso de formas verbais usadas em referência a fatos anteriores ao momento de enunciação. Embora não esteja representado no exemplo em discussão, o uso de *marcadores temporais* também costuma ocorrer neste tipo de atividade retórica (cf. Texto 5: *In early modern London a considerable amount of official energy was devoted (...) to curbing unruly masculine aggression*).

O exemplo apresenta ainda o autor da obra como o elemento do discurso em torno do qual organiza-se a oração, contrastando, por exemplo, com um *conceito*, como no exemplo abaixo, que introduz uma atividade retórica cuja função é apresentar as condições de uso de termos e conceitos relevantes ao argumento do autor:

Exemplo 26: *Trauma obliterates old modes of life and....* [Texto 3, 27]

Observa-se ainda, no exemplo em discussão, uma "sintaxe experiencial" , ou ocorrência de processos materiais (*suffered attacks of hallucination, had hallucinations*). Tais usos



contrastam, por exemplo, com as *atividades retóricas* de Interpretação, que "carregam" o argumento do escritor e caracterizam-se pela ocorrência de processos relacionais:

- Exemplo 27: *The hallucinatory voices that taunt him are not a sign of paranoia. (...) The mimicking voices he hears are externalizations of his own self-hatred.* [Texto 1, 25]
- Exemplo 28: *The relationships between doppelgängers and the scopic instinct is particularly strong in Vile Bodies and The Ordeal of Gilbert Pinfold.* [Texto 1, 2].

Um problema na metodologia da autora, que toma como unidade de análise a oração, foi identificar a *atividade retórica* de determinada oração quando a mesma é parte de um segmento textual (um conjunto de orações) que tem uma função mais ampla. No exemplo retirado de artigo sobre obra de Waugh de que nos ocupávamos, a *atividade retórica* de introduzir contexto histórico/discursivo ocorre num segmento textual cuja função é Estabelecer Território, nos termos de Swales (1990):

Exemplo 29: *The relationships between doppelgänger and the scopic instinct is particularly strong in Vile Bodies and The Ordeal of Gilbert Pinfold. The reason may be that Waugh was suffering acute attacks of what he called his 'persecution mania' at the time that he wrote each novel. Similarly, the hallucinations he suffered almost twenty-five years later on a journey to Ceylon that inspired The Ordeal of Gilbert Pinfold have attracted much interest, both literary and clinical. The present study does not attempt to surpass these efforts by delving further into his life. Rather, it analyses the complex relationships among narrator, doppelgänger, and what Lacan calls 'the gaze'.* [Texto 1, parágrafo 2].

Trata-se de um segmento que ocorre na introdução do artigo, em que o autor realiza vários movimentos retóricos característicos para Estabelecer Território: apresenta a crítica anterior sobre a obra de Waugh; mostra lacunas naquela crítica (*Heath examines both the theological underpinnings of Waugh's satire and his personal investment in the various poses his characters adopt; however, he does not explore the link between (...) voyeurism and exhibitionism*); argumenta pela centralidade do tema (*the hallucinations he suffered have attracted much attention*); e, finalmente, introduz a sua própria perspectiva sobre a obra do autor (*the present study...*).

Estamos entendendo que existe uma diferença entre *atividade retórica* e *movimento retórico* (cf. Swales, 1990): enquanto esta última categoria está relacionada à noção de *estrutura genérica*, e portanto diz respeito à *função* de um enunciado ou de um segmento textual, a

primeira representa apenas um rótulo descritivo da atividade realizada pelo escritor. Para dar apenas mais um exemplo de como a noção de *atividade retórica* distingue-se da noção de *movimento retórico*, observa-se, na pesquisa literária, que a atividade *Avalia Crítica Anterior* pode ocorrer na introdução do artigo, caso em que sua função será a de Estabelecer Território (como no exemplo discutido acima), mas pode também ocorrer no corpo do artigo, estando, neste caso, a serviço de apoiar o argumento do autor:

Exemplo 30: *McCartney's comparison of the narrator to a mechanical eye ignores the extent to which that eye is caught up in that which it observes. (...) By dispensing with the notion that the narrator's eye is objective, one can account for plot developments such as Simon Balcairn's suicide and (...)* [Texto 1, parágrafo 7]

No exemplo apresentado, o autor introduz uma avaliação negativa da crítica anterior como um pano de fundo contra o qual a sua própria perspectiva sobre a obra literária será introduzida. Neste caso, portanto, a *atividade retórica Avalia Crítica Anterior* está a serviço de um movimento retórico característico do texto expositivo, que é o de *Apresentar Argumentos* que sustentem a Tese do escritor. Análise da amostra revela ainda que o mesmo movimento retórico pode ter realizações diferentes: o movimento retórico de *Apoiar a Tese do Autor* pode realizar-se como qualquer uma das seguintes atividades retóricas: *Introduz Citação, Introduz Paráfrase, Introduz Interpretação*.

No entanto, em alguns casos as noções de *atividade retórica* e *movimento retórico* sobrepõem-se: *Introduzir Tese* e *Introduzir Argumento* são rótulos descritivos do tipo de atividade discursiva do autor, mas também fazem referência a elementos da estrutura esquemática do texto expositivo, sendo também um rótulo funcional.

Uma outra dificuldade na identificação de *atividades retóricas* na pesquisa literária diz respeito à enorme variedade de tipos observados na amostra. Enquanto algumas atividades são facilmente identificadas, não somente através do reconhecimento de seu conteúdo semântico, mas também através de marcadores lexicogramaticais, como é o caso de *Revisa Pesquisa Anterior, Introduz Termos e Conceitos, Introduz Informação histórico/discursiva*, outras não se acomodam facilmente às categorias reconhecidas nesta pesquisa, mas não justificam o estabelecimento de outras categorias em vista de seu caráter idiossincrático. No exemplo a seguir, retirado de um artigo sobre obra de Jane Austen, o escritor dialoga com um leitor imaginário que levanta objeções ao seu argumento:

Exemplo 31: (S 1) *Perhaps it will be objected that all this is special pleading, and that however many allowances are made to the presumption of Mr Elliot's innocence, much that is reprehensible remains for him to account for. (...)* (S 2) *It is true that Mr Elliot speaks harshly on this occasion, but only a milksop daughter trained not to think for herself could find anything to quarrel with in its substance; (...)* (S 3) *Then again, it seems true that Mr Elliot failed in his responsibility as the executor of his friend's will, with the result that the widow, Mrs Smith, is left penniless.* (S 4) *Yet we hardly need to read very deep between the lines of this woman's hectic story to spot the signs of hectic self-justification and a foolish, shallow mind.* [Texto 9/12]

A par da codificação explícita da noção de objeção na primeira oração, há ocorrência de estruturas concessivas na segunda (*it is true that...*) e na terceira orações (*then again...*). Não estando em contacto direto com seu interlocutor/sua audiência, o escritor precisa antecipar possíveis objeções ao seu argumento, de forma a "refutá-las". A concessão, por outro lado, permite ao escritor concordar parcialmente com seu interlocutor imaginário para em seguida distanciar-se dele, destacando os aspectos mais relevantes de seu próprio argumento.

Embora observe-se ocorrência, em vários artigos da amostra, de segmentos textuais com as mesmas características do que acabamos de discutir, não se justifica postulá-lo como um segmento textual constituído de *atividades retóricas* de determinado tipo (*Introduz Objeção, Introduz Contra-argumento*), mas como uma estratégia argumentativa que pode ou não fazer parte do repertório discursivo do escritor, ou que, fazendo parte do repertório discursivo do escritor, pode ou não atualizar-se em determinado texto.

Neste sentido ainda, observa-se que não se reconhecem *atividades retóricas* características da seção de Conclusão, na pesquisa literária, pois a variedade de recursos observada nos textos da amostra torna difícil identificar traços recorrentes na quele segmento.

### 2.3.1.3 - Codificação lingüística de atitudes relativas à informação

Um terceiro parâmetro na identificação de categorias informacionais, segundo Hunston, é a investigação de "modificações na categoria da certeza". Estamos entendendo esta última dimensão como remetendo a aspectos da *codificação lingüística* de atitudes relativas à informação. Aqui, a proposta da autora inclui as seguintes categorias gramaticais:

- verbos auxiliares modais, "construções modais" (*It is possible...*), "cópulas modais" (*appear, seem*);
- verbos projectantes: verbos que introduzem orações projectadas (dependentes). Exemplos: *demonstrate, suggest, claim, mean, imply*, dentre outras possibilidades.

- léxico metadiscursivo: substantivos que classificam anaforica ou cataforicamente segmentos textuais do ponto de vista de seu estatuto informacional. Exemplos: *admission, hypothesis, claim*, dentre outros.

Nesta pesquisa, acrescentam-se alguns parâmetros na identificação de categorias informacionais, alguns deles contemplados em proposta de Biber & Finegan (1989) para o estudo da *atitude epistêmica*. São eles:

- os chamados "evidenciais" (cf. Chafe, 1986), como *sort of, kind of*, ou advérbios de oração que indicam "verdades relativas";
- verbos plenos com valor modal, realizados por verbos performativos, como *I think, I believe*;
- advérbios modais (*perhaps, possibly, plausibly, presumably*, dentre outros);
- sintagmas preposicionais com função de limitar o alcance de uma proposição. Exemplo: *to me, for me*.
- orações parentéticas (*we might say, one might suggest*).

Acrescentamos à análise ainda as modalidades da frase, incluídas por Martin (1992b) numa proposta de análise dos recursos de *avaliação* no texto *The ZPG Letter*. Embora a prosa acadêmica na área da pesquisa literária seja constituída predominantemente de orações afirmativas, observou-se ocorrência, em alguns textos da amostra, de orações interrogativas. As perguntas podem contribuir para posicionar o escritor e o leitor numa relação com maior grau de reciprocidade:

Exemplo 32: *Once one locates the stain in Vile Bodies, one must ask at whom the gaze is directed. Is it directed at Waugh or at the narrator? The answer is both, in so far as the narrator is a pose for Waugh.* (Texto 1, parágrafo 9)

Observa-se, no exemplo, que a função da pergunta é sinalizar para o leitor a "direção" do argumento do escritor. Em primeiro lugar, o escritor introduz uma pressuposição<sup>7</sup>: se localizamos a "mancha" Lacaniana (*the stain*) na obra em discussão, então aceitamos o argumento pela sua existência. Por outro lado, o desdobramento natural do argumento pela existência deste fenômeno na obra de Waugh é levantar a questão relativa à direção do "olhar" Lacaniano. O uso da pergunta permite ao leitor acompanhar a construção do argumento do escritor, sendo envolvido pelo escritor e levado a aceitar a qualidade persuasiva de seu

argumento. Assim, embora a pergunta configure-se como um recurso fundamentalmente argumentativo, que serve apenas para enunciar o percurso de leitura do escritor (neste sentido, observa-se que ela é imediatamente respondida por ele, no exemplo apresentado), ela permite caracterização de um padrão de *avaliação explícita*, no sentido de que marca a presença do autor no texto, dialogando com o leitor. Neste sentido, distingue-se do padrão de *avaliação implícita* (cf. seções 5.1.4.1 e 5.1.4.2), que se caracteriza pela "invisibilidade" do crítico.

As modalidades *quantitativas*, *temporais* e *espaciais*, também contempladas por Martin naquele trabalho, são excluídas nesta pesquisa, pois não estão bem representadas neste gênero<sup>8</sup>. Finalmente, *modos* e *tempos verbais* são tratados como critérios na identificação das diferentes atividades retóricas realizadas, indiretamente contribuindo portanto para a avaliação de *status*, visto que a atividade retórica é um dos parâmetros na atribuição de *status*.

#### 2.3.1.4 - *Categorias informacionais*

No que diz respeito às "categorias da certeza" propostas pela autora, sentimos necessidade de adaptá-las às características de nossa amostra. Iniciamos apresentando a proposta da autora, que pode ser visualizada no quadro a seguir:

---

Quadro 8: Categorias da certeza (Hunston, 1989)

Informação	Categorias
Factual	<i>Sabido</i> <i>Desconhecido</i>
Não-factual	a) tratada como fato: <i>Certo / Falso</i> b) tratada como não-factual: <i>Possível</i> <i>Provável / Improvável</i>
Contra-factual	a) futuro: <i>Recomendação</i> b) presente: <i>Projeção</i>

---

Para Hunston, a informação tratada como Fato está fora do âmbito da modalidade. Estamos entendendo tal proposição como fazendo referência a conhecimento que não requer especificação das evidências em que se apóia. Sendo assim, a informação factual é apresentada como *é sabido*, ou *é desconhecido*.

A informação tratada como Não-factual, para a autora, está no âmbito da modalidade, podendo ter seu estatuto modificado e ser apresentada como:

- a) factual: [*é certo*], [*é falso*];
- b) não-factual: [*é possível*], [*é provável*], [*é improvável*]

Estamos entendendo que, para a autora, a informação Não-factual representaria o conhecimento baseado em evidências e passível de ser expresso em termos de uma escala de graus de certeza, de acordo com o tipo de evidência em que se apóia.

Finalmente, a informação também pode ser tratada como Contra-factual, quando refere-se a um mundo não-presente, quer seja futuro (como numa atividade retórica de *recomendação*), quer seja hipotético (como numa *projeção*). O seguinte exemplo é da autora (2000:189):

*If I was Major I would try to make some such deal with Spain.* [RECOMENDAÇÃO]

Há outras ainda que não podem ser tratadas quer como factuais, não-factuais ou contra-factuais, como é o caso da informação metadiscursiva, que organiza o discurso e o explica.

Alguns comentários precisam ser feitos sobre as categorias propostas pela autora. Em primeiro lugar, observa-se, pelos exemplos fornecidos, que a categoria de "*é certo*" na sua proposta faz referência a asserções categóricas:

Exemplo 33: *Our results show that chromatin samples (...) differ by about 25% in sedimentation coefficient...* (Hunston, 1989:114)

Exemplo 34: *The result is consistent with compaction of the fiber...* (*op. cit.*, p. 114)

Exemplo 35: *Once correction is made (...) the orientation vs. field curves are very similar for cross-linked and un-crosslinked samples* (*op. cit.*, p. 115)

Sendo assim, a *certeza epistêmica* (*It must be the case that...*), que desempenha importante papel na pesquisa literária, não estaria representada nesta proposta. Poderíamos imaginar que a mesma estivesse incluída na categoria de "*é certo*" na proposta da autora, mas isso contraria tratamentos da modalidade que propõem que o uso de um operador modal que codifica certeza enfraquece o grau de comprometimento do locutor em relação à proposição

contida no seu enunciado, visto que o torna explicitamente dependente do seu conhecimento. Não teria sentido, portanto, incluir esta categoria no domínio da "informação não-factual tratada como fato".

Em nossa proposta, portanto, sentimos necessidade de uma categoria para a *certeza epistêmica*, incluindo-a no domínio da "informação não-factual tratada como não-factual" em função de sua modalização. Por outro lado, distinguimos, no domínio da "informação não-factual", a *certeza epistêmica* da *convicção*, com base na distinção entre *Conclusão* e *Opinião*, ou entre *categorias dedutivas* e *especulativas*, respectivamente, propostas por Palmer (1986:52). Os parâmetros para análise das categorias informacionais na pesquisa literária, portanto, estão resumidos no quadro a seguir:

---

Quadro 9: Parâmetros para análise de categorias informacionais na pesquisa literária

Informação Factual: *fato* (*For Lacan, the gaze is an operational metaphor...*)

Informação Não-factual: *comentário*

Tratada como factual:

*Convicção epistêmica* (*Beloved opposes neoconservative and Reaganist denials of race as a continuing, traumatic problem...*)

Tratada como não-factual:

*Certeza epistêmica* (*It cannot be that his predicament resolves itself...*)  
*Possibilidade epistêmica* (*The novel can be read as ...*)

Informação Contra-factual: *hipótese*

*Assuming that...*

---

A informação tratada como Contra-factual desempenha importante papel na pesquisa literária, ao instaurar um espaço hipotético a partir do qual o escritor constrói seu argumento:

Exemplo 36: *Assuming that Mr Elliot did indeed express the 'stern resolution of not engaging in a fruitless trouble' on her behalf, we ought to take full measure of what lies behind the phrase 'urgent applications', which is to say the nature, quantity, and duration of the appeals he is likely to have had from her.* [Texto 9/12]

Exemplo 37: *But what, now, if we take up where the historical deconstructionist argument leaves off, and persevere in a postcolonial reading of Hawthorne's story? (...) Let us say that Hawthorne rehearses the colonialist past the better to free the present from its oppressive weight, free it into an authentic nationness. He cannot effectively accomplish this project by critiquing a false present just on its own terms. Because this nationalist present reproduces the past in its violence, he must as well give the past a certain rein, ritually entertain or indulge it,*

*not in any antiquarian spirit, on the contrary with a view to exorcising it, and of thereby effecting a symbolic decolonization of the postcolonial / neocolonialist present.* [Texto 8, parágrafo 24]

No primeiro exemplo, o "mundo projetado" introduzido por *assuming that* (Mr. Elliot expressou aquela decisão) é o ponto de partida para o processo inferencial do escritor, que é apresentado como uma "necessidade deôntica" (*we ought to take full measure of...*). No segundo exemplo, a expectativa de possibilidade positiva que a construção hipotética codifica (Hawthorne "ensaia" o passado colonial para exorcizar a violência nele contida) conduz a inferências expressas como uma "necessidade deôntica" (*he must give the past a certain rein...*) ou como uma "impossibilidade deôntica" (*he cannot accomplish this project...*).

Nos dois casos, o escritor introduz uma "hipótese argumentativa" (cf. Perelman & Olbrechts-Tyteca, 1988), um recurso usado para ocupar um espaço conceitual na consciência do interlocutor, atribuindo importância àquele aspecto do argumento que o escritor quer destacar.

### 2.3.2 - Avaliação de valor

Passando à avaliação de *valor*, observa Hunston que, através desta dimensão, o escritor monitora a informação que entra no seu texto relativamente às normas e valores sociais de determinados grupos. A avaliação de *valor* costuma coincidir com a concepção mais comum ou tradicional da *avaliação*, que diria respeito "ao julgamento daquilo que é bom ou ruim, a uma percepção do peso ou valor [de alguma coisa]"(1994:186).

A avaliação de diferentes aspectos da obra literária é uma das características mais óbvias da prosa nesta área. Tal fato poderia levar-nos a imaginar que a análise da avaliação de *valor* consistiria numa listagem do léxico valorativo introduzido em determinado texto. No entanto, exame da amostra demonstrou que a análise de *valor* apresenta algumas dificuldades para o analista. Em primeiro lugar, observa-se que o léxico valorativo aplica-se a elementos da obra literária em dois planos discursivos: no plano da enunciação, em que o autor constrói um texto que busca recriar uma experiência de leitura, e no plano mimético, em que o autor re-constrói o texto literário de forma resumida, destacando aqueles elementos que servirão de apoio ao seu argumento.

Uma primeira decisão metodológica com que se depara o analista, portanto, diz respeito à conveniência de se estudar a avaliação que ocorre nos dois planos. Nesta pesquisa, ocupamo-nos



dos dois planos, mas os tratamos separadamente, visto que há padrões de distribuição de recursos de avaliação diferenciados nos dois casos. Do ponto de vista metodológico, portanto, iniciamos pela avaliação que ocorre no plano da enunciação, por entendermos que é este plano que revela o sistema de valores da disciplina. Além disso, o léxico valorativo introduzido em trechos de paráfrase parece constituir um "inventário aberto", enquanto aquele que ocorre no plano da enunciação, se não constitui um inventário fechado de itens lexicais, descreve um conjunto de atitudes valorativas, características deste domínio disciplinar.

Os dados levantados nesta fase levaram à proposta de distribuição diferenciada de recursos de avaliação de *valor* nos usos colhidos na amostra. A partir daí, restringimos nossa atenção à avaliação que ocorre no plano da enunciação, ocupando-nos da avaliação no plano mimético em fase posterior.

As dificuldades encontradas nesta primeira fase foram consideráveis. Em primeiro lugar, a atribuição de valor a determinado elemento do discurso não se dá de forma automática, apenas pelo estabelecimento de elos na cadeia sintática. Seguem alguns usos retirados da amostra para sustentarem esta discussão:

Exemplo 38: : (S 1) *In the introduction to Critical Essays on Bernard Malamud, Joel Salzberg notes that an area of Malamud criticism "that remains sketchy" is the explication of short stories, (S 2) "a good number of them with sufficient richness, complexity and ambiguity to justify further investigation". (S 3) Criticism of The Letter, first published in Esquire in 1972 and collected in Rembrandt's Hat in 1973, has been minimal, (S4) despite the fact that this tightly compressed narrative comes as close as any story in the canon to fulfilling Malamud's demanding standards for the short story as he enunciated them in the Introduction to Stories and elsewhere.* (Texto 20)

Seguindo metodologia proposta por Hunston, destacamos do trecho os seus epítetos avaliativos e os elementos do discurso aos quais se atribui valor. Em seguida, buscamos propor categorias de valor abrangentes, que recobririam os usos examinados:

<b>Elemento do discurso</b>	<b>Epíteto Avaliativo</b>	<b>Categoria de Valor</b>
Crítica anterior	<i>sketchy, minimal</i>	atenção da crítica
Conto	<i>richness, complexity, ambiguity</i> <i>tightly compressed narrative</i>	complexidade / ambigüidade /riqueza equilíbrio

Em S1, por exemplo, o elemento do discurso ao qual o epíteto *sketchy* atribui valor é "a crítica anterior/comentários sobre contos de Malamud". No entanto, a avaliação de *valor* neste pequeno trecho não pode ser compreendida abstraindo-se do tipo de rotina retórica realizada pelo escritor. Ao avaliar a crítica anterior como insuficiente, o objetivo do escritor do artigo é justificar a sua pesquisa, avaliando-a positivamente como uma pesquisa que ocupa um território ainda não explorado (um "nicho de pesquisa", segundo Swales 1990).

Por outro lado, a situação aqui ainda é mais complexa, pois em geral o argumento da "falta" nestes casos não atribui valor positivo a uma pesquisa, como em outras áreas disciplinares. O movimento retórico seguinte, portanto, que contém avaliação positiva dos contos de Malamud de forma enfática, desfaz a interpretação de que os contos do autor poderiam constituir uma área de menor interesse para a crítica.

Resumindo as dificuldades relativas à metodologia adotada, observa-se, no quadro acima, que, embora os epítetos valorativos *sketchy* e *minimal* atribuam valor ao elemento do discurso "crítica anterior", a categoria de valor em si deve ser descrita como "atenção da crítica" e predicada em relação à obra literária.

Prosseguindo na leitura do mesmo artigo, destacamos o seguinte trecho, ainda na introdução:

Exemplo 39: *Although reviewers of Rembrandt's Hat were almost uniformly attracted to the longer, more richly textured stories — The Silver Crown, Man in the Drawer, Talking Horse — this "vignette, rigorously bleak," as one reviewer described it, reveals a powerful evocation of Malamudian themes and motifs embodied in an elliptical form and style that are astounding in their economy. Prominent among many rich and complex Malamud stories that have attracted only minimal commentary, The Letter certainly "justif[ies] further investigation."*

As seguintes categorias de valor poderiam ser identificadas neste trecho, com os elementos do discurso correspondentes:

Elemento do discurso	Epíteto Avaliativo	Categoria de Valor
Crítica anterior	<i>minimal</i>	atenção da crítica
Conto	<i>richly textured</i> <i>elliptical form/style</i> <i>bleak</i>	equilíbrio equilíbrio equilíbrio
Conto	<i>powerful evocation</i> <i>astounding</i> <i>rich/complex</i> <i>prominent</i>	impacto no leitor impacto no leitor complexidade importância relativa

Os critérios a partir dos quais estabelece-se o "equilíbrio" de um texto são de diferentes ordens, alguns deles critérios genéricos (no sentido em que o termo é usado nos estudos de literatura). Nos contos, costuma-se valorizar aquilo que os define, sua natureza compacta, sua capacidade de apresentar um amplo significado contido num significante reduzido. No caso do artigo que ora examinamos, o autor destaca a compressão de *The Letter*, contrastando o conto com outros "mais longos e de tessitura mais complexa".

Os epítetos *elliptical*, *bleak* (que neste contexto assume o sentido de "árido"), e ainda *tightly compressed narrative*, do segmento anterior, todos remetem à economia de recursos característica do conto. Já os epítetos *rich*, *complex*, e ainda *ambiguity*, do segmento anterior, remeteriam não ao significante compactado, mas ao amplo espectro no significado contido no texto.

Tanto "equilíbrio" (*elliptical style*, *richly textured*) quanto "complexidade" (*rich*, *complex*) são categorias em que há atribuição de valor a propriedades da obra. Observa-se que outras fazem referência ao "impacto" causado no leitor pela leitura da obra: *powerful evocation*, *astounding*.

Atendo-nos apenas aos processos de avaliação no último segmento apresentado, observa-se que as categorias de Impacto e Equilíbrio podem combinar-se na pesquisa literária, não podendo portanto ser claramente demarcadas, como propõe Martin. *Astounding in their economy*, por exemplo, faz, a um só tempo, referência às qualidades de compressão do conto

(portanto remete a uma categoria de valor de Equilíbrio formal) e ao Impacto que estas mesmas propriedades do conto produzem no leitor (*to astound = to shock with surprise*).

Também nos deparamos com problemas de demarcação em relação às categorias de Apreciação e Julgamento. Os critérios na distinção entre Apreciação e Julgamento são os seguintes: enquanto a primeira expressa a avaliação de "produtos, *performances* e fenômenos naturais" (J.R. Martin, 2000:159), a segunda dimensão faz referência à avaliação de "comportamento". Os exemplos a seguir permitem discussão dos critérios propostos por Martin:

Exemplo 40: *By far the most dramatic scene in Persuasion is the one in which its heroine Anne Elliot unexpectedly learns the astonishing truth about certain people she meets every day of her life, truth hitherto concealed beneath the surface of a rather placid set of appearances.* (Text 9) [APRECIÇÃO: REAÇÃO/IMPACTO]

Exemplo 41: *They know all too well how gullible Sir Walter is, how vulnerable to flattery, and how easily managed.* (Text 9, π 6) [JULGAMENTO: PRESTÍGIO SOCIAL]

Enquanto no primeiro exemplo há avaliação de um produto (uma cena, ou segmento textual), no segundo o comportamento de uma personagem é avaliado. Os exemplos poderiam levar-nos a imaginar que as categorias de Apreciação e Julgamento distinguem-se em termos do tipo de elemento discursivo sendo avaliado. No entanto, o mesmo tipo de elemento discursivo pode ser avaliado em diferentes dimensões. O segmento textual a seguir, retirado de artigo de Moulton sobre *Richard III*, permite discussão deste ponto:

Exemplo 42: (S 1) *Richmond's moderate views may reinscribe comforting traditional hierarchies, but as every reader or viewer of the play knows, he is a flat, unmemorable character, far less vivid and compelling than the unruly monster killed on Bosworth Field.* (S 2) *If early modern English drama from Tamburlaine to Hamlet and Coriolanus constructs the narrative of independent masculine aggression as a tragedy, in which an unruly, singular, yet compelling protagonist is inevitably destroyed by larger social forces, the flatness and unbelievability of Richmond suggest that on a larger cultural level the problem of unruly masculinity did not admit of easy resolution.* [Text 5]

Na primeira oração, Richard é caracterizado como *the unruly monster killed on Bosworth field*: aqui o comportamento da personagem é avaliado, e a dimensão de avaliação é Julgamento. Já na oração 2, diferentes categorias de valor são atribuídas à personagem no mesmo sintagma nominal: *an unruly, singular, yet compelling protagonist*. A questão que se apresenta aqui, nos termos de Martin, é a seguinte: o que se avalia, neste caso, um produto ou um comportamento?

Para Martin, Apreciação e Julgamento não são categorias nocionais apenas, visto que se observam diferenças gramaticais em usos destas categorias. Sob uma perspectiva nocional, a caracterização de Richard como um *compelling protagonist* desencadeia avaliação em termos do seu impacto no leitor: Richard é avaliado *qua* personagem, ou seja, como um produto textual ou literário, diferentemente da avaliação codificada em *an unruly protagonist*, que descreve comportamento. Do ponto de vista gramatical, a avaliação de Richard na dimensão de Apreciação evoca um processo relacional: "Richard é um personagem forte", contrastando com a avaliação no plano do Julgamento, que evoca um processo verbal que descreve um comportamento: "Richard comporta-se de maneira desregrada".

Nosso argumento é que a avaliação de *valor* opera nos dois planos discursivos reconhecidos no texto metaliterário, com características distintas em cada caso. No plano mimético, através do qual escritores re-constróem o texto literário, selecionando aspectos relevantes ao seu argumento, a avaliação de personagens lexicaliza-se como Julgamento (*an unruly character*). No plano da enunciação, através do qual os escritores constróem uma experiência de leitura daquele texto e compartilham-na com seus interlocutores, a avaliação de personagens lexicaliza-se como Apreciação (*a flat, unmemorable character* or *a compelling, vivid character*). No primeiro caso, atribui-se valor ao comportamento da personagem no universo discursivo do texto literário, enquanto, no segundo, configura-se um universo discursivo mais amplo, que "envolve" o texto literário — trata-se do universo discursivo de uma experiência de leitura. Ao atribuímos valor a uma personagem, do ponto de vista de seu impacto no leitor, increvemos aquela experiência de leitura em nosso texto.

Assim, o estudo das diferentes dimensões da avaliação de *valor* deve apoiar-se em critérios sensíveis às características do gênero textual com o qual se está lidando. No entanto, embora os planos discursivos propostos acima apresentem traços que os distinguem uns dos outros, ou seja, um "perfil lingüístico e estilístico" (cf. Bakhtin, 1935:262) que justifica, em princípio, reconhecê-los como categorias distintas, não se trata de categorias discretas, ou estanques. Pelo contrário, esses planos discursivos tendem a sobrepor-se e freqüentemente é difícil identificar fronteiras nítidas entre eles. O segmento textual retirado de artigo sobre obra de Shakespeare, por exemplo, apresenta avaliação de Richard na dimensão de Julgamento e na de Apreciação no mesmo sintagma nominal:

Exemplo 42 (repetido):                   ...*an unruly, singular, yet compelling protagonist*....

As dificuldades no reconhecimento de diferentes planos discursivos, no entanto, não desautorizam a discussão de suas características e de seus imbricamentos.

Das observações apresentadas decorrem as seguintes conclusões. Em primeiro lugar, as dificuldades de caráter metodológico desautorizam a proposição de uma tipologia abstrata de "categorias de valor" na pesquisa literária. A atribuição de valor é um processo complexo, em que nem sempre a categoria de valor é atribuída ao elemento do discurso em relação ao qual é predicado um atributo valorativo. Por outro lado, as categorias de valor não são claramente demarcadas, podendo haver sobreposição de categorias. Apesar destas dificuldades, no entanto, pode-se oferecer vasto material para a compreensão dos critérios em que se baseia a avaliação nesta área, flagrados nas formas lingüísticas e discursivas usadas para viabilizá-la.

### 2.3.3 - Avaliação de relevância

Resta abordar ainda a terceira função da avaliação. Segundo Hunston, o escritor de um artigo acadêmico precisa monitorar a informação que entra no seu texto do ponto de vista de sua *relevância*, não só em termos de sua relação com o "esquema de conhecimento definido institucional e interacionalmente" em determinado domínio disciplinar, como também em relação ao argumento sendo desenvolvido no texto (Hunston, 1994:198).

A noção de *relevância* tem apelo intuitivo à pesquisa literária, que, por definição, requer que os elementos textuais destacados da obra literária "sejam focalizados do ponto de vista das características - ou pertinências - relevantes que apresentam" (Eco, 1992). Para Eco, tal rotina remete para a própria definição da atividade crítica: "Concluir como um texto funciona significa concluir qual de seus vários aspectos é ou pode ser relevante ou pertinente para uma interpretação coerente" (*op. cit.*, p. 171).

No entanto, como uma categoria analítica, a noção de *relevância* apresenta vários problemas. Em primeiro lugar, tal como a *avaliação* propriamente dita (no sentido amplo, ou não-especializado, de atitude do locutor), a *relevância* parece ser uma característica inerente da linguagem. Neste sentido, argumentam Sperber & Wilson (1986) que "comunicar-se é reclamar a atenção de um indivíduo: decorre daí que comunicar-se é pressupor que a informação comunicada é relevante" (*op.cit:* viii)<sup>9</sup>. Se toda informação é necessariamente relevante, perde sentido postular-se a *relevância* como uma categoria analítica.

Do ponto de vista mais específico dos problemas relativos à aplicação deste conceito aos textos que constam de nossa amostra, o caráter de propriedade inerente à linguagem da *relevância* torna difícil o reconhecimento daquilo que seria usado num texto para sinalizá-la. Hunston (1989) argumenta que um critério na identificação de "marcadores de relevância" seria o seu caráter ou função coesiva. Para a autora, não basta um elemento lingüístico expressar relevância: tal elemento só funcionará como um marcador no caso de remeter a um segmento textual, prospectiva ou retrospectivamente. No exemplo a seguir, expressa-se a noção de *relevância*, mas o enunciado não remete a um segmento textual e, portanto, não é tratado como um marcador de relevância:

Exemplo 43: *Though it is clearly a continuation of the historical narrative of the Henry VI plays and was included among the histories in the First folio, on all its quarto and Folio title pages, Richard III is, like Marlowe's Tamburlaine, identified as a tragedy. The play's generic classification is not without significance for its treatment of gender. As Catherine Belsey, Bruce R. Smith, and others have argued, tragedy is a genre that, perhaps more than any other in early modern England, is gendered male. (...)* (Texto 5).

A oração sublinhada, no trecho, indica a relevância da classificação da peça como uma tragédia para um argumento que se ocupa das representações de gênero; no entanto, esta informação não é retomada nos parágrafos seguintes, o que não autoriza a compreensão da oração que codifica a noção de relevância como um marcador.

Adotamos, com a autora, critério segundo o qual reconhece-se um marcador de relevância por sua propriedade de sinalizar anafórica ou cataforicamente um segmento textual. Acrescenta-se, nesta pesquisa, critério segundo o qual o marcador, ao apontar para determinado segmento textual, deve atribuir-lhe relevância do ponto de vista do "quadro argumentativo" construído no texto. Assim, no exemplo a seguir, observa-se sinalização explícita da relevância dos elementos textuais destacados para sustentar o argumento do autor:

Exemplo 44: *Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia is a compelling study of schizophrenia in relation to the symbolic system of capitalism and provides us with an effective method of schizoanalysis that pays due attention to the flow of the unconscious desire with regard to the symbolic. Of particular pertinence to this essay is their discussion of the ways in which the unconscious forces disrupt the slots of "identity" that the symbolic order imposes on the individual so as to produce him or her as a subject.*

*Deleuze and Guattari take issue with the proposition, or a misconception of Lacan's theory, that the unconscious is already structured like language. The subject thus conceived is an*

*Oedipalized subject, already foreclosed in the symbolic. They define the unconscious as a flow of unbound libido, much in the same way Kristeva defines (...)* (Texto 2/12).

No trecho ora examinado, o autor introduz uma fonte extra-textual (a obra de Deleuze e Guattari), a partir da qual desenvolverá uma análise da personagem esquizofrênica de Septimus, do romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf. Tendo introduzido a fonte extra-textual que orientará seu argumento, o autor remete cataforicamente, através de um marcador de relevância, a um longo parágrafo em que destaca, daquele texto, apenas aqueles aspectos pertinentes ao seu argumento pela existência do fenômeno da "ordem simbólica" no texto.

Tendo sido estabelecida a base teórica desta pesquisa e sido delimitado o fenômeno a ser estudado, passa-se a descrever, no capítulo seguinte, a base de dados a partir da qual tal fenômeno será abordado.



---

## NOTAS CAPÍTULO 2

<sup>1</sup> Não temos informações precisas relativas às características da amostra de Jacoby, por termos notícia indireta da sua pesquisa, através de Swales (1990).

<sup>2</sup> Cf. no original em inglês: "What is evaluative is what the society holds as having value (...)."

<sup>3</sup> O termo usado por Martin é *Appraisal*. A tradução de *appraisal* como *avaliação* é da lista de termos usados na lingüística funcional sistêmica, colocados em discussão em outubro do corrente ano em [<http://www.sistemica.f2s.com/termos.htm>].

<sup>4</sup> Para o autor, "affect".

<sup>5</sup> Os termos originais em inglês são: Attitude (Affect / Judgement / Appreciation).

<sup>6</sup> Os termos *oração projectante* e *projectada* são traduções para o português de termos usados na lingüística funcional sistêmica, aprovados e publicados em [<http://www.sistemica.f2s.com/termos.htm>].

<sup>7</sup> Observa-se, neste sentido, que a pressuposição é um importante recurso de avaliação implícita e de construção de ponto de vista

<sup>8</sup> Releva notar, no entanto, que as modalidades temporais e espaciais estão representadas nos momentos discursivos em que o autor apresenta paráfrase da obra estudada. O critério de exclusão permanece válido, entretanto, tendo em vista o fato de que os trechos descritivos ou narrativos realizados pela paráfrase da obra são subordinados a um esquema expositivo-analítico e que nossa atenção recai sobre o segundo.

<sup>9</sup> No original, em inglês: "To communicate is to claim an individual's attention: hence to communicate is to imply that the information communicated is relevant".

### 3 - METODOLOGIA

Neste capítulo tecem-se considerações de carácter metodológico, introduzindo-se os dados a partir dos quais desenvolveu-se esta pesquisa. Em primeiro lugar, apresentam-se os critérios de constituição da amostra, e, em seguida, listam-se os artigos que dela constam. Na última seção, apresenta-se o tratamento conferido aos dados desta pesquisa.

#### 3.1 - Constituição da amostra

Os critérios que presidiram à constituição da amostra inicial e da amostra final de vinte artigos (listados na Seção 3.2) foram os seguintes:

- *Reputação* – os artigos foram retirados de periódicos de reputação reconhecida em língua inglesa. Trata-se de artigos selecionados de periódicos citados no *Arts & Humanities Citation Index* de 1994 (Garfield, 1994), em *A directory of scholarly journals in English language and literature* (Lee & Johnson, 1990) e, finalmente, na *Master List of Periodicals* da *MLA International Bibliography* de 1995, publicada por *The Modern Language Association of America*.

Não foram levadas em consideração variáveis como o *status* académico do autor do artigo, tal como revelado por sua titulação ou por sua afiliação a universidades consideradas centros de pesquisa. Não se considerou sequer a nacionalidade do professor, ou a sua caracterização como falante nativo da língua, tal como poderia ser indicado pelo seu nome ou sobrenome. O fato de terem sido publicados em periódicos de reputação reconhecida parece garantir a qualidade desses artigos.

- *Representatividade* – a seleção de artigos para a amostra foi feita evitando-se o controle da variável “orientação teórica” do autor. A grande variedade de autores, assuntos e correntes teóricas, se não garante a representatividade da amostra, oferece maiores vantagens do ponto de vista de sua utilização como material pedagógico.

É preciso anotar, no entanto, que se trata de uma amostra convencional, que se caracteriza por apresentar os padrões tradicionais de concatenação lógica da crítica literária "clássica" e uma prática evidenciária correspondente. Não estão representadas nesta amostra as correntes teóricas que se distinguem por apresentar padrões de narratividade, de justaposição de

idéias e, fundamentalmente, por uma prática evidenciária baseada em experiência pessoal ou anedótica, tal como no caso dos chamados "neo-historicistas".

Há duas justificativas para as características da amostra acima arroladas. Em primeiro lugar, os autores que desenvolvem sua pesquisa nas "margens", e não no "centro", tendem a publicar em periódicos nem sempre acessíveis à comunidade acadêmica. É o caso dos "neo-historicistas", cuja publicação parece restringir-se ao periódico *Representations*, não acessível a essa pesquisadora nos centros por ela consultados (Biblioteca da Universidade de Birmingham, Biblioteca da UFRJ).

Um critério freqüentemente usado na escolha de artigos na constituição de uma amostra para o estudo de seus padrões textuais é o critério de *seminalidade*. Ou seja, selecionam-se artigos caracterizados como *seminais* pelo número de citações feitas a eles, o que indicaria que os mesmos nortearam discussões e a elaboração de outros trabalhos.

Há problemas em relação a este critério de constituição de uma amostra na área da pesquisa literária. Em primeiro lugar, os textos "norteadores" na pesquisa literária parecem ser textos de críticos renomados, cuja prosa costuma ser marcada por traços de virtuosismo e cuja *persona* apóia-se freqüentemente na sua reputação e autoridade como crítico. Simpson (1990), por exemplo, citado no capítulo de Revisão da Literatura, faz os seguintes comentários sobre o uso estratégico da modalização por parte de F.R. Leavis no famoso artigo *The Great Tradition*, amplamente citado na literatura. Argumenta Simpson que há um "curioso paradoxo" no artigo de Leavis: as informações potencialmente controvertidas (relativas ao cânone da literatura inglesa) são apresentadas como verdadeiras ou como parte do conhecimento compartilhado entre crítico e leitor, ao passo que as informações menos "perigosas" ou "questionáveis" são atenuadas. Não há no artigo de Leavis, continua Simpson, um sistema consistente ou "operacionalizável" da modalidade. O uso estratégico de asserções categóricas no artigo de Leavis, em questões relativas ao cânone da literatura inglesa, poderia ser compreendido como decorrendo de sua autoridade como crítico, que é anterior ao próprio artigo.

O segundo problema diz respeito ao fato de que na área da pesquisa literária o conhecimento não se desenvolve por *acumulação* (para usar um termo de Kuhn, 1996). Esta área caracteriza-se pela ruptura, pela fragmentação, em vista de suas características como um domínio rural ou difuso (cf. Capítulo 4 para uma caracterização de domínios disciplinares "rurais", em oposição àqueles ditos "urbanos"). Nos domínios rurais, em que há poucos pesquisadores trabalhando em torno dos mesmos problemas, há pouca oportunidade de

negociação de cada proposição. Sendo assim, a referência a outras pesquisas parece restringir-se a confirmar a centralidade do tema ou do assunto. Os textos "norteadores" na pesquisa literária, a julgar pelo número de citações feitas a eles na amostra a partir da qual desenvolve-se esta pesquisa, parecem ser textos de pesquisadores de outras áreas que contribuem com conceitos que orientam a leitura de obras literárias (cf. Lacan, Derrida, Deleuze, Kristeva, Guattari, para dar apenas alguns exemplos).

- *Publicação recente* – na constituição da amostra, um critério que orientou a seleção de artigos foi o da publicação recente (artigos publicados na década de 90), tendo em vista principalmente a possibilidade de aplicação pedagógica do material levantado.
- *Comparabilidade* - as duas outras únicas variáveis que foram controladas na constituição da amostra foram:
  - a) a exclusão deliberada de artigos voltados ao estudo de obras de poesia, visto que os mesmos parecem distinguir-se em relação ao estudo de obras não-poéticas e, portanto, prejudicariam o critério de *comparabilidade*;
  - b) restrição do estudo de artigos acadêmicos na área de pesquisa literária àqueles estudos que poderiam ser chamados, de forma não-técnica, de “interpretativos”, que se ocupam de uma determinada obra, ou de determinadas obras, por oposição àqueles de natureza mais “teórica”, que discutem um período histórico ou um movimento literário.

### 3.2 - Descrição da amostra

Os seguintes artigos constituem a amostra desta pesquisa:

Texto 1: JOHNSON, R.N. Shadowed by the gaze: Evelyn Waugh's *Vile Bodies* and *The Ordeal of Gilbert Pinfold*. The Modern Language Review 91:1, 1996.

Texto 2: WANG, B. 'I on the run': crisis of identity in *Mrs. Dalloway*. Modern Fiction Studies 38, 1992.

Texto 3: BERGER, J. Ghosts of liberalism: Morrison's *Beloved* and the Moynihan Report. PMLA 111:3, 1996.

Texto 4: CULLINGFORD, E.B. British Romans and Irish Carthaginians: anticolonial metaphor in Heaney, Friel and McGuinness. PMLA 111:2, 1996.

- Texto 5: MOULTON, I. F. A monster great deformed: the Uunruly masculinity of *Richard III*. Shakespeare Quarterly 47:3, 1996.
- Texto 6: PAGE, P. Traces of Derrida in Toni Morrison's *Jazz*. African American Review 29:1, 1995.
- Texto 7: PRICE, D. W. Salman Rushdie's *Use and Abuse of History* in *Midnight's Children*. In: ARIEL: A Review of International English Literature 25:2, 1994.
- Texto 8: MACKENZIE, M. Hawthorne's *Roger Malvin's Burial*: a postcolonial reading. New Literary History 27, 1996.
- Texto 9: SMITH, P. Jane Austen's *Persuasion* and the secret conspiracy. Cambridge Quarterly 24.4, 1995.
- Texto 10: REEVE, N. H. Liberty in a tantrum: Lawrence's *Sun*. Cambridge Quarterly 24:3, 1995.
- Texto 11: BOSCHAM, R. Excrement and 'kitsch' in Doris Lessing's *The Good Terrorist*. ARIEL: A Review of International English Literature 25:3, 1994.
- Texto 12: POWELL, J. The stories of Raymond Carver: the menace of perpetual uncertainty. Studies in Short Fiction 31:4, 1994.
- Texto 13: DUNCAN, I. *The Moonstone*, the Victorian novel, and imperialist panic. Modern Language Quarterly 55:3, 1994.
- Texto 14: PARKER, B.L. A thing unfirm: Plato's *Republic* and Shakespeare's *Julius Caesar*. Shakespeare Quarterly 44:1/4, 1993.
- Texto 15: LADD, B. The direction of the howling: nationalism and the color line in *Absalom, Absalom!*. American Literature 66.3, 1994.
- Texto 16: MILLINGTON, R.H. Willa Cather and *The Storyteller*: hostility to the novel in *My Antonia*. American Literature 66.4, 1994.
- Texto 17: THOMPSON, G.E. Projecting gender: personification in the works of Zora Neale Hurston. American Literature 66:4, 1994.
- Texto 18: REEVE, N.H. Matches and mismatches in two late James stories. Cambridge Quarterly 21.4, 1992.
- Texto 19: ATKINS, A.R. Recognising the 'stranger' in D.H. Lawrence's *The Trespasser*. Cambridge Quarterly 2:1, 1991.
- Texto 20: LASCHER, L. Plenty of news: Bernard Malamud's *The Letter*. Studies in Short Fiction 31:4, 1994.

### 3.3 - Tratamento dos dados

Originalmente, foi constituída uma amostra inicial, com um número reduzido de oito artigos, a partir da qual desenvolveu-se o projeto piloto, que consistiu no levantamento preliminar de questões pertinentes à pesquisa e à restrição do escopo da mesma.

Tendo sido feito o levantamento preliminar dos dados, procedeu-se ao exame dos padrões de avaliação e de organização textual nos vinte artigos da amostra final. Nesta fase da pesquisa, encaminhou-se a análise em duas direções simultâneas: em primeiro lugar, para o levantamento de marcas textuais reveladoras dos diferentes parâmetros de *avaliação* nos textos da amostra; tal levantamento era complementado por análise qualitativa de usos de *avaliação* em determinados artigos da amostra.

Assim, por exemplo, ao proceder-se à identificação de *atividades retóricas* na pesquisa literária, partiu-se inicialmente de um levantamento de dados na amostra, através da seguinte metodologia: anotavam-se as características lexicogramaticais de um conjunto de *atividades retóricas* nos cinco primeiros artigos da amostra; percorria-se toda a amostra buscando-se identificar *atividades retóricas* ainda não contempladas no levantamento inicial, ou arrolar variações nas características lexicogramaticais que serviriam como critérios para a identificação. Paralelamente, procedia-se à análise de diferentes *atividades retóricas* num só artigo, buscando-se relacionar as características lexicogramaticais das atividades retóricas em determinado trecho às características retóricas mais amplas do artigo (tipo de argumento apresentado; movimentos retóricos, como *Estabelece Território*, *Anuncia pesquisa* (cf. Swales, 1990); estrutura esquemática do texto expositivo (cf. Martin, 1992a: *tese, argumento, conclusão*); dentre outras possibilidades).

## 4 - A PESQUISA LITERÁRIA

Neste capítulo levantam-se dados relativos às características epistemológicas e metodológicas da pesquisa literária. Inicia-se por uma discussão sobre a tradicional polarização entre *ciência* e *arte* para em seguida introduzir-se a discussão de diversos parâmetros de variação disciplinar. Com base nos parâmetros apresentados, procede-se a uma caracterização da pesquisa literária.

### 4.1 - A natureza retórica do conhecimento

A tarefa de compreender a “personalidade” do discurso da crítica literária, frente àquele de outras áreas do conhecimento, levanta a discussão das relações entre ciência e arte. Tentar compreender ou definir a crítica literária a partir daquela oposição, no entanto, seria incorrer em vários erros (cf. Smallwood, 1996).

Por um lado, simplificam-se os conceitos de ciência e arte ao atribuírem-se aos dois domínios atributos que os caracterizariam por exclusão. Assim, trata-se a razão e a emoção de forma polarizada, negligenciando-se o fato de que tais atributos sobrepõem-se nos dois domínios.

Na verdade, caracterizar a ciência com base no atributo da razão, exclusivamente, representaria propor uma pseudodefinição de ciência. Não se discute hoje o fato de a atividade científica requerer de seus praticantes tanto imaginação quanto criatividade, propriedades atribuídas exclusivamente ao domínio das atividades artísticas numa visão tradicional.

Por outro lado, o próprio conceito de razão, pautado numa concepção de racionalidade abstrata ou contemplativa, é questionado por Simons (1990), para quem “a razão é inerentemente retórica”, ou seja, funda-se numa concepção de racionalidade pragmática, que se exerce em contextos sociais, negociada na interação e, portanto, de caráter consensual.

Rorty (1987) argumenta que tais polarizações, como aquela que opõe a ciência à arte, a objetividade à subjetividade, ou o fato ao valor, têm origem na tendência, observada em nossa cultura, de se tratar as noções de *ciência*, *racionalidade*, *objetividade* e *verdade* como sendo indissolúvelmente ligadas. Para o autor, essa é uma característica de uma concepção “objetivista” ou “idealista” do conhecimento científico: “a ciência é tida como refletindo a verdade ‘objetiva’: a verdade como correspondência à realidade, o único tipo de verdade digna daquele nome” (p.38)<sup>1</sup>. É preciso, continua o autor, abandonar tais polarizações e admitir-se que

as fronteiras entre subjetividade/objetividade, ciência e arte, fato e valor perdem sentido quando se encara "a verdade objetiva" como "acordo intersubjetivo":

Nós, que advogamos a diluição de fronteiras, gostaríamos de substituir a idéia de "objetividade" pela de "acordo espontâneo". Nós gostaríamos de colocar toda a cultura em um só patamar epistemológico — ou, em outros termos, nós gostaríamos de nos livrar da idéia de "patamar epistemológico" ou "estatuto cognitivo". Gostaríamos de livrar os cientistas sociais e humanistas da idéia de que há algo chamado "estatuto científico", que constituiria um objetivo a ser alcançado. Do nosso ponto de vista, a "verdade" é um termo unívoco. Ele aplica-se igualmente aos julgamentos de advogados, antropólogos, físicos, filólogos, e críticos literários. Não há sentido em se atribuir graus de "objetividade" ou "correspondência à realidade" em tais disciplinas. Pois a presença do acordo espontâneo em todas elas dá-nos tudo aquilo que se poderia esperar em termos de "verdade objetiva": nomeadamente, o acordo intersubjetivo. (p. 42)<sup>2</sup>

Na proposição acima, Rorty sublinha a natureza retórica do conhecimento, ao rejeitar a oposição entre caráter subjetivo/objetivo de diferentes domínios disciplinares e a tradicional polarização entre ciências, de um lado, e artes/humanidades, de outro.

Geertz (1983:7) também rejeita a noção de fronteiras rígidas entre domínios disciplinares, como se depreende do seguinte trecho, que, embora longo, merece ser apresentado pela riqueza de implicações:

Rubricas abrangentes como "Ciências Naturais," "Ciências Biológicas," "Ciências Sociais," e "Humanidades" são usadas para organizar currículos, para situar pesquisadores em grupos e comunidades profissionais, e para distinguir tradições amplas de estilo intelectual. E, certamente, os tipos de pesquisa desenvolvidas sob qualquer uma destas rubricas revela algumas semelhanças gerais entre as mesmas e algumas diferenças genuínas do tipo de pesquisa feito sob outras. (...) Mas quando estas rubricas são vistas como um mapa intelectual constituído de fronteiras e territórios, ou, pior ainda, como um catálogo de Lineu em que diferentes espécies do conhecimento são classificadas, elas simplesmente bloqueiam a nossa visão do que acontece lá no mundo exterior em que homens e mulheres pensam sobre coisas e escrevem sobre o que pensam. (meu grifo)<sup>3</sup>

Destaca-se, da proposição do autor, não somente a rejeição às fronteiras rigidamente demarcadas entre domínios disciplinares, mas principalmente a rejeição de uma compreensão desta matéria em termos de uma visão essencialista, que se abstrai das condições específicas em que se desenvolve a pesquisa no interior de diferentes comunidades disciplinares. A metáfora do mapa para rejeitar esta visão idealizada evoca a conhecida frase de Korzybski, segundo a qual "o mapa não é o território" (in: Bateson, 1970).



É com base na noção de que as semelhanças e diferenças entre áreas do conhecimento devem ser abordadas levando-se em consideração as condições específicas em que se desenvolve a pesquisa naquelas áreas que se procede à caracterização da pesquisa literária nas seções a seguir.

#### 4.2 - Parâmetros de variação disciplinar

Segundo MacDonald (1994), dentre os parâmetros que permitem investigar as diferenças e as semelhanças entre domínios disciplinares, destacam-se: a) um parâmetro relativo aos padrões de comunicação observados numa disciplina (diferenças entre domínios *urbanos* e *rurais* ou domínios *compactos* e *difusos*); b) um parâmetro relativo à atitude epistemológica predominante em cada disciplina (diferenças entre *atitudes explanatória* e *interpretativa*); e, finalmente, c) um parâmetro relativo à forma como se cria o conhecimento naquela disciplina (criação de conhecimento orientada por um conceito ou orientada pelo texto).

##### 4.2.1 - Domínios urbanos e rurais

Toulmin (1972:379) propõe uma distinção entre disciplinas *compactas*, *difusas* e aquelas que ainda não atingiram *status* acadêmico (*would-be disciplines*). Para o autor, os domínios disciplinares compactos caracterizam-se por exibir um consenso em relação a critérios, objetivos e ideais da disciplina. Quanto aos domínios ditos “difusos” ou “diluídos”, esses caracterizam-se pela ausência deste tipo de consenso. E, finalmente, as disciplinas “em potencial” não exibem um consenso teórico e metodológico. Para o autor,

Um empreendimento racional cujo repertório conceptual é exposto a cada etapa a modificações e a re-avaliação crítica por juízes competentes, à luz de ideais coletivos de caráter consensual e reconhecidos de forma clara, desenvolve-se — poderíamos dizer — de maneira “compacta”, enquanto um domínio que satisfaz aqueles requisitos apenas parcialmente desenvolve-se de maneira “difusa”. Quanto àquelas disciplinas que poderiam em princípio tornar-se domínios de cultivo disciplinar, mas em que o desenvolvimento disciplinar efetivo apenas começou, serão denominadas “disciplinas em potencial”<sup>4</sup>.

A distinção entre domínios “compactos”, “difusos” e “disciplinas em potencial”, tal como traçada acima, está sujeita a críticas de duas ordens. Por um lado, a caracterização do domínio

científico como “compacto” implica uma visão de progresso científico que se desenvolve por “acumulação”, nos termos de Kuhn (1996). Para este último autor, o conhecimento pode ser entendido como “acumulação contínua” — ele se desenvolve na forma de acréscimo ao conhecimento anterior. Tal concepção do conhecimento por acumulação apóia-se, segundo Kuhn, numa noção “fundacionalista” ou “objetivista” do conhecimento, à qual se opõe a noção de conhecimento como negociação em torno de ideais consensuais.

Por outro lado, a proposição de Toulmin (1972) atribui *status* acadêmico privilegiado àqueles domínios que exibem características das ciências experimentais. A crítica literária, por exemplo, seria caracterizada como uma disciplina em potencial a ser adotada a proposta do autor. Jacoby (1987:74) faz exatamente esta proposição ao referir-se à pesquisa literária como um “campo do conhecimento num estágio de desenvolvimento pré-paradigmático (em termos kuhnianos), um estágio em que paradigmas em competição existem simultaneamente e em que um consenso teórico, metodológico e interpretativo ainda está por se alcançar”<sup>5</sup>.

Nesta pesquisa, rejeita-se a caracterização da pesquisa literária como uma “disciplina em potencial” (ou num estágio “pré-paradigmático”). Tomando de empréstimo a discussão de Geertz (1983:4) sobre o estatuto epistemológico das ciências sociais, argumenta-se aqui que o anseio por uma ciência unificada nas humanidades é uma questão no mínimo controvertida: enquanto para muitos tal anseio parece precoce, para outros a mera crença numa ciência unificada é tardia, tendo em vista o conceito atual de ciência ou conhecimento como uma construção coletiva e portanto de caráter inerentemente pluralista.

Tendo sido feitas estas ressalvas, destaca-se, nesta pesquisa, apenas aquela dimensão da proposta de Toulmin que faz referência aos padrões de comunicação observados numa disciplina. Tal dimensão é melhor conceitualizada por Becher (1989), no livro *Academic tribes and territories: intellectual enquiry and the culture of disciplines*. Segundo o autor, são os padrões de comunicação observados numa disciplina que as distinguem e aproximam umas das outras — os padrões de comunicação de uma comunidade disciplinar refletem não somente as características do seu campo do conhecimento, como também as características da própria comunidade disciplinar. Argumenta o autor que “a comunicação é a força que (...) dá forma e substância aos vínculos entre formas de conhecimento e comunidades de conhecimento” (p. 77)<sup>6</sup>.

O autor propõe uma distinção entre domínios “urbanos” e “rurais”. Nos primeiros, há uma alta “densidade populacional” e um “ritmo de vida agitado, ocasionalmente frenético” (p.

79). Já os segundos exibem as características opostas, embora "possa[m] oferecer momentos frenéticos e competitivos, [e] ocasiões para envolvimento coletivo (...)".

A metáfora proposta pelo autor traduz-se nas seguintes diferenças entre os dois domínios: o domínio urbano caracteriza-se por apresentar um número pequeno de "tópicos salientes" e um grande número de pesquisadores trabalhando em torno desses tópicos. Os pesquisadores em áreas rurais ocupam-se de um território muito mais amplo de temas, com problemas ou questões "não claramente demarcados ou delineados".

Nesta tese, caracteriza-se a pesquisa literária, nos termos propostos por Becher, como um domínio rural, que recobre um amplo "território intelectual" (cf. Becher, 1989:79) e onde convivem diferentes tradições de pesquisa, teorias e metodologias.

#### 4.2.2 - Modo explanatório e modo interpretativo

Um segundo parâmetro de variação, segundo MacDonald (1994), está relacionado à atitude do pesquisador em relação ao seu objeto de estudo: enquanto nas ciências experimentais o objetivo do conhecimento científico é atingir o universal, o geral, o regular, no domínio das humanidades, a preocupação é com o dado particular, com a variedade, com a singularidade.

Nos domínios disciplinares em que se atribui maior importância à generalização, observa-se uma atitude *explanatória*, que busca "tecer [os fenômenos] numa ampla trama que leva da causa ao efeito" (Geertz, 1983:6)<sup>7</sup>. Por outro lado, nos domínios disciplinares fundados na apreensão do dado individual e particular prevalece uma atitude *interpretativa*, que busca "situar os fenômenos em quadros de referência locais" (Geertz, *op.cit.*)<sup>8</sup>.

Para MacDonald, um fator que explicaria a diferença entre as atitudes explanatória e interpretativa, seria a localização de seu objeto de estudo no domínio da "natureza" ou da "cultura" (1994:35). Argumenta a autora que a pesquisa literária, por exemplo, estando claramente situada no domínio da "cultura", estaria mais afeita a modos interpretativos.

Nesta pesquisa, rejeita-se caracterização da pesquisa literária como inerentemente interpretativa. Em primeiro lugar, a tese da predominância do *modo interpretativo* na pesquisa literária funda-se numa concepção essencialista do conhecimento.

Neste sentido, a discussão da relação entre o geral e o particular na pesquisa literária não pode se abstrair da noção de *gênero textual* (no sentido em que o termo é usado nos estudos do discurso): observa-se uma diferença, por exemplo, entre um *ensaio literário* e um *artigo acadêmico especializado*, com base no maior grau de abstração do primeiro, que se caracteriza

por uma atitude mais especulativa — propõe hipóteses explicativas para as características particulares de uma obra ou de um conjunto de obras, ou para determinado movimento literário, a partir de determinados princípios gerais. Já o *artigo acadêmico*, em princípio, ocupa-se do valor desta ou daquela obra, sem preocupação de propor hipóteses explicativas ou princípios gerais.

No entanto, os dois gêneros textuais não se opõem de forma dicotômica, pois, assim como no *ensaio* a proposição de hipóteses explicativas deve apoiar-se no exame das características particulares de determinadas obras, no *artigo acadêmico* a discussão do valor desta ou daquela obra é freqüentemente orientada por questões conceituais, ligadas a hipóteses explicativas.

Em artigo em que discute a tese da predominância do *modo interpretativo* na pesquisa literária, Gerhard (1989:360) argumenta que há necessidade de "uma epistemologia inclusiva capaz de iluminar igualmente o papel da *especificidade* (...) e o da *abstração* (...)" nas humanidades. Argumenta-se, nesta pesquisa, que tal epistemologia precisa ser necessariamente uma "epistemologia social", que abandone categorias essencialistas, pautadas nas características ideais do seu objeto de estudo, e apóie-se nas características de comunidades disciplinares específicas e nos padrões específicos de comunicação através dos quais seus membros negociam o conhecimento.

A noção de *gênero textual* deve figurar aqui, por acrescentar ao estudo dos discursos disciplinares uma dimensão social, que faz referência aos diferentes tipos de eventos comunicativos característicos de determinada comunidade discursiva.

A par de se levar em consideração a noção de *gênero textual*, é preciso ainda reconhecer-se as características da pesquisa literária como um domínio rural, onde convivem diferentes tradições de pesquisa, teorias e metodologias. A caracterização de determinado artigo como revelando esta ou aquela atitude epistemológica, portanto, vai variar em função do alinhamento do autor a esta ou aquela tradição de pesquisa. Se para muitos autores interpretar é atribuir um significado ao texto, para outros interpretar é "apreciar a pluralidade que constitui o texto" (Barthes *apud* Grant & Zyngier, 1998).

#### 4.2.3 - Criação de conhecimento orientada por questões conceituais ou presa ao texto

Um terceiro parâmetro no estudo da variação disciplinar, segundo MacDonald (1994:36), está relacionado à forma como se acede às generalizações. Nos domínios ditos

“urbanos”, o modo característico de criação de conhecimento pode ser descrito como orientado por um conceito, dado o pequeno número de questões ou problemas em torno dos quais existe um consenso. Assim, nesses domínios acede-se às generalizações a partir de questões conceituais.

Quanto aos domínios rurais, a direção ou orientação da generalização pode dar-se a partir de um dado concreto retirado de um texto, de um filme, ou de um documento histórico. Nesses casos, segundo MacDonald, em contraposição ao modo característico de criação de conhecimento nos domínios “urbanos”, que tem como ponto de partida uma questão conceitual, observa-se no domínio “difuso” um foco original no dado concreto retirado do texto e um movimento ascendente no sentido da abstração ou generalização.

Nesta pesquisa, rejeita-se proposição de MacDonald (*id. ibid*), segundo a qual, na pesquisa literária, um domínio rural, predominam as proposições feitas a partir de dados concretos retirados do texto. Em primeiro lugar, o parâmetro *generalização a partir de uma questão conceitual* em oposição à *generalização a partir de dado concreto retirado do texto* parece ser apenas uma nova forma de se referir a uma velha dicotomia — aquela que opunha os enfoques *dedutivo* ao *indutivo*. A caracterização de domínios disciplinares com base nesta oposição pauta-se na mesma tendência, apontada e rejeitada por Rorty (*op. cit.*), de se atribuir graus de "objetividade" ou "correspondência à verdade" em domínios disciplinares distintos. As disciplinas em que predomina o enfoque dedutivo, pautado por princípios gerais ou teorias, estariam em melhores condições de se aproximar da "verdade" do que aquelas em que predomina o enfoque indutivo, que se apóia em dados singulares.

Na verdade, observa-se que a relação entre teoria e dados singulares alterou-se na pesquisa literária nas últimas décadas, com maior ênfase sendo atribuída a questões conceituais. Para dar apenas alguns exemplos, exame superficial da amostra desta pesquisa aponta os seguintes temas, ou questões conceituais, em discussão na pesquisa literária: questões relativas ao *outro*, ou à noção de *alteridade* na literatura, questões relativas ao *pós-colonialismo*, questões relativas à noção de *gênero*. Anote-se ainda a mudança observada em inúmeras faculdades de Letras relativas à organização do seu currículo, não mais em torno das categorias tradicionais de períodos históricos, ou movimentos literários, mas em torno de blocos temáticos.

Argumentam Perelman & Olbrechts-Tyteca (1996:84) que o ponto de partida da argumentação pressupõe acordo do auditório. A seleção de uma questão conceitual, como *o olhar da mulher negra na literatura afro-americana*, por exemplo, confere à questão uma

"presença" — o fato de ser abordada em determinado artigo de pesquisa e ser apresentada a determinado auditório é prova de sua relevância para aquela comunidade interpretativa. Assim, as questões conceituais que são objeto de acordo de um auditório particular existem tanto nas ciências experimentais quanto nas humanidades. O que vai variar é o fato de que a escolha é muito mais variada nestas últimas, tendo em vista as suas características como um domínio rural.

O que parece variar ainda é o fato de que, enquanto nas ciências experimentais as hipóteses ou teorias julgadas relevantes são discutidas ou questionadas com o objetivo de demonstrar a sua suposta conformidade com os fatos, na pesquisa literária argumenta-se a favor da *existência* de determinado fenômeno ou questão em determinada obra, ou conjunto de obras literárias, ou argumenta-se a favor da *caracterização* de determinado aspecto da obra como um fenômeno ou questão de determinado tipo (cf. Fahnestock & Secor, 1991). Para dar apenas três exemplos, retirados da amostra desta pesquisa, em artigo sobre obra de Evelyn Waugh, o pesquisador apresenta um argumento pela existência do fenômeno do *olhar lacaniano* em duas obras do autor, *Vile bodies* e *The ordeal of Gilbert Pinfold*. Já em artigo sobre obra de Virginia Woolf, o pesquisador introduz um argumento pela caracterização da representação do conhecimento, na obra *Mrs. Dalloway*, como sendo fundado na noção da ordem simbólica, desalojando uma tradição de leitura que aborda o fenômeno em termos psicológicos. Em artigo sobre o romance *Jazz* de T. Morrison, a pesquisadora argumenta pela *caracterização* da obra como um romance pós-moderno. Nos três casos, portanto, o argumento do autor gira em torno de uma questão conceitual, a julgar pela referência a textos norteadores na área: o conceito do *olhar Lacaniano* (referência a Lacan apenas); a questão da *ordem discursivo/simbólica* (referência a Lacan, Althusser, Kristeva, Deleuze e Guattari); a questão do *pós-moderno* na literatura (referência a Derrida), respectivamente.

Para finalizar o argumento, é preciso não confundir o parâmetro de *direção da generalização* (*a partir de questão conceitual ou de dados retirados do texto*) com a prática evidenciária característica da pesquisa literária de sustentar as proposições apresentadas num artigo em evidências retiradas do texto em discussão. Enquanto o parâmetro em discussão faz referência ao ponto de partida da argumentação, as práticas evidenciárias constituem um procedimento metodológico que perpassa diferentes tipos de argumentação, seja a partir de questão conceitual ou de determinado aspecto da obra literária.

Neste capítulo, iniciou-se por rejeitar a caracterização de diferentes domínios disciplinares com base numa visão essencialista do conhecimento. Em seguida, argumentou-se pela caracterização da pesquisa literária como um domínio rural, que recobre amplo "território intelectual". Nos capítulos seguintes, procede-se à análise da amostra.

---

#### NOTAS CAPÍTULO 4

<sup>1</sup> Cf. no original em inglês: "Science is thought of as offering "hard", "objective" truth: truth as correspondence to reality, the only sort of truth worthy of the name".

<sup>2</sup> Cf. no original: "We fuzzies would like to substitute the idea of "unforced agreement" for that of "objectivity". We should like to put all of culture on an epistemological level — or, to put it another way, we would like to get rid of the idea of "epistemological level" or "cognitive status." We would like to disabuse social scientists and humanists of the idea that there is something called "scientific status" which is a desirable goal. On our view, "truth" is a univocal term. It applies equally to the judgements of lawyers, anthropologists, physicists, philologists, and literary critics. There is no point in assigning degrees of "objective truth" or "hardness" to such disciplines. For the presence of unforced agreement in all of them gives us everything in the way of "objective truth" which one could possibly want: namely, intersubjective agreement."

<sup>3</sup> Cf. em inglês: "Grand rubrics like 'Natural Science,' 'Biological Science,' 'Social Science,' and 'The Humanities' have their uses in organizing curricula, in sorting scholars into cliques and professional communities, and in distinguishing broad traditions of intellectual style. And, of course, the sorts of work conducted under any one of [these rubrics] do show some general resemblances to one another and some genuine differences from the sorts that are conducted under the others. (...) But when these rubrics are taken to be a borders-and-territories map of modern intellectual life, or, worse, a Linnaean catalogue into which to classify scholarly species, they merely block from view what is really going on out there where men and women are thinking about things and writing down what it is they think".

<sup>4</sup> Cf. no original em inglês: "A rational enterprise whose conceptual repertory is exposed at every stage to critical reappraisal and modification by qualified judges, in the light of clearly recognized and agreed collective ideals, develops — we say — in a 'compact' manner, while one that conforms only loosely to those requirements develops 'diffusely'. As for those subjects which might in principle become fields for disciplinary cultivation, but in which effective disciplinary development has as yet scarcely begun, we shall speak of these as 'would-be disciplines'."

<sup>5</sup> Cf. no original, em inglês: "(...) a field of inquiry in a Kuhnian pre-paradigmatic stage of development, a stage in which competing paradigms exist simultaneously and in which theoretical, methodological and interpretative consensus is still in the making".

<sup>6</sup> Cf.: "Communication is central to the academic enterprise (...). Communication is the force that binds together the sociological and the epistemological, giving shape and substance to the links between knowledge forms and knowledge communities".

<sup>7</sup> Cf. no original: "(...) by weaving [phenomena] into grand textures of cause and effect (...)"

<sup>8</sup> No original, em inglês: "(...) by placing [phenomena] in local frames of awareness (...)"



## 5 - PADRÕES DE AVALIAÇÃO NA PESQUISA LITERÁRIA EM INGLÊS

Este capítulo organiza-se em torno das categorias analíticas da avaliação de *status*, *valor* e *relevância*. Na seção sobre avaliação de *status*, adota-se metodologia de Hunston (1989; 1994) para identificação das categorias informacionais valorizadas na pesquisa literária. Na seção sobre avaliação de *valor*, as categorias de Martin (1998; 2000) para o estudo da *avaliação explícita* são adotadas, mas apresenta-se argumento segundo o qual a *avaliação explícita* não pode ser estudada separadamente da dimensão de *avaliação implícita* reconhecida por Hunston, no sentido que lhe atribui a autora: de *avaliação* com base em critérios estabelecidos pelo próprio texto. Finalmente, na última seção, retornamos aos critérios propostos pela autora para o estudo de *marcadores de relevância*.

### 5.1 - Avaliação de status

Nesta seção, iniciamos apresentando os dados coletados da amostra, organizados em torno das categorias analíticas de *atividades retóricas* e *categorias informacionais*, para em seguida discutirmos as atitudes institucionais relativas à informação na pesquisa literária e apresentarmos nossa proposta de padrões de avaliação observados nos textos da amostra.

#### 5.1.1 - Atividades retóricas na pesquisa literária em inglês

As seguintes atividades retóricas são reconhecidas na pesquisa literária:

---

Quadro 10: Quadro resumido das atividades retóricas na pesquisa literária em inglês

*Introduzir Tese* [asserção que apresenta uma especulação teórica sobre como a obra literária deve ser lida]

*Introduzir Interpretação* [asserção que apresenta uma inferência sobre o significado ou importância de informação retirada da obra em discussão]

*Introduzir Argumento* [asserção ou grupo de asserções que apresenta uma proposição do escritor relativamente ao funcionamento da obra literária]

*Introduzir Contexto Histórico/Discursivo* [asserção cuja função é introduzir informação extratextual que servirá de apoio ao argumento do autor]

*Introduzir Termos ou Conceitos* [asserção que apresenta uma definição ou as condições de uso de termos e conceitos relevantes ao argumento do autor]

*Introduzir Paráfrase* [asserção ou grupo de asserções que apresentam uma visão resumida da obra estudada, destacando-se elementos pertinentes ao argumento apresentado]

*Introduzir Citação* [asserção de caráter heteroglósico (cf. Martin, 1998), cuja função é mostrar ou reproduzir a voz do autor da obra literária, através da fala de suas personagens ou do narrador]

*Introduzir Avaliação* [asserção ou conjunto de asserções cuja função é avaliar um elemento do discurso (crítica anterior, segmento textual, personagem, conceito, dentre outras possibilidades) ou uma proposição ou conjunto de proposições introduzidas no texto]

---

A par das atividades retóricas acima apresentadas, reconhecem-se ainda aquelas que estariam no âmbito do que Swales (1990) chama de movimentos retóricos para estabelecer território: *Reivindicar Centralidade do Tema; Introduzir Contra-Argumento; Indicar Lacuna no Conhecimento*<sup>1</sup>. Finalmente, reconhecem-se atividades retóricas meta-discursivas: *Indicar Estrutura do Artigo; Anunciar Pesquisa; Indicar Orientação do Argumento*.

As diferentes atividades retóricas na pesquisa literária são apresentadas no Anexo I, com exemplos retirados da amostra e com detalhamento dos critérios que orientaram sua identificação.

### 5.1.2 - Categorias informacionais na pesquisa literária

Com base nas correlações observadas entre *atividade retórica, fonte da informação e codificação de atitudes relativas à informação*, propõe-se as seguintes categorias informacionais na pesquisa literária. Em primeiro lugar, observa-se uma distinção entre informações codificadas como *Fatos* e outras codificadas como *Comentários*: a distinção entre as duas categorias justifica-se tendo em vista as suas implicações textuais. Assim, o *valor de verdade* de

orações codificadas como *fatós* é "passível de verificação/confirmação" (cf. Hunston, 2000:186) — a reprodução de um conceito de determinado autor, a ser usado como aparato teórico na leitura de determinada obra literária, para dar apenas um exemplo, pode ser questionada, mas não precisa ser retomada no artigo. Aceitar o argumento apresentado pelo autor pressupõe aceitar determinada compreensão de um conceito como verdadeira, pois tais reproduções são a base a partir da qual o autor desenvolverá o seu argumento.

Já no caso de orações codificadas como *Comentários*, as mesmas não são "passíveis de confirmação/verificação", representando apenas uma proposta de leitura da obra literária. No entanto, precisam apoiar-se em argumentos sólidos que as sustentem. No segmento textual a seguir, por exemplo, retirado de artigo sobre o romance *Midnight's Children*, de Salman Rushdie, os enunciados relativos à obra de Nietzsche, que servirão para orientar a leitura daquele romance, serão tomados como verdadeiros, enquanto aqueles que dizem respeito à obra de Rushdie deverão ser retomados ao longo do artigo, de forma a que o escritor possa apoiá-los em evidências textuais:

Exemplo 1: [S 1] *In the final paragraph of his essay, Nietzsche writes: "This is a parable for each of us: he must organize the chaos within him by thinking back to his real needs".* [S 2] *Nietzsche argues that we can make sense of human experience and make that experience useful "for life" only if we organize the disparate and ephemeral events that comprise human experience in accordance with one of three particular modes that he believes serve specific purposes.* [S 3] *As Nietzsche conceives of it, the person who "wants to do something great" will appeal to monumental history; the person who wants to preserve tradition will espouse an antiquarian history; and "only he who is oppressed...and who wants to throw off this burden at any cost, has need of critical history".* [S 4] *All three of these approaches allow the practitioner to "organize the chaos," and it is this drive to configure with an eye toward coherence that connects Nietzsche's philosophy with three main characters in Midnight's Children.* [Texto 7/6]

Os enunciados S1, S2 e S3 caracterizam-se por sua estrutura de atribuição: todos têm Nietzsche como fonte da informação, portanto qualificam-se ao estatuto de *Fatos*. Por outro lado, S 4 distingue-se dos outros enunciados, ao não codificar explicitamente a fonte da informação: trata-se portanto de um *Comentário*, cuja fonte da informação é o escritor do artigo. Apenas S 4, portanto, vai precisar ser retomado ao longo do artigo: o escritor vai precisar sustentar o seu argumento pela existência dos "três modos da história" no romance *Midnight Children* de Rushdie, demonstrando como elementos da obra permitem a compreensão das três personagens centrais do romance a partir da concepção de história proposta por Nietzsche.

O quadro a seguir apresenta as correlações propostas entre categorias informacionais e atividades retóricas:

---

Quadro 11: Categorias informacionais e atividades retóricas na pesquisa literária

Fato	Termos/Conceitos: <i>For Lacan, the gaze is an operational metaphor for...</i> Informação Histórico/discursiva: <i>Waugh was fascinated by...</i> Citação: <i>As Sally Seton says, "No country but England could have produced him".</i>
Comentário	Tese: <i>Beloved opposes neoconservative and Reaganis t denials of race...</i> Argumento: <i>Morrison frames th[e infanticide] in the language of apocalypse...</i> Interpretação: <i>The scene reveals a political and social history.....</i> Avaliação: <i>By far the most dramatic scene in Persuasion is the one in which...</i>

---

A atividade retórica de Introduzir Paráfrase coloca problemas para a distinção entre *Fato* e *Comentário*: a paráfrase, ou versão resumida da obra literária, caracteriza-se como um "comentário", visto que cria uma perspectiva indireta sobre o texto literário. Dois aspectos que apontam para o caráter de comentário desta atividade retórica devem ser destacados: em primeiro lugar, apenas aqueles elementos do texto relevantes à tese sendo exposta figuram na paráfrase; segundo, à paráfrase do texto costuma ser justaposto o campo semântico a partir do qual o pesquisador desenvolve sua atividade crítica. No entanto, do ponto de vista de suas implicações textuais, a recapitulação representativa do texto em discussão é feita de forma progressiva — mas uma vez apresentado determinado elemento da obra, o mesmo não precisa ser retomado.

Por outro lado, do ponto de vista dos marcadores lingüísticos que caracterizariam a paráfrase como Fato ou como Comentário, observa-se que a atividade retórica apresenta tempo verbal do "mundo comentado" (o presente simples), segundo distinção proposta por Weinrich (*apud* Koch, 1993). No entanto, a ocorrência da 3a. pessoa do discurso (ou "não-pessoa") em trechos de paráfrase representa um traço característico do "mundo narrado". A solução aqui seria reconhecer que esses dois tipos de "mundos" não se apresentam como categorias estanques no discurso, mas na forma de um contínuo com diferentes valores. No caso do gênero de que nos ocupamos, reconhece-se a paráfrase como um trecho narrativo dentro do comentário.

Prosseguindo no exame das correlações entre atividade retórica e categoria informacional, apresenta-se o seguinte exemplo:

Exemplo 2: *For Lacan, the gaze is an operational metaphor for the ontological split fundamental to the construction of the subject: the sense of being more than, even other than, one's conscious self. In our relation to things in the visible world around us, the gaze is that which eludes us but which leaves a trail that can be traced back to the source or cause of our desire.* (Texto 1 / 3) [Definição de Termos ou Conceitos]

Observa-se que a informação contida no enunciado é atribuída a uma fonte secundária, o que justifica a atribuição do estatuto de *fato* à informação no trecho, tratando-a como fora do âmbito da modalidade. Já em atividades como *Introduzir Tese* ou *Interpretação*, que são asserções de caráter especulativo, passamos a lidar com *Comentários*, que estão no âmbito da modalidade e podem ter seu estatuto estabelecido como:

- certeza *a posteriori* (cf. Skelton, s/d), ou certeza relativa ao universo mais limitado do artigo. Aqui a certeza é "interna" à estória — elementos internos à obra funcionam como o ponto de partida para o processo de inferências do autor do artigo. Tais inferências são apresentadas como "deduções lógicas":

Exemplo 3: *Given Reuben's paralysis, what is it now that serves to precipitate Roger Malvin's Burial's appalling conclusion? It cannot be that his predicament resolves itself in its own terms. It must be rather that an external factor intervenes, one that allows him simultaneously to obey both of the imperatives applying to him. (...) Indeed it must be the case that Reuben's need for atonement is only the more urgent* (Texto 8). [CERTEZA EPISTÊMICA]

No exemplo, os modais *can't* e *must* são usados para codificar a asserção do pesquisador como uma "inferência lógica", baseada nos dados do texto.

- *convicção*, ou certeza ancorada na pessoa do locutor como crítico. Aqui, como argumenta Simpson (1990:75), apoiando-se em Eaton, "a visão idiossincrática" de um indivíduo é apresentada como uma lei da natureza. Tal uso contrasta com a certeza *a posteriori*, que codifica as inferências do locutor como "deduções lógicas" com base em evidências textuais. Nos dois exemplos a seguir, observa-se que o grau mais alto para a atividade retórica de *Introduzir Tese* é [é sabido]:

Exemplo 4 *Frank McGuinness's play Carthaginians (1988) uses the historical relation between Rome and Carthage as a metaphor for the contemporary struggles between Britain and the nationalist community in Northern Ireland. "I am Carthaginian. This earth is mine, not Britain's, nor Rome's," says one of the characters. The play, an elegy for thirteen Irish civilians*

*murdered by British paratroopers on Bloody Sunday (30 Jan 1972) in Derry, draws subversive power from an identification between Ireland and Carthage that since the eighteenth century has focused imaginative Irish resistance to British colonial rule and that intensified when British troops came to the North in 1969 (...)* (Texto 4) [Tese]

Exemplo 5: *This essay places Toni Morrison's 1989 novel Beloved in particular discursive contexts of the 1980s, reading the text as an intervention in two ongoing debates about American race relations. Beloved opposes neoconservative and Reaganist denials of race as a continuing, traumatic, and structural problem in contemporary America but also questions positions on the left that tend to deny the traumatic effect of violence within African American communities.* (Texto 3) [Tese]

Exemplo 6: *By allowing that in the waking state he may be only the dream of the little man aboard the Caliban who outwitted the voices of 'the Box', Pinfold exemplifies a key point in Lacan's theory of the gaze: that the subject avoids the gaze in the illusion of 'seeing oneself seeing oneself'.* (Texto 1) [Interpretação]

A atribuição do estatuto de Convicção [é sabido] à atividade de *Introduzir Tese* contradiz a natureza especulativa dessa atividade retórica. Tal uso está em flagrante contraste com a pesquisa experimental estudada por Hunston, em que o grau mais alto de certeza para uma atividade de natureza especulativa como *Introduzir uma Hipótese* é [é provável]. Ou seja, não se atribui a atividades de natureza especulativa o estatuto de Informação Factual na pesquisa experimental, segundo Hunston.

Há casos ainda em que as asserções codificam as próprias personagens da obra como fonte da informação:

Exemplo 7: *If Newman's relationship with his father and the drudgery of his trips from the city is that domestic plot, Teddy and Ralph and the blank letter push at the boundaries of the bare, impressionistically rendered action and demand a larger reading of the story.* (Texto 20)

No exemplo acima, retirado de artigo em que o autor argumenta por uma leitura simbólica do conto *The Letter*, de Bernard Malamud, são as personagens do conto, Teddy e Ralph, que desencadeiam aquela leitura: *Teddy and Ralph demand a larger reading of the story.*

- *especulação* sobre como o texto pode ou deve ser lido (na atividade de *Introduzir Tese*) ou quanto ao significado ou importância de determinada informação extraída da obra literária (na atividade de *Introduzir Interpretação*). Aqui as atividades retóricas correlacionam-se com a categoria de Não-factual [é possível], [é provável]:

Exemplo 8: Mrs. Dalloway provides a good occasion to investigate the connections between the symbolic network of power, the constitution of the subject, and psychic resistance. The novel can be read not so much as a systematic penetration into individual consciousness as an exploration of the ways in which the individual tries or fails to establish his or her identity as the subject of the State. (Texto 2) [Tese]

Exemplo 9: Of all Hawthorne's historical fictions, it is the early Roger Malvin's Burial which most directly confronts the colonizer/colonized opposition as such. Set during a period of colonialist warfare in eighteenth-century New England, this story begins by depicting two European colonists as they return to their settlement from a skirmish with local Indians. One of these survivors, moreover, Roger Malvin, is mortally wounded. He might already be the "waste-body, corpse-body", as Julia Kristeva has called it, that will for the remainder of the narrative impinge upon the living, and that will seem to be "calling to him [Reuben Bourne, the companion who survives him], out of the wilderness". (Texto 8/8) [Interpretação]

- *necessidade deôntica*, em enunciados que fazem referência ao pesquisador, como no exemplo a seguir:

Exemplo 10: *But before we can understand precisely how cause in Hawthorne's story produces its appalling effect, we have to address the more immediate question of why it is that, given the solemnity of his vow to bury Roger Malvin, Reuben Bourne should prove so dilatory in carrying it out.* (Texto 8) [NECESSIDADE DEÔNTICA]<sup>2</sup>

No trecho acima, o escritor dirige-se ao seu auditório no papel daquele que organiza o seu discurso, realizando uma manobra discursiva que lhe permite desenvolver a sua argumentação como um encadeamento "lógico", ou causal e explicativo.

Embora a modalização deôntica não esteja representada na proposta de Hunston, que contempla apenas a modalidade epistêmica<sup>3</sup>, considerada relevante nos discursos do saber, a primeira acomoda-se bem numa proposta de caracterização daqueles discursos, cujo teor frequentemente "demonstrativo" localiza-os no campo da certeza e da necessidade.

Para finalizar o levantamento de dados relativos às correlações entre *atividade retórica*, *fonte da informação* e *categorias da certeza*, observa-se o amplo espectro entre as atividades de *Introduzir Tese* e *Interpretação* e categorias informacionais, que vai desde a convicção (expressa como uma asserção categórica), à especulação (expressa num enunciado atenuado), passando pela dedução lógica (ou certeza *a posteriori*). O Quadro a seguir apresenta, de forma resumida, alguns aspectos da codificação do *Comentário*:

---

Quadro 12: Aspectos da codificação do *Comentário* na pesquisa literária

Comentário expresso como um Fato: Convicção Epistêmica

*In both novels, the gaze provides a psychological explanation for...*

Comentário expresso como uma Possibilidade/uma Opinião: Possibilidade Epistêmica

*I think that it makes sense to claim that ...*

*He might already be the "waste-body"....*

Comentário expresso como uma Certeza: Dedução Epistêmica

*It must be the case that Reuben's need for atonement....*

Comentário expresso como uma Avaliação:

*...the gaze is as useful for reading... Gilbert Pinfold *as it is for reading* Vile Bodies.*

Comentário expresso como um Mundo Projetado: Hipótese Argumentativa

*Assuming that Mr Elliot did indeed express..., we ought to take full measure of what lies behind the phrase 'urgent applications'...*

Comentário expresso como uma Necessidade Deontica

*Once one locates the stain in Vile Bodies, one must ask at whom the gaze is directed. Is it directed at Waugh or at the narrator? The answer is both....*

---

Na seção a seguir, busca-se interpretar os dados levantados a partir de uma discussão sobre atitudes institucionais relativas a categorias informacionais na pesquisa literária.

Antes de prosseguirmos nesta direção de análise, no entanto, é preciso apresentar algumas considerações metodológicas. Após observar correlações entre os três parâmetros no estabelecimento do estatuto da informação na pesquisa experimental, Hunston apresenta uma análise de dois textos, com tratamento quantitativo dos dados: faz um levantamento do número de orações que introduzem determinado tipo de atividade retórica em cada seção de um artigo (*interpretar, apresentar resultados [da pesquisa], apresentar fatos, narrar eventos*); analisa a distribuição diferenciada de atividades retóricas na seção de Discussão de dois artigos; e apresenta um levantamento de Fontes da Informação na Seção de Discussão dos dois artigos. Com base nesses dados, a autora argumenta que os dois artigos que examina podem ser contrastados em termos do maior ou menor grau de especulação na argumentação do escritor, caracterizando portanto duas "fases" ou momentos históricos diferentes na constituição da disciplina: de uma fase de "observação de fenômenos e relatos", no primeiro artigo, a uma fase de "teorização e construção de modelos", no segundo.



No nosso caso, uma análise como a desenvolvida pela autora esbarraria nas seguintes dificuldades. Em primeiro lugar, não há seções claramente demarcadas na pesquisa literária, com a macro-estrutura EM-R-D da pesquisa experimental. Sendo assim, não se pode estabelecer uma base ou padrão de comparação entre artigos neste sentido. Quanto à comparação de determinada seção de um artigo (ou mesmo de todo um artigo) em termos das Fontes da Informação em que se baseia o escritor, a análise resultaria pouco informativa, pois os artigos da amostra desta pesquisa distinguem-se em termos dos seus propósitos e das fontes em que se apóiam: alguns oferecem uma leitura da obra literária à luz de determinado conceito ou categoria (o *olhar Lacaniano*, por exemplo), com apoio de uma fonte extra-textual apenas; outros apresentam uma contextualização histórica da obra literária, com base em várias fontes extra-textuais; há outros ainda que se apóiam exclusivamente em dados da própria obra literária. Sendo assim, o número maior ou menor, do ponto de vista estatístico, de Fontes da Informação extra-textuais (citações, conhecimento partilhado) ou Intra-textuais (escritor como fonte, dados textuais como fonte) num determinado artigo não revelaria diferenças entre diferentes momentos da disciplina, mas apenas diferentes *tipos de argumentos* na pesquisa literária. Por outro lado, o recurso às citações, na pesquisa literária, quando se trata da atividade retórica de *Revisar Pesquisa Anterior* é de caráter contestatório, portanto não serve como parâmetro para se medir o grau de negociação epistêmica na área.

### 5.1.3 - Atitudes institucionais relativas à informação na pesquisa literária

Myers (1989:21) argumenta que a modalização é um critério na identificação de uma asserção propositiva (o que nesta pesquisa estamos chamando de *Tese*, ou proposição de nível conceitual mais abrangente do artigo, que apresenta uma especulação em relação a como a obra deve ser lida):

Se uma locução assertiva importante é apresentada sem atenuação, pode-se pressupor que provavelmente ela não constitui a proposição mais importante do artigo, ou seja, a locução assertiva que introduz conhecimento novo<sup>4</sup>. (minha ênfase)

A proposição de Myers faz referência a uma atitude institucional, no âmbito da academia, que valoriza a demonstração pública de "modéstia" por parte do pesquisador<sup>5</sup>. Ao atenuar sua proposição, o pesquisador está levando em consideração a "face negativa" da

comunidade à qual se dirige — o uso de uma estratégia de polidez negativa permite ao autor apresentar a sua proposição como provisória, explicitamente dependente de aceitação por parte da comunidade disciplinar a que pertence, a única capaz de decidir se a proposição acomoda-se ao conjunto de conhecimentos acumulado naquela área do saber<sup>6</sup>.

A pesquisa literária não se caracteriza, como a pesquisa experimental, por apoiar-se num conjunto fechado de metodologias e de teorias aceitas consensualmente — nas palavras de Rorty (*in* Nelson et alii, 1987:46), "o grau de consenso entre sociólogos ou críticos literários sobre o que conta como pesquisa significativa, pesquisa que merece ser continuada, é menor do que, vamos dizer, entre microbiólogos".<sup>7</sup> Com base nesta linha de raciocínio, argumenta Bazerman (1981:378) que, se na área das ciências experimentais as proposições são codificadas como "sugestões" e são proposições de alcance limitado, circunscritas por um quadro teórico bem delimitado, na área da pesquisa literária as proposições são apresentadas como "convicções" e remetem a toda uma tradição de leitura anterior da obra literária, que deve ser desalojada a partir da leitura apresentada pelo crítico. Se na pesquisa na área das ciências experimentais o autor coloca-se em posição de deferência em relação ao seu auditório, o único em condições de avaliar a "verdade" de suas proposições, na área da pesquisa literária o crítico tem menos responsabilidade em relação ao estabelecimento do que é certo, ou verdadeiro, e deve portanto demonstrar ter mais "insight" do que os seus leitores para convencê-los da plausibilidade de seus comentários sobre a obra literária.

Para Bazerman, a categoria da certeza, ou a atitude de codificar as proposições com o grau máximo de certeza, seria valorizada na pesquisa literária como estratégia de persuasão. De fato, em muitos artigos da amostra observa-se que a atividade retórica de *Introduzir Tese* é codificada como uma asserção categórica ou como uma "convicção", nos termos do autor. No entanto, como resolver o problema da ocorrência, em vários artigos da amostra, de *Introduzir Tese* na forma de "especulações", ou enunciados atenuados?

Reformulando o problema e ampliando-o, observa-se que a distribuição de categorias informacionais nos artigos que constam da amostra desta pesquisa demonstrou ser desigual: enquanto em alguns artigos predominam as categorias da certeza ("convicções"), há outros em que predominam as categorias informacionais ligadas aos valores do "provisório" ("especulações"). Há um número maior de artigos ainda que apresenta tanto as categorias da certeza quanto as categorias do "provisório" (cf. a noção de "certeza precária" em Silvano Santiago, 1997).

Simpson (1990:91) argumenta, com base na análise de artigo de F.R. Leavis, que não há um padrão ou "sistema operacionalizável" no uso da modalidade na crítica literária, do ponto de vista pragmático: informações controvertidas (relativas ao cânone da literatura inglesa, por exemplo) são tratadas como "fatos" (através de asserções categóricas) e outras não-controvertidas são apresentadas como "especulações" de caráter atenuado, como se maior "risco" estivesse implicado na sua apresentação. Para o autor, a modalidade é usada de forma estratégica no discurso daquele crítico: o mesmo desvia a atenção da sua comunidade de leitores de questões centrais no estudo da literatura de língua inglesa, direcionando-a para questões "periféricas". A proposição de Simpson parece ser inatacável: o crítico usa o sistema da modalidade como um recurso estratégico (ou "estilístico", nos termos de Simpson) na consecução de determinados propósitos retóricos. No entanto, é preciso acrescentar, a esta concepção da modalidade (ou modalização de forma ampla) como um recurso estratégico, uma dimensão institucional, que revele as formas de auto-representação aceitas naquela área disciplinar, inscritas nas suas convenções ou nas práticas discursivas de seus membros.

Neste sentido, oferecem-se as seguintes considerações. Observa-se, nas proposições dos três autores, que as mesmas se assemelham ao rejeitarem o estudo da modalização como sendo baseado exclusivamente num sistema de crenças, propondo estudá-la antes como um sistema semântico usado na construção discursiva de papéis interpessoais. No entanto, enquanto Myers faz referência a convenções de *gênero* e à noção de *persona*, Bazerman acrescenta à noção de *persona* uma dimensão relativa ao *ethos* do crítico, que predomina em relação a três aspectos do contexto que circunda a prosa nesta área: o próprio texto literário, a literatura prévia da área e o seu auditório. Para o autor, o poder de persuasão de um crítico depende pelo menos em parte da sua capacidade de construir uma voz autoral cujas características são a sensibilidade, ou mesmo o brilhantismo.

Estamos entendendo a noção de *ethos* como sendo ligada àquelas qualidades pessoais do crítico que são valorizadas por uma comunidade de leitores, contrapondo-a à noção de *persona*, que parece estar ligada aos papéis sociais adotados pelo escritor (cf. Ivanić, 1998:40). Enquanto esta última faz referência à percepção que tem um escritor do seu *status* em relação àquele do seu auditório e está ligada a convenções genéricas, o *ethos* reflete convenções que remetem ao discurso da crítica literária de forma ampla.

Nesta pesquisa, acata-se proposição de Bazerman, segundo a qual o papel discursivo construído pelo escritor na pesquisa literária caracteriza-se pela preocupação de marcar

persuasivamente sua posição de leitura. O que falta acrescentar a esta discussão é a noção de que a *voz autoral* do escritor vai variar de acordo com o seu alinhamento a determinada tradição de leitura.

Em determinadas tradições de leitura, o escritor marca explicitamente no texto a sua leitura como uma "leitura definitiva" e a sua *voz autoral* (ou *ethos*) como a de um crítico com controle dos "fatos" do texto literário. Já em outras tradições de leitura, o escritor inscreve no texto o caráter de sua leitura como uma "leitura marcada por sua subjetividade", ou uma "posição de leitura", e a sua *voz autoral* como a de um crítico com disposição de dialogar com outras leituras daquele texto literário. Nas seções a seguir, ocupamo-nos das diferentes estratégias de alinhamento do autor na pesquisa literária.

#### 5.1.4 - Padrões de avaliação de *status* na pesquisa literária

A predominância de "convicções" correlaciona-se com uma prosa que se caracteriza por sua impessoalidade, num padrão de avaliação implícita, no que diz respeito a *status*, enquanto a predominância de categorias do provisório correlaciona-se com uma prosa fortemente marcada pela subjetividade do escritor, num padrão de avaliação explícita.

Na avaliação implícita, há ênfase na noção de "exterioridade" , no texto, ou nas propriedades formais do texto. A estratégia de *objetificação textual*, que se caracteriza pela predominância de categorias da certeza e "invisibilidade" do crítico, revelaria o alinhamento do escritor a uma concepção imanentista do texto. Aqui, o autor apresenta-se como um leitor atemporal, objetivo, contemplativo, que "desvenda" os sentidos do texto (cf. Fish, 1992). Poderíamos acrescentar ainda que o corolário natural deste alinhamento é a produção de uma "leitura autoritária" (cf. Collini in Eco, 1992) ou "definitiva".

Na segunda, adota-se uma estratégia de destaque, não ao texto, mas ao leitor no trato com o texto. Desta forma, o *foco na enunciação*, com a apresentação de asserções atenuadas de forma consistente ao longo de todo o artigo e de uma prosa marcada pela subjetividade do escritor, numa avaliação mais explícita, poderia ser vista como uma prática discursiva que revela o alinhamento do autor a uma visão "hermenêutica ou interpretativista" (cf. Grant & Zyngier, 1998) da pesquisa literária, que destaca a instabilidade de todo significado. Neste tipo de leitura da obra literária, que se apresenta como uma "posição de leitura" ou uma leitura

situada, observa-se um texto que inscreve, através de suas escolhas lexicogramaticais e convenções discursivas, a disposição do escritor de dialogar com outras leituras da mesma obra.

Selecionamos dois artigos da amostra, reproduzidos integralmente nos Anexos II e III para demonstrar o método de análise.

#### 5.1.4.1 - Avaliação implícita: foco no texto

Em artigo sobre obra de Toni Morrison, Philip Page (Texto 6) apresenta um argumento pela caracterização de *Jazz* como um romance pós-moderno. O título do artigo sugere o seu tema e a tese central do autor: "Traces of Derrida in Toni Morrison's *Jazz*". Observa-se neste artigo um padrão de avaliação implícita, no que diz respeito a avaliação de *status*, numa manobra discursiva cujo propósito é destacar o texto e suas propriedades formais. O artigo inicia por abordar a obra de Morrison, de forma ampla, fazendo referência a dois romances da autora que supostamente tratariam de temas "pós-modernos" (Orações 1, 2 e 3):

#### Exemplo 11

**(S1)** *Toni Morrison's published work is infused with postmodern themes. (S2) For example, Sula is structured around the interplay between supposed binary oppositions (such as bottom/valley, white/black, male/female), and Beloved examines the necessary dangers of both memory and its repression. (S3) Postmodern themes are also evident in Morrison's published interviews and essays. (S4) Repeatedly, she declares her interest in the ambiguity of presumed dualities, and she insists that her novels remain open-ended, not as final authoritative statements but as maps or as texts with plenty of "holes and spaces so the reader can come into" them. (S5) Thus her texts are deliberately like other African American art forms, such as jazz and preaching, that allow for audience response. (S6) Moreover, instead of focusing on the whole or the center, Morrison tries to develop "parts out of pieces", "prefer[ring] them unconnected - to be related but not to touch, to circle, not line up". (S7) For her, what is absent is at least as important as what is present. (S8) Her role is not to reveal some already established reality but to "fret the pieces and fragments of memory" and to investigate "the process by which we construct and deconstruct reality in order to be able to function in it". (S9) In short, Morrison requires that her novels be regarded, in Roland Barthes's terms, as texts, not works.* (parágrafo 1)

Os enunciados 1 e 2 são apresentados como "convicções". Têm como fonte da informação o autor do artigo, e portanto são locuções propositivas, codificadas como asserções categóricas, que introduzem a informação como uma verdade absoluta<sup>8</sup>. No enunciado 3, o escritor do artigo faz referência a entrevistas e ensaios de Morrison que supostamente introduziriam temas pós-modernos, contribuindo para sustentar o seu argumento. Aqui, o

escritor introduz uma "modalidade perceptiva" (cf. Simpson, 1990:80), incluída na categoria da modalização epistêmica:

*Postmodern themes are also evident in (...).*

O valor de certeza epistêmica de *X é evidente* confere ao enunciado o mesmo tom de autoridade de S1 e S2. Observa-se, neste parágrafo ainda, avaliação implícita contida nos verbos de citação:

Exemplo 12: (S4) *Repeatedly, she [= Morrison] declares her interest in the ambiguity of presumed dualities, and she insists that her novels remain open-ended, not as final authoritative statements but as maps or as texts with plenty of "holes and spaces so the reader can come into" them.*

Exemplo 13: (S9) *In short, Morrison requires that her novels be regarded, in Roland Barthes's terms, as texts, not works.*

Na escolha do primeiro verbo (= *declare*), o escritor assume uma atitude de distanciamento em relação à proposição da autora, mas através dos verbos *insist* e *require*, ele interpreta a atitude da autora em relação à informação veiculada<sup>9</sup>, atribuindo a esses enunciados uma modalização deôntica — a leitura das obras de Morrison como "textos plurais" é uma exigência da autora. Esta avaliação implícita nos verbos de citação serve para conferir legitimidade ao discurso do escritor: o escritor subordina o discurso de Morrison a um enquadre, de seu próprio discurso, que localiza as intenções da autora no plano da necessidade, do dever.

Ainda na introdução, antes de passar à análise de *Jazz*, o escritor aborda as personagens da obra de Morrison, em termos gerais, apontando suas características como "personagens em construção". Observa-se, no parágrafo a seguir, a ocorrência de modalização deôntica, num uso que expressa a condição de "necessidade/obrigação deônticas":

Exemplo 14: (S 1) *Thus throughout Morrison's fiction, her characters are caught in the endless flux of becoming.* (S 2) *In their multiple quests for viable identities, they must negotiate within the white/black polarity, and their explorations into their roles and identities are skewed because that pervasive and unyielding polarity leads to the displacement of additional polarities.* (S 3) *Her characters have trouble developing fulfilled selves because they lack adequate relationships with one or more others, such as parents, spouse, family, neighborhood, community, and/or society.* (parágrafo 2)

A condição de "necessidade/obrigação deôntica" é predicada em relação às personagens, indicando que a "compulsão deôntica" tem origem nas suas predisposições internas e não nas predisposições do pesquisador (cf. Simpson, 1990:86). Configura-se aqui um padrão de textualização que destaca o texto e suas propriedades formais.

Em seguida, o escritor antecipa o seu argumento, apresentando uma breve sinopse de *Jazz* e introduzindo os conceitos de *différance*, traço e ruptura, de Derrida, que servirão para orientar sua discussão das personagens centrais da obra:

Exemplo 15: (S 1) *Such postmodern tendencies are more explicit in Jazz than in Morrison's previous novels.* (S 2) *The difficulties of the characters in Jazz are related primarily to the absence or displacement of parents and children, which, in turn, is related to the lack of satisfactory connection to the past.* (S 3) *Such Derridean concepts as the *différance*, the trace, and the breach are especially useful in understanding the characters in Jazz who, in their displacement, tend to overemphasize one or the other terms of various binary oppositions.* (S 4) *Joe, for example, having been deprived of true parents and therefore having had to rely solely on himself, exaggerates the importance of self, to the exclusion of anything else. Violet, on the other hand, has allowed her mother's fate to overwhelm her sense of self.* (S 5) *The complex process of recovery which the novel documents is the movement away from such dependence on one face of an opposition and toward a healthier location within the play of oppositions.* [parágrafo 3]

Observa-se, no parágrafo, que predominam as categorias da certeza. Os enunciados S1, S2, S4, S5 e S6 são Comentários codificados como Convicções. Já S3 apresenta uma avaliação dos conceitos de *différance*, "traço" (marca, rastro) e "ruptura" de Derrida, que servirão para orientar discussão das personagens centrais da obra.

No quarto parágrafo, o último da introdução, o autor retorna à figura da autora, Toni Morrison. Observa-se, neste segmento textual, um movimento retórico em que um paradigma macroestrutural observado na obra da autora (o conjunto de relações que permitem caracterização de *Jazz* como um texto pós-moderno) é estendido para a própria autora — a caracterização do romance reflete o alinhamento político da autora:

Exemplo 16: (S 1) *More broadly, the novel's post-modernism suggests Morrison's political stance.* (S 2) *In Jazz, as elsewhere, Morrison exposes the debilitating effects of white oppression, yet she avoids sentimental praise for African Americans. Instead, she locates her novel in the play between the two races: It is about the African American experience in white-dominated America and about how that experience is defined by African Americans' historical and continuing relationship with whites.* (S 3) *Her novel thus mirrors her argument in *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary imagination that the concept of "an American Africanism" was created in the imaginations of whites as a way of defining themselves: "The process of**

*organizing American coherence through a distancing Africanism became the operative mode of a new cultural hegemony". (S 4) If whites have defined themselves against the African American other, the characters in Jazz have no alternative but to define themselves against the white presence. (S 5) *In either case, Morrison foregrounds the play between the two entities, not the traditionally privileged entity and not a reactive substitution of the traditionally deprived one.**

A atitude de ampliar o alcance de um padrão micro ou macroestrutural do texto para o autor é valorizada em algumas tradições de leitura na pesquisa literária. Observa-se aqui um modo de argumentação que atribui valor positivo à obra da autora, ao mesmo tempo em que sustenta o argumento do escritor pela caracterização de *Jazz* como um romance pósmoderno.

Por outro lado, a *hipótese argumentativa* no enunciado 4 (*If whites have defined themselves..., the characters in Jazz have no alternative...*) instaura um espaço hipotético que permite ao autor apresentar a sua argumentação (as personagens de *Jazz* não têm outra alternativa...) como uma "decorrência" de um "argumento" da autora (cf. S 3: *her [Morrison's] argument*).

Em seguida, o escritor passa à análise de *Jazz*. Observa-se que o escritor mantém a estratégia de construir discursivamente uma voz autoral "invisível" e que sua argumentação desenvolve-se no plano da certeza. Predominam as categorias da certeza (Comentários expressos como Convicções, como Necessidade Deôntica):

Exemplo 17: (S 1) *Without for the moment considering its Derridean implications, Joe Trace's name bears thematic weight.* (S 2) *Joe is adept at hunting, having learned the art of tracking prey from Henry LeStroy/LeStory.* (S 3) *Good hunters follow the track of their prey by interpreting or reading its traces, the signs or evidence of its former presence.* (S 4) *A track is also the forced or fixed direction imposed on one by external forces, much as the railroad tracks (which "control" the "feet" of Joe, Violet, and the millions of other migrants), the record needle's track, or more generalized fate: A faithful man near fifty "is bound to the track. It pulls him like a needle through the groove of a Bluebird record. Round and round about the town. That's the way the City spins you ... You can't get off the track a City lays for you".*

Os enunciados S 2, S 3 e S 4 apresentam as evidências para o argumento introduzido em S 1, de que o nome de uma das personagens centrais do romance, Joe Trace, aponta para um dos seus "temas" principais — a "procura", ou busca da identidade. Observa-se que o enunciado de S 1 desdobra-se em dois planos: apresenta o argumento que acabamos de mencionar (*Joe Trace's name bears thematic weight*), na oração principal, e indica para o leitor, numa oração reduzida de gerúndio, que a construção do argumento a partir dos conceitos de Derrida mencionados na



introdução serão adiados (*without for the moment considering its Derridean implications*). O padrão de textualização da oração reduzida contrasta com vários artigos da amostra: enquanto nestes a voz autoral tende a revelar-se, no papel daquele que organiza e explica o seu discurso (*I begin by..., I then trace..., I discuss...*), no segmento em discussão, a voz autoral é invisível e só pode ser "recuperada" pelo conteúdo semântico da atividade retórica (organiza o discurso) e por alguns traços lexicogramaticais, como o verbo que denota processo mental (*consider*) e o marcador temporal (*for the moment*), que remete à situação de enunciação, ou construção do argumento.

O parágrafo seguinte mantém a mesma estratégia discursiva de uma voz autoral "invisível", num trecho em que o conceito de "marca" (*trace*) de Derrida faz sua primeira aparição:

Exemplo 18: (S 1) *Joe and Violet, like all the novel's characters, are bound to the track of Northern, urban, African American life. (S 2) Lured from their rural Southern roots by the promise of economic opportunity and racial liberation, they are hooked by the City's music and throbbing energy. (S 3) But, like many Morrison characters (for example, Cholly Breedlove, Son, Sethe, and Paul D), their identities are still linked to their roots in the rural South. (S 4) The track of their lives is constituted by the traces of that past, largely their memories, which paradoxically give their present lives meaning and prevent the fulfillment of those present lives. (S 5) Thus, Joe, haunted by his inability to verify his mother's existence, reconstructs her in Dorcas and attempts to relive his remembered joy (his "Victory") in Vesper County. (S 6) For Violet, the traces of the past take the forms of her fear of repeating her own mother's suicide, her inability to have her own child, and yet her projections of a child onto Dorcas, Felice, and even Golden Gray, who "lived inside [her] mind". (S 7) Alice Manfred is also controlled by the traces of her past, for her bitter death-in-life is associated with her husband's infidelity and her desire for revenge. (S 8) Similarly, Dorcas's present is dominated by the traces of her memory of the riot-caused fire that killed her parents and burned her treasured dolls.* [ênfase em *traces* acrescentada por esta pesquisadora]

Os únicos vestígios da voz autoral num segmento que se caracteriza por introduzir uma paráfrase da obra e por tematizar as personagens (*Joe and Violet, they, their identities, the track of their lives, Joe,...*) são: 1) os comentários que tecem analogias entre as personagens de *Jazz* e aquelas de outras obras da autora (*like many Morrison characters...*), que revelam a atividade epistêmica do escritor; 2) os advérbios conjuntivos (*But, Thus, Similarly*), que revelam a construção de um argumento; 3) a ocorrência de *traces*, que revela a presença do autor, estabelecendo elos entre aspectos do texto e aspectos de seu argumento.

Nos dois parágrafos seguintes, o autor vai apresentar ao leitor o conceito de "marca" de Derrida e usá-lo para revelar o processo de construção da identidade de Joe:

Exemplo 19: (...) *For Derrida the trace designates the play or oscillation between a present, a thing-as-it-is, and an absence, an other. It is "the intimate relation of the living present to its outside, the opening to exteriority in general".* (...) [parágrafo 7]

Exemplo 20: *Thus, like everyone, Joe Trace is a trace. He named himself because he thought that "the trace [=his parents] disappeared without was me". His presence is only understood, only exists, in terms of the play between it and his absent parents, his absent past, and therefore his absent self. His conscious presence in the City only exists in terms of its play with, or memory of, his absent past in Vesper County.* (...) [parágrafo 8]

Em seguida, a voz autoral revela -se, avaliando a personagem:

Exemplo 21: (S 1) *But Joe is mistaken in his quest.* (S 2) *The past cannot be reclaimed, one present cannot substitute for a lost present; one person cannot stand for another.* (S 3) *His attempt leads to the reification of the second person, as Dorcas realizes: "Joe didn't care what kind of woman I was. He should have. I cared. I wanted to have a personality and with Action I'm getting one".* (S 4) *Moreover, Joe's quest is too self-serving. Falling into what Derrida calls the error of logocentrism, or the metaphysics of presence, he insists on his power of self-determination.* (...) [parágrafo 9]

Observa-se, em S 1 e S 4, avaliação do comportamento da personagem, o que indica tratar-se de avaliação no plano da estória. Há ocorrência de modalização no enunciado S 2 (*cannot*), num uso que expressa "impossibilidade epistêmica". A origem da modalização é *externa*, o que confere ao discurso um tom objetivo e impessoal. No segmento seguinte, a voz autoral revela-se mais uma vez, desta vez no plano da enunciação, avaliando a atividade discursiva realizada nos parágrafos anteriores:

Exemplo 22: *None of this is meant as an indictment of Joe. Like such characters as Sethe and Paul D in Beloved, he has to work through his grief for his missing mother, has to renegotiate his own past. Moreover, Joe, like Morrison's other African Americans, is a displaced victim of the white majority. Thus, Joe is already an other, relegated to the disprivileged term of the white/black duality. Having been always already displaced, it is inevitable for Joe to resort to displacement himself.* [parágrafo 10]

Em primeiro lugar, o pronome *this* remete anaforicamente ao conteúdo do parágrafo 9, para em seguida avaliá-lo como *no indictment of Joe*: as considerações sobre o comportamento de Joe não devem ser interpretadas pelo leitor como uma "condenação" da personagem. O substantivo anafórico *indictment* atribui à informação anterior uma determinada categoria

valorativa. Observa-se, neste trecho, que a voz autoral localiza-se, não mais no plano da estória, mas no plano do discurso, ou da enunciação, dirigindo-se ao leitor no papel daquele que constrói um argumento.

Há modalização deôntica no segmento, num uso que expressa a condição de "necessidade/obrigação deôntica" (*Joe has to work through his grief.../ it is inevitable for Joe to resort to...*). Tal como em exemplo anterior (*[Morrison's characters] must negotiate within the white/black polarity*) e em segmentos posteriores (*[the narrator] is well-informed, and/or/but she must try to figure things out...*), estes usos expressam a "compulsão deôntica" das personagens. Tais usos de modalização *externa* são compatíveis com a estratégia de construir discursivamente uma voz autoral invisível, pois circunscrevem a modalização ao plano da estória - aquele em que as personagens constroem suas identidades.

Prosseguindo nos padrões de modalização no texto em discussão, destacamos, para análise, trecho em que, dando continuidade ao seu argumento de que a narradora não tem papéis claramente demarcados no romance, o escritor vai sugerir que Morrison rompe com convenções novelísticas, num longo trecho que culmina no parágrafo 29:

Exemplo 23:

**(S1)** *When the narrator realizes each of her major errors, her self-correcting wish is to move into physical closeness with the characters. (S2) To make up for overly criticizing Golden Grey, she says, "I want to dream a nice dream for him, and another of him. Lie down next to him, a wrinkle in the sheet, and contemplate his pain and by doing so ease it, diminish it". (S3) Similarly, after misinterpreting Felice, Joe, and Violet, she wants "to be in a place already made for me, both snug and wide open," and that place is "in the peace left by [Wild] who lived [in the chamber of gold] and scared everybody". (S4) She wants to enter the characters' world and to exist there peacefully, in intimate communion with the characters: "She has seen me and is not afraid of me. She hugs me. Understands me. Has given me her hand. I am touched by her. Released in secret".*

**(S5)** *But by the conventional distinctions between external narrator and characters, this cannot happen. (S6) It cannot and yet it does, because Morrison, not content with conventional distinctions, insists on blurring the distinctions, on pushing beyond them, on exploring the différence.*

Trata-se de um trecho que introduz uma seqüência narrativa, que servirá de base para o comentário do escritor. O enunciado modalizado inaugura o comentário ao revelar a voz crítica do escritor, interferindo na narrativa e representando uma ruptura na cadeia tópica do discurso:

(S1) *When the narrator realizes...., her (...) wish is to...*

(S2) *She says ...*

- (S3) ... *she* wants to ....  
 (S4) *She* wants to...  
 → (S5) *But* (...) *this cannot happen*.  
 (S6) *It cannot happen and yet it does.... because Morrison...*

O uso do modal neste trecho poderia representar uma categoria híbrida<sup>10</sup> entre as noções de Permissão (= as distinções convencionais entre narrador externo e personagens não permitem à narradora de *Jazz* "entrar no universo dos personagens") e de Certeza Epistêmica (= sua caracterização como uma narradora em 1a. pessoa, mas fora da narrativa, necessariamente impede a narradora de "entrar no universo dos personagens"). A origem da modalização é mais uma vez *externa*, o que confere ao discurso um tom objetivo e impessoal: são as distinções convencionais entre narrador externo e interno que não permitem ou não facultam acesso ao universo das personagens.

Para finalizar, observa-se que o autor dirige-se ao leitor apenas uma vez, ao longo de todo o artigo, num segmento textual que introduz uma pergunta:

Exemplo 24: (S 1) (...). (S 2) *She has been deceived by the "artful City" into wanting to see, and therefore into seeing, more problems than there are.* (S 3) *She overemphasizes the negative in Golden Grey, not merely describing him as "a hypocrite" , but judgmentally laying on the criticism: "He is lying, the hypocrite".* (S 4) *And she revels in asserting her own superiority: "He thinks his story is wonderful, and that if spoken right will impress his father with his willingness, his honor. But I know better".* (S 5) *Since an external narrator should know better, such protestations ring false.* (S 6) *And a few pages later, after reporting Golden's anguish, the narrator realizes her mistake: "What was I thinking of? How could I have imagined him so poorly?"* (S 7) *This unreliability then becomes explicit: "I have been careless and stupid and it infuriates me to discover (again) how unreliable I am".* (S 8) *Again?* (S 9) *Where has she been unreliable before, or, worse, can readers rely on any part of her narration?* (S 10) *Deliberately, such questions have no answers, because this narration is not confined to "a simple 'either/or' structure"; instead, the narrator is knowledgeable and limited, reliable and unreliable.* [parágrafo 26; ênfase em *and* do autor do artigo; outras ênfases desta pesquisadora]

Nos enunciados S2, S3 e S4, o autor apresenta-se no papel de "narrador" em 3a. pessoa: *She has been... She overemphasizes... And she revels...* S 5, no entanto, não retoma *she* (= a narradora do romance) como referente na cadeia tópica do discurso, revelando assim a "voz epistêmica" ou autoral, que interfere na narrativa. A voz autoral é sinalizada ainda pela ocorrência do modal *should*. Trata-se do uso epistêmico do modal, sinalizando uma "inferência expressa de forma atenuada", com implicações de que a situação descrita pode não corresponder à realidade ("Um narrador externo deveria ter acesso irrestrito...).

No enunciado S 8, a função da pergunta é destacar um elemento da "fala" da personagem no enunciado anterior. No enunciado S 9, a pergunta desdobra-se em duas partes: na primeira parte (*where has she been unreliable before?*), o marcador temporal *before* e o uso do tempo verbal do *Present Perfect* remetem à noção de "iteração" expressa por *again*, na pergunta anterior, e *where* remete à narrativa. Na segunda parte (*can readers rely on any part of her narration?*), o autor levanta a questão mais ampla da "confiança" a ser depositada na narrativa. Em termos retóricos mais amplos, as duas perguntas servem para convidar o leitor do artigo a articularem perguntas para as quais não há resposta no texto (*such questions have no answers*): servem, portanto, como estratégias de envolvimento do leitor na construção do argumento.

Resumindo-se o argumento, as categorias informacionais no artigo de Page sobre Toni Morrison são categorias da certeza e da autoridade, características de muita prosa acadêmica, que se expressam através de recursos como o uso de asserções categóricas, modalização que expressa certeza epistêmica, modalização deôntica, verbos de citação orientados para as categorias da necessidade e do dever.

Embora o pesquisador não esteja representado na estrutura ideacional da oração, o seu ponto de vista transparece nas marcas de atenuação e na ocorrência de processos *relacionais, mentais, ou textuais*. Frequentemente, o único "vestígio" do locutor é a justaposição de um termo retirado do campo semântico que informa a tese proposta no artigo. No artigo em discussão, o emprego dos termos "marca, ruptura e *différance*" revela a interferência do autor, que justapõe dois campos semânticos: aquele em que se desenvolve a narrativa e o de seu enquadre teórico/interpretativo.

A seguir, examina-se um artigo que contrasta com o discutido nesta seção, apresentando categorias informacionais associadas aos valores do provisório, que destacam a precariedade, ou alcance limitado, das proposições do autor.

#### 5.1.4.2 - Avaliação explícita: foco no leitor

O texto escolhido para ilustrar o padrão de avaliação explícita, com foco no leitor, é um artigo de Richard H. Millington sobre Willa Cather (Texto 16), em que o autor apresenta um argumento pela caracterização de *My Antonia* como "um romance renovado (...) por seu diálogo com a narrativa oral"<sup>11</sup>. Já no primeiro parágrafo, em que o escritor estabelece território ao indicar uma lacuna no conhecimento (... *we have been so late in recognizing [Cather] as an*

*indispensable American writer*] e anunciar a sua pesquisa, evidencia-se a estratégia de posicionamento que será adotada ao longo de todo o artigo:

Exemplo 25: (S2) *I hope to offer a new description of My Antonia, one built upon a striking affinity between that book and Walter Benjamin's 1936 essay "The Story-teller".*

A atividade retórica de *Anunciar a Pesquisa* é codificada como uma expectativa, ou como uma intenção, através de uma modalidade volitiva (*I hope*). Ao localizar a sua leitura da obra literária no plano das intenções apenas, o escritor antecipa aquela que será a manobra discursiva mais importante do seu discurso: construir o seu *ethos* como leitor que reconhece a possibilidade de outras leituras daquela obra. Apresenta-se assim, não como a "autoridade" cuja percepção sobrepõe-se à de seu auditório, mas como leitor que enuncia a posição a partir da qual será construída sua leitura.

No mesmo parágrafo, o escritor avalia a crítica anterior, mais uma vez fazendo uso de um recurso que destaca a posição a partir da qual a pesquisa é enunciada:

Exemplo 26: (S5) *Benjamin's essay suggests a way of reading My Antonia that avoids what for me is unsatisfying in the approaches and assumptions that seem to dominate criticism of the novel: (...)*

O verbo *suggests*, predicado em relação à obra de Benjamin, a fonte extra-textual a partir da qual o autor desenvolverá seu argumento, concorre para a estratégia de valorizar, não as categorias da certeza, mas as categorias da especulação. Neste sentido, observa-se ainda, no exemplo acima, duas estratégias usadas para limitar o alcance das proposições apresentadas, implicitamente atribuindo-lhes *status* de "especulação": 1) o uso do sintagma preposicional *for me*, com valor de advérbio de oração; 2) o uso da modalidade perceptiva *seem[s] to*, que indica que a proposição funda-se numa evidência predicada com base na percepção do locutor. Estes usos contrastam com outras possibilidades de codificação de uma proposição, que, ao não explicitarem a sua origem enunciativa, ampliam o seu alcance, apresentando-a como um "fato" ou uma "verdade".

Após três longos parágrafos, nos quais introduz as idéias principais acerca das diferenças entre o romance e a narrativa oral contidas no ensaio de Benjamin, o escritor faz o seguinte comentário:

Exemplo 27: *I have perhaps quoted enough of Benjamin's essay for the reader to hear the elegiac note that gives "The Storyteller" its power and beauty.(...)*

O enunciado acima atribui aos segmentos anteriores o *status* de "citação", fazendo-se acompanhar de um advérbio (*perhaps*), que modaliza a própria atividade retórica de *Introduzir Citação*. Ao avaliar explicitamente o estatuto informacional das atividades retóricas que realiza, o escritor do artigo encaminha a atenção do leitor, não para o texto que é objeto de sua atenção, mas para a enunciação, colocando-a em primeiro plano.

Após alguns comentários finais sobre a relevância da narrativa oral e da cultura pré-industrial onde a mesma teve origem, o escritor anuncia o foco de sua pesquisa:

Exemplo 28: **(S1)** *I will be arguing that Cather aims to achieve in My Antonia, through her simulation of oral storytelling and the attack on novelistic values she simultaneously conducts, the kind of literary and cultural renovation Benjamin has in mind. (S2) My point is not that Cather's book is interesting insofar as it resembles Benjamin's admirable essay, but that the affinities between the works encourage us to identify with new clarity My Antonia's interests and purposes, to see that the beauty it achieves and the pleasures it generates at once pay tribute to a vanishing, heroic way of life and yield an engaged and pointed cultural analysis. (S3) While the strength of my claim that Cather covertly conducts the kind of argument with the novel that Benjamin articulates in "The Storyteller" will finally depend upon the reading I am about to offer (and while one of this century's great leftist intellectuals may seem like a strange companion for a writer who in all likelihood voted for Wendell Wilkie), we have not sufficiently recognized Cather as a cultural critic or historian ...* (parágrafo 6)

Observa-se a "combinação harmônica" da modalidade perceptiva (*seem*) com modalização epistêmica (*may*) em S3, conferindo grau mínimo de comprometimento em relação ao enunciado:

S3: (...) *one of this century's great leftist intellectuals may seem like a strange companion ...*

Trata-se de um enunciado em que o escritor antecipa possíveis objeções à sua leitura, destacando o caráter especulativo de suas proposições, a par de apresentar informação sobre a autora como uma especulação (*a writer who in all likelihood voted for Wendell Wilkie*). E, finalmente, na mesma frase 3, o escritor faz referência explícita às convenções epistemológicas/metodológicas que regem a pesquisa literária (*the strength of my claim depends on the reading I am about to offer*), apontando-as como as condições que precisam ser satisfeitas para que suas proposições tenham validade. Trata-se, assim, de um comentário metadiscursivo,

em termos amplos<sup>12</sup>, sobre as condições de validade das suas proposições. O efeito de sentido do trecho como um todo é destacar a natureza auto-reflexiva da atividade crítica do escritor do artigo, que assume a natureza construída de sua argumentação, realçando assim o caráter situado e provisório do seu discurso.

Daqui em diante, observa-se uma predominância de locuções assertivas que têm origem nas propriedades do texto (ou apenas indiretamente via personagens, enredo etc.), que permitem ao escritor deslocar o foco do discurso de sua pesquisa para o seu objeto de estudo, tematizando o romance *My Antonia*, as histórias nele contidas, suas propriedades, suas personagens. No entanto, embora o texto e suas propriedades formais sejam tematizados, várias estratégias de atenuação são realizadas, imbricando-se em trechos narrativos, através dos mais variados recursos formais. Tais recursos poderiam ser classificados, do ponto de vista funcional, em dois grandes grupos: a) aqueles que atenuam o conteúdo dos enunciados, e b) outros que dirigem nossa atenção para o próprio discurso, e que, portanto, poderiam ser caracterizados como de caráter metadiscursivo.

Dentre os recursos para atenuar o conteúdo do enunciado, apresentando-os como "especulações", sobressaem o uso de auxiliares modais com valor de possibilidade epistêmica; o uso de modalidade perceptiva; o uso de advérbios modais que expressam possibilidade epistêmica; a ocorrência de verbos plenos com valor modal ou de verbos modais volitivos; o uso de sintagmas preposicionais com função de advérbio de oração, de complemento verbal, ou de complemento do adjetivo:

Exemplo 29: *Cather's tramp, we might say, creates a kind of grisly beauty by vanishing. The curious articles he leaves behind (...) are plausibly emblematic (...) but not conclusively explicable: they thus represent, one might suggest, the distinctively untrammelled kind of meaning that stories like this one generate.* (p 11) [AUXILIAR MODAL EPISTÊMICO, ADVÉRBIO MODAL]

Exemplo 30: *Cutter seems to constitute a kind of symptom of middle-class culture's characteristic fluctuations and contradictions.* (π 23) [MODALIDADE PERCEPTIVA]

Exemplo 31: ... - *there is presumably no practiced reader who feels inclined to condemn Antonia* - (π 25) [ADVÉRBIO MODAL]

Exemplo 32: *I think, then, that it makes sense to claim that...* (π 18) [VERBO PLENO COM VALOR MODAL]

Exemplo 33: *Readers will now, I hope, be prepared to see the close of My Antonia by the light of the story - as Cather's invention of the kind of ending a novel committed to the values of storytelling might have.* [VERBO MODAL VOLITIVO]

Exemplo 26, parcialmente repetido: ... *avoids what for me is unsatisfying in...* [ADVÉRBIO DE ORAÇÃO]



Exemplo 34: ... *the tramp's leap into the trheshing machine seems to me similarly instructive.*  
[COMPLEMENTO VERBAL]

Exemplo 35: *Most striking to me is the "gestural" quality of meaning in this story.*  
[COMPLEMENTO DO ADJETIVO]

Observa-se ainda uma estratégia de atenuação do enunciado, não descrita nos tratamentos convencionais de recursos de modalização, como nos exemplos a seguir:

Exemplo 36: ..., *Cather is, I am suggesting, especially concerned...* (π 18)

Exemplo 37: *The making and appreciation of this moment represents, I am arguing, a kind of ...*  
(π 25)

Exemplo 38: *The notion of the counter-novel I have been advancing will, as I suggest below, ...*  
(π 23)

Exemplo 39: *The counter-novel I have been describing... (π 24)*

Trata-se de estruturas que se caracterizam por sua mobilidade sintática e por apresentarem um verbo pleno com valor modal, que co-ocorre com a 1a. pessoa do discurso. Assemelham-se, portanto, aos verbos lexicais modais realizados por verbos performativos, que, segundo Perkins (1983:94), caracterizam-se por comportarem-se sintaticamente como "verbos parentéticos"<sup>13</sup>:

*You are, I declare, quite mad.*

*You are quite mad, I declare.*

*He did not, I claim, have any right to insult her.*

*He did not have any right to insult her, I claim.*

No entanto, esses usos distinguem-se dos verbos lexicais modais realizados por performativos, como nos exemplos de Perkins acima. Diferentemente destes últimos, que não têm referência temporal específica, aqueles que ora examinamos ancoram o discurso numa situação de enunciação através do uso do aspecto progressivo: *I am suggesting/arguing, I have been suggesting/describing, advancing*. Reforçam, portanto, o efeito de sentido da construção como um todo, que é o de atenuação da proposição contida no enunciado: a validade da proposição é relativizada explicitamente, através de sua vinculação a uma situação de enunciação específica. Trata-se, assim, de um recurso que instaura uma nova noção de temporalidade na prosa acadêmica, que contrasta com a referência temporal genérica daquela prosa marcada por traços de objetividade e impessoalidade. Por outro lado, sobressai ainda o fato de que tais

expressões avaliam explicitamente o *status* da informação introduzida como um *argumento*, uma *sugestão*, ou uma *descrição*, destacando o caráter retórico ou argumentativo do discurso.

Passando aos recursos de caráter metadiscursivo, que dirigem nossa atenção para aspectos de codificação do discurso, seguem alguns exemplos retirados do artigo em questão:

Exemplo 29, parcialmente repetido: *Cather's tramp, we might say, creates a kind of grisly beauty by vanishing.*

Exemplo 40: *The book is rich in what might be called the material culture of storytelling, (...) (π 12)*

Exemplo 41: *Its action, however, takes an ironic or "dialogic" shape that might be called a "counter-novel". (π 16)*

Exemplo 37, parcialmente repetido: *(...)The making and appreciation of this moment represents (...) a kind of counter-maturity to that sponsored by the novel and the town — maturity as it might be experienced under the guidance of the story.*

Exemplo 42: *The contest between story and novel that unfolds in Book Two produces, then, a kind of stalemate.*

Dentre os recursos usados sobressaem os advérbios de oração como *a kind of*, *a sort of*, classificados por Chafe (1986), por exemplo, como "evidenciais", ou expressões modais que indicam "verdades relativas", ou verdades baseadas no conhecimento limitado do locutor a partir de evidências ou de crenças pessoais. Há ainda orações parentéticas (exemplo 29) e *cláusulas equativas* (*X might be called Y = X* pode ser chamado de Y) (no exemplo 40, inserida numa oração adjetiva restritiva e, no exemplo 41, inserida numa oração com função nominal de complemento do adjetivo).

Esses recursos parecem contribuir para destacar o caráter retórico do discurso, de forma consistente com os outros recursos de modalização observados no artigo, os quais concorrem, todos, para marcar explicitamente no texto o alinhamento do escritor a uma tradição de leitura que reconhece um espaço dialógico entre várias possibilidades de interpretação da obra literária.

Adaptando proposição de Leech & Short (1981:287) a respeito das diferenças, no texto literário, entre o autor "que interfere" na narrativa e aquele que nela "se esconde", propomos que a diferença entre um padrão de avaliação explícito e implícito, no que diz respeito a *status*, não implica que há uma *voz autoral* num caso e a mesma inexistente no outro, mas que no primeiro caso o escritor marca explicitamente no texto sua presença, enquanto no segundo caso há apenas "vestígios" daquela presença.

Para finalizar, o padrão de avaliação explícita do artigo confere-lhe um significado valorativo, à medida que a repetição insistente de expressões que destacam o caráter provisório

do discurso situa aquele texto num espaço de oposição a práticas textuais do discurso acadêmico marcado pelas categorias da certeza e da autoridade do conhecimento científico (Lemke, 1992:86). Se todo texto tem um "texto-sombra" (cf. Halliday, 1989), que funciona como um pano de fundo contra o qual se destaca o texto-figura, no caso do texto que ora examinamos, o seu significado valorativo poderia ser atribuído ao padrão de avaliação implícita do texto-sombra.

Por outro lado, o padrão de avaliação explícita poderia ser visto como exercendo influência "des-unificadora e des-normatizadora" (cf. Bakhtin, 1986:272) no discurso. A ser aceita tal proposição, que mereceria confirmação através de uma amostra diacrônica, estaria havendo uma re-definição do lugar que o sujeito ocupa na enunciação do saber literário.

Nesta seção, foram discutidas as atitudes institucionais relativas à informação na pesquisa literária. O ponto de partida na avaliação de *status* foi a identificação das *atividades retóricas* na pesquisa literária e a correlação entre as mesmas e as categorias de *fonte da informação* e *categorias da certeza*, tal como proposto por Hunston. Com base nas correlações observadas, foi apresentado argumento segundo o qual o uso de categorias informacionais em determinado texto da amostra só pode ser compreendido dentro do quadro geral da interação que governa o evento comunicativo como um todo, levando-se em conta que a noção de *ethos*, na pesquisa literária, varia de acordo com a tradição de leitura à qual se alinha o escritor.

## 5.2 - Avaliação de valor

Nesta seção, retomamos a proposta de Martin, apresentada no Capítulo 2, destacando suas considerações relativas à dimensão de Atitude, que corresponde sensivelmente à avaliação de *valor*. O autor reconhece três dimensões de Atitude: Afeto (ou expressão de sentimentos ou emoção); Apreciação (referente à avaliação estética de textos e processos); e Julgamento (ou expressão de avaliação moral ou social). Nas seções a seguir, tratamos separadamente a avaliação no plano do Julgamento e no da Apreciação. Ao dirigirmos nossa atenção para a avaliação no plano do Julgamento, na próxima seção, exploramos as relações entre *avaliação explícita* e *avaliação implícita*, criada pelo próprio texto.

### 5.2.1 - Avaliação no plano do julgamento

Nesta seção, argumenta-se que toda a avaliação contida num texto metaliterário deve ser compreendida com base na dimensão de avaliação implícita, criada pelo próprio texto, tal como proposta por Hunston. No trecho a seguir, retirado de artigo sobre obra de Toni Morrison, há ocorrência de avaliação "negativa", mas a atitude que se busca construir é de *empatia* com as personagens:

Exemplo 43: *Her [=Morrison's] characters have trouble developing fulfilled selves because they lack adequate relationships with one or more others (...)* [Texto 6, parágrafo 2]

O perfil de atributos "negativos" das personagens (*have trouble, lack adequate relationships, unfulfilled selves*) é "cancelado" pela avaliação positiva de conceitos Derrideanos, que remetem à noção de *falta, ausência*:

Exemplo 44: (...) *Breaches, the gaps which open up the apparently seamless continuity of existence, are the dislocations in the track (...)* For Derrida, the synonyms are violent - "crack, fracture, fault, split, fragment" - *yet a breach is also a hinge or joint, a break which "designat[es] difference and articulation". Thus, a crack of breach is disruptive, but the disruption allows us to know the entities being separated and to re-focus on the gap itself or on the structure of the breaching, which is the structure of the trace, of the différance.* [ parágrafo 15]

A orientação argumentativa do segmento em discussão é sinalizada pelos conectores *yet* e *but*, que destacam os aspectos positivos dos conceitos de *falta* e *ausência*. É a avaliação positiva destes conceitos que permite ao autor construir uma atitude de *empatia* com as personagens. Assim, a base da avaliação, ou critérios a partir dos quais atribuem-se valores positivos ou negativos a determinados elementos do discurso, é estabelecida pela orientação argumentativa do texto.

Esta, por sua vez, é uma função do "contrato de leitura" (cf. Eco, 1992) estabelecido entre escritor e leitor. No caso do artigo sobre obra de Morrison, o contrato faz referência a uma leitura da obra da autora a partir dos conceitos Derrideanos de *rastro* e de *différance*. Tomemos outro exemplo, retirado de artigo de D.W. Price sobre o romance *Midnight's Children* de Salman Rushdie. Neste artigo, o autor argumenta que as personagens centrais do romance (Methwold, Indira Gandhi e Saleem) exemplificam os três "modos da história" propostos por Nietzsche, respectivamente — o modo "conservador ("antiquarian"), o modo monumental e o modo crítico:

Exemplo 45: *The three modes of history (the antiquarian, the monumental, and the critical) that Nietzsche discusses in his second Untimely Meditation are practised by three specific characters that Rushdie creates in Midnight's Children. In Rushdie's fictional world, William Methwold employs a form of antiquarian history; the Widow [Indira Gandhi] is a proponent of monumental history; and Saleem Sinai is a critical historian. (...) [parágrafo 4].*

No segmento em discussão, Price associa cada personagem a um dos modos da história propostos por Nietzsche. A atribuição de valores positivos ou negativos às personagens, através desta associação aos três modos da história, se dá mediante um rito inicial em que o autor discute o ensaio de Nietzsche:

Exemplo 46: (...) *Nietzsche firmly believes that moments exist when antiquarian and monumental as well as critical history can further the cause of life. He is at pains to point out, however, that "each of the three species of history which exist belongs to a certain soil and climate and only to that: in any other it grows into a devastating weed". [paragraph 4]*

*In his novel, Rushdie depicts both the antiquarian and the monumental modes of history as devastating weeds — monstrous growths that choke out the living foliage on the Indian sub-continent. (...) [Text 7, paragraph 5]*

No parágrafo 5, o autor apropria-se da metáfora da "erva daninha" (*devastating weed*) usada por Nietzsche e argumenta que os modos conservador e monumental, na Índia, representam um fator de "devastação" de sua "pujante vegetação". Este é o "contrato de leitura" entre escritor e leitor: aos dois primeiros modos da história são atribuídos valores negativos e apenas ao terceiro modo atribuem-se valores positivos. A partir daqui, estabelece-se um sistema de valores que irá orientar todo o texto.

Observa-se ainda, neste texto, que a dimensão de Julgamento predomina na seção que "carrega" o seu argumento, enquanto a expressão de Apreciação concentra-se nas seções de Introdução e de Conclusão. A construção de uma atitude de distanciamento em relação a Methwold, por exemplo, repousa na composição de um perfil de atributos valorativos na dimensão de Julgamento:

Exemplo 47: (...) *William Methwold ... is an antiquarian historian par excellence. He expresses antiquarian desire (...) most clearly through the perverse conditions under which he sells his enormous estate to Ahmed Sinai, Homi Catrack, the Ibrahims, the Dubashes, the Sabarmatis, and Dr. Narlikar. (...) By transferring his entire estate, a veritable europa intacta, Methwold "preserves" and "reverses" the past and looks back with piety on the Raj. [parágrafo 7]*

(...) As Methwold expresses it to Ahmed Sinai, "You'll admit we weren't all bad: built your roads. Schools, railway trains, parliamentary system, all worthwhile things". Methwold's "we" is necessarily restrictive; he views the British as the quintessentially civilizing influence on the Indian subcontinent. (...) There is nothing on the estate that would even suggest that anything other than European culture exists. The architecture of the buildings (...) and their very names, "Versailles Villa, Buckingham Villa, Escorial Villa and Sans Souci", signal simultaneously a repudiation of indigenous architectural traditions as well as a desire to superimpose historical European paradigms on the Indian landscape and consciousness. (...) [parágrafo 8]

Inicia-se por avaliar o comportamento da personagem em termos negativos em função das condições de venda de seu patrimônio (*the perverse conditions under which he sells his estate*). Sua atitude de reverência ou respeito à figura do representante inglês na Índia (*he looks back with piety on the Raj*) e ao passado também contribuem para avaliar o seu comportamento em termos negativos. No parágrafo 8, o comportamento de Methwold é avaliado negativamente em função de sua visão "limitada" (*restrictive [views]*) do papel dos ingleses na Índia.

Um aspecto do segmento textual em discussão precisa ser destacado, pois remete a características mais amplas do funcionamento da avaliação no texto. Grande parte da avaliação neste texto é *evocada*, ou expressa como um significado ideacional, que se associa a determinados valores sociais. É preciso portanto enunciar a posição de leitura a partir da qual esta avaliação é compreendida. Destacamos os seguintes trechos:

*...the British as the quintessentially civilizing influence on the Indian subcontinent.  
...names of buildings signal a repudiation of indigenous architectural traditions...*

Nos dois casos, o significado ideacional está associado, numa tradição de leitura póscolonialista (cf. Mills, 1997), a valores negativos ligados ao termo "colonizador" na oposição "colonizador" x "colonizado". O exemplo a seguir ilustra a caracterização de Indira, também na dimensão de Julgamento:

Exemplo 48: *The second Nietzschean mode of history that Rushdie recreates in his novel is monumental history (...) The character in Midnight's Children that openly embraces the monumental approach to history is the Widow - Indira Gandhi. (...) [parágrafo 11].*

*(...) Zareer Masani, a biographer of Indira Gandhi, believes that she resorted "to measures more Draconian than those use by the British Raj". (...) These forgotten segments of history were swept away by the flood of monumentalism that Indira Gandhi released in her quest to retain power. [parágrafo 14]*

(...) *her swift and cruel actions during the Emergency were perceived to be analogous with the actions of Devi, and this was a role that "Mother Indira" did not repudiate.* [parágrafo 16]

Enquanto Methwold ocupa o pólo mais baixo na dimensão de prestígio social (valores sociais), Indira ocupa o pólo mais baixo na dimensão de aprovação moral (valores morais): *swift and cruel actions, Draconian measures.* Já Saleem é avaliado com atributos positivos na dimensão de Julgamento:

Exemplo 49: *To throw off the burden of cyclical monumentalism, Saleem employs the critical mode of history and writes a counter-narrative that expresses the "new myth of freedom". According to Nietzsche, critical historians "implant in [themselves] a new habit, a new instinct, a second nature". For Saleem, the "new myth of freedom" is precisely the new habit that he hopes the Indian nation will adopt. (...) [parágrafo 19]*

Neste primeiro segmento, a avaliação de Saleem é, num primeiro momento, implícita, com base no sistema de valores estabelecido pelo texto (o modo crítico tem valor positivo); num segundo momento, é *evocada*, pois o significado ideacional "contra-narrativa" associa-se a valores positivos numa tradição de leitura póscolonialista: uma "contra-narrativa" é o produto de um "historiador crítico", que se ocupa de temas negligenciados ou deliberadamente ignorados pela história oficial. Finalmente, a avaliação aqui também é inscrita no texto: o autor apropria-se do léxico valorativo *new*, de uma citação de Nietzsche, e usa-o para caracterizar a contra-narrativa produzida por Saleem, indiretamente atribuindo valor positivo ao próprio Saleem.

Para finalizar a discussão das dimensões de avaliação no texto, anote-se ocorrência de Apreciação no início do artigo, em que Price apresenta o seu tema:

Exemplo 50: *The popularized political controversy surrounding The Satanic Verses (1989) has largely obscured one of the most important aspects of Salman Rushdie's work, namely, his philosophical examination of history. In each of his major novels, Rushdie explores various philosophies of history and holds them up to his readers for scrutiny. In Midnight's children (1980), for example,..... [parágrafo 1]*

A atribuição de valor no trecho é pressuposta ("one of the most important aspects of Salman Rushdie's work" pressupõe que há aspectos importantes na obra de Rushdie) e pode ser compreendida como Apreciação, na sua dimensão de Valoração, ou julgamento da importância

social de determinado texto. O trecho a seguir, retirado da conclusão, apresenta também alguns usos de avaliação no plano da Apreciação:

Exemplo51: (...) *In the essay "Outside the Whale", Rushdie pleads for writers to abandon the current retreat from the political that characterizes so much of their writing today. (...) The power of governments to manipulate images and information is so immense and the reservoir of the cultural semiotic so deep that the writer remains one of the few people who can construct an entire narrative in opposition to the unidimensional, simplistic, reductive, slogan-laden messages offered up by government and "free market" advertising. (...) [ parágrafo 28].*

Neste segmento textual, o autor traz a discussão do texto literário do âmbito da "estória" (a narrativa de Saleem), em que ele desenvolve seu argumento, para o âmbito da enunciação, em que informações extra-textuais sobre Rushdie contribuem para sustentar o perfil de atributos valorativos positivos daquela narrativa. Ao caracterizar a "história oficial" em termos negativos, a partir de leitura de ensaios do próprio Rushdie, Price destaca os atributos positivos da contra-narrativa de Saleem.

Observa-se, assim, que a dimensão de Apreciação (predicada em relação ao autor ou à sua obra) pode concentrar-se na Introdução do artigo ou na sua Conclusão, locais privilegiados para a expressão de envolvimento do autor com seu objeto de estudo.

### 5.2.2 - Avaliação no plano da apreciação

Nesta seção, discutem-se algumas dimensões de Apreciação na pesquisa literária, com base em usos observados nos textos que constam da amostra desta pesquisa. A análise é organizada em torno dos diferentes elementos do discurso avaliados.

#### 5.2.2.1 - Avaliação da crítica anterior

Iniciamos pela avaliação da crítica anterior, investigando se há correlação automática entre este elemento do discurso e dimensões de apreciação. Nos trechos a seguir, por exemplo, retirados do Texto 3, em que o escritor do artigo discute a obra *Beloved* de Morrison, observa-se o processo de atribuição de valor em diferentes dimensões:

Exemplo 52: (...) *I discuss several influential interpretations of *Beloved* that neglect or misinterpret Morrison's portrayal of family violence, particularly the infanticide and the reenactment of it in *Sethe's* attack on the abolitionist Bodwin. [REAÇÃO:IMPACTO]*



Exemplo 53: *Events in the United States today make it difficult to agree with readers who claim that the exorcism of Beloved represents a successful working through of America's racial traumas. Indeed, in my view, such optimistic interpretations of Beloved participate in the repressions and denials of trauma that the novel opposes.* [VALORAÇÃO]

Exemplo 54: *Rushdy's statement that "the novel both remembers the victimization of the ex-slaves (...) and asserts the healing [of] the protagonists (...)" seems particularly suspect in view of the destructive divisions Morrison portrays in the African American community (...).* [VALORAÇÃO]

Exemplo 55: *Bernard Bell describes Beloved as a "retelling of the chilling historical account of a compassionate yet resolute self-emancipated mother's tough love." This bizarre formulation ....* [VALORAÇÃO? COMPOSIÇÃO ?]

A pergunta que desencadeia a análise aqui é a seguinte: é possível circunscrever o processo de avaliação da crítica anterior a determinada dimensão da apreciação? À primeira vista, a avaliação da crítica anterior deveria remeter ao seu Impacto numa comunidade de leitores, como de fato ocorre no primeiro trecho: "interpretações influentes" remete à "disposição" de determinada comunidade relativamente a uma proposta de leitura da obra. Outros usos de avaliação da crítica anterior colhidos na amostra, que autorizariam tal hipótese seriam os seguintes: *convincing analysis, impressive analysis, striking suggestion*. Em cada um destes usos, descreve-se o impacto da crítica numa comunidade de leitores, em termos de sua força como um argumento "convicente" ou "impressionante", ou ainda em termos de sua originalidade, através do uso do epíteto "surpreendente".

No entanto, as práticas de avaliação nos trechos seguintes sugerem que a avaliação da crítica anterior não pode ser vista como circunscrita à dimensão de Reação:Impacto. Em *optimistic interpretations*, e *suspect statement*, passamos do plano da avaliação do Impacto de determinada leitura ao plano do Julgamento. Há pressuposição, por parte do escritor do artigo, de que as leituras anteriores de *Beloved* são leituras comprometidas pelo alinhamento dos críticos a determinada posição no espectro político. É assim que se compreende a utilização de um termo como *suspect*, claramente estrangeiro no domínio do comentário sobre textos, que tende a "naturalizar" os critérios estéticos como os únicos que presidiriam à avaliação de obras literárias, muitas vezes levando à negação das demais possibilidades de avaliação.

Há ainda a expressão *bizarre formulation*, que fica no limite entre Composição e Valoração. Trata-se de um processo perceptivo ou de um processo de atribuição de valor? Ao primeiro, corresponderia foco na *percepção* que o leitor tem das propriedades do comentário do crítico e, ao segundo, corresponderia foco no *juízo* que faz do comentário do crítico, do ponto de vista de sua importância para uma comunidade de leitores. No primeiro caso, haveria

foco no "avaliando", ou seja, naquelas propriedades do elemento sendo avaliado que desencadeiam o processo perceptivo, enquanto no segundo predominaria o foco no "avaliador", ou seja, na avaliação com base em determinada posição de leitura.

Embora este possa parecer um problema trivial, o mesmo aponta para as dificuldades na identificação das diferentes dimensões da apreciação, com base em critérios nocionais apenas. Martin (2000:160) argumenta que, embora todas as dimensões da apreciação respondam às características de uma disciplina, a Valoração seria mais sensível aos critérios específicos de determinada área disciplinar. A avaliação de uma leitura como *bizarre* poderia, então, ser compreendida como no plano da Valoração, atribuindo ao comentário do crítico uma conotação de leitura "não-documentada", "contra-intuitiva", dentre outras possibilidades, a partir de critérios específicos da pesquisa literária em algumas tradições de leitura (a leitura de uma obra deve apoiar-se em evidências textuais). No entanto, se tomarmos o trecho em que ocorre a avaliação, na sua íntegra, seremos levados à conclusão de que a avaliação de Berger, autor do artigo, relativamente à crítica de B. Bell está localizada no plano da Valoração com base em critérios, não epistemológicos ou metodológicos, mas ideológicos. O exemplo 53 confirma esta análise: o parágrafo de onde o exemplo é retirado é anterior a outros parágrafos que introduzem avaliação da crítica, funcionando portanto como um *enquadre* a partir do qual os comentários seguintes serão entendidos. O enquadre proposto pelo autor é apresentado através de tematização da posição de leitura (*events in the United States today*) a partir da qual avalia-se a crítica anterior. Trata-se de uma perspectiva "externa", que propõe uma avaliação da crítica com base na observação da sociedade americana: a crítica avaliada negativamente participaria, segundo o autor do artigo, da repressão e negação do trauma histórico, apresentado em *Beloved*, e observado na sociedade americana.

Conclui-se dessas observações que as categorias propostas por Martin nem sempre são empiricamente sustentadas na pesquisa literária. Há inúmeros casos, na amostra, em que a avaliação traz elementos de Apreciação e de Julgamento. Por outro lado, o argumento de Martin supõe uma homogeneidade de critérios, numa determinada área disciplinar, que não parece existir no caso da pesquisa literária.

### 5.2.2.2 - Avaliação de personagens

Passando a um outro elemento do discurso, as personagens da obra sendo comentada, retomamos artigo de Price sobre obra de Shakespeare, em que Richard é caracterizado nas dimensões de Julgamento e de Apreciação:

Exemplo 56: *Richmond's moderate views may reinscribe comforting traditional hierarchies, but as every reader or viewer of the play knows, he is a flat, unmemorable character, far less vivid and compelling than the unruly monster killed on Bosworth Field. If early modern English drama from Tamburlaine to Hamlet and Coriolanus constructs the narrative of independent masculine aggression as a tragedy, in which an unruly, singular, yet compelling protagonist is inevitably destroyed by larger social forces, the flatness and unbelievability of Richmond suggest that on a larger cultural level the problem of unruly masculinity did not admit of easy resolution.* (Texto 5) [REAÇÃO: IMPACTO]

Exemplo 57: *In 2 Henry VI Richard is a minor character; and while he baits Clifford and slays Somerset in battle, he shows none of his later cunning or ruthless lust for mastery.* (Texto 5) [COMPOSIÇÃO: ?]

No segundo exemplo, a avaliação da personagem remete, não ao Julgamento (*the unruly monster*) de seu comportamento, ou à reação do leitor (*flat, unmemorable character*), mas à percepção que o leitor tem da "importância" de determinada personagem na obra. Richard, que na peça que nomeia (*Richard III*) é sua personagem central, é caracterizado como uma personagem secundária ("*minor*") na obra *Henry VI*. Neste caso, portanto, a avaliação se dá no plano da Composição, visto que decorre da percepção do leitor quanto ao papel que a personagem desempenha na obra. No entanto, como classificar, no esquema de Martin, este uso da avaliação? Por um lado, poderíamos imaginar tratar-se de Composição:Equilíbrio, que parece remeter a aspectos formais do elemento do discurso que é avaliado. Por outro lado, esta categoria, descrita por Martin como fazendo referência à noção de "proporcionalidade" (que estamos interpretando, a partir dos exemplos fornecidos pelo autor, como equilíbrio formal, coerência interna), não acomoda bem a noção de "importância relativa" de determinado elemento da obra.

Talvez fosse conveniente propor uma sub-categoria de Composição (Composição:Importância), baseada na percepção que o leitor tem dos papéis que desempenham determinadas personagens no conjunto da obra em questão. Tal solução teria a vantagem ainda de acomodar a avaliação da própria obra literária em termos de sua importância no conjunto da

obra do autor, como na expressão "*prominent among many rich and complex Malamud stories*" do Exemplo 30, no Capítulo 2, não classificada naquele momento da análise.

Por outro lado, a multiplicação de categorias prejudica a proposta de organização do sistema semântico da apreciação, atribuindo-lhe um caráter fragmentário. Sendo assim, decidimos por re-interpretar a dimensão de Composição:Equilíbrio proposta por Martin, ampliando a noção de "proporcionalidade" na qual se baseia, de forma a incluir a percepção do "conjunto" da obra, tanto do ponto de vista de seus elementos internos (*a minor character*), quanto do ponto de vista mais amplo do conjunto da obra de um autor (*prominent among many rich Malamud stories*). Composição:Complexidade, por outro lado, mantém sua interpretação como percepção de detalhes do texto, como no exemplo a seguir:

Exemplo 58: *..However, the gaze returns numerous times throughout Vile Bodies and various steps must be taken to control it. At the centre of this effort to limit the domain of the gaze is the unnamed narrator, the most complex and subjective character in the novel* (Texto 1) [COMPOSIÇÃO: COMPLEXIDADE]

No segmento textual, retirado de artigo sobre dois romances de Evelyn Waugh, a avaliação do narrador como a personagem mais "complexa" e "subjéitiva" da obra estaria no plano da Composição:Complexidade. Trata-se da percepção que tem o leitor de determinados detalhes ou aspectos do texto.

### 5.2.2.3 - Avaliação do texto literário e do autor

Nesta seção, organizamos a discussão em torno de trechos em que se atribui valor à obra literária. São trechos retirados de um artigo que aborda o "anti-colonialismo" na literatura irlandesa, a partir de comentários sobre três dramaturgos contemporâneos, McGuinness, Heaney e North:

Exemplo 59: *Frank McGuinness's play Carthaginians uses the historical relation between Rome and Carthage as a metaphor for the contemporary struggles between Britain and the nationalist community in Northern Ireland. (...) The play, an elegy for thirteen Irish civilians murdered by British paratroopers on Bloody Sunday in Derry, draws subversive power from an identification between Ireland and Carthage (...) [TEXTO 4, parágrafo 1]*

Exemplo 60: *McGuinness's play revises representations of Rome and Carthage that appear in Seamus Heaney's North (1975) and in Brian Friel's Field Day play Translations (1980). Heaney and Friel draw on a historical tradition in which medieval genealogy, antiquarian philology,*

*and literary texts construct an oppositional identity for the colonized Irish*. [TEXT 4, parágrafo 2]

Exemplo 61: *McGuinness wishes to highlight "great areas of experience, female experience"(...) and challenges stereotypes of femininity*. [TEXT 4, parágrafo 34]

Exemplo 62: *McGuinness also challenges conventional masculinity through the comic destruction of the phallus*. [TEXT 4, parágrafo 35]

Em primeiro lugar, observa-se que a discussão da avaliação da obra literária não pode ser desenvolvida separadamente da avaliação do autor, pois são processos entrelaçados. Prova disso é a distribuição diferenciada da avaliação destes elementos do discurso no artigo: embora a sua avaliação possa ocorrer em qualquer momento do artigo, ela tende a predominar na conclusão e na introdução, este último o local privilegiado para expressão do envolvimento do escritor com seu objeto de estudo. Ao concentrar tais expressões na introdução, o escritor busca envolver o leitor, influenciando-o a participar de uma experiência particular de leitura daquele autor e de sua obra.

Observa-se nos exemplos apresentados que a estratégia de envolvimento adotada pelo escritor do artigo que ora examinamos é localizar a avaliação da peça predominantemente no plano da Valoração. Embora o termo *subversive* não seja característico desta área disciplinar, o critério a que remete é específico da disciplina — valoriza-se o alcance de um texto no sentido de modificar as percepções dos leitores de determinado aspecto da realidade. A estratégia de avaliar no plano da Valoração será mantida ao longo da obra, como se depreende da avaliação contida em *McGuinness challenges conventional masculinity / challenges stereotypes of femininity*.

Ao destacar a forma como o dramaturgo desafia as representações sociais convencionais que o leitor tem da masculinidade e da feminilidade, o escritor do artigo organiza as bases do seu argumento: a representação social dos irlandeses está fortemente associada aos padrões da feminilidade, característicos de "povos dominados". Ao fazerem uma re-leitura, em suas peças, da metáfora de Roma e Cartago, os dramaturgos irlandeses "desconstróem" a dimensão de gênero contida na metáfora e constróem uma "identidade oposicional" para os irlandeses:

Exemplo 63: *Heaney, Friel, and McGuinness have given the Rome Carthage metaphor new literary and political life*. [TEXT 4, último parágrafo]

A apreciação no plano da Valoração mantida ao longo do artigo permite ao autor a um só tempo valorizar a obra dos dramaturgos e o seu argumento, com base num critério implícito

característico de determinada tradição de leitura que valoriza a percepção, por parte do crítico, da forma como um texto "desconstrói" representações sociais convencionais.

Neste exemplo, evidencia-se a impossibilidade de se discutir a avaliação de *valor* abstraindo-se dos propósitos retóricos do autor, da estratégia argumentativa adotada no artigo e do alinhamento do escritor a determinada tradição de leitura.. Assim, a par da avaliação explícita, da avaliação com base em critérios estabelecidos pelo próprio texto e da avaliação com base nos valores de uma disciplina, é preciso reconhecer ainda o alinhamento do crítico a determinada tradição de leitura. No caso do artigo que ora examinamos, a apreciação no plano da Valoração só adquire sentido ao reconhecermos a filiação intelectual do crítico a uma tradição de leitura informada pelo discurso pósmodernista<sup>14</sup>, que destaca o caráter contingente da identidade social, construído numa multiplicidade de relações sociais e valoriza o exame de como as representações sociais são construídas historicamente e discursivamente (cf. Giroux, 1999:97).

Ainda em relação à avaliação do texto literário ou do autor, oferece-se o seguinte exemplo para análise, retirado de um artigo sobre Raymond Carver:

Exemplo 64: *Throughout his career, Carver achieved a sense of menace by leaving out, or by providing only clues to, crucial aspects of the story. Both character and reader sense that something dangerous or menacing is "imminent" or "submerged," but both character and reader, unable to find the meaning of the given clues, must battle between readings of those clues.* [Texto 12] (ênfase do autor nas expressões sem itálico)

A avaliação, neste trecho, desenvolve-se no plano da Valoração. Todo o trecho remete à noção de significado "submerso", associado a uma tradição de leitura cujas origens podem ser localizadas num determinado momento histórico e intelectual (cf. Eco, 1992, sobre a noção de "semiótica hermética"), mas que parece ter sido "naturalizado" como um critério que orienta a leitura da obra literária.. Prova de que tais valores estariam mais consolidados no grupo de especialistas seria o fato de que os mesmos não são reconhecidos como privativos de determinada corrente teórica. Já os valores a serem discutidos a seguir poderiam ser associados a uma tradição de leitura não-canônica, como no exemplo retirado do artigo de Millington sobre Willa Cather:

Exemplo 65: *My point is not that Cather's book is interesting insofar as it resembles Benjamin's admirable essay, but that the affinities between the works encourage us to identify with new clarity My Antonia's interests and purposes, to see that the beauty it achieves and the pleasures*

*it generates at once pay tribute to a vanishing, heroic way of life and yield an engaged and pointed cultural analysis.*

As duas expressões sublinhadas apresentam apreciação no plano da Reação:Qualidade, destacando o caráter afetivo ou emocional da resposta à obra literária. A estratégia de avaliação de *valor* apresentada é coerente com o alinhamento do escritor a um padrão de avaliação explícita de *status*, que desloca o foco do texto literário para as características do processo de leitura. Não se apresenta uma avaliação isenta, desengajada, contemplativa em relação ao seu objeto, mas uma avaliação que contribui para conferir à leitura do texto o caráter de um discurso "afetivo" em relação ao objeto que tematiza.

#### 5.2.2.4 - Avaliação de segmentos textuais

Prosseguindo na análise de elementos do discurso, destacamos trechos em que há avaliação de segmentos textuais:

Exemplo 66: *By far the most dramatic scene in Persuasion is the one in which its heroine Anne Elliot unexpectedly learns the astonishing truth about certain people she meets every day of her life, truth hitherto concealed beneath the surface of a rather placid set of appearances.* (Texto 9)

Exemplo 67: *Whatever meaning we choose to give to that enigmatic moment which has challenged the understanding of generations of readers, an encounter in the street between the novel's most disreputable pair of characters — a handshake observed from a distance that has 'the appearance of friendly conference between two persons of totally opposite interests' — by the time it occurs it can hardly be said to make any difference to the progress of the main story, the happy conclusion of which is only a few pages away.* (Texto 9)

Nos dois usos acima, retirados de artigo em que se apresenta um argumento pela existência de um "sub-enredo" na obra de Jane Austen, reconhece-se a avaliação de *valor* na sua dimensão de Reação:Impacto causado no leitor. Neste artigo, o autor adota uma estratégia de envolvimento, na Introdução, que se desdobra em quatro movimentos retóricos: em primeiro lugar, ele indica a centralidade da obra (*Persuasion has always enjoyed a place of special fondness in the estimate of Jane Austen's readers...*); em seguida, ele indica a centralidade do tema (*[the] enigmatic moment has challenged the understanding of generations of readers...*); em terceiro lugar, o autor revisa crítica anterior (*Indeed, the doyenne of Jane Austen studies, Mary Lascelles, has gone so far as to dismiss the relations between these two characters as*

*simply 'that crude farce', a clear failure of artistry due to the author's lack of interest); e, finalmente, estabelece um nicho de pesquisa:*

Exemplo 68: *As it happens, however, a judgement as reasonable as this might appear [Mary Lascelles' judgement] proves false. Although the encounter in the street may admittedly come too late to alter anything in the plot of the love story, it still has a crucial part to play within the framework of the subplot itself, and it is only when we have grasped the full meaning of the subplot that we can feel justified in turning to the rest of the book. The consequence of such an order proceeding will be found to transform the love story beyond recognition and to reveal the secret conspiracy for what it is, Persuasion's chief conditioning circumstance. (...)*

Os exemplos sugerem que o "avaliando", ou elemento do discurso ao qual é atribuída uma categoria de valor, desempenha um papel crucial na leitura proposta pelo crítico. A sua importância pode ser atestada pela sua continuidade na cadeia tópica do texto, na introdução:

*that enigmatic moment / an encounter in the street / [Mary Lascelles dismisses] the relations between these two characters / the encounter in the street / it has a crucial part to play / the secret conspiracy as the chief conditioning circumstance of Persuasion.*

Outro artigo em que um segmento textual desempenha papel central na leitura proposta pelo crítico é artigo de Berger, já discutido acima, sobre obra de T. Morrison:

Exemplo 69: (...) *I turn to the end of the novel, to Beloved's exorcism and the novel's puzzling final chapter, and attempt again to evaluate Beloved in terms of American discourses on race.* (...) [Texto 3, parágrafo 26]

Exemplo 70: (...) *Beloved's narrative spirals around, is ordered by, a traumatic event whose model is historical.*

*Morrison frame this event (...) in the language of apocalypse (...) The apocalyptic event constitutes a pivotal moment that separates what came before from what comes after. The apocalypse determines the form and direction of everything that follows, and it rewrites all previous history as premonitory.*

*The apocalyptic event, then, generates new meanings and new historical narratives, (...) The apocalyptic scene, as Morrison presents it, is both catastrophic and revelatory.* [Texto 3, parágrafo 5]

No primeiro exemplo, tal como no trecho retirado de artigo sobre obra de Jane Austen, a avaliação de *valor* se dá no plano da Reação:Impacto: o capítulo final da obra, que contém a cena do infanticídio, prende a atenção do leitor, deixando-o "intrigado". A atribuição de *valor* aqui se dá de forma indireta, com base num critério específico da disciplina, que valoriza o texto, ou elemento de um texto, que desafia a nossa compreensão.



Já no exemplo seguinte, retirado de um parágrafo anterior, o autor do artigo adota uma estratégia de avaliação no plano da Reação:Impacto (*traumatic*) e no plano da Valoração, ou julgamento da importância social daquele segmento textual: *apocalyptic / premonitory / revelatory / revealing*. A avaliação positiva no último caso é informada por uma categoria de valor específica desta área, que propõe a superioridade do polissêmico (cf. Perelman & Olbrechts-Tyteca, 1996). A caracterização do infanticídio como elemento "revelador", permite ao autor apresentar uma dimensão de leitura até então ignorada pela crítica anterior: o "trauma racial" na sociedade americana tem origem tanto na violência institucional inscrita nas práticas de uma sociedade marcadamente racista, quanto na violência auto-destrutiva das práticas de grupos discriminados.

Em geral, há distribuição diferenciada dos recursos de avaliação em função do papel discursivo assumido pelo escritor do artigo: quando assume o papel daquele que "reconta" a estória, apresentando uma paráfrase da obra literária, o escritor localiza-se no plano ideacional e a avaliação tende a ser no plano do Julgamento (*gullible character, vulnerable to flattery, easily managed*); quando assume o papel de leitor do texto, simultaneamente ao papel de produtor de um texto que busca re-criar uma experiência de leitura, o escritor localiza-se no plano interpessoal e a avaliação nestes casos tende a ser Apreciativa apenas (*convincing character, memorable character*).

No entanto, observa-se neste caso que os epítetos *apocalyptic / traumatic / revelatory / revealing* remetem aos dois planos, ideacional e interpessoal. Por um lado, a cena do infanticídio é reveladora, apocalíptica e traumática para as personagens da estória: as personagens envolvidas no infanticídio são aprisionadas num ciclo de repetições compulsivas da mesma cena ao longo do romance, o que, para o autor do artigo, é sintoma de seu "trauma". Por outro lado, a cena do infanticídio também é apocalíptica, reveladora e traumática para os leitores, que, segundo Berger, vêm o seu "trauma histórico" representado na obra de Morrison:

Exemplo 71: (...) *Bodwin lives under the weight of an enormous repression of personal and historical memory. (...) Bodwin, like Sethe and Paul D., is trying to uncover his heart, which, like theirs, like ours, is buried at a site of historical trauma.*

Observa-se no trecho acima, a última frase do último parágrafo do artigo, que o autor desloca o foco do discurso das personagens da obra de Morrison para a enunciação, ou mais especificamente, para o leitor (*their hearts / our hearts are buried at a site of historical trauma*).

O trauma das personagens, portanto, constituiria um artifício através do qual Morrison apresenta uma figuração do "trauma histórico" da própria sociedade americana.

Do exemplo anterior ainda, destaca-se o uso de *pivotal moment*, que poderia ser compreendido como uma dimensão de avaliação no plano da Composição:Equilíbrio. A partir do enquadre proposto pelo autor do artigo, a cena do infanticídio representa um divisor de águas no desenvolvimento da obra (*it separates what came before from what comes after*). Estamos entendendo a noção de "proporcionalidade" de J.R. Martin (na qual se baseia Composição:Equilíbrio) como fazendo referência à forma como um leitor apreende a importância relativa de determinados elementos da obra, ou a sua economia de recursos.

Para finalizar a avaliação de segmentos textuais, oferecem-se os seguintes trechos para análise:

Exemplo 72: ...*famous opening* of Richard III

Exemplo 73: ...in the *extraordinary closing paragraph*...

No primeiro caso, observa-se avaliação no plano da Valoração: julga-se a importância social, não do texto como um todo, mas do segmento textual sobre o qual recai a atenção do crítico. Trata-se de um critério de avaliação caro à comunidade de leitores de forma ampla e não vinculado a determinada tradição de leitura. Através deste epíteto valorativo o crítico sugere não somente a centralidade do tema, mas sua familiaridade com leituras anteriores que destacam o papel daquele elemento do discurso na obra em questão. Há vários outros usos colhidos na amostra que confirmam a importância atribuída a este critério na pesquisa literária: *well known passage, often cited episode* são apenas dois exemplos do mesmo tipo de uso.

Já no segundo caso (*extraordinary*), a avaliação se dá no plano da Reação:Qualidade. Para Martin, enquanto a Reação:Impacto remete à forma como o texto (ou elemento do texto) prende ou desperta a nossa atenção, a Reação:Qualidade faz referência ao impacto emocional do texto (ou elemento do texto) sobre o leitor.

#### 5.2.2.5 - Dimensões da apreciação na pesquisa literária

No Quadro a seguir, apresentamos, de forma sinótica, um resumo dos usos de avaliação explícita nos artigos que constam da amostra desta pesquisa, organizados em torno dos elementos do discurso sendo avaliados:

Quadro 13: Usos de avaliação explícita na amostra

<b>Elemento do Discurso</b>	<b>Dimensão de Apreciação</b>	<b>Avaliação Positiva</b>	<b>Avaliação Negativa</b>
Crítica anterior	Reação:Impacto Valoração	<i>influential, striking analysis</i> <i>sketchy, minimal (?)</i> <i>sucessful, convincing</i>	<i>suspect</i> <i>bizarre</i> <i>optimistic</i>
Personagens	Reação:Impacto  Composição: equilíbrio Composição: complexidade	<i>vivid, compelling</i>  <i>complex, subjective</i>	<i>flat, un-</i> <i>memorable,</i> <i>unbelievable</i> <i>minor character</i>
Texto literário	Composição: Equilíbrio Composição: Complexidade	<i>tightly compressed/ elliptical</i> <i>form / style</i> <i>richness, complexity,</i> <i>ambiguity, powerful evocation</i>	
Autor	Reação:qualidade Valoração  Composição: Complexidade	<i>beautiful, delightful</i> <i>subversive power</i> <i>McG. challenges</i> <i>a sense of menace</i> <i>exquisitely attuned ear for</i> <i>language</i>	
Segmentos Textuais	Reação:Impacto  Reação:qualidade  Composição: Equilíbrio Valoração	<i>puzzling / enigmatic chapter</i> <i>dramatic / traumatic scene</i> <i>extraordinary closing</i> <i>paragraph</i>  <i>a pivotal moment</i> <i>famous opening of Richard III</i> <i>revelatory scene / apocalyptic /</i> <i>premonitory</i>	

Do quadro apresentado, destacam-se os seguintes aspectos. Em primeiro lugar, a crítica anterior é avaliada predominantemente em termos de Impacto e Valoração. Embora o *ethos* do crítico inclua uma dimensão performativa, os critérios que orientam a recepção de comentários

sobre textos, nesta amostra, não contemplam a dimensão de Composição:Equilíbrio ou Complexidade, que remeteriam às qualidades da prosa do crítico. Nos usos desta amostra, parece haver três critérios que informam a recepção da crítica anterior. O primeiro deles (Impacto) remete à disposição de uma comunidade de leitores relativa àquele comentário: em que medida a leitura proposta desperta a atenção e é acatada pela comunidade (*influential interpretation, striking analysis*). O segundo está no plano da cognição (Valoração) e faz referência aos pressupostos metodológicos da disciplina: em que medida a leitura proposta está em conformidade com os parâmetros que regem a argumentação naquela área (*successful / convincing analysis*). O terceiro, também no plano da Valoração, diz respeito ao julgamento da importância social daquele texto para uma comunidade de leitores (*sketchy, minimal criticism*).

Ao emparelhamos Reação:Impacto aos diferentes elementos do discurso, sobressaem os diferentes critérios que orientam atribuição de valor positivo/negativo:

Impacto da crítica = *influential / striking*

Impacto da personagem = *vivid, compelling / flat, unmemorable*

Impacto da cena = *puzzling, enigmatic, dramatic*

Os valores sociais a partir dos quais se dá a avaliação de *valor* da crítica foram apontados acima. Em relação à avaliação das personagens da obra literária, observa-se que o critério que informa o processo de avaliação aqui remete à noção de "memorabilidade", cara nos estudos literários: as grandes obras e as suas personagens fazem parte de um acervo coletivo que constitui a nossa memória social.

Os valores sociais atribuídos ao Impacto de uma cena/segmento textual são de outra ordem: fazem referência a diferentes categorias argumentativas características da pesquisa literária, como os "lugares" do preferível (como aquele que opõe a aparência à realidade), hierarquias (como a superioridade do polissêmico), ou valores concretos (como o caráter único ou singular de determinada obra/segmento textual).

As diferenças nos valores assumidos pela categoria da Reação:Impacto sugerem que a dimensão da Valoração não é a única dimensão de apreciação estreitamente ligada aos valores de uma disciplina. O próprio Martin (2000), que argumenta que a Valoração é especialmente vinculada ao Campo do discurso, sugere que "o julgamento e a apreciação são, num certo sentido, [processos de] institucionalização do sentimento" (p. 18). Sendo assim, todas as dimensões da apreciação revelam os valores de uma disciplina.

No que diz respeito à avaliação do texto literário, como um todo, predominam, nos usos da amostra, Composição:Equilíbrio, Composição:Complexidade e Valoração. A dimensão Reação:Qualidade ocorre de forma significativa apenas em artigos que marcam explicitamente no texto seu alinhamento a uma tradição de leitura interpretativista. Tal resultado seria coerente com a noção de que há tradições de leitura "canonizadas", que proscvem a resposta a um texto com base na disposição pessoal do leitor, e sancionam a leitura com base na percepção de elementos do texto ou na valoração com base em determinados critérios institucionais.

Assim, embora a Valoração seja apresentada por Martin como a dimensão mais estreitamente ligada à expressão dos valores sociais de determinado domínio disciplinar, naquela dimensão estariam representados apenas aqueles valores institucionalizados para toda a área disciplinar. A percepção de diferenças nos valores sociais em função de sua associação a determinada tradição de leitura pode ser melhor compreendida em termos da distribuição dos recursos de avaliação por todo o potencial semântico, levando-se em consideração as relações entre elemento do discurso e dimensão da apreciação.

Do ponto de vista da avaliação de segmentos textuais, observa-se que a mesma recobre todo o espectro da apreciação, que vai desde a Reação:Impacto e Reação:Qualidade à Valoração, passando pela Composição. Ou seja, os segmentos textuais destacados de um texto e apresentados à nossa atenção, por parte do crítico, são avaliados tanto do ponto de vista do papel que desempenham no plano da narrativa (*pivotal moment*, no plano da Percepção); quanto do ponto de vista do impacto (*puzzling*) e qualidade (*extraordinary*) da reação que despertam (Disposição) no leitor; ou ainda em função das possibilidades de interpretação que oferecem (*revealing*), no plano da Cognição/Julgamento de valor social.

Para finalizar, observa-se, nos usos da amostra, que há distribuição diferenciada de avaliação negativa nos diferentes elementos do discurso: apenas à crítica anterior e às personagens são atribuídos valores negativos. De forma coerente com as suas características como um território rural, a pesquisa literária não se constrói consensualmente, o que justificaria a atribuição de valor negativo à crítica anterior.

Nesta seção, iniciou-se pela discussão de alguns aspectos relativos à *avaliação* no plano do julgamento. Em seguida, procedeu-se ao exame de algumas dimensões de apreciação na pesquisa literária, visto que não é possível estabelecer-se uma tipologia abstrata de categorias de

valor nesta área. Na seção a seguir, passamos à avaliação de *relevância*, o último parâmetro de *avaliação*.

### 5.3 - Avaliação de relevância

Nesta seção, iniciamos por introduzir a distinção entre *relevância epistêmica* e *relevância argumentativa*. Em seguida, apresentamos uma caracterização dos diferentes tipos de marcadores de relevância na pesquisa literária, que se distinguem com base em suas características semânticas e lexicogramaticais.

#### 5.3.1 - Relevância epistêmica e relevância argumentativa

Reconhecem-se dois tipos de relevância na pesquisa literária: a *relevância argumentativa* ou *tópica* e a *relevância epistêmica*. Tal distinção remete a proposição de Hunston, segundo a qual a noção de *relevância* pode ser compreendida sob dois aspectos no discurso acadêmico: como a pertinência de determinado elemento ou segmento textual em relação a um esquema de conhecimento definido institucional e interacionalmente (o que nesta pesquisa estamos chamando de *relevância epistêmica*); ou, ainda, como sua pertinência em relação ao argumento sendo desenvolvido pelo autor (nesta pesquisa denominada *relevância tópica*).

A *relevância epistêmica* é exhaustivamente descrita por Swales (1990) em seus estudos sobre os movimentos retóricos para estabelecer território em artigos acadêmicos. No caso da pesquisa literária, a *relevância epistêmica* indica a pertinência do estudo de determinada obra literária ou autor em relação ao estado de conhecimento da área: o estudo preenche uma lacuna, ao abordar determinado aspecto da obra ou do autor até então ignorado? O estudo oferece uma visão que se contrapõe à visão predominante na área? De que forma o estudo acomoda-se à tradição de leituras anteriores da mesma obra? No exemplo a seguir, um artigo sobre a peça *Richard III* de Shakespeare, o autor indica como a sua leitura da peça distingue-se de outras leituras da mesma obra, ao abordar representações de gênero naquela obra:

Exemplo 74: (...) *the tensions within the English ruling class between a queen "parsimoniously" waging a defensive war and dashing young captains advocating an invasion of Spain were often read in terms of conventional gender ideology — an indecisive, cautious, weak (and old) woman is set against active, bold, strong (and young) men. (...) Far less attention, however, has been paid to the workings of gender in Richard III, the concluding play of the tetralogy. Here,*

*masculine aggression runs rampant in the figure of Richard, who refuses to subordinate himself to traditional patriarchal power structures and lines of succession. (...) (Texto 1/7, 8)*

Ao indicar a *relevância epistêmica* de sua leitura, o autor atribui-lhe um significado valorativo, à luz de uma compreensão, em algumas tradições de leitura, de que as reinterpretações de obras inegavelmente centrais ou canônicas têm valor reconhecido naquelas comunidades interpretativas (Collini *in* Eco, 1992).

A outra dimensão é a relevância relativamente ao argumento sendo construído no texto. Aqui, a avaliação de *relevância* desempenha papel semelhante à função metalingüística da avaliação na narrativa. O significado valorativo da *relevância tópica*, portanto, pode ser melhor compreendido a partir da noção de *point* na narrativa de experiências pessoais, segundo analogia proposta por Hunston. Enquanto na narrativa o segmento de Avaliação procura indicar por que uma seqüência de eventos merece ser relatada para um grupo de pessoas, em determinado momento de sua interação, no texto não-narrativo avalia-se o porquê de determinada unidade de informação ser trazida para o texto, tendo em vista o quadro tópico que orienta aquele texto. O termo *relevância tópica*, proposto nesta pesquisa para referência a esta dimensão da avaliação apontada por Hunston, é tomado de empréstimo de Brown & Yule (1983), que o empregam numa discussão de "tópico discursivo" na conversação. Sugerem os autores que a relevância na conversação poderia ser entendida como "relevância relativa a determinado quadro tópico da conversa" (*op. cit.*, p. 73 ff).

A noção de "tópico" como uma categoria analítica é reconhecidamente problemática, do ponto de vista teórico. O *tópico discursivo* pode ser usado para referência ao *assunto* de um texto ou à noção de *aboutness*. Pode ainda, segundo argumentação de Koch et alii (1993:357), ser caracterizado como um princípio organizador do discurso, cujas propriedades seriam a *centração* e a *organicidade*. Nesta pesquisa, adota-se posição segundo a qual a *relevância tópica* é entendida como a relevância de elementos textuais relativamente a um *quadro tópico*. O *quadro tópico* a que fazemos referência remeteria, não à noção de *aboutness*, mas àqueles princípios de *organicidade* na estruturação interna de um texto, que o organizam em torno de um argumento principal e de seus sub-argumentos.

Assim, para ser caracterizado como um marcador de relevância, determinado segmento textual precisa estar em interseção conceitual com o Argumento ou Tese do autor. No segmento textual apresentado a seguir, por exemplo, o marcador de relevância remete à tese ou argumento central do artigo. Trata-se de um artigo sobre *The Good Terrorist*, de Doris Lessing, em que o

autor apresenta um argumento pela existência do fenômeno do "kitsch" ou do "escatológico" na obra da autora:

Exemplo 75: *Like Swift's Bulliver, Alice Mellings, the bifurcated protagonist of Doris Lessing's The Good Terrorist, has her own "strict rules of decency". The result of a comfortable middle-class childhood, these rules are ironically seen as "shit" by the other members of the revolutionary group which she calls her family. Alice, in fact, is caught between two opposing kinds of kitsch: between the British middle-class kitsch that in her mind represents decency and cleanliness, and the terrorist kitsch that stands for the ruthless destruction of that middle class. Besides Kundera's definition-by-negation, kitsch is more simply a word for pretension, and pretension is Alice's forte. According to The Good Terrorist, the contradictory roles that Alice adopts are equally mendacious. The point is that Alice and her friends cannot finally escape kitsch at all; they need it to conceal and deny the various kinds of "shit" that attend their existence even on the margins of society (Texto 11) [RETROSPECTIVO]*

Há atribuição de relevância no trecho destacado, codificada em *point* (ou "ponto", na literatura lingüística<sup>15</sup>). Embora o elemento anafórico não seja explicitado, ele pode ser recuperado, entendendo-se *point* como uma estrutura elíptica : *The point of the preceding passage is that Alice...* O que importa destacar, neste trecho, é a caracterização do marcador de relevância, com base no seu caráter coesivo, e no fato de estabelecer uma relação entre os elementos textuais destacados pelo autor do artigo e o seu argumento principal (a existência do fenômeno do "kitsch" na obra de Lessing). Observa-se, ainda, que o enunciado tem o caráter de "fechamento" da unidade informacional, característico dos marcadores de relevância<sup>16</sup>: este é o primeiro parágrafo do artigo, em que o autor apresenta o seu argumento de forma resumida, numa estratégia de envolvimento para atrair a atenção do leitor. Prova do caráter "conclusivo" do marcador é o fato de que, no parágrafo seguinte, o autor do artigo passa a apresentar sua concepção do fenômeno do escatológico, construindo um terreno comum com o leitor, a partir do qual desenvolverá sua leitura da obra de Lessing.

Nos casos em que a noção de relevância explícita não remete ao quadro tópico da argumentação desenvolvida no artigo, a mesma será considerada avaliação de *valor*, ficando o termo marcador de relevância reservado para aqueles enunciados (ou conjunto de enunciados) que estabelecem uma relação entre um segmento textual e o argumento do autor de forma direta.

Na pesquisa literária, assim como na pesquisa experimental estudada pela autora, predominam os marcadores de relevância implícitos, em que a noção de *relevância* não é codificada, sendo antes inferida pelo leitor com base na premissa geral de que todo dado textual deve ser relacionado à tese do autor. Vejamos um exemplo de um marcador de relevância



prospectivo, retirado de artigo de Moulton sobre obra de Shakespeare. Neste artigo, o argumento central do escritor é o de que *Richard III* é uma celebração "ambivalente" da masculinidade excessiva da personagem — para Moulton, Shakespeare não negligencia, na peça, a ameaça que os próprios valores masculinos representam para a sociedade patriarcal. No trecho a seguir, o autor do artigo discute a peça *Henry VI*, preparando o terreno para a análise de *Richard III*:

Exemplo 76: *Two parallel scenes in the Henry VI plays provide an index to the progressive decay of patriarchal order in the course of the tetralogy.* In *Henry VI*, as Rackin suggests, the crisis of the patriarchy is clearly evident in the heroic deaths of Talbot and his only son, each of whom refuses to leave the line of battle while the other remains in danger. By making the slain young Talbot his father's only son (even though the historical Talbot had several children), Shakespeare rewrites history so that Talbot's line dies out, thus stressing the self-destructive tendencies within a patriarchal ethic that prizes the preservation of family honor above the lives of individual family members. (Texto5/16).

Neste segmento, o marcador ocupa posição inicial no parágrafo: *Two parallel scenes provide an index...* Ao indicar o valor das cenas a serem descritas como "índices" da "decadência progressiva da ordem patriarcal no curso da tetralogia", o autor atribui um significado valorativo ao segmento textual, indicando a sua pertinência em relação ao argumento apresentado. As mortes trágicas de Talbot e de seu filho único representam uma ruptura da "linhagem" da família, constituindo um exemplo de como a "ética" informada pelos valores masculinos da época ameaça a sobrevivência da própria família patriarcal.

Retornando à proposição de Hunston, reconhecemos neste exemplo os dois traços que caracterizam o marcador de relevância. No plano ideacional, o mesmo atribui um significado valorativo a um segmento textual: voltando à analogia com os estudos da avaliação no texto narrativo, aqui o marcador de relevância indica a "razão de ser" da introdução das cenas da peça *Henry VI*. Por outro lado, no plano textual, o marcador de relevância funciona como elemento coesivo, remetendo a segmento textuais seguintes, onde são apresentadas as "cenas paralelas" na peça.

No exemplo a seguir, um artigo sobre obra de Evelyn Waugh, o marcador de relevância aponta anaforicamente para o elemento textual destacado para análise - *the gossip columns of various daily papers*, introduzido como "informação nova" no parágrafo anterior - e cataforicamente para um longo trecho em que a pertinência deste elemento textual será destacada:

Exemplo 77:

*At the level of everyday reality, the narrator depicts a society in a state of moral decay. The older, Edwardian generation has destroyed a civilization by going to war on the Continent. The younger generation is aimless and lacks the hope and vision needed to rebuild that civilization. Widespread malaise and despair lead ultimately to another war, and the novel ends on "the biggest battlefield in the history of the world"(...). Nothing relieves this stark reality, except the gossip columns of various daily papers.*

*For the narrator, these gossip columns serve as the real. They are the blank spaces onto which he projects his desire, and the novel is structured around them. Columnists Lord Vanburgh and 'Mr. Chatterbox' rewrite reality in fantastic ways. Sometimes they alter it through exaggeration. (...) Even stories that lack a marginal connection to reality can alter it significantly. When Adam Fenwick-Symes becomes 'Mr. Chatterbox', he creates imaginary people to entertain the readers of his column (...) (Texto 1 / 11)*

Na estrutura do argumento pela existência das noções do *outro*, do *olhar*, do *desejo* e do *real* lacanianos na obra de Waugh, a função deste segmento textual é introduzir evidência textual que fundamente a tese do autor. Segundo o autor do artigo, em *Vile Bodies* há um narrador voyeurístico, que projeta seus desejos em Mr. Chatterbox, que é o nome de uma coluna de fofocas. A função do marcador de relevância *These gossip columns serve as the real* é demonstrar a pertinência do dado textual selecionado em relação à tese do autor. Seria possível esclarecer a função do marcador nos seguintes termos: Qual é a relevância ou pertinência da "coluna de fofocas" em relação à tese do autor, que gira em torno da noção do *real* laciano na obra de Waugh?

O argumento pela existência de marcadores de relevância implícitos poderia ser questionado nos seguintes termos: considerar todo enunciado de caráter especulativo, expresso numa oração relacional, como um marcador de relevância levaria à "superinterpretação" de toda oração relacional como sendo de caráter valorativo. No entanto, a própria "arquitetura argumentativa" do texto impõe limites à identificação de marcadores de relevância, visto que a relevância é entendida a partir de determinado "quadro tópico".

### 5.3.2 - Tipos de marcadores de relevância na pesquisa literária

Reconhecem-se vários tipos de marcadores na pesquisa literária, que se distinguem com base em suas características semânticas e lexicogramaticais: (a) Sinaliza Relação de Identificação; (b) Sinaliza Relação de Amplificação; (c) Sinaliza Conclusão; e (d) Sinaliza Relevância Explícita. A seguir, procede-se à caracterização lexicogramatical dos marcadores,

que toma como ponto de partida aquela proposta por Hunston, mas pretende complementar a da autora, não somente adaptando a sua proposta às características da amostra estudada, como também refinando algumas de suas categorias.

### 5.3.2.1 - Sinaliza Relação de Identificação<sup>17</sup>

Este marcador caracteriza-se por descrever um processo relacional, que estabelece uma relação de identificação: Signo – Valor (cf. Halliday, 1985, p. 115), onde Signo é um elemento retirado do texto e Valor é uma etapa do argumento do pesquisador. No exemplo abaixo, figuram um marcador retrospectivo/prospectivo, no início do parágrafo, e um marcador retrospectivo no seu fechamento:

Exemplo 78: *As exemplary subjects of the patriarchy, Talbot and his son embody an idealized system of orderly masculine bonds — not only within generations of their own family but also in their comradeship with members of other great families such as Salisbury and Bedford. The strength of this masculine warrior society comes precisely from its cohesion as a community. Deprived of his companions and troops in his confrontation with the French countess of Auvergne, Talbot appears puny, misshapen, and insignificant: "a child, a silly dwarf!...[a] weak and writhled shrimp". It is Talbot's comrades who make him a great and mighty man: "These are his substance, sinews, arms and strength". The death of Talbot and the extinction of his line come to represent the decline of the male bonds, both lateral and hierarchical, that constitute English strength. Even the most renowned English warrior clan is powerless to stem the tide of chaos overwhelming England's ruling classes. And, as David Riggs observes, no other characters in the first tetralogy emulate Talbot's example.* (Texto 5/17) [RETROSPECTIVO/PROSPECTIVO] [RETROSPECTIVO]

Observa-se, no exemplo, que o Signo (*Talbot and son as exemplary subjects of the patriarchy*) realiza-se como um sintagma nominal resumitivo que faz referência anafórica à caracterização das personagens como *sujeitos do patriarcado* no parágrafo anterior. O marcador de relevância como um todo (*Talbot and son embody a system of masculine bonds*), por sua vez, sinaliza cataforicamente o segmento textual a ser discutido, a partir do Valor (*an idealized system of orderly masculine bonds*) atribuído ao Signo (*Talbot and son*). Para o autor do artigo, os fortes laços entre Talbot e seu filho único representam o tipo de relações existentes entre os homens num sistema patriarcal.

Por outro lado, o marcador retrospectivo *The death of Talbot and his son represent the decline of the male bonds* atribui relevância ao segmento destacado pelo autor do artigo, apontando o critério de pertinência entre aquele segmento (representado pela morte das

personagens) e o seu argumento (o declínio do sistema patriarcal, através do enfraquecimento de uma de suas características mais marcantes: as relações entre os seus sujeitos).

Para Hunston, uma questão a ser destacada aqui é a dificuldade de se distinguir cláusulas atributivas de outras cláusulas relacionais que expressam identificação. A autora propõe adotar, em sua pesquisa, dois critérios para identificar a oração relacional de identificação: 1) o critério de reversibilidade, visto que, do ponto de vista gramatical, os dois tipos de oração distinguem-se com base neste critério; 2) o critério de substituição do verbo por *represents/is represented by* para identificar quais termos da cláusula funcionam como Signo e como Valor, respectivamente.

Na presente pesquisa, adotam-se os mesmo critérios, levando-se em consideração, no entanto, que a ordem Signo - Valor pode ser alterada:

Exemplo 79: *If at the beginning of the tetralogy, patriarchy is revealed as dysfunctional and incapable of passing its values to future generations, by 2.5 of Henry VI the basic structures of patriarchy are shattered: no longer do fathers and sons share the same ideals and fight side by side; instead the hapless king witnesses the horrible spectacle of fathers killing sons and sons killing fathers. Aristocratic masculine aggressivity — which is presented as doomed, if admirably heroic, in the case of Talbot and his son — has degenerated utterly. In the absence of strong masculine royal authority, English manhood, unruléd and untamed, turns to devour itself. It is this unregulated, destructive masculine force that is personified in the twisted and deformed body of Richard III (Texto 5/8).*

<i>It is this unregulated, destructive masculine force that is personified in the twisted and</i>	<i>deformed body of Richard III</i>
Valor	Signo

Observa-se, no exemplo, que o que serve para identificar o Valor "força destrutiva masculina" é a deformação física da personagem central de *Richard III*, funcionando portanto como Signo. O que permite a alteração da ordem Signo - Valor no trecho em consideração é a inserção do marcador de relevância numa oração clivada, cuja função é destacar justamente o Valor atribuído ao elemento textual. Já no exemplo abaixo as duas ordens (Signo-Valor e Valor-Signo) co-existem na mesma oração:

Exemplo 80: *The death of Richard's father at the hands of Margaret and Clifford is the occasion for a complete transformation in Shakespeare's representation of Richard. York's death ( ) comes to serve as an emblem for his son Richard's alienation from the patriarchal masculine community, and the change in Richard's social position is manifested by a precise physical change (Texto 5/22).*

[*York's death*] ( ) comes to serve as an emblem for his son [*Richard's alienation*]  
 Signo Valor

[*the change in Richard's social position*] is manifested by [*a precise physical change*].  
 Valor Signo

Na primeira cláusula, o marcador é retrospectivo: *York's death* é “informação velha”, ou seja, o sintagma nominal retoma o conteúdo proposicional da oração anterior e o apresenta na forma de uma nominalização resumitiva. Já na segunda cláusula, o marcador é prospectivo: a mudança física expressa no sintagma nominal *a precise physical change* constitui “informação nova”, que introduz a importante questão da deformidade física de Richard III, da qual o autor passa a tratar ao longo de vários parágrafos.

No seguinte exemplo, contrastando com a grande maioria dos marcadores, em que Signo corresponde a informação velha e Valor a informação nova, o Signo (= *speech*) é informação Nova, enquanto Valor (= *effeminization*) é Informação Velha, funcionando como elemento anafórico:

Exemplo 81:

(...) *Richard is consistently characterized in strongly masculine terms, and his hypermasculinity is closely tied to his aggressive pursuit of power over effeminate pleasure. (...) In the famous opening of Richard III, Richard forcefully expresses his disgust with “idle pleasures” in a speech that, in its reiterated movement from “stern alarums” to “merry meetings”, from “dreadful marches” to “delightful measures”, from violence to pleasure, and from rage to joy, provides an anatomy of effeminization.* (Texto 5/19)

...in a speech that .... provides an anatomy of effeminization.  
 Signo Valor

A idéia de “effeminization” (*effeminate pleasure, idle pleasures, merry meetings, delightful measures, pleasure, joy*) é desenvolvida ao longo do parágrafo, culminando com a introdução de um Signo (= *the speech*) que a representa: “*an anatomy of effeminization*”.

Observa-se, em alguns exemplos, uma estratégia retórica em que o marcador de relevância nega determinado valor para o signo identificado no sintagma nominal coesivo, para, em seguida, afirmar outro valor contrastivo, aquele que o autor quer destacar (cf. Leech & Svartvik, 1975, p. 122) :

Exemplo 82: *The hallucinatory voices (...) are not a sign of paranoia. (...) The mimicking voices are externalizations of his own self hatred. They represent the fantasy space where Pinfold stages the real of his self-loathing (...) (Texto 1/25)*

Exemplo 83: *This scene, ..., is not simply a case of ironic deflation...* (Texto 2/ 8)

Exemplo 84: *These images and their movements are not contents of a fully awakened... (...) Indeed, it is through these images that ...* (Texto 1/ 20)

Exemplo 85: *...these horsemen are not the cosmic forces of war (...); they represent, rather, an alliance of political forces...* (Texto 3/9)

Observa-se na classe dos marcadores que sinalizam uma relação de identificação, um subtipo de marcadores, em que a relação de identificação é precedida por uma indicação da fonte de atribuição de valor: “Autor usa X (= Signo) para significar Y (= Valor)”

Exemplo 86: *Morrison frames this event (...) in the language of apocalypse* (Text 3/6)

Fonte Signo Valor

Exemplo 87: *Heaney (...) uses the color purple to signify Catholicism...* (Texto 4)

Fonte Signo Valor

Exemplo 88: *Heaney uses the familiar trope to urge the IRA to discard old grievances (...) (Texto 4/38)*

Nos dois últimos exemplos, os sintagmas nominais *the color purple* e *the familiar trope* são sintagmas anafóricos, que retomam segmentos textuais anteriores, condição necessária para a classificação do enunciado em que ocorrem como marcadores de relevância.

### 5.3.2.2 - Tipo Sinaliza Relação de Amplificação<sup>18</sup>

Em seguida, passamos ao exame da classe de marcadores *Sinaliza Relação de Amplificação*, cujo traço semântico é introduzir uma relação de amplificação (cf Crombie, 1985), subordinada a uma relação de identificação. A relação de amplificação consiste na substituição de um termo geral por outro mais específico, numa relação de especificação do predicado, como no exemplo a seguir:

Exemplo 89: (...) *Four horsemen enter; Sethe pushes Beloved through the veil: a sign, a catastrophe, a revelation. What is revealed? First, that these horsemen are not the cosmic forces of war, drought, pestilence, and famine: they represent, rather, an alliance of political forces, who commit acts of political and racial violence and transgression. In a perfect Foucauldian constellation, the schoolteacher joins with the sheriff - knowledge with power, legal ownership with legal coercion - to enter the property of a free black woman in a free state. For Baby Suggs, the revelation or unveiling in this scene is that "they came in my yard (179). This*

*trespass means that no African American, slave or free, can genuinely own property or live as a subject in a society that gives overriding value to property rights. The scene reveals a political and social history whose entire duration - which has not ended - is traumatic and apocalyptic* (Texto 3/9).

Essa oração pode ser entendida como se desdobrando, da seguinte forma: (a) *This trespass means something*; b) *no African American can genuinely own....*A primeira cláusula (*This trespass means something*) indica uma relação de identificação, em que *trespass* é Signo e *something* é Valor. A segunda cláusula (*no African American can genuinely own...*) sinaliza uma relação de amplificação do segundo termo da relação, no caso Valor.

Do ponto de vista gramatical, esta classe de marcadores caracteriza-se por introduzir aquilo que Halliday (1985) chama de uma “oração projectante” – uma oração que introduz uma locução (no caso do discurso direto) ou uma idéia (no caso do discurso indireto).

A diferença entre este tipo de marcador e aquele que sinaliza exclusivamente uma relação de identificação poderia ser entendida com base nas noções de “fenômeno” e “metafenômeno” (cf. Halliday, 1985:249/251). Nos marcadores que sinalizam uma relação de amplificação estabelece-se uma relação entre um fenômeno (exemplos: *trespass, return, final chapter, analysis*) e um metafenômeno, contrastando com os outros marcadores, em que a relação que se estabelece entre Signo e Valor é uma relação Fenômeno – Fenômeno.

### 5.3.2.3 - Tipo Sinaliza Conclusão

A categoria *Conclude-Type* de Hunston não é representativa na pesquisa literária. Ademais, embora tenham sido observadas ocorrências de várias orações com características lexicogramaticais e semânticas semelhantes àquelas que caracterizam este tipo de marcador, as mesmas não parecem funcionar como marcadores de relevância. Destacamos a seguir um exemplo que poderia ser caracterizado como um marcador do tipo *Conclude-type*, com base nos critérios da autora:

Exemplo 90: *When the American evangelist Mrs. Ape commands those attending Lady Metroland's party to look at themselves, on whom do they actually train their eyes? Given the passage quoted above, one must conclude that they are looking at those very eyes 'renowned throughout three continents for their magnetism'.* (Texto 1/5)

Para Hunston, este marcador poderia ser parafraseado como "O texto acima/a seguir leva-nos à conclusão de que..." e seus traços semânticos poderiam ser representados como "elemento coesivo + causa + processo mental + escritor como experienciador". O trecho destacado para análise apresenta os traços propostos pela autora, mas não funciona como um marcador de relevância, visto que na pesquisa literária a noção de relevância tópica está vinculada à de *quadro tópico* do texto. No caso do exemplo apresentado, a "conclusão" ou processo inferencial não remete à pertinência da informação introduzida no texto, a partir de determinado "código de leitura", mas estabelece uma relação de "ordenamento lógico ou causal" (Crombie, 1985) entre elementos textuais.

Já no exemplo a seguir, que ilustra o marcador *Thus-type*, observa-se um processo inferencial que remete ao código de leitura que organiza o argumento do autor:

Exemplo 91: *[Septimus'] schizophrenic experience, unconscious drives, and imaginary union with nature, with animals, and with the dead are exactly part of the process that annuls and disrupts any sure foundation of self and identity — a foundation that stems from the assumption of a unified, fully conscious, and self-identical self. His diverse and multifarious forms of subjectivity are a process, a flow that is impossible to pin down, define, categorize, and socialize into the identity which Sir William and the social system demand of him. Thus his schizophrenic symptoms, his moments of madness and abstraction can be read as signs that he constantly escapes and eludes the coding process of the symbolic order.* (Texto 2).

Argumenta Hunston que este marcador distingue-se dos outros marcadores por não requerer um elemento coesivo, embora em algumas ocorrências deste tipo de marcador figurem elementos coesivos. Na verdade, continua a autora, o adjunto conjuntivo *thus* representa um elemento de coesão elíptica e poderia ser parafraseado como "resulta do texto precedente que...". Outros adjuntos conjuntivos que sinalizam este tipo de marcador são: *hence, thus, therefore, so* e *then*. Para finalizar, observa a autora que uma frase introduzida por *thus* não sinaliza relevância se o processo verbal for material e não relacional. Os traços semânticos deste tipo de marcador portanto seriam "adjunto conjuntivo + processo mental".

No trecho que ora examinamos, observa-se que todas as condições para um marcador de relevância deste tipo são cumpridas: a oração é iniciada pelo adjunto conjuntivo *thus*; a oração codifica um processo mental (o verbo *read* aqui tem o sentido de *interpretar: his schizophrenic symptoms are understood/interpreted as signs of...*) e remete a um trecho anterior que desencadeia o processo inferencial. Por outro lado, o processo inferencial resulta na identificação de uma relação de pertinência entre o segmento textual, que versa sobre *Septimus'*



*schizophrenic experiences*, e o argumento do autor, que gira em torno da noção de uma "ordem simbólica" no texto de Virginia Woolf.

Assim, o que estamos chamando de marcador do tipo Sinaliza Conclusão não deve ser identificado com o tipo *Conclude-type* de Hunston, mas com aquele que a autora chama de *Thus-type*, que na verdade poderia ser classificado como um sub-tipo do Marcador Sinaliza Relação de Identificação, visto que a função do adjunto conjuntivo é sinalizar um elo inferencial coesivo, porém subordinado a uma relação de identificação. Por uma questão metodológica apenas, mantivemos as categorias separadas, para conveniência na discussão e na apresentação.

#### 5.3.2.4 - Tipo Sinaliza Relevância

Há ocorrência expressiva de avaliação de relevância explícita, na pesquisa literária, codificada nos itens lexicais *importância*, *relevância*, *pertinência*, *interesse*. No entanto, a classificação dessas orações como marcadores de relevância levantou inúmeras questões. Em primeiro lugar, em algumas ocorrências estas estruturas parecem ser melhor descritas ou entendidas a partir da noção de macropadrões retóricos (cf. Winter, 1982; Hoey, 1983), como no exemplo a seguir:

Exemplo 92: [PROSPECTIVO]

*Seeing and being seen preoccupies many of Margot Metroland's guests, and some gestures of looking are more closely tied to the narrator's motives than are others. Simon Balcairn's visual gestures are particularly important. Balcairn has disguised himself as a bearded and bejewelled prince so that he can get his story while escaping Margot's notice. However, the elaborate disguise only makes him stand out in the crowd. Like Mrs. Ape a few pages later, the disguised Balcairn is a stain in the scene, and he serves a similar function with regard to the narrator's desire. Mrs. Ape's gaze reveals the narrator's desire to lower his mask, to expose his central emptiness; however, this confrontation with the real terrifies him and he retreats. Balcairn as gaze also represents the narrator's desire to be exposed, but unlike Mrs. Ape, Balcairn acts out the narrator's fantasy of exhibitionism. (Texto 11/13)*

No trecho apresentado, a sentença em questão (S 2, que contém um epíteto que sinaliza relevância explícita) poderia ser entendida como o segundo elemento do par *Idéia Geral-Detalhe*, ou *Geral-Particular*: a S 1 introduz uma proposição do autor, que será sustentada, ao longo do parágrafo, por detalhes retirados do texto em questão. Em relação a S 1, portanto, S 2 funciona como um elemento de uma longa seqüência (S2 a S 6) que dará consistência ao argumento do autor. No interior do segmento textual (que vai de S 2 a S 6), S 2 desempenha

papel de "focalizador", destacando os "gestos visuais" de Balcairn para análise, dentre aqueles que são "ligados aos motivos do narrador" (na oração anterior). Embora tenha propriedades coesivas, apontando cataforicamente para a longa seqüência em que os "disfarces" da personagem são discutidos, a oração não é um marcador de relevância, visto que não estabelece uma relação entre a unidade de informação (*Balcairn's visual gestures*) retirada da obra literária e o argumento do escritor.

Para melhor compreensão deste ponto, observe-se, no mesmo parágrafo, a ocorrência de um marcador de relevância:

Exemplo 93: *Balcairn as gaze represents the narrator's desire to be exposed, but unlike Mrs. Ape, Balcairn acts out the narrator's fantasy of exhibitionism.*

Neste caso, a oração atribui relevância ao dado textual (*Balcairn as gaze*), apontando para o leitor como o mesmo contribui para o argumento desenvolvido no artigo, que gira em torno da noção da constituição do sujeito a partir do *olhar* (= *gaze*) lacaniano. Para Lacan, o olhar tem um lugar chamado "campo escópico", que poderia ser entendido como o "olhar voyeur" do mundo, que exige reciprocidade. É através do confronto com o "olhar do mundo, que vê de todos os pontos" que o sujeito adquire existência e é este fenômeno que o autor do artigo pretende explicitar nas obras de Evelyn Waugh.

#### 5.3.2.5 - Macro-Marcador de Relevância

Observa-se na pesquisa literária uma rotina retórica em que o marcador de relevância desdobra-se em várias etapas, "espraiando-se" em várias orações, num padrão retórico descrito por Hoey (1983) como "instrumento - realização", como no exemplo abaixo:

Exemplo 94:

- S1 *Therefore, by adopting the role of teller-of-tall-tales, Hurston takes on the role set*
- *aside in her community for black males. S2 By exercising privileges traditionally identified as male, Hurston in a sense is able to impersonate or masquerade as male, at least from within the confines of certain social conventions. S3 Personification is a concept, then, that appeals to Hurston because it lends itself so well to the structure and mechanism of impersonation; it allows a person to gain a certain power by taking on the*
- *characteristics of another. S4 By writing texts characterized by personified images, Hurston achieves two purposes: she bucks the tradition that prohibited her from writing and from telling tall tales, and in the writing of these tales, she is able to impersonate the*

*role of the male writer and so overturn the restrictions she labored under as a child. S5 Nevertheless, the storytelling is not re-gendered, for Hurston is a woman telling tales about women. S 6 And neither does she monopolize the tradition for women; instead, storytelling is rendered gender neutral, while the power of the imagination to remake the world is again reconfigured. (Texto 17, π 56)*

Trata-se do parágrafo final de um artigo que apresenta um argumento pela existência do fenômeno da "personificação" ou "projeção" na obra de Nora Zeale Hurston. Um exame da "arquitetura" do parágrafo, no plano textual, permite esclarecer algumas características dessa rotina retórica. No quadro abaixo, busca-se identificar o "método de desenvolvimento" (cf. Fries, *apud* J.R. Martin *in* Halliday & Martin, 1993:247) do parágrafo através da análise de como se realizam e se articulam os sistemas de TEMA e INFORMAÇÃO no mesmo (cf. Halliday, 1985; J.R. Martin *in* Halliday & Martin, 1993). Seguindo Halliday, o TEMA realiza-se na primeira posição da oração e costuma coincidir com o seu sujeito gramatical; o TEMA MARCADO realiza-se como um complemento (um sintagma nominal que não funciona como sujeito gramatical da oração) ou um adjunto (um sintagma preposicional ou adverbial na função de adjunto adverbial), ocorrendo antes do sujeito gramatical. Quanto à informação NOVA, adota-se critério de Martin, segundo o qual a mesma é identificada prosodicamente: o termo da oração de nível mais alto, sobre cuja sílaba final observa-se o acento tônico, constitui o "domínio mínimo" da informação nova<sup>19</sup>.

---

 Quadro 14: Sistemas de Tema e Informação no §56 do texto 17
 

---

TEMA MARCADO	TEMA TÓPICO		INFORMAÇÃO NOVA
S1 <i>By adopting the role of...</i>	<i>Hurston</i>	<i>[takes on]</i>	<i>the role set aside for black males</i>
S2 <i>By exercising privileges.....</i>	<i>Hurston</i>	<i>[is able to Impersonate]</i>	<i>as male</i>
S3	(a) <i>Personification</i> (b) <i>it</i> (c) <i>it</i>	<i>[is]</i> <i>[lends itself to]</i> <i>[allows a person to gain]</i>	<i>a concept that appeals to Hurston</i> <i>the structure of impersonation</i> <i>a certain power</i>
S4 <i>By writing texts....</i>	(a) <i>Hurston</i> (b) <i>she</i> (c) <i>she</i>  (d) <i>(she)</i>	<i>[achieves..]</i> <i>[bucks]</i> <i>[is able to impersonate]</i> <i>[(is able to) overturn]</i>	<i>two purposes</i> <i>the tradition that prohibited her...</i> <i>the role of the male writer</i> <i>the restrictions....</i>
S5	(a) <i>the storytelling</i>  (b) <i>Hurston</i>	<i>[is not]</i>  <i>[is]</i>	<i>re-gendered</i>  <i>a woman telling....</i>
S6	(a) <i>she</i>  (b) <i>storytelling</i> (c) <i>the power of the imagination to remake the world</i>	<i>[does not monopolize]</i> <i>[is rendered]</i>  <i>[is ]</i>	<i>the tradition for women</i> <i>gender neutral</i>  <i>again reconfigured.</i>

---

Os elementos que figuram no quadro entre colchetes (por exemplo, *[take on]* na S1), na coluna intermediária entre Tema Tópico e Informação Nova, constituem o Rema da cláusula, que serão discutidos adiante.

O caráter conclusivo do marcador revela-se não somente na sua característica distribucional, ou seja, no fato de ocorrer como elemento final do artigo, mas também pela ocorrência de elemento conjuntivo: neste exemplo, *therefore*, que inicia o parágrafo, funcionando como TEMA TEXTUAL. No entanto, diferentemente do tipo de marcador chamado *the thus-type* por Hunston, que também é introduzido por um *advérbio conjuntivo* e também tem natureza conclusiva, este marcador não sinaliza uma relação de identificação direta entre Signo e Valor no âmbito da oração (através de uma oração relacional). A noção de relevância aqui aplica-se ao domínio da frase e configura-se como uma estrutura dinâmica, em que figuram nos

dois lados da relação, A (= segmento textual) e B (= significado valorativo), processos verbais materiais (*adopt, exercise, write - take on, impersonate/masquerade, achieve*):

	[ A ]	[ B ]
S1	<i>By adopting the role of...</i>	<i>she takes on... a male role</i>
S2	<i>By exercising the privileges...</i>	<i>she impersonates/masquerades as male</i>
S4	<i>By writing texts characterized by personified images</i>	<i>she achieves two purposes: bucks the traditions/overturns the restrictions...</i>

A noção de relevância, tal como proposta acima, no entanto, precisa ser esclarecida. O primeiro termo da relação (= segmento textual/ informação introduzida no texto) é realizado por orações reduzidas de gerúndio, de caráter anafórico e resumitivo. Elas remetem aos parágrafos anteriores, em que os seguintes pontos são abordados: a) a autora adota o papel de *teller-of-tall-tales* (parágrafos 51 e 52); b) as histórias da narradora apresentam "imagens personificadas" (parágrafo 50: *stories generated in great part by personified images*); c) a autora busca apropriar-se dos privilégios do contador de histórias: parágrafo 54: (...) *appropriate the honors and privileges of the story-teller (...)*; parágrafo 55: (...) *realize in some form her desire to act out privileges customarily associated with men (...)*.

Como mostra o quadro, tais orações são apresentadas em S1, S2 e S4 como TEMAS MARCADOS, de forma a viabilizar o emparelhamento de A (= segmento textual) e B (= significado valorativo).

Resta discutir o outro termo da relação, que atribui significado valorativo ao segmento textual, especificamente em termos de sua pertinência em relação ao argumento do autor. O domínio "natural" para predicação da relevância (ou valor) da informação destacada é o domínio da Informação Nova, que apresenta o seguinte padrão de distribuição ao longo do parágrafo que ora examinamos:

---

 Quadro 15: Rema e Informação Nova no § final do texto 17

ORACÃO	REMA / INFORMAÇÃO NOVA
S1	<i>(takes on) the role set aside for black males</i>
S2	<i>impersonate as male</i>
S3	(a) <i>a concept (= personification) that appeals to Hurston</i> (b) <i>(lends itself well) to the structure of impersonation</i> (c) <i>(allows a person to gain) a certain power</i>
S4	(a) <i>(achieves) two purposes</i> (b) <i>(bucks) the tradition that prohibited her from writing...</i> (c) <i>(is able to impersonate) the role of the male writer</i> (d) <i>(is able to overturn) the restrictions she labored under as a child</i>
S5	(a) <i>(is not) re-gendered</i> (b) <i>(is) a woman telling tales about women</i>
S6	(a) <i>(does not monopolize) the tradition for women</i> (b) <i>( is rendered) gender neutral</i> (c) <i>( is again) reconfigured.</i>

---

O padrão estabelecido pela Informação Nova e Rema gira em torno do fenômeno da "personificação" na obra em discussão. Em primeiro lugar, introduz-se a personificação da autora nas orações 1,2 e 3: S1: *she takes on the role of...*; S2: *she impersonates as male*; S3: ... *lends itself to impersonation*). Em seguida, discute-se aquilo que a personificação faculta à autora nas orações 3 e 4: S3c: *she gains a certain power*; S4 b: *she bucks the traditions*; S4 d: *she overturns the restrictions...*. Finalmente, introduz-se o efeito da "personificação" na atividade de *storytelling*: ela é "re-configurada", ou seja, re-caracterizada como uma atividade neutra (*gender-neutral*).

Portanto, B (= domínio da informação nova) demonstra a pertinência da informação introduzida nos segmentos textuais anteriores (A = orações reduzidas de gerúndio) como elementos que confirmam a existência do fenômeno da "personificação" na obra de Hurston. Observa-se, neste domínio, a ocorrência de marcadores lexicogramaticais que sinalizam a noção de realização: *she achieves much / she is able to impersonate...*

O marcador de relevância articula-se, portanto, ao sistema da Informação para introduzir o *point*, ou relevância, do parágrafo e do texto: através da convenção literária da personificação, a autora adquire controle de seu texto e de sua voz.

Vejamos ainda um outro exemplo:

## Exemplo 95:

*(...) Whether the mirror of reality serves the unicorn horn, or the prison censor deletes the "reflected" water-mark line, the possibility for poetry, for beauty, for pleasure, is both located and limited by the narrative. By exercising her artistic sensibility within her political reality, by writing a few poetic lines to France from her prison in South Africa, Rosa manages to gesture backwards and forwards, to merge both the past and the present, to move between the semiotic and the symbolic. She thus enacts the very flux and flow by which her subjectivity is both politically created and personally revised. Her journey in space and time illustrates the contradictory nature of subject construction and the vexed relationship of the self to language. By her alternation between various political and personal languages, Rosa proves that subjectivity is a discursive process constructed by conflicting and often oppressive discourses which, through their very intersections, allow for the possibility of resistance. (Texto 21, último parágrafo)*

Tal como no exemplo anterior, as orações reduzidas de gerúndio constituem temas marcados (*by exercising...*, *by writing...*) e funcionam como elementos anafóricos que remetem a trechos anteriores no argumento do autor. Além das duas orações de gerúndio introduzidas por *by*, observa-se ainda ocorrência de uma frase (= *verbless clause*) com a mesma função anafórica (*by her alternation between various political and personal languages*) e como tema marcado.

Observa-se ainda a ocorrência, no interior do macro-marcador, de dois marcadores, que sinalizam, respectivamente, uma Conclusão (S 3) e uma relação de identificação (S 4), acrescentando valoração positiva aos elementos textuais selecionados, de forma cumulativa, na estrutura do parágrafo.

Nos dois exemplos acima, o macro-marcador ocorre no parágrafo conclusivo do artigo, mas o mesmo também pode ocorrer em posição final de um segmento do artigo, como no exemplo a seguir:

## Exemplo 96:

→ *By structuring Nettie's letters around missionary work, then, Walker achieves much. First, that work provides Nettie and the other black missionaries with a practical and credible pathway into the African domestic sphere. Second, the institutional, historical, and ideological connections between philanthropy and colonialism enable Walker to use that domestic sphere and the example of Doris Baines's integrated family to expose the missionary pattern of integration in larger Africa. Finally, the embedded narrative line enables Walker to remain true to her characters even as she anatomizes the hierarchy of race and class that is first pictured in miniature on Nettie's envelope. (Texto 22, π 18).*

O artigo do qual o parágrafo acima, conclusivo da primeira seção, é retirado divide-se em seções temáticas, numeradas e encabeçadas por títulos constituídos por citações da obra. O

marcador desdobra-se em dois movimentos. Na sentença que inicia o parágrafo, apresenta-se o elemento anafórico que remete aos parágrafos anteriores através da oração reduzida de gerúndio *By structuring Nettie's letters....*. Nas orações seguintes, explicita-se a relevância do dado textual destacado nos parágrafos anteriores em termos de como o mesmo permite a Walker realizar (*Walker achieves much; ... enable[s] Walker to use.....; ....enables Walker to remain.....*) os traços textuais que, para o autor do artigo, caracterizam a obra da autora: trata-se de uma narrativa situada no interior de um discurso mais amplo sobre raça e classe. A função mais ampla do marcador, portanto, é demonstrar a pertinência do dado textual em relação ao argumento do autor.

Propõe-se, portanto, que os elementos destacados para análise apresentam os três traços que caracterizam os marcadores de relevância: no plano textual, funcionam como elementos coesivos, remetendo a segmentos textuais anteriores; no plano interpessoal, monitoram a recepção do discurso, apontando como os detalhes do texto devem ser entendidos à luz de determinado código de leitura; e, finalmente, atribuem um significado valorativo ao texto, à medida que sinalizam para o leitor a pertinência dos dados textuais para uma interpretação coerente daquele texto.

Nesta seção, apresentou-se uma classificação de marcadores em diferentes tipos, adaptando-se a proposta de Hunston para adequá-la às características da amostra investigada. No caso do marcador de relevância do tipo *Sinaliza Relação de Amplificação*, por exemplo, buscou-se refinar a caracterização lexicogramatical proposta pela autora, mediante o critério de caracterização da relação de amplificação como uma relação de especificação do predicado (cf. Crombie, 1985). A partir daí, foi possível caracterizar em termos lexicogramaticais as diferenças entre as relações semânticas de Identificação e de Amplificação. Para tanto, apoiamos-nos em distinção proposta por Halliday (1985) entre *fenômeno* e *metafenômeno*.

Na seção sobre *Relação de Identificação*, anotou-se um uso retórico dos marcadores de relevância na pesquisa literária, com valor contrastivo, e um subtipo de marcadores, em que a relação de identificação é precedida por uma indicação da fonte de atribuição de valor. Argumentou-se, ainda, que os marcadores que sinalizam *Conclusão* podem ser entendidos como um sub-tipo do marcador *Sinaliza Relação de Identificação*.



Para finalizar, propôs-se estender a configuração sintática do marcador de relevância do âmbito da oração para o da cláusula, admitindo-se, através da categoria de *Macro-Marcador de Relevância*, o estabelecimento de uma relação de pertinência entre elementos textuais e argumento do autor através de macropadrões retóricos<sup>20</sup>.

Conclui-se assim o exame dos três parâmetros da avaliação propostos por Hunston. No próximo capítulo, o penúltimo da tese, ocupamo-nos de questões que dizem respeito a padrões de organização textual.

---

## NOTAS DO CAPÍTULO 5

<sup>1</sup> Estamos entendendo que estas últimas são *atividades retóricas*, cuja função é *Estabelecer Território*, este último um *movimento retórico* característico da seção de Introdução de um artigo acadêmico de pesquisa, em que o escritor busca demonstrar a relevância de seu objeto de estudo e a contribuição de sua pesquisa. Por vezes, os rótulos usados nesta pesquisa são descritivos e funcionais, como é o caso de *Introduzir Tese*, que, além de remeter a uma *atividade retórica*, também pode ser entendido como um movimento retórico característico da seção de Introdução.

<sup>2</sup> Observa Hunston que os tipos "indicativos" de modalidade (chamados "modalization" por Halliday (1985) — *probability, usuality*) são muito mais comuns na pesquisa experimental do que o tipo "imperativo". Este último só figura na atividade retórica *introduz recomendação*, onde se observa a "modulation" (= obrigação, ou modalidade deôntica). Na pesquisa literária, por outro lado, a modalidade deôntica está bem representada, ocorrendo fartamente em atividades retóricas como *indica orientação do argumento* ou *introduz hipótese argumentativa*.

<sup>3</sup> Observa Hunston (1989:123) que apenas na atividade retórica *Introduzir Recomendação* está representada a modalidade deôntica (ou "modulação", para Halliday, 1985).

<sup>4</sup> Cf. no original: "if an important statement seems to be made without modification, one can probably assume that it is not the main claim of the article, not the statement that is to be taken as new knowledge".

<sup>5</sup> Cf. Jacoby (1987) sobre a *persona publica* do pesquisador como um "pesquisador modesto".

<sup>6</sup> Isso estaria de acordo com proposição de Hunston (1994:194), segundo a qual quanto maior o grau de "externalidade" numa interpretação de resultados na pesquisa experimental, menor grau de certeza é atribuído à proposição, tendo em vista o "risco" assumido na apresentação da proposição.

<sup>7</sup> Cf. no original, a citação completa: "If we say that sociology or literary criticism "is not a science," we shall mean merely that the amount of agreement among sociologists or literary critics on what counts as significant work, work which needs following up, is less than among, say, microbiologists."

<sup>8</sup> Cf. Lyons (1977:809): "(...) não há enunciado mais forte, do ponto de vista epistêmico, do que uma asserção categórica" (no original, em inglês: "there is no epistemically stronger statement than a categorical assertion")

<sup>9</sup> Cf. Thompson & Yiyun, 1991, sobre a categoria de *Writer's interpretation of author's behavior*.

<sup>10</sup> Cf. Coates (1987) sobre a noção de "merger".

<sup>11</sup> Cf. à pág. 713: "(...) Cather constructs a novel refreshed and reanimated by its dialogue with the oral story; (...)".

<sup>12</sup> O termo "metadiscursivo" é usado na literatura para referência às atividades lingüísticas de organização (sinalizar início, meio fim, propósitos do discurso, dentre outros) e explicação (explicar termos, conceitos, dentre outros) do discurso. Se a atividade lingüística for entendida de forma ampla, como se propõe nesta pesquisa, de forma a incluir uma dimensão retórica, o termo "metadiscursivo" então poderá ser empregado para referência às premissas que informam a construção de um argumento.

<sup>13</sup> O termo "parenthetical verbs" é de Urmson, citado por Perkins (1983:96).

<sup>14</sup> Não se desconhece, nesta pesquisa, as dificuldades colocadas pelos termos "pós-modernista", "pós-modernismo". No entanto, os mesmos estão sendo usados aqui na acepção que adquirem quando fazem referência ao conjunto de reflexões estéticas sobre a natureza da modernidade no interior da literatura, artes plásticas e arquitetura (cf. Giddens, 1990:52). Neste sentido, parece haver menos controvérsia em relação ao uso dos termos.

---

<sup>15</sup> Cf. Martin (in Halliday & Martin, 1993:247) sobre "point": trata-se de um conceito relevante na interpretação de parágrafos, além do seu "método de desenvolvimento", tal como revelado pelas escolhas temáticas, e do conceito de assunto. O "ponto" de um parágrafo, segundo Fries (1981, citado por Martin), diz respeito à "mensagem" que é expressa num texto.

<sup>16</sup> Cf. Hunston (1989:6.3.1): "(...) a função do marcador de relevância é resumir, atribuir valor e fechar um segmento textual precedente". No original, em inglês: "It is necessary at this point to recall the function of the Relevance Marker: to summarize, 'clinch', give import to and close a preceding section of text".

<sup>17</sup> Cf. Hunston: "the token-value type".

<sup>18</sup> Cf. Hunston: "the mean-type".

<sup>19</sup> Como no inglês escrito não se marca a tonicidade graficamente, é preciso tomar como parâmetro de análise um sistema de tonicidade não-marcada, orientado pelo princípio do "foco no final da oração"(cf. *end-weight/end focus*, Quirk & Greenbaum, 1990:395): numa oração cujo foco é não-marcado, o mesmo tende a recair sobre o último elemento gramatical.

<sup>20</sup> A noção de "macropadrões retóricos" baseia-se em estudos sobre "clause relations" de Winter (1982), que se ocupa de unidades maiores que a oração, caracterizadas por uma relação semântica.

## 6 - AVALIAÇÃO E PADRÕES DE ORGANIZAÇÃO TEXTUAL

Neste capítulo, apresenta-se uma proposta de tratamento dos padrões de organização textual do *artigo acadêmico na área da pesquisa literária*. O tipo de análise aqui apresentada não pretende ser uma descrição de uma matriz abstrata de padrões de organização textual; compreende-se a análise como uma reconstrução das intenções do autor, em alguns usos colhidos na amostra desta pesquisa.

Há dois tipos de argumento contra este tipo de análise: o primeiro é o de que a mesma não permite identificação dos elementos que constituiriam o núcleo de propriedades distintivas de determinado texto ou gênero textual; no segundo, rejeita-se a "interpretação" das intenções do autor implícita no procedimento analítico. Em relação a este último, argumenta-se que este tipo de análise busca recuperar a "intenção" do autor dentro dos limites oferecidos pelo próprio texto, com base em evidências empíricas (cf. Eco, 1992). Em relação ao primeiro argumento, já contemplado em outros momentos desta pesquisa, propõe-se que a natureza do texto metaliterário não permite a apresentação de características fixas para a pesquisa literária, na forma de uma matriz abstrata, mas não desautoriza a discussão da realização particular de determinados padrões de organização textual observados nos textos da amostra.

### 6.1 - O movimento de Quadro a Comentário na pesquisa literária

O exame da distribuição das categorias informacionais, na pesquisa literária, revela um padrão de organização característico, que poderia ser descrito como um movimento de vaivém entre dois macroatos de fala: um ato de fala "constativo", que busca representar a obra e o contexto que a circunda, aqui chamado de Quadro, e um ato de fala "performativo", que realiza o Comentário.

Estamos adotando a metáfora da "pintura" proposta por Barthes (1970:85) para referência à descrição literária. Adaptando-a aos nossos propósitos, poder-se-ia propor que antes de apresentar seus comentários sobre a obra literária, o enunciador "[constrói] o que vê [ou lê] através de sua própria moldura (...)". É necessário que seus comentários sobre a obra literária sejam precedidos "por um rito inicial, [que] transform[e] (...) [o texto literário] em objeto pintado (emoldurado) (...)" (*op. cit.*). A metáfora da pintura, assim, permite caracterizar o funcionamento

da paráfrase da obra literária no artigo acadêmico como um recurso para criar uma perspectiva indireta do enunciador sobre o texto literário.

Na categoria de Quadro, observa-se a predominância do presente descritivo, da 3ª pessoa do discurso (ou não-pessoa), do "grau zero da asserção" (cf. Fuchs, 1987) e de atividades retóricas cujo *status* informacional é *sabido ou fato*. A segunda categoria, o Comentário, caracteriza-se pela onipresença do enunciador, que pode ou não revelar-se como instância enunciativa. Observam-se, portanto, diferentes graus de asserção no Comentário, que vão desde o modo impessoal até a asserção assumida enfaticamente pelo enunciador, o que abre espaço a uma gama de atividades retóricas cujo *status informacional* vai de *sabido* (Fato) a *certo*, passando por *possível* (ambas na categoria de Não-fato). Destacamos para análise um artigo da amostra, sobre obra de Malamud. A seção de introdução do artigo apresenta os seguintes movimentos retóricos com função de "estabelecer território" (cf. Swales, 1990):

Exemplo 1: (...) *an area of Malamud criticism "that remains sketchy" is the explication of short stories* (...). *Criticism of The Letter* (...) *has been minimal*.. [Parágrafo 1 - Indica lacuna no conhecimento]

Exemplo 2: *Prominent among many rich and complex Malamud stories* (...) *The Letter certainly justifies further investigation*. [Parágrafo 1 - Justifica Pesquisa]

A seguir, no parágrafo 2, o autor apresenta uma visão condensada do conto, semelhante ao segmento funcional de Síntese da narrativa oral (cf. Labov: Orientação / Síntese/ Avaliação). Observa-se, neste trecho, a passagem de Quadro a Comentário:

Exemplo 3: (S1) *In a spare, minimal narrative suggestive of a Becket play, Newman, the son, emerges reluctantly every Sunday from New York City on the Long Island Railroad to visit his now-widowed father, an inmate in a mental hospital.* (S2) *During each of his several visits through "that spring and dry summer", as Newman leaves the hospital he is confronted by Teddy and, later, Teddy's father, Ralph, both resident patients who importune Newman to mail Teddy's letter (later to be revealed as Ralph's as well) since there are no mailboxes on the grounds of the hospital except in the doctor's office.* (S3) *Because Teddy is unwilling to have his letter "read" by the doctor, he persists in asking Newman to mail the letter - "four sheets of cream paper with nothing written on them."* (S4a) *Teddy's and Ralph's persistence in pressing the letter on Newman, and Newman's refusal to mail the letter - because "There's nothing in it to mail" - provide the never-resolved tension in the story;* (S4b) *at the end of the story, Newman once again leaves the hospital still refusing to mail the letter in the face of Ralph's assertion that "There's a whole letter in there."*

O autor inicia o segmento textual com um Comentário, que tematiza as propriedades formais do conto (*spare, minimal narrative*), seguido de uma representação da obra literária: o Quadro. Há um Comentário intercalado na oração parentética (*later to be revealed as Ralph's as well*), que revela a intervenção do enunciador na "cronologia interna" do conto. Observa-se ainda um Comentário na oração 3, em que o enunciador apresenta uma expressão "aspeada" (= "read"), indicando tratar-se da fala do autor do conto, a par de destacar o paradoxo contido na situação de "ler" uma carta cujas quatro páginas não contêm uma só palavra. Na oração 4, cláusula a), o enunciador tece Comentários sobre o conto, atribuindo relevância ao segmento textual anterior e funcionando, portanto, como um fecho daquela unidade textual. Por outras palavras, a oração 4 introduz um marcador de relevância, que indica para o leitor quais aspectos do conto são relevantes para o argumento que será introduzido no parágrafo 3: o comportamento dos personagens Teddy, Ralph e o do personagem principal, Newman, constituem o conflito principal do conto.

Vê-se, portanto, que neste parágrafo Quadro e Comentário estão imbricados. Observa-se, neste sentido, que a leitura do texto literário, segundo sugestão de Barthes (1970:48) "não pode (...) trabalhar no 'respeito' ao texto: o texto tutor será sempre quebrado, interrompido (...)". Assim, continua o autor, "o trabalho do comentário (...) consiste precisamente em maltratar o texto, em cortar-lhe a palavra".

Embora Quadro e Comentário apresentem-se imbricados no trecho destacado para análise, o Quadro é peça fundamental para a construção do argumento do enunciador, que precisa indicar para seu leitor quais elementos da obra literária serão destacados para efeito do seu argumento: ele precisa indicar para seu leitor de que forma ele vai "maltratar" o texto-tutor para chegar ao seu argumento. No trecho apresentado, a sentença 4 a) indica o foco do enunciador sobre os encontros entre Newman, de um lado, e Teddy e Ralph, de outro, e o conflito entre eles em torno da "Carta". É a partir deste foco que o autor do artigo desenvolverá o seu argumento.

Essas observações iniciais permitem algumas considerações a respeito dos padrões de organização textual na pesquisa literária. Para efeito da presente discussão, nosso argumento divide-se em duas partes: na primeira, propõe-se que o movimento de vaivém entre Quadro e Comentário, reconhecido com base na categoria de *status*, pode ser ainda confirmado pela categoria de *relevância*, que indica o "fechamento" de um segmento textual. Na segunda parte, investiga-se como aquele movimento insere-se na arquitetura mais ampla do texto.

## 6.2 - Unidades de relevância

Segundo Hunston (1989:350), toda informação que entra no texto deve ser avaliada do ponto de vista de sua contribuição para o mesmo, em termos de sua pertinência em relação aos objetivos do discurso, tal como percebidos pelos seus co-participantes. No discurso oral, a relevância da informação, continua a autora, parece ser negociada até que se atinja um consenso em relação ao valor de uma troca informacional. No discurso escrito, transfere-se para o escritor a responsabilidade de "concluir" cada troca informacional, indicando para o leitor a sua relevância em relação ao quadro tópico do texto. Com base nessas considerações, a autora sugere uma unidade textual mínima, a "unidade de relevância", constituída de três elementos: uma *abertura*, um *desenvolvimento* e um *fechamento*.

A *abertura* caracteriza-se por representar algum tipo de mudança em relação ao segmento textual anterior, como uma mudança na fonte da informação, no tempo ou modo verbais, dentre outras possibilidades. O *fechamento* caracteriza-se pela ocorrência de um Marcador de Relevância, de caráter conclusivo, que indica a pertinência da informação apresentada no segmento textual relativamente ao quadro tópico do texto.

Na pesquisa literária, frequentemente a *abertura* de um segmento textual é indicada pela introdução de um Quadro. No exemplo a seguir, retirado do mesmo artigo sobre conto de Malamud, embora a proposição central contida na primeira oração constitua um Comentário (*the essential drama of the story plays itself out in Newman's weekly encounters with Teddy*), observa-se que o início tematiza um Quadro:

Exemplo 4: *During the spring and summer in which Newman reluctantly rides the train up from the city to visit his father on Sundays, the essential drama of the story plays itself out in Newman's weekly encounters with Teddy, extended later to include Ralph. Malamud condenses the series of meetings with Teddy into what reads like a single brief dialogue that has about it a ritualistic quality, for Newman has the option of avoiding Teddy by leaving "through the main entrance," but chooses this route through a gate which "was open to visitors on Sunday only." This necessary encounter is a tightly condensed version of a familiar Malamud motif in which a naive and potentially destructive solipsism confronts a hard-won understanding learned in the crucible of experience. Teddy will remind readers of Isaac of "Idiots First" and Rifkeleh of "The Silver Crown," other members of Malamud's gallery of victim/sufferers who demand their human status in a world that discards them. As Victoria Aarons argues, the mailing of the letter "demands compassion, not just to his father, but to Rakph and Teddy", but Malamud expands the metaphor well beyond this simple formula as he develops the symbolism of Teddy, Ralph, the institution and the letter.*

O exemplo de que nos ocupamos constitui o parágrafo 10 do artigo e focaliza o conflito entre Newman e os "internos" Teddy/Ralph sobre a carta sem conteúdo, mencionada no título do conto. No parágrafo anterior, o autor focalizara a instituição em que estão internados o pai de Newman, Teddy e Ralph, tecendo um longo Comentário sobre a "deficiência moral" de Newman. Ao tematizar o Quadro, portanto, o autor indica uma transição para uma nova etapa do Argumento, com *abertura* de uma nova unidade textual.

O *fechamento* da unidade textual é indicado por um Marcador de Relevância (*This necessary encounter is a tightly condensed version of a familiar Malamud motif...*), do tipo Sinaliza Relação de Identificação, que se estende até o final do parágrafo e sugere a pertinência do conflito focalizado neste segmento textual em relação à Tese proposta pelo autor: a recusa, por parte de Newman, em "ler" a carta representa a atitude do homem moderno que se mostra indiferente à desvalorização da vida humana no nosso século.

Vejamos ainda um outro exemplo em que a *abertura* de um segmento textual é indicada por um Quadro, seguido de um Comentário:

Exemplo 5: **(S 1 a)** *Newman's reaction to the blank letter is curt, direct and rational; b) when Teddy asks him why he won't mail it, his response is that there is nothing in it to mail.* **(S 2)** a) *Teddy continues to press him and b) Malamud suggests the larger implications of the relationship between Newman and Teddy and Ralph and the letter when Teddy says "Why don't you mail it? It won't do you any good if you don't".* **(S 3)** *The point to be taken here, and reiterated later in the story, is that the letter is intended - not for Ralph, as both Aarons and Robert Solotaroff suggest - but for Newman and, by extension, the world that he represents.* **(S 4)** *Newman, as the failed son, needs the message contained in the letter in order to understand his obligations to his father, and, at the larger symbolic level, to grasp the significance of Teddy and Ralph and his own role as the representative of a world that makes war and then builds mental institutions of "raw red brick" to house the victims of those wars and other sufferers who lose their walking privileges as the price of their "madness".* **(S 5)** *But as long as Newman is unable to read the text and therefore refuses to mail the letter, "it won't do [him] any good."* **(S 6)** *Teddy's apparently irrational demands produce a sometimes comic dialogue that contains within it the paradigmatic Malamudian confrontation between the self-absorbed protagonist and a potentially transforming moral vision - a confrontation stretching as far back as The Natural in which Roy is unable to "read" the messages of both Harriet and Iris, messages which in the end do him no good.*

O parágrafo inicia com um trecho narrativo nas orações 1 a) e 1 b) e na oração 2 a). A oração 2 b) mantém o fio narrativo na oração subordinada "when Teddy says...", mas introduz um Comentário na oração principal (*Malamud suggests the larger implications...*), indicado por um elemento do discurso que não faz parte da trama narrativa (*Malamud*) e pelo verbo que



denota processo cognitivo (*suggests*). Na oração 3, tematiza-se o Comentário (*The point to be taken here*), um Marcador de Relevância explícito, que se estenderá até o final deste segmento textual, dando-lhe um "fecho".

A ocorrência significativa de segmentos textuais com movimento de Quadro a Comentário poderia dar consistência à proposição de se estender para o âmbito do texto o movimento de Signo a Valor observado no interior de orações (como nos Marcadores de Relevância). O movimento de Quadro a Comentário, sob essa perspectiva, realizaria no plano do texto a rotina retórica que caracteriza a pesquisa literária, que é apropriar-se de um texto (e seus signos) atribuindo-lhe valor a partir de determinada posição de leitura.

Na seção a seguir, argumenta-se que a proposta de segmentação do texto em unidades textuais mínimas (unidades de relevância), proposta por Hunston, pode ser vista como uma perspectiva complementar à perspectiva genérica, que se ocupa da seqüência de ações interindividuais que precisam ser cumpridas em determinado tipo de interação social.

### 6.3 - Estrutura esquemática do artigo acadêmico

As observações nas seções anteriores sobre o movimento de vaivém entre Quadro e Comentário não deveriam nos levar a imaginar que o artigo acadêmico na área da pesquisa literária consiste num padrão de organização em que um comentário é acrescentado a uma paráfrase da obra literária, num movimento *seriatim* sem um princípio de organização mais abrangente.

O princípio organizador do artigo acadêmico não é o texto-tutor, mas o texto produzido pelo locutor, cujo fio condutor será o seu próprio argumento. Assim, o movimento entre Quadro e Comentário poderia ser visto como um padrão de realização da estrutura esquemática (ou genérica) do artigo acadêmico de pesquisa: TESE ^ARGUMENTO n^CONCLUSÃO (cf. J.R. Martin 1992a:258). A fórmula indica que o primeiro elemento (Tese) precede o segundo (Argumento) e que este último é recursivo (n), podendo apresentar um número indefinido de realizações. Argumenta Martin ainda que o Argumento tem a seguinte "estrutura potencial": Asserção^Elaboração^Re-asserção.

Eggs (1994:46) argumenta que cada segmento funcional (ou "etapa") numa estrutura genérica associa-se a um padrão lexicogramatical e que reconhecer um segmento funcional de uma estrutura genérica pressupõe identificar aquele padrão e as fronteiras que delimitam aquele segmento. Na pesquisa literária, os critérios para identificação da Tese e do Argumento remetem

à caracterização de Tipos de Atividades Retóricas, estudados no capítulo sobre avaliação de *status*. A Tese é reconhecida por seu caráter de especulação teórica sobre como a obra literária deve ser lida. Já o Argumento caracteriza-se por ser uma inferência sobre o significado ou importância de determinado elemento retirado da obra em discussão. A identificação de fronteiras entre segmentos textuais, por outro lado, pode ser abordada através da avaliação de relevância, a ser discutida adiante.

Articulando a estrutura genérica do texto expositivo à sua estrutura periódica, com base nos sistemas de Tema e Fluxo da Informação, Martin argumenta que "o macrotema de um gênero introduz a sua Tese, para a qual um número indefinido de Argumentos será proposto." Passando à estrutura do Argumento, Martin propõe que a Asserção funciona como Arqui-Tema e a Re-asserção como Informação Arqui-Nova. As noções de Arqui-Tema e Informação Arqui-Nova<sup>1</sup> são postuladas por Martin em relação ao domínio do parágrafo, estendendo-se assim as noções de Tema e Informação, que se aplicam ao domínio da sentença.

Ao correlacionar o último elemento do Argumento, a Re-asserção, à categoria de Informação Arqui-Nova, Martin parece sugerir que o parágrafo termina com a proposição mais "informativa" relativa àquele tópico discursivo. Segundo Martin, a Informação Arqui-Nova funciona retrospectivamente, remetendo ao conjunto de significados introduzidos como Informação Nova nas orações anteriores e introduzindo o *point* do Argumento.

Na pesquisa literária, compreende-se que o "ponto" de um Argumento expressa a relevância da informação introduzida num segmento textual, relativamente ao quadro tópico daquele segmento textual, ou do texto como um todo. Assim sendo, a proposta de Martin parece ser compatível com a "unidade de relevância" proposta por Hunston, compreendendo-se a Informação Arqui-Nova como um Marcador de Relevância, que sinaliza fronteiras entre segmentos textuais.

Vimos como, na introdução do artigo sobre conto de Malamud, o movimento de Quadro a Comentário desempenha importante papel no estabelecimento do foco da leitura, num segmento que apresenta uma sinopse da estória e que prepara o terreno para a apresentação da TESE do autor (ou seu "macrotema").

O corpo do artigo, que apresenta os Argumentos que dão sustentação à Tese, é todo organizado em movimentos de Quadro a Comentário (ou freqüentemente em sentido inverso), subordinados à "estrutura potencial" do ARGUMENTO. Prosseguindo na análise do artigo sobre

o conto *The Letter* de Malamud, o enunciador, após ter estabelecido território nos três primeiros parágrafos do artigo, passa a tratar do conto:

Exemplo 6: (S 1) *The narrative proper begins with the familiar Malamudian technique by which the reader is quickly introduced to a protagonist and a situation in which his moral standing will be defined and tested. (S 2) In this instance, in less than a page Malamud makes clear Newman's deficiency as a son and the status of the father as a sufferer in need of the love and compassion that Newman is unwilling to provide. (S 3) On a representative Sunday visit to the asylum, Newman offers his father a pineapple tart and in the next sentence twice attempts to abandon the old man on the next Sunday. (S 4) Like the younger Gans in *The Silver Crown*, Newman is revealed to be acting out of a rational sense of his obligation rather than out of love or human compassion. (S 5) His peremptory tone — "Do you want me to come back next Sunday or don't you?" — is sufficient to identify him as one of those Malamud characters who has failed — or is in the process of failing — to observe the basic human covenant.*

Contrastando com o trecho que apresenta a sinopse da estória na introdução, em que os comentários do enunciador estão subordinados ao texto-tutor, ou ao Quadro, neste segmento ocorre exatamente o contrário: o Comentário organiza o parágrafo e o trecho de Quadro apresenta-se como uma quebra no discurso do enunciador — aparece na oração 3 como um elemento textual destacado para sustentar o argumento do autor e como uma oração parentética/intercalada na sentença 5, numa reprodução da fala da personagem, indicada pelas aspas.

Os seguintes paralelos podem ser traçados entre os padrões de organização observados e a estrutura potencial do Argumento no texto expositivo (cf. J.R. Martin, 1992a). Observa-se que a sentença 1 apresenta um "enquadre" da cena a ser descrita: nos contos de Malamud, o leitor é imediatamente confrontado com um protagonista e uma situação. A sentença 2 introduz a Asserção, ou proposição que governa o conjunto de proposições que constituem o parágrafo: o Argumento do autor gira em torno da "deficiência moral" de Newman. A sentença 3 e a oração parentética, intercalada na sentença 5, que apresentam o Quadro, funcionam como a Elaboração: provêm os detalhes concretos do texto, que sustentam a leitura proposta pelo enunciador. A Re-asserção, por sua vez, é realizada nas orações 4 e 5, que apresentam inferências do autor sobre Newman: a personagem identifica-se com outras personagens de Malamud, que são noidas por um sentimento de obrigação e não de compaixão pelos sofrimentos de seus semelhantes.

No argumento aqui apresentado, as orações 4 e 5 funcionam como marcadores de relevância. O elemento coesivo, obrigatório na identificação de um marcador de relevância, é elíptico, recuperado da estrutura passiva de S4: *Newman is revealed to be acting out of a sense*

*of obligation*. A codificação do enunciado levanta a questão: Que elementos do texto "revelam" a atitude de Newman? Os elementos do texto são aqueles descritos no Quadro: em S 3, a cena em que a personagem "tenta abandonar o seu pai", e em S5, a pergunta ("*Do you want me to come back next Sunday or don't you?*"), que faz parte da mesma cena e que revela, através do "tom peremptório" da personagem, a sua "falha moral".

Assim, a "estrutura potencial" do Argumento, tal como proposta por Martin (Asserção - Elaboração - Re-asserção), no trecho examinado, textualiza-se como um movimento de vaivém entre Comentário e Quadro. O Quadro a seguir (adaptado de Martin 1993:258) mostra as estruturas particulada e periódica do texto integradas à análise de *status* e relevância:

Quadro 16: *Status* e relevância integrados às estruturas particulada e periódica

GÊNERO (estrutura esquemática) partícula EXPOSIÇÃO	MODO (estrutura periódica) onda	REALIZAÇÃO TEXTUAL
Tese	→ Macrotema	
Argumento 1		
Asserção	→ Arqui-Tema	Comentário
Elaboração	→	Quadro
Re-asserção	→ Informação Arqui-Nova	Comentário/MR

Observa-se, do quadro apresentado, que a análise em unidades de relevância é complementar a uma análise das estruturas genérica e periódica do texto e que o movimento de Quadro a Comentário representa o modo de textualização daquelas estruturas no artigo acadêmico na área da pesquisa literária.

#### 6.4 - Estrutura prosódica do artigo acadêmico

Hunston (1994:201) argumenta que a metáfora da onda aplica-se naturalmente à avaliação de *valor*, cujo efeito é cumulativo ao longo do texto<sup>2</sup>. No entanto, continua a autora, a representação da contribuição de *valor* para a estrutura prosódica do texto não é uma questão de fácil solução. Sobressai aqui a dificuldade na representação de um modelo do movimento, pertinente a uma discussão do fenômeno da avaliação. Em vista dos problemas na representação

de um modelo do movimento, a autora ocupa-se predominantemente da metáfora da partícula na discussão da avaliação de *valor*.

Nesta pesquisa, argumenta-se que, pelo caráter inerentemente apreciativo da prosa sobre a literatura, o modelo da partícula na representação da contribuição de *valor* para os padrões de organização textual do artigo acadêmico não parece uma solução viável. A avaliação de *valor* perpassa todo o texto nesta área, infiltrando-se, como vimos, até mesmo em trechos de Quadro.

Adota-se, nesta pesquisa, o modelo do movimento na discussão da avaliação de *valor* e argumenta-se que a análise deve levar em consideração as diferentes etapas na estrutura esquemática do artigo. Assim, a seguinte metodologia permitiria propor um modelo do movimento para a análise de *valor*: primeiro, discute-se o movimento no interior de um segmento textual que contribua para a estrutura esquemática do texto; segundo, destacam-se os elementos do discurso aos quais são atribuídos epítetos valorativos; e, finalmente, anotam-se as diferentes dimensões na avaliação de *valor*. No artigo sobre obra de Malamud, por exemplo, percebem-se os seguintes movimentos na avaliação de *valor* na Introdução: um movimento de "focalização" no processo de atribuição de *valor*; um movimento de "ampliação"; e um movimento de "acumulação" de *valor positivo*. Repetimos a seguir o trecho de introdução do artigo, já discutido na seção sobre avaliação de *valor*:

Exemplo 7: (S 1) *In the introduction to Critical Essays on Bernard Malamud, Joel Salzberg notes that an area of Malamud criticism "that remains sketchy" is the explication of short stories, (S 2) "a good number of them with sufficient richness, complexity and ambiguity to justify further investigation". (S 3) Criticism of The Letter, first published in Esquire in 1972 and collected in Rembrandt's Hat in 1973, has been minimal, (S4) despite the fact that this tightly compressed narrative comes as close as any story in the canon to fulfilling Malamud's demanding standards for the short story as he enunciated them in the Introduction to Stories and elsewhere: "The drama is tense, happens fast, and is more often than not outlandish. In a few pages a good story provides the complexity of life while producing the surprise and effect of knowledge...". (S 5) Although reviewers of Rembrandt's Hat were almost uniformly attracted to the longer, more richly textured stories — The Silver Crown, Man in the Drawer, Talking Horse — this "vignette, rigorously bleak," as one reviewer described it, reveals a powerful evocation of Malamudian themes and motifs embodied in an elliptical form and style that are astounding in their economy. (S 6) Prominent among many rich and complex Malamud stories that have attracted only minimal commentary, The Letter certainly "justifies] further investigation."*

Observa-se, em S1 e S2, uma avaliação da crítica anterior sobre os contos de Malamud, de forma ampla, paralelamente a uma avaliação dos contos do autor:

Crítica anterior- *sketchy*

Contos de Malamud - *rich, complex, ambiguous*

Em seguida, o processo de atribuição de *valor* é intensificado por um movimento de "focalização", em S3 e S4, quando o autor do artigo restringe a avaliação à crítica anterior sobre o conto *The Letter*, paralelamente à avaliação, não do conjunto de contos do autor, mas de *The Letter*:

Crítica sobre *The Letter*: *minimal*      Conto *The Letter*: *tightly compressed narrative*

Observa-se aqui um movimento que vai da atribuição de *valor* a um conjunto de elementos (o conjunto de contos de Malamud) a uma atribuição de *valor* a um elemento destacado daquele conjunto (o conto *The Letter*). O movimento de "focalização" pode ser observado em vários artigos da amostra, no segmento funcional de Introdução, que se caracteriza por apresentar movimentos retóricos epistêmicos<sup>3</sup>. Nesse segmento funcional, o autor frequentemente aponta a importância de determinado autor, ou de um conjunto de obras, antes de passar à obra de que se ocupa, numa estratégia retórica cujo objetivo é justificar a sua pesquisa, indicando a centralidade do tema ou do autor (cf. Swales, 1990).

Prosseguindo na análise do processo de avaliação no parágrafo, observa-se um movimento de "ampliação", quando o autor do artigo passa do plano da apreciação da Composição:equilíbrio (*tightly compressed narrative, tense/fast drama*) para o plano da Composição:complexidade (*outlandish, provides the complexity of life*) e para o plano ainda da Reação:impacto (*produces the surprise and effect of knowledge*). Aqui, o movimento de atribuição de *valor* a um elemento do discurso amplia-se de uma dimensão da apreciação a várias dimensões. O movimento de "ampliação" parece ser característico da Introdução do artigo, que se caracteriza pela concentração de significados valorativos, sugerindo uma estratégia retórica de envolvimento do leitor.

Finalmente, num processo de "acumulação" de valor, o autor atribui novos valores positivos à obra, em S 5 e S 6, nos diferentes planos da apreciação contemplados acima: Composição:equilíbrio (*rigorously bleak, elliptical form and style, astounding in their economy*); Composição:complexidade (*powerful evocation of..., prominent among many rich and complex stories*), Reação:impacto (*astounding in their economy*). Neste movimento, um elemento é avaliado numa dimensão e vai acumulando valor na mesma dimensão. No caso do artigo que ora

examinamos, o elemento é avaliado em várias dimensões e acumula valor positivo em cada uma das dimensões ao longo do artigo.

Se prosseguirmos na análise do conto de Malamud, vamos observar que há um movimento de atribuição de valor positivo por "contraste" ou "oposição". Repete-se aqui o trecho da Introdução, em que o autor apresenta uma revisão da crítica anterior e sua Tese:

*Exemplo 8: Recent commentaries on the story emphasize the contrast between the two pairs of fathers and sons as its thematic center. In these readings, the meaning arises out of the juxtaposition of the inferred closeness of Ralph and Teddy, as against the failure of Newman to regard his father as anything but a burden whose presence in the asylum (and the consequent necessity to visit him) renders Newman's Sundays "murderous." While correctly identifying Newman's failure to love his father as a moral crux in the story, these readings are too quick to limit Malamud's intention to the familiar focus on failed domestic relations as metaphor for moral failure. Attention to the narrative details of the story (...) reveals a larger thematic intention that moves well beyond the immediate question of the meaning of filial loyalty and love, toward a larger and more expansive theme through which Malamud expresses his often-stated concern with the condition of civilization in the twentieth-century. Like a good deal of Malamud's fiction, this story finds a connection between individual acts and the state of the larger political world.*

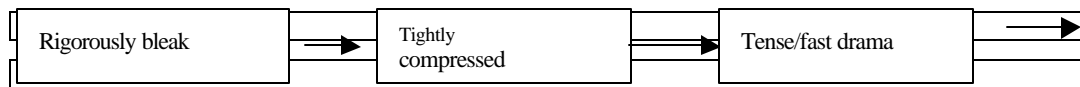
Destaca-se, do trecho acima, o movimento de atribuição de *valor* a elementos do discurso de diferentes "formações discursivas" (cf. Lemke 1992): há atribuição de valor negativo a leituras anteriores do conto (*these readings are too quick to limit...*) e atribuição de *valor* positivo à leitura proposta pelo autor: uma leitura simbólica, que vá além do conflito doméstico entre Newman e seu pai.

Os movimentos poderiam ser representados diagramaticamente como no quadro a seguir:

---

Quadro 17: Modelo do movimento na avaliação de *valor*

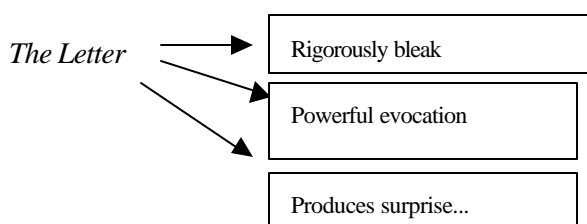
Acumulação



Um elemento é avaliado numa dimensão (Composição:equilíbrio) e acumula *valor* naquela dimensão

---

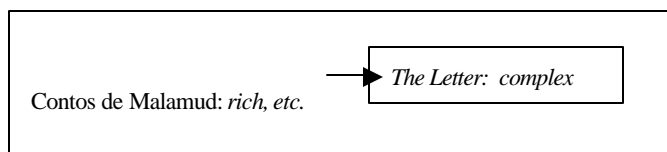
Ampliação



Um elemento é avaliado em várias dimensões: Composição:equilíbrio; Composição:complexidade; Reação:impacto

---

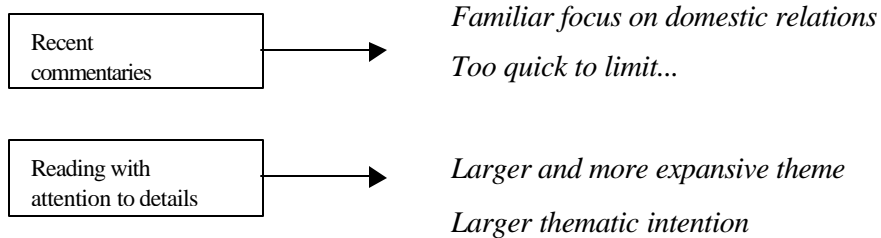
Focalização



Um conjunto de elementos é avaliado — destaca-se um deles para avaliação

---

Oposição/Contraste



Dois elementos são avaliados paralelamente; o segundo acumula *valor* por contraste

---



Para finalizar, observa-se um movimento de atribuição de *valor* por "contaminação". O exemplo a seguir é retirado do último parágrafo do artigo, na seção de Conclusão, que tende a concentrar os significados valorativos distribuídos ao longo do artigo:

Exemplo 9: *Ralph's final suggestion that it is, perhaps, Newman who is crazy is Malamud's challenge to the reader to reflect on a world in which rational behavior includes the reiterated carnage of bloody war, with its implications of real or potential moral collapse. Newman will ride "the Long Island Rail Road train [back] to New York City," and leave behind him his "dead chicken" of a father and the portentous history of a century in which Malamud detected "the colossally deceitful devaluation of man" when "life is cheap amid a prevalence of wars..."*.

No segmento destacado, há uma mudança do plano da "estória" (*Ralph's final suggestion that Newman is crazy*) para o plano da enunciação, em que o conto de Malamud é avaliado como *challenging* (*Malamud's challenge to the reader to reflect*). Em seguida, há retorno ao plano da "estória" (*Newman will ride back home, leaving behind him "his dead chicken" of a father*), mas acrescenta-se àquele plano um elemento da enunciação: o elemento acrescentado é a dimensão simbólica proposta na leitura do enunciador (*and the portentous history of a century in which Malamud detected "the colossally deceitful devaluation of man" when "life is cheap amid a prevalence of wars..."*). A avaliação do pai de Newman como "*a dead chicken*" estaria localizada no plano de Valor:Julgamento (valor social), coerente com sua operação no plano da estória, ou ideacional. Já a avaliação do século XX como "uma história ameaçadora" também localiza-se no plano do Valor:Julgamento, mas opera no plano interpessoal, da enunciação. O movimento aqui é entendido como tendo origem no plano ideacional e "contaminando" o plano da enunciação.

A mudança de perspectiva, em que o locutor traz a discussão de sua tese do âmbito do discurso (em que ele desenvolve seu argumento) para o âmbito da enunciação, foi observada em vários artigos da amostra, na seção de Conclusão. O exemplo a seguir é de artigo de B. Wang sobre *Mrs. Dalloway*:

Exemplo 10:

*If Mrs. Dalloway gives an expression to this idea [= the idea that there is psychic resistance to the symbolic order], then it is very political indeed. It is not simply political in its criticism of the social system, but in its profound and radical questioning of the symbolic order, of the very stuff that **makes us what we are and who we are in society**.*

As palavras em negrito poderiam ser vistas como marcadores de "peak" (cf. Longacre, 1983)<sup>4</sup>: elas indicam uma mudança para uma pessoa do discurso específica, e implicam uma mudança de perspectiva. No início do parágrafo, o autor faz referência à noção de resistência psíquica à ordem simbólica através de sintagma nominal com referência genérica:

(...) *resistance against the identity that society confers on the infinitely complex individual human being...*(= resistência à identidade que a sociedade atribui ao ser humano particular, infinitamente complexo)

No trecho destacado, que representa as últimas orações do parágrafo, a referência deixa de ser genérica (*a ordem simbólica como a identidade que a sociedade procura atribuir ao ser humano*) e aplica-se também a nós, leitores de Virginia Woolf: *um questionamento radical e profundo da ordem simbólica, daquilo que faz de nós o que somos e que papel representamos na sociedade*. Compare com a informação apresentada de acordo com o "fluxo padrão do discurso", tal como vinha sendo desenvolvido pelo autor: *um questionamento da ordem simbólica, daquilo que faz do ser humano aquilo que é e do papel que representa na sociedade*.

Outro marcador de "peak" em trechos de conclusão é uma mudança de ritmo do discurso: a extensão das cláusulas é reduzida, há menos material de conexão explícita entre cláusulas. O seguinte exemplo é de artigo de Berger sobre obra de Toni Morrison:

Exemplo 11:

*Bodwin wants to "recall exactly where his treasure lay", a recollection that would also reveal, as Jesus says in Matthew, the location of his heart. Bodwin, like Sethe and Paul D., is trying to uncover his heart, which, like theirs, **like ours**, is buried at a site of historical trauma.*

Observa-se, no exemplo, que há *rallentamento* do ritmo através da redução da extensão das cláusulas: as estruturas elípticas em *like theirs* (= *like their hearts*) e *like ours* (= *like our hearts*) contribuem para esta mudança de ritmo. Por outro lado, há, nessas mesmas estruturas, a mudança de perspectiva sinalizada pela mudança de pessoa do discurso: de *his heart* (= de Bodwin) para *their hearts* (de Bodwin, Sethe e Paul D.) e, finalmente, *our hearts* (= de nós, leitores).

Neste capítulo, iniciou-se pelo exame da distribuição das categorias informacionais na pesquisa literária, que revelou um padrão de organização textual descrito como um movimento de vaivém entre Quadro e Comentário. Em seguida, apresentou-se argumento segundo o qual aquele movimento constituiria um padrão de realização da *unidade de relevância*, esta última subordinada à estrutura genérica do texto. Em seção sobre a estrutura prosódica do artigo acadêmico na área da pesquisa literária, apresentou-se proposta de representação de *valor* como um modelo do movimento. Finalmente, reitera-se que os padrões de organização textual observados não remetem a uma matriz abstrata, mas representam usos colhidos nos textos da amostra, que permitem discussão da forma como os locutores articulam recursos discursivos de diferentes dimensões: o padrão de Quadro-Comentário parece ser característico desta área disciplinar; quanto à estrutura genérica, esta é comum a muita prosa acadêmica no gênero expositivo.

---

## NOTAS DO CAPÍTULO 6

<sup>1</sup> Cf. Martin: *hyper--theme* e *hyper-new*.

<sup>2</sup> Cf. no original, em inglês: "Value is the evaluation type for which the wave metaphor is most illuminating".

<sup>3</sup> O termo "introdução" não está sendo usado como um "rótulo funcional vazio"(cf. Eggins, 1994:38): trata-se de um termo abrangente que permite referência aos movimentos retóricos característicos de "estabelecimento de território" (cf. Swales, 1990) observados no início do artigo acadêmico de pesquisa.

<sup>4</sup> Para Longacre (1983, p. xvii), o "peak" (ou culminância) de um discurso pode ser entendido como "uma zona de turbulência em relação ao fluxo normal do discurso". O autor descreve essas zonas de turbulência como partes mais cruciais do discurso ("the more pivotal parts [of discourse]"), que se destacam em relação a material que poderia ser descrito como "de rotina" ("the more routine parts [of discourse]"; cf. ainda: "the peak of a discourse is non-routine"). Trata-se de uma tentativa de caracterizar a informação introduzida no discurso como "routine" ou "non-routine", a partir da noção de *relevância* da informação. Para o autor, tal distinção revela-se em padrões da lexicogramática.

## 7 - CONCLUSÃO

Este capítulo organiza-se em duas seções. Na primeira, apresentamos um resumo dos principais dados levantados nesta pesquisa, seguido por uma seção em que se apontam as suas limitações e os seus possíveis desdobramentos.

### 7.1 - Percurso da investigação

O principal objetivo desta pesquisa foi levantar dados relativos às diferentes formas de textualização da prosa acadêmica na área da pesquisa literária em inglês. Num primeiro momento desta pesquisa, de forma a cumprir este objetivo, voltamo-nos para diferentes propostas para o estudo da *avaliação*, todas na tradição da lingüística funcional sistêmica. Assim, uma das contribuições desta pesquisa foi apresentar uma análise crítica daquelas propostas, com vistas à apresentação de nosso próprio arcabouço teórico para o estudo daquele fenômeno.

Num segundo momento desta pesquisa, procedemos à análise de uma amostra constituída de textos de especialistas na área da pesquisa literária em inglês. Uma outra contribuição desta pesquisa, portanto, é a aplicação daquele referencial teórico a uma amostra com as características da que foi constituída para esta pesquisa.

A análise da amostra está a serviço apenas da discussão dos usos que fazem dos recursos disponíveis naquele potencial semântico os autores dos textos que dela constam. Os usos observados nos textos da amostra permitem-nos apresentar os seguintes argumentos. Por um lado, embora não negue o seu caráter como um produto da interpretação, a prosa nessa área, em algumas tradições de leitura, é informada pela mesma ideologia que informa a pesquisa na área das ciências experimentais. Trata-se de uma ideologia da *certeza* e da *autoridade* do conhecimento científico<sup>1</sup>. Tal ideologia produz interpretações globalizantes, cujos enunciados são apresentados como o produto de um leitor a-temporal, objetivo, contemplativo, que "desvenda" os sentidos do texto<sup>2</sup>. Isso traduz-se, do ponto de vista lingüístico-discursivo, no uso de um padrão de avaliação implícita, no que diz respeito a *status*, com recursos de tematização da obra literária e uma predominância de asserções categóricas (cf. págs. 89 a 98).

Por outro lado, a pesquisa literária em algumas tradições de leitura tende a ser informada por uma ideologia interpretativista, que destaca a natureza situada da crítica. Tal ideologia

informa a apresentação de interpretações não-globalizantes, que destacam a natureza precária dos enunciados, apresentados a partir de uma posição de conhecimento limitada pelas características da situação em que se dá a leitura da obra literária. Em termos lingüístico-discursivos, isso traduz-se no uso de um padrão de avaliação explícita, no que diz respeito a *status*, com recursos de tematização do leitor da obra literária e uma predominância de enunciados atenuados (cf. págs. 98 a 103).

Passando às contribuições desta pesquisa do ponto de vista de uma metodologia para o estudo do fenômeno da *avaliação*, apresentamos as seguintes considerações. Em primeiro lugar, sobressaem os problemas relativos à unidade de análise. Embora tenhamos acatado sugestão de Hunston de adotar a oração como unidade de análise, em vista da importância da categoria da modalidade num estudo que se ocupa de categorias informacionais, a mesma é por vezes pequena demais para espelhar o fôlego do texto metaliterário. A decisão de manter-se a unidade de análise proposta pela autora, mas levar em consideração o "ambiente discursivo" circundante parece constituir uma resposta às dificuldades colocadas pela unidade de análise.

A decisão de não abandonar a noção de diferentes planos discursivos na investigação a despeito das dificuldades que os mesmos apresentam para o analista constitui também uma contribuição desta pesquisa. Assim, os planos discursivos não são postulados como estanques, no sentido de que para um começar o outro precisa terminar: na verdade, eles sobrepõem-se no texto metaliterário. Isso não impede o analista, no entanto, de discuti-los separadamente e anotar os seus entrelaçamentos. Com base nestes dados, apresentou-se proposição segundo a qual as categorias informacionais na pesquisa literária são Fato e Comentário.

No que diz respeito à avaliação de *valor*, um argumento implícito nesta pesquisa é o de que a mesma deve ser estudada levando-se em conta os diferentes planos discursivos do texto em discussão. Como sugerem os dados, parece haver padrões diferenciados de distribuição dos recursos de avaliação de *valor* nos diferentes planos discursivos de um texto. Neste sentido, a proposição de Martin, segundo a qual cada gênero textual privilegia determinada dimensão de avaliação, precisa ser refinada, levando-se em consideração os diferentes planos discursivos do gênero textual em questão. No caso da pesquisa literária, como vimos, a avaliação no plano do Julgamento demonstra ter papel tão importante quanto aquela que ocorre no plano da Apreciação, esta última mais facilmente associada à pesquisa literária. Ainda em relação à avaliação de *valor*, propôs-se que a atribuição de valores positivos e negativos aos elementos do discurso sendo avaliados decorre da *orientação argumentativa* do texto. Neste sentido, propôs-

se que a dimensão de *avaliação implícita*, com base em critérios estabelecidos pelo próprio texto, constitui um parâmetro fundamental na análise de *valor*: assim, mesmo a *avaliação inscrita no texto* não pode ser compreendida separadamente daquela dimensão de *avaliação implícita* (cf. p. 104).

No plano da avaliação de *relevância*, propôs-se que o seu estudo seja articulado ao estudo do *quadro tópico* do texto, em vista dos problemas de delimitação do fenômeno da *relevância*. Assim, a "arquitetura argumentativa" do texto imporia limites à identificação de marcadores de relevância implícitos, evitando a "superinterpretação" de toda oração relacional como sendo de caráter valorativo.

Do ponto de vista das contribuições mais específicas desta pesquisa para o estudo do texto metaliterário, anotam-se os seguintes pontos. Apresentou-se uma descrição das rotinas retóricas que caracterizam o artigo acadêmico nesta área, com discussão de seus diferentes aspectos: *atividades retóricas*, *fontes da informação* e *categorias informacionais*. Decreveram-se alguns usos de avaliação de *valor* nos textos que constam da amostra desta pesquisa, discutindo-se as dimensões de avaliação e os critérios de avaliação a que remetem tais usos. Neste sentido, apresentou-se uma distinção entre critérios privativos de determinada tradição de leitura (cf. pág. 115) e outros que parecem ser mais consolidados no grupo de especialistas, como a *memorabilidade* de personagens da obra literária, que remetem a um acervo coletivo que constitui a nossa memória social (cf. pág. 115). Passando à avaliação de *relevância*, foram apresentados alguns usos de marcadores de relevância, adaptando-se a tipologia proposta por Hunston às características desta amostra.

Para finalizar, propôs-se que o movimento de Quadro a Comentário (ou em direção inversa) constitui um padrão de organização textual na pesquisa literária, que estende para o âmbito do discurso o movimento de Signo a Valor observado no interior de orações. O movimento de Quadro a Comentário, sob essa perspectiva, realizaria no plano do texto a rotina retórica que caracteriza a pesquisa literária, que é apropriar-se de um texto (e de seus signos) atribuindo-lhe valor a partir de determinada posição de leitura.

## 7.2 - Limitações da pesquisa e futuros desdobramentos

A pesquisa aqui apresentada distingue-se por um amplo recorte, que se justifica em função de seus objetivos pedagógicos. Uma outra possibilidade de encaminhamento desta pesquisa consistiria na investigação sistemática da estabilidade, da regularidade e da variação em

artigos acadêmicos produzidos em diferentes subculturas disciplinares, admitindo-se como critérios na identificação de uma subcultura disciplinar o perfil do periódico em que os membros daquela comunidade interpretativa publicam, as fontes extratextuais que citam (por exemplo, Foucault, Derrida, dentre outros), e a corrente crítica com a qual se alinham (estudos feministas, estudos neohistoricistas, estudos *shakespeareanos*, dentre outras possibilidades). Tal orientação permitiria evitar a tendência, observada em muitos momentos desta pesquisa, a tratar as culturas disciplinares, ou tradições de leitura, como homogêneas. Tal tendência constitui uma das principais limitações desta pesquisa. Na verdade, as culturas disciplinares, assim como outras culturas (a cultura do ambiente de trabalho, a cultura do ambiente artístico), são marcadas pela heterogeneidade, por conflitos e pela indeterminação.

Por outro lado, torna-se necessário ampliar os horizontes desta pesquisa, encaminhando-a em várias direções. Em primeiro lugar, direcionando-a à investigação das características de textos de não-especialistas, ou seja, de gêneros textuais produzidos por alunos de graduação (*ensaios literários, provas acadêmicas*) e de pós-graduação (*monografias, trabalhos de final de curso*), de forma a levantar dados quanto às semelhanças e diferenças entre gêneros textuais produzidos por especialistas e por não-especialistas.

Do ponto de vista do arcabouço teórico adotado, há ainda inúmeras perguntas a serem respondidas, levando-se em conta que não se trata de um "modelo" acabado, mas de "propostas" para o estudo do fenômeno da *avaliação*, um assunto que tem atraído interesse de inúmeros pesquisadores alinhados à lingüística funcional sistêmica. Algumas dessas perguntas, que merecem discussão a partir de dados levantados de outras amostras ou *corpora*, com outro tipo de tratamento, são: quais as vantagens (ou desvantagens) do tratamento integrado de sistemas gramaticalizados e lexicais, tendo em vista as características da amostra e os objetivos do pesquisador? Há argumentos, a partir do estudo de outras amostras, que apóiem esta tese na proposição de que as atitudes institucionais relativas à informação variam de acordo com o alinhamento do autor a determinada tradição de leitura?<sup>3</sup> Quais os imbricamentos das categorias analíticas na dimensão da avaliação de *valor*: Disposição, Julgamento e Apreciação?<sup>4</sup> Há argumentos, a partir do estudo de outras amostras, que apóiem esta tese na proposição de que o texto metaliterário não se associa automaticamente a uma dimensão de avaliação de *valor* (no caso, Apreciação)? E, ainda, há argumentos, a partir do estudo de outras amostras, que confirmem ou desautorizem a proposição de que o estudo da *avaliação explícita* deve apoiar-se na *avaliação implícita* estabelecida pelo próprio texto?



Finalmente, deve-se direcionar a pesquisa ao levantamento de dados relativos às condições específicas em que se dá o processo de apropriação do discurso especializado na área da pesquisa literária em inglês, mediante investigação de sua dimensão sociocultural. O levantamento de dados relativos à dimensão sociocultural permitiria equilibrar o foco em "produtos acabados" que caracteriza a presente pesquisa. Assim, a par do foco no texto metaliterário (aqui compreendido de forma ampla, abarcando gêneros textuais de especialistas, como o *artigo acadêmico especializado*, a *resenha literária*, dentre outros, ou de não-especialistas, como *provas acadêmicas*, *monografias*, *ensaios literários*), com o estudo de suas convenções discursivas e seus valores sociais, ampliar-se-ia o escopo da análise de forma a abarcar os modos de produção e de recepção daquele tipo de texto.

No estudo dos modos de produção do texto metaliterário de não-especialistas, mereceria atenção a forma como as convenções genéricas limitam ou capacitam o aprendiz: trata-se de prescrições que limitam o aluno, ou de recursos a partir dos quais o aprendiz desenvolve sua capacidade criativa, fazendo uso daqueles recursos de forma estratégica? <sup>5</sup>. Aqui, ainda, caberia explorar os padrões discursivos através dos quais a interpretação literária é construída na sala de aula (ou fora dela) e a forma como tais práticas discursivas moldam e são moldadas pelas percepções do aprendiz e do professor de literatura com respeito à pesquisa e a escrita sobre a literatura.

No estudo dos modos de recepção do texto metaliterário de não-especialistas, seria pertinente investigar as características das práticas de leitura que fazem dos textos do aprendiz os seus professores, na qualidade de seus "avaliadores". Tal investigação permitiria explorar quais dimensões de avaliação são legitimadas pelo professor. Aqui poderiam ser propostas as seguintes indagações: como são recebidas pelo professor as contribuições do aluno que relaciona o que lê à sua experiência pessoal, nas chamadas "leituras de configuração" (cf. Marshall *et alii*, 1995)? Há preocupação, por parte do professor, em não desautorizar as "leituras de configuração", ou a única prática de leitura sancionada é a "leitura para a coerência", em que o professor busca identificar padrões que dão forma a um texto?

Estudos que explorem e problematizem diversos aspectos relacionados ao discurso disciplinar na área da pesquisa literária em inglês representam uma dupla contribuição para a comunidade acadêmica. Em primeiro lugar, o exame do texto metaliterário, em suas diversas manifestações genéricas, se baseado numa concepção dinâmica de texto, que encare os padrões discursivos como estruturas arbitrárias, contingentes, associadas a determinados valores sociais,

permite uma nova compreensão do *contexto de cultura* (cf. Halliday, 1985) que informa esta área.

A segunda contribuição para a comunidade acadêmica está representada pela discussão de uma concepção de discurso mais sensível aos modos de produção e recepção do texto metaliterário. A investigação de aspectos relativos ao *contexto de situação*, ou processos sociais que circundam o texto metaliterário, permitiria levar em consideração os recursos discursivos do aprendiz, num gênero textual relevante para a sua vida acadêmica. No caso do aprendiz brasileiro de literatura estrangeira, os contextos sociais da escrita representam uma dimensão central na sua formação como pesquisador e como produtor de conhecimento.

Assim, sob uma ótica que permita integrar informações relativas ao *contexto de cultura* e ao *contexto de situação*, a atividade de produção do conhecimento passaria a ser vista, não como o resultado ou a realização de uma capacidade cognitiva apenas, mas como uma "performance discursiva", nos termos de Halliday (*in* Halliday & Martin, 1993).

---

## NOTAS DO CAPÍTULO 7

<sup>1</sup> Para Barthes (1970), o objetivo da interpretação literária, vista dessa perspectiva, é "ver todo o mundo num grão de ervilhas", ou seja, a partir de dados particulares, chegar a uma modelização abstratizante. Para o mesmo autor, tal concepção da crítica decorreria do empenho das correntes ditas estruturalistas em atribuir um estatuto científico às ciências humanas.

<sup>2</sup> Cf. Fish (1992) sobre a noção do texto em sua imanência.

<sup>3</sup> Em outras áreas disciplinares, a proposição deveria ser reformulada, em sua segunda parte, como alinhamento a determinada concepção da natureza da atividade de produção de conhecimento.

<sup>4</sup> Cf. troca de correspondência no mês de agosto do presente ano, na lista de discussão da lingüística funcional sistêmica na internet (*sysfling@lists.ed.ac.uk*) a respeito deste ponto.

<sup>5</sup> Cf. Bakhtin (1986:80): "... to use a genre freely and creatively is not the same as to create a genre from the beginning; genres must be fully mastered to be used creatively".

## BIBLIOGRAFIA

- BAKHTIN, M. Speech genres and other late essays. Austin: The University of Texas Press, 1986.
- BARTHES, R. S/Z. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992 (Ed. orig. francesa: 1970).
- BATESON, G. Form, substance and difference. General semantics bulletin 37, Institute of General Semantics, 1970. p. 454-471.
- BAZERMAN, C. What written knowledge does: three examples of academic discourse. Philosophy of the social sciences, v. 11, 1981. p. 361-82.
- BECHER, T. Academic tribes and territories: intellectual enquiry and the cultures of disciplines. The Society for Research into Higher Education: Open University Press, 1989.
- BIBER, D.; FINEGAN, E. Styles of stance in English: lexical and grammatical marking of evidentiality and affect. Text v. 1, 1989. p. 93-124.
- BROWN, P; LEVINSON, S. Universals in language usage: politeness phenomena. In: GOODY, E.N. (ed.) Questions and politeness. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. p. 56-324.
- BROWN, G.; YULE, G. Discourse analysis. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- CARTER, R.; NASH, W. Seeing through language: a guide to styles of English writing. Oxford: Blackwell, 1990.
- CHAFE, W.L. Evidentiality: the linguistic coding of epistemology. Norwood, New Jersey: Ablex, 1986.
- COATES, J. Modal meaning: the semantic-pragmatic interface. Journal of Semantics, v. 7, n. 1, 1990. p. 53-63.
- . Epistemic modality and spoken discourse. Transactions of the philological society, 1987. p. 110-131.
- COFFIN, C. The voices of history: theorising the interpersonal semantics of historical discourses. Sep. da 10<sup>a</sup> Euro-International Systemic Functional Conference. Liverpool, julho de 1998.
- COLLINI, S. Introdução: interpretação terminável e interminável. In: ECO, U. Interpretação e superinterpretação. S.Paulo: Martins Fontes, 1993 (Ed. orig. inglesa: 1992).
- COLLINS COBUILD ENGLISH GRAMMAR. London: Collins, 1990.

- CROMBIE, W. Process and relation in discourse and language learning. London: Oxford University Press, 1985.
- DAVIES, F. Reading between the lines: thematic choice as a device for presenting writer viewpoint in academic discourse. The ESPECIALIST, São Paulo, v. 9, n. 1/2, 1988. p. 173-200.
- ECO, U. Interpretação e superinterpretação. São Paulo: Martins Fontes, 1993 (Ed. orig. inglesa: 1992).
- EGGINS, S. An introduction to systemic functional linguistics. London: Pinter, 1994.
- FAHNESTOCK, J; SECOR, M. The rhetoric of literary criticism. In: BAZERMAN, C, J. PARADIS (eds.) Textual dynamics of the professions. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1991. p. 76-96.
- FISH, S. Is there a text in this class? Tradução de Rafael Eugênio Hoyos-Andrade. Revista Alfa, v. 36, p. 191-212, São Paulo, 1992.
- FUCHS, C. et alii. La genèse du texte: les modèles linguistiques. Collection Textes et Manuscrits. Paris:CNRS, 1987.
- GARFIELD, E. (ed.) Arts and humanities citation index. /s.l./ Institute for Scientific Information, 1994.
- GEERTZ, C. Local knowledge. [s/l] Harper Collins, 1983.
- GERHARDT, M. The dilemma of the text: how to belong to a genre. Poetics, v. 18, 1989. p. 355-373.
- GIDDENS, A. As conseqüências da modernidade. São Paulo: Editora UNESP, 1991 (Ed. orig. inglesa: 1990).
- GIROUX, H.A. Border youth, difference, and postmodern education. In: CASTELLS, M. et alii Critical education in the new information age. Maryland: Rowman & Littlefield, 1999. p. 93-115.
- GRANT, C.B.; ZYNGIER, S. Texto, discurso, ficção: questões semânticas e epistemológicas. 1998 (manuscrito).
- GREENBAUM, S.; QUIRK, R. A student's grammar of the English language. London: Longman, 1990.
- HALLIDAY, M.A.K. Linguistic function and literary style: an inquiry into the language of William Golding's *The Inheritors*. In: M.A. K. Halliday. Explorations in the functions of language. London: Arnold, 1973.

- . An introduction to functional grammar. London: Edward Arnold, 1985.
- HALLIDAY, M.A.K.; HASAN, R.. Language, context and text: aspects of language in a social-semiotic perspective. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- HALLIDAY, M.A.K.; MARTIN, J.R. Writing science: literacy and discursive power. Pittsburgh: The University of Pittsburgh Press, 1993.
- HASAN, R. The structure of a text. In: M.A.K. HALLIDAY e R. HASAN. Language, context and text: aspects of language in a social-semiotic perspective. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- . Linguistics, language, and verbal art. Vic toria: Deakin University Press, 1985.
- HOEY, M. On the surface of discourse. London: Allen & Unwin, 1983.
- HUNSTON, S. Evaluation and the planes of discourse: status and value in persuasive texts. In: S. HUNSTON e G. THOMPSON (eds.) Evaluation in text: authorial stance and the construction of discourse. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- . Evaluation and organization in a sample of written academic discourse. In: COULTHARD, M. (ed.). Advances in written text analysis. London: Longman, 1994.
- . Evaluation in experimental research articles. (Tese de doutorado não-publicada). Birmingham: Universidade de Birmingham, 1989.
- IVANIC, R. Writing and identity. Philadelphia: Benjamins, 1998.
- JACOBY, S. The inevitable forked tongue: an analysis of references to other researchers in literary research articles. (Dissertação de mestrado não-publicada). Birmingham: Universidade de Birmingham, 1986.
- . References to other researchers in literary research articles. ELR Journal, Birmingham, ELR, v. 1, 1987. p.33-78.
- KOCH, I. G. V. Argumentação e linguagem 3. ed. Campinas: Cortez, 1993.
- et alii. Organização tópica da conversação. In: ILARI, R. (org.). Gramática do português falado. Campinas, Editora da Unicamp, 1993. Vol. II. 2a.ed.
- KUHN, T.S. A estrutura das revoluções científicas. São Paulo, Perspectiva, 1996 (ed. orig. inglesa 1962).
- LABOV, W.; WALETSKY, J. Narrative analysis: oral versions of personal experience. In: HELM, J. (ed.). Essays on the verbal and visual arts. Seattle: American Ethnological Society. p. 12-44.

- LEE, L.L.; JOHNSON, E.. A directory of scholarly journals in English language and literature. Troy, NY: The Whitston Publishing Co, 1990.
- LEECH, G.N.; SHORT, M.H. Style in fiction: a linguistic introduction to English fictional prose. London: Longman, 1981.
- LEECH, G.N.; SVARTVIK, J. A communicative grammar of English. London: Longman, 1975.
- LEMKE, J.L. Interpersonal meaning in discourse: value orientation. In: DAVIS, M., RAVELLI, L. (eds.) Advances in systemic linguistics: recent theory and practice. London: Pinter, 1992. p. 82-104.
- LONGACRE, R.E. The grammar of discourse. New York: Plenum Press, 1983.
- LONGMAN DICTIONARY OF CONTEMPORARY ENGLISH. London: Longman, 1978.
- LYONS, J. Semantics - v. 2, Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- MACDONALD, S.P. Professional academic writing in the humanities and social sciences. Carbondale: Southern Illinois University, 1994.
- MATTOSO CÂMARA JR., J. Dicionário de lingüística e gramática. Petrópolis: Vozes, 1977.
- MARTIN, B. Teaching literature, changing cultures PMLA, v. 112, n. 1, 1996. p. 7-25.
- MARTIN, J.R. Beyond exchange: appraisal systems in English. In: HUNSTON, S.; THOMPSON, G. (eds.) Evaluation in text: authorial stance and the construction of discourse. Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 142-175.
- . Communities of feeling: positive discourse analysis. Sep. da 10a Euro-International Systemic Functional Conference. Liverpool, julho de 1998.
- . English text: system and structure. Amsterdam: Benjamins, 1992 a.
- . Meaning by degree: the ZPG letter. In: MANN, W.E.; THOMPSON, S.A. (eds.). Discourse description: diverse linguistic analyses of a fund raising text. Philadelphia: Benjamins, 1992 b. p. 359-395.
- MILLS, S. "Colonial and post-colonial discourse theory." In: ----- . Discourse. London: Routledge, 1997. p. 105-130.
- MLA INTERNATIONAL BIBLIOGRAPHY OF BOOKS AND ARTICLES ON THE MODERN LANGUAGES AND LITERATURES - vol. 1. New York: The Modern Language Association of America, 1995.
- MYERS, G. The pragmatics of politeness in scientific articles. Applied linguistics, v. 10, 1989. p.1-35.

- NELSON, J.S.; MEGILL, A; McCLOSKEY, D.N. (eds.). The rhetoric of the human sciences: language and argument in scholarship and public affairs. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1987.
- PALMER, F.R. Mood and modality. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- PERELMAN, C; OLBRECHTS-TYTECA, L. Tratado da argumentação: a nova retórica. São Paulo: Martins Fontes, 1996 (ed. orig. 1988).
- PERKINS, M.R. Modal expressions in English. London: Pinter, 1983.
- RORTY, R. Science as solidarity. In: NELSON, J.S. et al. (eds.) The rhetoric of the human sciences. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1987, p. 38-52.
- SANTIAGO, S. Revista Q ano 1, no. 2. Entrevista, RJ:PUC, 1997.
- SIMONS, H.S. The rhetoric of inquiry as an intellectual movement. In: --- (ed.) The rhetorical turn. Chicago: The University of Chicago Press, 1990. p. 1-31.
- SIMPSON, P. Modality in literary-critical discourse. In: NASH, W. (ed.) The writing scholar: studies in academic discourse. London: Sage Publications, 1990. p. 63-94.
- . Language, ideology and point of view. London: Routledge, 1993.
- SKELTON, J. Comments in academic articles. [s.l.]: [s.d.]. p. 1-8.
- SMALLWOOD, P. The definition of criticism. New Literary History, v. 27, n. 3, 1996. p. 545-554.
- SPERBER, D.; WILSON, D. Relevance: communication and cognition. Oxford: Blackwell, 1986.
- SWALES, J. Genre analysis: English in academic and research settings. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- SWALES, J.; FEAK, C.B. Academic writing for graduate students. Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan Press, 1994.
- THOMPSON, G.; YIYUN, Y. Evaluation in the reporting verbs used in academic papers. Applied Linguistics vol. 12:4, 1991, p. 365-382.
- TOULMIN, S. Human understanding - v. 1. Oxford: Clarendon Press, 1972.
- WINTER, E. Towards a contextual grammar of English: the clause and its place in the definition of the sentence. London: Allen & Unwin, 1982.



# A N E X O S

## ANEXO I: ATIVIDADES RETÓRICAS NA PESQUISA LITERÁRIA

As diferentes atividades retóricas na pesquisa literária, apresentadas a seguir com exemplos retirados da amostra, são reconhecidas com base nos seguintes critérios: o conteúdo semântico da unidade textual serviu como base para a identificação de sua função. Em seguida, os seguintes traços linguístico/discursivos foram analisados:

- Eixo Temporal (tempo/modo/aspecto)
- Tipo de elemento do discurso (Entidade Hipotética? Evento? Proposição? Participante do Discurso?)
- Características lexicogramaticais (tipo de processo verbal; ocorrência de itens lexicais meta-discursivos; relações semânticas, dentre outros)

ATIVIDADE: Introduz Tese do Artigo [asserção que apresenta uma especulação teórica sobre como a obra literária deve ser lida]

Identificação referência à obra sendo estudada ou ao seu autor; asserção de caráter propositivo:

- *The novel can be read not so much as a systematic penetration into individual consciousness as an exploration of the ways in which the individual tries or fails to establish his or her identity as the subject of the state* [Texto 2].
- *I want to suggest that Hawthorne be read, not only under an intimate nationalist perspective, but also a comparative one, specifically that of postcolonial studies.* [Texto 8/2]
- *In both novels the gaze provides a psychological explanation for the doppelgängers that, in various poses, haunt Waugh's characters.* [Texto 1]
- *One of the most profound achievements of Absalom, Absalom! is its power of commentary on this (and at times its own) use of the creole of color.*[Texto 15/2]

OBS.: A Tese do autor pode também ser expressa como um objetivo retórico do artigo (veja adiante a categoria proposta por Swales (1990), Indica Propósito da Pesquisa ou Anuncia Pesquisa):

- *The present study does not attempt to surpass these efforts by delving further into his life [Waugh's]. Rather, it analyses the complex relationships among narrator, doppelgängers, and what Lacan calls 'the gaze'.....*[Texto 1]

ATIVIDADE: Reivindica Centralidade do Tema (cf. Swales, 1990)

Identificação: referência a uma questão conceitual; uso do “Present Perfect” para sinalizar relevância (cf. Collins CoBuild, 1990:254: “current relevance”); uso de lexicalizações temporais; uso de epítetos que expressam recorrência (*persistent*)

- *In recent years, largely due to the work of feminist critics and queer theorists, the dynamics of gender in the early modern period have been subjected to a thorough re-evaluation* [Texto 5]
- *The issue of private consciousness has enjoyed considerable critical attention when critics discuss the representation of thought in V. Woolf's novels in terms of stream-of-consciousness narrative.* [Texto 2]

- *The tracing of changes in Raymond Carver's short story style is one of the most persistent topics of Carver criticism.* [Texto 12]

ATIVIDADE: Introduz Contra-Argumento (cf. Swales, 1990)

Identificação: referência a questão conceitual; uso de expressões negativas (verbos com conotação negativa, epítetos negativos) e de estruturas de negação.

- *The preoccupation with private consciousness nevertheless presupposes an outmoded notion of the subject...* [Texto 2]
- *I discuss several interpretations that neglect or misinterpret Morrison's portrayal of family violence....* [Texto 3]

ATIVIDADE: Indica Lacuna no Conhecimento (cf. Swales, 1990)

Identificação: referência a questão conceitual; uso de palavras ou expressões negativas (*overlook*), e de quantificadores com conotação negativa; ocorrência do "Present Perfect" para expressar uma situação num tempo indefinido começando no passado e estendendo-se até o presente (cf. Quirk & Greenbaum, 1990)

- *Remarkably little has been written on Chaos in Paradise Lost* [Texto 6]
- *(...); however, he does not explore the link between the self-haunting shadows and various excesses of the scopic instinct: voyeurism and exhibitionism.* [Texto 1]
- *Unfortunately, by focusing on change, critics have overlooked one of the most consistent aspects of Carver's short stories, their sense of menace.* [Texto 12]

ATIVIDADE: Indica Estrutura do Artigo (cf. Swales, 1990)

Identificação: referência a participante do discurso (*I/We...*); uso de marcadores meta-discursivos como enumeradores (*First, next, dentre outros*); verbos como *begin, discuss, trace*.

- *I begin by viewing Sethe's infanticide as... I then trace the emergence of...Finally, I discuss several influential interpretations..*[Texto 3]

Sub-tipo: Indica Orientação do Argumento

Identificação: referência a participante do discurso (*I / We*); processos verbais que fazem referência à atividade de construção do argumento (*support, take account of; address, focus on*); itens lexicais como *difficulty, problem*, que indicam etapas no desenvolvimento do argumento; modalização expressando obrigação ou necessidade deônticas (*have to, need to, must*)

- *If we have understood the logic of ... we have yet to take account of its historical resonances ...* [Texto 8/18]
- *To understand these motivations, let us look at...* [Texto 1/8]
- *To understand Balcairn's role in..., let us return to Lady.Metroland.'s party* [Texto 1/12]
- *A difficulty meets us here, however, ...* [Texto 8/20]
- *It is more difficult to explain why ...* [Texto 1/12]

ATIVIDADE: Introduz Avaliação [asserção ou conjunto de asserções cuja função é atribuir valor a um elemento do discurso (crítica anterior, segmento textual, personagem, conceito,

dentre outras possibilidades) ou uma proposição ou conjunto de proposições introduzidas no texto]

Subtipo: Avalia Pesquisa Anterior

Identificação: Referência a um crítico, ou à crítica em termos gerais (*Carver criticism, some readings, recent studies*); uso de epítetos valorativos (positivos, como *noteworthy, distinct, impressive, influential* ou negativos, como *bizarre, suspect*); verbos de conotação negativa (*miss, overlook, neglect, misinterpret, ignore, avoid*)

- *Some readings render not only the exorcism but even the infanticide unproblematic. B. Bell describes... This bizarre formulation...* [Texto 3]
- *What is noteworthy in the more recent studies is a persistent refusal to treat Woolf and Smith as “mad” in psycho-medical terms...*[Texto 2].

Subtipo: Avalia Obra Literária ou Seus Elementos

Identificação: Referência a um segmento textual, a uma personagem; uso de epítetos valorativos positivos ou negativos:

- *In one of the most memorable episodes in Mrs Dalloway...* [Texto 2]
- *...the narrator, the most complex and subjective character in the novel...* [Texto 1]
- *...a tightly compressed narrative....*[Texto 20]

Subtipo: Avalia Conceitos, Proposições ou Conjunto de Proposições

Identificação: Referência a conceitos, proposições ou conjunto de proposições; uso de epítetos valorativos positivos ou negativos:

- *...the gaze is as useful for reading the psychological plot of Gilbert Pinfold as it is for reading Vile Bodies...* [Texto 1]

ATIVIDADE: Indica Propósito da Pesquisa / Anuncia Pesquisa (cf. Swales, 1990)

Identificação: referência a entidades do discurso (*this essay, the paper*) ou a participante do discurso (*I / We*); referência a propósito, objetivo da pesquisa, etc.; ocorrência de processos mentais, expressos em verbos como *argues, analyses*, etc.

- *This essay places Toni Morrison’s 1989 novel Beloved in particular discursive contexts of the 1980s, ...* [Texto 3]
- *This essay argues that an awareness of ironic indeterminacy is implicit throughout Paradise Lost.* [Texto 6]

ATIVIDADE: Introduz Informação ou Contexto histórico/discursivo [asserção cuja função é introduzir informação extratextual que servirá de apoio ao argumento do autor]

Identificação: uso de marcadores temporais (*in early modern London*) e de formas verbais usadas em referência a fatos anteriores ao momento de enunciação [“Simple Past”]:

- *Certainly, he [= Waugh] did have hallucinations... Waugh was suffering acute attacks of...* [Texto 1]

- *In early modern London a considerable amount of official energy was devoted (...) to curbing unruly masculine aggression...* [Texto 5]
- *D. P. Moynihan's The Negro Family: The Case for National Action, the last major statement of liberal ideology and policy on race and, in effect, the close of the first phase of the civil rights movement, was a pivotal moment in American racial discourse.* [Texto3/11]

**OBSERVAÇÃO:** Observa-se aqui um sub-grupo de enunciados, cuja função é introduzir informação de apoio, como aqueles descritos acima, mas que se distinguem pelo uso de formas verbais "atemporais"(cf. Mattoso Câmara Jr., 1977; cf. ainda Quirk & Greenbaum, 1990:50, sobre o uso desta forma verbal "em referência a escritores, compositores, etc. e suas obras"):

- *Heaney and Friel draw on a historical tradition...* [Texto 4]
- *Crisis of identity ...is also a part of V. Woolf's personal experience.* [Texto 2]
- *Beloved is a historical novel. It is based on a documented event...*[Texto 3]
- *In contemporary Irish literature, the Rome-Carthage motif functions in complex and variable ways (...)* [Texto 4]

**ATIVIDADE:** Introduz Termos ou Conceitos [asserção que apresenta uma definição ou as condições de uso de termos e conceitos relevantes ao argumento do autor]

**Identificação:** referência a um termo ou conceito que figura na Tese proposta pelo autor do artigo; estrutura característica de definição: X é Y, ou X tem as propriedades Y,.; processos relacionais (cf. Halliday, 1985); adjuntos de citação (*According to...*, *For X...*):

- *The political terms I use in this essay...have mobile and fluid meanings ...*[Texto 3]
- *The symbolic order here is taken in the Lacanian sense. It consists of...* [Texto 2]
- *The "liberal" has been sometimes a populist, moralist, or technocrat...* [Texto 3]
- *For Lacan, the gaze is an operational metaphor for the ontological split...* [Texto 1/3]

**ATIVIDADE:** Introduz Paráfrase [asserção ou grupo de asserções que apresentam uma visão resumida da obra estudada, destacando-se elementos pertinentes ao argumento apresentado]

**Identificação:** trechos descritivos ou narrativos; sintaxe experiencial (processos verbais expressando ações); referência a elementos da obra (cenas ou episódios, personagens, etc.); relações semânticas temporais (cláusulas justapostas relacionadas semanticamente através de uma noção de seqüência cronológica sinalizada por meio de itens lexicais (*end*, *beginning*), formas verbais (*return*), relações de implicação semântica); uso do presente histórico (forma verbal do presente para referência a um tempo passado):

- *In one of the most memorable episodes, a motorcar travels slowly... Nobody knows whether it is the Queen, the Prince, .. The travelling car exerts* [Texto 2]
- *At the end of Beloved, the ghost disappears* [Texto 3]
- *An airplane bursts into the sky... the crowd starts trying to figure out.* [Texto 2]

**ATIVIDADE:** Introduz Citação [asserção de caráter heteroglóssico, cuja função é mostrar ou reproduzir a voz do autor da obra literária, através da fala de suas personagens]

**Identificação:** verbo de dizer (*say*, *tell*, ou outros) introduzindo citação; expressões aspeadas em citações parciais (*partial quotes*)

- *As Sally Seton says, “No country but England could have produced him”* [Texto 2]
- *The Jesuit says to Lord Metroland and Mr. Outrage : “citação”* [Texto1/14]
- *She immediately identifies with the Queen: “for a second she wore a look of extreme dignity”.*[Texto 2]

ATIVIDADE: Introduz Interpretação [asserção que apresenta uma inferência sobre o significado ou importância de informação retirada da obra em discussão]

#### Identificação:

\* referência a elemento retirado da obra e discussão; predicação verbal que expressa processos relacionais; mais especificamente uma relação de identificação, do tipo Signo – Valor (cf. Halliday, 1985: “Token – Value”); verbos cuja denotação remete ao *topos* aparência/realidade característico da pesquisa literária (*be a symbol of, a sign of, reveal, show, mean, represent, emblemize, evoke, signal, carry with*):

- *BN’s false beards is a symbol of castration.* [Texto 1/15]
- *The scene reveals a political and social history...* [Texto 3]
- *Richard’s devotion to his father marks him as an orderly subject of the patriarchy.* [Texto 5]
- *... ‘excess’ evokes the Lacanian association of surplus enjoyment with the fantasy space of the real* [Texto 1/12]
- *Mrs. A’s gaze reveals the narrator’s desire to lower his mask.*[Texto1/13]
- *B. as gaze represents...* [Texto 1/13]
- *The voices are not a sign of... The voices are externalizations ... They represent..* [Texto 1/25]

\* referência ao autor; sintagma preposicional expressando "meio"(através de, por meio de), “função” (no papel de, como); cláusula reduzida de infinitivo expressando “propósito” ( a fim de):

- *Heaney represented the soldiers in his verse as Roman legionnaires.* [Texto 4]
- *Woolf sees this official pageantry as a symbolic network of power* [Texto 2]
- *Heaney (...) uses the color purple to signify Catholicism..* [Texto 4]
- *Morrison introduces historical trauma into the narrative primarily through the figure of ...* [Texto 3]
- *Morrison’s use of ... is a method for engaging politics and history...* [Texto 3]
- *Morrison frames this event (...) in the language of apocalypse* [Text 3/6]
- *McGuinness uses the Dido story to “reflect the rainbow”, to engage Irish problematics of gender and sexual orientation (...)* [Texto 4/15]
- *Heaney self-consciously uses these primitive rites as analogues for killings committed by contemporary republican devotees of the Irish goddess (...)* [Texto 4/16]
- *Heaney’s use of the strikingly unpoetic word “gargling” alludes to the English war poet Wilfred Owen’s assault on Horace’s “civilised” Roman platitude: ...* [Texto 4/18]
- *Barrow’s use of the metaphor... helps Heaney establish his parallel between Roman slaves and Irish Catholics.* [Texto 4/18]
- *Heaney uses the familiar trope to urge the IRA to discard old grievances ...* [Texto 4/38]

## ANEXO II: TEXTO 6 DA AMOSTRA

PAGE, P. Traces of Derrida in Toni Morrison's *Jazz*. *African American Review* 29:1, 1996.

Toni Morrison's published work is infused with postmodern themes. For example, *Sula* is structured around the interplay between supposed binary oppositions (such as bottom/valley, white/black, male/female), and *Beloved* examines the necessary dangers of both memory and its repression. Postmodern themes are also evident in Morrison's published interviews and essays. Repeatedly, she declares her interest in the ambiguity of presumed dualities, and she insists that her novels remain open-ended, not as final authoritative statements but as maps or as texts with plenty of "holes and spaces so the reader can come into" them. Thus her texts are deliberately like other African American art forms, such as jazz and preaching, that allow for audience response. Moreover, instead of focusing on the whole or the center, Morrison tries to develop "parts out of pieces", "prefer[ring] them unconnected - to be related but not to touch, to circle, not line up". For her what is absent is at least as important as what is present. Her role is not to reveal some already established reality but to "fret the pieces and fragments of memory" and to investigate "the process by which we construct and deconstruct reality in order to be able to function in it". In short, Morrison requires that her novels be regarded, in Roland Barthes's terms, as texts, not works.

Thus, throughout Morrison's fiction, her characters are caught in the endless flux of becoming. In their multiple quests for variable entities, they must negotiate within the white/black polarity, and their explorations into their roles and identities are skewed because that pervasive and unyielding polarity leads to the displacement of additional polarities. Her characters have trouble developing fulfilled selves because they lack adequate relationships with one or more others, such as parents, spouse, family, neighborhood, community, and/or society.

Such postmodern tendencies are more explicit in *Jazz* than in Morrison's previous novels. The difficulties of the characters in *Jazz* are related primarily to the absence or displacement of parents and children, which, in turn, is related to the lack of satisfactory connection to the past. Such Derridean concepts as the *différance*, the trace, and the breach are especially useful in understanding the characters in *Jazz* who, in their displacement, tend to overemphasize one or the other terms of various binary oppositions. Joe, for example, having been deprived of true parents and therefore having had to rely solely on himself, exaggerates the importance of self, to the exclusion of anything else. Violet, on the other hand, has allowed her mother's fate to overwhelm her sense of self. The complex process of recovery which the novel documents is the movement away from such dependence on one face of an opposition and toward a healthier location within the play of oppositions.

More broadly, the novel's post-modernism suggests Morrison's political stance. In *Jazz*, as elsewhere, Morrison exposes the debilitating effects of white oppression, yet she avoids sentimental praise for African Americans. Instead, she locates her novel in the play between the two races: It is about the African American experience *in* white-dominated America and about how that experience is defined by African Americans' historical and continuing relationship with whites. Her novel thus mirrors her argument in *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary imagination* that the concept of "an American Africanism" was created in the imaginations of whites as a way of defining themselves: "The process of organizing American coherence through a distancing Africanism became the operative mode of a new cultural hegemony". If whites have defined themselves against the African American other, the characters in *Jazz* have no alternative but to define themselves against the white presence. In either case, Morrison

foregrounds the play between the two entities, not the traditionally privileged entity and not a reactive substitution of the traditionally deprived one.

Without for the moment considering its Derridean implications, Joe Trace's name bears thematic weight. Joe is adept at hunting, having learned the art of tracking prey from Henry LeStroy/LeStory. Good hunters follow the track of their prey by interpreting or reading its traces, the signs or evidence of its former presence. A track is also the forced or fixed direction imposed on one by external forces, much as the railroad tracks (which "control" the "feet" of Joe, Violet, and the millions of other migrants), the record needle's track, or more generalized fate: A faithful man near fifty "is bound to the track. It pulls him like a needle through the groove of a Bluebird record. Round and round about the town. That's the way the City spins you ... You can't get off the track a City lays for you".

Joe and Violet, like all the novel's characters, are bound to the track of Northern, urban, African American life. Lured from their rural Southern roots by the promise of economic opportunity and racial liberation, they are hooked by the City's music and throbbing energy. But, like many Morrison characters (for example, Cholly Breedlove, Son, Sethe, and Paul D), their identities are still linked to their roots in the rural South. The track of their lives is constituted by the traces of that past, largely their memories, which paradoxically give their present lives meaning and prevent the fulfillment of those present lives. Thus, Joe, haunted by his inability to verify his mother's existence, reconstructs her in Dorcas and attempts to relive his remembered joy (his "Victory") in Vesper County. For Violet, the traces of the past take the forms of her fear of repeating her own mother's suicide, her inability to have her own child, and yet her projections of a child onto Dorcas, Felice, and even Golden Gray, who "lived inside [her] mind". Alice Manfred is also controlled by the traces of her past, for her bitter death-in-life is associated with her husband's infidelity and her desire for revenge. Similarly, Dorcas's present is dominated by the traces of her memory of the riot-caused fire that killed her parents and burned her treasured dolls.

But *trace* carries special significance, because it is one of the recurring concepts in Derrida's writing. For Derrida the trace designates the play or oscillation between a present, a thing-as-it-is, and an absence, an other. It is "the intimate relation of the living present to its outside, the opening to exteriority in general". The trace is thus inseparable from Derrida's concept of the *différance*, since both attempt to identify the indescribable gap between every pair of binary oppositions, the gap that allows them to exist, the "presence-absence" that, never known directly, allows everything else to be comprehended. The trace is the "archphenomenon of memory", the play between the past and the present, the residue of the past that allows the present consciousness to exist: "The self of the living present is primordially a trace".

Thus, like everyone, Joe Trace is a trace. He named himself because he thought that "the trace [his parents] disappeared without was me". His presence is only understood, only exists, in terms of the play between it and his absent parents, his absent past, and therefore his absent self. His conscious presence in the City only exists in terms of its play with, or memory of, his absent past in Vesper County. He loves Dorcas because she recalls for him that past; she for him is the trace of that past and the trace of himself. Her facial blemishes, "like faint hoof-marks", are the tracks which he thinks he needs in order to renegotiate his past: "Take my little hoof marks away? Leave me with no tracks at all? In this world the best thing, the only thing, is to find the trail and stick to it". Dorcas is thus a reiteration of Joe's never-acknowledged mother, Wild, and Joe's doubling of Dorcas and Wild becomes explicit in Joe's metaphor of tracking: "I tracked my mother in Virginia and it led me right to her, and I tracked Dorcas from borough to borough".



But Joe is mistaken in his quest. The past cannot be reclaimed, one present cannot substitute for a lost present; one person cannot stand for another. His attempt leads to the reification of the second person, as Dorcas realizes: "Joe didn't care what kind of woman I was. He should have. I cared. I wanted to have a personality and with Action I'm getting one". Moreover, Joe's quest is too self-serving. Falling into what Derrida calls the error of logocentrism, or the metaphysics of presence, he insists on his power of self-determination. For Derrida, "there are no 'conscious' traces", yet Joe proudly asserts that, as opposed to his experience with Violet, he "chose" Dorcas and she is therefore his. Similarly, he vainly recounts the seven changes in his life, as if he, his present Being, independently made those choices and controlled his life.

None of this is meant as a indictment of Joe. Like such characters as Sethe and Paul D in *Beloved*, he has to work through his grief for his missing mother, has to renegotiate his own past. Moreover, Joe, like Morrison's other African Americans, is a displaced victim of the white majority. Thus, Joe is already an other, relegated to the disprivileged term of the white/black duality. Having been always already displaced, it is inevitable for Joe to resort to displacement himself.

Joe's displacement originates with the even more radical displacement of his mother, Wild. Except for her appearance at Joe's birth, she is known only by her absence: She simultaneously is and is not; she is "everywhere and nowhere". Just as Derrida, following Heidegger, expresses this (non)existing state by placing a word under erasure, as in thing, she might be inscribed as Wild. She haunts the cane fields, where a sense of her presence, a trace, is enough to generate terror and myth. When Joe attempts to find her, she (and Golden Grey) exists, not in presence, but in signs of their presence; that is, in the interaction of absence and presence. Wild's presence/absence lies somewhere in the play between the signifiers (the redwinged blackbirds, her song, her human utensils and clothes) and the human being those signifiers presumably point to. Thus, her presence/absence calls attention to and calls into question the usual assumptions about the privilege of presence, self, and signified.

Through Henry Lestroy / LesTory, Morrison elaborates further on these themes and on the theme of parenthood. In a novel that reiterates the lack of parents (Joe's, Violet's, Dorcas's, Alice Manfred's), Henry's role as a father is significant. His fatherhood is unknown both to him and Golden Grey for years, and when his son finds him, in a quest for origins similar to Joe's quests, no father-son relationship is possible. Thus, he is a father but not a father. Henry does, however, become a father surrogate for Joe, whose birth he facilitates. Thus, Henry's fatherhood is transferred from Golden Grey, his biological son, to Joe, his surrogate son; and the transferral is completed as Golden Grey becomes in a sense Joe's (absent) stepfather through his union with Wild.

In another sense Henry is the archetypal father figure, the "father" of the novel. He is "Hunters Hunter", who enjoys perfect knowledge of and union with nature. The name suggests that he is the perfect, extreme, or even ur-hunter, and thus parallels Derrida's use of the prefix *archie-* or *arche-*, as in "arche-writing". Henry's bond with nature, echoed in Joe and Violet's vague longings for the health and sensibleness of their rural lives, suggests his valued status. He is a griot, a spiritual guide, like Pilate in *Song of Solomon* and Thérèse in *Tar Baby*, and like them his harmony with nature corresponds with his inner harmony and fulfilled self-knowledge. Moreover, his name, "Henry Lestroy or Les Troy or something like that", suggests that he is a synecdoche for the novel. Henry is the story in the sense that he has perfected the story's principal metaphor, tracking, so that he has found his role and his identity and therefore has no need for further tracking. He thus stands calmly in his earned selfhood, while the other characters spin around and around the track. Since such self-assurance, such presence places

Henry dangerously near, if not within, the logocentric myth, his appearances are necessarily brief.

As characters, bound by the traces, pursue the track, they are vulnerable to gaps or ruptures in the trail, which becomes another charged metaphor in the novel. Violet often loses herself in "cracks" , "dark fissures in the glope light of day" , "crevices one steps across all the time", "seams, ill-glued cracks and weak places beyond which is anything". Literally, these are the sidewalck "cracks" that City women "trip" over, but they suggest psychological "collapses" , moments of failure to cope - as when Violet suddenly sits down in the street, when Violet momentarily walks off with the baby, when Joe murders Dorcas, and when Violet stabs Dorcas's body. Similarly, for Golden Grey the lack of a father is "a phantom I have to behold and be held by, in whatever crevices it lies". Yet cracks and crevices are not always negative. Joe, in quest of his mother, slides through a "crevice" into her chamber of gold. The positive/negative mixture of the motif is reinforced by its connection to both light and dark: Although fissures are normally dark, Joe's movement into absolute light, "like falling into the sun", is a direct result of his following the track through the dark crevice. This paradoxical mixture is reiterated at the end of the novel when the narrator reflects on life for blacks in the City: "The shade" (the energizing life of the City, the clicking fingers, but also the "warning and the shudder") simultaneously "lurks" and "hovers kindly" and "stretches - just there - at the edge of the dream, or slips into the crevices of a chucle".

As with the trace, this imagery of the breach is illuminated by Derrida's use of the term. Breaches, the gaps which open up the apparently seamless continuity of existence, are the dislocations in the track: "There is no breach without difference and no difference without trace". For Derrida the synonyms are violent - "crack, fracture, fault, split, fragment" - yet a breach is also a hinge or joint, a break which "designates difference and articulation". Thus, a crack or breach is disruptive, but the disruption allows us to know the entities being separated and to re-focus on the gap itself or on the structure of the breaching, which is the structure of the trace, of the *différance*.

In *Jazz*, the deepest breach is the well in which Rose Dear kills herself. Violet, driven almost to insanity by her mother's suicide, is haunted by the image of a well - "The well sucked her sleep"- and is even "scared" by "deep holes" . For her the image of a well is a powerful lure, with its "limitless beckoning" and its "pull".

Derrida, meditating on the ontology of books, refers to "the unnamable bottomless well", which is "the abyss" as well as the center. The center is "the absence of play and difference, another name for death", and the book, as a completed, enclosed entity, "was to have insinuated itself into the dangerous hole, was to have furtively penetrated into the manacing dwelling place". For Derrida, only by repetition, which is also implied by the image of tracing, does one escape from this well/trap. If we return to the book, to the hole, we attain a "strange serenity" and we are "fulfilled...by remaining open, by pronouncing non-closure". Thus, the well is a breach, a potentially dangerous opening, abyss, or "labyrinth" , but at the same time an opportunity for discovery and peace.

In *Jazz* the well also becomes an open image, not merely a haunting image of death. The narrator's uncharacteristically jaunty description of Rose Dear's suicide hints at this ambiguity: "And then Rose Dear jumped in the well and missed all the fun". There is another hint in Violet's sense of the well as "a place so narrow, so dark it was pure". By the time Violet and Joe are reunited, the well becomes an image of secure love and generosity: "Meanwhile Violet rests her hand on Joe's chest as though it were the sun-lit rim of a well...". This dual sense of the well,

as a place of danger yet of awareness, is most evident when the narrator tries "to dream a nice dream" for Golden Grey:

*I want him to stand next to a well dug quite clear from trees so twigs and leaves will not fall into the deep water, and while standing there in shapely light, his fingertips on the rim of stone, his gaze at no one thing, his mind soaked and sodden with sorrow, or dry and brittle with the hopelessness that comes from knowing too little and feeling too much (so brittle, so dry he is in danger of the reverse: feeling nothing and knowing everything). There then, with nothing available but the soaking or the brittleness, not even looking toward the well, not aware of its mossy, unpleasant odor, or the little life that hovers at its rim, but to stand there next to it and from down in it, where the light does not reach, a collection of leftover smiles stirs, some brief benevolent love rises from the darkness and there is nothing for him to see or hear, and there is no reason to stay but he does. For the safety at first, then for the company. Then for himself - with a kind of confident, enabling, serene power that flicks like a razor and then hides.*

At the rim of the well, like Violet and Joe, Golden Grey can enjoy the play, the life, between and among ultimate dichotomous forces: life/death, light/dark, self/other, humanity/Nature, solitude/plenitude, presence/absence. So the well is necessary even if it is a death-hole, even if fear of it may paralyze. Like the breach, the well is salutary and serene, not something to embrace, for embracing the other is no answer, but something to stand in relation to, an opening into difference, a trace.

Moreover, like Derrida's insistence on repetition as the way to avoid closure., the narrator's dream of Golden Grey's ideal relationship with the well includes the sense of endless repetition:

*But he has felt it now, and it may come again. No doubt a lot of other things will come again: doubt will come, and things may seem unclear from time to time. But once the razor blade has flicked - he will remember it, and if he remembers it he can recall it. That is to say, he has it at his disposal.*

Once in the mind, the scene or act becomes not mere presence but a productive combination of presence and absence, becomes not mere "work" to be consumed, but "Text" to be endlessly reread.

However, despite the felicity of this remembered paradisiacal scene by the well, the narrator grows to the realization that the well too must be rejected:

*I started out believing that life was made just so the world would have some way to think about itself, but that it had gone awry with humans because flesh, pinioned by misery, hangs on to it with pleasure. Hangs on to wells and a boy's golden hair; would just as soon inhale weat fire caused by a burning girl as hold a maybe-yes maybe-no hand. I don't believe that anymore. Something is missing there. Something rogue. Something else you have to figure in before you can figure it out.*

Whether it be lovely (the golden hair), scary (the well), or ambiguously lovely/scary (the fire), holding on to anything is dangerous, dangerously static, dangerously death-like. Rogueness is needed - the unpredictable, the uncentered, the undeterminable.

Derrida asserts that the old metaphysics, overemphasizing binary oppositions, inevitably favors one term of each opposition. Not rejecting the terms or replacing the traditionally favored one with the unprivileged one, he argues for a new, more complex perception of their interrelation. As Barbara Johnson puts it, "Instead of a simple either/or structure, deconstruction attempts to elaborate a discourse that says neither either/or nor both/and, nor even neither/nor, while at the same time not totally abandoning these logics either. That is to say, one keeps the dichotomy, but one blurs the distinction between opposing terms, in recognition of the reality that neither terms is self-sufficient, original, privileged, or, by itself, knowable.

*Jazz* explores this pattern of blurred distinctions, and thereby creates rogueness, through its narration. The main narrator, first-person but not a character in the fictional world, thereby straddles the conventional dichotomy between third-person (external) narrators and first-person (internal) narrators and first-person (internal) narrators. The dichotomy is further compromised by the characters' long, first-person monologues, in which they take over the narrating function, and by the narrator's tendency to move inconspicuously in and out of their minds, for example in the long chapter on Violet in which she is sitting with her malt in the drugstore but mentally ranging over her whole life.

Further "fretting out" of distinctions results because the narrator is paradoxically both knowledgeable and unreliable/limited. From the opening sentence, she emphasizes her knowledge with phrases like "I know" , "I have seen" , "I could see" , and "I could hear". She often speaks in the present tense to emphasize the direct, firsthand nature of her knowledge, and she asserts that she has known the whole story in advance and that as she narrates she still can "see" the characters. Although readers may doubt such assertions, her knowledge is verified throughout the novel by the consistency between her assertions and the characters' first-person accounts.

By casting her as a first-person narrator, however, Morrison moves the narration from the hypothetical "omniscient" to somewhere between knowledgeable and not knowledgeable. The narrator often alludes to what she does not know: how Violet's affair ended, what Joe whispered to Dorcas at Alice Manfred's luncheon, what Joe's tears were for. She admits to relying on what other people knew or thought, and she is quite explicitly and admittedly a gossip who, when she doesn't know, speculates. Her admissions of limited knowledge do not silence her and are often followed by such phrases as "but I do know". If opinions are divided, she gives hers; if she doesn't have access to a character's mind, she "can tell" by the character's manner; and if she lacks direct knowledge, she speculates by resorting to conditional verb tenses. Her sense of Joe and Violet is "caught midway between was and must be", caught in the play between past tense and conditions tense, between fact and speculation. "For they are real", but the nature of that reality, somewhere between the narrator's imagination and the "actual" reality of the novel's world, remains open.

Three passages call special attention to the narrator's sense of her role and purposes. Near the beginning of the novel, she says that she survives the City by being secretive and by "watching everything and everyone and trying to figure out their plans, their reasonings, long before they do". Later she knows that it is "risky... trying to figure out anybody's state of mind. But worth the trouble if you're like her - curious, inventive, and well-informed" . And near the end she acknowledges that she "invented stories about" the characters, that she "took every opportunity she had to follow them, to gossip about and fill in their lives", that she was immersed in "meddling" and "finger-shaping" . She is well-informed, and/or/but she must try to figure things out, but try and fill in suggest that her figuring may not always be accurate and that, by her own admission, her biases have affected her narration.

The narrator's biases undermine her reliability. Dazzled by the City's music, its "unbelievable sky", its springtime, and its "sweetheart weather", she admits that it distorts her feelings: "A city like this one makes me dream tall and feel in on things"; and the City has resulted in her "living a long time, maybe too much, in her own mind". She worries that "... it can make you inhospitable if you aren't careful, the last thing I want to be".

Yet that is what has happened to her. She has been deceived by the "artful City" into wanting to see, and therefore into seeing, more problems than there are. She overemphasizes the negative in Golden Grey, not merely describing him as "a hypocrite", but judgmentally laying on the criticism: "He is lying, the hypocrite". And she revels in asserting her own superiority: "He thinks his story is wonderful, and that if spoken right will impress his father with his willingness, his honor. But I know better". Since an external narrator should know better, such protestations ring false. And a few pages later, after reporting Golden's anguish, the narrator realizes her mistake: "What was I thinking of? How could I have imagined him so poorly?" This unreliability then becomes explicit: "I have been careless and stupid and it infuriates me to discover (again) how unreliable I am". Again? Where has she been unreliable before, or, worse, can readers rely on any part of her narration? Deliberately, such questions have no answers, because this narration is not confined to "a simple 'either/or' structure"; instead, the narrator is knowledgeable and limited, reliable and unreliable.

When the narrator realizes each of her major errors, her self-correcting wish is to move into physical closeness with the characters. To make up for overly criticizing Golden Grey, she says, "I want to dream a nice dream for him, and another of him. Lie down next to him, a wrinkle in the sheet, and contemplate his pain and by doing so ease it, diminish it". Similarly, after misinterpreting Felice, Joe, and Violet, she wants "to be in a place already made for me, both snug and wide open," and that place is "in the peace left by [Wild] who lived [in the chamber of gold] and scared everybody". She wants to enter the characters' world and to exist there peacefully, in intimate communion with the characters: "She has seen me and is not afraid of me. She hugs me. Understands me. Has given me her hand. I am touched by her. Released in secret". But by the conventional distinctions between external narrator and characters, this cannot happen. It cannot and yet it does, because Morrison, not content with conventional distinctions, insists on blurring the distinctions, on pushing beyond them, on exploring the *différance*.

Two further examples reinforce this pattern of blurred character/narrator distinctions. Malvonne not only gossips but actually intervenes in others' lives. Not only does "her interest [lie] in the neighborhood people", but she opens their letters and tries to help by writing appropriate responses. In both respects she thereby replicates the narrator, who "watch[es] everything and everyone and tr[ies] to figure out their plans, their reasonings, long before they do". Thus, the character Malvonne, a present third-person gossip, doubles the narrator, an absent first-person gossip. The second example occurs in a single passage. After Violet has re-found herself at the end of the novel, she tells Felice, "What's the world for if you can't make it up the way you want it?". This appears to be one lesson Violet has learned, one part of what it takes to gain and retain a viable identity in Morrison's fictional world. At the same time the power to make up the world as you want it describes the role of the narrator, thus implying that success in both roles is indistinguishable.

In addition to these blurred distinctions between narrator and characters, the gap between narrator and reader is also radically diminished. Just as the narrator imagines physical embraces with Golden Grey and later with Wild, she ends the novel by projecting physical intimacy with

the reader. After describing Joe and Violet's new love and then recalling (for the first time) a tender moment from their Virginia past, the narrator extrapolates their love to lovers in general. But the narrator cannot participate directly in human relationships, so, in the extraordinary closing paragraphs, she laments that "I envy them their public love. I myself have only known it in secret, shared it in secret..." Her secret love is for the reader: "...I have loved only you, surrendered my whole self reckless to you and nobody else". She imagines that the reader holds her: "...I love the way you hold me, how close you let me be to you. I like your fingers on and on, lifting, turning." The reader's act of reading the book becomes the basis for the narrator's imagined love affair: "I have watched your face for a long time now, and missed your eyes when you went away from me. Talking to you and hearing you answer - that's the kick." Or, as Derrida writes,

*The beyond of the closure of the book is neither to be awaited nor to be refound. It is there, but out here, beyond, within repetition, but eluding us there. It is there like the shadow of the book, the third party between the hands holding the book, the deferral within the now of writing, the distance between the book and the book, that other hand.*

The narrator of *Jazz* uses italics because she "can't say that aloud," cannot erase the barrier, cannot actually see and feel the reader. She can dream across the barrier, and thus Morrison can explore the *différance*, but the reader remains separate. Still, the narrator urges the reader to share in the dream, in the play: "If I were able I'd say it. Say make me, ramek me". If the reader actively participates in the (re)making of the novel, then the narrator/reader relationship exists, and the absolute distinction between the two is dissolved. Only by repeating the book can we avoid its potential dead end: "The return to the book does not enclose us within the book". The book, any book, must be re-made, must be "ceaselessly begun and taken up again on a site which is neither in the book nor outside it," because in that "repetition," that "bottomlessness of infinite redoubling," or tracing, what disappears is "the self-identity of the origin," the deadening lack of play of self, presence, and origin. Once again, the image of tracing is instructive. To trace is to copy, to double, and thus to avoid the death-like closure of completion, thereby allowing for endless readings, endless reader participation, endless re-versions of the text. To trace is also to write, to make physical marks on a blank surface, to set in motion the continuing flux of meaning.

In closing, the narrator reaches even further toward the reader to imagine physical intimacy: "You are free to do it and I am free to let you because look, look. Look where your hands are. Now". This lyrical evocation of loving contact between narrator and reader is anticipated by the narrator's references to the reader throughout the novel. She narrates as though she were talking directly to the reader, and she often includes the reader in her talk. "Close up on the tops of buildings, near, nearer than the cap you are wearing"; "Think how it is, if you can manage, just manage it"; and "Can you see the fields beyond, crackling and crying in the wind?"

As these invocations of the reader suggest, the narrator's rhetoric often resembles spoken rather than written language, as if the narrator were gossiping over the back fence with her neighbor. The initial "word" of the novel implants this sense of orality. *Sth* is not a word but a sound, the sound of sucking one's teeth while talking, which is reiterated by the woman in the Dumfrey women's building, by Alice Manfred, and in *Beloved* by Ella. In all these cases the sound is similar to a "Tut-tut," expressing each woman's disapproval of some other woman's behavior. However, in *Beloved* the narrator describes the sound somewhat differently when Stamp Paid overhears the voices of Sethe, Denver, and Beloved:

*They had become an occasional mutter - like the interior sounds a woman makes when she believes she is alone and unobserved at her work: a sth when she misses the needle's eye; a soft moan when she sees another chip in her one good platter; the low, friendly argument with which she greets the hens. Nothing fierce or startling. Just that eternal, private conversation that takes place between women and their tasks.*

So, this startling first word/sound enters at least two gaps. It begins the oral quality of the prose, a quality continued throughout by reference to the reader and by numerous colloquial words and expressions, such as "Good luck and let me know", "hincty", and "quiet as it's kept". It also suggests at least two ways of perceiving the narrator's activity. On the one hand, the narrator is like the other women, gossiping and sucking her teeth in disapproving exaggeration of their problems; but, by the implications of the passage from *Beloved*, her discourse is also her solitary ruminations to herself.

This play between written and oral language begins with the novel's epigraph. The passage from "The Thunder: Perfect Mind", one of the texts in the collection known as *The Nag Hammadi Library*, juxtaposes orality ("the name of the sound") and inscription ("the sign of the letter"). Like *Jazz*, "Thunder" is a "revelation discourse" narrated by a presumably female figure who combines both genders ("I am the bride and the bridegroom") and who transcends worldly limitations. Like Morrison's narrator, the narrator of "Thunder" is contradictory: "I am strength and I am fear"; "I am the union and the dissolution." Both narrators both know and do not know ("For I am knowledge and ignorance"), are self-deprecatory and accusatory ("I am shame and boldness"), are sympathetic and antagonistic ("I am compassionate and I am cruel"), and are present and absent ("On the day when I [am far away] from you, [I am close] to you"). Both speak words that can be heard but not fully comprehended: "I am the hearing that is attainable to everyone and the speech which cannot be grasped."

For Derrida, a principal error of traditional Western thought is its opposition between speech and writing and its privileging of the former. Morrison necessarily approaches this dualism from the perspective of a genre in which writing is privileged, and, thus, by calling attention to the oral elements in its language, her novel's rhetoric compensates for that privileging, inscribes the *différance*, and thereby enacts an alternative to the either/or trap of the old metaphysics.

## ANEXO III: TEXTO 16 DA AMOSTRA

MILLINGTON, R. H. Willa Cather and "The Storyteller": Hostility to the Novel in *My Antonia*. American Literature 66:4, 1994.

Some years ago, Phyllis Rose observed that it is because Cather's work resists our customs of critical description that we have been so late in recognizing her as an indispensable American writer. I hope to offer a new description of *My Antonia*, one built upon a striking affinity between that book and Walter Benjamin's 1936 essay "The Storyteller." At the center of each work is a protest against the constriction of experience characteristic of modern life, and in each work that protest takes the form of an attack upon the assumptions and experiences associated with novel reading and an endorsement of the alternative vision of meaning exemplified by the tradition of oral storytelling. Each writer is at once looking backward and forward, drawing upon a vanishing narrative tradition to define an alternative, paradoxically modern textual practice. Benjamin's essay suggests a way of reading *My Antonia* that avoids what for me is unsatisfying in the approaches and assumptions that seem to dominate criticism of the novel: honorific accounts of its "form" built upon abstractions ("time", "memory", "cycles") so rarefied as to produce a disembodied Platonic ideal of a book; a punitive moralism, either at Jim Burden's expense or Cather's, characteristic of some psychoanalytic and feminist criticism; the notion, treated as self-evident, that the book is transparently or naïvely nostalgic in its purposes and in the pleasures it offers. "The Storyteller", used heuristically, gives us a way to see what is boldest and most interesting about *My Antonia*, to infer from the book's behavior upon the page the ethics that animate it: the "form" of *My Antonia* can best be described as a contest between two kinds of narrative — an intergeneric combat, for the possession of Jim Burden and for the allegiance of the reader, between the story and its values and those of the novel.

### "The Storyteller"

For Benjamin, every authentic story contains something useful — "counsel", or "wisdom" — and the storyteller is a person capable of exchanging that wisdom with others. By "counsel" Benjamin means not simply the morals or maxims that some tales yield but the felt effect of the story as a whole, which becomes, through the storyteller's art, part of the experience of the listener. The decline of storytelling registers, then, a decline in the "communicability of experience" — and hence of counsel about it — occasioned by the conditions of modern life, especially middle-class life, with its retreat, in both work and leisure, from the communal into the private. The values implicit in storytelling become especially clear when the story is measured against the two print media (each associated with the dominance of the middle class) that have supplanted it: the novel and the journalistic writing Benjamin calls "information".

Benjamin locates the superiority of the story to the novel and the newspaper in the nature of the response each medium calls forth. While a story's compression and explanatory reticence — "that chaste compactness that precludes psychological analysis" — confer upon the listener an untrammelled interpretive independence, events now arrive "shot through with explanation", their status as "information" robbing them of the openness of meaning and effect Benjamin calls "amplitude". A story places its hearer — and even its reader, if the qualities of the oral tradition have been successfully evoked — "in the company" of the storyteller. A listener takes a story in, almost corporeally, meditates upon it at leisure, finds it "integrated into his own experience";



the sign of its effect is its claim upon the memory and the listener's impulse to repeat the tale to others. The novel reader, by contrast, is a "solitary individual", isolated even from the writer by a fierce desire to seize upon and possess the overarching "meaning of life" the text seems to promise. The intensity of this desire, which fuels novelistic "suspense", is itself an effect of our modernity, a symptom of our lack of the counsel stories once contained. The novel creates a driven, jealous reader, at once consumed and consuming, "swallow[ing] up the material as the fire devours logs in the fireplace", hungry for the plot's unfolding and for the implicit analysis that will make sense of it all. In the absence of a conviction of the meaning of his or her own experience, the reader vicariously seeks the meaning that the novel's ending — construed by Benjamin as analogous to the death that confers, retrospectively, significance upon a human life — will afford its characters. "What draws the reader to the novel", he writes, "is the hope of warming his shivering life with a death he reads about".

Storytelling thus emerges from Benjamin's essay, as it will from Cather's book, as a distinctive, socially and historically located economy of meaning, valuable because it defines an alternative to the telos-driven, intensely private, psychologizing form of seeking that characterizes middle-class experience and that novel reading — that culture's dominant literary form — at once expresses and intensifies. Benjamin's anatomy of the story includes other elements that we will recognize when we turn to *My Antonia*, elements that invite us to understand storytelling both as a narrative form and as implying a stance toward experience, a way of life, a culture. First, stories have a rich and distinct relation to the material conditions that produce them. Storytelling is intimately connected to particular kinds of work, notably that of the farmer and the artisan. In analogy to agricultural and artisanal work the storyteller's relation to his craft is imagined to be intimate and boldly. This "artisan form of communication" does not "aim to convey the pure essence of the thing, like information or report" but "sinks the thing into the life of the storyteller, in order to bring it out of him again. The traces of the storyteller cling to the story the way the handprints of the potter cling to the clay vessel" — the metaphors of embodiment suggesting, as they will in Cather, an exchange of meaning more direct and primary than the novel's substitutions and displacements. And the story is embedded, as if to mark and measure its usefulness, not only in the teller but in the distinctive context of its telling: we customarily hear about its original occasion and the responses it provokes. Second, storytelling thrives in cultures where death is a distinctly felt presence, and its modern decline is linked to death's increasing sequestration from everyday experience. This is because death makes possible the emergence of the story from the flux of individual experience; the meaning of a human life, and the wisdom or counsel that attends upon it, only become identifiable and transmissible at the moment of death or through the felt implication of that end. Thus "Death is the sanction of everything the storyteller can tell. He has borrowed his authority from death". Finally, in contrast to the prudential economy of middle-class life, the storyteller gives away his experiential capital, suggesting in his openhanded relation to the receptive listener an alternative to the marketplace's customary forms of exchange: "he is the man who could let the wick of his life be consumed completely by the gentle flame of his story".

I have perhaps quoted enough of Benjamin's essay for the reader to hear the elegiac note that gives "The Storyteller" its power and beauty. But for all the palpable nostalgia of this evocation of the culture of pre-industrial work, it is important to see, as Peter Brooks has argued, that Benjamin is not simply lamenting a lost art but "waging a combat — whether in the advance guard or the rear guard it is hard to say — against the situation of any text in the modern world". He is advocating not a return to the land, the shop, or the story circle but the recovery and reanimation, through the inevitably literary simulation of the oral, of some of the possibilities and values that storytelling generates: a kind of wisdom more capacious than explanation; an

opening up of the customary categories of moral judgement; the animation of an ethic of communal exchange — "narrative as gift", in Brooks's words — as an alternative to the silence and solitude of private consumption. Modern evocations of the oral tale, Brooks argues, do not exactly stand "in opposition to the novel" but challenge "the novel to reclaim something that it has lost from its heritage: the situation of live communication, the presence of voice".

I will be arguing that Cather aims to achieve in *My Antonia*, through her simulation of oral storytelling and the attack on novelistic values she simultaneously conducts, the kind of literary and cultural renovation Benjamin has in mind. My point is not that Cather's book is interesting insofar as it resembles Benjamin's admirable essay, but that the affinities between the works encourage us to identify with new clarity My Antonia's interests and purposes, to see that the beauty it achieves and the pleasures it generates at once pay tribute to a vanishing, heroic way of life and yield an engaged and pointed cultural analysis. While the strength of my claim that Cather covertly conducts the kind of argument with the novel that Benjamin articulates in "The Storyteller" will finally depend upon the reading I am about to offer (and while one of this century's great leftist intellectuals may seem like a strange companion for a writer who in all likelihood voted for Wendell Wilkie), we have not sufficiently recognized Cather as a cultural critic or historian. Her experience, bracketing the era of settlement in Nebraska and the full-blown commodity culture of literary New York, prepared her to see with unusual clarity the recent shape of American cultural history. Indeed, her 1923 essay on Nebraska in *The Nation*, with its criticism of the "Americanization" of the richly cosmopolitan culture that immigration produced in the rural Middle West and its worries about the effects of a generational shift from makers to buyers suggests that for Cather, as for Benjamin, "progress" toward a triumphant, homogeneous middle-class culture amounts to a kind of regression, a narrowing of experience against which *My Antonia* registers an eloquent protest. As with Benjamin, this may be nostalgia, but it is nostalgia complexly conceived and rigorously deployed, directing its celebration of the past toward the refreshment of a worn-out present.

### **The Story as a Way of Meaning**

The inset stories that proliferate in *My Antonia's* extraordinary opening book and, as Benjamin would have predicted, provide its most intensely remembered moments are not ornaments incidental to the country setting or neutral instances of local color. Rather, Book One of *My Antonia* functions as Cather's "The Storyteller": it establishes the story and its attendant culture as the book's model of meaning and matrix of ethical value. Moreover, the specific qualities of these tales — the compression and directness of their language; their freedom from interpretive commentary or psychological analysis; their emphasis on the specific context and effects of their telling; their consistent connection with work and death — suggest that Cather's understanding of storytelling is strikingly in accord with Benjamin's. In order to describe the way stories work within the text — to delineate, that is, Cather's implicit theory of the story — I will look both at the book's first sequence of tellings and at a particularly interesting story Antonia tells later on.

As if in confirmation of Benjamin's notion of the relation between death and telling, storytelling proper within *My Antonia* begins when a walk through an autumnal landscape coincides with Antonia's mastery of her new language. The story of Old Hata can hardly be said to have a plot at all. The singing of a dying insect reminds Antonia of an old beggar woman in her home village who would sing for people who gave her a place at their fire; she tells this to Jim, mentions that the children saved for her cakes and sweets for Hata, and makes the insect a nest under her scarf. What does this "beginner's" tale offer its hearer? No codified meaning or

message, no ending in the customary sense. The force of this tiny story lies rather in its orbit of suggestion: in its hints of the presence of death and the community of meaning created by our vulnerability can engender acts of generosity; in its correlation of the condition of loss and the occasion of song. For Jim, the listener, the story yields a gain in responsiveness. As he and Antonia encounter her father on their way home, the tale, by providing a human context for the emblems of death he has encountered in the fields, makes Mr. Shimerda's sadness articulate: "The old man's smile, as he listened, was so full of sadness, of pity for things, that I never afterward forgot it". Antonia's act of memory — the act that Benjamin places at the center of storytelling — has engendered in Him an answering act of sympathy and remembrance. For the reader, the story of old Hata is our introduction to a crucial and recurring experience in reading *My Antonia*: an encounter with a meaning that we feel as present precisely because it defies containment by our customary strategies of explanation — the effect that Benjamin will call "amplitude".

*My Antonia's* most famous freestanding story follows closely upon Antonia's tale of Old Hata. On his deathbed, the delirious Pavel reveals the act that drove him and Peter out of Russia. Returning from a neighboring village late at night, a wedding party is attacked by an immense pack of wolves: Pavel and Peter, in the lead sledge, are driving the bride and groom. One by one, the wolves pick off the other sledges. Near their village, as the horses tire, Pavel throws the bride and groom to the onrushing wolves. While this tale is spectacularly furnished with incident, it shares with its simpler predecessor elements that begin to compose for the reader of *My Antonia* an implicit anatomy of the story. First, we might notice how concretely the tale is embedded in the specific circumstances of its telling. Pavel's story is provoked by the wind that makes Jim imagine the outdoors as a kind of deathscape and by the answering howling of the coyotes; we witness the delirium and rage of the teller; we note the distinct effects of tuberculosis on Pavel's ravaged body. For Cather as for Benjamin, the felt presence of death gives birth to stories; for her as for him a writer seeking to reanimate the oral tale must place the reader "in the company" of the teller. The story proper — its autonomy emphasized by its demarcation from the surrounding text, shorter by a page or two than Cather's rendering of its immediate context — has the "chaste compactness" that precludes explanation but invites thought. When one meditates upon the theme or meaning of this tale, there are many things to say — that the attack of the wolves brings out the residual wolfishness in men; that living communities are constituted by their paradoxical insistence that there are some things for which one must die in order to remain human — but no one of them seems interpretively conclusive or authoritative, none the key to the tale's relation to the work as a whole. The story delivers, rather, almost as a kind of atmosphere, the sense that one is in the presence of richly significant acts. One interprets such a story not by eliminating possible readings but by adding them, building by accretion a sense of the complexity of actions and the plenitude of meaning that might indeed come to constitute "wisdom" or "counsel". Cather's emphasis is correspondingly on Jim and Antonia's reception of the tale, on the way the story for them is "never at an end": on its incalculable effect, the "painful and peculiar pleasure" it produces; on the tiny community the two children create as they tell and retell the story; on the tale's power, as Benjamin puts it, to "sink" itself into the listener's consciousness, as, drifting toward sleep, Jim finds himself "in a sledge drawn by three horses, dashing through a country that looked something like Nebraska and something like Virginia".

In between the story of Old Hata and the tale of Pavel and Peter, Cather provides, as if for the benefit of a reader who is beginning to think about the nature of storytelling, instruction in the way differently shaped narratives make possible different kinds of meanings. We witness, in Jim's killing of an oversized rattlesnake and Antonia's public celebration of his triumph, the emergence of one of our most time-honored narratives, an allegory - complete with echoes of

quest romance, allusions to primal evil, implications of sexual danger and Oedipal disgust, and an appreciative female witness - of masculine initiation: "I had killed a snake - I was now a big fellow". But Cather has Jim produce the materials we need to cut the story down to size: the rattlesnake was old and lazy, the spade Jim carried was an adequate weapon, he was still pretty lucky. The real interest of the episode is generated by the gap between Jim's deflationary private version of this adventure and Antonia's stock heroic allegory, which makes visible the rigid, derivative quality of such allegories of maturity, their inadequacy when measured against the accidental and ironic quality of the actual experience of masculinity such quest stories nevertheless condition and shape. We are invited to a skeptical view of such tendentious narratives, with their fondness for didactic patterns and predetermined endings. And the contrast between the way this overly familiar maturity narrative channels and inhibits meaning and the way the surrounding stories liberate it teaches us the cognitive, and critical, value of the story's characteristic reticence.

Antonia's oddly beautiful story of the tramp's leap into the threshing machine seems to me similarly instructive, summing up, both in the way it creates meaning and in the kind of meaning it creates, the nature and possibilities of storytelling within *My Antonia*. Cather's notation of the quality of Antonia's voice - "deep, a little husky, and one always heard the breath vibrating beneath it"- insists, as does Benjamin, on the embodied quality of the storyteller's art, and her specific evocation of the circumstances of the telling - the listeners gather around the range in the Harlings' kitchen helping Antonia make taffy - puts us in their company. Most striking to me is the "gestural" quality of meaning in this story. The tramp's sudden, jaunty leap into the machine - he waves to Antonia on the way in - possesses, with a vengeance, the "chaste compactness" to which Benjamin attributes the story's power. Benjamin writes that the disappearance of oral storytelling lets us see "a new beauty in what is vanishing"; Cather's tramp, we might say, creates a kind of grisly beauty by vanishing. The curious artifacts he leaves behind - a penknife, a wishbone, some poetry ("The Old Oaken Bucket", cut out of a newspaper) - are plausibly emblematic (of desire, the yearning toward expression) - but not conclusively explicable; they thus represent, one might suggest, the distinctively untrammelled kind of meaning that stories like this one generate. It is characteristic, too, of Cather's emphasis on the story as a way of knowing that its telling yields a scene of instruction. When sensitive Nina Harling cries because the tramp dies, her usually indulgent mother reproaches her sternly, threatening to send her upstairs whenever Antonia tells stories from the country. Mrs. Harling's point, it seems to me, is that Nina has made a crucial mistake - the kind a mother, in this book, had better correct - and confused the outcome of the story with its meaning. She is thus in danger of missing the "counsel" - which inheres in one's encounter with the unsettling, strangely pleasurable quality of the story - Antonia's telling provides.

My point has been that, like Benjamin's essay, the acts of storytelling so prominent in Book One of *My Antonia* at once delineate a distinctive narrative practice and teach a particular stance toward experience; a way of expressing and seeking meaning that is embodied in people, located in places, and mindful of death; that trusts suggestion more than explanation, "chaste compactness" more than teleological structure, responsiveness more than "interpretation". Other signs of the culture of oral storytelling - Benjamin affinities, as it were - are everywhere in Book One. The novel proper begins with hearing and speaking: "I first heard of Antonia" is accompanied by a footnote that tells us how to pronounce her name, as though this book will contain things that we ourselves will need to tell. We are frequently alerted to the specific quality of voices - Jim's grandfather's pronunciation of "Selah" from the psalms, the force his customary silence gives his prayers. The book is rich in what might be called the material culture of storytelling, like the Christmas tree that resembles the "talking tree of the fairy tale",

with "legends and stories nestled like birds in its branches." There are further signs that Cather's understanding of how stories are generated anticipates Benjamin's. As in the inset tales themselves, death and expressiveness are linked: Mr. Shimerda's suicide provokes a flurry of talk and stories that is a relief to Jim, despite the sadness of the occasion, from the habitual taciturnity of his grandfather's house. Cather's stories are consistently tied to agricultural or artisanal work, as when Otto tells Jim story after story as he makes Mr. Shimerda's coffin. Stories become correspondingly rare when the action shifts to town in Book Two and must, like Antonia's tale of the tramp or the story of Ole Benson and Crazy Mary, be imported from the country into Black Hawk's inhibitory middle-class terrain.

From the very start, *My Antonia* is full of storyteller figures, recognizable both by their acts of telling and by their association with the values Cather establishes in the inset tales. As though in confirmation of Benjamin's notion that the storyteller at once marks and is marked by his work, a number of Cather's tellers are notably "inscribed." The train conductor who is Jim's first guide to the West (and who first directs his attention to Antonia) has the storyteller's characteristic generosity, exchanging his wisdom for their "confidence." The traveler is, along with the farmer and the artisan, one of Benjamin's prototypical storytellers, and Cather's trainman sports the signs of his extensive initiation: "He wore the rings and pins and badges of different fraternal order to which he belonged. Even his cuff buttons were engraved with hieroglyphics, and he was more inscribed than an Egyptian obelisk". Otto Fuchs, Book One's most prolific storyteller, wears his inscriptions on his face, in the form of a scar and an incomplete left ear; his first act is to tell Jim the stories behind these scars, and to introduce him to some of the almost voluble artifacts - notably a pair of exotically stitched boots - of his cowboy days. The itinerant Fuchs's work history - he has been a cowboy, a stage-driver, a bartender, a miner, a farm hand, and is a skilled cabinet maker - is a compendium of story-generating trades. It is striking that there is no place for him when the family moves into town, and Cather explicitly associates him not only with preindustrial work but with the absence of the qualities of character required to negotiate successfully a modern marketplace culture. Jim's grandmother observes that Otto has done hard work everywhere, but has "nothing to show for it". Jim remembers the faces of Otto and Jake, his fellow laborer, as, for all their roughness, "unprotected" and "defenceless"; they lack a "practiced manner behind which they could retreat and hold people at a distance". Like Benjamin's storyteller, the two men operate on their own system of exchange; they had "given us", Jim says later, "things that cannot be bought in any market in the world".

While novels are customarily full of very few wise or educable characters and many vain, foolish, grasping, or evil ones, the story-centered world of *My Antonia* is rich in figures of wisdom and responsiveness. Some of them tell stories, like Otto or Anton Jelinek. Others are notable for their respect for stories, like Frances Harling, who is a kind of itinerant storyteller in reverse, getting to know the immigrant families in the surrounding countryside by collecting their stories. Still others have absorbed or express the values associated with the kind of responsiveness that stories, according to Benjamin, induce. Jim's grandfather is, in his capacity to entertain the assumption and respect the beliefs of his immigrant neighbors, an exemplar of the cultural tolerance and openness of interest at the center of *My Antonia's* ethics; he becomes a mediator of disputes and, in his prayer at Mr. Shimerda's grave, a forger of communal sympathy. In contrast to the novel's emphasis on the shaping or warping of character - on the manufacture of selfhood - characters like Antonia and Mrs. Harling are already present, like a story, their very way of being a kind of "counsel" for others: "They know what they liked," Jim tells us, "and were not always trying to imitate other people...Deep down in each of them there was a kind of

hearty joviality, a relish of life, not over-delicate, but very invigorating. I never tried to define it, but I was distinctly conscious of it".

We need, then, to see the fictive world of *My Antonia* as suffused by the story. For Cather, the making of meaning is, at center, the making of a tale. We begin to measure even conventionally narrated events, like Mr. Shimerda's suicide, by their capacity to be converted into stories. The landscape, like the teller or hearer of tales, is imagined as susceptible to inscription by human experience, like the circular track left by Indian riders, an "old figure" that becomes legible and "stirring" in the oblique light of sunset or with the dusting of a light snowfall. All of the book's moments of heightened significance - the brief transfigurations of the landscape that accompany moments of intensest human connection, the emergence of the hieroglyphic plow, Blind d'Arnault's piano playing - have an affinity with the qualities Cather attributes to the story: freestanding, compressed, resistant to explanation, short in duration but inscribed upon the memory. And, as we will see, the more "novelistic" narrative of Jim's growing up unfolds in distinct relation to the story-centered ways people fix, hold, find, and lose meaning in the Nebraska landscape.

### ***My Antonia* as Counter-Novel**

To say that *My Antonia*'s authoritative model for the achievement of meaning is the story is not to say that this novel has no sustained plot. Its action, however, takes an ironic or "dialogic" shape that might be called a "counter-novel". In a reversal of the logic of the bildungsroman, its ostensible novelistic type, *My Antonia* records Jim's endangerment by and eventual rescue from maturity. This counter-novel begins to take shape even as the oral story is being established as a cultural and personal resource. Book One thus records, as its novelistic "action,," Jim's education in the values of the story, as though the story had seized and shaped to its own purposes the developmental matter that has traditionally given the novel one of its supreme subjects. Cather imagines the formation of Jim's identity not, as the novel of maturation customarily renders it, as a quest for whatever version of adulthood the writer is sponsoring but as a process much less rigidly teleological and more story-like: an accruing alertness, not to be demarcated into stages or defined by crises, to the inscriptions experience leaves upon people and their landscape: an enhanced responsiveness that will eventually yield its own acts of telling.

Jim's earliest encounters with the Nebraska landscape compose a narrative of the shaping of a distinct selfhood. He first perceives the prairie as a kind of blankness, "not a country at all, but the material out of which countries are made," and feels "erased, blotted out," as though he had himself returned to infancy's unscripted condition of consciousness. He feels that his grandparents' farm is located at the very edge of the substantial world, that it would be easy to float off the edge, and he finds his first feelings of happiness and comfort in a feeling that precedes the formation of an individual identity: "I was something that lay under the sun and felt it, like the pumpkins, and I did not want to be anything more. I was entirely happy". In a moment that suggests the acquisition of language, Jim and Antonia snuggle in a nest in the prairie grass as Jim teaches her to name the things she points to. The responsiveness - the deepening and expansion of the self - that comes with Jim's initiation into the culture of the story is the primary measure of his growth, but his education by the story bears other fruit as well. As he takes in - and comes to seek out - stories, the landscape that had seemed empty and unformed becomes legible, a kind of meaning-scape: he asks why the roads are bordered with sunflowers; understands why prairie-dwelling people, hungry for detail, visit trees "as if they were people"; becomes alert to the almost invisible traces, such as the track left by the Indian riders, the living of earlier inhabitants had left upon the ground.

Jim's education in the values of the story is not entirely without conflict. Jim's worst moments - his suspicion of the Bohemians' gift-giving, his liability to xenophobic resentments, his loyalty to conventional notions about gender - are all conditioned by his temporary acceptance, even at so young an age, of the powerful narratives - about thrift, propriety, self-discipline, the danger of otherness - that oppose the story in his community. But in the story-dominated world of Book One, and with the guidance of its figures of wisdom, the influence of these purposeful, anxious allegories is easily overcome. The developmental action of Book One, obliquely rendered though it is, culminates in what is, in effect, Jim's making of a story. Cather's depiction of Mr. Shimerda's suicide shows us how a story comes into being, as she assembles the elements that make an event into a tale: the meaning-generating authority of death, made present by the most specific rendering of its physicality - the "hair and stuff" stuck to the straw in the barn, the work of cutting the body loose from the pool of blood in which it is frozen; the plenitude of talk generated as people respond to Mr. Shimerda's act; the uncemeteried grave that, by forcing a curve in the surveyed lines of the roadway, provides the mark upon the landscape that will provoke memory and yield this story's future tellings. Within this episode, Cather distinctly emphasizes Jim's performance of the work of response that is the inception of all stories - his preparation, as it were, for producing the narrative we are engaged in reading. As Jim "thinks and thinks" about Mr. Shimerda as he sits alone in the warm kitchen, he begins to feel that the old man is there with him, resting before his return to Bohemia. He "goes over" all that Antonia has told him about her father and, in a moment that testifies to the communicability of experience, finds himself sharing the dead man's consciousness: "Such vivid pictures came to me that they might have been Mr. Shimerda's memories, not yet faded out from the air in which they had haunted him." This moment of connection in turn enlarges Jim's understanding of the suicide: he sees that it was "homesickness" that killed Mr. Shimerda and that he would not have died if he had lived with the Burdens; he dismisses the punitive view of suicide sponsored by religious authority. We witness Jim coming into possession of the meaning of this event - absorbing its "counsel" - and thus coming of age in the storytelling sense of that phrase.

Jim arrives in Black Hawk, then, in possession of a selfhood shaped by story; with that arrival, Cather's version of the battle between the story and the novel begins in earnest. Despite Black Hawk's relative newness as a town, middle-class culture is in full flower there. For Jim, the move to town means a change in the meaning-scape he inhabits. The town, as an ideological structure, has the effect of making Jim's central experiences marginal. The nearby river becomes an occasional "compensation" for the lost freedom of the countryside, while Antonia and the other immigrant daughters are redefined as "hired girls". Most significantly, the oral story is displaced by a very different set of narratives: the purposeful, prudential stories - never told but already written into the mind - that together construct the overarching, normative narrative of maturity that constitutes middle-class culture in Black Hawk.

To live in town, Jim will discover, is to confront the influence of these authoritative fictions. In every respect, Cather presents the culture of Black Hawk as built upon an opposition to the values Book One has taught us to identify with storytelling. The town is habitually a place of silence and stasis, where men without "personal habits" perform fatherhood's prescribed routines and married people sit "like images on their front porches" while their teenage children perform in silence courtship's tedious promenade. The coming of the dance pavilion reveals the way middle-class refinement is produced by the erasure of the body: Jim notices when dancing with girls of his own "set" that "their bodies never moved inside their clothes; their muscles seemed to ask but one thing - not to be disturbed," and they seem "cut off below the shoulders, like cherubs". The emphatic sexuality and physical grace of the immigrant girls, showcased by the dances, promises for a time to enliven Black Hawk's social order by making the sons of

proper families lose their heads. But, when Sylvester Lowett cures his obsession with Lena Lingard by marrying a propertied older widow - a good piece of land, as it were - such brittle moves toward rebellion are exposed only as predictable fluctuations within a definitive narrative of postponed gratification: "The respect for respectability was stronger than any desire in Black Hawk youth".

Jim's education by story permits him to describe the life of Black Hawk with striking acuity, even as he struggles with its authority. His summation of life within its houses suggests that Black Hawk, like the world of the story, has a distinct economy of meaning:

*The life that went on in them seemed to me made up of evasions and negations; shifts to save cooking, to save washing and cleaning, devices to propitiate the tongue of gossip. This guarded mode of existence was like living under a tyranny. People's speech, their voices, their very glances, became furtive and repressed. Every individual taste, every natural appetite, was bridled by caution. The people asleep in those houses, I thought, tried to live like mice in their own kitchens; to make no noise, to leave no trace, to slip over the surface of things in the dark. The growing piles of ashes and cinders in the back yards were the only evidence that the wasteful, consuming process of life went on at all.*

Town culture, then, is the inverse of the culture of the story: silence erases voice, restraint inhibits bodily expression, thrift undoes exchange. Where the story offers us connection, the town lives by boundaries and oppositions; the speculative openness and encompassing wisdom of the story is reduced to anxiety and prudence. And all this self-scrutiny, discipline, and denial is distinctly teleological but curiously empty, exercised on behalf of a purpose that is powerfully immanent but never defined - except by the manifest joylessness of adult life.

I think, then, that it makes sense to claim that Cather renders the contrast between Jim's life in the country and his life in town as a contest between their characteristic narrative forms. The developmental action of Book Two unfolds as a struggle, between story and novel, to possess Jim Burden, as he learns, for all the rebelliousness and reluctance his grounding in story produces, to do the proper thing. In Black Hawk people do not make or tell stories but sustain the joyless masterplots - the prudential marriage, the solid career, the quiescent family life - middle-class culture provides. There are, moreover, a number of reasons to see the narratives that govern town life as distinctly novelistic. Life in Black Hawk, like life in the novel, is above all about producing the proper ending, the authorized version of maturity, the correctly formed character. While Benjamin worries about the novel's tendency to enhance the enclosure of the private self, Cather is, I am suggesting, especially concerned about the way the novel assists in the production of its community's orthodox maturity narrative; for both writers the reclamation of middle-class culture begins with resistance to the novelistic.

Cather's hostility to the novel is most interestingly figured forth in the narrative of Wick Cutter and his wife. The Cutters comprise a kind of compendium of values, conflicts, and behaviors associated both with the development of middle-class culture and the history of the novel. Cutter himself seems to constitute a kind of symptom of middle-class culture's characteristic fluctuation and contradiction. Cutter's name and work history suggest, after Max Weber, a brief history of the rise of the middle class: "Wick" is short for "Wydcliffe"; Black Hawk's most vicious and successful money-lender comes from pious parents. Cutter is also given to paying tribute to old country values and quoting from Poor Richard's Almanack. Taken together, his various characteristics begin to reek of the novelistic. Like certain novels, he quotes "moral maxims" for boys but turns girls into prostitutes; what Jim calls his combination of "old maidishness and licentiousness" seems to me to suggest the way novels tend to purvey



morality and sexual scandal together. The Cutters' home is protected by a hedge designed to protect their "privacy," but this barrier only enhances the interest of the other townsfolk in their domestic disputes; one might think here of Ian Watt's classic account of the creation of "private experience" as the novel's ascendant subject. Their domestic conflicts center on two of the novel's customary preoccupations, adultery and inheritance.

Above all, as his elaborate, *Clarissa*-like attempt to arrange the rape of Antonia reveals, Cutter is a plotter, working, in the manner of Benjamin's version of the novelist, to create the greatest possible suspense in the implied reader of his various episodes, his wife. His ingenious use of train schedules - he tricks his wife into boarding the train to Kansas City and hops the next one back to Black Hawk - recalls not only the novelist's ending-driven management of time but the importance of being in or under trains in standard novelistic fiction. The whole marriage is structured like Benjamin's version of the novel: it consists of the sustained evasion, by means of a mutual absorption in plot, of an underlying sense of meaninglessness. This goal-driven narrative completely absorbs the Cutters until it issues in an ingenious, spectacular, but utterly empty ending: Cutter shoots his wife and commits suicide so as to ensure, by surviving her, that her people will not inherit his money. When Jim, taking Antonia's place in bed, becomes the near-recipient of Cutter's advances, he is, in effect, entrapped within the novel Cutter is constructing, a victim both of sexual predatoriness and the "ending-hunger" the novel evokes and satisfies. While Cutter is hardly Black Hawk's representative middle-class male, there is a stereotypical, orthodox quality to his deviance: he is a creation, and one of the costs, of the conventional notion of maturity - rigidly focused on the management of sexuality - Black Hawk sponsors and enforces. Jim's devastating and grotesque battering, in addition to providing an instructive glimpse of what it is like to be a "hired girl", raises some doubts about the advisability of participating in any scheme of maturation that issues in "adult" sexuality, at least as it is manifest in Black Hawk.

As befits a text composed of a contest between two kinds of narrative, Book Two of *My Antonia* has two endings. Immediately preceding this twisted, novelistic initiation narrative is a return to the culture of the story, Jim's picnic by the river with Antonia, Lena Lingard, and two other immigrant girls. In a number of crucial ways this episode counters the Cutter narrative. The picnic begins by breaking an established sexual pattern: in a reversal of the usual vector of voyeurism, the four girls pause on the bridge to regard the naked Jim, swimming in the river below. They maneuver to obtain a better view, and tell him how pretty he looks. There is plenty of eroticism in the episode - in Lena's flushed, excited face; in the sensuality of the descriptions of the setting; in the game of Pussy Wants a Corener they play - but it is relaxed, untendentious and widely distributed, in striking contrast to the fixed, fetishistic quality of Cutter's sexual questing. (Think, for instance, of his enraged destruction of Jim and Antonia's clothing). In contrast to the obsessed purposefulness of Cutter's plotting, the picnic's purpose - to pick elder blossoms for wine - becomes simply the occasion for the release of stories. These tales - about family history, the hardships of agricultural life - display the reflective, generous-minded quality that stories embody and teach. The episode ends with a moment out of a story-centered vocabulary of meaning: the remarkable appearance of the hieroglyph of the plow, "picture writing on the sun"- an inscription upon the landscape - which confirms the significance of this moment, and the value of "presence, " however fleeting, as against a notion of meaning inhibited and entrapped by purpose or permanence. The making and appreciation of this moment represents, I am arguing, a kind of counter-maturity to that sponsored by the novel and the town - maturity as it might be experienced under the guidance of the story.

The contest between story and novel that unfolds in Book Two produces, then, a kind of stalemate. Jim ostensibly chooses the life track middle-class culture recommends - he accedes to

his grandmother's wish that he give up the "improper," mixed-class dances; he heads for the University, then Harvard, then law school, then the successful career; he even produces the joyless marriage we hear about in the "introduction" - but, as the picnic episode predicts, he never fully inhabits his orthodox adulthood, keeping alive all along his commitment to the story and its values. The notion of the counter-novel I have been advancing will, as I suggest below, guide us through the interpretive controversies that the novel's last two books have generated. But it also helps us see - or glimpse, for here my treatment will be cursory - the narrative logic of Book Three of *My Antonia*. Like the other segments of the narrative, this book links a stage of Jim's development - the transition from adolescence to adulthood - to the institutions and expressive forms his culture designates to guide him through it. With its emphasis on literary education, on ambition, on courtship, on theater - on the inevitable mediation or sublimation of desire - this section of the book at once continues Cather's analysis of the production of identity and rescues Jim's near loss of the world of story through the sacrifices he makes to a prudential notion of maturity. Still, even as Jim makes the decisions designed to carry out the life pattern he has begun, there are some striking signs that the victory of the novelistic is incomplete, its power encouragingly partial. Again and again the achievements and artifacts of sublimation are permeated, punctured, compromised, or surprised by traces of more substantial or primary form of emotion, and the book's tone often veers toward the comic or parodic. Jim's memories of Otto and Jake and his experiences on the farm keep finding their way into his shrine-like study, pressing Virgil's pastoral back toward its origins in actuality even as these childhood figures are touched with the simplifying aura of art; Jim clings - as an "inestimably precious" sign, it seems, of the continuity of the self - to what is, in effect, his discovery of sublimation, his realization that, without girls like Lena and the Bohemian Marys there would be no poetry like Virgil's. Even Gaston Cleric, the priest of scholarship and guardian of Jim's ambitions, betrays signs of a primary, incompletely mastered allegiance to the values of the story, as he spends his "poetic gift" in spontaneous "bursts of imaginative talk," "squander[ing] too much in the heat of personal communication". What is being celebrated in this tribute to classical poetry, then, is not its "high art" status - its opposition to the "lower" values of quotidian culture - but its mixedness, its sustenance by and of the impulses stories differently embody. When Jim and Lena go to the theater, too, the experience does not produce the detached pleasures of appreciation but, as the extended account of attending *Camille* reveals, utter and absorbing identification. Most delightfully, Lena's completely sensible and sincere disclaimer of any interest whatsoever in marriage at once explodes the link between maleness and ambition and deflates the scenario of noble self-sacrifice that Jim thinks he is performing when he comes to tell her that he will move to Harvard with Cleric. Story, we realize, has not been killed off by the teleological operations of the middle books of *My Antonia*; it is only napping.

### **The Victory of Storytelling**

The distinction between story-like and novelistic ways of meaning that Cather teaches prepares us to read the two books that bring *My Antonia* to a close. Seen from the point of view of story, Jim's narrative yields not a flight from "real" adulthood, nor a lapse into a vicarious and pathetic nostalgia, nor a transcendent leap into the abstract but a deliberate act of self rescue. The counter-novel I have been describing comes to fruition when it steals the book's most novelistic moments - Antonia's "fall" and Jim's determination of how he will live his life, the twin "climaxes" of its intertwined story lines - and definitively renders them from the perspective of the storyteller. This is to say that two antinovelistic actions unfold simultaneously as *My Antonia* comes to a close: as Jim, through his return to the story, breaks the hold of his own

orthodoxy, the reader is equipped to break the hold of the cultural assumptions the novel reinforces and the habits of interpretation it teaches.

The narrative material of Book Four - Antonia goes off to marry the sleazy Larry Donovan and returns to Black Hawk "ruined" and pregnant - is traditional novelistic fare. Its potentially novelistic quality does not, of course, depend upon whether the woman's fall is treated sympathetically or moralistically - there is presumably no practiced reader who feels inclined to condemn Antonia - but on the disposition to see this sexual scandal as (in plot terms) central, transformative, climactic. This novelistic attitude - that some utterly significant or importantly representative action has occurred - is, in fact, Jim's first response to hearing about Antonia. He feels "bitterly disappointed" in Antonia for becoming an "object of pity" and cannot forgive her for "throwing herself away on such a cheap sort of fellow"- both reactions that assume that Antonia's story is over, that her meaning has assumed its conclusive shape, as it would in the traditional novel of adultery. Thus, when he returns to Black Hawk for a summer vacation, he at first shows no interest in seeing Antonia.

Happily, Book Four is otherwise engaged; it is interested not in dramatizing or exploring, *Tess*-like, the overwhelming significance of this event but in educating Jim out of his initial, novelish response to it. This is accomplished through the agency of story. His interest piqued by a picture of Antonia's daughter prominently displayed at the local photographer's studio - which suggests that Antonia has not adopted the traditional reading of her predicament - Jim determines to hear the actual story of her betrayal. Frances Harling sends him out to visit the Widow Steavens, who, as a "good talker" with a "remarkable memory," is markedly of the storytelling party. The Widow tells him, in the most direct way, what she has witnessed and what Antonia has told her. The tale's only embellishment, if it can be called one, is her depiction of her own response: "Jimmy, I sat right down on that bank beside her and made lament. I cried like a young thing". The Widow's telling localizes Antonia's story, cuts it down to size; her rendition frees it from its novelistic aura of "tragedy" and its burden of social representativeness, but makes it - I think for that very reason - feel sad in an unusually direct, personal (rather than thematic) way. With the assistance of this story, Jim, no longer inclined to write Antonia off, decides to visit her the next day. The title of this section of the book, "The Pioneer Woman's Story," emphasizes the counter-novelistic plot; the crucial moment in this piece of the narrative is not Antonia's deflowering but the Widow Steavens's storytelling, which saves Jim from his disposition to take the novelistic view of Antonia's life.

Just as two possible "treatments" of Antonia's story compete for Jim's loyalty in the earlier part of Book Four, so his encounter with Antonia is susceptible to two different kinds of reading. Seen from a novelistic perspective, invested in the production of marriages and endings, the entire encounter reduces itself to a single overwhelming question: WHY DOESN'T JIM PROPOSE? If one is thinking, or writing criticism, in a novelistic way, Jim's avowal of his feelings for Antonia - "I'd have liked to have you for a sweetheart, or a wife, or my mother, or my sister - anything that a woman can be to a man"- might indeed look like an evasion of adult sexuality, or maturity, or responsibility, or a giving-in to middle-class propriety; his failure, that is, to produce the *right* ending. And, with a familiar interpretive twist, Jim's failure to achieve proper closure becomes the central element in one's own conclusive treatment of the book's ending. But, as before, the narrative's attention seems to be focused elsewhere.

If one attends to this episode with the understanding of storytelling the book has been teaching, it looks not like an evasion but an act of recovery. When we restore to our account of this encounter its full complement of action, we see that it consists of an exchange of stories between Jim and Antonia and their reciprocal testimony to the way their stories persist in mattering to one another. Thus Jim finds himself not rehearsing Antonia's story but, in response

to her questions, telling his, offering disclosures of his own. Signatures of the story are scattered throughout the episode: it takes place on Mr. Shimerda's grave plot, one of story's inscriptions on the landscape, and includes Antonia's testimony to the way memory has kept her father alive and "real," and deepened her understanding of him. If we continue the speech of avowal I have already cited, it emerges not as a proposal manqué but as a description of the way the meaning of a story becomes incorporated into the listener's consciousness: "The idea of you is a part of my mind; you influence my likes and dislikes, all my tastes, hundreds of times when I don't realize it. You really are a part of me". Antonia responds in just such story-centered terms: she feels relief that Jim's imagined "disappointment" in her has not damaged or erased their joint power to hold and preserve meaning - "Ain't it wonderful, Jim, how much people can mean to each other"; she mentions her eagerness to tell her little girl the stories of their childhood; she enjoins Jim to remember her when he thinks about those times.

The encounter ends with what our experience of storytelling helps us recognize as a dramatization of the way a story's meaning is taken in. Jim takes Antonia's hands and holds them against his breast, remembering the "kind things they had done for me"; he thus enacts the metaphor of embodiment that both Cather and Benjamin use to evoke the force of story. He looks for a long time at her face, "which I meant always to carry with me... the closest, realest face, under all the shadows of women's faces, at the very bottom of my memory", thus marking, in the most careful way, the inscription of this moment upon consciousness, and, with that inscription, ensuring Antonia's continual "presence", just as stories inscribe the mind of the teller. Antonia, in a final exchange, confirms in turn her achievement of such inscription, telling Jim that he will be "here" with her whether he actually comes back or not. Of course it might be - indeed it has been - objected that this exchange, because it fails to produce a different form of action - something contractual, for instance, like a marriage - is not "real." But it has been my point to suggest that to produce such a reading is precisely to fall into the habit of the novelistic, to attach authenticity only to orthodox endings, to succumb to a narrowly purpose-driven notion of what is significant.

Readers will now, I hope, be prepared to see the close of *My Antonia* by the light of the story - as Cather's invention of the kind of ending a novel committed to the values of storytelling might have. Book Five has a heuristic logic; it brings together *My Antonia's* two strains of interest, the reanimation of the culture of storytelling and Jim's development as a character, in a way that invites the reader to exercise the wisdom that the story teaches. Jim's decision to visit Antonia after an absence of twenty years returns him simultaneously to the culture of the story and to the alternative narrative of self-construction that had been interrupted by his move to Black Hawk's novelistic environs and by his consequent production of the narrative - so dear to the novel - of conventional maturity.

Signs of the culture of storytelling and its habits of thought and feeling are everywhere in Book Five. An emblem of death's signifying presence - two of Antonia's boys, bending over a dead dog - greets Jim as he arrives at the farm. The Cuzak farm itself is emphatically a place of story. This is true both literally, through the strong, specific interest this sequence displays in the work routines of farm life and Antonia's exercise of domestic skills, and allusively, through the evocations of places of generativeness - the farm's enclosed, Edenic topography; the fruit cellar, reminiscent of the Platonic cave, that tumbles children forth into the light - and through intramural echoes of earlier, story-linked moments in the book itself. Antonia, like the early settlers, loves her fruit trees "as if they were people"; the orchard scene is full of the light-painting that accompanies the connections stories forge; Antonia clearly practices a storytelling version of motherhood, using a box of photographs to spark the oft-told tales her children call for; and Cuzak himself, a displaced urban artisan who tells Jim his story as if it were my

acquisitive instinct", comes from a different branch of the storytelling tree. Two of these intramural echoes seem to me distinctly to support the antinovelistic argument I have been making. First, the Wick Cutter narrative is completed in Book Five, but its novelistic matter (the elaborate ending of the inheritance plot) is contained by storytelling's more ample, clarifying perspective, as one of Antonia's sons tells it as a story for the amusement and reflection (two values not opposed in the world of story) of those gathered at the dinner table. Second, Antonia strikingly corrects Jim's wish - a vestige of novelistic sentimentality and teleological thinking - that she had never gone to town by insisting on the practical value of all the things she learned at the Harlings.

Jim's return to Antonia, then, is emphatically a return to the resources of the oral story. The developmental action of Book Five - its role in Cather's counterplot - consists of Jim's decision to visit Antonia and the two interlinked consequences of that decision. We need first to notice how difficult Jim finds his return. The twenty-year gap between visits is produced, he says, by "cowardice," his dread of finding Antonia "aged and broken", and by his attendant fear that his early memories of Antonia will be reduced to illusions by a grim actuality. When Jim takes this risk, an important distinction is implied, one that, in my view, helps us see that Cather is doing more than playing tribute to the glories of memory. Jim's dread comes from thinking in the prudential Black Hawk way: he conceives of his memories as possessions that must be hoarded lest they be lost. Stories, as we have seen, *use* memories and losses to create a form of exchange, to make experiences communicable, to share wisdom. Jim's long-postponed decision to visit Antonia - to risk losing or changing their past connection in order to make it present - thus constitutes a significant choice, not a nostalgic indulgence: he moves from privacy to interchange, from thrift to expenditure, from the economy of the novel to the way of the story. Hence his anti-plot observation that the moment during which he and Antonia first glimpse one another takes "more courage than the noisy, excited passages of life."

This understanding of the stakes of Jim's return helps us register the force of the recognitions of Antonia that constitute a crucial part of his response to their encounter. In each case, what Jim sees is the instruction Antonia offers in the story's way of meaning. The description of Jim's first view of her presents her in distinctly story-like terms. She is marked by her experience - sun-browned, "flat-chasted," a little "grizzled," missing teeth - but not, as he had feared, erased by it. As he takes her in and as he first hears her voice, she becomes, in the manner of a story as it is told, forcefully and distinctively present, thus demonstrating that in the world of the story, the more you spend the more you get: her "identity" grows "stronger," and she is "there, in the full vigour of her personality, battered but not diminished". As Jim articulates his newly achieved understanding of her, and of the economy of meaning she represents, the metaphors that have been associated throughout *My Antonia* with the way stories make meaning come to fruition. Antonia, like the storyteller, is an inscriber of consciousness. Jim realizes that she "had always been one to leave images in the mind that did not fade - that grew stronger with time," and he describes his memories of her as a "succession of such pictures, fixed like the old woodcuts of one's first primer". Antonia's way of living, like that of Benjamin's storyteller, is a mode of representation, and the passage continues to present her as an engenderer of meanings:

She lent herself to immemorial human attitudes which we recognize by instinct as universal and true. I had not been mistaken. She was a battered woman now, not a lovely girl; but she still had that something which fires the imagination, could still stop one's breath for a moment by a look or gesture that somehow revealed the meaning in common things. She had only to stand in the orchard, to put her hand on a little crab tree

and look up at the apples, to make you feel the goodness of planting and tending and harvesting at last. All the strong things of her heart came out in her body, that had been so tireless in serving generous emotions.

This passage's sustained evocation of the dynamics of storytelling - significance compressed into gesture, wisdom legible upon the body, the strong response such acts of expression evoke - reveals that Jim recognizes in Antonia an embodiment of the authority of the story and the values that belong to it. And because he is conclusively espousing the story as a form of action and a stance toward experience, this moment of recognition and articulation constitutes the "climax" - to import a novelistic term - of *My Antonia's* developmental narrative. As capacious as Jim's recognition of Antonia is, his account of the life of the Cuzak farm permits the reader to see still more: that in her single-minded creation and sustenance of this story-rich way of life, Antonia is not just the incarnation or emblem of this culture but its conscious maker.

The understanding of the story the book has by now taught us, along with Jim, in turn prepares us to engage the moment that has been most worrisome or revelatory to novelistic interpreters of the book: Jim's claim that he will henceforth take his place - psychologically and emotionally, and as literally as his time permits - within Antonia's family, as one of "Cuzak's boys." . This is a point, that is, where the reader's story - our decision about how to take *My Antonia* - comes pointedly into relation to Jim's. As with Jim's earlier avowal of his feelings for Antonia, his decision about how to conduct his emotional life looks dangerous from the novelistic, maturity-seeking point of view. Thus critics have seen it as a transparent act of regression, a pathetic escape from adulthood, a culpable evasion of "healthy" sexuality. To follow the action of Book Five from the story's perspective, though, is to see something quite different. Jim's decision emerges not as a lapse into nostalgic fantasy but as a determination to act upon the "counsel" his return to the culture of the story has provided: to live out the knowledge that the authentic sources of meaning and value in his life have not assumed - and need not assume - the configurations of orthodox maturity or followed the patterns of emotional development and moral growth it has been the nineteenth-century novel's cultural work to codify.

Jim's choice, then, provides the anti-ending that Cather's counter-novel has all along been promising: the definitive, fully chosen, rigorously conceived - but, at last, quite relaxed - defeat of maturity, and with it the defeat of the novel, the literary form that is maturity's premier apologist, by the story. To share Jim's heresy, moreover, frees one from the considerable burden of mounting an ironic or symptomatic reading of this event: frees one, that is, from dismissing the massively affirmative presentation, in both imagery and tone, of Jim's return; from ignoring the confirmatory implication of the book's coda, in which Jim cures the depression caused by his return to town by walking out into the prairie and reading the inscription left upon the landscape by the old road to his grandfather's farm; from missing the delight the book takes in scandalizing the novelistic; and from failing to notice how future oriented - how full of plans and reawakened "interests"- is this ostensible regression. As Benjamin remarks, the question of what happens next, irrelevant at the end of a novel, is always alive at the end of a story. And there is an action that follows, or follows from, Jim's choice - Jim's production, recorded in the Introduction, of the narrative we have just completed. When Jim retitles his work, appending "My" to "Antonia" , he is not appropriating or commodifying her story but emphasizing his performance of the act of personal expression that places him among the storytellers - that, in the storytelling sense, "completes" his narrative of self-construction by finding an audience (something he, unlike Antonia, has all along lacked) for what he has come to know.

Benjamin's "The Storyteller," then, gives us a richer way to understand Cather's project in *My Antonia*, to describe the purpose that obliquely animates this attack on the rigid and joyless purposefulness she associates with the novel - and with that, a way to describe the specific form and the conceptual rigor of its elegiac modernism. Just as Jim chooses to live in a new way by reclaiming a role in the culture of the story, so Cather constructs a novel refreshed and reanimated by its dialogue with the oral story; in taking us back to the place of storytelling, she invites her readers to imagine the revision of the present. Book and character alike break free of middle-class culture's master narrative of maturity, normalcy, and health (a narrative Cather had every reason to distrust). The boldness of her storytelling, both when she wrote and at present, can be inferred from the determination of so many critics to moralize - to novelize - her book. *My Antonia's* "counsel" for the reader - by now converted, we might say, into a listener - is not a definitive message but what Benjamin calls "amplitude": the roominess of a newly open and independent relation to the plots that have come, too narrowly and rigidly, to define the shape of happiness and the lineaments of virtue.

BALOCCO, Anna Elizabeth. Padrões de avaliação e de organização textual no artigo acadêmico na área da pesquisa literária em inglês. Rio de Janeiro. UFRJ, Fac. De Letras, 2000, 185 fl. mimeo. Tese de Doutorado em Lingüística.

## RESUMO

Esta tese ocupa-se do fenômeno da *avaliação* numa amostra de artigos acadêmicos publicados na área da pesquisa literária em inglês, a partir de estudos de Hunston (1989; 1994; 2000) e de Martin (1992a; 1998; 2000), na tradição da lingüística funcional sistêmica de orientação britânica. A análise textual levanta dados sobre as relações entre os padrões textuais e os valores sociais daquela área disciplinar. O argumento principal desta tese é o de que: 1) há diferentes planos discursivos no artigo acadêmico na área da pesquisa literária em inglês e os recursos de *avaliação* têm características distintas nesses planos; 2) através de recursos de *avaliação*, o autor de um texto metaliterário estabelece o tipo de relacionamento que pretende ter com leitores que participam do diálogo contínuo que se desenvolve em torno de determinado texto; alinha-se a determinada tradição de leitura; e, ainda, inscreve no texto sua percepção dos modos de produção de conhecimento sobre a literatura e dos modos de organização e apresentação deste conhecimento num fórum de especialistas.



BALOCCO, Anna Elizabeth. Padrões de avaliação e de organização textual no artigo acadêmico na área da pesquisa literária em inglês. Rio de Janeiro. UFRJ, Fac. De Letras, 2000, 185 fl. mimeo. Tese de Doutorado em Linguística.

## RÉSUMÉ

Cette thèse développe des considérations sur le discours académique écrit moyennant l'analyse d'un corpus d'articles portant sur la recherche littéraire en anglais. Elle focalise les paramètres d'évaluation et d'organisation textuelle à partir des études de Hunston (1989; 1994; 2000), qui a traité l'évaluation dans des articles académiques dans les sciences expérimentales et dans les sciences sociales, e à partir des études de Martin (1992a; 1998; 2000). L'analyse textuelle fait ressortir des données sur les relations entre les paramètres textuels et les valeurs sociales du domaine disciplinaire en question. L'argument principal de cette thèse prétend que: 1) il y a des différents plans discursifs dans des articles académiques portant sur la recherche littéraire et l'évaluation présentent des différentes caractéristiques dans ces plans; 2) c'est l'évaluation qui rend possible à des auteurs d'établir un rapport particulier avec des lecteurs d'un texte littéraire; c'est elle aussi qui permet de s'approcher d'une tradition de lecture particulière; et, finalement, d'inscrire sur ses textes sa compréhension des façons d'organiser et de présenter l'information dans ce domaine.

BALOCCO, Anna Elizabeth. Padrões de avaliação e de organização textual no artigo acadêmico na área da pesquisa literária em inglês. Rio de Janeiro. UFRJ, Fac. De Letras, 2000, 185 fl. mimeo. Tese de Doutorado em Lingüística.

## ABSTRACT

The present thesis offers a discussion on written academic discourse, through the analysis of a sample of articles published in the field of literary research in English. It focuses on patterns of evaluation and of textual organization, taking as a point of departure studies by Martin (1992a; 1998; 2000) and by Hunston (1989; 1994; 2000) on evaluation, within the theoretical framework of systemic functional linguistics. Textual analysis sheds light on relations between discourse patterns and social values predominant in this area. The primary claims of this study are: 1) there are different discourse planes in literary research and *evaluation* has distinct characteristics in each plane; 2) through *evaluation*, writers establish a specific type of relationship with previous, present or potential readers of a literary text; construct a specific type of identity for themselves as readers who adopt certain social values associated with certain reading traditions; and, finally, display how they orient to ways of knowledge production, or to ways of writing about literary texts.