
Entre imaginação e denúncia: o *éthos* de Lygia Bojunga *

Sonia Merith-Clarasⁱ

Resumo: Conforme Fiorin (2008), é dentro de uma totalidade de textos que a imagem do ator da enunciação se define, levando-se em consideração, a escolha do assunto, dos percursos figurativos e temáticos, a maneira como se constroem as personagens, o estilo de linguagem escolhido, dentre outros recursos. Assim, a partir do estudo da obra *A casa da madrinha*, de Lygia Bojunga, que transita entre realidade e imaginação, priorizaremos o percurso de três personagens: Alexandre, Vera e o Pavão, para traçar o *éthos* de Lygia Bojunga. Como aporte teórico, recorreremos à semiótica discursiva e tensiva para abordar as modalidades veridictórias e epistêmicas, os percursos figurativos e temáticos, as estratégias de modalizações, assim como os processos de triagem e mistura. Ao retratar com muita precisão o contexto da pobreza e da exclusão social, contrapondo-o à leveza do mundo da imaginação, ao mesmo tempo que denuncia as diferentes formas de cerceamento e controle no campo das ideias, a obra vai revelando traços de um ator da enunciação *solidário, sensível e corajoso*.

Palavras-chave: *éthos*; percursos figurativos e temáticos; modalizações; triagem e mistura.

* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2025.232003>.

ⁱ Professora na Universidade Estadual do Centro Oeste (UNICENTRO), Guarapuava, Paraná, Brasil. Email: soniacleme@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7219-085X>.

Introdução

Ao falar do caráter do orador, Aristóteles (2011) distingue *ethe* (os caracteres, os tons, as maneiras) e *pathe* (as paixões, os sentimentos, os afetos). Conforme Barthes (1975, p. 203), *ethe* diz respeito aos atributos do orador: “São os traços de caráter que o tribuno deve mostrar ao auditório (pouco importa sua sinceridade) para causar boa impressão: são suas aparências”. De acordo com o pensamento de Aristóteles, essas aparências — o *ethe* — são de três espécies:

1) *Phronesis*: é a qualidade daquele que delibera com acerto, que pesa os *prós* e os *contras*: é uma sabedoria objetiva, a demonstração de bom-senso; 2) *arete*: é a mostra de uma fraqueza que não teme consequências e exprime-se com o auxílio de palavras diretas, marcadas de lealdade teatral; 3) *eunoia*: importa não chocar, não provocar, ser simpático, entrar numa cumplicidade complacente para com o auditório (Barthes, 1975, p. 203, grifos do autor).

Ducrot (1987) também vai destacar como o sucesso da persuasão do discurso está relacionado à imagem criada acerca do orador. Nesse sentido, um dos segredos da persuasão envolve o fato de o orador, segundo o autor, “dar de si mesmo uma imagem favorável, imagem que seduzirá o ouvinte e captará sua benevolência. Esta imagem do orador é designada como *ethos*.” (Ducrot, 1987, p. 188). A perspectiva do autor é relacionar o conceito de *éthos*¹ à cena enunciativa como o faz, posteriormente, Maingueneau, que destaca

Mas esse *ethos* não diz respeito apenas, como na retórica antiga, à eloquência judiciária ou aos enunciados orais: é válido para qualquer discurso, mesmo para o escrito. Com efeito, o texto escrito possui, mesmo quando denega, um *tom* que dá autoridade ao que é dito. Esse tom permite ao leitor construir uma representação do corpo do enunciador (e não, evidentemente, do *corpo* do autor efetivo) (Maingueneau, 2001, p. 98, grifos do autor).

Relacionando o conceito de *éthos* à enunciação, num retorno à retórica de Aristóteles, a semiótica discursiva vai desenvolver seus estudos sobre os atores da enunciação, como o fazem outras ciências da linguagem.²

¹ A grafia e a formatação da palavra *éthos* varia entre autores e/ou traduções. De nossa parte, adotamos a forma em itálico e com acento.

² A obra *Imagens de si no discurso*: a construção do *ethos*, organizada por Ruth Amossy, é uma excelente contribuição sobre o panorama do estudo do *éthos* a partir de diferentes teorias.

Do ponto de vista da produção do discurso, pode-se distinguir o sujeito da enunciação, que é um actante implícito logicamente pressuposto pelo enunciado, do *ator da enunciação*: neste último caso, o ator será, digamos, *Baudelaire*, enquanto se define pela totalidade de seus discursos (Greimas; Courtés, 2013, p. 45, grifos dos autores).

Retomando Aristóteles e Barthes, Fiorin (2008, p. 139) acrescenta que o caráter (*éthos*) do enunciador, a imagem do ator da enunciação, vai ser percebido à maneira como este constrói seu discurso. Isto é, destaca o autor, “o *éthos* explicita-se na enunciação enunciada, ou seja, nas marcas deixadas no enunciado”. Nesse mesmo enfoque, Discini (2003) define o *éthos* como estilo, entendido “como o modo próprio de dizer de uma enunciação, única, depreensível de uma totalidade enunciada” (Discini, 2003, p. 17). Uma totalidade, nas palavras da autora, que supõe o *mais* de *um* e a relação *parte/todo*. Nesse sentido, para discutir a relação do *éthos* a uma totalidade enunciada, Discini (2003) retoma os universais quantitativos propostos por Brøndal (1986): *unus*, *totus* e *nemo*. Segundo a pesquisadora, uma análise deve partir do *unus*, unidade integral de uma totalidade:

Essa unidade é recortada pela leitura, do que se supõe que o efeito de individuação, suporte do efeito de sujeito de uma totalidade, supõe uma relação intersubjetiva, entre enunciador e enunciatário, desdobramentos do sujeito da enunciação, e pressuposições de *autor* e *leitor*. Por tais procedimentos, observar-se-á que, no estilo, o todo está nas partes, já que o *unus*, unidade integral, pressupõe o *nemo*, unidade partitiva, e ambos se relacionam ao *totus*, totalidade integral (Discini, 2003, p. 28, grifos da autora).

Na totalidade, portanto, há uma unidade, um sentido único, ou ainda, um efeito de individuação.

Na busca por reconhecer o *éthos* do enunciador, Discini (2003) ressalta que o analista deve perpassar pelos níveis do percurso gerativo do sentido, uma vez que estilo/*éthos* supõe efeito de sentido. Isto é, acrescenta a autora:

Sujeito remete a actante, unidade sintática que enfeixa, no nível narrativo, os movimentos do sentido, ainda generalizados no nível fundamental. No nível narrativo, o sujeito constitui-se pela relação com o objeto, numa relação de pressuposição recíproca. Abstrai-se, assim, a narratividade de qualquer enunciado. Abstrai-se também assim a narratividade da enunciação, a instância do *eu*, *aqui*, *agora*, sempre pressuposta ao que é dito. Temos, então, um actante-sujeito da enunciação, sempre implícito no enunciado. Esse actante, individualizado no nível discursivo, é ator da enunciação, em se tratando de uma *totalidade de discursos* (Discini, 2003, p. 38, grifos da autora).

Assim, considerando as propostas sobre o estudo de *éthos*, numa volta à retórica, mas incorporando os preceitos da semiótica discursiva e tensiva, nosso objetivo é traçar a imagem do ator da enunciação Lygia Bojunga. Para tanto, elegemos a obra *A Casa da Madrinha* tomando-a como um *totus*, uma totalidade integral a ser analisada. Para chegar ao *éthos* dessa totalidade, faremos a análise de dois recortes da obra, isto é, do *unus*, uma unidade integral de uma totalidade, segmentando-a em unidades partitivas (*nemo*).

A segmentação busca evidenciar aspectos diferentes da obra, ao mesmo tempo que organiza os elementos teóricos revisitados. Assim, no primeiro recorte intitulado ‘Realidade *versus* imaginação: as modalidades veridictórias e as modalidades epistêmicas’, nosso objetivo é elencar os percursos figurativos e temáticos, bem como, os valores que circulam entre os actantes da narrativa e que se relacionam com o mundo da realidade e o mundo da imaginação — ser *versus* parecer. Esses valores, estudados sob o prisma do percurso gerativo de sentido, também serão discutidos sob o viés teórico da semiótica tensiva, mais precisamente, pelas operações de triagem e mistura. No segundo recorte, “As modalizações: entre o dever fazer da opressão e o querer fazer da liberdade”, nossa discussão prioriza o jogo de manipulações que ocorre entre os atores do enunciado e entre os atores da enunciação. Por fim, depois do estudo das unidades segmentadas, retornarmos ao *totus* com a construção de um *éthos*, a imagem do ator da enunciação tematizado por Lygia Bojunga.

Antes da análise das unidades partitivas, no entanto, faremos uma breve contextualização da obra, situando o leitor sobre o enredo. Quanto às questões teóricas, estas serão retomadas ao longo das discussões analíticas.

1. Contextualizando a obra: o enredo

A casa da madrinha, narrativa que transita entre realidade e imaginação, traz a história de três novos amigos, Alexandre, Vera e o Pavão. Alexandre é um menino pobre, morador de uma favela do Rio de Janeiro, que precisou abandonar a escola para poder trabalhar e ajudar na subsistência familiar. Diferente dele, Vera é filha única, que vive confortavelmente com seus pais numa cidade do interior, cidade “só com três ruas calçadas, o resto era estrada, campo, sítio onde plantavam flor” (Bojunga, 2017, p. 13). É nessa cidade que os novos amigos se encontram, ocasião em que Vera assiste a uma apresentação de Alexandre com o Pavão.

Alexandre está viajando com o propósito de chegar à casa de sua madrinha, um lugar inventado por Augusto, seu irmão mais velho. Augusto sempre contava histórias para o irmão na tentativa de ajudá-lo a dormir e esquecer-se do *buraco no estômago*. Acreditando na existência dessa madrinha, Alexandre parte em sua busca, ocasião em que encontra o Pavão, desorientado em razão das explorações

sufridas por parte de seus *supostos donos*. Os dois acabam seguindo juntos nessa viagem, até o encontro com Vera.

Como dissemos anteriormente, dois movimentos principais são observados na obra envolvendo essas três personagens e que passamos a detalhar neste estudo, o *unus*, uma unidade integral de uma totalidade. O primeiro deles diz respeito a sua ampla cobertura figurativa que recobre temas relacionados ao cotidiano de crianças, em razão das suas demandas da vida real, temas que por vezes serão negados e/ou contrapostos pelo mundo da imaginação. Enquanto o segundo movimento aborda distintas estratégias de manipulação no intuito de levar o outro a querer e/ou dever fazer.

2. Realidade *versus* imaginação: as modalidades veridictórias e as modalidades epistêmicas

A descrição da casa da madrinha, fruto da imaginação de Augusto, pode ser compreendida a partir das modalidades veridictórias — *parecer ser* — e das modalidades epistêmicas — *crer ser* (Greimas; Courtés, 2013). Lembrando que *ser* e *parecer* dizem respeito à imanência e à manifestação, isto é, o *parecer/não parecer* é chamado de manifestação, enquanto o esquema do *ser/não ser*, de imanência. Dessa forma, os enunciados modalizados veridictoriamente podem ser ditos como verdadeiros, aqueles que parecem e são; falsos, aqueles que não parecem e não são; mentirosos, aqueles que parecem mas não são; ou secretos, aqueles que não parecem mas são. A interpretação realizada pelo destinatário, por meio de seu fazer interpretativo, modalidades epistêmicas, consistirá em modalizar a proposta do destinador, com seu fazer persuasivo (Greimas; Courtés, 2013). Esse jogo de fazer crer, que transita entre real e imaginário — verdade ou mentira — a todo tempo é mobilizado na obra. Um fazer persuasivo em que não apenas os atores do enunciado/personagens são convocados a crer/ou não, mas também, os atores da enunciação, os quais congregam o papel actancial de enunciador e enunciatário.

Ao perceber que o irmão não dormia porque estava com fome, Augusto inventa uma madrinha para Alexandre, com uma casa que contrapunha totalmente a realidade dos dois. Para dar mais veracidade e conseguir a confiança de Alexandre, Augusto diz que até visitou esta madrinha, e que não o levou junto porque ele era muito pequeno. Alexandre confiando em Augusto, com base na relação de amizade que eles tinham, interpreta o discurso do destinador como verdadeiro, ou seja, ele passa a acreditar que, de fato, tinha uma madrinha que morava numa casa cheirosa, aconchegante e farta, razão pela qual ele parte em sua busca, quando o trabalho estava difícil demais e ele já não conseguia vender seus produtos na praia.

É importante entendermos que não se trata apenas de uma imaginação que garante à Alexandre a falsa ilusão de que ele tem uma madrinha com sua casa farta, mas de uma casa da madrinha que vai contrapor, a todo momento, a realidade difícil que eles enfrentam na favela, como uma forma de negá-la. Para entender esse processo, organizamos a partir dos traços sensoriais — do visual, do olfato, do tato, do gustativo e auditivo — e pela organização espacial, os percursos figurativos que nos possibilitam melhor compreender como o mundo da imaginação é o lugar da *abundância*, enquanto a realidade é o lugar da *carência*, conforme tabela 01. Na coluna da *imaginação* trazemos citações da obra com ênfase na descrição da casa imaginária, enquanto na coluna da *realidade* contrapomos os valores³ que são depreendidos e negados por esse mundo da imaginação.

Tabela 1: Percursos figurativos.

<i>Traços sensoriais</i>	<i>Imaginação</i> abundância	versus	<i>Realidade</i> carência
<i>Visual/ Espacial</i>	<p>— Até que não é grande, é pequena. Toda branca. E tem quatro janelas. A gente abrindo a janela do lado vê o mar, lá embaixo; e abrindo a do outro lado vê o mato.</p> <p>A casa fica bem no alto de um morro.</p> <p>— Então é que nem aqui?</p> <p>— Que o quê! É um morro pequeno. Bem redondo. Bem no fim de uma estrada. E é todo tapado de flor” (Bojunga, 2017, p. 70).</p>		<p>A beleza da casa (tamanho, cor, flores, harmonia do morro) é contraposta ao feio dos barracos da favela, de difícil acesso:</p> <p>“Lá em Copacabana tinha um morro, no morro tinha uma favela, na favela tinha um barraco, no barraco tinha minha família, na minha família tinha a minha mãe, eu, meus dois irmãos e minhas duas irmãs” (Bojunga, 2017, p. 57).</p>
<i>olfato/ tátil/ visual</i>	<p>— “E quando dá o vento, ainda é melhor de olhar: vai tudo balançando pra cá e pra lá e é um tal de cheirar gostoso que você nem imagina” (Bojunga, 2017, p. 71).</p>		<p>O mal cheiro da favela, de barracos que não têm estrutura de esgoto, é negado por meio do cheiro das flores, assim como o vento traz um conforto tátil.</p>
<i>Tátil/ espacial</i>	<p>“E o caminho vai indo, vai subindo, mas vai fazendo tanta volta que você vai chegando sem nem sentir que tá subindo” (Bojunga, 2017, p. 71).</p>		<p>O acesso difícil da favela, que resulta em uma dificuldade física para subir, é negado por um caminho mais aconchegante e leve.</p>
<i>visual/ tátil</i>	<p>“E, de repente, pronto! Você dá de cara com a porta da casa.</p> <p>— Que cor que é? [...]</p> <p>— Azul. Azul bem forte. [...]</p> <p>— E depois que ela estava toda azul, achou que precisava de um enfeite e botou uma flor no peito. [...]</p> <p>— Ela abre fácil? [...]</p>		<p>A estrutura/porta do barraco é negada por uma porta colorida e bela, fácil de abrir.</p>

³ Os valores foram depreendidos a partir da análise dos trechos citados na coluna da imaginação.

	— Que nada, é porta joia. E tem duas chaves, uma pra abrir por dentro e outra por fora” (Bojunga, 2017, p. 71-72).	
<i>Tátil</i>	“Mas se a gente é legal e trata ela bem, aí pronto, ela fica feliz que só vendo, é só a gente sentar que ela abre os braços pra gente sentar ainda mais gostoso” (Bojunga, 2017, p. 76).	A rigidez, dureza, ou ausência dos móveis do barraco é negada por uma cadeira macia, que aconchega.
<i>Auditivo</i>	— “E lá tem relógio? [...] Bate hora que nem sambão, bem alto; e minuto que nem samba de fossa, baixinho e meio rouco” (Bojunga, 2017, p. 76-77).	O barulho desagradável da favela é negado por sons musicais, agradável ao ouvido.
<i>visual/ tátil</i>	— “É um armário de madeira clarinha. Se a gente tá precisando de roupa de inverno, é só abrir a porta e a roupa tá lá. [...] é só olhar numa prateleira que tem outro sapato lá [...] — E meia? e calça? e calção? — Cada coisa numa gaveta” (Bojunga, 2017 (p. 77-78)	O frio e a escassez de roupas e calçados da vida diária é negada por um armário farto, bonito e organizado.
<i>gustativo/ visual</i>	“Na cozinha tem outro armário igualzinho. Só que é pintado de branco. [...] — Sai coisa ruim? — Ruim? Ruim é aqui que a gente vive pensando se vai ter comida ou não. — Por falar nisso, Augusto, tô com um buraco danado na barriga. — Dorme que o buraco passa. [...] então, é só a gente abrir ele, que sai bolo, sai biscoito... [...] Sorvete, amendoim, cada abacaxi [...]” (Bojunga, 2017, p. 79).	A fome, o “buraco na barriga” é negada pela abundância de alimentos, inclusive dos que eles vendem para os outros na praia. “Comecei vendendo biscoito, eu era muito pequeno, tinha que carregar coisa leve. Cresci um pouco e passei pra amendoim. Já pesava mais carregar aquela lata com fogareiro. Tirou o fogareiro, já viu: amendoim frio ninguém compra. Cresci mais e passei pra sorvete. Aí só compravam se tava bem frio” (Bojunga, 2017, p. 24).

Fonte: Elaborado pela autora.

A realidade na vida da favela é de valores negativos, ao passo que a casa da madrinha é de valores positivos, de uma beleza agradável aos olhos, de texturas confortáveis, de cheiro bom, e, principalmente, de abundância de alimentos, saborosos ao paladar de crianças. Esses percursos figurativos descritos na tabela 01, somados a outros, vão revelando os temas que o enunciador traz para a obra. Lembrando que um tema é a “disseminação, ao longo dos programas e percursos narrativos, dos valores já atualizados (vale dizer, em junção com os sujeitos) pela semântica narrativa” (Greimas; Courtés, 2013, p. 495). São esses temas (ou a maioria deles) que são negados por Augusto, num jogo de fazer crer sobre a casa da madrinha.

Enquanto a imaginação de Augusto faz crer a Alexandre que existe um lugar melhor do que aquele onde vivem, o enunciador faz crer a seu enunciatário, o leitor infanto-juvenil pressuposto pela obra, que há crianças que não têm o

básico para sua subsistência (moradia, estrutura familiar, escola, roupas, calçados, alimentos, etc.). É nessa sociedade desigual que os temas relacionados à carência se concretizam e afetam a vida na infância, tais como: a) a *fome* — “desembrulhou a cocada, comeu de uma vez só. As balas nem mastigou: engoliu. Descascou correndo as bananas, comeu uma atrás da outra. Se virou para ver se encontrava mais coisas no chão [...]” (Bojunga, 2017, p. 19); b) a *escassez* — de roupas e calçados, de móveis e de casa digna; c) o *alcoolismo* e o *abandono* no ambiente familiar — “Mas ele foi bebendo cada vez mais cachaça e então virou bêbado. Agora não trabalha, não faz nada, só vive caído no chão”; (Bojunga, 2017, p. 58); d) o *trabalho infantil* — “comecei vendendo biscoito, eu era muito pequeno, tinha que carregar coisa leve” (Bojunga, 2017, p. 24); e) a *privação* de escola — “a mãe, a noiva, a irmã, todo mundo falou que era por pouco tempo que Alexandre ia parar de estudar. Só até Augusto casar. Ou o irmão mais velho sair do hospital” (Bojunga, 2017, p. 68); f) a falta *de estrutura e cuidado* familiar com as crianças, quando as mães assumem também o papel de pai e de responsável pela subsistência familiar — “— E a tua mãe? — Tá sempre lavando e passando. Por quê? — Porque ela lava pra fora ué. — Hmm. E as tuas irmãs? — Trabalham de empregada lá embaixo” (Bojunga, 2017, p. 58-59).

Esse jogo de fazer crer que transita entre real e imaginário — verdade ou mentira — é um percurso de leitura que a todo tempo é retomado na obra, fazendo que tanto as personagens quanto o leitor sejam convocados a crer, ou não, na fantasia proposta pelo enunciador. Isso inclui a parte final da narrativa, quando Vera, depois de conhecer a história de Alexandre, o questiona sobre a existência de sua madrinha:

— Mas tá na cara que você não tem madrinha nenhuma! Aquilo tudo foi história que o Augusto inventou pra você dormir! — E foi acabar de falar que já bateu um arrependimento danado: *Puxa vida, pra que que eu fui falar? Pra quê!* Alexandre ficou parado olhando pra ela. Querendo entender. Tanto tempo parado, que Vera foi ficando na maior aflição [...] — Tá na cara? Mas por que tá na cara? — Por que tá, ué. — Porque-tá-ué não é resposta [...] (Bojunga, 2017, p. 131).

A afirmação de Vera exige que Alexandre coloque em jogo novamente as modalidades veridictórias. No entanto, o destinador agora não é mais Augusto, e sim, sua nova amiga. Ao saber que eram os pais de Vera que achavam que a casa não existia, a relação de confiança e a interpretação de Alexandre na informação/discurso muda: “— Foi teu pai e tua mãe que falaram que tá na cara que eu não tenho madrinha nenhuma? — Foi. — Aaaaaah bom! [...] No princípio eu fiquei chateado porque eu pensei que *você* é que tava achando que eu não tinha madrinha” (Bojunga, 2017, p. 131-133).

O enunciador leva seu enunciatário a crer, nesse contexto, que Alexandre continua acreditando que a casa da madrinha faz parte do mundo real. Todavia, essa não é uma isotopia de leitura que se sustenta.

E aí Alexandre resolveu ir embora de uma vez e pronto. Mas quando ele foi dizer tchau, saiu uma pergunta que ele nem estava esperando nem nada: — Vamos andar a cavalo? — Onde é que tem cavalo? — A gente inventa um (Bojunga, 2017, p. 133).

Apesar de Alexandre parecer acreditar que a casa da madrinha era real, e que iria embora a fim de chegar até ela, deixando desta forma o sítio onde Vera e os pais dela moravam, ele convida Vera para também entrar num mundo imaginário. Um jogo discursivo interessante construído pelo enunciador, que leva seu público infante-juvenil a confundir-se, nesse mundo imaginário que parece de fato existir, ao mesmo tempo que busca convencer o enunciatário de que pela imaginação tudo é possível.

A partir de então, Alexandre, Vera e o Pavão visitam juntos a casa da madrinha, onde encontram tudo que desejavam, negando os valores disfóricos da sua vida cotidiana.

Estava tudo lá. Uma janela dando pro mar (eles viam o sol subindo), a outra dando pro mato (a lua sumindo), a outra fechada, e a outra com a cortina listada. A cadeira que abraçava. O armário que dava roupa. O outro que dava comida. A portinha que descia pro porão. Alexandre entrou devagarinho, espiou atrás da porta. Riu. A maleta da professora estava lá mesmo (Bojunga, 2017, p. 147).

A casa da madrinha vai negando todos os valores disfóricos com os quais os três estavam em conjunção, por exemplo, ela acaba com a saudade que Alexandre sentia de Augusto, “— Você voltou de São Paulo! — Alexandre berrou. — Até que enfim você voltou” (Bojunga, 2017, p. 155), faz reviver o grande amor do Pavão, a Gata da Capa, ao mesmo tempo que liberta Vera da sensação de controle de uma rotina vigiada pelo relógio, imposta por seus pais.

Por fim, para além dessas discussões que retomam o percurso gerativo de sentido, passamos a ler esse jogo discursivo, que transita entre realidade e imaginação, sob o prisma da semiótica tensiva, mais precisamente, sob o enfoque das operações de triagem e mistura. É a semiótica tensiva que vem colocar em evidência o sentir do leitor frente a um objeto semiótico, considerando para isso, os estados de alma, ou ainda, os afetos. Nesse viés, o texto — objeto semiótico — passa a ser entendido como uma unidade rítmica, passível de ser percebido a partir de dois eixos, o sensível e o inteligível (Zilberberg, 2006).

Nesse sentido, o leitor é convocado a reconhecer a visita imaginária que Alexandre, o Pavão e Vera fazem à casa da madrinha, como um exemplo do modo de concessão (embora *a* então *b*), subvertendo a lógica implicativa (se *a* então

b) (Zilberberg, 2006). Ou seja, o leitor precisa reconhecer, frente a esse objeto semiótico, que embora as personagens tenham visitado a casa, acessado todos os cômodos, usufruído de tudo que ela oferecia, entrando em conjunção com os valores positivos, portanto, ao voltarem para o mundo real eles reafirmam os valores de absoluto — pela operação da triagem.

O mecanismo habitual da triagem consiste na extração de uma grandeza ou de um valor e na conseqüente eliminação dos elementos indesejáveis, o que indica a influência de alta tonicidade na calibragem desses processos, mas também de muita rapidez, como é próprio dos procedimentos paradigmáticos (Tatit, 2019, p. 22).

Na imaginação, entretanto — pela operação da mistura — reafirmam-se os valores de universo, em que todas as crianças podem ter os mesmos direitos e ter seus desejos contemplados. Nesse caso, a propensão é “integrar outras grandezas e somar outros valores, e depende, em princípio, do nivelamento de conteúdos desacentuados e, ao mesmo tempo, de maior morosidade para a conjunção progressiva dos elementos” (Tatit, 2019, p. 22). O mundo imaginário garante aos personagens, assim como ao leitor, a leveza, a resolução dos conflitos, o apagamento das aflições, o lugar da mistura. Apesar de fazer emergir e trazer à tona o sofrimento de um mundo real das crianças da favela, o lugar das operações de triagem, o enunciador faz crer que há leveza e que a imaginação pode libertá-las dos valores disfóricos, que segregam e reafirmam a exclusão social, como a fome, a escassez, a carência, etc.

Enfim, nesse jogo de ser *versus* parecer, a casa da madrinha parece ser, no nível do enunciado, uma obra que retrata a vida de crianças, as quais se utilizam da imaginação para negar a realidade, crendo ser ela difícil demais. Todavia, na imanência, outro percurso de leitura se revela, o do controle das ideias e do cerceamento do pensamento. É esse percurso isotópico que passamos a discutir sob o viés das modalizações.

3. As modalizações: entre o dever fazer da opressão e o querer fazer da liberdade

As manipulações que passamos a descrever — estudadas no nível narrativo do percurso gerativo de sentido — estão revestidas figurativamente sobre o percurso de dois sujeitos, o Pavão e a professora de Alexandre.

No caso do Pavão, foi a sua beleza que chamou atenção, fato que levou ao aparecimento de cinco *supostos donos* que vão assumir o papel actancial de destinadores, a fim de manipular a ave, no papel actancial de destinatário, a dever fazer, isto é, exibir-se para gerar lucros.

[...] um disse que o Pavão tinha nascido no jardim dele e então era dele; o vizinho disse que ele é que dava comida pro Pavão e então o Pavão era dele; uma mulher disse que ela é que tinha dado o Pavão pro dono do jardim e que então ela era a primeira dona; uma outra disse: 'História! A mãe do Pavão era minha; se eu era dona da mãe, sou dona dos filhos também!'; e aí o quinto dono resolveu: 'O Pavão não tem nada que topar ou não tomar esse negócio da gente cobrar entrada; a gente é que é dono, a gente é que resolve, pronto!' (Bojunga, 2017, p. 35-36).

Avaliando que os valores em jogo o privavam de sua liberdade, o Pavão resiste às diferentes tentativas de manipulações: “O Pavão não topou. Ficou danado da vida de ver aparecer tanto dono de repente” (Bojunga, 2017, p. 36). Lembrando que o fazer do destinatário está condicionado à sua competência modal, que precisa ser alterada pelo destinador, a fim de *querere*/ou *dever* fazer. É importante reconhecer que os sujeitos envolvidos numa relação persuasiva “não são lugares vazios, e sim casas cheias: de valores, de projetos, de aspirações, de desejos, de modos diferentes de ver o mundo” (Barros, 2012, p. 28). Em razão disso, as estratégias de manipulação oscilam de acordo com a época, o público, a sociedade e o contexto discursivo de produção do discurso. No caso do Pavão, várias foram as estratégias persuasivas adotadas pelos supostos donos, uma vez que o Pavão se desvencilhava, como uma forma de negá-las. Os destinadores, na avaliação do Pavão, não eram confiáveis, uma vez que as manipulações incidiam nos moldes da intimidação, pautando-se no seu dever fazer.

Dentre as estratégias, começaram com uma manipulação de caráter mais brutal, isto é, tentaram amarrar o Pavão, mas ele não deixou. Então, os supostos donos decidiram interferir no pensamento dele, uma outra forma de alterar a sua competência modal. Eles acreditavam que se o Pavão perdesse a sua capacidade crítica, seria mais fácil obrigá-lo a dever fazer, “e então levaram o Pavão para uma escola que tinha lá perto e que era uma escola feita de propósito pra atrasar o pensamento dos alunos” (Bojunga, 2017, p. 36). Essa escola, *Escola Osarta⁴ do Pensamento*, oferecia três cursos: Curso Papo, Curso Linha e Curso Filtro. Apesar de todos os cursos terem como objetivo principal atrasar e/ou controlar o pensamento de seus alunos, cada um operava com uma metodologia distinta. Interessante destacar que a escola passa a operar como aquela que vai propiciar aos destinadores a competência necessária para que eles consigam manipular o Pavão pelo dever fazer, isto é, se apresentar e gerar lucros.

No primeiro deles, no Curso Papo, a estratégia era a conversa, ou melhor, *bater papo*, curso que de início o Pavão até gostou. Aliás, todos os cursos no seu início pareciam interessantes, mas aos poucos o Pavão percebia o contrário. Assim, logo ele percebeu que nunca podia opinar: “tinha que ficar quieto

⁴ Se lida de trás para frente, a palavra Osarta significa atraso.

escutando o pessoal a falar. Se abria o bico, ia de castigo; se pedia para ir lá fora, ia de castigo; se cochilava (o pessoal falava tanto que dava sono), acordavam ele correndo pra ele ir de castigo” (Bojunga, 2017, p. 37). O Pavão, reconhecendo que não lhe interessava apenas ouvir e, numa atitude de resistência, de negar a tentativa de manipulação que vinha sofrendo, “resolveu toda hora abrir o bico, ir lá fora, cochilar — só pra ficar de castigo e não ouvir mais o pessoal falar” (Bojunga, 2017, p. 37). Por conta disso, “[...] deram pra falar na hora do castigo também. E ainda por cima falavam dobrado” (Bojunga, 2017, p. 37). Para que os alunos aceitassem as manipulações, o Curso Papo incutia-lhes, primeiramente, o medo — uma paixão resultante de um arranjo modal do tipo sujeito-objeto. Quanto mais assustado e com medo, melhor era a nota que o Pavão tirava no Curso (ele chegou à nota sete). Mas o Pavão, no seu fazer interpretativo, reconhece que está sendo colocado diante de valores indesejados, o /não-querer-ser/, uma vez que tais valores interfeririam na sua liberdade de escolha. Por isso, ao sonhar que estava surdo, o Pavão percebeu que uma maneira de se livrar do Curso Papo era não ouvir mais e, por isso, avaliando e crendo que os efeitos do Curso não lhe interessavam, ele nega as estratégias do Curso Papo colocando cera no ouvido. Mesmo assim, o Pavão sai do Curso com alguns efeitos sobre ele. “Com aquele papo todo dia a todo instante, deu pra ir ficando apavorado. Se assustava à toa, qualquer barulhinho e já pulava pra um lado, o coração pra outro. Pegou tique nervoso; suspirava tremidinho [...]” (Bojunga, 2017, p. 37).

Como suas notas não aumentavam, já que não ouvia, por determinação dos seus supostos donos, o Pavão é matriculado no Curso Linha, no qual a intenção era costurar o seu pensamento, deixando de fora só o que lhe fosse determinado. No seu fazer interpretativo, o Pavão reconhece a ganância dos donos como valores negativos, uma vez que não lhe interessava pensar/saber e dever fazer o que interessava a outros. Como o Pavão ainda preservava parte da sua capacidade intelectual, do seu saber, ele entendeu que precisava evitar que costurassem o seu pensamento e, como estratégia para negar esse tipo de manipulação, começa a treinar um tipo de ginástica. “E na hora não houve jeito de costurarem o pensamento do Pavão. Costuravam de um lado. Quando começavam a costurar do outro, o Pavão dava o tal puxão e pronto: a linha rebentava” (Bojunga, 2017, p. 43-44). De tanto a linha arrebentar, acabaram desistindo. Mesmo assim, alguns fiapos ficaram presos no pensamento dele, motivo pelo qual “às vezes, o pensamento se enredava nos fiapos, ficava preso, não conseguia passar, e aí o Pavão só ficava pensando a mesma coisa, só ficava pensando a mesma coisa, só fi...” (Bojunga, 2017, p. 44).

A resistência do Pavão às tentativas de manipulação dos Cursos Papo e Linha — com a finalidade de modalizá-lo pelo dever fazer — fez com que ele

fosse levado para um novo curso: “O pessoal da Osarta suspirou: — é caso para filtro” (Bojunga, 2017, p. 44).

Assim como os outros cursos, num jogo entre ser *versus* parecer, o Curso Filtro parecia bom e agradável: “A sala do Curso Filtro era cor-de-rosa e tinha cheiro de pasta de dente — bom mesmo da gente ficar ali” (Bojunga, 2017, p. 45). Agradaram o Pavão e escovaram as suas penas, “Pra puxar o brilho. E pra mostrar como tratavam ele bem” (Bojunga, 2017, p. 45), e o Pavão adorou. Além do tratamento carinhoso, havia filtros para todo lado, e de todos os tamanhos. “O Pavão ainda gostou mais do Curso: achou que tanto filtro só podia ser uma coleção pra brincar” (Bojunga, 2017, p. 45). Até então, para o Pavão o Curso tanto parecia quanto era bom, no entanto, ao oferecerem um filtro para ele, alegando que ele podia escolher, o Pavão desconfiou, perguntando por que queriam dar um filtro para ele. “— Pra filtrar teu pensamento; pro teu pensamento ficar bem limpinho. O Pavão ficou pensando na ideia; achou meio furada” (Bojunga, 2017, p. 45). Apesar de compreender que o Curso não era algo positivo para ele, o Pavão não consegue negá-lo e o filtro é colocado na sua cabeça.

Uma vez alterada a sua competência modal pela escola, já que afetaram a sua capacidade cognitiva, o seu saber, os supostos donos finalmente conseguem modalizá-lo a dever fazer. Apesar de não querer fazer, agora o Pavão realiza a *performance* gerando os lucros que esperavam dele e o “Pavão ficou morando muito tempo lá no tal jardim. Passeava pra cá, pra lá, só se exibia e mais nada” (Bojunga, 2017, p. 48).

Como a torneirinha que colocaram no Pavão veio com defeito e às vezes ela abria e o pensamento saía pingado, o Pavão, quando recobra a sua capacidade cognitiva, consegue negar a manipulação que vinha sofrendo e vai embora: “Até que um dia a torneirinha abriu toda de novo. E foi justo nesse dia que o Pavão encontrou um marinheiro muito famoso por aquelas bandas, chamado João das Mil e Uma Namoradas” (Bojunga, 2017, p. 48).

Como dito, o sucesso da manipulação/modalização do Pavão só se deu por intermédio da escola, uma vez que os cursos alteraram a sua competência modal. As consequências dessa alteração modal afetarão toda a vida futura do Pavão, uma vez que vieram outros *donos*, novos opressores que também o privavam de sua liberdade de escolha e que exploravam de alguma forma a sua beleza. E foram vários os *supostos donos*, dentre eles, João das Mil e Uma Namoradas, um médico de bicho, o zoológico, o guarda do zoológico, uma família rica, até ele se encontrar com Alexandre. “O Pavão foi indo. Nem viu que ficaram rindo dele. Foi seguindo toda vida atrás da Gata da Capa. E na estrada encontrou Alexandre. E os dois foram indo. Toda a vida” (Bojunga, 2017, p. 123). Vale acrescentar que a Gata da Capa foi a paixão do Pavão, que morreu soterrada na casa da família onde ele vivia por último, enfeitando o jardim.

A história do Pavão é, claramente, no nível discursivo, uma demonstração de como a exploração, a ganância e as relações de poder dependem do controle das ideias e da capacidade crítica dos sujeitos manipulados. Mais alarmante que isso é o papel reservado à escola, que no caso do Pavão, atuou em favor dos destinadores, ou melhor, dos opressores. Esse cerceamento da criticidade no universo escolar não perpassa apenas o percurso do Pavão, como dissemos, a professora de Alexandre também se insere nesse percurso isotópico. No caso dessa professora, ela agia em prol dos alunos, e não dos opressores.

Todos os dias a professora de Alexandre chegava com uma maleta e, dentro dela, uma variedade de pacotes coloridos. “A professora era gorducha; a maleta também. A professora era jovem; a maleta era velha, meio estragada [...]” (Bojunga, 2017, p. 61-62). A dinâmica da aula, ou ainda, o conteúdo a ser trabalhado pela professora era ditado pelo pacote escolhido na maleta: “tinha pacote pequenininho, médio, grande, tinha pacote embrulhado em papel de seda, metido em saquinho de plástico, tinha pacote de tudo quanto é cor” (Bojunga, 2017, p. 62). A metodologia utilizada pela professora rompia com os padrões da escola, uma vez que o conteúdo da aula era ditado pela cor do pacote escolhido pela turma. Por exemplo, “pacote azul era dia de inventar brincadeira de juntar menino e menina; não ficava mais valendo aquela história mofada de menino só brinca disso, menina só brinca daquilo, meninos do lado de cá, meninas do lado de lá” (Bojunga, 2017, p. 62). E assim por diante.

No dia que Alexandre escolheu o pacote, ele pôde contar para a turma como ele realizava as suas vendas na praia. Mas, no meio da aula, “um grupo de pais de alunos, que estava visitando a escola, entrou na sala” (Bojunga, 2017, p. 64). Os pais não compreendem a metodologia utilizada pela professora e a questionam sobre ela estar ensinando as crianças a venderem amendoim.

Diferente da escola Osarta que tenta costurar, filtrar e dominar o pensamento, a metodologia da professora se insere numa postura contraditória desse fazer, uma vez que busca estimular o pensamento e a criatividade dos seus alunos. Como a professora destoava de um padrão de ensino alicerçado na sociedade, a diretora não gostou, os pais também não gostaram e “[...] lá pelas tantas a Professora chegou. Mas chegou sem a maleta. E com um jeito diferente, uma cara meio inchada, não contou coisa gozada, não riu nem nada. Sentou e ficou olhando pro chão” (Bojunga, 2017, p. 65-66).

Os *supostos donos*, como fizeram com o Pavão, não gostaram do trabalho da professora e a proibiram de usar a maleta, ou ainda, tentaram moldá-la ao sistema de ensino já consolidado. Assim, a professora é mais uma vítima das formas de opressão vigente, modalizada pelo dever fazer, em detrimento de um querer fazer, ensinar os alunos a pensarem como uma forma de serem livres.

Em síntese, nesse segundo recorte de estudo, a partir do percurso narrativo do Pavão e da professora, o enunciador não apenas retrata, como denuncia os

riscos de um ensino condicionado a valores pré-estabelecidos pelos dominadores. Para tanto, há uma ampla cobertura figurativa que retoma o universo escolar, como nome de escola e de cursos, assim como de metodologia de ensino. Aliás, grande parte da obra é dedicada a narrar a história do Pavão, dando ênfase às opressões por ele vividas, em razão do trabalho realizado com ele na escola. Como dissemos, há uma forte denúncia — a partir dessas personagens — acerca da situação vivida pelas crianças nas escolas, ou ainda, de um *desserviço* prestado por elas no que diz respeito ao desenvolvimento intelectual dos seus alunos.⁵

Como pudemos observar, nos dois recortes trazidos até então, a história de Alexandre se cruza com a de Vera e a do Pavão, assim como a realidade é atravessada pelo mundo da imaginação. É preciso, agora, retornarmos ao *totus* para pensarmos em traços que vão dando corpo e voz à autora Lygia Bojunga, pressuposta pelo texto estudado.

4. O *éthos* de Lygia Bojunga

Voltando ao proposto por Fiorin (2008, p. 143), é preciso pensarmos, dentro da totalidade já analisada, como a imagem do ator da enunciação se define: “na escolha do assunto, na construção das personagens, nos gêneros escolhidos, no nível de linguagem usado, no ritmo, na figurativização, na escolha dos temas, nas isotopias, etc.”. Retomamos alguns desses traços, ao mesmo tempo que concretizamos uma imagem para a autora Lygia Bojunga.

Quanto às escolhas figurativas e temáticas, que envolvem o jogo do ser versus parecer — imaginação versus realidade —, elas nos possibilitam depreender traços que apontam para uma autora, ou ainda, um *éthos* sensível e solidário. É sensível porque não se mostra indiferente à vida dos excluídos, das crianças que vivem na pobreza da favela, imersas num mundo de carência, da exclusão social. É solidário porque tem empatia com as demandas das crianças e porque se utiliza de sua arte para afagar e confortar, trazendo o lúdico e a leveza para o público infante-juvenil. Esses traços estão delineados principalmente no primeiro recorte de nosso estudo, já que as escolhas figurativas e temáticas sugerem um corpo sensorial que percebe e aspira o cheiro da pobreza, ao mesmo tempo que encanta com o cheiro gostoso e perfumado das flores que cobrem o morro onde fica a casa imaginária da madrinha. Um corpo que sente, percebe e vê a estrutura dos barracos, as subidas de difícil acesso dos morros, diferente daqueles lugares mais baixos, onde o morro é florido e as plantas balançam com um vento que sopra macio. Um corpo que não desconsidera o que vê e o que

⁵ Apesar de a obra não desenvolver um interdiscurso mais explícito com o contexto da ditadura, convém registrar que a publicação do livro se dá nesse período. Também é importante registrar o destaque que o enunciador/narrador dá ao cerceamento e ao controle das ideias, tomando como referência a história do Pavão e da professora.

percebe no cheiro e no toque e, por não ser indiferente, denuncia: — as moradias improvisadas e a falta de condições básicas de saneamento e de pavimentação nas favelas; — a falta de um mínimo de subsistência no seio familiar, que impossibilita as crianças de ter acesso à escola; — as condições de muitas mães e irmãos que cumprem o papel de pai; — o alcoolismo que afeta as famílias mais carentes.

Se é um corpo sensível e solidário à exclusão, onde os valores operados são da triagem e, por isso, impõem um ritmo acelerado, de uma percepção subjetiva cujo tempo é breve e espaço fechado, podemos dizer que é uma voz, um tom que grita. Ou seja, ao mesmo tempo que descreve, denuncia e traz à tona as diferenças sociais, a pobreza, o abandono, as injustiças sociais em relação aos mais pobres que vivem na exclusão.

Por sua vez, pela escolha da linguagem (incluindo os temas e figuras) e dos personagens, o lúdico e a fantasia também alimentam os traços de um *éthos* solidário que se compromete e se alinha ao seu público infanto-juvenil. Por exemplo, a casa da madrinha é tão encantada e lúdica que até os móveis, pelo recurso de linguagem da personificação, têm vida própria: — “o armário estava brincando de meter medo na turma. Mas quando viu a cara aflita dos quatro, acabou a brincadeira e tratou de ir dando tudo que eles gostavam de comer” (Bojunga, 2017, p. 153); — “A cadeira ficou tão feliz que abraçou o Pavão. Vera adorou ver uma cadeira carinhosa assim; desatou a bater palma” (Bojunga, 2017, p. 153). O lúdico também está nas personagens, como no Pavão, não apenas na sua beleza, mas no seu comportamento humano, já que pensa, reflete e se apaixona. Aliás, se apaixona por uma gata que é um animal de outra espécie, e que usa o adereço de um humano, uma capa. Essa linguagem do mundo imaginário, da fantasia, projetada num narrador em terceira pessoa, ganha mais efeito de verdade e de realidade quando as personagens dialogam em primeira pessoa, ocasião em que o narrador delega voz aos interlocutores. Nessas interações entre interlocutor e interlocutário, o mundo da fantasia é alimentado por conversas de um mundo infanto-juvenil, recobertas por figuras que sugerem que o pensamento pode ser atrasado, costurado ou filtrado.

Por fim, considerando o segundo percurso de leitura discutido neste estudo, além de sensível e solidário, podemos falar de um *éthos* corajoso, que grita menos e sussurra mais. Ele é um corpo que sussurra e fala baixo quando as diferentes formas de cerceamento do pensamento e as manipulações visando a opressão do outro precisam ser disfarçadas. Para tanto, essa voz que sussurra se utiliza do Pavão e da professora para mascarar (no nível da manifestação) e desmascarar (no nível da imanência) as situações vivenciadas nas escolas, cuja prática/metodologia trabalhava em prol do medo, da insegurança nas crianças. Uma voz que sussurra porque não pode gritar, já que é uma voz também cerceada e vigiada. Justamente por isso, um *éthos* corajoso, que mesmo no contexto da

ditadura, considerando o ano de publicação da obra, encontrou uma forma de denunciar os perigos do controle do pensamento, principalmente em ambiente escolar.

Conclusão

No que diz respeito às aparências, o *ethe* proposto por Aristóteles (2011), podemos dizer que o ator da enunciação que depreendemos se assemelha à Phronesis, a “qualidade daquele que delibera com acerto, que pesa os *prós* e os *contras*: é uma sabedoria objetiva, a demonstração de bom-senso” (Barthes, 1975, p. 203, grifos do autor). Em suma, um enunciador que dialoga com o público infanto-juvenil, ciente de seu papel na sociedade. Enquanto autor infanto-juvenil, apresenta a realidade, mas também encanta, trazendo o lúdico e a imaginação para este público. Enquanto cidadão e intelectual, fala com outro público sobre os riscos do controle e cerceamento no âmbito das ideias, pesando os *prós* e *contras*, deliberando com acerto, mesmo correndo o risco de ser desmascarado.

Reconhecer o *éthos corajoso*, que *sussurra* e ao mesmo tempo *grita* sobre o cerceamento das ideias, exige um percurso de leitura e um crer para além do universo cultural das crianças, que provavelmente desvelam apenas o *éthos sensível e solidário*, de alguém que tem empatia, encanta e distrai as emoções e sentimentos de um mundo real. Isso porque, “o leitor, ao ler, atualiza o texto e seu sentido, de acordo ou não com suas expectativas e previsões advindas de sua competência linguística e cultural” (Bertrand, 2003, p. 413). Assim, respeitando e considerando esse contrato de um crer e de uma interação que envolve os atores da enunciação, a semiótica “estabelece a ligação com as preocupações intersubjetivas da retórica” (Bertrand, 2003, p. 406). ●

Referências

- ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução, textos adicionais e notas de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Algumas reflexões semióticas sobre a enunciação. In: FANTI, Maria da Glória Di; BARBISAN, Leci Borges (org.). *Enunciação e discurso: tramas de sentidos*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 25-49.
- BARTHES, Roland. A retórica antiga. In: COHEN, Jean *et al.* *Pesquisas de retórica*. Trad. Leda Pinto Mafrá Iruzun. Petrópolis: Editora Vozes, 1975. p. 147-221.
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Trad. grupo CASA. Bauru: EDUSC, 2003.
- BOJUNGA, Lygia. *A casa da madrinha*. 20. ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2017.
- BRONDAL, Viggo; GREIMAS, Algirdas Julien. Omnis et totus. *Actes Sémiotiques — Documents VIII*. Paris: Groupe de Recherches sémio-linguistiques, École des Hautes Études en Sciences Sociales, n. 72, p.11-18, 1986.

DISCINI, Norma. *O estilo nos textos: história em quadrinhos, mídia, literatura*. São Paulo: Contexto, 2003.

DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Revisão Técnica da Tradução de Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1987.

FIORIN, José Luiz. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2008.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário da semiótica*. 2. ed. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2013.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. Trad. Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2001.

TATIT, Luiz. Bases do pensamento tensivo. *Estudos Semióticos*, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 11-26, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2019.156045>. Acesso em: 5 maio 2025.

ZILBERBERG, Claude. Síntese da gramática tensiva. *Significação, Revista brasileira de semiótica*, v. 33, n. 25, p. 163-204, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig2006.65626>. Acesso em: 5 maio 2025.

 Between imagination and denunciation: the ethos of Lygia Bojunga

 MERITH-CLARAS, Sonia

Abstract: According to Fiorin (2008), the image of the enunciator is defined within a totality of texts, taking into account the choice of subject, figurative and thematic paths, the construction of characters, the selected linguistic style, among other elements. Thus, through the study of *A casa da madrinha* (The Godmother's House) by Lygia Bojunga — a work that navigates between reality and imagination — we will focus on the trajectories of three characters: Alexandre, Vera, and the Peacock, to outline Lygia Bojunga's ethos. As a theoretical framework, we employ discursive and tensive semiotics to analyze veridictory and epistemic modalities, figurative and thematic paths, strategies of modalization, as well as processes of filtering and blending. By sharply depicting the context of poverty and social exclusion — juxtaposing it with the lightness of the imaginary world — while denouncing various forms of ideological restraint and control, the work gradually reveals the traits of a compassionate, sensitive, and courageous enunciator.

Keywords: ethos; figurative and thematic paths; modalizations; filtering and blending.

Como citar este artigo

MERITH-CLARAS, Sonia. Entre imaginação e denúncia: o *éthos* de Lygia Bojunga. *Estudos Semióticos* [online], vol. 21, n. 2. Dossiê temático: "Semiótica e Retórica". São Paulo, agosto de 2025, p. 182-199. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

MERITH-CLARAS, Sonia. Entre imaginação e denúncia: o *éthos* de Lygia Bojunga. *Estudos Semióticos* [online], vol. 21, issue 2. Thematic issue: "Semiotics and Rhetoric", São Paulo, August 2025, p. 182-199. Retrieved from: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Accessed: month/day/year.

Data de recebimento do artigo: 05/12/2024.

Data de aprovação do artigo: 22/04/2025.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença
Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 Internacional.

This is an open access article distributed under the terms of a
Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 International License.

