

O DISCURSO DA TRÍADE: PODER, SEXO, DINHEIRO EM ARTHUR AZEVEDO

Mara Regina Pacheco¹

UFGD / PÓS-GRADUAÇÃO

Daniel Abrão²

UEMS / CG

RESUMO: A tríade, poder, sexo e dinheiro, é responsável pela tensão na construção do discurso da obra *A Capital Federal*, de Arthur de Azevedo. Esse tripé é explorado de forma cômica, irônica, e até mesmo sarcástica, numa visão crítica da sociedade *fin de secle* da capital do Brasil. Analisaremos como o escritor articula os aspectos fundadores da AD ao produzir as personagens, suas características, intenções e objetivos por meio das vozes que proferem no seu discurso.

PALAVRAS CHAVE: discurso – poder/sexo/dinheiro - literatura

ABSTRACT: *The tripod, power, sex and money, it is responsible by the tension of speech construction in the work A Capital Federal, by Arthur Azevedo. This speech is explored of a comic, ironic, and sarcastic way, in a critical point of view of the “fin de secle” Brazilian capital society. We will analyse how the writer articulates the bases aspects of Speech Analyse to produce the characters, their characteristics, intentions and objectives by the voices the speech emits.*

KEY WORDS: *speech – power/sex/money - literature*

A obra de Arthur Azevedo, *A Capital Federal*, foi escrita sob uma visão crítica da sociedade da capital brasileira do final do século XIX, onde o tripé poder/sexo/dinheiro serviram de base para a construção do discurso da produção literária em análise.

A obra em questão encena assuntos cotidianos da vida carioca, observando hábitos da capital federal como os namoros, as infidelidades conjugais, as relações de família e amizade, as cerimônias festivas e etc. A comédia se fixa em aspectos da vida da sociedade e da evolução da capital brasileira, apresentando uma visão crítica do crescimento urbano e suas contradições através de personagens estigmatizados. Apoiando-se em estereótipos de alguns seguimentos sociais, o autor exhibe um panorama geral do perfil dos cidadãos do Rio de Janeiro do final do século XIX, com humor e sarcasmo. É ponto marcante na obra o desenrolar de inúmeros discursos, sendo sempre

¹ Especialista em Ciências da Linguagem/UEMS e mestranda em Letras pela UFGD.

² 2 Professor Doutor do Curso de Letras da UEMS, Unidade Universitária de Campo Grande.

de duas frentes antagônicas: seja de classe, rica/pobre; de etnia, branco/negro; cultural, culto/caipira; e assim por diante, mas onde sempre a classe de dominantes valorizando o estrangeiro, e dos dominados, nativos do Brasil que sublimam alguma ascensão social.

Para tratar do aspecto discursivo tomaremos como referência Pêcheux (Apud, Orlandi, 1999), que é o estudioso maior a AD francesa. Para ele, a análise do discurso reside em três regiões do conhecimento científico: *o materialismo histórico*, suas formações sociais, suas transformações e ideologias; *a lingüística*, e seus mecanismos sintáticos e de enunciação; e *a teoria do discurso*, com sua determinação histórica dos processos semânticos. Ao aprofundar o estudo sobre análise do discurso em Pêcheux percebemos que analisar a língua é diferente de dizer analisar o discurso, uma vez que a materialidade lingüística é a palavra vestida de sentido. Pêcheux (Idem) foi buscar no psicanalista Lacan a explicação para a ilusão que temos de que nós é que construímos nosso próprio discurso. Segundo ele, o sujeito do discurso pensa que sabe o que está dizendo, mas, esse determinado discurso é sempre a junção de discursos anteriores já pré-estabelecidos, já ditos, uma vês que somos um ser fragmentado que carrega dentro de si o consciente e o inconsciente ao mesmo tempo e que invariavelmente há sempre atrás deste discurso uma historicidade, uma ideologia pré-concebida. Ao pensar o discurso em Bakhtin (Apud Fernandes, 2007) há de se considerar um sujeito sempre social com base em duas concepções: na *dialogia*, que trata do sujeito social com o outro; e na *alteridade*, que trata da relação com o enunciado. Para o estudioso, o fluxo de linguagem se dá em resposta a um outro discurso já posto, onde a palavra do outro é sempre constituída do sujeito social que é, das suas diferentes vozes e constituição. Segundo o russo, enunciado e enunciação se completam, de forma tal que é impossível formar textos que se desvincule o sujeito, ou seja, sem interferência do local pertencente ao sujeito. Orlandi (1999, p. 15) pensa no discurso como ação social, onde: “a palavra discurso, etimologicamente, tem em si a idéia de curso, de percurso, de correr por, de movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem”. Ou seja, analisar o discurso implica em interpretação dos sujeitos falantes, e a produção de sentidos que dela advêm como parte do ser social que é, materializando sua ideologia pela linguagem em forma de discurso. Há de se considerar que os sentidos das palavras não são fixos e que possuem sim uma pluralidade de entendimentos o que colabora e

muito para que a obra em estudo consiga ter seu tom jocoso, sarrista e divertido. Em observação a esta idéia podemos citar Pêcheux (1997, p. 190) que diz: “ O sentido de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição, etc., não existe ‘em si mesmo’ (...) mas, ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo histórico-social no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas”. Arthur Azevedo utiliza desse jogo dos sentidos para provocar riso na crítica à sociedade da capital brasileira.

Fernandes (2007, p.45) diz que assim como a identidade, o sujeito não é fixo, e está sim em um processo de eterna construção e mutação onde: o sujeito se constitui por difusas vozes sociais, sendo marcado por intensa heterogeneidade e conflitos; que a polifonia constitutiva do discurso do sujeito vem de vozes oriundas de diferentes espaços sociais; e que há uma heterogeneidade nas formas de presença das diversas vozes constitutivas do discurso do sujeito.

Foucault (2000) também colabora para o entendimento da análise do discurso quando diz que o discurso é dominado pelo interdiscurso, ou seja, é tecido de discursos outros (dialogismos). Afirma que o discurso é heterogêneo, é perpassado por outros discursos, por discursos de outros. Cita que existe uma memória discursiva onde circulam formulações anteriores já enunciadas, já ditas, e que a formação discursiva é um conjunto de inúmeros enunciados, conceitos e escolhas temáticas que descrevem sistemas de dispersões na busca de verificar como o discurso se organiza, o que significa, sua ordem, suas relações, funcionamento, transformações e outros.

Para Pêcheux (Apud Orlandi, 1999) o discurso é um efeito de sentido entre interlocutores. Para Orlandi (1999) o discurso é uma prática: “Discurso pode ser visto como a instanciação do modo de se produzir linguagem que é social”. Ela acrescenta que não há como conceber o discurso como meio de divulgação de informação, mas sim do efeito de sentido entre interlocutores. Segundo ela, os interlocutores, sua história, a superfície lingüística, o meio social, tudo isso somado faz parte da significação.

A Capital Federal escrita em 1897 tem uma forma de discurso associada ao fruto do pensamento social e político da época da história dessa comunidade em particular, ou seja, registra um padrão de humor nacional com uma valiosa descrição dos costumes de um período decisivo na formação da sociedade urbana brasileira. A

mulata faceira e sensual, o caipira ingênuo, a cortesã estrangeira esperta, o corrupto e ainda outros que até hoje encontram espaço no cenário nacional. A descrição cenográfica da obra dá-se em lugares que representavam a capital federal, como por exemplo, o Grande Hotel, o Largo de São Francisco, o Belódromo, a Rua do Ouvidor e outros, onde transcorrem questões cotidianas como vícios dos mais variados tipos, de jogos (cartas, roleta, corrida de cavalos), corrupções e amores imorais. Para Giacon (2002, p. 104) “toda escritura nacional é um discurso.” Sendo assim, *A Capital Federal* é a tradução do discurso da vida carioca do final do século XIX. Para a estudiosa, ao escrever, o escritor utiliza-se de diferentes artifícios discursivos para significar a identidade nacional, ou seja, o autor monta um discurso usando elementos da história e culturais com uma pitada de sarcasmo e ironia para fazer uma crítica à sociedade da época. Azevedo para dar sustentação a esse discurso, usa como pilares três itens de interesse público comum: o poder, o sexo e o dinheiro, e suas múltiplas implicações.

Essa maneira de escrever comicamente e com ironia os acontecimentos de sua época, culmina com o pensar de Orlandi (1988, p. 48) sobre as relações e inter-relações de sentido dentro de um discurso. Segundo ele, a significação não se desenvolve sobre uma linha reta, calculável, segmentável. Os sentidos são dispersos, se desenvolvem em todas as direções e se fazem por diferentes matérias. Arthur Azevedo usa desse subterfúgio ao escrever: faz uso da dualidade, da ambigüidade, da alteridade, da multiplicidade, da complexidade. O autor se utiliza ainda de um recurso descrito por Orlandi (1988, p. 87) como: a “retórica da resistência”, ou ainda “retórica da opressão”. A censura policia, proíbe, e o efeito do sentido dado, o sentido que se pretende, se compreende através da necessidade da ideologia que constitui os sentidos e sujeitos envolvidos. No implícito, no silêncio, se encontra a real significação do que se quer dizer através do não-dito, há um sentido no silêncio.

O sentido não pára, ele muda de caminho. O silêncio é assim a “respiração” (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é “um”, para o que permite o movimento do sujeito. O real da linguagem – o discreto, o um – encontra sua contraparte no silêncio. (Orlandi, p. 13)

O funcionamento do silêncio atesta o movimento do discurso que se faz na contradição entre o “um” e o “múltiplo”, o mesmo e o diferente,

entre paráfrase e polissemia. Esse movimento, por sua vez, mostra o movimento contraditório, tanto do sujeito quanto do sentido, fazendo-se no entremeio entre ilusão de um sentido só e o equívoco de todos os sentidos. (Idem, p. 17).

Em A Capital Federal podemos detectar “silêncio múltiplos”: o silêncio das emoções, o da contemplação, o da introspecção, o da revolta, o da resistência, o da disciplina, o do exercício do poder, o da derrota da vontade e etc. Aqui estabelece-se a tríade sexo, poder e dinheiro, três forças poderosas de embate eterno que Azevedo usa para dar tensão e fluência cômica e crítica ao seu discurso. Foucault (1997, p. 16) no livro **História da sexualidade**, sustenta a idéia de um tripé assim posto: poder-saber- prazer, o que vem de encontro com a idéia que este trabalho apresenta. Segundo ele, esses três pontos determinam o funcionamento das (inter)relações humanas, ou seja, a maneira do poder penetrar e controlar o prazer cotidiano (os efeitos entre o biológico e o econômico), ou seja, a maneira como poder e desejo se articulam. Para o estudioso, existe um primeiro ponto, considerado ‘denso’ nas relações de *poder*, como por exemplo, entre homens e mulheres (Lola X Eusébio; Figueiredo X Benvinda), jovens e velhos, pais e filhos (D. Fortunata X Juquinha), educadores e alunos, administração e população em toda a história da humanidade, e isto não foge a regra na obra de Azevedo. O segundo, a questão do sexo, que de acordo com Foucault, se superpõe ao primeiro:

É o dispositivo da sexualidade: como o de aliança, este se articula aos parceiros sexuais... O dispositivo de aliança se estrutura em torno de um sistema de regras que define o permitido e o proibido, o prescrito e o ilícito; o dispositivo de aliança conta, entre os seus objetivos principais, o de reproduzir a trama de relações e manter a lei que as rege; o dispositivo da sexualidade engendra, uma extensão permanente dos domínios das formas de controle. (Foucault, p. 101)

Foucault (idem, p.101) deixa claro que no caso da aliança, o que é pertinente é o vínculo entre os parceiros com *status* definido. Já para a sexualidade, o importante são as sensações do corpo, a qualidade dos prazeres, a natureza das impressões. Todos esses aspectos fazem parte da narrativa da obra em estudo. Michel Foucault acrescenta ainda:

Enfim, se o dispositivo de aliança se articula fortemente com a economia devido ao papel que o poder desempenha na transmissão ou

na circulação das riquezas, o dispositivo de sexualidade se liga à economia através de articulações numerosas e sutis, sendo o corpo a principal – corpo que produz e consome. (Foucault p. 101)

O jogo do amor, sexo e poder fica bem claro em personagens como Lola e sua relação com Gouveia, uma vez que ela só diz amá-lo porque ele tem sorte no jogo como podemos ver no trecho abaixo:

FIGUEIREDO – Continua a amá-lo?

LOLA – Sim, continuo, porque a primeira dúzia pelo menos até a última vez que lhe falei, não tinha ainda falhado; mas como não o vejo há muitos dias, receio que a sorte afinal se cansasse.

FIGUEIREDO – Então o seu amor regula-se pelos caprichos da bola da roleta?

LOLA – É como se diz. Ah! Eu cá sou franca!

FIGUEIREDO – Vê-se. (Azevedo, 2002, p. 75)

E ainda, essa mesma tríade, a relação de Eusébio e Lola: ela vê no fazendeiro uma forma de ascensão social pelos bens que ela supõe que ele possui e usa do seu poder sexual e esperteza para seduzi-lo, ou seja, troca sua sexualidade por relações econômicas.

LOLA (*Só.*) – Os homens não compreendem que o seu único atrativo é o dinheiro!... Oh! Também a mim, quando eu ficar velha ninguém vai me querer! Os homens têm o dinheiro, nós temos a beleza; sem aquele e sem esta, nem eles nem nós valem coisa nenhuma.
(Idem, p. 90)

Há de se fazer ainda uma ressalva em relação ao discurso de Eusébio onde Azevedo embute no personagem a voz do silenciado em contrapartida ao discurso de Lola. Numa sociedade onde supõe-se da voz masculina ser a dominadora em relação à feminina, fazer o jogo oposto implica um estranhamento, que na obra é ponto de ironia, uma vez que Lola é portadora do discurso dominante sobre o caipira. Essa inversão de valores de “quem domina quem” é vestida em Lola numa caracterização de uma sociedade dita moderna como apregoa Hall (2000, p. 17) “as sociedades da modernidade tardia são caracterizadas pela ‘diferença’, são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes ‘posições do

sujeito”. Arthur Azevedo usa inteligentemente desses conhecimentos e os aplica em sua obra de maneira a tirar proveito fazendo rir e criticando sarcasticamente.

Ou ainda a negra Benvinda, que leva na sua voz, um discurso próprio da identidade nacional negra, mestiça, de elementos pertencentes à cultura afro-brasileira e dominada, e que, ao abandonar seus padrões por Figueiredo, muda de nome (Fredegonda) e de discurso, passando a exibir na sua forma de falar sua nova condição de vida. Figueiredo, um homem especialista em lançar mulatas, personagem que tem no seu discurso todo um conhecimento acumulado num mundo de subversão de resgatar mulatas para o meio da prostituição elegante, com seu discurso *lobista* promete casamento a Benvinda, fala sedutoramente da vida como uma dama, promete-lhe casa, roupas bonitas e ensinamentos de bons modos de comportamento em sociedade. Ela também se vende, se vence pela ascensão, pelo poder de ser alguém socialmente. Ao mudar suas vestimentas, adquire novas atitudes, nova postura (de mulher europeizada) e maneira de falar (afrancesado), porém essa transformação leva a gafes que produzem efeito cômico. O próprio nome da negra em si que de Benvinda passa a ser Fredegonda, e toda essa transformação é apresentada à sociedade formalmente no baile à fantasia oferecido por Lola por ocasião do seu aniversário, com toda a pompa no Grande Hotel, como aparece na página 104.

(Entra Figueiredo, vestido de Radamés, trazendo pela mão Benvinda, vestida de Aída.)

FIGUEIREDO -

Eis Aída
Conduzida
Pela mão de Radamés
Vem chimbante,
Coruscante,
Da cabeça até os pés!...
Que lindeza!
Que beleza!
Meus senhores aqui está
A trigueira
Mais faceira
De São João do Sabará!

Diz tolices.
Parvoíces,
Se abra a boca pra falar;
Se se cala
Se não fala,
Pode as pedras encantam!
Eu a lanço

Sem descanso!
Na pontíssima estará
A trigueira
Mais faceira
De São João do Sabará!

FIGUEIREDO – Minhas senhoras e meus senhores, apresento a Vossas Excelências e Senhorias, dona Fredegonda, que – depois, bem entendido, das damas que se acham aqui presentes – é a estrela mais cintilante do *demi-monde* carioca!

TODOS (*Inclinando-se.*) – Dona Fredegonda!

FIGUEIREDO (*Baixo a Benvinda.*) – Cumprimenta.

BENVINDA – *Ó revoa!*

FIGUEIREDO (*Baixo.*) – Não! *Au revoir* é quando a gente vai embora e não quando chega.

BENVINDA – *Entonces...*

FIGUEIREDO (*Baixo.*) – Cala-te! Não digas nada!... (*Alto*) – Convidado pela gentilíssima Lola para comparecer a esse forrobodó elegante, não quis perder o magnífico ensejo, que se me oferecia, de iniciar a formosa Fredegonda nos insondáveis mistérios da galanteria fluminense! Espero que Vossas Excelências e Senhorias queiram recebê-la com benevolência, dando o necessário desconto às clássicas emoções da estréia, e ao fato de ser dona Fredegonda uma simples roceira, quase tão selvagem como a princesa etíope que o seu vestuário representa. (pág. 104)

Pêcheux (Apud Orlandi, 1988, p. 178) fala que “a identidade do sujeito é imediatamente afetada enquanto sujeito do discurso pois, sabe-se, a identidade resulta de processos de identificação segundo os quais o sujeito deve-se inscrever em uma (e não outra) formação discursiva para que suas palavras tenham sentido. Ao mudar de formação discursiva, as palavras mudam de sentido.” E isso é o que acontece com as personagens Benvinda/Fredegonda e até mesmo na mudança de discurso de Lola quando está na presença de Eusébio. Para Pêcheux (*idem*, p. 20) “O discurso é feito de sentido entre locutores. Compreender o que é efeito de sentidos é compreender que o sentido não está (alocado) em lugar nenhum mas, se produz nas relações: dos sujeitos, dos sentidos, e isso só é possível, já que o sujeito e o sentido se constituem mutuamente, pela sua inscrição no jogo das múltiplas formações discursivas”.

A promessa de fazer parte do mundo dos dominadores seduz Benvinda, uma vez que todo dominado almeja mudar de lado. Esse sonho evidencia como vê Giacon (2002, p. 115) “a posição de inferioridade do negro brasileiro em relação aos outros povos”. A personagem Fredegonda tenta usar do recurso descrito por Bernd (1999, p. 17) “proposta de base antropofágica: devorar o outro, apropriar-se dos elementos da

cultura do outro”, tornando-se assim, dama reconhecida da sociedade ao tentar engolir a cultura francesa na tentativa de apagar aquela que lhe é nata. Porém ao mudar de lado, passando de mucama roceira para madama que fala francês, ela não se encontra, e cerca-se de ridículos entraves, e desanimada, sente que perde sua identidade e decide voltar ao seu estado anterior de dominada abrindo mão da pretendida ascensão que antes almejava. Colabora com essa idéia o pensamento de Orlandi (1988, p. 180) quando fala do efeito da relação da análise de discurso estabelece com o texto para dele extrair um sentido, mas sim para problematizar essa relação, ou seja, tornar visível sua historicidade e observar a relação de sentidos que se estabelece. A ironia presente nos trechos de apresentação de Fredegonda, instaura-se em diversos trechos da obra tornando-os os mais cômicos assim como as entradas triunfais e glamorosas de Lola. É cômica a situação de sedução de Lola sobre Eusébio no primeiro encontro quando ele pede a ela que deixe Gouveia livre para a sua filha, e Lola já sabendo da bancarrota do moço, reverte a situação de maneira favorável para o seu lado, na caça de um novo mantenedor.

LOLA (*Entre lágrimas.*) – Perder o meu adorador Gouveia! Oh! O senhor pede-me um sacrifício terrível! (*Pausa.*) Mas eu compreendo... Assim é necessário... Entre a mulher perdida e a menina casta e pura; entre o vício e a virtude, é o vício que deve ceder... Mas o senhor não imagina como eu amo aquele moço e quantas lágrimas preciso verter para apagar a lembrança do meu amor desgraçado! (*Abraça Eusébio escondendo o rosto nos ombros dele, e soluça.*) Sou muito infeliz!

EUSÉBIO (*Depois de uma pausa, em que faz muitas caretas.*) – Então, madama?... Sossegue... A madama não perde nada...(*À parte.*) – Que cangote cheiroso!

LOLA (*Olhando para ele, sem tirar a cabeça do seu ombro.*) – Não perco nada? Que quer dizer com isso?

EUSÉBIO – Quer *dize* que... sim quero *dize*... *Home*, madama, tira a cabeça daí, porque assim eu não acerto *c’as* palavras!

LOLA (*Sem tirar a cabeça.*) – Sim, minha porta se fechará ao Gouveia... Mas onde irei achar consolação?... Onde encontrarei uma alma que me compreenda, um peito que me abrigue, um coração que vibre harmonizado com o meu?

EUSÉBIO – Nós podemos *entra* num ajuste.

LOLA (*Afastando-se dele num ímpeto.*) - Um ajuste?! O senhor quer talvez me propor dinheiro!... Oh! Por amor dessa inocente menina, que é sua filha, não insulte os meus sentimentos, não ofenda o que eu tenho de mais sagrado!.....

LOLA (*Com veemência.*) – Desde que transpuseste aquela porta, senti que uma força misteriosa e magnética me impelia para os teus braços! Ora, o Gouveia! Que me importa a mim o Gouveia, se és meu, se estás preso pela tua Lola, que não te deixará fugir?... Basta a mim o teu

amor e uma choupana! (*Abraça-o*) Dá-me um beijo! Dá-mo como um presente do céu! (*Eusébio limpa a boca com o braço e beija-a*) Ah! (*Lola fecha os olhos e fica como num êxtase.*)
EUSÉBIO (*À parte.*) Seu Eusébio tá perdido! (*Dá-lhe outro beijo.*)
(p. 94)

Como no trecho apresentado acima, Lola usa de diferentes artimanhas para conseguir o que quer. Diz sonhar com jóias, colares, coisas caríssimas com o intuito de possui-las. Assim ela fez com Eusébio: “ – ...A propósito de sonho... foste tu ver na vitrine do Luís de Rezende o tal broche com que eu sonhei?” (Azevedo, p. 122), assim faz com Dunquinha (um rapazote que por ela se apaixonou): “Eu tinha levado à Lola umas pérolas com que ela sonhou... Vocês não imaginam como aquela rapariga sonha com coisas caras!” (Idem, p. 161).

O trecho da obra onde aparece o personagem Dunquinha é carregado de características peculiares: de ironia, quando nos versos ele a proclama santa das santas (pág. 132), e Lola satiriza: “ Santa? Eu!... Isto que é liberdade poética!” (p. 133). O moço vai visitá-la com flores e versos para ela escritos. Lola dá um jeito de tirar proveito da situação com sua esperteza, como podemos verificar a seguir:

LOLA - O senhor trouxe-me flores... trouxe-me versos... não me trouxe mais nada?
DUNQUINHA – Eu?
LOLA – Sim... Os versos são bonitos... as flores são cheirosas... mas há outras coisas de que as mulheres gostam mais.
DUNQUINHA – Uma caixa de *marrons glacés*?
LOLA – Sim, não digo que não... é uma boa gulodice... mas não é isso...
DUNQUINHA – Então que é?
LOLA – Faça favor de me dizer para que inventaram os ourives.
DUNQUINHA – Ah! Já percebo... Eu devia trazer-lhe uma jóia!
LOLA – Naturalmente. As jóias são o “Sésamo, abre-te” destas cavernas de amor. (pág. 134)

Ou ainda na página 134 quando Dunquinha diz: “Eu quis trazer-lhe uma jóia; mas receei que a senhora se ofendesse...”, e instantaneamente ela retruca: “Que me ofendesse?... Oh! Santa ingenuidade!... E não me apareça aqui sem uma jóia”, ela finaliza. Quanto aos versos que ele tão apaixonadamente dedica à sua musa, Lola pragueja: “Confesso que as jóias exercem sobre mim um fascínio maior que a literatura; não sou mulher a quem se ofereçam versos...Vejo que o senhor não é da opinião de

Bocage...”, e continua ainda na página 135, com Dunquinha retrucando: “Oh! Não me fale em Bocage!”. E ela finaliza o discurso dizendo: “ Que mania essa de não nos tomarem como somos realmente! Guarde os seus versos para as donzelinhas sentimentais, e ande, vá buscar o ‘Sésamo, abre-te.’ e volte amanhã.”

No parágrafo acima vemos claramente como Lola brinca com o sentimentalismo dos versos de Dunquinha. Ela deixa claro o que quer dele (jóias=bens materiais) e ainda por cima insinua que preferiria que os versos dele fossem mais parecidos com o de Bocage, e não cheios de puritanismo como os dele. O jovem deixa transparecer que os comentários da amada é uma ofensa a seus versos, ainda assim promete pedir dinheiro à mãe e voltar com um jóia para Lola. O que deixa claro a relação de total submissão de Duquinha em relação a Lola.

Importante ressaltar ainda na obra A Capital Federal, a questão do erotismo, que aparece em trechos representados por Lola onde ela erótica e insinuamente canta:

Vejam que graça
Tem a manola!
Não é chalaça!
Não é parola!
Não se agita
Como rebola!
Isto os excita!
Isto os consola!
O olhar brejeiro
De uma espanhola
Do mais matreiro
Transtorna a bola,
E sem pandeiro,
Nem castanhola! (p. 110)

Ou ainda na cena da página 116, de Lola com Eusébio onde ele diz estar com seus hormônios em ebulição: “Oh! Sou uma fogueira aqui dentro! Mas é tão bão!... E também na página 130, com o personagem Duquinha quando ele diz: “...Não pude resistir! A Lola é tão bonita... outro dia me lançou uns olhares tão provocadores, que tenho sonhado todas as noites com ela.” Outro ponto bastante erótico é a festa de Lola no Grande Hotel que não deixa de ser um espetáculo com apelo erótico.

Em suma, os personagens de Eusébio, Gouveia e Benvinda são os grandes corrompidos pela erronia idéia de que pertencer à sociedade urbana era o melhor

negócio, acompanhar a evolução da capital federal era estar em alta, almejavam ascensão social uma vez que se sentiam em posição inferior. Apesar de todos os três terem mudado de lado, acabaram voltando para o seio amoroso do campo, da roça, retornaram as suas reais origens, ainda que por escolha própria ou não.

Sintetizando, o jogo poder- sexo- dinheiro, na obra acontece de forma cíclica, é uma briga de submissão X submisso, (uma guerra de poderes). Isso leva a pensar a sexualidade como algo racionalizado, que nada mais é do que o sexo erótico, e este usa de suas artimanhas e estratégias para conseguir em troca algum tipo de barganha. O único amor sentimental do livro é o de Quinota por Gouveia, seu único desejo é estar ao lado do seu amor, ter um casamento feliz e estar junto da sua família, o que ela considera ser a pedra angular da sociedade. Junta-se ainda a esta personagem, não corrompida pela sociedade, a personagem de D. Fortunata, que apresenta na sua passagem pelo texto ser vítima dos altos e baixos do poder: quando é mulher do fazendeiro Eusébio hospeda-se no Grande Hotel, tem empregados, e, uma vez que o marido a abandona por Lola, Fortunata se vê morando numa espelunca, sem apoio financeiro do seu ex, sem qualquer suporte material. Porém, quando Eusébio retorna e pede para ser recebido, ela não o rejeita, aceita-o de volta, não com a intenção de recuperar o bem material, mas, por querer ver a família unida novamente. A matriarca acredita na família e passa essa concepção de vida para a filha que também busca para si o mesmo. Gouveia e Benvinda também chegam juntos e são acolhidos da mesma forma, dizendo que eles foram infectados pelo “micróbio da pândega”, expressão usada na época para definir a susceptibilidade das pessoas aos amores imorais e ao jogo, o que tinha por consequência a desestruturação da família. E tudo volta a recuperar o equilíbrio natural de antes.

Percebemos então que o discurso dentro de uma obra se instaura, modifica e adequa de acordo com a personagem de modo a atender às suas necessidades e exigências, ou seja, cada discurso é construído para um fim determinado e específico para vir de encontro ao propósito ao qual se quer chegar. O discurso usado por Azevedo em *A Capital Federal* atende a diferentes tipos de classe econômicas, pobre/rico; a diferentes etnias, branco/negro; diferentes forças de poder, dominador/dominado. Há na escrita de Azevedo um sujeito discursivo pra cada personagem que coloca nas suas

enunciações o sentido ideológico que o autor quer dar para que se produza o efeito que intenciona. As personagens em análise já posta, são dotadas de polifonia e heterogeneidade tal para fazer o que se propôs: uma crítica eschachada à sociedade do fim do século da Capital Federal do Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Arthur. **A Capital Federal**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

BERND, Zilá; LOPES, Cícero Galeno. **Identidades Estéticas e Compósitas**. Porto Alegre: PPG-Letras UFRGS, 1999.

FERNANDES, Cleudemar Alves. **Análise do Discurso: Reflexões Introdutórias**. São Carlos: Editora Claraluz, 2007.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Layola, 2000.

_____. **História da sexualidade. I - A vontade de saber**. 2.a edição. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1997.

GIACON, Eliane Maria de Oliveira. **Viva o povo brasileiro: história e identidade**. Dissertação de Mestrado. UNESP – Assis, 2002.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise do Discurso – princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 1999.

_____. **As formas do silêncio**. 2.a edição. São Paulo: Editora da Unicamp, 1988.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e Discurso – uma crítica à informação do óbvio**. Campinas: EDUNICAMP, 1997.