

ANA MARTA RIBEIRO BORGES RODOVALHO

A MULTIPLICIDADE DE VOZES DISCURSIVAS EM A *FORÇA DO DESTINO*, DE NÉLIDA PIÑÓN

**CATALÃO-GO
2014**

A MULTIPLICIDADE DE VOZES DISCURSIVAS EM A *FORÇA DO DESTINO*, DE NÉLIDA PIÑON

Dissertação apresentada ao PMEL – Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* “Mestrado em Estudos da Linguagem”, como exigência parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Área de Concentração: Linguagem, Cultura
Identidade

Linha de Pesquisa: Texto e Discurso

Orientador(a): Prof. Dr. Antônio Fernandes
Júnior

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)
GPT/BSCAC/UFG**

R695m Rodovalho, Ana Marta Ribeiro Borges.
A multiplicidade de vozes discursivas em A força do destino, de Nélida Piñon [manuscrito] / Ana Marta Ribeiro Borges Rodovalho. - 2014.
91 f.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Fernandes Júnior.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Campus Catalão, Departamento de Letras.2014.
Bibliografia.

1. Análise do Discurso. 2.Dialogismo. 3. Nélida Piñon. I. Título.

CDU:81'42

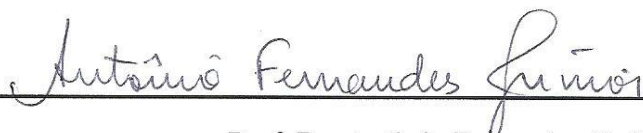
ANA MARTA RIBEIRO BORGES RODOVALHO

“A MULTIPLICIDADE DE VOZES DISCURSIVAS EM *A FORÇA DO DESTINO*, DE NÉLIDA PIÑÓN”

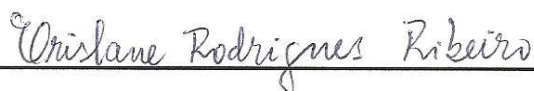
Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem, da Universidade Federal de Goiás – Campus Catalão, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos da Linguagem, área de concentração: Linguagem, Cultura e Identidade.

Aprovado em **28 de janeiro de 2014**.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Antônio Fernandes Júnior
Universidade Federal de Goiás – Campus Catalão



Prof.^a. Dr.^a. Erislane Rodrigues Ribeiro
Universidade Federal de Goiás – Campus Catalão



Prof.^a. Dr.^a. Marisa Martins Gama-Khalil
Universidade Federal de Uberlândia

Aos meus:

os que vieram e se foram,

os que vieram e ficaram

e os que ainda virão...

Agradecimentos

Primeiramente, a Deus, pela vida e pela força concedida para a concretização desse sonho.

Ao PMEL – Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* Mestrado em Estudos da Linguagem, que tornou possível a realização deste trabalho.

Ao meu orientador, Tony, pela confiança em mim e por acreditar em meu trabalho, pela preciosa disponibilidade e pelo entusiasmo com que sempre me ouviu.

Aos meus pais, pelo exemplo de vida e pela doação de si por inteiro, às vezes desistindo dos seus sonhos para que eu pudesse realizar os meus; apesar da pouca ou nula escolaridade, souberam da importância de empenhar-se para não deixar às filhas esse legado.

À minha irmã, pelas interlocuções acadêmicas, pelo carinho, parceria e incondicional apoio nos momentos árduos.

À minha sobrinha, por tornar a minha vida mais leve e divertida.

Ao meu amor e melhor amigo, por entender os meus olhos, se fazendo presença alegre nos momentos difíceis e, com sua cumplicidade, compartilhar comigo alegria, ansiedade, sonho e paixão.

Aos meus amigos e companheiros de trabalho da Coordenadoria Geral de Graduação e do Centro de Gestão Acadêmica/CAC-UFG, pelo incentivo, pela ajuda e por compreender minhas ausências.

À minha amiga Sarah, pela amizade e forte parceria desde os tempos da graduação e por termos nos permitido criar a metáfora da camisa que mais representa a nossa trajetória acadêmica.

À minha amiga Lílian, pela amizade, incentivo e pela ajuda bibliográfica que nunca me negou.

À minha amiga Terezinha, pelo apoio e disponibilidade em transmutar o resumo em *abstract*.

À minha amiga Keliane e, sob seu nome, estendo os agradecimentos aos demais amigos e familiares, pelo carinho e pela torcida ao longo deste percurso.

À Raquelita e Cidinha, pela amizade construída no percurso do mestrado e, sob seu nome, agradeço aos demais colegas do PMEL.

Enfim, a todos aqueles que me ajudam a ser quem sou, que depositam confiança em mim e para os quais sou uma esperança.

“A vida é uma ópera e uma grande ópera. O tenor e o barítono lutam pelo soprano, em presença do baixo e dos comprimários, quando não são o soprano e o contralto que lutam pelo tenor, em presença do mesmo baixo e dos mesmos comprimários. Há coros numerosos, muitos bailados, e a orquestração é excelente...”

(Machado de Assis, *Dom Casmurro*)

Resumo

Empreender um trabalho analítico de um texto literário sob o prisma da Análise do Discurso (AD) é uma tarefa complexa, pois parte-se de uma concepção de linguagem enquanto espaço em que se materializam discursos, os quais se mobilizam sob o efeito da opacidade, em um campo de movência e deslocamento de sentidos. A complexidade de um trabalho dessa natureza se deve ao fato de que tais respostas requerem considerar o processo de constituição dos sujeitos pelo discurso em sua relação com a História, as condições nas quais forjaram o discurso, e considerar, ainda, a especificidade e a função social do objeto estético. Nesse contexto, cabe ao analista observar, compreender e interpretar aspectos linguísticos e estéticos, levando em conta, principalmente, que tais aspectos articulam-se aos elementos sociais, históricos, ideológicos e culturais, colocados em jogo na enunciatividade da obra. Deve ter em mente, ainda, que o texto literário, assim como outros textos, impõe-lhe questões que carecem de resolução. Na produção de efeitos de sentido no texto, essas questões dialogam com a exterioridade e exigem respostas para diversas perguntas, tais como: quem enuncia na obra, de quem ou de que fala, quando enuncia, para quem, por que e de que forma enuncia. A partir desse posicionamento, a presente pesquisa propõe uma leitura do romance *A força do destino* (AFD), da autora Nélide Piñon, à luz da AD francesa, em interface com os estudos dialógico-polifônicos de Bakhtin. A obra tomada como *corpus* deste estudo trata-se de uma narrativa metaficcional em que, através da paródia, a narradora dialoga com as personagens e com o leitor, atualizando, dessa forma, o enredo da ópera italiana *La fuerza del destino*, de G. Verdi. Para perscrutar os efeitos de sentido produzidos no jogo discursivo instaurado na narrativa, filiamo-nos, metodologicamente, nos estudos foucaultianos sobre o sujeito discursivo, considerando que as relações estabelecidas entre os sujeitos evidenciados na materialidade são atravessadas pelo saber e pelo poder. Além disso, utilizamos também, como método, as noções de dialogia e polifonia, de base bakhtiniana, tendo em vista o (in)tenso diálogo entre vozes discursivas que se materializa na obra. Com base nessa metodologia, buscamos compreender como os sujeitos se organizam para se enunciarem em AFD, a partir de um diálogo disperso e descontínuo, provocador de efeitos. E ainda, entender de que forma a multiplicidade de vozes em diálogo na materialidade discursiva desestabiliza a concepção de autor na narrativa pós-moderna.

Palavras-chave: Análise do Discurso; Sujeito; Dialogismo; Polifonia; Autor.

Abstract

To undertake an analytical work of a literary text through the prism of Discourse Analysis (AD) is a complex task, because it starts from a conception of language as an area where discourses are materialized, which are mobilized under the effect of opacity in a field of movement and displacement of directions. The complexity of this kind of work is due to the fact that such responses require considering the process of constituting the subject through discourse in its relation to the history, the conditions under which the discourse was forged, and also consider the social function and specificity of the aesthetic object. In this context, it is up to analyst to observe, to understand and to interpret linguistic and aesthetic aspects, taking into account, mainly, that such aspects are articulated to the socio-historical and cultural-ideological elements, put into play in the work. Should keep in mind, though, that the literary text, as another texts, imposes questions that need resolution. In the production of the effects of meaning in the text, these questions dialogue with exteriority and require answers to several questions such as: who sets out the work, about who or what, when, for whom, why and how sets out. From this position, this research proposes a reading of the novel *A Força do Destino* (AFD), by Nelida Piñon, under French AD, in interface with the dialogical-polyphonic studies of Bakhtin. The work taken as a *corpus* of this study is a metafictional narrative in which, through the parody, the narrator dialogues with the characters and the reader, updating, thus, the plot of the Italian opera *La Fuerza del Destino*, by G. Verdi. To scrutinize the effects of meaning produced in the discursive game established in the narrative, we affiliated, methodologically, with Foucault's studies on the discursive subject, considering that the relations between the subjects shown in the materiality are crossed by knowledge and power. In addition, we also use as a method, the notions of dialogism and polyphony, considering the (in) tense dialogue between discursive voices which is materialized in the work. Based on this methodology, we aimed to understand how subjects are organized to enunciate in AFD, from a dispersed and discontinuous dialogue, provocateur effects. And, to clarify how the multiplicity of voices in dialogue discursive materiality destabilizes the concept of author in postmodern narrative.

Keywords: Discourse Analysis; Subject; Dialogism; Polyphony; Author.

Sumário

RESUMO	8
ABSTRACT	9
INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO I: Panorama geral da produção literária de Nélide Piñon no cenário nacional e a produção intelectual sobre o romance <i>A força do destino</i>	18
1. Apresentação	18
2. Da autora Nélide Piñon.....	18
3. <i>A Força do Destino</i> : noções gerais da obra	22
4. A produção intelectual sobre o romance AFD	34
CAPÍTULO II: Por uma análise discursiva de AFD – algumas noções da Análise do Discurso rancesa, o discurso e o sujeito	37
1. Apresentação	37
2. A disciplina teórico-metodológica denominada Análise do Discurso.....	38
3. O discurso e as suas condições de produção	41
4. O sujeito discursivo e a sua relação com o saber/poder	45
CAPÍTULO III: Múltiplas vozes em diálogo – relações dialógicas e polifônicas no romance AFD	53
1. Apresentação	53
2. Vozes em diálogo: a noção de dialogismo na análise de AFD.....	53
2.1 O plurilinguismo em destaque	61
2.1.1 O discurso paródico como estratégia do plurilinguismo no romance AFD.....	65
3. Nélide, a cronista, e as vozes da ficção pós-moderna: estratégias dialógicas	68
4. As vozes da polifonia em AFD.....	72
5. A questão da autoria em AFD: uma reconfiguração	76

CONSIDERAÇÕES FINAIS 84

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 87

INTRODUÇÃO

O presente texto resume-se na dissertação final do trabalho de pesquisa empreendido durante o curso do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* Mestrado em Estudos da Linguagem, do Departamento de Letras – Campus Catalão da Universidade Federal de Goiás. É consequência de investigações e reflexões que tiveram por escopo analisar o *corpus*, ao longo do referido curso.

Esta pesquisa consiste na investigação da multiplicidade de vozes discursivas no interior do romance *A Força do Destino* (AFD), da autora Nélide Piñon, à luz dos pressupostos teórico-conceituais da Análise do Discurso de Linha Francesa (AD) em interface com os estudos dialógico-polifônicos de Bakhtin. Dessa forma, apoiamo-nos em uma concepção de linguagem como espaço discursivo de movência, de deslocamento de sentidos, de opacidade. Nesta pesquisa, nossa atenção centra-se no funcionamento discursivo dessas múltiplas vozes discursivas, no intuito de compreender como os sujeitos se organizam, se articulam e se constituem na obra escolhida; a partir dessa compreensão, verificar como a discursivização dessas múltiplas vozes pode desencadear uma polemização da categoria autor, no romance moderno.

Para tanto, consideramos a base epistemológica da AD, disciplina transdisciplinar, cuja constituição na Linguística decorre do entrecruzamento de noções advindas de diferentes áreas do conhecimento científico: o materialismo histórico; a linguística e a teoria do discurso; atravessadas por uma teoria da subjetividade, de natureza psicanalítica lacaniana. O materialismo histórico, sendo teoria das formações e das transformações sociais que a ideologia pode provocar; a linguística, superfície onde é possível observar os processos discursivos; e a teoria do discurso, enquanto teoria da determinação histórica dos processos semânticos. (FERNANDES, 2008, p. 52-54).

Nosso interesse volta-se para o delineamento das vozes discursivas e do lugar da autoria. Para tanto, fundamentamo-nos em uma concepção de sujeito marcado pelas relações de saber e poder e heterogêneo em sua constituição, pois, ao enunciar-se, revela não uma única voz, um único discurso, pois não fala a partir de um único lugar. Partimos, então, de uma noção de sujeito em cuja voz ecoa uma pluralidade de vozes e discursos que revelam aspectos sociais, históricos e ideológicos e instauram-no como um sujeito complexo, constituído pelo discurso ao mesmo tempo em que se constitui pelo próprio discurso. Assim,

analisar discursivamente o sujeito envolve conceber os efeitos de sentido instaurados a partir de um enunciado considerando a sua condição de produção, isto é, o contexto sócio-histórico e ideológico no qual se insere esse sujeito e que permitiu o aparecimento desse enunciado.

Nesse processo, importa observar que o dito significa em relação ao não dito, em relação ao lugar social a partir do qual foi/é dito, em direção a quem foi/é dito, como também em relação a outros discursos.

A análise do sujeito evidenciado em AFD, sob o ponto de vista discursivo, exige considerar as relações de poder estabelecidas através do saber. Requer, ainda, compreender que tal sujeito manifesta-se como um ser cindido, fragmentado, múltiplo, interpelado por uma pluralidade de vozes e discursos que se manifestam na materialidade discursiva em análise. Situamo-nos em um lugar teórico que concebe o sujeito não como um ser individual, mas social, heterogêneo, constituído pela exterioridade, pela ideologia e pela história. Exterioridade esta advinda do social e inerente ao discurso, que define a inscrição ideológica do sujeito, bem como as diferentes posições que assume mediante os diferentes lugares que ocupa. Dessa forma, o indivíduo torna-se sujeito ao enunciar, pois nesse movimento ele revela sua inscrição ideológica materializada no discurso que, por sua vez, corporifica-se na linguagem.

Compreender a constituição do sujeito a partir dos efeitos de sentidos instaurados na enunciação requer que se considere as condições de produção do discurso, uma vez que todo discurso, de acordo com o pressuposto pechetiano, é um construto social passível de ser analisado apenas se se atentar para o contexto sócio-histórico no qual ele se insere, bem como às suas condições de produção. Isto porque o discurso é sempre produto da relação língua + ideologia e sujeito + história.

Com base no exposto, propomos analisar as vozes discursivas presentes na obra tomada como *corpus*, considerando os valores e ideologias que refletem os sujeitos-personagens Leonora e Álvaro, no contexto europeu do século XVIII, e a cronista Nélide sujeito-personagem situada no contexto carioca do século XX. Ao lermos AFD, o processo de interação, de diálogo, de embates entre as vozes que se instauram na enunciatividade da obra, muito nos interpelou, aguçando nossos interesses à investigação do mesmo.

A partir da leitura de AFD, deparamos com algumas possibilidades de análise da manifestação do discurso literário na obra em questão. Só para levantar algumas possibilidades, primeiro, trata-se da história da história de uma história, ou seja, o romance AFD (Nélide Piñon) traz uma versão da ópera *La fuerza del destino* (G. Verdi) que é uma versão baseada no drama espanhol *Don Álvaro o La fuerza del sino* (A. Saavedra). Esse

processo de construção possibilitaria uma análise de cunho comparativo entre as versões. Segundo, o jogo da linguagem coloquial informal do século XX com a linguagem culta, cortês, formal característica do século XVIII. E mais, a recorrência das formas do discurso indireto livre, da ironia, a presença de um narrador intruso que dialoga tanto com os personagens quanto com os leitores.

Contudo, o que nos desperta a atenção na obra em questão não é a história desafortunada dos amantes, cara à Verdi e à Saavedra, mas a forma com que se conta essa história ou, dito de outro modo, a maneira como os sujeitos discursivos se organizam e se articulam para se enunciarem e se constituírem na referida materialidade linguística.

Em linhas gerais, concebemos o romance constituído por vozes discursivas, vozes que dialogam entre si, se implicam, se questionam, se rebelam e se revelam, um eu no outro. Assim, em meio aos embates e tensões dialógico-polifônicos instauradores de efeitos de sentidos no *corpus* em pauta, nossa proposta visa a delinear a discursivização das vozes no funcionamento enunciativo/discursivo de AFD. Além disso, centra-se ainda na descrição dos diálogos entre as vozes, na produção de sentidos, na dinamicidade linguageira e nas movências e deslocamentos que instauram o um, na dispersão de outros.

Pesquisando em banco de teses/dissertações na internet, seja na página eletrônica da CAPES ou de algum programa de pós-graduação, foi possível apurar que existem vários estudos sobre a escritora e a obra em questão. Na sua maioria, são leituras sobre a questão feminista, ou a irreverência da linguagem piñoniana, ou apontamentos de evidencialidades da narrativa moderno-contemporânea, pelo viés da Teoria Literária ou da Literatura Comparada.

Porém, nossa proposta de análise, filiada à epistemologia da AD, intenta considerar a multiface e as múltiplas vozes do sujeito e do discurso evidenciadas na materialidade linguística em questão. Tencionamos, desse modo, um enfoque diferente para a abordagem da obra escolhida. Partindo da hipótese de que não há uma neutralidade do autor frente a uma obra e, ainda, que o autor deixa de ser um sujeito empírico, mas, ao entrar na ordem dos discursos, passa a ocupar a função de sujeito de linguagem, ou seja, um sujeito discursivo que “dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência” (FOUCAULT, 2010a, p. 28), insinuando sub-repticiamente o lugar de onde fala, as condições em que forjou o discurso, buscamos responder à seguinte indagação: como os sujeitos se organizam para se enunciarem em AFD, a partir de um diálogo disperso e descontínuo, provocador de efeitos? E ainda, de que forma a multiplicidade de vozes em diálogo na materialidade discursiva reconfigura a concepção de autor na narrativa pós-moderna?

É importante desenvolver uma pesquisa dessa natureza dado o caráter inovador e singular do enfoque que se dará a esse trabalho, pois, da forma como asseveramos anteriormente, não encontramos nenhum estudo que coincide com a proposta apresentada, a partir do viés do discurso em que se buscará extrapolar a imanência da obra, tencionando apresentar a discursivização e constituição das vozes discursivas que se instaura em seu funcionamento discursivo-enunciativo.

Nosso trabalho tem como base teórica os estudos de Michel Foucault (2004, 2006a, 2006b, 2010a, 2010b, 2010c, 2012) e Michel Pêcheux (2010, 2009, 1999) sobre sujeito e discurso. Também busca referência às noções de dialogismo (e, dentro de dialogismo, as noções de plurilinguismo, paródia e carnavalização) e polifonia, cunhadas por Bakhtin (2010, 2010a, 2010b, 2010c), por entender que os sujeitos constituem-se historicamente, em meio a um (in)tenso diálogo e uma multiplicidade de vozes, as quais reproduzem o sistema e evidencia as contradições.

Analisar o processo dos diálogos e dispersões das vozes que se instauram em AFD, de modo a mostrar a discursivização dos embates, movências e conjunções, é nosso objetivo geral, nesta pesquisa. Sob um ponto de vista mais específico, objetivamos: analisar o processo de constituição do sujeito discursivo mediante as relações de poder; descrever o dialogismo que se estabelecem entre as vozes dos sujeitos Nélide, Álvaro e Leonora, delineando a relação de tensões, dialógicas e polifônicas que se instaura; analisar essa relação instaurada, construindo percepções e interpretações acerca dos efeitos que dela provém; e, além disso, verificar como, sob a forma da polifonia, o dialogismo instaurado entre as vozes e os discursos dos sujeitos produz, no romance, efeitos de sentido que podem dessacralizar ou desestabilizar a concepção tradicional de autoria na criação literária.

Entendemos que o alcance dos objetivos pretendidos está diretamente ligado à forma como se conduz uma pesquisa, ou seja, o sucesso em atingir os propósitos da pesquisa depende da metodologia adotada. Considerando que, no campo disciplinar da Análise do Discurso, a teoria já pressupõe o método, propomos uma pesquisa qualitativa analítico-descritiva de caráter interpretativista, em que, recortes da materialidade linguística servem de ponto de partida para a abordagem do modo como funcionam os discursos que perpassam o *corpus*.

Adotamos o recorte, como procedimento metodológico, por entendê-lo como a unidade discursiva de análise. Essa noção é apresentada pela professora Eni Orlandi e designa, de acordo com Fernandes (2008, p. 65), a “seleção de fragmentos do *corpus* para análise”. Isto quer dizer que, após escolher o objeto de análise, o analista deve selecionar os

fragmentos mediante critérios semânticos e discursivos, os quais vão ao encontro dos objetivos propostos no estudo.

Sendo assim, os recortes do *corpus* deste estudo consistem na seleção de sequências discursivas que constituem discursos dialógicos, plurilíngues e polifônicos, que evidenciem a constituição do sujeito pelas relações de poder e, ainda, que revelem a posição de sujeito autor na materialidade linguística em questão. Tais recortes permitem estabelecer uma interpretação, fundamentada pelo arcabouço teórico do efeito da discursivização que se instaura a partir do dialogismo entre as múltiplas vozes num espaço tensivo, dialógico e polifônico e, com base nessa interpretação, possibilitam delinear a discursivização das vozes no funcionamento enunciativo/discursivo da AFD, bem observar como essa discursivização de vozes pode colocar em causa o papel do autor.

Trata-se de uma pesquisa analítica porque fazemos, por meio de elementos norteadores obtidos no quadro teórico definido aprioristicamente, uma análise detalhada de sequências discursivas do *corpus*; descritiva, porque descrevemos, minuciosamente, ocorrências relacionadas aos efeitos de sentidos das movências, dos embates, dos diálogos, das conjunções. Além disso, é interpretativista, porque, a partir de uma proposta teórico-metodológica e uma inscrição discursiva em um campo discursivo de crítica da linguagem em que se considere o discurso como um nível de análise do funcionamento da linguagem, buscamos enfocar nosso objeto de estudo.

Para a execução dessa pesquisa, primeiro fizemos uma leitura mais acurada das obras de Pêcheux, Foucault e Bakhtin, a fim de compreendermos as concepções teóricas que norteiam a análise. Simultaneamente a essas leituras, fazemos uma nova leitura do romance tomado como *corpus* da pesquisa, desta feita do lugar teórico de onde pretendemos fundamentar a análise.

Feitas as leituras, passamos à análise propriamente dita. Num primeiro momento, fazemos a apreciação da superfície linguística, ou seja, do próprio texto, utilizando, como ferramentas teóricas para uma incursão metodológica, as postulações conceptuais de Foucault e Pêcheux sobre o discurso e suas condições de produção, sujeito e ideologia. Somam-se a estes os conceitos bakhtinianos de dialogismo e polifonia, para uma análise de sequências discursivas recortadas da materialidade linguística do romance com o intuito de examinar o funcionamento da multiplicidade de vozes discursivas em AFD.

Com base no exposto, este trabalho organiza-se da seguinte forma: no primeiro capítulo, é feita uma exposição da autora Nélide Piñon no cenário literário nacional e a sua produção literária, no intuito de demonstrar o estilo que a autora empreende em suas criações.

Além disso, apresentaremos romance AFD, bem como os trabalhos acadêmicos que o tiveram como *corpus* de análise.

No capítulo dois, situamos nosso trabalho no campo dos estudos da linguagem, mais especificamente na área dos estudos do Texto e do Discurso, tendo como base conceitual a vertente francesa da disciplina AD. É interessante reforçar que nosso objeto de análise discursiva é o texto literário. Compreendendo que a AD e a Literatura são áreas que se caracterizam pela interdisciplinaridade no âmbito dos estudos da linguagem (ambas acionam conceitos advindos de outros campos do conhecimento), partimos da concepção de que as noções da AD podem ser vistas como ferramentas de leitura do texto literário. Além disso, faremos, nesse capítulo, uma exposição sobre sujeito discursivo, pautada em Foucault, por considerar que o conceito foucaultiano de sujeito, constituído pelo e no discurso através das relações de saber e poder, se aplica em nossa análise.

O capítulo três consiste no levantamento dos conceitos de dialogismo, plurilinguismo e polifonia, a fim de descrever e interpretar as ocorrências relacionadas às múltiplas vozes que se manifestam discursivamente no romance tomado como *corpus*. Como o sujeito se insere em uma circunstância social, histórica e ideológica, é importante perceber que as múltiplas vozes instauram-se nessa interação sujeito-mundo.

Na sequência desse capítulo, problematizamos a questão da autoria em AFD. Nossa análise aborda a instância autor enquanto uma posição/função do sujeito e busca compreender como o dialogismo e a polifonia podem desencadear uma desestabilização da categoria autor no romance analisado.

Por fim, apresentamos as considerações finais e os referenciais bibliográficos utilizados ao longo desta pesquisa.

Considerando que situamos em uma concepção de linguagem como deslocamento e movência de sentidos, convém destacar que não pretendemos abordar o nosso objeto de pesquisa à exaustão. Assim, nossa análise segue em busca de atingir os objetivos propostos e se configura como um gesto de leitura, entre outros possíveis.

CAPÍTULO I

Panorama geral da produção literária de Nélide Piñon no cenário nacional e a produção intelectual sobre o romance *A força do destino*

1. Apresentação

No intuito de contextualizar a obra *A força do destino*, tomada como *corpus* do presente trabalho, neste capítulo faremos, inicialmente, uma breve apresentação da autora Nélide Piñon no cenário literário nacional e de sua produção literária, demonstrando o estilo que a autora empreende em suas criações, além de relatar detalhes de sua vida e obra, informações essas coletadas na página eletrônica que a autora mantém na Internet¹. Além disso, exporemos os aspectos estruturais do romance em estudo, bem como os trabalhos analíticos que o tiveram como objeto de pesquisa.

2. Da autora Nélide Piñon

Em 1937, nasce, na cidade do Rio de Janeiro, mais precisamente em Vila Isabel, a descendente de galegos Nélide Cuiñas Piñon. Segundo a autora, viver em Vila Isabel, um bairro tradicional da zona norte carioca, conhecido como o berço do samba, enriqueceu em muito o seu conhecimento da cultura popular: o bairro foi, para Nélide Piñon, a sua casa espiritual durante muito tempo.

Nélide é graduada em jornalismo e até a conclusão do seu curso de graduação, em 1957, escreve para o jornal universitário *Unidade*. Publica os primeiros contos em 1959 e, dois anos mais tarde, o primeiro romance, intitulado *Guia-Mapa de Gabriel Arcanjo*, cuja linguagem a crítica a considerou inovadora, porém hermética.

Segundo Zolin (2008), com *Guia-Mapa de Gabriel Arcanjo*, obra que aborda a relação dos homens com Deus, por meio do pecado e do perdão, Nélide inaugura uma estrutura temática que perpassará toda a sua ficção literária: a preocupação com questões

¹ Dados da vida e obra de Nélide Piñon podem ser acessados através do sítio: www.nelidapinon.com.br.

referentes à criação textual, à linguagem, questões religiosas, míticas, o amor associado aos questionamentos do cristianismo, à paixão, à solidão humana e, entre outras, à realização feminina. No entanto, “subverter a sintaxe bem comportada”, a sintaxe oficial, é o propósito que, de fato, marca a singularidade da produção literária piñoniana. Esse desejo, segundo a própria Nélide Piñon declarou em entrevista à Folha de São Paulo, manifestou-se em suas primeiras produções, ainda na adolescência.

Em 1963, publica *Madeira Feita Cruz*, romance que remonta ao século XII, em plena era medieval, retratando os espaços tenebrosos de um mundo ao mesmo tempo sagrado e profano. Nesse mesmo ano, Nélide Piñon escreve contos e artigos para a imprensa brasileira, além de colaborar com a revista *Mundo Nuevo*, editada em Paris. Três anos depois, Nélide Piñon publica o livro de contos *Tempo das Frutas*, coletânea de narrativas curtas que tematizam o proibido. Nélide torna-se editora-assistente da revista *Cadernos Brasileiros* (RJ) e colabora com diversos jornais.

Já em 1969, publica *O Fundador*, romance pelo qual, um ano mais tarde, recebe o Prêmio Walmap. Nessa obra, construída na forma de um labirinto, encontramos reflexões sobre a religião, a política, a sociedade, a história, através de personagens míticos que fundam cidades e mundos, como o cartógrafo que decide construir uma cidade na selva, na qual seria vivenciada, aqui e agora, numa espécie de paraíso terrestre, a bem aventurança prometida.

Durante o ano de 1971, Nélide Piñon instala-se em Nova York, onde ministra palestras e escreve crônicas sobre os grandes movimentos de contestação que presenciava, como os movimentos estudantes, movimentos feministas, movimentos contra a guerra do Vietnã, por exemplo.

Em 1972, lança o romance *A Casa da Paixão*, ganhador do Prêmio Mário de Andrade, por parte da APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte), em 1973. *A Casa da Paixão* trata do desejo e da iniciação sexual, abordando como a tradição cristã e a tradição cultural no ocidente normatiza a sexualidade apenas nos limites do casamento, com fins de reprodução, e a consequente eliminação da legitimidade do desejo físico.

Nesse ano, publica o livro *Sala de Armas*, coletânea de dezesseis contos, fincados no realismo fantástico, mesclando o mundo real e o mundo dos sonhos. Nesses contos, Nélide Piñon explora os diversos aspectos da vida humana e mantém preocupação com o poder manipulador da palavra. Um ano depois, lança o romance *Tebas do meu Coração*, texto em que a autora desfere críticas à sociedade brasileira, através da saga dos moradores de Santíssimo.

Em 1977, Nélida Piñon publica o romance *A Força do Destino*, texto escolhido para nossa pesquisa e que será melhor detalhado mais adiante neste trabalho. Ainda em 1977, a escritora Nélida Piñon participa da redação do primeiro documento da sociedade civil contra a ditadura, entregue ao Ministro da Justiça. No ano seguinte, assume cargos importantes, como a vice-presidência do Sindicato dos Escritores do Rio de Janeiro e a direção da Divisão Cultural do Departamento de Cultura do Estado do Rio de Janeiro.

Dois anos depois, em 1980, é lançado o livro de contos *O calor das coisas*, com treze narrativas que retomam a peculiaridade das produções de piñonianas: a preocupação com a palavra e com a linguagem, bem como a reflexão dos conflitos humanos, através da ironia fina e do humor. Em 1984, publica *A República dos Sonhos*, romance que retrata as aventuras dos imigrantes que vieram para o Brasil, no início do século XX. Pelo qual, Nélida Piñon recebe, em 1985, o Prêmio Ficção do Pen Clube, como o melhor livro do ano, e o Prêmio APCA.

Além desse, a autora recebe novamente o prêmio APCA, de melhor livro de ficção do ano, pelo romance *A Doce Canção de Caetana* publicado em 1987. Foi também premiado com o troféu José Geraldo Vieira como o melhor romance do ano, pela União Brasileira de Escritores de São Paulo. Nesse romance, Nélida narra, sob uma linguagem simples, porém bem elaborada, as peripécias de Caetana, uma atriz de circo decadente, na véspera do final da Copa do Mundo de 1970, quando a Seleção Brasileira de Futebol sagrou-se campeã. Pode-se entrever, nessa obra, uma análise da situação do Brasil: um misto de alegria, pela vitória da Seleção Brasileira, e sofrimento com a repressão da ditadura militar.

Em 1989, ano em que recebe o título de Personalidade do Ano, concedido pela União Brasileira de Escritores, Nélida Piñon é eleita para a Academia Brasileira de Letras e faz o lançamento, nos EUA, do romance *The Republic of Dreams*, tradução de Helen Lane.

Em 1994, autora publica o livro *O pão de cada dia* composto de fragmentos de escritos ao longo de sua vida. Neles, Nélida aborda temas como o amor, a vida, a religiosidade, os amigos, o que confere ao livro um tom quase autobiográfico e confessional. Dois anos mais tarde, ocupa a presidência da Academia Brasileira de Letras, ano em que lança o romance juvenil *A Roda do Vento*, trazendo como personagem principal a contadora de histórias, Tia Gênica.

Lança, em 1999, *Até amanhã, outra vez*, livro que reúne crônicas publicadas na imprensa. Tais crônicas tratam de ideias, sentimentos e emoções aliadas à opiniões, confidências e relatos do dia a dia da autora. Nesse mesmo ano, publica o livro de contos *O Cortejo do Divino*. Já em 2002, lança uma seleção de discursos, reunida no livro *O*

Presumível Coração da América e, em 2004, publica o romance *Vozes do Deserto*, sua penúltima produção. É um romance criado a partir do clássico árabe *Mil e Uma Noites* e revela a mulher oculta por trás do mito de Sherazade: a narradora mais famosa da literatura do Oriente.

A última produção de Nélide, publicada em 2012, é *Livro das Horas*, obra em que a autora mistura gêneros distintos, como a autobiografia, a prosa de ficção, o ensaio e a poesia. Trata-se de um livro de memórias em que os relatos se misturam a imagens do cotidiano, algumas reflexões sobre o fazer literário e faz referências a vários autores.

Nélide Piñon, desde o início de sua carreira literária, tem sido palestrante, conferencista em eventos acadêmicos, tanto nacionais como internacionais, além de colaborar com importantes revistas e jornais, no Brasil e no exterior. Tem colaborado com instituições universitárias nos Estados Unidos e Europa, ministrando disciplinas semestrais. Tem representado o Brasil em visitas oficiais a outros países, além de ter recebido prêmios importantes por conta de suas produções.

Esse breve resgate da obra literária da escritora Nélide Piñon permite apreender o estilo que a mesma imprime em suas produções. Segundo Fiorin (2008, p. 46), Bakhtin concebe o estilo como o conjunto de recursos empregados pelo autor para elaborar o enunciado. Referem-se a recursos linguísticos (traços fônicos, morfológicos, sintáticos, semânticos, lexicais, enunciativos) colocados em relação com a cosmovisão do autor, trazendo à tona, consciente ou inconscientemente, as inscrições estéticas e as formações ideológicas e sociais desse sujeito autor.

Com base nisso, observa-se que é recorrente em Nélide Piñon a preocupação com a palavra e com a linguagem, através da qual a autora coloca em tese os conflitos humanos contemporâneos, bem como tematiza o processo de criação literária, valendo-se da ironia fina e do humor. Além disso, suas produções são construídas, em sua maioria, a partir de um diálogo intertextual irônico e paródico com clássicos da literatura universal, colocando em foco o lugar da mulher na sociedade ocidental.

O estilo de escrita da autora que estamos estudando reitera os postulados barthesianos sobre a noção de escrita/escritura, principalmente por conceber esse processo de construção de um texto como resultante de um diálogo com outros textos com os quais dialoga, se apropria ou modifica. De acordo com Barthes (1988),

um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, das quais

nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, soldas dos mil focos da cultura. [...] o escritor só pode imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo a nunca se apoiar em apenas uma delas; quisera ele *exprimir-se*, pelo menos deveria saber que a “coisa” interior que tem a pretensão de traduzir não é senão um dicionário totalmente composto, cujas palavras só se podem explicar através de outras palavras, e isso indefinidamente. (BARTHES, 1988, p. 68-9).

Isto quer dizer que o autor exerce essa função de amarrar, costurar os diferentes tecidos de uma colcha de retalhos de uma obra. Essa noção vai de encontro com a de função-autor desenvolvida por Foucault (2010a, p. 28), como o elemento que reúne, engloba certos tipos de discursos e que será descrita mais adiante neste trabalho: o autor entendido como “aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real”.

Em resumo, o conjunto da obra e o estilo piñoniano conferiu à escritora lugar de destaque no cenário literário no mundo todo e vem despertando a atenção de pesquisadores, que se debruçam sobre um ou outro aspecto de seu estilo literário peculiar. O procedimento estético que conforma o estilo de criar de Nélida Piñon, ao mesmo tempo em que lança luz sobre o sujeito-leitor Nélida Piñon, torna explícito o seu engajamento político.

3. A Força do Destino: noções gerais da obra

O romance *A Força do Destino*, publicado em 1977 e tomado como corpus da presente pesquisa, trata-se de uma recriação paródica da ópera *La Fuerza Del Destino*, do compositor italiano Giuseppe Verdi, que é baseada no drama espanhol *Dom Alvaro o La Forza Del Sino*, de Angel Saavedra. A ópera tem como enredo a história do amor impossível entre Álvaro e Leonora. Ele, um oficial espanhol, militar de pequena estirpe, e ela uma legítima representante da nobreza sevilhana.

A professora Ligia Militz Costa, no artigo “*A força do destino e a transgressão da mimese clássica*” que propõe examinar a relação intertextual entre a ópera e o romance piñoniano, recupera a sequência narrativa da ópera verdiana, com o intuito de evidenciar as transformações ocorridas entre os textos. Tal sequência narrativa que apresentamos nos próximos parágrafos.

Segundo a autora, a peça operística é dividida em quatro atos e compõe-se de ações situadas na Espanha e na Itália, em meados do século XVIII. No primeiro ato, Dom Álvaro, descendente de família ilustre das Índias, mas não bem aceito em Sevilha, apaixona-

se pela filha do Marquês de Calatrava, Dona Leonora, a Marquesa de Vargas. Como o Marquês desaprova o enlace da filha com homem menos nobre do que ela, Leonora, sabedora da aversão do pai por Álvaro, decide fugir com ele. Para tanto, conta com a ajuda de sua criada, Curra.

No momento da partida, o destino os surpreende, modificando os planos dos amantes: Leonora expressa o desejo de ver o Marquês mais uma vez e, assim, hesitando e demorando-se com Álvaro, é surpreendida pelo aparecimento súbito do pai, que surge armado de espada e seguido de dois criados. O Marquês fica irado e descarrega sua fúria contra a filha e contra Dom Álvaro. Este, a fim de extinguir qualquer suspeita contra a pureza de Leonora, oferece o peito para que o Marquês o mate, ao mesmo tempo em que joga sua pistola no chão. No entanto, a pistola dispara de forma acidental ao cair, ferindo mortalmente o Marquês. Leonora socorre o pai, pede-lhe perdão, mas ele a amaldiçoa. Os criados carregam o corpo até a casa e Dom Álvaro arrasta Leonora até a janela.

O segundo ato é composto de dois quadros. No primeiro, encontram-se, em uma pousada da aldeia espanhola de Hornacuelos, várias pessoas, entre as quais Dom Carlos de Vargas, irmão de Leonora. Inteirado da morte do pai, Dom Carlos jurou vingar-se e busca, disfarçado de estudante de Salamanca e com o nome fictício de Pereda, encontrar o assassino do Marquês. Leonora também chega a essa pousada, vestida de homem e acompanhada de um arrieiro que não dá informações sobre ela a ninguém.

Durante a cena, Preziosilla, uma cigana linda e jovem, diverte a todos, exortando-os a guerrear e a combater pela liberdade da Itália.

Dom Carlos narra, então, o destino que teve seu pai, morto por um desconhecido, que foi também o sedutor de sua irmã. Ouvindo o relato do irmão, Leonora foge da pousada para não ser reconhecida por ele.

No segundo quadro do segundo ato, Leonora procura refúgio no monastério de Harnacuelos e, sendo atendida por Frei Melchior, pede para falar com o Abade. Como ela explica ter sido enviada por Padre Cleto, o Abade compreende que está falando com Dona Leonora de Calatrava e decide com ela que expie seus pecados, vivendo numa gruta das rochas da montanha, para onde ele levará semanalmente escassas provisões. Entrega a Leonora um hábito franciscano e a leva até ao altar, onde ela recebe a comunhão, em meio às orações dos monges, que pedem maldição a quem perturbar o retiro daquele desconhecido.

O terceiro ato também é constituído por dois quadros, sendo que no primeiro, em um acampamento militar, próximo de Velletri, na Itália, Dom Álvaro, acreditando Leonor morta, alista-se no exército espanhol e combate com o nome falso de Dom Frederico

Herreros. Numa noite escura, recorda com tristeza e melancolia seus infortúnios e a perda da amada, quando ouve gritos de socorro, de um homem ferido, e vai salvá-lo: trata-se de Dom Carlos, seu inimigo. Como ambos têm nomes falsos, não se reconhecem e fazem-se bons amigos.

Noutra ocasião, Dom Álvaro mortalmente ferido, suplica a Dom Carlos que cumpra seu último desejo, queimando um papel que existe na sua valise, o qual esconde um segredo que deverá morrer com ele.

Dom Carlos medita e pensa na possibilidade de Dom Álvaro ser o sedutor da irmã. Tem um impulso de vingança, mas controla-se, lembrando que deve cumprir a palavra de honra que deu. Mas como jurou não abrir apenas o papel selado, achou-se no direito de abrir um outro que também estava ali e sobre o qual não fizera juramento nenhum; é, então, que encontra o retrato de Leonor. Neste momento, o doutor se apresenta dizendo que o ferido está salvo. Dom Carlos exalta porque assim poderá vingar-se com as próprias mãos contra Álvaro e talvez, conjuntamente, contra Leonor, matando os dois com um só golpe de espada.

No segundo quadro deste ato, no mesmo acampamento italiano aparece Preziosilla dizendo a sorte, enquanto vivandeiras levam os soldados para dançar, arrastando o próprio Frei Melitone, que veio da Espanha atender os feridos.

Dom Álvaro apresenta-se completamente curado ao amigo Dom Carlos e este revela-lhe sua identidade, provocando-o para um duelo. Dom Álvaro explica o acidente com o Marquês e fala da pureza de Leonor. Dom Carlos, porém, não acredita e insiste bater-se em duelo, como única vingança.

Ante a recusa de Dom Álvaro, Dom Carlos ameaça buscar Leonor e descarregar sobre ela sua vingança. Não admitindo a idéia, Dom Álvaro aceita o duelo e sai vitorioso. Pensando ter assassinado o segundo homem da família de Leonor, decide acabar os dias num monastério.

No primeiro quadro do quarto ato, no monastério de Hornacuelos, Espanha, passados cinco anos, Dom Álvaro, transformado em Padre Rafael, é conhecido por sua bondade, para com os sofredores.

Dom Carlos, que não morreu, continua buscando realizar vingança e procurando Dom Álvaro. Encontrando-o no monastério, provoca-o para um duelo e Dom Álvaro, surpreso de vê-lo vivo, mostra-se arrependido, pede-lhe perdão, e, negando-se a lutar, tenta convencer Dom Carlos que a vingança somente resta a Deus. Tanto Dom Carlos o ameaça e insulta, que Dom Álvaro pede uma espada para lutar e convida o adversário para se afastar daquele lugar sagrado.

No segundo quadro, Leonora sai de sua gruta sombria, a orar, abatida, mas ainda bonita; atormentada pelas recordações do amor, olha com desdém o pão miserável que lhe deixaram sobre as rochas. Ao voltar para a gruta, ouve que alguém se aproxima e repete a profecia da “maldição”, para quem se atrever a chegar ali. Dom Álvaro e Dom Carlos se aproximam e se batem furiosamente. Dom Carlos cai mortalmente ferido e pede ao seu inimigo, na condição de Padre Rafael, que o confesse e lhe dê absolvição. Acreditando-se maldito, Dom Álvaro não aceita o pedido e vai em busca do “ermitão” na cova. Como Leonora e Dom Álvaro pensavam mortos um ao outro, horrorizam-se no encontro. Ela, ao ver o irmão agonizante, corre a abraça-lo e Dom Carlos, inexorável, fere-a enquanto ela o abraça. Ela cai, ferida de morte.

O Abade procura os duelistas e aconselha Dom Álvaro a cessar suas maldições contra ao destino e humilhar-se a ante o Todo Poderoso. Leonora agoniza, Dom Álvaro se lamenta desesperado e o Abade os consola. Morre Leonora.

Em linhas gerais, este é o enredo da ópera italiana. No romance AFD, Nélide Piñon reconta, de forma bastante irreverente e inovadora, essa mesma história. Apesar de optar pela manutenção do título, das personagens da ópera, do espaço geográfico, do tempo histórico e do enredo, o que desperta a atenção no romance piñoniano não é a história desafortunada dos amantes, cara à Verdi, mas a forma com que a mesma é narrada. Através da personagem Nélide, a sujeito-personagem-narradora que se identifica como cronista, Nélide Piñon propõe um questionamento sobre o fazer literário e os desdobramentos da narrativa. Dessa forma, observam-se duas histórias entrecruzadas que vão se constituindo: o desenrolar da ação das personagens operísticas e, simultaneamente, a história da obra se compondo, o que culmina, de certa forma, na fragmentação da sintaxe, pois não há uma linearidade discursiva.

Do ponto de vista estrutural, as personagens que o gênero literário romance apresenta são classificadas em dois grupos: personagens principais ou protagonistas, os quais terão uma forte atuação ao longo da trama, e personagens secundárias que atuam como coadjuvantes, de menor importância para o fluxo da narrativa. Com base nessas questões, observamos que, em AFD, Nélide, Leonora e Álvaro podem ser identificados como personagens principais, e as demais personagens são secundárias.

Quanto à caracterização das personagens, Angélica Soares (2007, p. 48), baseando-se em Forster, informa que elas

podem ser caracterizadas apenas por um traço básico e comportar-se sempre da mesma maneira (*personagens planas* ou *desenhadas*, que tendem à caricatura ou se tornam *tipos*) ou podem ter seu retrato e sua atuação complementados e modificados no decorrer da narrativa (*personagens redondas* ou *modeladas*). (grifos da autora).

Em AFD, as personagens principais caracterizam-se, ainda, como planas pretendendo à redondas (ou esféricas), isto é, tendem a caricatura, mas, ao mesmo tempo, não são construídos a partir de uma única qualidade. Isto confere uma maior complexidade na apreensão dessas personagens, por parte do leitor, pois nem sempre elas se comportam de uma mesma maneira.

No entanto, para definirmos a característica das personagens de AFD quanto ao modo como eles se comportam na narrativa, se são planos ou esféricos (redondos), convém considerar que a obra, dado o seu caráter intertextual paródico, coloca em diálogo duas temporalidades e duas espacialidades distintas: o século XVIII europeu, da ópera, e o século XX carioca, do romance². Isto faz com que o romance funcione como se fosse um palco no qual se encenassem, dois séculos depois, a ópera escrita por Verdi. Nessa perspectiva, os personagens do romance nada mais seriam que atores, representando um papel cênico.

Dessa forma, os personagens de AFD têm consciência do caráter “duplo” do romance, por conta da construção paródica, e dialogam com o seu duplo na ópera, o que pode ser constatado no dizer de Leonora, quando ela se dá por vencida após tentar convencer Álvaro a adiar a fuga para a manhã seguinte. Ele, intransigente, não concorda e ela não tem alternativa a não ser dar-lhe ganho de causa: “Ok, Álvaro, nestes tempos de dois séculos atrás, não pode a mulher fazer outra coisa senão contrariar a vontade paterna fugindo com o noivo. Mas, como será mais tarde, no tempo da miséria?” (PIÑON, 1997, p. 8).

Nota-se, ao longo do romance, o distanciamento entre as personagens construídas por Piñon e as personagens de Verdi. No fragmento acima, por exemplo, a Leonora arrebatada pelo amor que vai, em nome desse sentimento verdadeiro e sublime, contrariar a vontade paterna fugindo com o noivo, sem se preocupar com perder a herança e os prejuízos financeiros que terá com essa atitude impetuosa, é a de Verdi, não a “atriz” do romance. Isto se constata tanto pela marcação temporal “dois séculos atrás”, como também pela descrição do comportamento da personagem que, na opinião da personagem piñoniana, não condiz com o dela.

Assim, como há esse diálogo constante entre os personagens de AFD com os do enredo de referência, é possível caracterizá-los como planos, se filtrarmos nosso olhar aos

² O entrecruzamento temporal e espacial evidenciado em AFD será abordado mais adiante neste trabalho, a partir da página 72.

personagens da ópera, mas esféricos, se nossa atenção concentrar-se nos personagens da ficção pinõniana. A Leonora do romance, por exemplo, ao mesmo tempo em que é delicada, amante dedicada, comporta-se de acordo com as convenções da época de dois séculos atrás, critica os padrões da sociedade patriarcal machista, ocupando um lugar de resistência. Isto quer dizer que não é possível definir o caráter de Leonora em uma única qualidade, pois trata-se de uma personagem que tem uma dimensão mais complexa, capaz de surpreender o leitor.

As personagens principais de AFD ocupam, em determinados pontos ao longo do romance, a posição de narrador. A forma como o narrador se comporta na narração é determinante na caracterização e classificação desse elemento. Segundo Gérard Genette (*apud* SOARES, A., 2007, p. 47), o narrador pode ser homodiegético (quando, sob a forma de um eu, participa da história narrada), autodiegético (se coincidir com a personagem protagonista), ou heterodiegético (se for um elemento ausente da história narrada que, embora conheça os sentimentos das personagens, seja o mero relator dos acontecimentos).

À relação entre o narrador e o universo narrado, ou entre o narrador e o receptor da narrativa, dá-se o nome de focalização. Segundo J. Pouillon (*apud* SOARES, A., 2007, p. 52), há três tipos de focalização: a “visão por trás”, quando o narrador tem acesso a tudo sobre a personagem e sobre a história; a “visão com”, quando o narrador conhece tanto quanto a personagem; e a “visão de fora”, que é quando o narrador não penetra no interior da personagem, limitando-se ao que vê.

Além de Pouillon, outros autores também abordam a questão da perspectiva do narrador. Norman Friedman (2002), no texto *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*, diz que o problema do narrador consiste na transmissão apropriada da narrativa ao leitor. Para apreendê-lo, é necessário que sejam respondidas questões como: que pessoa fala ao leitor? de que posição em relação à história ele fala? que canais utiliza para transmitir a história ao leitor? e a que distância da história o leitor é colocado? Para responder a essas questões, Friedman (2002) baseia-se na diferença entre sumário narrativo e cena imediata, sendo o primeiro “a apresentação ou relato generalizado de uma série de eventos cobrindo alguma extensão de tempo e uma variedade de locais, [...] parece ser o modo normal, simples, de narrar”; ao passo que

a cena imediata emerge tão logo os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogo começam a aparecer. Não o diálogo tão-somente, mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de espaço-tempo é o *sine-qua-non* da cena. (FRIEDMAN, 2002, p. 172).

Em outras palavras, sumário narrativo, predominante nas narrativas tradicionais, equivale ao contar a história. Por outro lado, cena imediata relaciona-se com o mostrar a história e é bastante recorrente nas narrativas modernas.

Diante dessas questões, Friedman (2002) propõe a classificação do ponto de vista narrativo em oito tipos. O tipo *narrador onisciente intruso*, sob um ponto de vista ilimitado, apresenta a história sob um ou todos os ângulos, pode falar em primeira pessoa, é livre tanto para revelar ao leitor a interioridade das personagens (e a sua própria), quanto para fazer intromissões autorais sobre a vida, os modos e as morais, coincidentes ou não com a história narrada. Já o tipo *narrador onisciente neutro* diferencia-se do anterior pela ausência de intromissões autorais e no modo impessoal de narrar em terceira pessoa.

Um terceiro tipo de ponto de vista narrativo, segundo a tipologia de Norman Friedman (2002) é o *narrador testemunha* que, com visão bastante limitada ao que participa ou participou, perde a onisciência e narra em primeira pessoa sem ter acesso ao pensamento das outras personagens; enquanto que o *narrador-protagonista*, também limitado ao que pensa, percebe e sente, narra a partir de suas impressões, podendo alterar a distância entre o leitor e a história.

O ponto de vista da *onisciência seletiva múltipla* faz desaparecer o narrador e a história emerge diretamente da mente das personagens, através do discurso indireto livre; e a *onisciência seletiva* distingue-se da anterior apenas no fato de a história vir da mente de apenas uma das personagens. Já no *modo dramático*, ao invés do narrador, existem anotações, rubricas que, somadas à fala das personagens, permitem ao leitor inferir os sentimentos e pensamentos das mesmas; e, por fim, temos o *narrador-câmera* que elimina por completo o narrador que agora apenas registra, sem pensar, selecionar e organizar os fragmentos da realidade da maneira como ela se apresenta³.

Em AFD, observamos uma profusão de vozes ideológicas em constante diálogo ao longo do romance, estabelecendo relações dialógicas de interposição ou contraposição, tanto nos próprios diálogos quanto nos monólogos interiores. Como o romance é perpassado por polifonia⁴, observamos que as vozes, imiscíveis e plenivalentes, dialogam em pé de igualdade entre si, fazendo desaparecer qualquer hierarquia ou centralidade entre elas. Por conta dessa polifonia, observamos que tais vozes mantêm as marcas linguísticas de cada

³ Segundo Leite (1985), essa definição de câmera parece um pouco inadequada, uma vez que a mesma não é neutra e sim controlada por alguém que pode focalizar o que lhe convier. A neutralidade é apenas aparente.

⁴ A esse respeito, ver página 74, deste trabalho.

personagem, a contraposição entre seus discursos e seus pontos de vista, a ambiguidade na mudança entre as vozes narradoras.

Nesse romance, a narração é conduzida ora por um ora por outro protagonista, no entanto, há, ainda, momentos em que uma outra voz narradora, não nominalmente identificada, passa a assumir a narração. Nesse caso, trata-se de uma voz externa a essas vozes e que seria, na perspectiva de Genette, um narrador heterodiegético uma vez que não participa da história narrada. É um elemento ausente que, no entanto, penetra no interior das personagens, revelando seus sentimentos, suas percepções, seu pensamento, também conhecido como narrador onisciente intruso, segundo Friedman (2002), dotado de uma visão por trás, de acordo com Pouillon (*apud* SOARES, A., 2007, p. 52).

Ao longo da narrativa, verifica-se constantemente a mudança da voz narrativa, seja entre narrações homodiegéticas (entre protagonistas), seja a transição de uma homodiegética para a heterodiegética (ou vice-versa). Como não há a pontuação tradicional do discurso direto, a passagem de um narrador a outro nem sempre se dá de forma clara, ocorrendo, na maioria das vezes, como dissemos anteriormente, de forma ambígua, quase sorrateira, surpreendendo o leitor⁵.

O romance inicia-se com um narrador heterodiegético que apresenta a história e em seguida, sem nenhuma pontuação específica, passa a palavra ao protagonista Álvaro: “A fuga foi minuciosamente planejada. Álvaro pedia que Leonora não esquecesse os detalhes apontados no rol de roupa. O importante é teu pai não descobrir, a nobreza é sempre esperta e convincente. Ambos sabiam que o velho nobre opunha-se àquela união” (PIÑON, 1997, p. 7). Se assinalarmos com (1) o narrador heterodiegético e (2) o narrador homodiegético, observamos que os dois primeiros períodos são narrados por (1), o terceiro por (2) e o quarto novamente por (1). No entanto, o trecho “a nobreza é sempre esperta e convincente”, no terceiro período, tanto pode ser narrado por (2) ou por (1), pois pode ser a voz do narrador heterodiegético: um narrador onisciente intruso, na perspectiva de Friedman (2002), inserindo um comentário autoral com sua opinião sobre a nobreza. Nesse ponto, reside uma ambiguidade que impede definir claramente a voz narradora expressa no enunciado.

Já na página 10, detectamos a transição da voz narrativa passando para um narrador homodiegético: a personagem Nélide, cronista que Álvaro contrata para contar a história que ele quer que seja conhecida. Enquanto o casal combina a fuga e Álvaro adverte Leonora da presença de Nélide entre eles:

⁵ A esse respeito, ver página 57, deste trabalho.

Irei para onde você ordenar, Álvaro. Cá entre nós, Leonora, por que você está a pentear-se agora, numa hora tão precária, piscando os olhos, testando as pestanas postiças, como posando para um retrato. Vamos confesse, sua ingrata. Foi esta frase para mim, seu futuro amante, ou para Nélide, que nem conhece, e apenas agora soube estar entre nós, usufruindo de nossa companhia? Por que suspeitas de mim, amado futuro amante, não tens corpo bastante para provocar os devaneios de uma donzela como eu, de origem nobre, é verdade, mas ainda assim mulher? [...]. Está bem, mulher, vou fingir que te exibis para mim, e não para a cronista Nélide.

Perdoem-me, leitores, se o meu nome ganha relevância na discussão ora presente. Posso assegurar-lhes que não havia autorizado Álvaro a denunciar uma presença que fatalmente provocaria atritos e suspeitas. (PIÑON, 1997, p. 10).

A partir desse ponto, a cronista assume a narração e passa a travar relações dialógicas tanto com as demais protagonistas, quanto com o leitor, como se verificou no trecho acima. Diante do exposto, observa-se a dificuldade de definir com precisão a focalização narrativa do romance *A Força do Destino*, o que nos permitiu caracterizá-lo como um foco narrativo híbrido.

O romance nos apresenta movimentos de narração tanto em primeira pessoa (ora com narrador-protagonista ora narrador-testemunha), quanto em terceira pessoa (narrador onisciente intruso). É importante retomar que mesmo entre os narradores-protagonistas, a narração é cambiante entre um personagem e outro. No caso da personagem Nélide, ora ela figura como protagonista, ora como testemunha. Esse tipo de construção do romance supera os limites da narração tradicional e confere ao leitor a impressão de uma autonomia de todos os que participam da escritura.

Com relação às categorias de tempo e espaço, o que se percebe nesse romance é que temos um narrador (a cronista Nélide), vivendo no presente, acompanhando a história das personagens que vivem no passado (demais personagens da ópera). Nesse sentido temos espaços diferenciados, pois muda-se o tempo, muda também o espaço.

Angélica Soares (2007, p. 49), ao teorizar sobre o tempo da narrativa, afirma que “toda narrativa desenrola-se dentro do fluxo do tempo, tanto no plano da diegese, quanto no do discurso”. Segundo recupera essa autora, foi Maurice-Jean Lefebvre que diferenciou a narração (o discurso analisável linguisticamente e que pode ou não apresentar os fatos na sequência cronológica dos acontecimentos) da diegese (a realidade definida e representada pela narração). Em outras palavras, a diegese refere-se ao plano da fábula: aos acontecimentos organizados cronologicamente; enquanto que discurso vincula-se ao plano da trama: os acontecimentos organizados da forma como se apresentam na narrativa. Plano da fábula e plano da trama são conceitos elaborados pelos formalistas russos da primeira metade do século XX.

De acordo com Angélica Soares (2007, p. 50), pode-se inferir, nos textos, o tempo da diegese segundo os indicativos de dias, meses, horas, de determinada época ou de estações do ano, por exemplo. No entanto, medir o tempo do discurso não é tarefa fácil, dada a impossibilidade de conciliar o desenrolar cronológico da diegese com a narração dos acontecimentos. O discurso pode equivaler a uma fase já avançada da diegese; narrar depois o que aconteceu antes na diegese; ou ser construído a partir do desfecho da diegese: através do recurso do *flashback*, em que se percebe um recuo no tempo. Apenas nos diálogos sem a intervenção do narrador pode-se dizer que há a coincidência entre o tempo do discurso e o da diegese. À discordância entre a ordem cronológica dos fatos e a ordem com que aparecem na narrativa, Genette (*apud* SOARES, A., 2007, p. 50) deu o nome de anacronias.

Além do tempo cronológico, é igualmente importante observar a construção do tempo psicológico na narrativa. Segundo Angélica Soares (2007, p. 50), o tempo psicológico se refere ao tempo interior da espera, da dor, da angústia e, muitas vezes, não tem uma organização lógica porque transcorre no íntimo da personagem. É o tempo que se alarga ou se encurta, de acordo com o estado de espírito da personagem, podendo ir do passado para o futuro, sem obedecer ao tempo cronológico.

Com relação ao tempo narrativo, AFD traz o século XVIII como marca temporal da encenação da ópera. Faz referência a dias da semana, datas, meses: “sábado de aleluia”, “quinta-feira”, “dia cinco de dezembro” (PIÑON, 1997, p. 14, 16). Em grande parte, o romance é constituído de diálogos diretos, sem a interferência do narrador, o que implica na coincidência entre o tempo do discurso e o tempo da diegese.

Há vagas referências a um tempo psicológico. No período da clausura no convento, Leonora lamenta o tempo perdido ao lado de Álvaro. Ela acredita que o amante sempre pretendeu assassinar o Marquês para assumir o seu lugar na dinastia e que, por isso, a enganou durante todo o tempo. Observamos que esse tempo a que a personagem se refere não é mensurável cronologicamente e ele chega até o leitor através de fluxos de consciência, de *flashback*.

No entanto, o que se observa é que, através da introdução da cronista carioca no interior do romance, Piñon opera um deslocamento, transpondo para o presente a história que se passa no século XVIII. A própria cronista Nélide afirma que se trata de uma “história de fácil locomoção, que [pode] transportar para o presente” (PIÑON, 1997, p. 11). Em alguns momentos, parece evidente que os personagens têm consciência desse deslocamento, como no trecho em que Álvaro explica a Leonora o que é macaca velha: “expressão que *vai se usar em duzentos anos*” (PIÑON, 1997, p. 16, grifo nosso), ou ainda no trecho em que Leonora revela

o comportamento feminino no século citado: “obedeço-lhe como as mulheres da minha nação nesta época de dois séculos atrás submetem-se” (PIÑON, 1997, p. 17, grifo nosso).

Atrelado à categoria tempo narrativo está o espaço narrativo. Segundo Angélica Soares (2007, p. 51), o espaço diz respeito ao “conjunto de elementos da paisagem exterior (*espaço físico*) ou interior (*espaço psicológico*), onde se situam as ações das personagens. [...] não funciona apenas como pano de fundo, mas influencia diretamente no desenvolvimento do enredo”.

Cláudia Barbieri (2009, p. 106) defende que o estudo do espaço narrativo deve efetuar-se de forma contextualizada com as demais categorias narrativas (tempo, enredo, personagens, foco narrativo). Ao discutir sobre a composição do espaço literário, essa autora afirma que ele vai muito além da delimitação de espaços físicos e geográficos, do registro e descrição de dados culturais específicos, costumes, de tipos humanos. De acordo com Barbieri (2009, p. 105), o espaço na narrativa “cria também uma cartografia simbólica em que se cruzam o imaginário, a história, a subjetividade e a interpretação”. Nesse sentido, o espaço deixa de ser um elemento apenas localizador para ser um articulador do enredo.

No romance em análise não se pode dizer que o espaço é o elemento articulador da narrativa, no sentido de ser o elemento principal ou central. Pode-se afirmar, em linhas gerais, que o mesmo tem como cenário a Europa, mais precisamente Sevilha, na Espanha e a Itália (local para onde Álvaro foge após ter a fuga interrompida pelo Marquês de Calatrava). A autora apropria-se do enredo verdiano e atualiza-o em solo brasileiro. Quando a cronista, que se identifica como alguém que exerce o ofício em um jornal carioca, passa a narrar a história em língua portuguesa, ela transpõe o enredo não somente para um novo sistema linguístico, como também para um novo país, a terra de “João Cabral”, de “sintaxe rosiana”, de “Cecília, Machado e Clarice”. (PIÑON, 1997, p. 13, 14, 19 e 23).

Com isso, a autora desloca não somente o enredo da ópera para um tempo e um espaço outros, mas toda a cultura expressa nessa versão é levada para esse tempo e espaço outro. Nesse espaço, a voz que prevalece e se impõe como novo lugar de fala é a da artista brasileira que passa a reger o novo espetáculo.

A respeito do espaço, Foucault (2006b), no texto intitulado *Outros espaços*, anuncia o advento de uma época do espaço, em contraposição com a grande obsessão do século XIX com a História e com o tempo. Nesse texto, esse filósofo elabora os conceitos de utopia e heterotopia, definindo-os como posicionamentos mediante os quais a sociedade é distribuída em espaços. Segundo esse filósofo,

não vivemos em uma espécie de vazio, no interior do qual se poderiam situar os indivíduos e as coisas. [...] vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irreduzíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos. (FOUCAULT, 2006b, p. 414).

Enquanto o espaço utópico refere-se aos posicionamentos sem lugar real, ao espaço da sociedade aperfeiçoada, essencialmente irreal, as heterotopias são espaços reais, efetivos, delineados na sociedade. São

espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais [...] todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. (FOUCAULT, 2006b, p. 415).

De acordo com Foucault (2006b, p. 416), não há uma única cultura que não seja constituída de heterotopias, pois todo e qualquer grupo humano institui posicionamentos. Dentre os espaços heterotópicos, Foucault (2006b) descreve e identifica o cemitério, o museu, a biblioteca, o teatro, o jardim, o barco, como espaços reais, encontráveis em qualquer sociedade, mas que funcionam de forma diferente de acordo com a História e a cultura em que se inserem.

A Força do Destino trata da fuga do casal de amantes. A intenção dos amantes era fugir para consumir o ato sexual e depois retornar à casa paterna da moça para oficializar a união. Com isso, Álvaro aspira ascender-se socialmente, ou seja, para ele a fuga e a consequente união com Leonora conferir-lhe-ia lugar de nobreza, abandonando de vez a condição de militar de pequena estirpe. Neste sentido, entendemos que para Álvaro essa fuga representa a passagem de uma heterotopia (posicionamento real, lugar de conflito que ele efetivamente ocupa: militar destituído de poder, de nobreza) para uma utopia (posicionamento idealizado, aperfeiçoado, harmônico: ocupar o castelo, tradição, desejo de domínio, de poder). Sob o ponto de vista de Leonora, a fuga também representa também a passagem de uma heterotopia para uma utopia, porém, neste caso, ela representa a passagem para um posicionamento utópico livre, aperfeiçoado, que se oponha ao opressor heterotópico.

O castelo oferece um posicionamento privilegiado que coloca em oposição e reúne, simultaneamente, os espaços público e privado, social e familiar, de lazer e de trabalho. Vê-se que não é um espaço homogêneo, mas heterogêneo. Efetivamente real, é objeto de desejo de Álvaro (utópico) e de repulsa para Leonora (heterotópico). Isto confirma também o fato de a heterotopia funcionar de forma variável, conforme a sociedade e a cultura nas quais os indivíduos estão inseridos.

Após serem impedidos de fugirem juntos, Álvaro e Leonora fogem separados. Ela segue para o convento. O convento pode se enquadrar no tipo de heterotopia que Foucault (2006b) designou heterotopia de crise, a qual diz respeito aos lugares, também privilegiados, “reservados aos indivíduos que se encontram, em relação à sociedade e ao meio humano no interior do qual eles vivem, em estado de crise”. (FOUCAULT, 2006b, p. 416). O convento é o espaço onde Leonora se esconde do irmão e da sociedade, não apenas física, mas moralmente. Além disso, a clausura do convento representa um posicionamento sagrado, a passagem para uma heterotopia na qual o indivíduo estará intocado, protegido, sublimado.

Apesar de não tratar do espaço romanesco nesse texto, ao conceituar a heterotopia como “espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos”, Foucault (2006b, p. 416) parece indicar a possibilidade de estudar as heterotopias através da análise do texto literário, pois a literatura, enquanto ficção, permite acessar esses dois elementos: o mítico e o real.

Além disso, trazer a discussão de Foucault a respeito do espaço é também importante, tendo em vista que os seres humanos tornam-se sujeitos pelo discurso produzido em condições dadas, que são, nesse caso, o espaço de constituição do discurso e dos sujeitos.

Dessa forma, pareceu-nos válido fazer as considerações acima, apesar de a tônica no romance analisado não ser a problematização das categorias tempo e espaço, mas a polêmica em torno da questão narrativa, o processo criativo da obra. Processo este que tem motivado pesquisadores a empreenderem leituras analíticas, enfocando um ou outro aspecto da singularidade dos romances piñonianos.

4. A produção intelectual sobre o romance AFD

Ao propor esta pesquisa, recorreremos à Internet com o intuito de vasculhar trabalhos acadêmicos que tiveram por escopo empreender uma leitura analítica de AFD, sob os mais distintos prismas. Dentre os estudiosos que se propuseram a tal tarefa, encontramos o professor doutor em Literatura, Carlos Magno Santos Gomes, que tem publicado vários artigos, versando sobre o tema, em revistas acadêmicas, alguns dos quais apresentamos a seguir.

No artigo intitulado “A paródia de Verdi no romance de Nélida Piñon”, Gomes (2006) introduz o tema da intertextualidade entre a ópera de Verdi e o romance de Piñon; trata-se de um trabalho filiado aos estudos em literatura comparada, onde o autor analisa a

relação entre a ópera e o romance. Em “A intertextualidade na ópera de ficção de Nélide Piñon”, Gomes (2010) propõe analisar de que forma a escritora constrói uma leitora feminista em AFD, destacando o papel dessa escritora contemporânea ao ler os clássicos de um lugar feminista e pós-moderno. Já no ensaio “A interculturalidade no romance de Nélide Piñon”, o professor Gomes (2008) examina como a escritora recebe o enredo do amor impossível entre Leonora e Álvaro, sem ignorar as heranças culturais e os problemas da atualidade. Enquanto que no texto “Entre a voz e o eco: a performance da artista em Nélide Piñon”, Gomes (2008) ressalta a relação existente entre a proposta estética e a performance política da escritora que pode ser entrevista nas suas ficções literárias.

Prosseguindo em nossa apresentação, o professor Gomes (2010) também analisa, no artigo “O romance pós-moderno feminino”, de que forma a voz do outro se realiza no romance pós-moderno e como a ruptura da ordem estrutural do romance, através da metanarratividade, questiona os limites entre literatura, arte e cultura. Tal análise toma por *corpus*, além do texto piñoniano, romances de Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector e Lya Luft. Em “Paródia e questionamento social em Nélide Piñon e Lya Luft”, Gomes (2012) investiga a paródia como recurso estético recorrente na produção literária brasileira datada do final do século XX; para tanto, ele utiliza como procedimento metodológico os conceitos de intertextualidade e paródia, por considerar que a paródia se vale da intertextualidade como recurso artístico legítimo do romance contemporâneo. Por fim, no artigo intitulado “A artista e a sociedade no romance de autoria feminina”, Gomes (2007) pretende contribuir para os estudos da relação entre estética e gênero e traça um panorama de como Nélide Piñon está representada nos romances de autoria feminina, a partir da auto-reflexão artística revelada em cada obra.

Além desses textos acadêmicos, encontramos ainda o artigo da professora Lígia Militz da Costa (1992), “*A força do destino* e a transgressão da mimese clássica”. Nesse estudo, a autora propõe examinar a relação intertextual entre a ópera e o romance piñoniano, evidenciando as transformações ocorridas entre os textos.

O texto de Neiva Kampff Garcia (2009), “*A força do destino*: uma paródia orquestrada com maestria por Nélide Piñon”, tem como proposta lançar um olhar sobre a paródia estabelecida pela escritora e o seu ato criativo, concebendo o texto literário como uma paródia em prosa, mas que desfila diante dos espectadores de forma teatral e operística, favorecendo “conhecer a maestria de uma regente que, utilizando a batuta da língua, nos conduz pelo universo da imaginação”. Já o professor de Literatura Brasileira, Leonardo Francisco Soares (2002), propõe com o estudo “*Tutto nel mondo è burla: A força do destino*,

de Nélida Piñon e *E la nave va*, de Federico Fellini”, fazer um estudo comparatista entre o romance AFD e o filme *E la nave va*. Considerando que tais produções estéticas tem como ponto de partida a ópera verdiana, esse autor busca compreender como ambas constroem suas significações.

Finalizando essa breve exposição, encontramos, no artigo sob o título de “No caminho da desconstrução de Nélida Piñon”, da professora Elga Pérez-Laborde (2008), a tentativa de penetrar o enigma da criação artística da escritora Nélida Piñon, considerando que o processo criativo é um dos temas fundamentais ressaltados na produção literária piñoniana, inclusive, em AFD. Para essa professora, o texto é um pretexto para a escritora desenvolver processos intertextuais nas relações dialógicas entre ela (a escritora) e as personagens.

Diante do que acabamos de apresentar, fica evidente que os trabalhos analíticos de que tivemos conhecimento, cujo *corpus* é o romance AFD, pautam-se em estudos comparativos entre a ópera e o romance, dando especial relevo a aspectos intertextuais, ou à construção parodística do texto, ou, ainda, estudos que apontem para a narrativa de autoria feminina, buscando enfatizar questões feministas: a relação de gênero e o papel da mulher na sociedade e na literatura nacional.

Dessa forma, acreditamos que nossa pesquisa poderá contribuir de forma significativa para os estudos da linguagem, pois propõe, pelo viés do discurso, a análise da multiplicidade de vozes discursivas que se instauram na enunciatividade da obra tomada como *corpus*, entendendo que o jogo polifônico que se estabelece entre essas vozes pode desencadear uma reflexão sobre o lugar da autoria na mesma.

CAPÍTULO II

Por uma análise discursiva de AFD – algumas noções da Análise do Discurso Francesa, o discurso e o sujeito

1. Apresentação

O século XX foi bastante fecundo para o desenvolvimento da Linguística como ciência. A partir das aulas do genebrino Ferdinand Saussure, compiladas no *Cours de Linguistique Générale*, no início desse século, pode-se dizer que as demais correntes ou teorias linguísticas pós-Saussure lhe são tributárias, seja adotando suas postulações, seja refutando as mesmas.

Considerado o fundador da Linguística e do estruturalismo, a teoria de Saussure aborda a linguagem como um sistema que se estrutura na distinção feita entre língua (*langue*) x fala (*parole*). A primeira definida como um sistema abstrato de regras, social e essencial, enquanto que a segunda trata-se da realização dessas regras, individual e acessória. De acordo com essa teoria, a linguagem é heterogênea, uma vez que se forma na dicotomia *langue/parole*, mas a língua, enquanto sistema, é homogênea, e por isso, passível de ser analisada. Dessa forma, Saussure elege esta última como objeto de estudo da Linguística. Sintetizando, do ponto de vista saussuriano, a língua trata-se de um sistema regular, homogêneo, não influenciado por elementos externos (fala e sujeito).

Esse corte epistemológico, em que se exclui, clara e objetivamente, a fala e o sujeito-falante do âmbito dos estudos linguísticos, é uma das principais críticas que alguns estudiosos fazem a Saussure. Assentamo-nos no entendimento de que tal corte faz coro ao modelo de ciência que se desenvolvia no início do século XX. No entanto, ao problematizar o fenômeno linguístico, Saussure deu à Linguística o *status* de ciência piloto, servindo de ponto de partida para outras abordagens no campo dos estudos da linguagem, como é o caso da Análise do Discurso. Michel Pêcheux, em *Análise automática do discurso*, cuja publicação, em 1969, inaugura a Análise do Discurso Francesa (AD), questiona o estruturalismo reinante e propõe, em contrapartida, a análise da língua fazendo sentido, constituída na relação homem e história, em lugar da análise de um sistema de regras formais, estático, regular, encerrado em sua própria estrutura.

No intuito de atingir os objetivos propostos bem como oferecer resposta à questão provocadora desta pesquisa, qual seja: como os sujeitos se organizam para se enunciarem em AFD, a partir de um diálogo disperso e descontínuo, provocador de efeitos?, filiamo-nos à disciplina Análise do Discurso de linha francesa, uma vez que consideramos que os pressupostos teóricos da citada disciplina oferecem um arcabouço teórico significativo para o desenvolvimento deste trabalho. Trata-se de uma disciplina que persegue os gestos de interpretação e que, ao produzir conhecimentos, incide sobre a língua, mas ultrapassa as suas sistematicidades, revelando a posição, a constituição e a heterogeneidade dos sujeitos na análise.

Dessa forma, no presente capítulo, situamos nossa pesquisa no campo dos estudos discursivos, buscando acionar alguns conceitos deste campo para a análise de AFD, no que diz respeito à constituição dos sujeitos, mediante as relações de saber e poder.

2. A disciplina teórico-metodológica denominada Análise do Discurso

Segundo Orlandi (2010, p. 26) “a Análise do Discurso visa fazer compreender como os objetos simbólicos produzem sentidos” e, para isso, “não há chave, há método, [...], não há verdade oculta atrás do texto, há gestos de interpretação que o constituem e que o analista, com seu dispositivo [teórico, criado por ele mesmo], deve ser capaz de compreender”.

Constituída pela relação entre três domínios teóricos: a Linguística, a Psicanálise e o Marxismo, a AD tem como fundamento os efeitos de sentidos produzidos na e pela língua. Na convergência desses campos de conhecimento, ela “irrompe em suas fronteiras e produz um novo recorte de disciplinas, constituindo um novo objeto que vai afetar essa forma de conhecimento em seu conjunto: esse novo objeto é o discurso” (ORLANDI, 2010, p. 20).

Os textos que dão conta do percurso histórico da AD no Brasil, bem como da recepção dessa disciplina em nosso território nacional, relatam que, por volta dos anos de 1960/70, através dos estudos de Carlos H. Escobar, os quais se propõem a uma leitura da obra de Saussure à luz da Semiologia Materialista, já é possível entrever uma discussão em torno da constituição da AD tomando corpo entre em solo brasileiro, naquela década. De acordo com Kogawa (2010, p. 545), pode-se afirmar, resumidamente, que

a leitura da obra de Saussure feita por Escobar corresponde à inserção da Linguística no interior da Semiologia e daí para a postulação de uma teoria do discurso que

pensa os meios de produção dos discursos ideológicos, responsáveis pela manutenção da estrutura social.

Segundo Kogawa (2010), há, nos estudos de Escobar, o propósito claro de se refletir sobre a possibilidade de tomar a materialidade linguística e empreender uma análise para além da linguística formal, estendendo-se, assim, para outros campos da produção sógnica, conjugando língua, psicanálise e ideologia. Porém, como disciplina, da forma como se configura atualmente, esse campo transdisciplinar chega ao Brasil somente no final dos anos 70, em torno da figura de Eni Orlandi, uma de suas principais divulgadoras, e tem sido campo fértil para o desenvolvimento de pesquisas acadêmicas, seja lançando um olhar sobre discursos literários ou não-literários, seja problematizando seus conceitos e/ou (re)formulando outros.

Embora o argumento da AD tenha sido, inicialmente, o discurso político – a inquietação de Pêcheux quando propõe a disciplina –, é possível, pelo próprio caráter transdisciplinar dessa vertente teórica, interpretar outros tipos de discursos (como o publicitário, o religioso, o literário) embasando-se em seus postulados teóricos. Justificando o entrecruzamento Literatura – Linguística pelo viés da AD e a produtividade das pesquisas empreendidas nessa perspectiva, Gama-Khalil (2009) diz que as configurações colocadas por essa disciplina

não se distanciam de algumas propostas realizadas pela crítica literária tradicional, uma vez que esta não se constitui de forma homogênea, numa recusa ao diálogo com outros campos de conhecimento; pelo contrário, a diversidade da crítica literária se deflagra em consequência do seu contato com diversos saberes. (GAMA-KHALIL, 2009, p. 274).

Se a própria crítica literária se apoia em saberes oriundos de outras áreas do conhecimento, por que resistir ao diálogo AD e Teoria Literária? Acreditamos na viabilidade de aproximar o campo dos Estudos Literários e o dos Estudos do Discurso, principalmente se considerarmos que a episteme de ambos, em sua constituição, é atravessada por saberes advindos de diferentes posições teóricas.

Gama-Khalil (2009, p. 277) lamenta a postura ainda frequente de que, em alguns contextos, a postura acadêmica seja a de separar discriminadamente as áreas, mesmo que o diálogo entre elas seja profícuo. Autores como Bakhtin e Foucault, embora sejam filósofos com especial interesse na investigação do fenômeno da linguagem, são referenciados tanto na Teoria Literária quanto na AD.

Questionando sobre o que vem a ser literatura, Foucault (2001, p. 139), em conferência pronunciada em Bruxelas, afirma que essa questão “é, de certo modo, um oco aberto [...] onde ela deveria se situar e, provavelmente, recolher todo o seu ser”. Segundo o filósofo francês, a literatura é um advento recente, do final do século XVIII (apesar de os textos que, atualmente, nomeamos como literários existirem a milênios) e, para apreender o seu ser, é preciso considerar três pontos: a linguagem, a obra e a literatura. A linguagem é entendida como “o murmúrio de tudo que é pronunciado e, ao mesmo tempo, o sistema transparente que faz com que, quando falamos, sejamos compreendidos”; enquanto que a obra refere-se a algo no interior da linguagem que dá “espessura à transparência dos signos e das palavras”. Já a literatura não é exatamente a linguagem, nem a obra, mas “o vértice de um triângulo por onde passa a relação da linguagem com a obra” e vice-versa. A literatura, nesse contexto, é uma manifestação e uma obra da linguagem.

Como não há uma só palavra que pertença única e exclusivamente à literatura, as palavras se tornam literárias por meio de uma ritualização prévia que, pela transgressão, pelo arrombamento provocado ao invadir a página em branco, “traça o espaço de consagração das palavras” (FOUCAULT, 2001, p. 142). Isto quer dizer que, “ao irromperem no espaço vazio da página, as palavras, por mais prosaicas que sejam, passam a representar, ficcionalizar, criar um mundo, um espaço exterior à brancura silenciosa da página que se abra para acolhê-las”. (GAMA-KHALIL, 2009, p. 287). Assim, mais que uma manifestação e uma obra da linguagem, a literatura é um ser de linguagem.

Essa reflexão dialoga com as discussões de Barthes (1988), sobretudo quando faz uma aproximação entre Ciência e Literatura. Ao traçar o percurso da ciência à literatura, o autor afirma que a linguagem é, paradoxalmente, o aspecto distintivo que mais aproxima o campo da ciência ao da literatura. Para a ciência, “a linguagem não passa de um instrumento, que se tem interesse em tornar tão transparente, tão neutra quanto possível, [a matéria científica] existe fora dela e a precede”; enquanto que para a literatura, a linguagem é o seu próprio ser, seu mundo, não preexiste à literatura: “toda a literatura está contida no ato de escrever, e não no de ‘pensar’, de ‘pintar’, de ‘contar’, de ‘sentir’. [...] A ciência precisa da linguagem, [mas] não está, como a literatura, *na* linguagem”. (BARTHES, 1988, p. 24-25; grifo do autor).

Considerando que a linguagem é o ser da literatura, no sentido barthesiano, e partindo de uma concepção de linguagem enquanto espaço no qual se materializam discursos, que se mobilizam sob o efeito da opacidade, em um campo de movência e deslocamento de sentidos, percebe-se a complexidade de empreender um trabalho analítico do texto literário,

sob o prisma da Análise do Discurso. Isto porque o exame do texto literário, pelo viés discursivo, envolve a observação, compreensão e a interpretação de aspectos linguísticos e estéticos, levando em conta, principalmente, que tais aspectos articulam-se aos elementos sócio-histórico-ideológicos e culturais, colocados em jogo nos processos enunciativos de dada da obra.

Ressalta-se que o texto literário, como qualquer modalidade textual ou imagética, por exemplo, vincula-se a uma prática discursiva⁶, a partir da qual se constitui enquanto gênero discursivo e, ao mesmo tempo, é por ela legitimado. Por esse motivo, os valores que delimitam aquilo que se pode e deve dizer na literatura (e como literatura) é regulado por práticas discursivas que possibilitam certo tipo de escrita e não outra.

Dessa forma, na tarefa de compreensão e interpretação, o analista deve ter em mente que o texto literário impõe questões que carecem de resolução. Na produção de efeitos de sentido no texto, essas questões dialogam com a exterioridade e exigem respostas para diversas perguntas, como quem enuncia na obra, de quem ou de que fala, quando enuncia, para quem, por que e de que forma enuncia. A complexidade de um trabalho dessa natureza se deve ao fato de que tais respostas (que podem ser concedidas ao longo deste estudo) requerem considerar os sujeitos, interpelados ideologicamente, as condições nas quais forjaram o discurso, e considerar, ainda, a especificidade e a função social do objeto estético.

A partir da leitura de *A Força do Destino* (AFD), percebe-se o potencial para análise do funcionamento das múltiplas vozes discursivas na materialidade linguística em questão e a relevância de filiar essa análise na perspectiva teórica da AD, acionando as noções de discurso e sujeito, como se verá a seguir.

3. O discurso e as suas condições de produção

No senso comum, a palavra discurso é, segundo Fernandes (2008, p. 12), comumente empregada para referir-se a um texto estilisticamente mais rebuscado, a pronunciamentos políticos ou outros marcados pela eloquência, e em muitas outras situações de uso da língua nos mais diversos contextos sociais. No entanto, ao abordar o discurso como

⁶Em *A arqueologia do saber*, Foucault define prática discursiva como “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa”. (FOUCAULT, 2010b, p. 133).

objeto de estudo de uma disciplina específica, é necessário abandonar essas acepções advindas do senso comum e passar a pensá-lo no interior de uma teoria, relacionando-se a métodos próprios de análise.

No entender de Fernandes (2008, p. 13), de acordo com perspectiva teórica da Análise do Discurso, discurso não é a língua, o texto ou a fala, mas “aspectos sociais e ideológicos impregnados nas palavras quando elas são pronunciadas”. Trata-se de uma exterioridade apreendida no social, que “envolve questões de natureza não estritamente linguística”, embora necessite de elementos linguísticos para materializar-se.

Para Orlandi (2010, p. 15), etimologicamente, a palavra discurso “tem em si a ideia de curso, de percurso, de correr por, de movimento. O discurso é assim palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso, observa-se o homem falando”. Em outra parte, diz ser o discurso “efeito de sentido entre locutores” que é a definição defendida por Pêcheux: “não se trata de necessariamente uma transmissão de informação entre A e B, mas, de modo geral, de um efeito de sentidos entre os pontos A e B” (2010, p. 81).

Um discurso é sempre instaurado a partir de condições de produção dadas, que envolvem sempre o sujeito e a situação, de acordo com Pêcheux (2010, p.75). O que esse sujeito “diz, o que anuncia, promete ou denuncia não tem o mesmo estatuto conforme o lugar que ele ocupa”. Num sentido estrito, essas condições se referem ao contexto imediato, a instância verbal de produção do discurso; e, num sentido amplo, ao contexto sócio-histórico-ideológico que permitiu a manifestação de um discurso e não de outro (ORLANDI, 2010, p. 30). Observar as condições de produção é, segundo Pêcheux (2010, p. 73), fazer “o estudo da ligação entre as ‘circunstâncias’ e seu processo de produção”.

Essas condições de produção do discurso funcionam de acordo com as relações de sentido (relação constituída entre um dizer com outros dizeres realizados, imaginados ou possíveis), as relações de forças (“relação necessária entre um discurso e seu lugar em um mecanismo institucional extralinguístico” (PÊCHEUX, 2010, p. 76)) e a antecipação (capacidade do sujeito de colocar-se no lugar do outro, para experimentar o sentido que suas palavras produzem). É por meio do mecanismo da antecipação que “o orador [se coloca] de certa maneira [no] lugar de ouvinte a partir seu próprio lugar de orador: sua habilidade de imaginar, de preceder [antecipar] o ouvinte é, às vezes, decisiva, se ele sabe prever, em tempo hábil onde este ouvinte o ‘espera’”. (*Ibidem*, p. 77).

Para Pêcheux (2009), o discurso é sempre constituído por outros discursos advindos de diferentes tempos e de diferentes inscrições sociais. Estes discursos entrecruzam-

se no interior de uma formação discursiva, entendendo esta como “aquilo que numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada, numa conjuntura dada, pelo estado de luta de classes, determina o que pode e deve ser dito” (p. 147). Com isso, entendemos que existe um sistema de controle que preexiste a todo dizer e determina o que pode e deve ser dito, em uma conjuntura dada. Esse sistema de controle é o que define a formação discursiva⁷.

Na definição de formação discursiva, a teoria pechetiana se aproxima das reflexões empreendidas por Foucault a respeito dos discursos. Esse filósofo entende que a formação dos discursos é regida por regras, por uma regularidade, posto que só há formação discursiva mediante duas possibilidades: a descrição, entre um grupo de enunciados, do mesmo sistema de dispersão e a definição de uma regularidade entre os objetos discursivos, os tipos enunciação, as escolhas temáticas...

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma *formação discursiva*. (FOUCAULT, 2010b, p. 43, grifo do autor).

Foucault (*op. cit.*, p. 132) parte da noção de formação discursiva para definir discurso. Segundo ele, discurso pode ser entendido como “um conjunto de enunciados, na medida em que se apoiem na mesma formação discursiva”. O discurso, o sujeito e o sentido encontram lugar nas formações discursivas nas quais se inscrevem.

No entanto, como formação discursiva constitui grupos de enunciados com semelhante sistema de dispersão, para compreender a noção de formação discursiva, é importante retomar o conceito de enunciado para Foucault. Para esse filósofo, o enunciado é a unidade elementar do discurso. Ele é singular e repetível; não é uma estrutura (frase, proposição ou ato de linguagem), mas é condição indispensável para que se possa afirmar se há tais estruturas. O enunciado “não é em si mesmo uma unidade, mas sim uma função que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço” (*op. cit.*, p. 98).

⁷ Em nosso trabalho, não nos ancoramos no conceito de ideologia althusseriano, como luta de classes entre a classe dominante e a dominada, tendo o poder centrado nos AIE (Aparelhos Ideológicos de Estado), da forma como está presente na fase inicial da obra de Michel Pêcheux. Adotamos a noção de poder que aparece nos estudos foucaultianos, segundo a qual “o poder não tem uma relação direta com o Estado, uma vez que ele se exerce em níveis e em pontos diferentes da sociedade, configurando uma rede complexa de micro-poderes”. Dessa forma, as lutas e as resistências se travam “em todos os estratos sociais, em níveis mais ou menos elevados” e não apenas entre as duas classes: dominante *versus* dominada. O poder, sob esse prisma, não é negativo, pois “produz saberes, induz ao desejo”. (NAVARRO, 2008, p. 63).

Dessa forma, constata-se que a frase, proposição e ato de linguagem dão suporte material ao enunciado. Porém, o que faz as unidades estruturais da língua passarem à condição de enunciado, na perspectiva de Foucault, é exatamente a função enunciativa, ou seja, ser produzida por um sujeito em um espaço institucional, determinado por regras sócio-históricas, as quais definem e possibilitam que ele seja enunciado.

A noção de enunciado desenvolvida por Foucault, n'*Arqueologia do saber*, diz que o enunciado não é nem totalmente linguístico, nem totalmente material, mas é “uma função que cruza um domínio de estruturas e unidades possíveis e que faz com que apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço” (2010b, p. 98). É a função enunciativa que torna as estruturas da língua em enunciado. Essa noção de enunciado, enquanto função enunciativa que materializa, no tempo e no espaço, as estruturas linguísticas, comunica com a desenvolvida na obra de Bakhtin, que será tomada neste trabalho, como se verá detalhada no capítulo seguinte. Porém, na concepção dialógica da linguagem, enunciado não é função, mas a própria unidade de interação social mediada pela língua. Segundo essa concepção, torna-se enunciado, a frase produzida por um autor (posição-sujeito, no sentido foucaultiano) em uma dada esfera da atividade humana. Dito de outro modo enquanto frase é a unidade da língua, enunciado é a unidade de interação verbal entre sujeitos socialmente organizados.

Partindo do pressuposto que o enunciado não é somente linguístico, mas também tem estatuto semiológico, a análise do discurso não deve se restringir, então, aos elementos linguísticos, mas ir ao encontro da exterioridade que o constitui, isto é, apreender o discurso para além dos limites da língua. Sob esse prisma, a análise do enunciado deve envolver a descrição do exercício da função enunciativa, suas condições de aparecimento, regras de controle, o campo no qual ela se realiza, uma vez que a relação existente entre o enunciado e o que ele enuncia envolve os sujeitos e a História. (GREGOLIN, 2004, 90).

Assim como enunciado não se reduz à frase, proposição ou ato ilocutório, o sujeito do enunciado também não está restrito a uma categoria gramatical. Para Foucault, o sujeito é uma categoria discursiva; como é historicamente marcado, ele não é o mesmo de um enunciado a outro; é uma função vazia, podendo ser exercida por diferentes indivíduos. Por esse motivo, “um único e mesmo indivíduo pode ocupar, alternadamente, em uma série de enunciados, diferentes posições e assumir o papel de diferentes sujeitos” (FOUCAULT, 2010b, p. 105). Assim, o que distingue uma frase de um enunciado é a possibilidade de assinalar-lhe uma posição de sujeito.

Na próxima seção, nosso olhar volta-se para a noção foucaultiana de sujeito e os processos de subjetivação, no intuito de compreender como, pelas relações de saber e poder, os sujeitos discursivos se constituem em AFD, bem como os efeitos de sentidos produzidos.

4. O sujeito discursivo e a sua relação com o saber/poder

Para a AD, não importa o sujeito físico, empírico, mas o sujeito discursivo, interpelado pela ideologia e pelo inconsciente, afetado pelo real da língua e pelo real da história. É um sujeito descentrado, dividido, “marcado pela incompletude, anseia pela completude, pela vontade de querer ser inteiro; na relação dinâmica entre identidade e alteridade, o sujeito é ele mais a complementação do Outro, só se completa na interação com o outro” (BRANDÃO, 2002, p. 46). Essa afirmação tem lugar na concepção pecheticiana de sujeito, construída com base nas leituras que Althusser faz de Marx. Ao romper com a visão cartesiana de sujeito como um ser empírico, uno, dono e origem de seu dizer, de seus discursos, essa concepção define o sujeito como um ser social, inserido na história, atravessado por discursos outros, interpelado pela ideologia e marcado pelo inconsciente.

No entanto, Foucault refuta o conceito de ideologia para pensar os processos de subjetivação dos sujeitos. Buscando estabelecer uma relação estreita entre *verdade* e *poder*, Foucault (2012, p. 44) enumera as razões para sua recusa em utilizar o conceito de ideologia: i) “ela está sempre em oposição virtual a alguma coisa que seria a verdade”; ii) “refere-se necessariamente a alguma coisa como sujeito” e, iii) “está em posição secundária com relação a alguma coisa que deve funcionar para ela como infraestrutura ou determinação econômica, material, etc.”

Assim, ao invés da noção de ideologia, Foucault prefere trabalhar com as noções de poder/saber/verdade no intuito de compreender como se processam as práticas de subjetivação. Segundo o próprio Foucault (2010c, p. 231), embora tenha se envolvido bastante com o fenômeno do poder, não é o poder que tem sido o tema geral de suas pesquisas, mas o sujeito, ou seja, o objetivo do filósofo, com seus estudos, é “criar uma história dos diferentes modos pelos quais, em nossa cultura, os seres humanos tornaram-se sujeitos”.

O grande mote de Foucault é problematizar o sujeito mediante as práticas de objetivação e de subjetivação, levando-se em conta as relações de poder que permeiam tais práticas, uma vez que, de acordo com Duarte,

a preocupação [de Foucault] é compreender como os sujeitos são apreendidos em suas histórias, como determinadas práticas de poder ‘emergem’ e ‘capturam’ os sujeitos modalizando determinadas condutas em detrimento de outras. (DUARTE, 2008, p. 55).

De acordo com Fernandes e Alves Júnior (2009, p.110), essa noção interessa à AD, na medida em que “os enunciados apontam para posições-sujeito, e essas posições são marcadas por relações de poder que se opõem”. Por esse motivo, para a presente pesquisa, consideramos conveniente trabalhar com a noção foucaultiana de sujeito, segundo a qual o sujeito se constitui pelo discurso e nas relações de poder que exerce na trama discursiva.

Na materialidade escolhida como *corpus*, notamos que a sujeito-personagem Nélida, enquanto cronista que escreve o enredo, exerce uma forma política de poder, tramado com o saber. Leonora, quando é advertida da presença de Nélida entre ela e Álvaro, diz que obedece a ele, “como as mulheres da minha nação nesta época submetem-se”, mas não sabe se evitará olhar Nélida. “E não é porque [Nélida a] encante, mas porque escreve. [Nélida] assegura ao futuro que existiu o dia cinco de dezembro, e não há quem duvide de sua palavra”. (PIÑON, 1997, p. 17). Neste sentido, a escrita define-se como saber, confere estatuto de autoridade e, principalmente, de verdade: não se pode duvidar da palavra escrita, segundo a perspectiva adotada no romance em análise.

Como dissemos no capítulo anterior, o romance AFD joga com duas noções de tempo e de espaço distintas, por ser uma recriação intertextual paródica. Esse jogo instaura a ambiguidade nos sujeitos. No fragmento acima, por exemplo, a sujeito-personagem fala de uma Leonora que, em uma época tal e de uma nação tal, é submissa conforme ditam os padrões femininos daquela época e localidade. A sujeito-personagem é consciente desse deslocamento temporal, pois reconhece as regras e as convenções do período. Ela parece olhar de fora e reconhecer que a personagem da ópera, de dois séculos atrás, é subserviente, mas a Leonora do romance sabe que está em outra história, escrita por Nélida: a que escreve e, por isso, não há quem duvide de sua verdade.

Ao tematizar a *verdade*, Foucault (2012, p. 51) afirma que ela “não existe fora do poder ou sem o poder”, ou seja, ela se constitui com o poder. A verdade diz respeito

[não] ‘ao conjunto das coisas verdadeiras a descobrir ou a fazer aceitar’, mas ‘ao conjunto das regras segundo as quais se distingue o verdadeiro do falso e se atribui ao verdadeiro efeitos específicos de poder’; entendendo-se também que não se trata de um combate ‘em favor’ da verdade, mas em torno do estatuto da verdade e do papel econômico-político que ela desempenha. (FOUCAULT, 2012, p. 51).

De acordo com o autor, cada sociedade formula seu regime de verdade, sua política geral da verdade, através da qual se determina

os tipos de discurso que acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro. (FOUCAULT, 2012, p. 51).

Com base nisso e retomando o exemplo de AFD acima, a escrita configura uma forma de saber que confere poderes a quem a detém, sendo que o saber se constitui através das relações de luta e poder. Dessa forma, no bojo de todo saber, do conhecimento, há uma relação de poder, que envolve a resistência.

Além disso, a escrita constrói a história, pois o saber, uma vez codificado, fica disponível para a posteridade, permitindo a consulta, a comparação, a verificação. A verdade contida no documento escrito passa a ser um objeto suscetível de análise. Por esse motivo, Nélida desperta a atenção de Leonora: apesar de ser mulher, no contexto do século XVIII, longe da nobreza, a sujeito-personagem Nélida escreve ocupando, assim, a posição “sujeito-que-narra, sujeito-que-descreve, sujeito-que-interpreta, sujeito-que agencia outros discursos, sujeito-que-retoma e/ou desloca enunciados pronunciados por outros sujeitos, em outros lugares institucionais e em outras épocas” (NAVARRO, 2008, p. 66).

De acordo com o mencionado no capítulo anterior, os sujeitos-personagens Álvaro e Leonora protagonizam e assumem a autoria em determinados pontos do romance. Com isso, eles também ocupam posição sujeito-que-narra, sujeito-que-descreve, mas não a de sujeito-que-escreve. Nesse contexto, Nélida, a cronista que escreve, é detentora do saber e, por isso, exerce poder e o que escreve tem estatuto de verdade.

O poder de verdade exercido pelo sujeito-personagem Nélida por conta da escrita fica evidente também na passagem em que, com a morte do Marquês, que não era benquisto pela sociedade de Sevilha, Leonora atinge a notoriedade de ser considerada uma heroína para a comunidade local, transformando-se, assim, em um mito. Dessa forma, a Leonora de Vargas de antes já não mais existia, pois passou a ser parte de relatos alegóricos, exagerados, com elementos que a ela mesma não condiziam. Com isso, o que se depreende, dessa passagem, é que a verdade é uma construção discursiva e que não há a Verdade, no sentido absoluto, mas construção de verdade(s) possível(is), através do discurso. Retomando a cronista Nélida, “a partir desta certeza, pouco valem os feitos de Leonora, quando [à narradora] cabe inventar-lhe

uma vida, propor-lhe cotidiano”. (PIÑON, 1997, p. 59) e, assim, dar corpo a uma história para construir e fazer circular verdade(s).

Dessa forma, compreendemos que a escrita está ligada a uma relação de saber/poder/verdade/dominação, que determina as relações sociais. Em nossa análise, o saber da escrita relaciona-se ao poder que procura conduzir a conduta do outro. Neste sentido, por conta da atribuição de escrever o romance, a posição-sujeito que a personagem Nélide ocupa no discurso a investe de um poder que, além de autorizá-la a transformar o enredo de referência⁸, confere a ela o direito de conduzir a ação dos demais sujeitos-personagens, como na passagem em que a cronista adverte Álvaro de que, por ter sido introduzida por ele na narrativa, ela seria uma sombra implacável, de modo a não permitir barreiras entre eles. “Era um jogo perigoso. Bastava acenar com a cabeça e passaria eu [Nélide] a surpreender a sevilhana a fazer amor a qualquer hora do dia” (PIÑON, 1997, p. 11).

Transformar o enredo de referência significa vertê-lo para a língua “tupiniquim” e recriá-lo dois séculos depois, em solo carioca, introduzindo no discurso dos sujeitos a linguagem popular da modernidade. O sujeito-personagem Nélide sabe do poder que detém através da escrita e o exerce.

Por um lado, essa transposição da narrativa para um outro sistema linguístico e, em consequência disso, para uma outra cultura pode indicar uma certa positividade do poder exercido através da escrita, uma vez que produz e faz circular saberes. Mas, por outro lado, é possível entrever também uma atitude autoritária da cronista quando considera Álvaro e Leonora como se fossem marionetes⁹ de uma história que está ao seu comando:

Unicamente por minhas mãos ingressariam ambos na língua portuguesa, que é, como expliquei a Álvaro, um feudo forte e lírico. [...] Ah, Leonora, por minhas mãos, e por elas apenas, esta língua recolherá atos, palavras, ações, para devolvê-los refletidos e massacrados. *Por minhas mãos*, ainda, Álvaro, eu os introduzirei definitivamente a uma língua que registra a vida de modo a que se cancele a inocência para sempre.

Álvaro aceitou tal sorte. Olhou-me firme, pediu que o aguardasse no hotel. [...] Quando voltou a procurar-me, havia vendido a sua história. Sem prazo e deixando-me livre para *criá-la a meu gosto*. (PIÑON, 1997, p. 12-13, grifos nossos).

Como vimos, a escrita está associada a uma estratégia de dominação e poder, ou seja, escrever é exercer um poder. Na verdade, há uma estreita relação entre a linguagem e o

⁸ Entenda-se por enredo de referência a ópera italiana de Giuseppe Verdi, *La forza del destino*.

⁹ A análise de Álvaro e Leonora como marionetes encontra seu sentido se observados a partir da perspectiva do poder conferido pela escrita, o que não implica dizer que tais personagens são desprovidos de consciência autônoma. A partir da página 74, defendemos que o romance AFD é perpassado por polifonia (no sentido bakhtiniano), o que, em tese, colocaria em contradição considerar que tais personagens estejam sob o jugo do autor.

poder. Segundo Maurizio Gnerre (1991, p. 5), “as pessoas falam para serem ‘ouvidas’, às vezes para serem respeitadas e também para exercer uma influência no ambiente em que realizam os atos linguísticos”. O poder da escrita é o de legitimar um saber que circula no interior das relações sociais, ou seja, para que seja reconhecido e aceito como verdadeiro.

Segundo Foucault (2004, p. 277),

nas relações de poder, há necessariamente possibilidade de resistência, pois se não houvesse possibilidade de resistência – de resistência violenta, de fuga, de subterfúgios, de estratégias que invertam a situação – não haveria de forma alguma relações de poder.

Isso implica dizer que o outro lado do poder é a resistência, que nada mais é do que a reação do sujeito contra os efeitos do poder e as consequentes formas de dominação. A resistência pressupõe a liberdade, uma vez que apenas sujeitos (pelo menos relativamente) livres podem sofrer ação do poder; se um dos dois sujeitos estiver completamente à disposição do outro, de modo a que não lhe caiba a alternativa de fuga, não há relações de poder, mas de violência. Por esse motivo, sendo o poder tramado com a resistência, Leonora reage contra as formas de dominação, questionando as relações de gênero, classe e de papéis que, através da escritura de Nélide, ela ocupa na narrativa, ora na posição de sujeito-autor, ora na de sujeito-personagem.

Assim, a resistência se caracteriza como uma forma de luta antiautoritária e se origina no interior das relações de poder: do homem sobre a mulher, do pai sobre o filho, do psiquiatra sobre o doente mental, do autor sobre a personagem. Em AFD, a oposição do poder do homem sobre a mulher está muito bem delineada na relação entre Álvaro e Leonora, podendo ser interpretado literalmente no excerto abaixo, que relata a superioridade do homem sobre a mulher através do signo “bigode”:

Ah, Álvaro amado, como te quero. Emociona-me o conhecimento que tens da vida a ponto de devassar-lhe as formas vindouras. Será acaso produto da experiência? Ou porque em ti o bigode alcança uma dimensão descomunal?
Não creio, embora o farto bigode indique uma visível supremacia sobre a mulher. Não é à toa que Deus nos distinguiu com esta prova de inteligência. (PIÑON, 1997, p. 18).

O bigode, segundo o Houaiss, é um substantivo masculino que designa a parte da barba que cresce sobre o lábio superior em pessoas do sexo masculino. A barba, de acordo com Chevalier (2003, p. 120), simboliza a virilidade, a coragem e a sabedoria, portanto, o poder: os deuses, os heróis, os reis, os filósofos são sempre retratados com barba. Como a

mulher é imberbe, se ela desse prova de coragem e sabedoria, podia, nas sociedades antigas, portar uma barba postiça.

Nota-se que o signo bigode provoca, no discurso, um efeito de poder do homem sobre a mulher, sinalizando a diferença entre o indivíduo que detém o saber, a virilidade, a coragem e o que não detém. Nesse sentido, nota-se que há uma identificação do sujeito-personagem Álvaro tanto com a sabedoria (“Deus nos distinguiu com essa prova de inteligência”), quanto com a virilidade ou superioridade (“o farto bigode [indica] uma visível supremacia sobre a mulher”).

Vê-se novamente que há uma relação intrínseca entre saber e poder. Mais do que identificar e localizar as relações de poder, é importante entender que o poder é gerado no interior das relações entre os sujeitos e que são os discursos que revelam o lugar desses sujeitos. Assim, as relações de poder/saber/verdade/dominação constituem o discurso e, em contrapartida, confirma a constituição do sujeito pelo discurso.

Além disso, nota-se um posicionamento irônico da autora com relação ao significante “bigode”. A professora Beth Brait (1996, p. 15) informa que a ironia, uma das formas de configuração do humor, se trata de uma estratégia de linguagem que mobiliza diferentes vozes. A ironia se surpreende como um

procedimento intertextual, interdiscursivo, sendo considerada, portanto, como um processo de meta-referenciação, de estruturação do fragmentário e que, como organização de recursos significantes, pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros. (BRAIT, 1996, p. 15).

Com base nisso, observamos que no fragmento de AFD recortado acima, através do significante “bigode”, a autora ironiza determinados estereótipos masculinos e femininos, dessacralizando o discurso oficial, de modo a instigar o leitor a refletir como a cultura cristã cristalizou, ou legitimou esses lugares: o homem representa a grandeza, a força e a inteligência; e a mulher, como não tem bigode, é destituída de grandeza, de força e, sobretudo, de inteligência, sendo, por isso, inferior ao homem.

No entanto, em AFD, Leonora, que é descrita como esperta e convincente e que aprecia brincar com as palavras (PIÑON, 1997, p. 64), nota não apenas um bigode, objetivamente, mas um bigode descomunal que, em Álvaro, causa estranheza. No lexema “descomunal”, que pode ser entendido tanto como gigantesco quanto como incomum, também incide o discurso da ironia. Em Álvaro, que aspira tanto a ascensão social e, sobretudo, o domínio sobre a mulher, o bigode não combina, é grotesco. Isto porque a mulher

(nesse caso, Leonora), símbolo da resistência contra o poder patriarcal, o poder do Estado e o poder do Clero, ocupa posição hierarquicamente superior à de Álvaro, tanto social quanto intelectualmente. Álvaro é descrito como desprovido de inteligência, aquele que, por ter tido formação militar, mantinha-se longe do entendimento (PIÑON, 1997, p. 54). Tanto é verdade que ele pareceu não perceber a ironia de Leonora que, no contexto descrito, o que menos quis foi elogiar o conhecimento que o amante tem da vida.

Em AFD, a autora recorre ao discurso irônico como recurso para contrapor, subverter e desmascarar valores que a cultura cristalizou ao colocá-los como verdadeiros.

Perceber e interpretar a ironia exige inscrever-se em um lugar teórico que não conceba a língua como uma estrutura encerrada em si mesma, um sistema fechado sem relação com a exterioridade, mas que reconheça a opacidade do discurso, isto é, reconhecer a não-transparência da linguagem. Essa opacidade é determinada pela movência de sentidos que caracterizam a produção discursiva, entendendo que o discurso é exterioridade à língua e se instaura de acordo com os lugares sócio-histórico-ideológicos ocupados pelo sujeito.

Lançar um olhar leitor sobre uma materialidade significa compreender as relações entre o poder e o sujeito, bem como as peculiaridades dessas relações. Importa refletir sobre as condições históricas, políticas e sociais que possibilitaram a formação daquele discurso, lembrando que é no social que se definem as posições sujeito. Isto quer dizer que, de acordo com Fernandes (2008), sujeito, na perspectiva teórica da AD, deve ser entendido sempre como um “ser social, apreendido em um espaço coletivo”, um ser “não fundamentado em uma individualidade”, mas “sim um sujeito que tem existência em um espaço social e ideológico, em um dado momento da história e não outro”, cuja voz “revela o seu lugar social e expressa um conjunto de outras vozes integrantes de dada realidade social; de sua voz ecoam vozes constitutivas e/ou integrantes desse lugar sócio-histórico”. Para compreender e analisar a constituição do sujeito pelo discurso, é necessário conhecer quem são as vozes sociais que estão presentes em sua voz. (FERNANDES, 2008, p. 24-25).

Assim, essa conjunção de vozes nos permite afirmar a heterogeneidade do sujeito¹⁰, pois seu discurso evidencia o entrecruzamento de diferentes discursos, que se opõem, se contradizem e se negam.

Ao considerar o sujeito e o discurso da forma como o exposto, a Análise do Discurso leva em conta que os discursos se constituem para além do que é dito, ignoram a sua origem e, por isso mesmo, não há nos discursos começo. Em vez de o sujeito ser “aquele de

¹⁰ Esta concepção de sujeito aparece na terceira fase do desenvolvimento da Análise do Discurso Francesa. A esse respeito, ver texto *A análise do discurso: três épocas*, de Michel Pêcheux (2010, p. 307-315).

quem parte o discurso, [...] [é] antes, ao acaso de seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível” (FOUCAULT, 2010a, p. 5-6).

Em suma, é possível sintetizar da seguinte forma: o discurso é constituído por vários discursos e o sujeito do discurso se constitui na sua relação com o outro. O sujeito não é homogêneo, nem se subordina à ideologia dominante: ele é constituído discursivamente na interação social e mediante as relações de saber e poder, entendendo que poder não se possui, se exerce.

Com base nessas considerações, é possível fazer referência ao dialogismo e à polifonia, conceitos desenvolvidos por Bakhtin em sua proposta de teoria dialógica da linguagem. Tais conceitos, ao lado do plurilinguismo no romance, são essenciais no entendimento das vozes que se instauram no romance moderno e são pontos a serem desenvolvidos no capítulo a seguir.

CAPÍTULO III

Múltiplas vozes em diálogo – relações dialógicas e polifônicas no romance AFD

1. Apresentação

A leitura de AFD é muito instigante e envolvente. Trata-se de um romance constituído por vozes discursivas em (in)tenso diálogo: vozes que se questionam, que se confirmam, que se confrontam. Diante dessa constatação, ressaltamos a importância de aprofundarmos nossa pesquisa no discurso romanesco moderno, via Bakhtin, no intuito de perscrutar os efeitos de sentidos que tais discursos plurilíngues, dialógicos, polifônicos e heterogêneos podem provocar.

Analisar o discurso, situando-se no pensamento bakhtiniano, significa observar a língua em sua integridade viva que se concretiza, se materializa em enunciados. Para Bakhtin, todo enunciado tem um autor, o qual revela um posicionamento. Porém, um mesmo enunciado pode revelar posicionamentos sócio-ideológicos distintos, i.e., diferentes vozes podem ecoar em um mesmo enunciado.

Dessa forma, o exame da multiplicidade de vozes no romance AFD deve passar pela reflexão do dialogismo, enquanto discurso bivocal que desemboca no plurilinguismo no romance. Além do plurilinguismo, nossa leitura enfoca também a polifonia presente em AFD, no intuito de compreender como se processam as múltiplas vozes evidenciadas na enunciatividade da obra.

2. Vozes em diálogo: a noção de dialogismo na análise de AFD

Compreender, do ponto de vista epistemológico, o conceito bakhtiniano de dialogismo requer, inicialmente, que se posicione em um lugar teórico que considere o princípio da heterogeneidade da/na linguagem. Em outras palavras, deve-se entender que o processo de produção do discurso se constitui a partir do discurso do outro, que é o já-dito sobre o qual todo discurso se constitui. Deve-se entender, ainda, que o sujeito é também construído na relação com o outro, por meio da linguagem: seu projeto de fala não depende

somente de si, mas do outro, concebendo esse outro tanto o interlocutor quanto o contexto sócio-histórico-ideológico. Nesse sentido, o sujeito se constitui na e pela interação, isto quer dizer que, sob o ponto de vista bakhtiniano, não há sujeito anterior à enunciação.

Diante da singularidade de AFD com relação ao jogo discursivo instaurado a partir da coexistência das múltiplas vozes, conforme já expusemos neste trabalho, cabe o questionamento: quem fala nesse romance? No intuito de tentar encontrar uma resposta a essa indagação, recorreremos ao pensamento desenvolvido por Bakhtin e o Círculo a respeito das noções de dialogismo e polifonia, a partir de uma reflexão sobre a linguagem como interação verbal e, assim sendo, um fenômeno dialógico por excelência.

Essa concepção, denominada por Bakhtin de metalinguística (ou translinguística) antagoniza com a que a ciência Linguística, embebida pelo estruturalismo, começa a definir, no início do século XX. No entanto, em suas formulações, Bakhtin não desmerece a Linguística estruturalista cujo foco é o estudo das unidades da língua, isoladas do contexto de sua produção. Porém, ele assevera que os estudos da linguagem não devem estar reduzidos a isso: “as relações dialógicas são absolutamente impossíveis sem relação lógica e concreto-semântica, mas são irreduzíveis a estas e têm especificidade própria” (BAKHTIN, 2010b, p. 210).

Nesse sentido, deve-se partir do exame das unidades da língua e assentar-se no estudo dos enunciados, uma vez que “o emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana” (BAKHTIN, 2010a, p. 261). Isto quer dizer que o estudo da linguagem deve-se efetuar na via do discurso, que é “a língua em sua integridade concreta e viva” (BAKHTIN, 2010b, p. 207), em seu acontecimento.

Entende-se por enunciado a unidade da comunicação discursiva que irrompe da interação verbal. Assim, se o mesmo for isolado de seu processo de enunciação, ele perde sua razão de ser, porque o enunciado é “um elo na cadeia da comunicação discursiva de um determinado campo” (BAKHTIN, 2010a, p. 296). Ele

é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera da comunicação discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo: ele os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subtende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta. (BAKHTIN, 2010a, p.297).

Na discussão do conceito de enunciado, a vertente bakhtiniana aproxima-se da foucaultiana, que entende o dito efetivamente produzido como a função enunciativa que cruza

um domínio de estruturas da língua, tornando essas estruturas em enunciados. Como o enunciado tem sua fronteira invadida por outros enunciados com os quais estabelece relações de concordância ou discordância, ele exige situações concretas, reais, de interação discursiva. Por isso, sua análise deve perseguir o seu acontecimento, ou seja, deve considerar tais situações concretas, as relações, na busca de apreender o lugar e o momento no qual foi produzido, bem como questionar por que esse enunciado e não outro em seu lugar.

Nesse contexto, a epígrafe de AFD cita o verbete “artista”, apresentando a seguinte descrição: “ARTISTA: s. 2g. e adj. 2g. aquele que, ou ‘que sabe artifícios delicados, e sutis’”. Esse verbete, analisado de forma isolada, no Dicionário da Língua Portuguesa, Tomo Primeiro, Anno de 1813, Lisboa, é uma unidade da língua, pois não está inserido em um contexto de interação verbal e, portanto, não estabelece relações dialógicas. Porém, ao ser inserido em uma conjuntura de interação verbal, como prólogo de um romance que coloca em evidência a artista e o seus artifícios criativos, o verbete passa a estabelecer relações dialógicas com discursos outros, mantendo uma atitude de responsividade, i.e., passa a “fazer réplicas ao dito, confrontar posições, dar acolhida fervorosa à palavra do outro, confirmá-la ou rejeitá-la, buscar-lhe um sentido profundo, ampliá-la” (FARACO, 2009, p. 66).

No caso de AFD, a artista Nélida é aquela que, apesar de saber artifícios delicados e sutis, apresenta, de forma escancaradamente paródica, nem tão delicada e sutilmente, sua proposta de mostrar ao leitor como se elabora uma narrativa. Assim, o verbete passa de uma unidade da língua para enunciado, que é a unidade da interação social, pois dialoga com outros enunciados e ganha vida a partir de sua inserção em uma situação concreta de interação verbal e social, passando, dessa forma, a fixar a posição de um sujeito social. (A noção de enunciado desenvolvida por Foucault, n’*Arqueologia do saber*, diz que o enunciado não é nem totalmente linguístico, nem totalmente material, mas é “uma função que cruza um domínio de estruturas e unidades possíveis e que faz com que apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço” (2010, p. 97). É a função enunciativa que torna as estruturas da língua em enunciado e, nesse caso, a função aproxima-se da noção de enunciado desenvolvida por Bakhtin.).

Como se vê, o centro do pensamento bakhtiniano é a interação verbal e o caráter dialógico da linguagem, uma vez que o dialogismo é constitutivo da linguagem e condição de sentido do discurso. Nas palavras do próprio filósofo,

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não

pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. (BAKHTIN, 2010c, p. 88).

O enunciado é produzido sempre em um contexto social, pois nasce da interação viva e tensa entre os indivíduos, mediada pela palavra. Para Bakhtin (2010, p. 117), a palavra é entendida como “uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra apoia-se sobre o meu interlocutor. [...] é o território comum do locutor e do interlocutor”. Dialogismo, nesse sentido, é a palavra, pois “decorre da interação verbal que se estabelece entre o enunciador e o enunciatário”, sendo, então, o “espaço interacional entre o eu e o tu ou entre o eu e o outro, no texto”. (BARROS, 1999, p. 2-3).

Segundo Bakhtin (2010b, p. 213), o dialogismo pode ser compreendido como macrodiálogo, no sentido lato, e como microdiálogo, em uma concepção estreita. Macrodialogismo refere-se ao dialogismo enquanto “modo de funcionamento real da linguagem”, “princípio constitutivo do enunciado” (o enunciado constitui-se a partir de outro(s)), como explica Fiorin (2008, p. 24).

Assim, nesse sentido mais amplo, o dialogismo é o diálogo que se instaura em todo e qualquer tipo de comunicação, tanto verbal como não verbal. É dessa forma que entendemos AFD, isto é, como um ato de fala que se constitui por intervenções anteriores, resultantes do trabalho de Nélide Piñon com a linguagem, em constantes diálogos com outros autores e textos de diversos gêneros, tempos e lugares.

De acordo com Bakhtin (2010, p. 123), o microdialogismo constitui uma das formas mais importantes da interação verbal e refere-se, também segundo Fiorin (2008, p. 32), à “incorporação pelo enunciador da voz ou das vozes de outro(s) no enunciado. Nesse caso, o dialogismo é uma forma composicional. São maneiras externas e visíveis de mostrar outras vozes no discurso”. Assim, a voz do outro “não se situa no mesmo plano ao lado do discurso do autor, e sim numa espécie de distância perspectiva em relação a ele”. (BAKHTIN, 2010b, 213-214).

Essa distância a que se refere Bakhtin determina a característica do discurso, se objetivado ou bivocal. É objetivado quando o discurso alheio é marcadamente citado e separado do discurso citante, pelo uso de aspas, discurso direto ou indireto, negação. É bivocal quando o discurso alheio não é demarcado de forma a não permitir uma distinção muito clara entre o discurso citado e o citante, podendo ser exemplificado, segundo Fiorin (2008, p. 33), pela paródia, estilização, discurso indireto livre.

A esse respeito, observamos que, em AFD, a palavra (ou voz) de Verdi se mistura à de Nélide, de modo a não se separar muito claramente o que é advindo da ópera e o que é fruto da criação piñoniana. Por isso, entendemos que, na paródia, o discurso é plurilíngue e bivocalizado¹¹. No entanto, não é somente pela forma composicional do romance enquanto paródia que o discurso de AFD é bivocal, mas também pela utilização do discurso indireto livre em todas as situações de diálogo entre os personagens. Isto faz com que a passagem de um turno de voz a outro nem sempre se dê de forma clara, ocorrendo, na maioria das vezes, de forma ambígua, quase sorradeira, surpreendendo o leitor. Dito de outro modo, essa forma ambígua de narrar, através do discurso indireto livre, faz com que o leitor não discrimine a quem pertence cada voz, quem é cada interlocutor. Tal questão pode ser observada no trecho abaixo, que trata do instante em que o Marquês de Calatrava descobre o intento de Álvaro e Leonora de fugir e tenta impedi-los:

Criados, corram aqui, eis um ladrão na casa, devemos acorrentá-lo, para os esbirros e a justiça / pai, tudo menos esta desfeita, eu amo Dom Álvaro / então, desgraçadinha, confessas tal amor? / e acaso é amor maldito também, desde quando homem e mulher não gozam de todos os benefícios para se amar à vontade e sem chateação? / não basta serem homem e mulher / ah, se Dona Leonora fosse varão, o senhor melhor aprovaria nosso amor homossexual? / pelo menos não estaria à minha vista, eu teria assegurado à sociedade de Sevilha que a honrada casa de Calatrava jamais se uniria a um telhado menos digno com o propósito de ter filhos / pai, acalme-se, como podemos debater problemas tão graves se gritamos todos ao mesmo tempo, já não sei que palavra é de minha lavra, que verbo brotou do seu coração. (PIÑON, 1997, p. 24)¹².

O diálogo acima, de acordo com nossa leitura, se o transpuséssemos para o discurso direto de forma a identificar os interlocutores, ficaria da seguinte forma:

Marquês: “criados, corram aqui, eis um ladrão na casa, devemos acorrentá-lo, para os esbirros e a justiça”

Leonora: “pai, tudo menos esta desfeita, eu amo Dom Álvaro”

Marquês: “então, desgraçadinha, confessas tal amor?”

Álvaro (?) Leonora (?) ou Nélide (?): “e acaso é amor maldito também, desde quando homem e mulher não gozam de todos os benefícios para se amar à vontade e sem chateação?”

Marquês: “não basta serem homem e mulher”

Álvaro (?) Leonora (?): “ah, se Dona Leonora fosse varão, o senhor melhor aprovaria nosso amor homossexual?”

¹¹ O discurso paródico de AFD será abordado mais adiante, neste capítulo.

Marquês: “pelo menos não estaria à minha vista, eu teria assegurado à sociedade de Sevilha que a honrada casa de Calatrava jamais se uniria a um telhado menos digno com o propósito de ter filhos”

Leonora: “pai, acalme-se, como podemos debater problemas tão graves se gritamos todos ao mesmo tempo, já não sei que palavra é de minha lavra, que verbo brotou do seu coração”

Nota-se, no trecho acima, que o leitor atento consegue identificar os interlocutores, mas, há situações ambíguas nas quais essa identificação não é possível. O recurso do indireto livre, por conta da ausência de um narrador direcionando e identificando as falas de cada personagem, projeta, no leitor, a imagem de uma liberdade tal que é como se as personagens enunciassem todas ao mesmo tempo. Interessante que a própria personagem Leonora tem consciência dessa liberdade que o discurso indireto livre provoca no texto e da dificuldade de precisar o autor de cada fala. Tanto é que, na última fala do trecho destacado, ela declara desconhecer que palavra é de sua produção e que verbo brotou do coração de seu pai.

Ao empreender um trabalho pelo viés da análise dialógica do discurso, o diálogo face a face interessa não como forma composicional, mas como “um documento sociológico altamente interessante” (BAKHTIN, *apud* FARACO, 2009, p. 61). Em outras palavras, interessa observar o que ocorre nesse diálogo, ou seja, a dinâmica do processo de interação das vozes sociais, quais são as forças (sócio-histórico-ideológicas) que atuam nesse diálogo e que efeitos ou relações de sentido são produzidos. Dito de outro modo e retomando o pensamento foucaultiano a respeito do acontecimento do enunciado, importa investigar quais são os fatores que possibilitaram o aparecimento de tal enunciado e não de outro em seu lugar.

Nesse sentido, o acontecimento dos enunciados, no excerto acima, corrobora a crítica que a autora, valendo-se do discurso irônico, faz ao poder das instituições: o Estado, a Igreja e a Família. Pelo viés do dialogismo constitutivo, a análise permite-nos entender que ela critica o Estado, representado pela elite burguesa, cuja preocupação é manter a aparente ordem e obediência à moral e aos preceitos tradicionais; nesse sentido, o amor homossexual pode até ser permitido desde que seja às escondidas, porque o que realmente importa é que a transgressão de Leonora não esteja à vista do pai e, mais ainda, que seja ignorada pela sociedade sevilhana. Podemos entrever ainda uma crítica ao poder da Igreja, que não aceita a relação homoafetiva, pois admite o ato sexual apenas entre macho e fêmea, com o propósito claro da procriação, segundo o mandamento bíblico: “crescei e multiplicai”. Critica ainda a

sociedade patriarcal, fundamentalmente machista, e demonstra resistência da personagem Leonora, através de sua rebeldia aos padrões morais perpetuados pela tradição burguesa.

É importante acrescentar que, segundo Garcia (2009, p. 26), a intervenção por barras trata-se de uma separação métrica das frases, característica do gênero musical ópera. Nélide Piñon mantém tais barras em duas passagens do romance, s.m.j.: na citada acima e na página 92. Interpretamos a manutenção dessas barras como uma forma de a autora reforçar que a sua narrativa, na verdade, está atrelada à ópera, sendo desta apenas uma recriação, uma versão: “é a simples história da história. E eu [Nélide] a sua discreta narradora” (PIÑON, 1997, p. 99).

Retomando as concepções de dialogismo pensadas por Bakhtin, além do macro e microdiálogo, há ainda uma terceira concepção de dialogismo: o dialogismo constitutivo do sujeito. O sujeito, segundo Fiorin (2008, p. 55), pelo fato de não ser assujeitado, submisso às estruturas sociais, nem ser desvinculado das relações sociais, age em relação aos outros, se constitui sujeito discursivamente na relação com o outro. Nesse sentido, “o dialogismo é o princípio de constituição do indivíduo e seu princípio de ação” (FIORIN, 2008, p. 55).

De acordo com Fiorin (2008, p. 55), como o sujeito está sempre em relação com o outro, ele apreende as vozes sociais que constituem a realidade na qual está imerso, bem como as inter-relações dialógicas que engendram essa realidade. Dada a heterogeneidade dessa realidade, o sujeito não absorve apenas uma voz social, mas várias, que estão em relações diversas entre si. Por isso, ele é constitutivamente dialógico: “seu mundo interior é constituído de diferentes vozes em relação de concordância ou de discordância” (p. 55).

É sabido que as formulações bakhtinianas sobre a linguagem partiam sempre, ou quase sempre, do texto literário. No entanto, esse fato não impediu que tais formulações transpusessem o espaço teórico da Teoria Literária. A discussão do dialogismo e da polifonia, por exemplo, repercutiu na Linguística através do estudo da heterogeneidade, empreendido pela francesa Jacqueline Authier-Revuz. Essa estudiosa inscreve-se epistemologicamente no campo da Linguística da Enunciação e propõe, quando lança o conceito das heterogeneidades enunciativas, a discussão de que os discursos são heterogêneos, por conta da ação do inconsciente. Nesse sentido, ela filia sua discussão aos estudos lacanianos sobre o sujeito. Tais estudos defendem que o sujeito, por não controlar o que diz, utiliza inconscientemente vozes alheias em seus dizeres, ou seja, em sua voz ecoam vozes de outros sujeitos. Por esse motivo, o sujeito é também heterogêneo, uma vez que se constitui e é constituído pelo discurso de outrem.

A heterogeneidade, no entendimento de Authier-Revuz, refere-se à presença do discurso do Outro no discurso do sujeito. No desenvolvimento desse conceito, a autora distingue duas formas de heterogeneidades: a constitutiva e a mostrada. No entanto, sua preocupação não está em distinguir essas duas formas, pois, em sua concepção, “é o corpo do discurso e a identidade do sujeito que remetem às diversas formas da heterogeneidade mostrada em relação com a heterogeneidade constitutiva”. (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 34).

Na heterogeneidade constitutiva, que está para a noção de macrodialogismo, não se evidencia tacitamente o discurso do Outro, pois o mesmo realiza-se inconscientemente, no nível interdiscursivo. De acordo com Fernandes (2008, p. 38), a heterogeneidade constitutiva não se mostra no fio discursivo, uma vez que “é a condição de existência dos discursos e dos sujeitos, uma vez que todo discurso resulta do entrelaçamento de diferentes discursos dispersos no meio social”. Segundo Authier-Revuz (2004, p. 22), essa forma de heterogeneidade é “uma ancoragem, necessária [à constituição do sujeito], no exterior do linguístico”.

Fernandes (2008, p. 38) explica que, na heterogeneidade mostrada, “a voz do outro apresenta-se de forma explícita no discurso do sujeito e pode ser identificada na materialidade linguística” e revela ainda a ilusão do sujeito de que é dono do dizer. A heterogeneidade mostrada está para a noção de microdialogismo e pode se manifestar de maneira marcada, visível na materialidade do discurso – “quando o locutor faz uso de palavras inscritas no fio de seu discurso [...] e ao mesmo tempo ele as mostra [...], marcado por aspas, por itálico, por uma entonação e/ou por alguma forma de comentário.” (AUTHIER-REVUZ, 2004, p. 13) – ou não marcada, não visível na materialidade do discurso. A heterogeneidade mostrada não marcada é da ordem do discurso e pode ser definida, de acordo com Authier-Revuz, pelo uso do(s)

discurso(s) indireto(s) livre(s), da ironia, da antífrase, da imitação, da alusão, da reminiscência, do estereótipo..., formas discursivas [nas quais] a presença do outro [...] não é explicitada por marcas unívocas na frase”, [sendo possível reconhecê-la] a partir de índices recuperáveis no discurso em função de seu exterior. (AUTHIER-REVUZ, 2004, p. 17-18).

Diante do que acabamos de expor, consideramos, em nossa análise, que a heterogeneidade constitutiva é a condição de existência dos sujeitos que se manifestam na materialidade discursiva de AFD. Por outro lado, concebemos a heterogeneidade mostrada, em AFD, quando nosso olhar se volta para a análise das vozes sócio-ideologicamente determinadas, advindas do discurso religioso, da política, da história, da cultura.

No entanto, por escolha metodológica, em nosso trabalho analítico ancoramo-nos nos conceitos de dialogismo e polifonia, via Bakhtin. Isto, porque, em nossa concepção, as noções de heterogeneidades enunciativas pouco se distanciam do pensamento desenvolvido por Bakhtin e que serviram de referência para Authier-Revuz propor essas noções teóricas.

Sistematicamente, enquanto a heterogeneidade constitutiva está para o dialogismo no sentido amplo (ou macrodialogismo), a heterogeneidade mostrada está para a concepção estreita do dialogismo (ou microdialogismo), como já dissemos neste capítulo. A heterogeneidade mostrada marcada vincula-se ao dialogismo no sentido estreito, em que o discurso é objetivado (discurso alheio é demarcado); já a heterogeneidade mostrada não-marcada repercute no dialogismo no sentido estreito, em que o discurso é bivocal, internamente dialogizado.

Dessa forma, a análise das múltiplas vozes se realiza sob as noções bakhtinianas de dialogismo que se manifesta através do plurilinguismo, enquanto o diálogo entre distintas vozes sociais, histórias e ideológicas (e aqui entra o discurso paródico e suas interferências no romance AFD), e da polifonia, enquanto o diálogo entre distintas vozes que não se fundem, mantendo sua autonomia.

2.1 O plurilinguismo em destaque

Levando-se em conta os apontamentos acima, podemos dizer que o pensamento bakhtiniano sobre a linguagem, enquanto atividade de interação verbal, prioriza o diálogo, o dinamismo. Nesse sentido, a linguagem, por se constituir como uma arquitetura de vozes discursivas e sociais, não é homogênea, mas heterogênea, plural.

Considerar o pluralismo da linguagem, ou plurilinguismo dialogizado, ou heteroglossia, permite lançar um olhar diferente aos estudos da linguagem de um modo geral, seja sob o prisma literário, linguístico ou filosófico. De acordo com o filósofo russo, o plurilinguismo dialogizado, “é o verdadeiro meio da enunciação” (BAKHTIN, 2010c, p. 82) e a sua abordagem possibilita investigar o diálogo instaurado por diferentes vozes sociais no discurso.

Em outras palavras, o plurilinguismo se configura, então, como uma interação entre línguas sociais e se refere à coexistência, no discurso, de “línguas de diversas épocas e períodos da vida sócio-ideológica”, uma vez que

cada dia tem a sua conjuntura sócio-ideológica e semântica, seu vocabulário, seu sistema de acentos, seu *slogan*, seus insultos e suas lisonjas. A poesia despessoaliza os dias na linguagem, já a prosa [...] desarticula-os frequente e propositadamente,

dá-lhes representantes em carne e osso e confronta-os dialogicamente em diálogos romanescos irreversíveis. (BAKHTIN, 2010c, p. 98).

De acordo com Fiorin (2008, p. 115), “o romance é o gênero que ocupa um lugar central na obra de Bakhtin [...], porque ele [o romance] é a expressão do dialogismo no seu mais alto grau, dando lugar à diversidade, à diferença, à heterologia”, mais do que os outros gêneros podem conferir. Para Bakhtin, segundo Fiorin,

A natureza do romance é que ele se define, por excelência, como um gênero literário plurilinguístico, pluriestilístico e plurivocal. É a expressão artística da descentração e da relativização da consciência, é a forma estética da plurivocidade social, é a expressão de uma percepção galileiana da linguagem. (FIORIN, 2008, p. 115).

Assim, o que singulariza o romance diante dos demais gêneros é que ele

incorpora todos os outros gêneros, mesclando-os; alterna os estilos, entrelaçando-os. Um romance apresenta diálogos de todos os tipos [...], monólogos interiores, ensaios, narrativas, cartas, fragmentos de diários, poemas líricos, proclamações oficiais, memorandos, etc. (FIORIN, 2008, p. 118).

Essa diversidade de gêneros e linguagens dentro do romance caracteriza o plurilinguismo. Sob esse aspecto, podemos dizer que AFD é um romance plurilíngue, pois uma diversidade de gêneros entra em sua constituição. De acordo com Leonardo F. Soares (2002, p. 265), são apropriados, além da ópera verdiana, “o folhetim romântico do século XIX¹³, os seriados cinematográficos, a fotonovela e a telenovela, o romance policial, as chanchadas, dentre outros”. A ópera, por si só, é um gênero intrinsecamente híbrido, pois mantém interface com outras artes, como a dança, a música, o teatro e a literatura. Além disso, ela serve como ponto de partida para a construção do romance, uma vez que o texto piñoniano “é o palco onde se encenam as histórias de Álvaro, Leonora e de Nélide, a cronista” (SOARES, L., 2002, p. 266). Interessante é que as próprias personagens têm a consciência de que estão representando um papel cênico:

Cá entre nós, Leonora, por que está você a pentear-se agora, numa hora tão precária, piscando os olhos, testando as pestanas postiças, como posando para um retrato. [...] Qual é, Leonora, que ritmo frásico quer você alcançar com esta voz de contralto? Pensas que não sei que estás a fazer olhar de quem quer ser lida, e suspira pela posteridade? (PIÑON, 1997, p. 10).

¹³ A marcação temporal do enredo da ópera se refere ao século XVIII, mas ela foi encenada, pela primeira vez, em São Petersburgo, no ano de 1862, portanto século XIX.

Do ponto de vista do discurso, com o plurilinguismo, o romance passa a ser observado como uma diversidade de linguagem e estilos. Isto porque “a verdadeira premissa da prosa romanesca está na estratificação interna da linguagem, na sua diversidade social de linguagens e na divergência de vozes individuais que encerra”. (BAKHTIN, 2010c, p. 76).

Segundo Bakhtin (2010c, p. 106), o plurilinguismo, se introduzido no romance (gênero prosaístico), será submetido à linguagem literária, considerando que

todas as palavras e formas que povoam a linguagem [literária] são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso, *diferenciada* do autor no seio dos diferentes discursos da sua época. (BAKHTIN, 2010c, p. 106, grifo do autor).

Segundo Faraco (2009, p. 69), o Círculo de Bakhtin defende que as relações dialógicas se estabelecem em um espaço de tensão, sobre as quais agem duas forças opostas da vida verbal: as forças centrípetas e as forças centrífugas. Isto quer dizer que o dialogismo

deve ser entendido como um vasto espaço de luta entre as vozes sociais [...], no qual atuam forças centrípetas (aquelas que buscam impor certa centralização verboxiológica por sobre o plurilinguismo real) e forças centrífugas (aquelas que corroem continuamente as tendências centralizadoras, por meio de vários processos dialógicos tais como a paródia e o riso de qualquer natureza, a ironia, a polêmica explícita ou velada, a hibridização ou a reavaliação, a sobreposição de vozes, etc.). (FARACO, 2009, p. 69).

Se, por um lado, as forças centrípetas que agem sobre as relações dialógicas tendem a manter a unidade, o fechamento, o monologismo, por outro lado, as forças centrífugas, tendem a manter a diversidade, a descentralização, convocando outras vozes sociais ao tenso diálogo, como ocorre em AFD, por conta do plurilinguismo sob a forma do discurso paródico, do riso carnalizante.

Com base no exposto, acreditamos que o conceito de plurilinguismo se encaixa em nossa análise se atentarmos para o fato de que a obra tomada como *corpus* caracteriza-se como romance humorístico, gênero romanesco onde o plurilinguismo é mais evidente. Segundo comenta a escritora Néida Piñon, em sua página eletrônica na Internet, AFD representa a

grande celebração do melodramático. A elite intelectual não gosta de trabalhar com o melodramático porque acha que está se rebaixando, buscando o sucesso fácil com histórias sentimentais. No entanto, enquanto a sociedade pretende nos dar uma imagem filtrada de nós mesmos, o melodramático não o faz, e nos mostra tal como somos, como lobos que devoramos o amor e a vida, que nos devoramos uns aos outros. Neste sentido, *A Força do Destino* é uma paródia da obra de Verdi e

também, através da cronista Nélide presente no romance, uma reflexão sobre a arte de narrar. (grifo do original).

Mesmo que a escritora não declarasse a construção parodística do texto, é possível percebemos o jogo humorístico sarcástico que perpassa toda a obra. Sobre o romance humorístico, Bakhtin (2010c, p. 107) observa que é nesse gênero onde o plurilinguismo e plurivocalismo são evidenciados mais claramente, e explica que

O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. [...] A estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. E é graças a este plurilinguismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas, todo o seu mundo objetual, semântico, figurativo, expressivo. O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance. (BAKHTIN, 2010c, p. 74-75).

Em linhas gerais, concebemos o romance AFD constituído por três vozes narradoras (Nélide, Álvaro e Leonora) que protagonizam a ação em determinados momentos e que confrontam seus pontos de vista sobre o mundo, de acordo com suas vivências, além da voz de um outro narrador, não nominalmente identificado. Nessas vozes, ecoam suas inscrições ideológicas, sociais, culturais, históricas. Dentre a pluralidade de vozes constituintes dos sujeitos, entrevemos a voz de um sujeito-personagem Nélide que fala de seu lugar enquanto cronista carioca do século XX, em cuja voz expressa, predominantemente, além do ofício de escritora, o posicionamento sócio-ideológico da personagem frente ao papel da mulher na sociedade; em Álvaro, enquanto um militar de pequena estirpe, mas que aspira ascender-se socialmente, prepondera a voz inscrita em uma formação discursiva machista e rude; já Leonora ressalta a voz que exprime o desejo de romper com a autoridade do pai e libertar-se para o mundo.

Constatamos a combinação dessas vozes ideologicamente marcadas em constante interação ao longo do romance, estabelecendo relações dialógicas de interposição ou contraposição, tanto nos próprios diálogos quanto nos monólogos interiores. A partir daí, observamos o plurilinguismo característico do gênero romance, conforme prevê Bakhtin, através da inserção de diferentes vozes sociais no discurso configura o que se denomina por plurilinguismo.

Em nossa análise, investigamos os procedimentos plurilinguísticos de AFD, através do discurso bivocal internamente dialogizado: “o discurso irônico, paródico [...], o

discurso do gênero intercalado [nos quais] se encontra um diálogo potencial, não desenvolvido, um diálogo concentrado de duas vozes, duas visões de mundo, duas linguagens” (BAKHTIN, 2010c, p. 127-8).

Porém, notamos que são posicionamentos distintos que se manifestam no discurso bivocal, não se sobrepõem, não se reduzem à consciência do narrador, e que questionam, a partir de suas inscrições ideológicas, a religião, a filosofia, as práticas sociais, etc. Dessa forma, nosso trabalho se encaminha para a análise da polifonia que coloca em jogo essa multiplicidade de vozes distintas ideologicamente e resistentes ao discurso autoral, ou seja, que não se submetem hierarquicamente ao narrador. Isto porque há uma relação em que não há uma força centralizadora entre tais vozes, fazendo com que elas se dialoguem em pé de igualdade com a voz autoral, manifestando-se a polifonia, que “não é um universo de muitas vozes, mas um universo em que todas as vozes são equipolentes”. (FARACO, 2009, p. 78).

Na materialidade de AFD, ora se combinam, ora se combatem, vozes discursivas que se impõem ao autor como expressão da diversidade social que o mesmo deseja representar em sua escrita. Assim, sob a noção de polifonia, a análise das múltiplas vozes discursivas em AFD se consolida, neste trabalho.

2.1.1 O discurso paródico como estratégia do plurilinguismo no romance AFD

Em AFD, Nélide Piñon, parodia a ópera homônima de Giuseppe Verdi e nos apresenta, de forma alegórica, a trágica e arrasadora paixão entre os amantes Álvaro e Leonora que, proibidos pelas convenções de se relacionarem, armam um plano frustrado de fuga, sendo flagrados pelo Marquês de Calatrava, pai da moça. Buscando num drama do século XIX a matriz para construir a sua ficção, a escritora denuncia os hábitos e costumes da época, relacionando-os à atualidade. A narrativa se constrói por meio da desconstrução de modelos. Nélide Piñon desestrutura as convenções literárias ao parodiar um gênero operístico e transformá-lo num romance e se apresentar como uma narradora que, do Rio de Janeiro, em pleno século XX, se desloca abruptamente para a época em que se passa a narrativa, podendo dialogar intimamente com as personagens. Contudo, essa desconstrução de modelos fica mais explícita quando dirigidas àqueles alicerçados pelo patriarcalismo. A autora destaca vários tipos de opressão de ordem social, sexual e religiosa, que servem como suporte para a reflexão sobre os dualismos que se cristalizaram no sistema social.

Toda essa desconstrução é marcada pela irreverência, pela ironia e pelo humor.

Entre as várias maneiras de expressar o riso na estética em geral, estão os jogos de palavras, a ridicularização, o estereótipo, o grotesco, o burlesco, a obscenidade e a ironia.

Nesse contexto, a paródia surge como um gênero capaz de subverter a seriedade na literatura, por dicotomizar o sério/trágico ao risível/cômico. Como dissemos anteriormente, trata-se de um discurso bivocal, em que se manifestam pelo menos duas linguagens sem algum aspecto formal que identifique a inserção de vozes no discurso. O discurso da paródia serve-nos, neste trabalho, como um dos procedimentos de análise do plurilinguismo no romance, o qual é, como lembra Bakhtin (2010c, p. 127), “o discurso de outrem na linguagem de outrem”.

Entendemos a paródia, pela impactante presença da ironia e do humor, como uma estratégia de manifestação das vozes no romance AFD, por entrelaçar estilos, linguagens, posicionamentos axiológicos distintos. Esse entrelaçamento é o que caracteriza o discurso plurilíngue, no gênero romanesco.

Etimologicamente, o lexema paródia (*para-ode*) significa canto paralelo e é entendido, de acordo com Sant’Anna (2003, p. 12), como “uma ode que perverte o sentido de outra ode”. Vê-se que, na etimologia da palavra, a paródia tem origem na música e designa uma espécie de contracanto. Na literatura, a paródia é concebida como um jogo intertextual¹⁴, caracterizado pelo desvio em relação ao texto de referência, numa espécie de insubordinação crítica. Trata-se da recriação de um texto, conferindo ao recriado um caráter contestador e subversivo, através da ironia, da crítica e, quase sempre, do humor.

O humor da paródia não se encerra no riso que descontraí, não provoca uma catarse que alivia tensões. Ao contrário, de acordo com Angélica Soares (2007, p. 73), o humor paródico se caracteriza pela “reunião imprevisível de várias vozes culturais” e trata-se de um “riso carnalizante [que] foge ao controle do poder vigente, [tanto] ideológico [quanto] literário, adquirindo um vigor denunciatório e anti-ilusionista, questionando valores tradicionais e evidenciando a literariedade da literatura”.

É interessante explicitar que o riso carnalizante advém dos estudos que Bakhtin fez sobre o gênero do romance. Nesse sentido, o carnaval, na acepção bakhtiniana, é uma noção utilizada para designar não uma festa específica, mas um modo especial de apreender o mundo em que “nada se absolutiza, apenas proclama a alegre relatividade de tudo” (Bakhtin, *apud* FARACO, 2009, p. 80). É essa cosmovisão carnavalesca que “materializa a força cultural do riso: dessacraliza discursos oficiais, os discursos da ordem e da hierarquia, os discursos do sério e do imutável”. (FARACO, 2009, p. 80).

¹⁴ Intertextual/Intertextualidade se refere a um tipo composicional de dialogismo, proposto por Julia Kristeva, e que diz respeito “ao cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras, um cruzamento de citações”. (FIORIN, 2008, p. 51).

Através do diálogo que narradores e personagens estabelecem entre as diferentes épocas e as diversas linguagens, o romance piñoniano promove a atualização tanto da história quanto do discurso. Ao superpor três gêneros de arte, o teatro, a ópera e o romance, Nélide Piñon estabelece um espaço de recriação carnalizada de tema, enredo e contexto, o que inserimos no sentido de “avesso”, conforme proposto por Bakhtin (2010b):

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e expectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas *vive-se* nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, *vive-se uma vida carnavalesca*. Esta é uma vida desviada da sua ordem *habitual*, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido” (“*monde á l’envers*”). (p. 140, grifos do autor).

A existência do avesso poderia ser entendida, no romance, como uma paráfrase, no sentido de tradução, ou como uma paródia, na consideração de um desenvolvimento crítico. Haveria uma metamorfose da peça teatral e/ou do argumento do libreto da ópera, dentro do que Bakhtin (2010b, p. 140) designa como cosmovisão carnavalesca. A presença da ironia e do humor permite múltiplas leituras, pelo contraste das diversas linguagens expressas na obra literária, de modo que o tempo histórico e o gênero se apresentam numa intersecção flexível, através de diferentes vocabulários e estilos. A amplitude desse contraste é especialmente significativa, na composição de Nélide, se acompanharmos a afirmativa de Bakhtin (2010b, p. 159) de que “a linguagem de um gênero é concreta e histórica”. Nesse sentido, encontramos, ainda, em Bakhtin:

[...] o carnaval, suas formas e símbolos e antes de tudo a própria cosmovisão carnavalesca, séculos a fio se entranharam em muitos gêneros literários, fundiram-se com todas as particularidades destes, formaram-nos e se tornaram algo inseparável deles. É como se o carnaval se *transformasse em literatura*, precisamente numa poderosa linha determinada de sua evolução. Transpostas para a linguagem da literatura, as formas carnavalescas se converteram *em poderosos meios* de interpretação artística da vida, numa linguagem especial cujas palavras e forma são dotadas de uma força excepcional de generalização *simbólica*, ou seja, de generalização *em profundidade*. Muitos aspectos essenciais, ou melhor, muitas *camadas* da vida, sobretudo as profundas, podem ser encontradas, conscientizadas e expressas somente por meio dessa linguagem. (2010b, p. 175, grifos do autor).

Em seu percurso na busca de uma explicitação do conceito de paródia e com base na noção de desvio, de Tynianov e Bakhtin, Sant’Anna (2003, p. 38) enumera três elementos para explicar a estrutura da paródia: paráfrase, estilização e paródia. Com isso, o autor pretende demonstrar que as variantes de um mesmo texto se distinguem na proporção em que se afastam do texto de referência. Na opinião de Sant’Anna (2003, p. 38, grifos do autor), “a

paráfrase surge como um *desvio mínimo*, a estilização como um *desvio tolerável*, e a paródia como um *desvio total*”, e completa que:

a paródia deforma o texto original subvertendo sua estrutura ou sentido. Já a paráfrase reafirma os ingredientes do texto primeiro conformando seu sentido. Enquanto a estilização reforma esmaecendo, apagando a forma, mas sem modificação essencial da estrutura. (SANT’ANNA 1988, p. 41).

Notamos que, em AFD, a autora deforma o texto de referência (ou texto original, como classifica Sant’Anna) e subverte tanto a estrutura quanto o sentido da ópera. Quanto à estrutura, a autora recria a ópera transpondo-a para o gênero romanesco, passando os efeitos de sentidos a serem produzidos a partir desse lugar. Com relação ao sentido, AFD repensa a função e posição do sujeito-autor-narrador e o ato de criação literária, através da personagem narradora Nélide; além disso, ao ser transposta para o século XX, AFD enlaça o sujeito-leitor na produção de sentidos e desfere críticas aos papéis sociais que os sujeitos representam na obra literária.

Ampliando a noção de paródia às demais formas de arte pós-moderna, a estudiosa canadense Linda Hutcheon (1985, p. 13) afirma que “a paródia é [no século XX] um dos modos maiores da construção formal e temática de textos. E, para além disto, tem uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas”. Para a autora, é possível entender a paródia no campo semântico da semelhança, como um acordo ou intimidade entre os textos, considerando que o prefixo grego *para*, além do significado de *contra*, de *oposição*, também pode ser decodificado como *ao longo de*. É essa segunda acepção do prefixo que entrou na significação do termo paráfrase e que, utilizada no entendimento da paródia, faz alargar o alcance pragmático da mesma para as discussões das formas de arte modernas (p. 48).

Dessa forma, Hutcheon (1985) lança um novo olhar à concepção tradicional de paródia, assumida por Sant’Anna (2007), distanciando-se da noção que a entende como um recurso estilístico deformador do discurso de referência, com o qual dialoga.

Segundo a estudiosa, o artista ocidental moderno, por conta da necessidade de assegurar o seu lugar na difusa tradição cultural que o cerca, preocupa-se deliberadamente com a incorporação do velho ao novo em um processo de desconstrução e reconstrução por meio dos recursos estilísticos encontrados na ironia e na inversão. No capítulo em que pretende dar uma definição para a paródia, Hutcheon (1985, p. 54), embasando-se em Deleuze, esclarece que a paródia é uma forma de repetição que inclui a diferença,

é, pois, na sua irônica ‘transcontextualização’ e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no ‘vaivém’ intertextual. (HUTCHEON, 1985, p. 45).

Com isso, observamos que a paródia piñoniana não apenas subverte, ridiculariza, mas, através da ironia, opera no sentido de contrapor as posições ideológicas expressas nos enunciados. Na consecução desse objetivo, o discurso paródico exige que o leitor identifique a inversão irônica heterodialogada no discurso, através do jogo intertextual. Caso isso não ocorra, a paródia perde a sua essência e sua funcionalidade.

Para tanto, em AFD encontramos ocorrências ao longo do romance que dialogam com o enredo de referência, com o propósito de demarcar que o romance trata-se de uma paródia e, dessa forma, ter garantida a sua funcionalidade enquanto uma recriação subversiva da ópera. Enquanto Verdi quis cobrir Álvaro e Leonora “de música, sangue e *marshmallow*, pelas salas do mundo” (p. 15), Nélide prefere subverter as normas e criar a história dos amantes a seu bel prazer (p. 13).

O recurso da paródia influencia mais intensamente a produção literária do pós-modernismo e é notável na narrativa de autoria feminina. Segundo Gomes (2010, p. 46), essa narrativa apresenta duas características importantes: “a falência da família patriarcal e a representação do corpo feminino liberado, sem as amarras da família tradicional”. De acordo com esse estudioso, isto se deve aos avanços sociais da mulher, enquanto inserida no contexto das minorias. A partir da década de setenta, as narrativas de autoria feminina passaram a incorporar pontos do discurso feminista, além de trazer um posicionamento contra a ditadura militar e contra a censura.

Segundo Coutinho (2008, p. 162), a arte pós-moderna, produzida a partir da segunda metade do século XX, recebe a influência da cultura popular e dos movimentos políticos das minorias dos anos 1960/70: movimentos feministas, luta dos negros e dos homossexuais na defesa de seu lugar na sociedade. Esse cenário, no qual as vozes de todos os excluídos começaram a se fazer ouvir, interferiu decisivamente nas formas de expressão da arte, rompendo com a distância entre o erudito e o popular.

A literatura pós-modernista, produzida na América Latina a partir da segunda metade do século XX, privilegia, de acordo com Coutinho (2008, p. 170), a “presença mais intensa da mídia extraliterária, a acentuação da fragmentação do texto e da polifonia de vozes narrativas, a presença frequente da paródia e do pastiche, assim como a consciência

hiperbólica do texto como tal”. Esse conjunto de traços distingue a produção da segunda metade do século XX daquela que foi definida como modernista, pela história literária.

Assim, AFD está imerso em uma rede enunciativa que adota um procedimento de escrita semelhante, ao colocar em xeque, a partir da reflexão autoral, os problemas sociais, através de uma estética da paródia, da ironia. Tal procedimento aparece também nas obras de Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Lya Luft.

Como dissemos no capítulo 1 deste trabalho, o projeto estético de Nélide Piñon caracteriza-se pela recorrência à intertextualidade com os clássicos e/ou mitos da literatura universal, como a Sherazade (em *Vozes do Deserto*), a Penélope (no conto “Colheita”, que compõe a obra *O calor das coisas*), por exemplo. Com efeito, a recriação dos clássicos, nas versões piñonianas, deixa entrever o engajamento político da autora com as questões feministas, uma vez que as personagens que recria assumem uma postura contestadora, que não se submetem à ordem estabelecida pela dominação machista.

3. Nélide, a cronista, e as vozes da ficção pós-moderna: estratégias dialógicas

Retomando a pesquisadora canadense Linda Hutcheon, Coutinho (2008, p. 166) acredita que, na literatura pós-modernista, “o passado é resgatado não mais como um documento portador de verdades incontestáveis, mas como texto, como discurso, e é conscientemente abordado com o olhar do presente”. Nisto reside a metaficção, que diz respeito a um tipo de ficção em que há um intenso diálogo com a tradição poética na qual a obra se insere.

Em AFD, o cuidado em recriar a ópera do passado, com a preocupação de manter as unidades sequenciais da ação, não quer dizer que há um apego a esse passado como se fossem verdades incontestáveis, mas sim que se trata de uma estratégia de contrapor contextos históricos e conjunturas ideológicas divergentes.

É dessa forma que ocorre em AFD: através do dialogismo com a ópera, a paródia se estabelece e configura parte do arranjo metaficcional. De modo simplista, o termo metaficção se refere à ficção sobre a ficção que caracteriza a ficção da pós-modernidade. No entanto, segundo a professora Zênia de Faria (2012, p. 237), a História Literária relata que esse tipo de texto metaficcional, em que a ficção se volta para si mesma e questiona ou comenta o próprio processo de produção e circulação, surgiu com Miguel Cervantes e seu famoso *Dom Quixote de la Mancha*, no século XVI.

Faria vem pesquisando sobre o tema da metaficção desde o ano de 2011 e afirma que esse tipo de narrativa “coloca em evidência o caráter de artefato da obra literária” (2012, p. 237) e, assim, rompe com “a ilusão de realidade da obra”. Além disso, diz a pesquisadora que as narrativas construídas sob o prisma da metaficção “são invadidas pela crítica e/ou pela teoria literária, tornando-se, assim, uma forma híbrida, em que a ficção, a crítica e a teoria partilham o mesmo espaço literário” (p. 238). De acordo com a professora, essa modalidade de texto literário é mais recorrente a partir dos anos 1950 e, no Brasil, nos anos 1960/70. Assim, costuma-se referir a ela como uma das principais características da literatura pós-moderna.

Em sua pesquisa, a autora faz um retrospecto dos estudos teóricos e críticos a respeito das narrativas metaficcionais, publicados nas últimas quatro décadas, e observa que há uma profusão de termos para designar tais narrativas, como, por exemplo, antiromance, metaficção, narrativa pós-moderna, ficção autorreferencial, autorreflexiva, metaficção historiográfica, só para citar alguns. Em sua maioria, nos estudos citados os termos são utilizados, indevidamente, como sinônimos, sendo tomados uns pelos outros. A autora analisa os principais termos e as noções utilizadas por diferentes teóricos, com o objetivo de entender em que consistem, quais as características, e em que medida eles se referem a uma noção diferente, de forma a justificar a criação de um novo termo para designar o mesmo fenômeno.

Com base nesse estudo, no qual Faria resgata a terminologia e enfatiza as principais características que singularizam o romance metaficcional, entendemos que o procedimento narrativo de AFD encaixa-se nos romances metaficcionais historiográficos, propostos pela estudiosa canadense Linda Hutcheon. Hutcheon (1984, p. 1), *apud* Faria (2012, p. 250 N.T.), explica que a metaficção historiográfica designa um tipo de narrativa que problematiza, questiona, a própria narrativa. É “uma ficção sobre a ficção – isto é, a ficção que inclui dentro de si um comentário sobre a própria identidade narrativa ou linguística”. O que singulariza e justifica o uso dessa definição para designar a ficção pós-moderna é a inclusão, ou a participação do leitor na narrativa.

Umberto Eco (2003, p. 199) corrobora essa afirmação ao dizer que esse tipo de texto traz uma reflexão sobre si mesmo e sobre a sua própria natureza. A narrativa metaficcional diz respeito, ainda, “à intrusão autoral que reflete sobre o que está contando e talvez convide o leitor a compartilhar de suas reflexões”. (ECO, 2003, p. 199). Essa característica está presente no romance AFD, como, por exemplo, no trecho em que Álvaro revela a presença da cronista Nélide na narrativa, ela se desculpa com o leitor:

Perdoem-me, leitores, se o meu nome ganha relevância na discussão ora presente. Posso assegurar-lhes que não havia autorizado Álvaro a denunciar uma presença que fatalmente provocaria atritos e suspeitas. (PIÑON, 1997, p. 10).

Além disso, mais adiante, a cronista insere um comentário sobre o texto que está sendo escrito: “repassemos ligeiramente o texto vencido” (PIÑON, 1997, p. 40); “certas palavras neste texto estão se excedendo em suas funções. Não as endossarei de modo algum”. (PIÑON, 1997, p. 48).

Nesse contexto, entendemos que o processo de constituição da identidade da cronista funde-se ao processo de constituição do próprio texto, isto confirma a posição teórica que defendemos: o sujeito se constitui, continuamente, pelo e no discurso. A posição que esse sujeito ocupa no discurso é de revisão, de transformação, de reflexão sobre os próprios limites do ficcional.

Assim, ao tematizar o discurso estético, irônica e parodicamente, em AFD, como dissemos, interessa mais o processo criativo do que o melodrama verdiano. AFD, nesse sentido, vincula-se à poética pós-moderna, uma vez que “imitando a arte mais que a vida”, esse romance piñoniano “reconhece conscientemente e autocriticamente a sua própria natureza [paródica]”. (HUTCHEON, 1985, p. 40).

Com isso, asseguramos que o que marca a metaficção em AFD é a presença da cronista Nélide, que aparece repentinamente entre os protagonistas Álvaro e Leonora e passa a discorrer sobre o fazer literário, ao mesmo tempo em que narra o enredo da ópera. Por meio da metaficção, dizemos que esse romance cruza, de forma irônica e paródica, duas histórias em simultâneo: a ação dos personagens da ópera verdiana e a reflexão sobre próprio ato de narrar. Nessa paródia, com a presença da artista na ação, subverte-se a noção de tempo e espaço, permitindo o diálogo, o deslocamento e a reduplicação de temporalidades e espacialidades distintas e, com isso, a consequente fragmentação do espaço geográfico e histórico.

A personagem Nélide é identificada como a cronista carioca que escreve para um jornal matutino local do Rio de Janeiro, situa-se no século XX; já Álvaro e Leonora são contemporâneos da cronista, na medida em que se relacionam com ela, travam diálogos tensos ao longo da narrativa, mas são, ao mesmo tempo, prisioneiros de um enredo operístico de dois séculos atrás, como informa Leonora no trecho abaixo:

OK, Álvaro, *nestes tempos de dois séculos atrás*, não pode a mulher fazer outra coisa senão contrariar a vontade paterna fugindo com o noivo. (PIÑON, 1997, p. 8, grifos nossos).

No trecho em destaque, fica nítida a distinção entre o tempo do enunciado e o tempo da enunciação. Sugere-se que o presente da ação é o passado, pois a palavra “atrás” remete à ideia de distância, de passado, mas, diametralmente, há uma consciência atual, situada no século XX, pela utilização do pronome “nestes”, que indica proximidade, o hoje. Além disso, observa-se, através da ironia, uma crítica ao poder patriarcal, que cerceia a liberdade da mulher, o direito de ir e vir. Nesse sentido, a fuga para a consumação do ato carnal era, para Leonora, a condição, o pretexto para ela, ocupando o lugar da resistência, firmar-se como sujeito do discurso. As pistas deixadas por Leonora no discurso permitem entender que, se não fossem os tempos de duzentos anos atrás, mas o tempo da “emancipação feminina” (p. 9), provavelmente ela se comportaria de outra maneira, pois, para ela, a fuga simboliza a reação desse sujeito à autoridade patriarcal, à dominação machista, a forma de se constituir sujeito pela resistência.

No diálogo entre os dois modalizadores de tempo, o século XVIII e o XX, fica claro o efeito paródico, principalmente através da linguagem, em que se colocam lado a lado registros linguísticos contraditórios, tanto do ponto de vista temporal quanto do social, como no trecho em que Leonora propõe a Álvaro:

E se nos amássemos no jardim mesmo, Álvaro, como a doce plebe? Por favor, Leonora, não enche, sim. Como vou fazê-la minha mulher, se não abandonamos ao menos as propriedades do teu pai. Não pense jamais que vou trepar sob o poder da tua casa invencível. (PIÑON, 1997, p. 7).

Nesse excerto acima, fica claro que, embora as personagens se situem em um contexto discursivo de duzentos anos atrás, elas acessam a linguagem do século XX e conferem significação aos falares populares da modernidade, como em “não enche”, “vou trepar”, justapostos à norma padrão culta da língua portuguesa, como em “e se nos amássemos”. Essa é também uma manifestação do plurilinguismo rompendo com o tom sério da ópera, dessacraliza o discurso oficial e, por isso, parece-nos uma representação carnavalesca em que o sério torna-se risível e grotesco, colocando em xeque a inocência das personagens e bem como do discurso.

Como Álvaro representa, em AFD, o oficial militar de pequena estirpe, destituído de nobreza, no exemplo acima, as expressões grosseiras “não enche”, “vou trepar” podem condizer com o caráter rude, não elevado, que o mesmo representa no discurso de AFD, em contraposição à delicadeza nobre de Leonora.

Dessa forma, do contexto europeu do século XVIII, a ópera é revista, no século XX, a partir de um lugar brasileiro, utilizando a língua portuguesa para narrar a ação das personagens; “a língua que precisa que seus amantes se excedam” (PIÑON, 1997, p. 13) e que, em momentos de “grave ameaça, ganha dimensões impensadas. Usa da pena de Camões. Cecília Machado, Clarice, só para não perecer” (PIÑON, 1997, p. 13).

Com essa cisão do espaço geográfico e histórico, a ópera passa a servir a um outro artista, outra cultura, a outra língua, fazendo com que as significações do texto de referência sejam alargadas. Assim, através das vozes que ressoam nessa recriação paródica, do dialogismo irônico e subversivo, a autora faz a ópera ecoar sentidos outros, com uma nova perspectiva histórica e ideológica, colocando em evidência e levando às últimas consequências, dentre outras questões, os valores sociais e culturais da sociedade, os abusos do poder, o rigor hierárquico, a mesquinhez, a hipocrisia dos votos de castidade e pobreza, o homossexualismo, o interesse mercenário do clero, o sentimento incestuoso.

4. As vozes da polifonia em AFD

Em entrevista concedida a José Carlos Vasconcelos, disponibilizada na página eletrônica da escritora na Internet sob o título “A paixão do romance”, ao ser perguntada sobre o processo de criação do romance, Nélida diz que há ações que são definidas previamente, mas

há outras que [a] surpreendem, que o próprio texto vai impondo. Não vou dizer que o personagem impõe a sua vontade ao escritor. Mas é como se lhe dissesse: ‘Eu não sou aquilo que está fazendo de mim’. Nesse sentido, o personagem tem uma voz que chama a atenção da sua consciência estética. Ele diz: ‘Você se equivocou Nélida! Esse pedaço, esta acção, não me pertence’.

Na explicação acima, fica claro o projeto estético de Nélida Piñon e que é reproduzido em AFD: há uma relação entre criador (autor) e criatura (obra/personagem) de excepcional liberdade, não havendo entre essas instâncias uma posição de hierarquia, de subordinação, seja do autor com o personagem ou vice-versa. Na resposta citada, a autora assume que o personagem tem vontades próprias que chamam a atenção da consciência estética do artista, e que esse aspecto deve ser levado em conta, no processo criativo.

Essa relação autor/obra, em que há uma liberdade de posicionamentos, de vozes, sem que haja uma hierarquia, uma centralidade entre elas, Bakhtin observou haver nos

romances de Dostoiévski. Ele denominou metaforicamente esse fenômeno de polifonia de vozes para explicar o funcionamento enunciativo-discursivo nas/das obras de seu conterrâneo.

Polifonia é um vocábulo pertencente à Música e se refere a um estilo popular desenvolvido a partir da Idade Média, que, como oposição ao canto gregoriano, designa uma espécie de canto a várias vozes, sem que uma prepondere sobre as outras. Bakhtin recupera o significado deste vocábulo no campo semântico da Música e atualiza-o no da Literatura, concluindo que

Dostoiévski é o criador do romance polifônico [...]. Suas obras marcam o surgimento de um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo como se estrutura a voz do próprio autor no romance comum. A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis. (BAKHTIN, 2010b, p. 5).

Examinando a poética de Dostoiévski, Bakhtin observa que esse autor “não cria escravos mudos (como Zeus) mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele”. Diz ainda que

a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski [...], a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam como unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. (BAKHTIN, 2010b, p. 2).

O romance polifônico é fundamentalmente dialógico, pois é atividade de linguagem, sendo a linguagem constituída de discursos que dialogam com a(s) voz(es) de outrem. No entanto, nem todo fenômeno dialógico é polifônico, na perspectiva de Bakhtin, porque a característica da polifonia não é simplesmente a presença de várias vozes no discurso, mas, sim, uma multiplicidade de vozes equipolentes (vozes autônomas, independentes, como se soassem ao lado da voz do autor) e plenivalentes (vozes plenas de valor, que participam do grande diálogo em pé de absoluta igualdade com as demais vozes). A voz da personagem situa-se no mesmo nível da voz do autor, em termos de hierarquia, podendo, com isso, questioná-lo, inquiri-lo, pois “a palavra do autor sobre o herói é organizada no romance [...] como palavra sobre alguém presente, que o escuta (ao autor) e lhe pode responder” (BAKHTIN, 2010b, p. 72).

Todas as possíveis apreciações [da personagem] e os pontos de vista sobre sua personalidade, o seu caráter, as suas ideias e atitudes são levados à sua consciência e

a ela dirigidos nos diálogos com [os demais personagens]. [...] Todas as visões de mundo dos outros se cruzam com a sua visão. Tudo o que [a personagem] vê e observa [...] é inserido no diálogo, responde às perguntas [do autor], provoca-o, discute com ele ou confirma as suas ideias. O autor não reserva para si nenhum excedente racional de peso e em pé de igualdade com [a personagem], entra no grande diálogo do romance em sua totalidade. (BAKHTIN, 2010b, p. 86).

O conceito de polifonia refere-se, então, ao modo como o autor se relaciona com a personagem de forma que sua voz não se sobreponha à da personagem. Diante disso, qual será então o papel do autor no romance polifônico? Segundo Bezerra (2010), nessa categoria de romance, o autor não é passivo, nem tem uma função secundária: é o regente do grande coro de vozes participantes do jogo dialógico; o ente articulador, organizador do grande diálogo. Ele

não renuncia ao seu ponto de vista e à sua verdade, não se limita a montar pontos de vista e verdades alheias; [...] O autor é profundamente ativo, mas seu ativismo tem um caráter dialógico especial, está diretamente vinculado ‘à consciência ativa e isônoma do outro’, a um ativismo que ‘interroga, provoca, responde, concorda, discorda’, enfim, um ativismo que estabelece uma relação dialógica entre a consciência criadora e a consciência recriada, e esta participa do diálogo com plenos direitos à interlocução com outras vozes, inclusive com a voz do autor, mantendo-se imiscível e preservando suas peculiaridades de falante. (BEZERRA, 2010, p. 199).

Em AFD, através da cronista Nélide, introduz-se a polifonia no romance. Enquanto narradora do grande diálogo que é a paródia piñoniana, ela ocupa um lugar que permite estabelecer tensas relações dialógicas com os demais personagens, que se confirmam ou se contrapõem. Nélide admite travar diálogo com os personagens (“exige Álvaro a minha presença porque arrasto um mistério vendido a preço de mercado, e escrever para mim é um ato sem preço [...]”). (PIÑON, 1997, p. 16)), recria a história propondo “a tudo [...] emendar ou corrigir com sintaxe nova” (PIÑON, 1997, p. 15), mas não tem o poder de decidir e alterar o destino dos mesmos: “por favor, Nélide, corta logo esse papo, não aguento mais cantar o velho. Ele parece irreduzível [...]. Deixa o Verdi não mão e me salva, depressa.” (PIÑON, 1997, p. 22). Isto quer dizer que, na relação autor/personagem, não há hierarquia ou centralidade entre a voz do autor e a da personagem.

A voz da cronista não coloca as demais vozes sob seu governo. Ao invés disso, ela convoca o sujeito-leitor para ser coadjuvante do processo criativo:

Repassemos ligeiramente o texto vencido. Viu o leitor como o cavalo de Álvaro, após a morte do marquês, indicou-lhe a estrada, sem dar tempo ao cavalheiro de perguntar a Leonora se convinha-lhe ainda segui-lo? E que, melindrada com tal procedimento, Curra obrigou a jovem a tomar a direção de Madrid, enquanto Álvaro, atraído pela sonoridade do catalão, encaminhara-se ao condado de Barcelona? A partir destes feitos, teceremos rápidas considerações.

Por exemplo, em que momento Leonora e Álvaro descobriram que a vida em comum lhes seria insuportável, havendo agora um crime entre eles? Em que instante viram-se solitários, poeirentos e sedentos, no meio da estrada, um sem o socorro do outro, sem tempo ao menos de se dizerem adeus? (PIÑON, 1997, p. 40).

Nesse caso, além de co-narrador, o leitor também deve avaliar as posições-sujeitos colocadas no discurso. Dessa forma, ele, involuntariamente, passa de mero receptor a produtor da obra, permitindo-lhe instaurar outros sentidos.

A presença da cronista Nélide no romance representa o polifônico na obra. Apesar de exercer o poder da escrita, conforme dito no capítulo anterior, ela não domina os destinos dos sujeitos, não impõe, de forma autoritária, a sua consciência à consciência dos mesmos.

Segundo Bezerra (2010, p. 195),

O autor do romance polifônico não define as personagens e suas consciências à revelia das próprias personagens, mas deixa que elas mesmas se definam no diálogo com outros sujeitos-consciências, pois as sente a seu lado e à sua frente como “consciências equipolentes dos outros, tão infinitas e inconclusíveis” como a dele, autor.

O respeito à consciência dos sujeitos, de forma a não impor sobre eles a voz, a verdade do autor, determina o tom democrático que o projeto de criação literária piñoniano manifesta em AFD. Esse fato torna-se constatável nos momentos em que os protagonistas enunciam-se em 1ª pessoa, ocupando, nesses casos, a posição autor dos enunciados, dos discursos; observa-se essa atitude democrática ainda na liberdade que os sujeitos-personagens têm de questionar, contrapor, inquirir a cronista sobre os seus destinos.

Essa relação de democracia entre autor e personagem é reflexo do projeto utópico de Bakhtin. De acordo com Faraco (2009, p. 76), Bakhtin sonhava viver em uma sociedade em que cada sujeito pudesse “se posicionar contra qualquer tendência de monologização da existência humana” que negasse “a existência de um outro eu com iguais direitos e iguais responsabilidades”. Seria, então, uma relação em que “o outro nunca é reificado; em que os sujeitos não se fundem, mas cada um preserva sua própria posição de extraespacialidade e excesso de visão daí advinda”.

Segundo o filósofo, “a vida humana é, por sua natureza, dialógica”. Bakhtin (*apud* FARACO, 2009, p. 76), manifestou que “viver significa tomar parte no diálogo: fazer perguntas, dar respostas, dar atenção, responder, estar de acordo e assim por diante”. Nesse sentido, viver, existir, significa comunicar, interagir socialmente. O sujeito tem existência no diálogo com o outro e consigo mesmo.

Toda essa discussão a respeito do romance polifônico, isto é, constituído por vozes que dialogam e interagem em pé de absoluta igualdade, desencadeia uma reflexão sobre o lugar da autoria no romance moderno. Passa a questionar a figura do autor enquanto detentor da verdade, centro do qual se origina todo o dizer, de modo que todas as vozes a ele se subordinam.

5. A questão da autoria em AFD: uma reconfiguração

Conceber o romance AFD como uma construção narrativa na qual coexiste uma multiplicidade de vozes distintas, tanto do ponto de vista social, quanto histórico e ideológico, vozes que interagem, que se digladiam, significa percebê-lo como uma singularidade à qual cabe o questionamento: quem fala nesse romance? quem é o seu autor? Nesse movimento de análise, interessa-nos não o autor enquanto sujeito empírico, o autor material que assina o texto que produziu; mas o autor enquanto função discursiva que determina “o modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade”. (FOUCAULT, 2006, p. 46).

Nesse sentido, no texto intitulado *O autor e o herói na atividade estética*, Bakhtin distingue autor-pessoa de autor-criador, esclarecendo que o autor-pessoa refere-se ao escritor, artista, sujeito empírico e, para a análise literária não tem tanta relevância quanto a que tem o autor-criador, pois este se refere à “função estético-formal engendradora da obra, o pivô que sustenta a unidade do todo esteticamente consumado” (FARACO, 2009, p. 89).

De forma simplista, podemos resumir essa conceituação da seguinte forma: o autor-criador é aquele da atividade artística, que dá o acabamento à personagem, e o autor-pessoa o corpo que escreve. Porém, entendemos que a noção de autor-criador não se afasta da de autor-pessoa, o autor-criador não nega o autor-pessoa, antes, segundo Bakhtin (2010, p. 6), “o autor-criador nos ajuda a compreender também o autor-pessoa, e já depois suas declarações sobre sua obra ganharão significado elucidativo e complementar”. Por autor-criador entende-se, então, a voz narradora evidenciada nos enunciados.

O que Bakhtin entende por autor, a teoria literária trata por narrador. Assim, corroborando o pensamento de Bakhtin, a teoria dos gêneros literários, ao abordar o romance, diz que o narrador é um elemento de ficção criado por um autor e que, por isso mesmo, não deve ser confundido com este. De acordo com Barthes (2001, p. 138), “narrador e

personagens são essencialmente ‘seres de papel’; o autor (material) de uma narrativa não pode ser confundido em nada com o narrador desse texto”.

Essa discussão sobre autor encontra eco também em Foucault (2006), no texto *O que é um autor?* quando ele propõe entre distinção nome de autor enquanto nome próprio e nome de autor enquanto função discursiva. Na verdade, a problematização autor/obra é pontual no citado texto, que é o resultado de uma comunicação à *Société Française de Philosophie*, no *Collège de France*, em 1969, no qual Foucault propõe debruçar-se tão somente sobre a relação texto/autor e o modo como o texto aponta para a figura do autor que, pelo menos aparentemente, é uma figura anterior e exterior ao texto (2006, p. 34). Foucault (2006) constrói sua argumentação partindo da indagação: que importa quem fala? Para esse filósofo, essa indiferença comporta “um dos princípios éticos da escrita contemporânea [...], uma espécie de regra imanente [...] que não marca a escrita como resultado, mas a domina como prática” (p. 34). Segundo esse autor, “na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito na linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito da escrita está sempre a desaparecer”. (FOUCAULT, 2006, p. 35).

Se por um lado a escrita promove o apagamento do autor, que está sempre a desaparecer através do espaço aberto, da fissura provocada pela escrita, por outro lado essa mesma escrita é responsável pela perpetuação da autoria, pois é ela, a noção de escrita que, “com sutileza, preserva ainda a existência do autor” (*op. cit.*, p. 39). Por isso, sua análise reivindica “localizar o espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor, seguir de perto a repartição das lacunas e das fissuras e perscrutar os espaços, as funções livres que esse desaparecimento deixa a descoberto” (*ibidem*, p. 41).

Foucault (2006) objeta ainda o nome autoral que, para ele, é um nome próprio, mas não o é como os demais nomes próprios. Tem ligação com o que nomeia, descreve, porém cumpre também um papel discursivo, pois classifica, seleciona, delimita, opõe textos/discursos. O nome do autor é incisivo na relação dos textos entre si, pois caracteriza um modo de ser do discurso, tem uma função discursiva que determina a recepção e a circulação de discursos, conferindo-lhes certo estatuto.

O nome de autor não transita, como o nome próprio, do interior de um discurso para o indivíduo real e exterior que o produziu, mas que, de algum modo, bordeja os textos, recortando-os, delimitando-os, tornando-lhes manifesto o seu modo de ser ou, pelo menos, caracterizando-lho. Ele manifesta a instauração de um certo conjunto de discursos e refere-se ao estatuto desses discursos no interior de uma sociedade e de uma cultura. O nome de autor não está situada [sic] no estado civil

dos homens nem na ficção da obra, mas sim na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e o seu modo de ser singular. (*op. cit.*, p.45-46).

A partir dessas reflexões, Foucault explica que alguns discursos têm função autor e outros (como, por exemplo, cartas pessoais, contratos, textos anônimos escritos em paredes de rua) não têm. A função autor, para esse filósofo, “é característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade”. A função autor tem quatro características básicas, as quais podem ser resumidas da seguinte forma:

[...] está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários “eus” em simultâneo, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem ocupar. (*op. cit.*, p. 56).

Diante dessa caracterização da função autor, Foucault evidencia um modo de inserção do sujeito no discurso, revela uma forma de dar ao autor uma existência. Assim, nas palavras do filósofo:

Talvez seja tempo de estudar os discursos não somente pelo seu valor expressivo ou pelas suas transformações formais, mas nas modalidades de sua existência: os modos de circulação, de valorização, de atribuição, de apropriação dos discursos variam com cada cultura e modificam-se no interior de cada uma; a maneira como e articulam sobre relações sociais decifra-se de forma mais directa, parece-me, no jogo da função autor nas suas modificações do que nos temas ou nos conceitos que empregam.
Não será igualmente a partir de análises deste tipo que se poderá reexaminar os privilégios do sujeito? (*op. cit.*, p. 68-69).

Analisar a categoria do autor é, dessa forma, examinar também a função sujeito, seus modos de funcionamento e de aparecimento na ordem dos discursos. É colocar questões como: “que lugar pode o sujeito ocupar em cada tipo de discurso, que funções pode exercer e obedecendo a que regras?” (ibidem, p. 69). Não é o caso de retornar ao sujeito o seu papel de fundamento originário, mas de observá-lo como uma função variável e complexa do discurso.

Para tanto, de acordo com Gregolin (2004, p.102), ao pensar o sujeito enquanto figura discursiva, Foucault trata do efeito-autoria, “entendendo-o como uma instalação, no discurso, da evidência de um sujeito submetido às múltiplas determinações que organizam o espaço social da produção dos sentidos”. Nesse contexto,

analisar a autoria na relação que o texto estabelece com o sujeito que o produziu significa conceber o sujeito da escrita como uma construção do próprio discurso. Não se trata, portanto, do sujeito empírico, nem do sujeito enquanto indivíduo. Esse “sujeito do discurso” está inscrito na materialidade do texto, na maneira como ele aponta para seu autor. (GREGOLIN, 2004, p. 102).

Sendo o autor, seguramente, uma das manifestações possíveis da função sujeito, sua análise deve envolver os aspectos que envolvem o sujeito discursivo, seu caráter polifônico, heterogêneo, deve enlaçar os conflitos, os desejos de completude, como perspectivas que instauram efeitos de sentidos. Sua análise deve, ainda, compreender o sujeito enquanto uma posição discursiva, uma posição vazia em que sujeitos diferentes, inscritos em lugares diferentes, podem ocupar na ordem dos discursos.

Partimos, então, do pressuposto de que a autoria é exercida por um sujeito que, ao entrar na ordem dos discursos, “pode ocupar, alternadamente, em uma série de enunciados, diferentes posições e assumir o papel de diferentes sujeitos, [...] pois as posições-sujeito existem sob a forma da ‘dispersão’” (GREGOLIN, 2004, p. 92).

Nesse sentido, observamos que, em AFD, a posição-sujeito-autor alterna-se entre os sujeitos-personagens, uma vez que a narração é conduzida ora por um ora por outro protagonista. No entanto, nosso olhar volta-se, neste trabalho, para a personagem Nélide que, em nossa análise, constitui um sujeito-autor, produzido pela escrita.

Fernandes (2007, p. 1), no texto *Linguagem e exterioridade: a escrita como efeito-sujeito*, diz que a escrita (e não o ato de escrever) pode ser considerada como “uma exterioridade ao sujeito-autor, cujo efeito constitui-lhe existência como um efeito-sujeito, e até mesmo uma criação de si”.

Em AFD, a personagem Nélide é contratada para contar a versão da história que Álvaro desejava que ficasse registrada: “sabe mesmo contar uma história, Nélide? Sua maior preocupação era que inventasse eu um espaço onde não estivesse ele incluído” (PIÑON, 1997, p. 11). Diante disso, cabe-nos indagar: quem é Nélide?

A cronista do Rio é também protagonista de AFD, talvez a principal protagonista, pois, sendo mediadora da história, a personagem dispõe de maior quantidade de espaço, nas páginas do livro, para falar de si e dos outros. Nélide apresenta-se como a responsável por recriar na atualidade e em língua brasileira, o melodrama de Verdi.

Apesar do nome, entendemos Nélide como uma re(duplicação) da subjetividade do autor, um efeito-sujeito produzido pela escrita e um efeito-autoria que se constitui pelo discurso, ao ser responsável pela escritura do romance. Esse efeito-sujeito-autor que se constrói pelo e no discurso fica visível quando a personagem Nélide avalia sua capacidade

criadora: “estarei mesmo pronta pra construir e derrubar heróis, deflagrar paixões, insuflar suspeitas, poupando-me de colocar minha vida sobre a mesma, para que testemunhem contra ou a favor?” (PIÑON, 1997, p. 16).

Trata-se de um efeito-sujeito-autor que, democrática assim como o seu país (“venho de uma democracia em que diante da lei são todos rigorosamente iguais”. (PIÑON, 1997, p. 19)), brinca com temporalidades e espacialidades distintas, reconhece a ambiguidade de sua posição (“minha narrativa é porosa” (p. 26)), mas não se impõe a alterar o destino de suas personagens. Ela traça algumas suposições de um desfecho diferente do que tiveram as personagens da ópera, mas no futuro do pretérito, ficando claro que são apenas possibilidades e que o destino será conduzido, de fato, pelas personagens:

No acampamento militar, após um ano de vida em comum, Leonora *teria* engordado oito quilos. [...] apreciador de cavalos, Álvaro *haveria* de consumir seu tempo na feira. Diante dos animais, por longas horas *analisaria* seus dentes e patas árabes. (PIÑON, 1997, p. 80, grifos nossos).

Dessa forma, esse sujeito que se constitui pelo discurso como efeito-sujeito-autor se esquia de seu lugar de autoridade, a quem, na narrativa tradicional, caberia decidir sobre suas personagens. Por isso, dizemos que através da cronista Nélide há, no romance, uma reconfiguração da categoria autor, desestabilizando os cânones.

O autor não é, nesse caso, origem e centro do dizer, não impõe a sua palavra como a última palavra sobre os personagens. É, antes, o regente do grande coro de vozes, criadas ou recriadas por ele, às quais, atuando ao lado desse regente, é permitido manifestarem-se autonomamente, constituírem-se sujeitos isônomos, investidos de plenos direitos no convívio polifônico.

O regente de uma orquestra tem um ativismo no sentido de transmitir o conteúdo rítmico e expressivo de uma peça musical, através dos gestos, aos musicistas que conhecem a partitura e a melodia, de modo que a sua interpretação se alinhe a de todo o corpo musical. A autoria, em AFD, faz funcionar essa metáfora do regente: as personagens conhecem o enredo, mas desfrutam de um direito de participar do diálogo em pé de igualdade com o sujeito-autor, como se a suas vozes “soassem ao lado da palavra do autor, combinando-se com ela e com as vozes de outras personagens” (BEZERRA, 2010, p. 195).

Acreditamos que, através da personagem Nélide, o processo de construção do romance propõe pensar sobre a posição social do escritor enquanto faculta às vozes narradoras a análise dos papéis sociais em voga na sociedade de um modo geral bem como na Europa, na época em que se passa a narrativa. Através de sua criação paródica, questiona ainda o que está

institucionalizado e o que é possível de ser realidade e, com isso, promove o ato de criar e de recriar as diversas versões da história e da História, conforme a mesma declara no romance:

Este é um ofício necessário. Não nos tivéssemos dedicado a ele, e os elos humanos por si se desfariam, perderia a linguagem o poder de combinar o circunscrito a ela com o que se faz em seu nome, a invenção com o percurso biográfico. Sem o nosso esforço, se ignoraria que atrás da história existe outra, uma outra ainda existe atrás, assim sucessivamente, até o começo do mundo. (PIÑON, 1997, p. 59).

Assim, o que importa, na criação literária, é preservar a história humana, seja acrescentando-lhe novos elementos, seja alterando, deformando, ou transformando os que já se tem.

Uma tarefa fundamental é preservar a história humana. Quer através de novos subsídios, quer torcendo-lhe os fatos, fiéis sempre a inesgotável cadeia narrativa, que jamais se rompe. Para que ao registrar um fato, ao interromper um acontecimento com minha própria versão, esteja eu sempre a sonhar com vozes humanas, cobrando-lhes calor e vísceras. (PIÑON, 1997, p. 59).

Dessa forma, a escrita produz sujeitos que, ao ocupar uma posição daquele que escreve, no ato da escritura, produzem efeitos que os instauram como sujeito-autor, isto é, como aquele que escreveu e ocupou a posição-sujeito-autor. Assim, como demonstramos, não nos interessa, em nossa análise, voltar nosso olhar para o autor empírico, embora encontremos evidências no romance capazes de estabelecer vínculos coerentemente com dados biográficos de Piñon, como no fragmento em que Nélide, a cronista, demonstra-se cansada do ofício a que se colocou a exercer: “ansiava por férias, arrependia-se de haver posto os pés, com arco de bailarina, e a *pele espanhola, herança familiar*, naquela aldeia distante” (PIÑON, 1997, p. 30, grifo nosso). Assim como a cronista, Piñon também descende de espanhóis, também é jornalista e já escreveu para um jornal carioca.

O que nos motiva o exame é a autoria que se constitui no e pelo discurso, no texto literário, enquanto uma posição do sujeito, um efeito, que pôde ser apreendido na fissura aberta pela obra literária.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Unindo as vozes... Cerrando as cortinas...

O presente texto, resultado do trabalho de pesquisa que pretendeu investigar e refletir sobre a constituição do sujeito, as múltiplas vozes discursivas e a questão da autoria no romance AFD, encaminha-se para o final. Tal pesquisa foi para nós um desafio, dado o seu caráter singular e inovador, uma vez que os estudos que pudemos apurar tendo o romance como *corpus*, se distanciavam da nossa proposta, conforme dissemos na introdução deste.

No intuito de justificar nossa escolha, efetuamos um levantamento bio e bibliográfico da escritora Nélide Piñon, demonstrando que as suas produções apresentam singularidades que permitem identificar o estilo piñoniano de fazer literatura. Além disso, apresentamos as noções gerais e estruturais da narrativa AFD, bem como os estudos acadêmicos que tiveram por objetivo empreender uma leitura analítica do romance.

Ao explorar a superfície discursiva que compõe o *corpus*, a partir do lugar teórico da AD francesa em interface com a teoria dialógica da linguagem, procuramos situar nossa pesquisa no campo da ciência Linguística, por entender que tal arcabouço teórico-metodológico se configura como ferramentas muito eficazes para a leitura do texto literário.

Nesse contexto, invocamos o conceito de sujeito discursivo que se constitui nas relações de saber e poder, que atravessam as vinculações sociais, de acordo com o pensamento desenvolvido por Foucault. Isto se deve ao fato de considerarmos que, em AFD, a noção de sujeito interpelado ideologicamente, como defende a corrente pechetiana, não se adequa à leitura que fazemos do romance. Não concebemos, na citada materialidade discursiva, a viabilidade de se filiar a um lugar teórico que tome a ideologia como espaço de luta de classes, da classe dominante sobre a classe dominada.

Inscrevemo-nos em uma perspectiva epistemológica que compreende que os seres humanos tornam-se sujeitos pelo e no discurso e pelo poder que exerce no discurso. Tal poder não se restringe a duas oposições – dominantes *versus* dominados – mas aparece de forma pulverizada na sociedade, na forma de inúmeros micro-poderes, conforme atesta Gregolin (2004, p. 55).

Dessa forma, lançar um olhar leitor sobre AFD, embasando-se teórico-metodologicamente na AD francesa, implica compreender as relações entre o poder e o sujeito, bem como as peculiaridades dessas relações. Importa-nos refletir sobre as condições

históricas, políticas e sociais, como também as estratégias que possibilitaram a formação do discurso. Esta é uma importante diferença entre o nosso trabalho e outros que já se debruçaram sobre AFD. Nossa posição teórica concebe que os sujeitos discursivos apreendidos no social, cuja voz denuncia seu lugar sócio-histórico-ideológico e revelam as vozes outras que constituem esse lugar.

Perseguindo essas vozes, recorreremos à noção de dialogismo, cunhada pelo Círculo de Bakhtin, por entender que a multiplicidade de vozes que organiza o romance em análise traduz o embate que se estabelece nas relações dialógicas, as quais colocam em confronto posições axiológicas, além de subverterem as relações de poder. O romance, através de uma linguagem transgressora que subverte os valores cristalizados na sociedade patriarcal, propõe pensar o papel da mulher na sociedade que oscila entre o preestabelecido (por essa sociedade) e o que ela deseja, isto é, libertar-se da subordinação masculina.

Sob o prisma do plurilinguismo, avultamos a interação entre vozes sociais distintas, principalmente por considerar que o discurso paródico, caracterizado pela bivocalidade, coloca em jogo tais vozes. Além disso, como essas vozes participam da história interagindo em pé de igualdade com o sujeito-que-narra, entendemos este sujeito como o regente do dessa orquestração de vozes. Porém, é um regente que não detém o controle dessas vozes, permitindo que elas se cruzem, interajam e participem do diálogo como sujeitos desse discurso autonomamente, sem prejuízo no processo dialógico.

Neste trabalho, partimos do pressuposto de que a polifonia designa um modo de narrar, conforme aparece nos estudos de Bakhtin. Sendo assim, defendemos que AFD, por conta da polifonia latente no romance, coloca em xeque a figura do autor, desestabilizando a concepção canônica de autoria como aquele que centraliza e (pré)determina os destinos das personagens. Além disso, nossa análise da autoria privilegiou o sujeito-que-narra Nélida como efeito-autor produzido pela escrita, tarefa esta que lhe garantiu o exercício do poder sobre os demais personagens, conforme descrito no capítulo 2. Esse sujeito-que-narra reflete sobre a própria narrativa, o que conforma o caráter metaficcional de AFD.

Partindo do recurso da paródia, em AFD, Nélida Piñon recria a seu gosto uma trágica história de amor, tomando como referência a ópera homônima de Verdi. No entanto, deparamo-nos com um romance carnavalizado em que toda a estrutura operística é desmontada. Ao longo da narrativa, os sujeitos-personagens imploram ao sujeito-que-narra para que esse sujeito modifique o enredo de forma que a força do destino seja menos assoladora.

Porém, a despeito das investidas do sujeito-que-narra em alterar a trama de referência, os personagens sofrem a implacável força do destino, pois estão confinados ao texto de Verdi e o sujeito-que-narra tem consciência de que não pode fazer, pois a sua narrativa “é a simples história da história e ela a sua discreta narradora”. Diante disso, entendemos que essa narrativa pode ser entendida como uma denúncia da rigidez imposta pelo poder patriarcal, que tudo determina. Além disso, a recriação irônica e subversiva de um enredo, mas optando por manter as mesmas bases do texto de referência, pode indicar que, apesar das tentativas das minorias, as convenções sociais pouco mudam.

Em suma, o olhar leitor sobre a produção literária que configurou este trabalho de pesquisa, sob o prisma discursivo, força-nos a um destino, pede um ponto final. Contudo, cerrar as cortinas não implica dizer que tal trabalho está encerrado, que o sujeito pesquisador é totalmente invadido pela ilusão de completude, pela vontade de querer ser inteiro, e que, dessa forma, todos os possíveis caminhos para a abordagem do romance foram completamente explorados.

Nossa filiação epistemológica força-nos ao entendimento de que “os sentidos nunca se dão em definitivo; existem sempre aberturas por onde é possível o movimento da contradição, do desdobramento e da polêmica” (GREGOLIN, 2000, p. 61). Assim, reconhecemos haver sempre possibilidades outras que permanecem abertas a diferentes trabalhos de análise, sob a perspectiva teórica da AD, que podem se constituir a partir da excepcionalidade do romance AFD.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Dom Casmurro. In: ASSIS, J. M. Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. v.1, p. 809-944.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). **Cadernos de estudos linguísticos**, Campinas, (19): 25-42, jul./dez. 1990.

_____. Heterogeneidade mostrada e heterogeneidade constitutiva: elementos para uma abordagem do outro no discurso. In: _____. **Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 11-80.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.

BAKHTIN, M. (VOLOCHINOV, V.N.). **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2010, p.110-127.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b.

_____. **Questões de literatura e de estética**. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2010c.

BARBIERI, Cláudia. Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo. In: BORGES FILHO, O. e BARBOSA, S. (org.). **Poéticas do espaço literário**. São Carlos: Claraluz, 2009, p. 105-126.

BARROS, D. L. P. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In: BARROS, D. L. P.; FIORIN, J.L.(Orgs.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: EDUSP, 1999. p. 1-9.

BARTHES, Roland. Da ciência à literatura. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 23-29.

_____. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 4.ed. São Paulo: Contexto, 2010.

BRAIT, Beth **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. 8.ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. 18.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

COSTA, Ligia Militz. A força do destino e a transgressão da mimese clássica. **Revista Letras**, UFSM, n. 3 – jan/jun de 1992. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r3/revista3_11.pdf>. Acesso em: 21/05/2011.

COUTINHO, Eduardo F. Revisitando o pós-moderno. In: GUINSBURG, J. e BARBOSA, Ana Mae. (orgs.). **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 159-172.

DUARTE, Sirlene. **Práticas de subjetivação e construção identitária**: o sujeito no entremeio da auto-ajuda e da ciência. 2008. 141 f. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista – Campus de Araraquara, Araraquara, 2008.

ECO, Umberto. Ironia intertextual e níveis de leitura. In: _____. **Sobre a literatura**. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & Diálogo**: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola, 2009.

FARIA, Zênia de. A metaficção revisitada: uma introdução. **Signótica** (UFG), v. 24, p. 237-251, 2012.

FERNANDES, Cleudemar Alves. Linguagem e exterioridade: a escrita como efeito autoria. In: **III Seminário de Estudos em Análise do Discurso**, 2007, Porto Alegre: www.discurso.ufrgs.br/iiiisead, 2007. p. 1-10.

_____. **Análise do discurso**: reflexões introdutórias. São Carlos: Editora Claraluz, 2008.

FERNANDES, Cleudemar A.; ALVES JÚNIOR, José A. Mutações da noção-conceito de sujeito na análise do discurso. In: SANTOS, João Bôsko dos. (org). **Sujeito e subetividade: discursividades contemporâneas**. Uberlândia: EDUFU, 2009.

FIORIN, José Luis. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008, p. 20-24.

FOUCAULT, Michel; MOTTA, Manoel Barros da. **Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. (Ditos & escritos, v.5).

FOUCAULT, Michel. Linguagem e Literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 139-174.

_____. **O que é um autor?** 6.ed. Lisboa: Nova Vega, 2006a.

_____. Outros espaços. In: _____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Trad. Inês A. D. Barbosa. RJ: Forense Universitária, 2006b, p. 411-422.

_____. **A ordem do discurso**. 20.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2010a.

_____. **Arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7.ed. Rio de Janeiro: Forense Unversitária, 2010b.

_____. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert L. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica**. 2.ed Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010c.

_____. Verdade e Poder. In: **Microfísica do poder**. 25.ed. São Paulo: Graal, 2012, p. 35-54.

FRIEDMAN N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. MELO, F. F. (trad.). **Revista USP**. São Paulo, n.53. p.167-182, março/maio 2002.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins da. Veredas possíveis dos estudos discursivos sobre a literatura: as vozes de Michel Foucault e Mikhail Bakhtin nos campos da AD e da Teoria Literária. In: FERNANDES, Cleudemar Alves, GAMA-KHALIL, Marisa Martins da, JUNIOR, José Antônio Alves. **Análise do discurso na literatura: rios turvos de margens indefinidas**. São Carlos: Claraluz, 2009.

GARCIA, N.K. A força do destino: uma paródia orquestrada com maestria por Nélide Piñon. **Anuário de Literatura**, UFSC, vol. 14, n. 2, 2009. Disponível em: <<http://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2009v14n2p24/11581>>. Acesso em: 21/05/2011.

GNERRE, Maurizio. **Linguagem, escrita e poder**. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

GOMES, C.M. A paródia de Verdi no romance de Nélide Piñon. **Interdisciplinar**, Universidade Federal Sergipe, vol.2, n.2 – jul/dez de 2006. Disponível em: <http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_2/INTER2_Pg_167_179.pdf>. Acesso em: 21/05/2011.

_____. A intertextualidade na ópera de ficção de Nélide Piñon. **Línguas e Letras**, Unioeste, vol. II, n.20, 1º sem/2010. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/3206>>. Acesso em 21/05/2011. 21/05/2011.

_____. A interculturalidade no romance de Nélide Piñon. **Interdisciplinar**, Universidade Federal Sergipe, vol.3, n.5 – jan/jun de 2008. Disponível em: <http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_5/INTER5_Pg_47_57.pdf>. Acesso em: 21/05/2011.

_____. Entre a voz e o eco: a performance da artista em Nélide Piñon. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências, 13 a 17/07/2008, USP, Brasil. **Anais**. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/020/CARLOS_GOMES.pdf>. Acesso em 21/05/2011.

_____. O romance pós-moderno feminino. **Interdisciplinar**, Universidade Federal Sergipe, ano 5, vol, 10 – jan/jun de 2010. Disponível em: <http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_11/INTER11_04.pdf>. Acesso em: 21/05/2011.

_____. Paródia e questionamento social em Nélide Piñon e Lya Luft. **Revista Estação literária**, Universidade Estadual de Londrina, Volume 9, p. 238-249, jun. 2012. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL9Art17.pdf>>. Acesso em 29/12/2012.

_____. A artista e a sociedade no romance de autoria feminina. In: XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura, 2007, Ilhéus. **Anais do II Seminário**

Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura. ILHÉUS: EDITUS, 2007. v. 1. p. 1-8.

GREGOLIN, M. R. **Foucault e Pêcheux na análise do discurso:** diálogos e duelos. São Carlos: Editora Claraluz, 2004.

_____. Sentido, sujeito e memória: com o que sonha nossa vã autoria? In: ____.; BARONAS, Roberto Leiser. **Análise do Discurso:** as materialidades do sentido. 2.ed. São Carlos: Claraluz, 2003. p. 47-58.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário de Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia:** ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

KOGAWA, João Marcos Mateus. A semiologia saussuriana e a constituição da AD no Brasil. In: XV Seminário de Teses em Andamento, 2010, Campinas. **Anais do SETA**, 2010. v. 1. p. 545-556. Disponível em: <<http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/seta/article/viewFile/890/690>>. Acesso em 15/12/2013.

NAVARRO, Pedro. Discurso, história e memória: contribuições de Michel Foucault ao estudo da mídia. In: TASSO, Ismara (org.). **Estudos do texto e do discurso:** interfaces entre língua(gens), identidade e memória. São Carlos: Claraluz, 2008. p. 59-74.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Análise de discurso:** princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2010.

PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso. In: **Por uma análise automática do discurso:** uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Trad. Bethânia S. Mariani et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 2010. p. 59-158.

PÊCHEUX, Michel. A análise do discurso: três épocas. In: **Por uma análise automática do discurso:** uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Trad. Bethânia S. Mariani et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 2010. p. 307-315.

_____. Papel da memória. In: ACHARD, P. *et. al.* **Papel da memória.** Campinas: Pontes, 1999, p. 49-57.

_____. **Semântica e discurso:** uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi et al. 4.ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.

PÉREZ-LABORDE, Elga. No caminho da desconstrução de Nélide Piñon. **Interdisciplinar**, Universidade Federal Sergipe, vol.3, n.5 – jan/jun de 2008. Disponível em: <http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_5/INTER5_Pg_38_46.pdf>. Acesso em: 21/05/2011.

PIÑON, Nélide. **A força do destino.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

PIÑON, N. **Site Oficial.** Disponível em <<http://www.nelidapinon.com.br>>.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia.** São Paulo: Ática, 2003. (Série Princípios).

SANTOS, João Bôsko Cabral. Uma reflexão metodológica sobre análise de discursos. In: FERNANDES, C. A.; SANTOS, J. B. C (org.). **Análise do discurso: unidade e dispersão.** Uberlândia: EntreMeios, 2004. p. 109-119.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de linguística geral.** Org. Charles Bally e Albert Sechehaye com a colaboração de Albert Riedlinger. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1973.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários.** 7.ed. São Paulo: Ática, 2007.

SOARES, Leonardo F. Tutto nel mondo è burla: A força do destino, de Nélide Piñon e E la nave va, de Frederico Fellini. **Revista Em tese**, UFMG, Belo Horizonte, v. 5, dez. 2002. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3461>>. Acesso em: 21/05/2011.

SOUZA, Kátia Menezes de. **Análise do Discurso: para além das vertentes sociológica e formalista da Linguística.** (no prelo).

TEZZA, Cristovão. A construção das vozes no romance. In: BRAIT, B. (org.). **Dialogismo e construção do sentido.** 2.ed. Campinas: Hucitec, 2005.

VASCONCELOS, José Carlos. **A paixão do romance** (entrevista com Nélide Piñon). Disponível em: <http://www.nelidapinon.com.br/panorama/inte/pan_entrevistas_paixao.php>. Acesso em 20/09/2013.

ZOLIN, Lúcia Ozana. A representação da mulher na narrativa de Nélide Piñon. **Interdisciplinar**, Universidade Federal Sergipe, ano 3, v. 5, nº. 5 – jan/ jun de 2008. Disponível em: <http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_5/INTER5_Pg_09_37.pdf>. Acesso em: 21/05/2011.