



ESTUDOS LITERÁRIOS

ISSN: 1517-7238

Vol. II nº 20

1º Sem. 2010

p. 87-104

## **A INTERTEXTUALIDADE DA ÓPERA NA FICÇÃO DE NÉLIDA PIÑON**

THE INTERTEXTUALITY OF OPERA IN THE  
FICTION OF NELIDA PIÑON

GOMES, Carlos Magno Santos<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Doutor em Literatura pela Universidade de Brasília. Pós-Doutor em Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe - Campus de Itabaiana. Editor do periódico Interdisciplinar UFS. E-mail: calmag@bol.com.br.

**RESUMO:** Este artigo analisa como Nélide Piñon constrói uma leitora feminista no romance *A força do destino* (1978). Essa obra destaca o papel da escritora contemporânea ao ler os clássicos de um lugar pós-moderno e feminista. Pós-moderno por descentrar os elementos estruturais do texto, feminista por se opor a todo tipo de opressão da mulher. Neste romance, a narradora reconstrói a trajetória das personagens Álvaro e Leonora, protagonistas da ópera homônima de Giuseppe Verdi, a partir de sua devoção por elas, por isso passa a ser um relato passional e original. A narrativa de Piñon é construída de um lugar paródico e irreverente que atualiza o enredo de Verdi. Trata-se de uma metanarrativa em que a narradora dialoga com seus personagens e seu leitor. Nesse caso, a referência à ópera de Verdi é, na verdade, a exploração de arquivos artísticos e culturais de acordo com os interesses da narradora. Metodologicamente, este trabalho se pauta na exploração das intertextualidades presentes nessa obra e nos estudos de gênero para valorizar o lugar de fala da escritora como próprio da cultura feminista contemporânea.

**PALAVRAS-CHAVE:** Intertextualidade; Metanarrativa feminista; Ópera; Nélide Piñon.

**ABSTRACT:** This article examines how Nélide Piñon builds a feminist reader in the novel *A força do destino* (1978). This work highlights the role of the contemporary writer to read the classics from the post-modern and feminist places. Post-modern because it decentralizes the structural elements of the text, feminist because it opposes to any kind of women oppression. In this novel, the narrator reconstructs the trajectory of the characters Alvaro and Leonora, homonym protagonists of the opera by Giuseppe Verdi, based on her devotion by them, because of this, it becomes a passionate and original reporting. The narrative of Piñon is built from a parodist and irreverent place that updates the plot of Verdi. This is a metanarrative in which the narrator dialogues with her characters and reader. In this case, the reference to the opera by Verdi is, actually, the exploration of artistic and cultural archives in accordance with the interests of the narrator. Methodologically, this paper is guided by the exploitation of intertextuality present in this work and in gender studies to enhance the speaking place of the writer as a real part of contemporary feminist culture.

**KEYWORDS:** Intertextuality; Feminist metanarrative; Opera; Nélide Piñon.

A intertextualidade com os clássicos da literatura universal faz parte da construção literária de Nélide Piñon, uma das mais atuantes escritoras brasileiras do início do século XXI. Com duas obras lançadas nesta década, Piñon tem se projetado de um lugar artístico irreverente e renovado. Sua

literatura tem transitado entre o texto artístico e o ensaístico com a mesma desenvoltura para ler a tradição cultural herdada. Em *Vozes do deserto* (2004), a narrativa árabe *Mil e uma noites* ganha uma versão paródica atualizada, na qual, após adiar inúmeras vezes sua aguardada morte, Sherazade se vê livre para viver novas relações afetivas fora do domínio masculino.

No campo ensaístico, *Aprendiz de Homero* (2008) pode ser vista como uma poética intertextual quando propõe relevar as fontes literárias e culturais onde Nélide Piñon busca inspiração. Esse livro traz uma coletânea de ensaios que passeia pelos textos clássicos da literatura universal. Neles, as heranças de Homero e de Cervantes, entre outros autores consagrados, são destacadas como influências da forma como sua narrativa é construída. Assim, Nélide Piñon, esteticamente, assume um lugar de oposição ao original, aspecto muito marcante para a arte pós-moderna.

Com a exploração da intertextualidade com os clássicos, a autora sugere o quanto o papel da leitora é fundamental para entendermos sua criação artística. Por isso, torna-se relevante estudar a forma como o discurso da mulher moderna se destaca nessa relação entre textos. Ora, ao fazer referência a obras já consagradas, Piñon deixa diversas possibilidades para o estudo da leitora em suas obras. Essa mulher respeita o passado, valorizando seu contexto atual.

Tal retomada de temas clássicos ganha uma peculiaridade em sua ficção por haver um engajamento com as causas femininas. Ideologicamente, a forma como essa escritora tem incorporado a tradição destaca-se pela postura contestadora que suas protagonistas assumem ao se colocarem fora da ordem. Apesar de reconhecer e valorizar a herança cultural, ela projeta um lugar de recepção renovado, quando parodia mulheres que, além de não se submeterem aos papéis submissos e frágeis, opõem-se à ordem estabelecida pelo sistema patriarcal.

Partindo dessa premissa, este artigo identifica as principais estratégias intertextuais entre o discurso da ópera e o

processo narrativo de Nélide Piñon em *A força do destino* (1978), obra homônima de uma ópera do compositor italiano Giuseppe Verdi. No primeiro momento, destacamos as características pós-modernas desse romance. No segundo, enfatizamos o quanto as questões ideológicas feministas estão por trás do jogo de recriação. Ao produzir uma obra metanarrativa e paródica, a autora atualiza o texto anterior.

Na ópera de Verdi, o enredo gira em torno do amor impossível entre Álvaro e Leonora, casal separado pela acidental morte do Marquês de Calatrava, pai de Leonora. Carlos, irmão de Leonora, jura vingar a morte do pai. Entre vários desencontros, Álvaro alista-se no exército espanhol, enquanto Leonora isola-se num mosteiro. Em um encontro inesperado dos três, Álvaro fere fatalmente Carlos, que antes de morrer ainda tira a vida de Leonora com um punhal, cumprindo seu juramento.

Esses fatos trágicos ganham uma versão bem divertida na obra de Nélide Piñon. No romance, a perspectiva afetiva da narradora se destaca quando ela tenta escrever esse enredo a partir de uma proximidade muito particular. Na versão brasileira, o papel da leitora se confunde com o da autora com o desdobrar da narrativa.

Assim, em *A força do destino*, ao recontar o mesmo enredo por um prisma escancaradamente paródico, Piñon assume um lugar contemporâneo de produção cultural. Uma das peculiaridades da sua versão é a ruptura da verossimilhança interna da obra, quando a narradora e as personagens se revoltam contra o texto que está sendo narrado.

Esse tom paródico está exposto no jogo metanarrativo, no qual narrar e brincar se confundem: “Verdi quis cobri-los [Leonora e Álvaro] de música, sangue e *marshmallow*, pelas salas do mundo, porque amava quem nascia em Sevilha” (FD, p. 15).<sup>2</sup> Tais comentários cheios de humor revelam a posição da leitora contemporânea. Uma mulher que fala da ópera como um espetáculo e não como uma obra de arte. Com tal estratégia, ela escancara o próprio fazer literário e faz da ficção um espaço de auto-questionamento estético.

Ao questionar o próprio fazer literário, observamos a força da intertextualidade dessa obra. Esse diálogo entre ópera e literatura não é simples, há uma tensão entre os dois gêneros. As personagens de Verdi ganham uma versão irreverente ao entrar em choque com a narradora, como questiona Álvaro: “Sabe mesmo contar uma história, Nélide? Sua maior preocupação era que inventasse um espaço onde não estivesse ele incluído. Ou que o descrevesse de modo a que nem os vizinhos o identificassem” (FD, p. 11).

Com essa brincadeira, a narrativa aponta uma saída estética por meio da recriação cheia de humor. O papel da cronista e sua importância para a narrativa ficam abalados também quando Álvaro a descreve como uma jornalista mecânica: “Quem é Nélide? Uma cronista do Rio. Redige para um matutino local” (FD, p. 76).

Nesse processo, a intertextualidade e a metanarratividade se confundem, pois ao mesmo tempo em que narra sua história, a cronista faz algumas observações sobre o texto que está sendo escrito, denunciando a forma como essa narrativa se desdobra. Logo, o leitor pode deduzir que “o romance apresenta duas histórias imbricadas a das personagens e a história do livro se fazendo” (ZOLIN, 2003, p. 112).

Nesse sentido, as fronteiras da escrita e da nova leitura se confundem e nada fica mais exposto do que a oposição à mimeses tradicional: “Não penso que Leonora e Álvaro cedam-me depoimentos completos... A tudo se pode emendar ou corrigir, com sintaxe nova. Uma distração, e tomo a encruzilhada que convém apenas ao imaginário popular” (FD, p. 15).

Segundo Eduardo Coutinho (2005, 171-2), a arte pós-moderna, entre outras características, destaca-se pela metanarratividade, a polifonia de vozes, a consciência hiperbólica e a paródia. Essas características podem ser encontradas na mesma obra ou separadamente. Nesse sentido, podemos dizer que *A força do destino* desenvolve a metanarratividade própria da arte pós-moderna pelo sofisti-

cado jogo entre o texto narrado e as cenas da ópera.

Além dessa característica, esse texto possui também a polifonia de vozes, tanto as do passado e como as do presente, a consciência hiperbólica, na forma exagerada como a autora se diz apaixonada por sua personagens, e, sobretudo, o caráter extremamente paródico da versão da obra de Verdi.

Além disso, esse romance põe “em discussão seu estatuto” de obra de arte (VATTIMO, 2002). A estética pós-moderna fala antes dela mesma do que de qualquer outra coisa. Essa discussão está presente de diferentes formas: no fato de o texto anunciar a obra de Verdi e fragmentar o enredo narrado, ou quando a cronista dialoga com suas personagens.

Assim, o lugar de fala da escritora é questionado por meio da intromissão autoral e da metanarratividade. Salta aos olhos a performance hiperbólica da narradora que, ao recontar a história, questiona o estatuto artístico por meio da “ironização dos gêneros literários, como reescrita, como poética da citação etc.” (VATTIMO, 2002, p. 42).

A postura da narradora de brincar com o texto que reescreve é própria de uma performance pós-moderna, pois na transcrição do texto operístico, o lugar da artista contemporânea se sobressai pelas rupturas estéticas propostas. Cabe também destacar que, na tensão entre o texto narrado e o texto escrito, temos uma experiência artística pioneira em que o lugar da atualidade se projeta como o espaço de desconstrução e de renovação do texto recepcionado.

Portanto, *A força do destino* pode ser classificada como uma paródia pela dinâmica dessa representação e por acrescenta novos ângulos ao texto de Verdi. Esteticamente, ela fragmenta e diminui as fronteiras textuais entre diferentes gêneros artísticos e narrativos: a crônica, o romance, a ópera, o teatro, a música etc. Nesse sentido, podemos dizer que há uma nova forma desse texto ser re-escrito, já que em arte “quando a repetição acontece sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo) o re-inventa” (CARVALHAL, 2003, p. 54).

Com a representação de personagens tiradas da ópera,

Nélida Piñon coloca-se como uma artista preocupada em quebrar os limites da originalidade da obra de arte. Tal diálogo abre metaforicamente o conteúdo do romance para diferentes interpretações e, principalmente, para se estudar como a identidade da leitora é construída por esse jogo intertextual.

Ao mesmo tempo em que fragmenta o texto narrado, a narradora-leitora vai silenciando os recursos próprios da ópera, um gênero plural em si. Portanto, a ausência desses elementos na narrativa são importantes, pois o silêncio da grandiosidade da ópera reforça o papel da leitora na versão brasileira.

Assim, a leitura pós-moderna que a narradora faz da ópera se traduz numa linguagem de fronteira na qual toda a grandiosidade da ópera e de seus recursos artísticos são silenciados pela metanarrativa, visto que o próprio fazer literário passa a ser um dos enredos. Esse jogo funciona como roteiro de leitura, pois a todo tempo, a narradora avalia sua posição: "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 meu favor?" (FD, p. 16).

Trata-se de uma intertextualidade paródica e pós-moderna, com significados mais instáveis pelo sentido que a metanarratividade propõe como exercício artístico e possibilita um alargamento das fronteiras ideológicas da obra analisada (HUTCHEON, 1989, p. 93).

Lido como uma narrativa pós-moderna, *A força do destino* é antes de tudo um jogo, um construto artístico que é tanto estético, por não deixar os significados fixos, como social, por propor a ruptura dos papéis femininos e masculinos tradicionais. Como visto, o espaço da ópera vai além da fronteira formal quando é explorado como um espaço para questionar as identidades de gênero tradicional.

Essa obra pode ser enquadrada como um romance metaficcional. De acordo com Linda Hutcheon (1991), o romance metaficcional mistura história e ficção, personagens históricas com personagens ficcionais, quebrando a fronteira

entre esses dois contextos. Nesse sentido, ressaltamos que a presença dos autores Verdi e Nélide reforçam essa metaficção.

Com isso, o caráter de atualização da ópera fica explícito pela nova condição do status de uma narrativa pós-moderna, que prega a fragmentação da própria narrativa como acontece quando a narradora, a cronista Nélide, afirma: “Eu, no entanto, ignoro por que os [Álvaro e Leonora] elegi companheiros de narrativa. Por ter-lhes sentido o cheiro e o arrebatado? Mas, basta assim o simples pulsar do coração? Tua Sevilha, sim, me seduz” (FD, p. 15).

Ao questionar suas opções afetivas, a narradora ressalta sua posição descompromissada com a verossimilhança dos fatos narrados. Tal fórmula paródica nos revela o lado hiperbólico de uma narrativa que brinca com o leitor do título ao último ponto.

Cabe destacar também que a força da leitora torna-se mais visível quando passamos a analisar as posições de gênero que a narradora assume. Daí valorizamos o lugar de falar da escritora que, normalmente, “quando visa ser paródica, é revisionista e revolucionária” (HUTCHEON, 1989, p. 53).

A fortalecer o elo com o texto de Verdi, Piñon explora a intertextualidade e a “metanarratividade” como uma negação da mímeses social. O ato de narra está no centro da narrativa e é sua condição *sine qua non*. Tal lógica interna é guiada por um narrador pós-moderno que sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções de linguagem (SANTIAGO, 2002, p. 40).

Assim, a fronteira entre a ópera e o romance fica implodida, ressaltando a narrativa como um espaço rasurado pelas artes. A tensão entre fato ficcional e fato histórico e a presença da narradora ressaltam a diferença entre o texto que está sendo escrito e o texto original. Com isso, essa paródia rompe com as fronteiras estéticas, já que “imitando a arte mais que a vida, a paródia reconhece conscientemente e autocriticamente a sua própria natureza” (HUTCHEON, 1989, p. 49).

Como já dito, isso se torna mais paradoxal pelo fato de os autores, Verdi e Piñon, passarem a ser personagens

ficcionais. Tais referências enfatizam a preocupação de ruptura com a forma romanesca tradicional. Os dois autores são convidados a participar da encenação que está sendo reproduzida na escrita do romance.

A confusão de textos, ora o romance, ora a ópera, pede um leitor muito atento ao jogo dessa experimentação. Cabe aqui uma nota de esclarecimento sobre esse enredo. Os fatos trágicos que separam Leonora e Álvaro acontecem entre Espanha e Itália. Na versão de Verdi, há um tom nacionalista ao retratar o espaço italiano em um contexto da unificação desse país. Assim, a personagem Nélide brinca com todas essas referências que fortalecem seu lugar de dona da história.

Assim, a irreverência presente na ruptura cronológica e geográfica do enredo original também fortalecem seu lugar de leitora. Para isso, a narradora faz um complicado passeio no tempo: “hospedo-me justamente em décadas que não lhes dizem muito respeito. Pernoito nessas cidades vazias do tempo e, ali, entre sua gente, o que deles resta, ouço histórias, seus encantos persuadem-me a não esquecê-los” (FD, p. 41).

Entre tantos espaços, a narradora deixa claro que a confusão de referências geográficas e cronológicas é proposital, já que rompe com todas as posições fixas: “Eis-me a pisar solo italiano, a bota histórica, com vinho e vinagre que remontam aos fenícios” (FD, p. 78) e “Deixo a Itália por cinco minutos, Espanha me reclama” (FD, p. 79).

Ao brincar com suas posições espaciais e temporais, a obra detona a dimensão ficcional de tempo e espaço para propor a fragmentação dessas instâncias narrativas como marco de seu relato. Por isso, o fato de implodir o espaço físico e o tempo da narrativa é denunciado pela ambiguidade de sua posição: “Minha narrativa é porosa mas nada tão forte que lhe arrisque a autonomia. Ensinou-me a tragédia a exemplaridade do herói, seu encontro marcado com a morte” (FD, p. 26).

Todos esses recursos revelam um jogo entre o que está sendo encenado e o que está sendo escrito. Com esse roteiro, o texto de Verdi passa a ser uma rede que aprisiona a narrado-

ra, pois não pode escolher um destino para suas personagens. No máximo, ela traça suposições para o futuro do pretérito, tempo indigno da narrativa que elabora.

A narradora tenta se esquivar de seu papel de autoridade, ao assumir o papel de espectadora da ópera: “Que fique bem claro que não decidi matá-la” (FD, p. 98). Ora, se ela mesma conta a história que está sendo narrada, cabe a quem decidir sobre suas personagens? O próprio narrador, mas como não se trata de uma narrativa tradicional, ela disfarça seu papel de artista, num jogo de não se responsabilizar por nada.

Tal forma de colocar diversos contextos históricos e artísticos lado a lado não é fruto de uma simples colagem. Pelo contrário, exige uma performance inovadora, visto que “o ‘diálogo’ entre os textos não é um processo tranquilo nem pacífico, pois, sendo os textos um espaço onde se inserem dialeticamente estruturas textuais e extratextuais, eles são um local de conflito” (CARVALHAL, 2003, p. 53). Com a inclusão de diversos momentos temporais, a fragmentação espacial fortalece a versão atual.

A posição central da narradora sintetiza o lugar de o encontro de culturas. Daí o destaque para o espaço pós-moderno, que não deixa de lado as tensões da representação das mulheres modernas, já que opta por “um conjunto de marcas dissimilares a modelar e produzir: uma elaboração múltipla que inclui o gênero em uma combinação variável de significantes heterogêneos, que entrelaça diferentes modos de subjetividade e contextos de atuação” (RICHARD, 2003, p. 150). Justamente por meio dessa subjetividade na escolha dos contextos, a cronista Nélide projeta seu lugar de resistência.

Ora, o texto da ópera é usado a favor de um jogo narrativo que mantém em suspensão qualquer conceito de ordem e hierarquia dos elementos narrativos. Com a ênfase na desconstrução do enredo tradicional, o romance mostra-se paródico, pois “a narrativa é apresentada apenas como narrativa, como a sua própria realidade – isto é: como artifício. Muitas vezes, o comentário narrativo ou um espelho auto-

refletor interno assinalará este duplo *status* ontológico ao leitor” (HUTCHEON, 1989, p. 46).

Assim, a perspectiva estética se impõe à medida que o enredo da ópera vai se tornando apenas um contorno do romance. A partir da visão da cronista, o espetáculo vai sendo montado ambigualmente, ora respeitando seus interesses, ora o enredo proposto por Verdi. Com isso, observa-se uma representação da escritora extremamente autêntica pelo caráter de descentramento que essa narrativa propõe.

Apesar do tom de brincadeira que atravessa os diálogos improvisados pela cronista, o leitor encontra uma referência a um texto que está sendo escrito desde os primeiros diálogos dos protagonistas: “Presta atenção, Leonora, se o velho não aparece, como levaremos a nossa história adiante? De que material Nélide vai dispor para registrar em seus anais as nossas vidas?” (FD, p. 09).

A consciência que faz parte de uma narrativa e não da ópera aponta o quanto o romance traduz o lugar de deslocamento das fronteiras textuais. Sua enunciação funciona como um espaço intertextual, no qual o encontro de culturas e ideologias é feito pelo prisma pós-moderno, pois “a textualidade é reinscrita na história e nas condições sociais e políticas do próprio ato discursivo” (SANT’ANNA, 2000, p. 32). Esse espaço não é neutro, nem despolitizado, visto que a voz da escritora brasileira, que desloca a cultura operística, prevalece e se impõe como novo lugar de fala para a herança cultural.

As interferências das personagens no jogo da narrativa, além de apontar a fragmentação da forma tradicional, atualizam o lugar de recepção e, por consequência, o espaço de encontro dos dois textos: o romance e a ópera. Isso está diretamente relacionado ao fato da narradora encenar com as personagens da ópera uma versão que brinca com os sentidos trágicos. Leonora, mesmo quando está morrendo, pede para a narradora não se meter na tragédia dela: “Este é um assunto de família, entre Carlos e mim” (FD, p. 97).

Além desses diversos elementos estéticos, essa obra apresenta uma visão cultural importante para os estudos de

gênero. Sua personagens possuem identidades fragmentadas e perdem algumas características originais do texto original. Álvaro, em muitas passagens, fala como se fosse um jovem brasileiro tentando conquistar sua namorada. Em outras, age com ar de galhofa, mostrando aspectos próprios de uma identidade jovem. Isso fica visível quando se refere à cronista Nélide como uma “macaca velha” e se justifica: “expressão que vai usar em duzentos anos, é só esperar para ver, não sabe você que a língua é um fenômeno da moda, correspondente a uma saia, um gorro, um leque, o modelo de carruagem” (FD, p. 10).

A criticidade que os protagonistas revelam atualiza suas identidades. Tal capacidade de deslocamento temporal fica mais nítida quando eles tentam quebrar os papéis tradicionais que lhes foram impostos na ópera. Essa perspectiva fortalece a versão paródica feminista. O tom jocoso da nova versão deixa claro que se trata de uma releitura bem humorada do texto de Verdi. Na versão de Piñon, o riso não pode ficar de fora, principalmente quando a narradora brinca com a sexualidade dos protagonistas, sugerindo-lhe um comportamento que a ópera não menciona.

Assim, a ruptura com o padrão das referências de gênero também denuncia a postura lúdica do texto. Por exemplo, a forma como Álvaro implora para a cronista romper com o enredo tradicional, atualiza sua vontade de ficar em paz com a amada: “Por favor, Nélide, corta logo esse papo... Não quero brigar, só quero a garota, o que não é pedir muito. Deixa o Verdi na mão e me salva, depressa” (FD, p. 22). Nesse tom de conversa entre amigos, as identidades de gênero se atualizam.

Ao valorizar o discurso da sexualidade, a autora põe em suspensão as identidades de gênero. Além de construir uma Leonora feminista, há muitos detalhes insinuantes e provocantes inseridos no relato da cronista. Um deles está na possibilidade de um amor incestuoso entre os irmãos Carlos e Leonora. Descrito em um tom de galhofa, a narradora insinua diversos comportamentos transgressores, inclusive lança

dúvidas acerca da virilidade do irmão da protagonista, Carlos, que “sempre brincou de bonecas com Leonora” (FD, p. 97).

Todavia, nem só Carlos ganha uma identidade diferente do vingativo personagem de Verdi. Numa performance ambígua, Álvaro é descrito ora como um homem viril perfeito, ora como um homem prudente que adia o contato físico com sua amada. O tom irônico, presente nas duas descrições também possibilita a fragmentação da identidade masculina. Mesmo assim prevalece a imagem de um conquistador compulsivo: “Dom Álvaro é carnívoro, aprecia carne crua e sofrida. Não teme os ruídos das vítimas. Como machão, não se habituou a eleger, o corpo tornou-se uma agência que presta serviços a partir do momento que lhe rocem a pela” (FD, p. 22).

Com isso, o romance quebra a fixidez da identidade sexual das personagens para lançar dúvidas sobre suas vidas íntimas. O mesmo Álvaro que parece insaciável, se coloca prudente durante a fuga: “só poderemos trepar longe da casa de seu pai” (FD, p. 16). Dessa forma, tanto a virgindade de Leonora quanto a virilidade de Álvaro são colocadas em xeque pela narradora. Com esse questionamento da identidade de gênero, o leitor pode perceber o quanto a recepção está sendo privilegiada.

Como visto, o tom paródico está presente no deslocamento identitário das personagens. Com isso, a produção literária se coloca como uma produção cultural, pois a maior flexibilidade da identidade de gênero é um “efeito de significação” produzido pelo discurso cultural e rompe com o determinismo da relação sexo/gênero (RICHARD, 2003, p. 137). Com essas novas características, o romance privilegia uma oposição às identidades fixas ao não repetir a identidade de gênero como algo natural, mas sim como uma construto flexível. Ora, a irreverência e os exageros na construção da sexualidade de Álvaro e Leonora funcionam como uma crítica ao universo patriarcal do contexto da ópera.

Dessa forma, pode-se dizer que a literatura como um produto cultural é também um produto de gênero e a posição pós-moderna da narradora releva o quanto a fragmentação

das identidades dos protagonistas torna-se uma boa estratégia de revisão cultural.

Portanto, esse romance apresenta uma prática cultural de revisão, pois joga com a sexualidade das personagens românticas de Verdi, já que em uma perspectiva de gênero, “a figura feminina central da ópera italiana, frágil, vulnerável é retratada como vítima, no romance de Piñon, libertária, audaciosa, astuta e sedutora” (ZOLIN, 2003, p. 113). A Leonora do romance é uma mulher contemporânea da cronista Nélide, contudo aprisionada a um texto operístico do século XIX.

No romance, a identidade de gênero não se constitui por meio de uma relação plena, unívoca e transparente, pelo contrário, a dúvida passa a fazer parte das performances das personagens centrais. Dessa forma, podemos dizer que essa obra incorpora um passado cultural herdado, como texto deslocante, flexível aos interesses da mulher contemporânea e ressalta um espaço pós-moderno, no qual se pensa “o feminino em tensão com o marco da intertextualidade cultural e não como uma dimensão que deve se manter isolada, ausente dos processos de normatização da cultural” (RICHARD, 2003, p. 136).

Portanto, a ópera é usada como pano de fundo para uma leitura feminista, uma vez que Nélide Piñon vai além da metalinguagem pós-moderna para privilegiar a construção de identidades descentradas, tanto no caso da narradora, como no das personagens. Nesse jogo intertextual, a representação da cronista assinala a diferença e destaca o dinamismo textual, no qual a voz da mulher contemporânea se sobrepõe.

Essa versão paródica torna-se autêntica quando pensamos na ideia do texto parodiado como a de um filho buscando sua legitimação social, pois a paródia “é um filho rebelde, que quer negar sua paternidade e quer autonomia e maioridade” (SANT’ANNA, 2000, p. 32). A presença da cronista assinala essa rebeldia de uma obra que quer sua independência. Uma rebeldia estética própria de textos pós-modernos.

Nesse sentido, o romance de Piñon apresenta uma profunda reflexão sobre o ato de criar como um jogo de citações

que não significa só o que está no texto. Essa polifonia de vozes estéticas e culturais nos possibilita um olhar para além do texto artístico, uma vez que um signo pode ser lido por meio de uma cadeia de significados que ele sugere quando em contato com outros textos. Para o leitor que não conhece as referências histórico-culturais da produção de Verdi, fica impossível o reconhecimento desse banquete de citação que *A força do destino* traz.

Mesmo com uma narradora que se expõe mais que a do primeiro criador, numa provocação paródica, essa obra funciona como um segundo texto, pois sua assunção se dá por meio da comparação. Como visto, a consciência paródica é explícita do título ao nome das personagens. A novidade está na escolha do espaço textual como próprio para a encenação da ópera. Nessas colagens interculturais, ressalta-se que o enredo que prevalece não é o do texto original, mas sim o escolhido pela narradora que interage com suas personagens.

Tal jogo de pontos de vista diferentes ressalta o quanto esse romance não busca apenas repetir o enredo da ópera, uma vez que esteticamente, o romance se coloca como um contra-estilo, pois “a paródia foge ao jogo de espelhos denunciando o próprio jogo e deslocando as coisas fora do seu lugar ‘certo’” (SANT’ANNA, 2000, p. 29). A norma foi quebrada, o ruído do texto de Piñon foi assinalado como autêntico.

Podemos ler o texto de Piñon como a narrativa de uma encenação. Ela descreve uma escritora que acompanha uma montagem da ópera de Verdi a partir das suas referências culturais. Daí se tratar de uma narrativa autêntica, pois pode ser lida como uma dupla montagem, a do romance e a da ópera: “O amor, o arrebatamento, a atenção que nos dispensavam os heróis no palco. Naquela terra do imaginário, simplesmente prolongávamos emoções iniciadas há séculos, sucedíamos a um passado anterior a nós” (FD, p. 38).

Assim, podemos dizer que há duas óperas em jogo que se sobrepõem como uma única: a que é encenada para a cronista Nélide e a nova que chega ao leitor por meio da

identidade da narradora. Como visto, a metanarratividade enfatiza a condição de releitura da obra de Verdi “a partir de”, pois toda a narrativa é contada pela visão de uma escritora, uma personagem feminina extremamente contextualizada na cultura brasileira. Assim, mesmo sem quebrar a sequência de fatos centrais da ópera, Nélide Piñon apresenta sua versão subversiva e inovadora pelo destaque ao espaço da própria narrativa, quer dizer, o encontro entre dois gêneros: romance e ópera.

Além disso, o questionamento do estatuto literário se sobressai. Tal forma é uma das marcas da arte pós-moderna que se problematiza, pois “não visa a um êxito que lhe dê o direito de colocar-se dentro de um determinado âmbito de valores, seu êxito consiste, antes, fundamentalmente, em tornar problemático esse âmbito, ultrapassando, pelo menos momentaneamente, seus limites” (VATTIMO, 2002, p. 42). Como visto, no romance de Piñon, essa problematização vai além da questão estética, pois articula uma tensão entre as velhas e as novas identidades de gênero.

Assim, como uma produção contemporânea, *A força do destino* é articulado por uma artista que não deixa de lado as tensões da representação das mulheres modernas, já que opta por “uma elaboração múltipla que inclui o gênero em uma combinação variável de significantes heterogêneos, que entrelaça diferentes modos de subjetividade e contextos de atuação” (RICHARD, 2002, p. 150).

Por isso, podemos concluir que essa obra não destaca apenas os aspectos estéticos. Ela vai além de uma relação entre textos, já que as referências culturais são fundamentais na nova versão. A irreverência das identidades de gênero pode ser lida como um produto do momento histórico vivido pela escritora.

Com isso, podemos dizer que, para além do jogo estético, há uma postura renovadora de representações que “não correspondem ao mundo, elas devem representar algo mais e, ao fazê-lo, elas serão inevitavelmente políticas, sempre oriundas de um quadro ideológico limitado no tempo e no espaço”

(COUTINHO, 2005, p. 165).

Nesse resgate do passado, a narrativa se afirma como um espaço de releitura e de revisão por meio da fragmentação estética. Pelo assinalado neste artigo, o jogo intertextual do romance de Nélide Piñon com a ópera de Giuseppe Verdi projeta um lugar de recepção pós-moderno com a metanarratividade, com a fragmentação dos discurso ficcional e com a quebra da identidade de gênero dos protagonistas.

Além disso, a leitura da ópera desloca as personagens de Verdi e nega-se a reproduzir uma recepção passiva visto que sua construção estética denuncia a condição pós-moderna, por ser auto-referencial, e a performance feminista, por ser paródica.

## REFERÊNCIAS

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2003.

COUTINHO, Eduardo, F. Revisitando o pós-moderno. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (Orgs.). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989..

—. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

PIÑON, Nélide. *A força do destino*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

Sant'anna, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 2000.

SANTIAGO, Silvano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ZOLIN, Lúcia Osana. *Desconstruindo a opressão – A imagem feminina em A república dos sonhos* de Nélda Piñon. EDUEM, 2003.

Recebido em 04/07/2010.

Aprovado para publicação em 10/11/2010.