

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**A METAMORFOSE ROMANESCA EM *A FORÇA DO DESTINO*,
DE NÉLIDA PIÑON**

Carolina Machado Moreira

GOIÂNIA, 2013

CAROLINA MACHADO MOREIRA

**A METAMORFOSE ROMANESCA EM *A FORÇA DO DESTINO*,
DE NÉLIDA PIÑON**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação, Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como pré-requisito para obtenção de título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Teresinha Martins do Nascimento

GOIÂNIA, 2013

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

Moreira, Carolina Machado.

M838m A metamorfose romanesca em A Força do Destino, de
Nélida Piñon [manuscrito] / Carolina Machado Moreira. – 2013.
85 f. : il.; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de
Goiás, Programa de Mestrado em Letras, 2013.

“Orientadora: Profa. Dra. Maria Teresinha Martins do
Nascimento”.

1. Piñon, Nelida, 1938-. 2. Ironia na literatura. 3. Ficção. 4.
Parodia. I. Título.

CDU 82.09(043)

MOREIRA, Carolina Machado. *A metamorfose romanesca em A Força do Destino, de Nélide Piñon*. Número total de folhas: 85. Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre na área de Estudos Literários, aprovada em 13 de Dezembro de 2013 pela banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Maria Teresinha Martins do Nascimento (Presidente)
Pontifícia Universidade Católica de Goiás

Prof. Dr. Wolney Alfredo Arruda Unes
Universidade Federal de Goiás

Prof. Dr. Divino José Pinto
Pontifícia Universidade Católica de Goiás

Prof.^a Dr.^a Lacy Guaraciaba Machado (Suplente)
Pontifícia Universidade Católica de Goiás

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em especial, à minha família, sobretudo meus pais, João Moreira dos Santos e Sônia Maria Machado Moreira, por me incentivarem a crescer, pessoal e profissionalmente, e por compreenderem minhas jornadas de estudo.

À minha professora e orientadora, Dr.^a Maria Teresinha Martins do Nascimento, que tornou possível a realização desta pesquisa ao dedicar sua atenção e competência a essa árdua tarefa. Agradeço também pelas belas palavras de apoio nos momentos de insegurança.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela ajuda financeira que me fora concedida mediante bolsa de estudos do Programa de Suporte à Pós-Graduação de Instituições de Ensino Particulares (PROSUP).

RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo acerca da metamorfose romanesca em *A Força do Destino* (1977), de Nélida Piñon. O objetivo é verificar e analisar as principais técnicas narrativas empregadas nesse romance, para, em seguida, estabelecer reflexões sobre as correlações interculturais e discorrer sobre possíveis conclusões a respeito da própria arte de narrar. A metodologia empregada é a pesquisa teórica de natureza qualitativa. Quanto ao meio de investigação, trata-se de uma pesquisa bibliográfica descritiva-explicativa, uma vez que a obra em estudo é uma manifestação artística e sua análise explica como ocorre a elaboração do romance no interior do próprio romance, típico caso de metaficção historiográfica. O método adotado é o dedutivo, pois parte da premissa de que Nélida Piñon, ao resgatar a ópera *La Forza del Destino*, de Giuseppe Verdi, reelabora-a parodicamente a partir da perspectiva da cronista Nélida, a narradora-personagem, pois não quer *A Força do Destino* como simples *mimesis*. Ela rompe com a narrativa tradicional brasileira e, por conseguinte, intensifica, seletivamente, certas tendências presentes no pós-modernismo.

PALAVRAS-CHAVE: Ironia. Linguagem. Metaficção historiográfica. Paródia. Pós-modernismo.

ABSTRACT

This presents research is a study of the novelistic metamorphosis in *A Força do Destino* (1977), by Nélida Piñon. Its goal is to verify the narrative techniques employed in this novel, to establish correlations reflections on intercultural and discussing possible conclusions about the art of storytelling. The methodology applied is the theoretical research of qualitative nature. As to the means of investigation, it is a descriptive-explanatory literature since the work under consideration is an artistic expression and analysis explains how the development of the novel within the novel itself, typical case of historiographical metafiction occurs. The method used is deductive, and start from the premise that Nelida Piñon, to rescue the opera *La Forza del Destino*, by Giuseppe Verdi, reworks it in a parody way from the perspective of the chronicler Nélida, the narrator-character, do either *A Força do Destino* as simple mimesis. She breaks with the traditional Brazilian narrative and therefore intensifies, selectively, certain trends in the post- modernism.

KEYWORDS: Language. Postmodernism. Historiographic metafiction. Parody. Irony.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	6
I. A SIMBIOSE DE NÉLIDA E A LINGUAGEM	11
1.1 Sedução da escrita.....	15
1.2 Linguagem antropofágica no romance de Nélida	23
1.3 <i>A Força do Destino</i> : hibridização da forma.....	27
II. A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA COMO PROCESSO SUBVERSIVO DA NARRATIVA CONVENCIONAL-TRADICIONAL	42
2.1 Paródia e ironia em <i>A Força do Destino</i>	57
III. A FORÇA DO DESTINO COMO TRANSIÇÃO PARA A ESTÉTICA PÓS- MODERNA.....	71
3.1 Vozes que encantam (ópera) e vozes que cantam (romance)	75
3.2 As vozes enunciativas	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
REFERÊNCIAS.....	83

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esta pesquisa apresenta um estudo acerca da metamorfose romanesca em *A Força do Destino* (1977), de Nélide Piñon. O objetivo é verificar e analisar as técnicas narrativas empregadas neste romance, para estabelecer reflexões sobre as correlações interculturais e discorrer sobre possíveis conclusões a respeito da própria arte de narrar.

Rompendo com a tradição literária brasileira, com sua obra de transição, *A Força do Destino*, Nélide Piñon provoca a inovação do romance contemporâneo e atrai a atenção da crítica literária ao adotar técnicas narrativas pós-modernas. Dentre elas, destacam-se modos diferentes de relações entre as personagens, à narradora e a autora; a metanarrativa historiográfica, ou seja, o fato do fazer poético virar tema do romance; o fluxo de consciência; a criação de novas temporalidades textuais. De modo geral, elas corroboram com a (des)construção da obra tradicional de ficção empreendida por Nélide Piñon no início de sua trajetória romanesca, justificando nossa opção por estudar sua obra nesta dissertação.

A princípio, verificar-se-á como a autora se faz presente no texto romanesco ao se imiscuir entre as demais personagens. Também será foco deste estudo o modo em que se instala a paródia entre *A Força do Destino* e a ópera homônima de Giuseppe Verdi, ao adentrar em sua narrativa literária, assume posições diversas, ora é autora, ora narradora, ora personagem ou ainda atua como a cronista Nélide, mediante irrupções constantes, questionando, notadamente, a diegese a ser contada e, de certa forma, ofuscando-a. Assim, o ato de narrar adquire mais prestígio sobre o que é propriamente narrado.

Originalmente, o argumento sobre a história de amor romântico entre as personagens Álvaro e Leonora foi apresentado ao público na peça teatral *Dom Alvaro o La Fuerza del Sino* (1835), de Ángel Saavedra. Em seguida, o compositor italiano Giuseppe Verdi transformou-a na ópera *La Forza del Destino* (1862).

Nas páginas de seu romance, Nélide Piñon não repete o argumento antigo do século XVIII; ela resgata peculiaridades das histórias de Saavedra e Verdi, tais como títulos, personagens, espaços geográficos bem como o desenrolar das tramas, para criar uma nova obra literária. Nélide Piñon, de modo paródico, reconstrói o drama, *La Forza Del Destino*, pois não o quer como simples *mimesis*, a

partir de sua própria perspectiva de narradora-personagem, a *cronista Nélide*. Contracenando com as personagens da ópera, a autora apresenta ao leitor um modo peculiar de ter acesso à ópera de Verdi.

Ter-se-ão como embasamento teórico e crítico os pressupostos formulados pelos estudiosos Alan Riding e Leslie Dunton-Downer (2010), Antonio Candido (1972), Erwin Theodor Rosenthal (1975), Homi K. Bhabha (1998), Hugo Achugar (2006), Lauro Machado Coelho (2002), Linda Hutcheon (1991, 1985, 2013), Maurice-Jean Lefebvre (1980), Mikhail Bakhtin (1981, 1990, 2000, 2002), Maria Teresinha Martins (2007), Naomi Hoki Moniz (1993), Roland Barthes (2004).

Dividido em três capítulos, tratar-se-á no primeiro, *A simbiose de Nélide com a linguagem*, de uma análise referente às técnicas narrativas empregadas pela autora em seu processo de metamorfose na própria linguagem, enquanto personagem criada para validar a autoria desta narrativa. A volúpia empregada no vocabulário escolhido por Nélide Piñon acrescida à força lúdica da Língua Portuguesa como centro do processo de intersecção cultural gera uma escrita sedutora.

De acordo com esta concepção, a Língua Portuguesa se destaca como um idioma interculturalmente trabalhado para a divulgação da ópera de Verdi. Nélide Piñon revela-se cônica do uso que faz da língua como um instrumento para que as personagens do romance sejam seduzidas pela ópera e os leitores, seduzidos pelo romance permeado de intertextos operísticos. Portanto, a língua está entranhada com as marcas do ser e “estranhada” na forma romanesca como o querem os formalistas russos.

A escrita sedutora é um ato onírico. No entanto, para Nélide Piñon é mais que isto; além de sedutor e onírico, é também um fazer lúdico que permite ao leitor (o outro) simplesmente ler o que foi redigido ou fazer, pelo contrário, uma leitura conforme o seu interesse e os seus referenciais literários e artísticos. Esta leitura interartes e intercultural desperta e propicia um embate de interesses, Nélide se apossa definitivamente das personagens da ópera de Verdi, no entanto as recria de acordo com sua conveniência narrativa, configurando-as como “elementos antropofágicos” que vivem da língua e para a língua. Estas personagens lhe são inerentes e se manifestam, geralmente, quando convertem na própria literatura tudo aquilo que lhe é externo, seja outra obra literária já consagrada ou experiências vividas por Nélide.

A cronista Nélide, personificação de Nélide Piñon em narradora-personagem, estabelece certo grau de intimidade entre si e as demais personagens a fim de dominar “suas criaturas”. Logo, o processo de (des)construção da narrativa tradicional demonstra ser de grande interesse para a autora, que pretende inovar a tendência da metanarrativa, acrescentando-lhe o componente musical operístico para recriá-lo, instaurando o compromisso de fidelidade à expectativa de Giuseppe Verdi em relação a um possível leitor/espectador ideal. A ópera é revisitada sob o viés pós-moderno.

Tal tendência, possivelmente, a estimule ao ato de recontar o passado, inserindo-o na contemporaneidade cultural. A in(ter)venção da autora no romance, inicialmente, resgata os valores da ópera situados no passado, por volta do século XVIII, a fim de renová-los já no presente, neste espaço intermediário, fronteiro da cultura. Transforma o tempo presente em “pós”. Há pouca possibilidade de se ter um texto que seja autossuficiente, pois o seu enunciado é permeado pela diferença da escrita. Assim, qualquer tentativa de representação é híbrida, uma vez que contém traços de dois discursos. O romance *A Força do Destino* segue este princípio, justifica a presença de Mikhail Bakhtin e Homi K. Bhabha como destaques neste estudo.

O segundo capítulo, *A metaficção historiográfica como processo subversivo da narrativa convencional/tradicional*, aborda o fato de o romance em estudo ser um exemplo de metaficção historiográfica pós-moderna, pois o seu discurso autoconsciente volta-se diretamente para o leitor e para si mesmo, questionando a trama ao mesmo tempo em que agrega teoria literária, história e ficção. Nélide Piñon expõe aos leitores, de modo irreverente, a natureza do fenômeno artístico no que se refere aos mecanismos de produção do próprio romance. Para tanto, explora a paródia e a ironia, aspectos inseparáveis e complementares, em seu constructo narrativo.

A Força do Destino reconta parodicamente o mesmo enredo da ópera de Verdi, porém sob um prisma artisticamente irônico. Uma das peculiaridades desta nova versão é o fato de a narradora se intitular uma cronista e assumir simultaneamente sua própria identidade como autora, Nélide Piñon.

Ao cooptar as personagens e os leitores como seus parceiros fiéis, Nélide permite que os leitores deixem de ser destinatários passivos e se tornam ativos, colaboradores na elaboração do sentido, na construção final do romance. Logo, há

compleição dos leitores para receberem a essência da criação literária em sua consciência mediante pistas fornecidas pela própria narradora ou das demais personagens. Estes sinais são intencionalmente formulados por Nélida, já personagem, a fim de, em nível enunciativo, estabelecer suas interferências.

Dentre elas, registram-se as das personagens entre si, ironizando a capacidade narrativa de Nélida, com o intuito de dessacralizá-la, enquanto autora, uma vez que, segundo elas, Nélida necessita de material para dispor a organização da narrativa. As interferências da cronista Nélida na vida ficcional e extratemporal para com as personagens que desmistificam a convenção literária de neutralização narrativa e, por conseguinte, contrapondo-se aos heróis românticos da ópera de Verdi.

Em *A Força do Destino*, a intersecção das temporalidades, com suas linguagens e contextos distintos, funciona, por um lado, como um diálogo, não os reduzindo a um denominador único; por outro lado, frente a essa situação polêmica e provocante do texto, o leitor reage, personifica sujeitos e, entrando no diálogo com sua participação, completa o circuito comunicacional da linguagem, percebendo na obra outro conteúdo.

O terceiro capítulo, *A Força do Destino como transição para a estética pós-moderna*, salienta a transição da escritura de Nélida Piñon da fase modernista para dar início à pós-moderna. Observar-se-á no romance em estudo que o leitor percebe as modernas ponderações sobre a problemática relacionada à representação da realidade sob o ponto de vista da autora, privilegiando a intercorrência artística e não apenas, especificamente, a literariedade.

Naturalmente, surgem reflexões sobre a ideia de ficcionalidade, estendida à figura do autor e do narrador; a metanarrativa, sob a forma de um jogo de espelhos, (re)cria de modo autoconsciente os limites entre o real e o ficcional, tornando este processo perceptível para o leitor; o caráter teatral é empreendido mediante a paródia e a ironia, formas básicas de introduzir historicidade ao texto.

A figura do autor é dessacralizada em favor do enaltecimento da linguagem, que, soberana, confere performatividade à escrita. Desse modo, pode-se supor que Nélida Piñon tenta tirar de si mesma a responsabilidade pela escrita de todas as suas obras literárias, incluindo o romance *A Força do Destino*.

Com o pseudo-afastamento do autor, o tecido literário é radicalmente transformado e passa a receber diversos sentidos. O leitor se encarrega de reunir a

multiplicidade significativa durante a sua leitura, inscrevendo-se na escritura e dinamizando-a. Portanto, ele tem a liberdade de tentar esgotar as possibilidades significativas do texto ao preencher os vazios deixados ao longo da narrativa. É o leitor quem recebe, então, o destaque que outrora era restrito ao autor.

É provável a hipótese de que Nélida Piñon, em *A Força do Destino*, ultrapassa o questionamento da trama, quando instaura em seu romance o processo de metaficção. Daí, sua narrativa promover uma ruptura com a narrativa tradicional brasileira e, por conseguinte, intensificar, seletivamente, certas tendências presentes no pós-modernismo.

I. A SIMBIOSE DE NÉLIDA E A LINGUAGEM

Copiar a realidade é uma coisa boa, mas inventá-la é melhor, muito melhor.

Giuseppe Verdi

Nélida Piñon, atualmente, é considerada pela crítica literária brasileira uma das mais importantes escritoras nacionais. Sua fortuna bibliográfica bastante diversificada (romances, contos, ensaios, fragmentos, romance infanto-juvenil, discursos e memórias) é traduzida e publicada em espanhol, inglês, italiano e alemão. Ao longo de sua carreira, a escritora foi prestigiada com o recebimento de prêmios e honrarias, nacionais e internacionais.

Naomi Hoki Moniz (1993, p. 114) divide a extensa bibliografia de Nélida Piñon em duas fases distintas. *A Força do Destino* é a marca da transição entre elas. A primeira, vanguardista ou experimental, é composta pelos romances *Guia mapa de Gabriel Arcanjo* (1961), *Madeira Feita de Cruz* (1963), *Fundador* (1969), *A Casa da Paixão* (1972) e *Tebas do Meu Coração* (1974) e pelos livros de contos *Tempo das Frutas* (1966) e *Sala de Armas* (1973). Já a segunda, pós-moderna, engloba os romances *A Força do Destino* (1977), *A República dos Sonhos* (1984), *A Doce Canção de Caetana* (1987) e o livro de contos *O Calor das Coisas* (1980).

Dentre os romances que se enquadram no projeto composicional criativo com tendências ao pós-moderno, esta pesquisa elege *A Força do Destino* (1977) para promover o estudo acerca da metamorfose narrativa que a autora empreende na literatura romanesca brasileira. Propomo-nos verificar e analisar a simbiose de Nélida e a linguagem via procedimentos de construção da narrativa literária, uma vez que elas estabelecem reflexões sobre as correlações interculturais e discorrer sobre possíveis conclusões a respeito da própria arte de narrar.

Em *A Força do Destino*, Nélida Piñon criou um enredo centrado no amor impossível entre as personagens Álvaro e Leonora. No entanto, este casal não é uma criação genuína da autora. O leitor é reenviado ao contexto teatral e operístico de autoria destas personagens, preparando-o dialogicamente para compreender o processo de (re)criação, agora empreendido sob a perspectiva romanesca de Nélida Piñon.

Originalmente, o argumento sobre a história de amor romântico entre Álvaro e Leonora foi criado por Ángel Saavedra, o Duque de Rivas¹, e apresentado ao público como peça a teatral *Dom Alvaro o La Fuerza del Sino*, encenada pela primeira vez em Madri, no ano de 1835. O tema deste texto gira em torno do amor infeliz do casal que é derrotado pelo destino e, em contrapartida, aborda a defesa da honra. Em 1862, o músico italiano Giuseppe Verdi², por sua vez, transformou a peça de teatro *Dom Álvaro o La Fuerza del Sino*, sob encomenda do Teatro Imperial de São Petersburgo, Rússia, na ópera *La Forza del Destino*, com libreto de Francisco Maria Piave³.

De acordo com Moniz (1993, p. 125), a defesa da honra é uma “variação onipresente na literatura espanhola dentro do contexto das instituições sagradas da época: a Nobreza, o Clero e os Militares”. No entanto, esta mesma honra, aspecto imprescindível para a cultura espanhola, não é bem apresentada na adaptação do libreto italiano. Falta universalidade no enredo para que o tema central atinja a todos os públicos e seja assimilado por eles, independentemente da nacionalidade. Por conseguinte, juízos satíricos como, por exemplo, o de Franck Sedwick (*apud* MONIZ, 1993, p. 125), sobre o enredo da ópera alegam que ela poderia ser “enxotada do palco pelos risos do público de hoje se não fosse pela música”. Afinal, o público espectador, supostamente de nacionalidades distintas da espanhola, não compreenderia este fenômeno cultural tão particular à Espanha. Outro agravante para a depreciação da ópera apontado por Sedwick (*apud* MONIZ, 1993, p. 125) é que a peça teatral de Saavedra expõe uma lição de moral: o “exagerado sentimento da tirania paterna e a guarda da honra familiar têm de ser controlados, especialmente entre os membros da nobreza decadente. A intolerância obstinada por parte do Marquês causou a tragédia a si próprio, à sua filha, aos seus filhos (Alfonso e Carlos) e ao seu futuro genro”.

No romance *A Força do Destino*, Nélide Piñon resgata a temática da defesa da honra empreendida por Saavedra. Ainda conforme Moniz (1993, p. 125-126), este tema está inserido em um âmbito machista e é representado por três poderes: “a Nobreza – a família nas figuras do Marquês de Calatrava e Carlos; o

¹ Ángel Pérez de Saavedra y Ramírez de Banquedano, o Duque de Rivas (1791-1865), escritor, dramaturgo, poeta, pintor e político. Sua peça *Don Álvaro o La Fuerza del Sino* foi o primeiro sucesso do Romantismo Espanhol.

² Giuseppe Fortunino Francesco Verdi (1813-1901), compositor italiano de óperas românticas. Dentre elas, destacam-se *Rigoletto* (1851), *Il Trovatore* (1853), *La Traviata* (1854) e *Aida* (1871).

³ Francisco Maria Paive (1810-1876), poeta e libretista de óperas. Amigo íntimo de Giuseppe Verdi.

Exército – Carlos e Álvaro, ambos oficiais do exército espanhol; e o Clero – representado pelo Abade e Melitone”. Eles são símbolos universalmente sociais.

O machismo também está presente na ópera *La Forza del Destino*. Ele é um dos aspectos que mais chama a atenção do espectador. As personagens masculinas, com suas vozes poderosas e intimidadoras, dominam o enredo da ópera. As poucas participantes femininas confrontam as masculinas, pois são dramaticamente mais expressivas. As vozes das personagens são variadas: Marquês de Calatrava, baixo, Leonora, soprano; Don Carlos, barítono; Don Álvaro, tenor; Preziosilla, mezzo-soprano; padre Superior, baixo. Consequentemente, pode-se observar que tanto a peça teatral de Saavedra quanto o libreto e a música da ópera de Verdi destacam a concessão de poder relegado aos homens. Tal fato é frequentemente notado nas atitudes do Marquês de Calatrava, de Carlos e Álvaro. O pretendente de Leonora, por exemplo, é um macho viril que, às vezes, age com selvageria ao se relacionar com as mulheres:

Dom Álvaro é carnívoro, aprecia carne crua e sofrida. Não teme os ruídos das vítimas. Como machão, não se habilitou a eleger, o corpo tornou-se uma agência que presta serviços a partir do momento que lhe rocem a pele. Usou as mulheres das Índias com tradicional desrespeito. Enaltecia muito mais a sopa de alho, preparada pela mãe, do que a carne humana sangrada pela violência e opressão. No seu itinerário de poder sexual poupou unicamente a própria mãe. (PIÑON, 1988, p. 83).

Seu desrespeito para com as mulheres representa, no romance, os efeitos das guerras de aculturação, os quais parodiam a tragédia humana. E cabe à narradora-personagem, a cronista Nélide, desarmar ironicamente esta soberania masculina, conforme o fragmento: “Deus abençoe os homens tonitroantes, com eterna sede de vingança. Não fossem seus códigos de honra, e seus severos cultos, não nos restaria muito material de trabalho” (PIÑON, 1988, p. 117).

Nas páginas do romance não há repetição do argumento antigo. No texto do século XIX, ao contrário, ocorre um resgate das peculiaridades das histórias de Saavedra e Verdi, tais como títulos, personagens, espaços geográficos bem como o desenrolar das tramas, para criar uma *nova obra literária*. A autora Nélide Piñon se faz presente em seu texto romanesco e ao se imiscuir entre as demais personagens, inicia assim uma paródia entre o seu romance *A Força do Destino* e a ópera homônima de Giuseppe Verdi. O melodrama, *La Forza del Destino*, é reconstruído a

partir da perspectiva da narradora-personagem, que se denomina *cronista Nélide*, pois a autora não o quer como simples *mimesis*.

Ao adentrar em sua narrativa literária, Nélide Piñon assume posições diversas, ora é autora, ora narradora, ora personagem ou ainda atua como a cronista Nélide, mediante irrupções constantes, questionando, notadamente, a diegese a ser contada e, de certa forma, ofuscando-a. Ao contracenar com as personagens da ópera, a autora apresenta ao leitor um modo peculiar de ter acesso à ópera de Verdi e, simultaneamente, o ato de narrar adquire mais prestígio sobre o que é propriamente narrado. O importante é contrapor o real e o ficcional. As antigas atribuições propostas pela crítica antes impressionista sobre a estrutura das personagens e de suas ações são abandonadas. Ao cruzar realidade e ficção quando se refere ao ato de criação do texto, ambos se transfiguram e o caráter trágico da ópera se encarrega do final da narrativa.

A tendência impressionista tenta decifrar os mistérios do romance, ou seja, foca-se na história, atenta apenas em seu gosto particular. Já a corrente pós-moderna, questiona como concretizar os dados e eventos da atualidade e seu modo de composição a fim de que o escritor volte sua atenção à elaboração do ser de suas personagens e não às ações executadas por elas. De acordo com Erwin Theodor Rosenthal, tal escritor

encara com seriedade as situações da experiência humana, os problemas formais e o entrelaçamento de perspectivas. Não pode, por essa razão, imitar os modelos de outrora e traduzir diretamente o cotidiano para o seu romance; pelo contrário, precisa recriá-lo transformando-o poeticamente e atribuindo um traço original a todos os aspectos da existência que se propõe a descrever, para em seguida reimplantar sua criação linguística e mental no contexto do cotidiano, o que equivale dizer que seu mundo poético é transposto para o âmbito do cotidiano (1975, p. 10).

A estética pós-moderna é vista pelo teórico como via de acesso entre a atitude introspectiva do ser das personagens e a racionalidade que lhe permite captar e expressar o cotidiano, e suas vidas fictícias. Em síntese, o modo global da estruturação romanesca.

Rompendo com a tradição do romance brasileiro em *A Força do Destino*, Nélide Piñon inova-o, adotando estas novas técnicas narrativas. Dentre elas, destacam-se modos diferentes de relações entre as personagens, a narradora e a autora; a metanarrativa, ou seja, o fato do fazer poético vir a ser um de seus temas;

o fluxo de consciência; a criação de novas temporalidades textuais. De modo geral, estas técnicas corroboram com a inovação da obra tradicional de sua ficção e as técnicas narrativas empregadas pela autora são fundamentais para a compreensão do romance, pois sugerem que a cronista Nélide Piñon se torne a própria linguagem em um longo processo de simbiose, demarcando, por sua vez, a sedução da escrita. Se o homem é um ser de palavras, como se pode duvidar da personagem ficcional, feita de papel, que, em conformidade com a posição de Antonio Cândido (1972, p.55), “comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. [...] o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste”. A plenitude da obra literária está condicionada à verossimilhança, utilizada pelo autor pós-moderno para convencer o leitor de que a escritura é uma verdade ficcional.

O romance verossímil estabelece uma relação entre o ficcional e real, também estendida para as personagens psicologicamente complexas, tal qual uma pessoa real. Deste modo, os escritores tentam imprimir o maior nível de verdade e mentira em seus romances. Isto acontece em *A Força do Destino*, quando o próprio título aponta para força do fado na existência e quando uma pessoa real se confunde com personagens ficcionais, como no caso de Nélide e suas criaturas. Nas linhas do texto inscrevem-se as linhas da força do destino: o ser se recriando na linguagem.

1.1 Sedução da escrita

A junção da ópera e da literatura no projeto composicional de *A Força do Destino* proporciona um método sedutor ambivalente. As personagens ficcionais são seduzidas pela ópera e o leitor pelas relações dialógicas e polifônicas inseridas no gênero romanescos, conforme postula o teórico russo Mikhail Bakhtin (1981, 1990, 2000 e 2002).

Na ópera, em geral, todas as máscaras das personagens são retiradas por elas mesmas durante o espetáculo para que a plateia conheça a verdadeira face de cada uma. Somente ela própria tem acesso a aspectos psicológicos e emocionais das personagens. Elas se revelam apenas para a plateia, jamais se deixam

conhecer por completo entre elas mesmas. Trata-se de um efeito sedutor peculiar à ópera, gênero artístico que converge música, teatro e dança. A sua essência está no fato de cantores, auxiliados por elementos como orquestra, cenários, figurinos e iluminação, cantarem uma história dramática para um público espectador proporcionando-lhe fortes emoções, sem a necessidade de a música ser traduzida, caso o libreto esteja em um idioma diferente daquele que o espectador compreenda. Logo, trata-se de uma experiência emocional e, muitas vezes, íntima. No entanto, a principal fonte de sedução da ópera não é a emoção transmitida pela música. Alan Riding e Leslie Dunton-Downer ressaltam que “o particular poder da ópera está na voz humana, talvez o mais tocante dos instrumentos” (2010, p. 15). Em conformidade com esta prerrogativa, Nélide Piñon insiste que sua voz autoral persista na estrutura do romance e sua voz narrativa vivifique-o assim como na ópera. *A Força do Destino* atende ao projeto de criação pós-moderno e difere da crítica antes impressionista.

A ópera *La Forza del Destino* pertence ao romantismo italiano e é classificada como ópera *buffa*. Nesta categoria, um leque variado de vozes ricas em expressividade, não necessariamente as mais belas, revelam temas prosaicos e tramas humorísticas. Todas elas cantam a trama operística, subdividida em quatro atos. Alan Riding e Leslie Dunton-Downer, em *Guia ilustrado Zahar: Ópera*, a resumem:

Ato I: Leonora hesita entre fugir com Álvaro, seu amante, e permanecer ao lado do pai, o marquês de Calatrava. Quando decide partir, o marquês aparece e desafia Álvaro, que atira sua pistola no chão e o mata acidentalmente. **Ato II:** O filho do marquês, Carlo, diz aos hóspedes de um albergue que busca um estrangeiro que assinou o pai de um amigo e raptou sua irmã. Uma cigana prevê para ele um terrível futuro. Enquanto isso, Leonora, disfarçada de homem, refugia-se num mosteiro, onde sua identidade não é conhecida. **Ato III:** Alistado no exército espanhol na Itália, Álvaro salva Carlo numa batalha, mas os dois não se reconhecem e juram amizade. Álvaro é ferido, e Carlo encontra um retrato de Leonora em seus pertences. Desafiado para um duelo, Álvaro diz que nunca a seduziu, mas Carlo afirma que ela também terá que morrer. O duelo é interrompido e, só, Álvaro decide entrar para um mosteiro. **Ato IV:** Carlo vai atrás dele para exigir novo duelo. Ferido, pede um padre e Álvaro acorre à gruta de Leonora. Os dois se reconhecem, mas Leonora vai socorrer Carlo. Momentos depois, volta sangrando, ferida de morte por Carlo, num derradeiro ato de vingança. Moribunda, ela perdoa Álvaro. (RIDING; DUNTON-DOWNER, 2010, p. 117)

Ao utilizar as peculiaridades da ópera *buffa* em seu romance *A Força do Destino*, Nélida Piñon desacraliza o discurso da ópera *séria*, pois esta aborda temas tradicionais como misticismo, atos heroicos ou a vida da realeza. As vozes dos cantores também seguem estrutura diferente; elas são mais agudas, mesmo nos papéis masculinos, com raros baixos ou barítonos. De acordo com Flávio Loureiro Chaves (*apud* MONIZ, 1993, p. 119), Nélida Piñon em seu romance *A Força do Destino* procura “deixar à mostra o ridículo de coisas tão sérias como [...] uma ópera de Verdi” e “tornar risível aquilo que nos foi impingido como trágico”.

Nélida Piñon conhece as óperas de Verdi e tem muito apreço por elas, tanto que são recorrentes em seus romances. No entanto, ela escolheu parodiar a ópera *La Forza del Destino* na narrativa em estudo motivada pelo amor. A autora afirma, ao longo da obra, que:

Com quatorze anos, Tebaldi bateu-me à porta. Quiseram a emoção e a minha história que fosse pela *A Força do Destino*. Em vez da *Traviata*, ou mesmo *Tosca*. Hoje, tantos anos depois, eu não saberia explicar a preferência, um rumo que se deixou simplesmente comandar pelo amor. (PIÑON, 1988, p. 45).

Para Maryvonne Lapouge-Pettorelli (*apud* MONIZ, 1993, p. 119), a escolha de “a força do destino é uma decisão, não uma fatalidade”. Trata-se, portanto, de uma deliberação coerente com a sensibilidade estética da escritora Nélida Piñon. Ela, também em outras obras literárias de sua autoria, agrega à questão do amor impossível a crítica à sociedade patriarcal cristã. Assim como a força da estética se impõe à força da *histoire* na narrativa de *A Força do Destino*.

O enredo da ópera *La Forza del Destino* não foi bem recebido pela crítica especializada. De um lado, a crítica musical alega que há lacunas no enredo do melodrama; de outro, há quem a ataque, enquanto manifestação artística, por considerá-la anacrônica. Lauro Machado Coelho (2002, p. 352) destaca alguns trechos considerados supérfluos, como a ária do barítono, “Son Pereda”, juntamente com as canções de Preziosilla; e cenas mal amarradas, como as do ato III, entre Carlo e Álvaro. No entanto, ele também adverte que nestas mesmas cenas dramaticamente insatisfatórias há boa música e que elas coexistem com grandes momentos do teatro musical, dentre eles “a cena entre Leonora e o padre guardião;

árias como ‘O tu che in seno agli angeli’, ‘Una fatale’ ou ‘Pace, pace mio Dio’; ou o grande dueto Carlos/Álvaro, de desafio para o duelo (COELHO, 2002, p. 352).

Dessa forma, cabe a Nélida Piñon completar as lacunas omitidas pelo enredo operístico, enfatizando a preservação e a atualização do melodramático na era pós-moderna. A escritora Nélida Piñon (*apud* MONIZ, 1993, p. 120) afirma que este texto é originário de sua paixão pela ópera:

O Teatro Municipal do Rio de Janeiro foi por muito tempo o meu segundo lar. Eu estava tão impregnada pelo universo da teatralidade que cheguei a pensar que as emoções, os sentimentos que não fossem expressos em cena fossem falsos, mentiras. A cena legitima as emoções, não há um gesto espontâneo. O que existe é uma retórica gestual que é a cultura.

Seu fascínio evidencia, sobretudo, o seu lado dramático para representar as situações humanas. Na ópera, todas as emoções e sentimentos são potencializados de modo semelhante ao que ocorre nos mitos. As experiências vividas pelas personagens fictícias ganham proporções heroicas, muitas vezes até esdrúxulas.

Sobre a função da ópera, Theodor Adorno (*apud* MONIZ, 1993, p. 122), em uma análise sócio-histórica, afirma que “a paixão representada na ópera, e pela ópera, é uma forma pela qual a cultura de classe média busca uma válvula de escape das fórmulas convencionais de comportamento da sociedade”. Já Ferruccio Busoni (*apud* MONIZ, 1993, p. 122), em seus estudos aponta o desempenho psicossocial da ópera para com o seu público: “este vai à ópera porque quer ver poderosas emoções no palco, pois, como indivíduo ordinário, ele não as experimenta na vida real, mas talvez também porque ele não tenha a coragem de envolver-se em tais conflitos, aos quais, no entanto, aspira”.

Com as informações da ópera de Verdi e o conhecimento sobre sua estrutura (ária, dueto e coro), o leitor consegue identificar relações dialógicas⁴ entre essas obras artísticas, embora de gêneros distintos. A linguagem do romance está impregnada dessas relações que, por sua vez, são extraídas da língua pela linguística e se situam no discurso, o qual possui natureza dialógica. Justamente por

A palavra, segundo Bakhtin (2006, p. 117), é “uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ele se apoia sobre mim numa extremidade, na outra se apoia sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor”. A partir desta interação linguística, o dialogismo é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso e estabelece relações de sentido nos planos linguístico e lógico.

isso, Bakhtin (1981, p. 159) as defende. As relações dialógicas, cujos limites ultrapassam os da linguística, devem ser estudadas pela metalinguística, que averigua o caráter extralinguístico da linguagem. O discurso voltado para um determinado objeto sempre entra em contato com os de outrem sobre o mesmo tema. Isto ocorre porque ele já foi anteriormente avaliado.

O diálogo entre as histórias da ópera de Giuseppe Verdi e do romance de Nélide Piñon institui relações discursivas em que a palavra de um sujeito adentra o contexto em forma de réplica, harmonizando-se, por exemplo, com entonações, pontos de vista e julgamentos diferentes ou, simplesmente, opondo-se a eles. Afinal, “A gente não joga pela janela uma tradição tão antiga, que permite uma longa narrativa” (PIÑON, 1988, p. 09).

A palavra ganha sua própria tonalidade e se individualiza. Fora do diálogo social, seria impossível notar as peculiaridades do discurso, seja literário ou musical. O dialogismo, princípio constitutivo da linguagem, está inserido no romance e institui um diálogo específico entre esses gêneros que se interpenetram. Por exemplo, o discurso da ópera *La Forza del Destino* e o do romance *A Força do Destino* são intensificados ao se instituir o discurso metanarrativo da cronista Nélide, que é acrescido à estrutura básica da ópera.

O dialogismo usado como técnica discursiva para falar sobre o discurso e a linguagem do romance constitui, por sua vez, a polifonia. Trata-se de um termo metafórico oriundo da música (técnica de composição de sons em que, no mínimo, duas vozes se misturam sem perder o caráter melódico e individualizado). Fiódor Mikhailovich Dostoiévski inova o posicionamento das vozes do herói e do autor em seus romances, garantindo-lhe o título de criador do romance polifônico. Nesse tipo de narrativa

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, 1981, p. 03)

Nessa nova estética romanesca, as personagens, seres conscientes, são autônomas e independentes entre si, do autor e até mesmo do leitor. Elas são

sujeitos discursivos; o que pensam não representa obrigatoriamente o pensamento do autor. Elas são sujeitos discursivos. Segundo Bakhtin,

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. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência uma do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante (1981, p. 02).

Ao seu estilo próprio, Nélida Piñon adota a polifonia, ou seja, institui a coexistência da multiplicidade de vozes e consciências “plenivalentes” e “equipolentes”. Essas vozes participam de um diálogo com outras vozes do discurso romanesco em caráter de igualdade, sem perder autonomia ou subordinar-se umas às outras. Todas estas vozes e consciências garantem a presença de diversos pontos de vista sobre um mesmo assunto no romance. Tal fato pode ser observado, por exemplo, no momento em que Leonora solicita a ajuda da cronista Nélida para sair da taverna, sem que Carlos a veja.

Nélida segredou, deixe-me livre, já não lhe pedi antes, jovem Leonora? A sevilhana tinha consciência dos próprios encantos, desdobrava-os como a um lençol de linho. Mesmo apesar dos meus olhos compungidos, Nélida? Especialmente por eles. Está bem, sua cronista ingrata, te banirei para sempre, serás uma proscrita. Não quis dizer isto, Leonora, sabes bem que também não posso esquecer-los agora. Neste, caso, tire-me da taberna, o irmão aí está querendo matar-me. Não pode ser, Leonora, arrancas-me do Leblon justamente quando meus sentimentos florescem por aquela praia e bosque, apenas para indicar-te aquela porta, por onde passarás sem ele te ver, entretido que está na vingança? Ah, Nélida, como te agradeço, logo me sobrem alguns minutos incluo-te em minhas preces. Cruz-credo, Leonora, não sabes que a oração me inibe, é intervencionista, agindo por mim privame de escolher o futuro, sequestra a aventura que me caberá viver? Se temes tanto a oração, nem por tua alma rezarei. Mas, como nos falaremos, agora que fujo, venci o portal, já estou na estrada começo a correr, que calor, para onde estamos indo, muleiro? Deixa por minha conta, Leonora. Eu sou a tua sombra. (PIÑON, 1988, p. 37-38)

A cronista Nélida persegue Leonora. Dessa forma, a essência polifônica está em suas vozes, que “permanecem independentes e, como tais, combinam-se em uma unidade de ordem superior à da homofonia” (BAKHTIN, 1981, p. 16). Na

polifonia, a combinação de várias vontades individuais artísticas supera a individual em prol do acontecimento.

A concretização do jogo de vozes em *A Força do Destino* realiza-se na voz da cronista Nélide que se transforma em ‘palavra encarnada’ e adquire independência discursiva tanto das outras personagens quanto do narrador. Não há contradições dialéticas; os pontos de vista divergentes coexistem e resguardam a autonomia de duas vozes artísticas dialogicamente correlacionadas, a narradora e a musical. Elas interagem entre si e, sobretudo, nenhuma se subordina ou se converte em objeto de outra.

A polifonia entre essas duas vozes artísticas faz com que a sedução da escrita no romance em estudo se transforme em um ato onírico. No entanto, é mais que isto para a autora Nélide Piñon; além de sedutor e onírico, é também um fazer lúdico. Quando ela diz a Álvaro “Assim, não te posso socorrer, ou a mim mesma. A tudo escuto pela metade. Narro a tua história com a precariedade da minha condição e, por isso, só o sonho e o vinho tinto me aliviam da frustração.” (PIÑON, 1988, p. 27), o leitor (o outro), pode simplesmente ler o que foi redigido ou, pelo contrário, fazer uma leitura conforme seu interesse, seus referenciais literários e artísticos.

Neste sentido, a autora Nélide Piñon empreende um ato de reflexão e quer (re)criar a narrativa sob uma postura pós-moderna. Neste ponto, os leitores são seduzidos a acompanhá-la no percurso da trama romanesca, tal qual recomendam os formalistas russos. Na concepção destes inovadores teóricos russos, um determinado enredo pode ser recontado inúmeras vezes mediante tramas diversas. Vale lembrar que *A Força do Destino* advém da peça *Dom Alvaro* ou *La Fuerza del Sino*, em seguida, ajustada para atender as necessidades da ópera *La Forza del Destino* e, por fim, adaptada para o romance de autoria de Nélide Piñon. No processo de transição dos palcos teatrais para as páginas de uma obra literária, o enredo continua a ser o mesmo de outrora; no entanto, a maneira de narrá-lo se modifica sensivelmente. Isto é o que salienta os formalistas russos ao se debruçarem sobre a estrutura narrativa propriamente dita: importa-lhes mais a forma de narrar que a *histoire*. Anteriormente, ela ocupava uma posição privilegiada perante o leitor, o que induzia o escritor à também voltar-se para esta concepção narrativa tradicionalmente valorizada e, às vezes, deixando em segundo plano, o modo de composição que adquire seu real valor na modernidade.

E, no afã de frequentar outra geografia, nada mais faço do que abdicar do meu próprio espaço por outro que o tempo e a erosão da terra permanentemente alteram. Ingênua, ponho-me a descrever seus objetos, a apreender-lhes os sentimentos, como se me fosse mesmo possível torná-los familiares.

Pergunto-me, então, só porque a realidade ausenta-se de nós numa medida insuportável, ganhando por isso inúmeras versões de si mesma, terei acaso o direito de preencher os vazios de uma narrativa com a liturgia da mentira? E, ainda, porque enveneno o tempo com a minha inércia, merecerei ser por ele devorada, para caber-lhe sempre a última palavra? (PIÑON, 1988, p. 51-52)

Nos tempos atuais, os romances tendem a agregar simultaneamente forma e enredo. Nélide Piñon transforma a trama narrativa em conteúdo, não se trata, porém, da trama ou da palavra sob a forma de metanarrativa ou de metalinguagem. Seu pós-modernismo se revela ao transformar a questão de gêneros em história do romance. No caso de *A Força do Destino*, além de sua atitude em corresponder à questão do leitor ideal preconizada por Verdi em seu projeto musical, ela dialogicamente põe os gêneros em contato, tomando um pelo outro, ao mesclar características musicais às literárias.

Este romance demarca a ruptura, “minunciosamente planejada” (PIÑON, 1988. p. 07), da fase vanguardista ou experimental da escritura de Nélide Piñon para adentrar na pós-modernidade. Nesta transição, todavia, a autora se reconcilia com a trama modernista, permitindo que algumas de suas características exploradas anteriormente (autonomia da arte e dicotomia arte/vida) continuem as mesmas; enquanto outras (experimentação autorreflexiva, ambiguidades irônicas e contestações à representação realista clássica) se modifiquem com vista a impulsionar a obra pós-moderna.

A reconciliação com o modernismo sugere que o leitor questione o projeto estético do romance pós-moderno *A Força do Destino*, fundamentado na empregabilidade da narrativa e em seu processo de elaboração, mediante aspectos tipicamente modernistas. Dentre eles, destacam-se a antropofagia e o hibridismo oriundos à trama.

1.2 Linguagem antropofágica no romance de Nélida

De modo geral, o Modernismo defende a renovação das ideias contra a tradição clássica pré-estabelecida. No Brasil, este movimento literário prega a valorização da cultura nacional e para tanto utiliza a antropofagia, que analisa criticamente o processo de constituição cultural brasileiro, abdicando dos padrões eurocêntricos vigentes. Eles sentenciam que toda a civilização americana é selvagem e, por isso, inferior à deles. No entanto, é justamente este engajamento ‘canibal’ o responsável por possibilitar a apropriação indébita das ideias europeias. Neste sentido, os antropófagos conseguem deglutir, por exemplo, os padrões estéticos das principais Vanguardas Europeias do século XX (Futurismo, Cubismo, Expressionismo, Dadaísmo e Surrealismo), transcendendo-os com o intuito de reafirmar as características nacionais e de legitimar produções artísticas, críticas e culturais de caráter genuinamente brasileiras.

A negação da cultura estrangeira não é absoluta, porém sua absorção deve ser cautelosa, pois não pode se sobressair à primitiva, caso contrário o objetivo de fortificar o nacionalismo seria comprometido. O ideal é que ambas as culturas se assimilem mutuamente para que a nacional saia enriquecida, afinal só a antropofagia une o local e o estrangeiro.

Em *A Força do Destino*, a cronista Nélida Piñon aproveita o interesse dos leitores quando eles colaboram com a criação e o desenvolvimento da trama do romance para tentar se apossar definitivamente das personagens românticas de Verdi, que, por sua vez, possuem a mesma denominação de suas personagens romanescas. Entretanto, ela, sempre “à caça do segredo que mine minha consciência com sua boca carnívora e dispersa” (PIÑON, 1988. p. 64), deseja recriá-las, conforme sua conveniência, configurando-as como elementos antropofágicos. Estas personagens são inerentes à autora e se manifestam ao converter em literatura tudo àquilo que lhe seja externo, quer equivalha à outra obra literária anteriormente consagrada, quer experiências vividas por outras pessoas e pela própria cronista.

A exemplo das óperas, a trama de *A Força do Destino* também se vale, segundo Alan Riding e Leslie Dunton-Downer (2010, p. 15), “da poesia do idioma para expressar todo um leque de emoções”. A ópera, por englobar música, teatro,

canto, dança, artes plásticas e narrativa, é a manifestação artística que permite à Nélide Piñon tirar proveito do lirismo para expressar em palavras persuasivas os sentimentos humanos mais íntimos. Estas palavras, adaptadas da ópera para o romance, exploram as qualidades musicais da língua e da ação, fortificando a aproximação intercultural entre as duas obras. De acordo com Lauro Machado Coelho (2002, p. 25), a ópera é a única arte capaz de desempenhar tal papel neste importantíssimo processo, pois ela:

espelha de forma muito eloquente as aspirações e ideais do povo e, mais do que isso, a sua consciência de pertencer a uma mesma comunidade. E o que faz nas asas da música, o que lhe confere um poder de persuasão, de trabalhar diretamente com as emoções mais elementares do indivíduo, que o teatro falado ou qualquer outra forma de manifestação artística não consegue ter.

A ópera é fortificada liricamente por todas estas manifestações artísticas conglomeradas. Todas elas, por sua vez, estão reunidas no romance *A Força do Destino* e lhe atribuem a peculiaridade de ser reflexivo. Ele se volta, simultaneamente, para a realidade e para o fazer poético, procurando compreendê-los. Isto demanda certos cuidados com a língua empregada no romance.

No caso de *A Força do Destino*, Nélide Piñon escolhe a língua portuguesa para escrever seu romance por considerá-la “um feudo forte e lírico ao mesmo tempo” (PIÑON, 1988. p. 13). No entanto, ela poderia ter escolhido o italiano, por ser o idioma original de *La Forza del Destino*; ou o espanhol, primeiro, por ser o idioma da peça teatral *Dom Alvaro* ou *La Fuerza del Sino*, e, segundo, devido à origem galega da escritora.

A linguagem empregada por Nélide Piñon em *A Força do Destino* mescla informalidade e formalidade, apesar de a história operística ser permeada de solenidade e ostentação. O discurso das personagens clássicas no romance segue a sequência do enredo de Verdi, porém o caráter informal e popular da linguagem das personagens impede o desenvolvimento da forma culta. Esta foi uma alternativa encontrada para contemporizar a trama na pós-modernidade e, simultaneamente, defender a língua portuguesa, ainda preservando as raízes linguísticas de Nélide Piñon.

Unicamente por minhas mãos ingressariam ambos na língua portuguesa, que é, como expliquei a Álvaro, um feudo forte e lírico ao mesmo tempo. Um barco que até hoje singra generoso o Atlântico, ora consolando Portugal, ora perturbando o Brasil. E porque esta língua tem vocação marítima, entende bem os improperios do vento, mais do que qualquer outra se deixa levar pelos sentimentos. Os ais e os prantos a seduzem tanto, que está língua busca as estradas de ferro para medir de perto a intensidade das mágoas que só ganharão corpo e expressão através de seus recursos. E porque ela se orgulha do que é humano, esta língua portuguesa, de rosto e sexo ardentes, é capaz de saber, apenas pelo apito do trem, se quarta-feira é dia dos amantes usarem-na quando se querem perder para sempre. E como está em todas as partes, é privilégio seu provar a saliva de qualquer beijo, sentir-lhe a densidade do sal. Pois quanto mais salgado o beijo, mais as desesperadas palavras do seu patrimônio ganharão saída pelos poros, os olhos arregalados.

Nestas horas, como de propósito, a língua estimula os lamentos africanos, que lhe foram incorporados nos últimos quinhentos anos brasileiros. Com eles, ela ganhou força e ardência. Ficou língua morena. Talvez por isso se comova com tanta facilidade, e solidarize muito mais com um corpo em frangalhos do que com quem sai altivo do embate amoroso. Tornou-se a língua portuguesa plangente, de índole excessiva, e deseja que usem vinte de seus vocábulos, quando apenas três talvez expressem parte dos sentimentos. (PIÑON, 1988, p. 13-14)

Tal defesa se baseia no histórico de força que a língua portuguesa adquiriu com a influência do sofrimento dos negros africanos vindos para o Brasil. Os afrodescendentes transformaram-na em “língua morena” (PIÑON, 1988. p. 14). Ela seduz Nélide Piñon, que se identifica com a transformação natural e híbrida da língua de sua pátria, renovando o modo de narrar e o modo do ser romanesco. A autora, sobretudo, institui a língua portuguesa como matéria prima de sua criação literária, revelando a cada página do romance uma combinação de histórias oficiais e ficcionais, ou seja, ela redimensiona os limites da linguagem e da imaginação.

A língua portuguesa é defendida, mesmo que, sob a orientação do Romantismo e do Modernismo, ela exagere no número de vocábulos para expressar a emoção de um determinado fato, que, muitas vezes, se comportaria em um número reduzido de palavras, sem prejudicar sua significação. Dosar a carga dramática da língua não é uma tarefa fácil para um escritor que tem a necessidade de renová-la a todo o momento. No entanto, alguns renomados escritores de clássicos da literatura de língua portuguesa conseguem realizar esta proeza e são, de certo modo, homenageados por Nélide Piñon:

Daí esta língua precisar de que seus amantes se excedam, imaginem o coração incapaz de novo afeto. É nestas horas que a língua, sob tão grave ameaça, ganha dimensões impensadas. Usa da pena de Camões, Cecília,

Machado, Clarice, só para não perecer. Ela quer ser usada até mesmo pelos sentimentos menos nobres. (PIÑON, 1988, p. 14)

A valorização da força lúdica da língua portuguesa como centro do processo de intersecção cultural recai na escrita sedutora. A voluptuosidade do vocabulário escolhido por Nélida Piñon também corrobora esta situação. “Esquece-se ainda que nenhuma palavra me chega antes conhecer o cativo, de que só a liberto para convertê-la num elemento de contradição e despeito verbal” (PIÑON, 1988, p. 15-16). A autora aprisiona a língua e a solta com pleno potencial de liberdade, contradições e tensões para expressar o ser, o ser da personagem e do romance. Em determinado momento, a cronista Nélida faz a seguinte declaração:

Esta língua portuguesa, Álvaro, quer-se fazer ouvir para sempre. De cada palavra demanda uso e volúpias novas. Sem se importar com o pedaço do corpo que abdicamos para preservá-la. Ah, Leonora, por minhas mãos, e por elas apenas, esta língua reconhecerá atos, palavras, ações, para devolvê-los refletidos e mascarados. 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. (PIÑON, 1988, p. 15)

A língua portuguesa assim concebida se destaca como um idioma interculturalmente trabalhado para a divulgação da ópera de Verdi e sua presença parodiada reestrutura este romance. Nélida Piñon está cônica do uso que faz da língua como um instrumento para que as personagens do romance sejam seduzidas pela ópera e os leitores, seduzidos pelo romance permeado de intertextos. Enfim, a língua está entranhada com as marcas do ser e “estranhada” na forma romanesca como o querem os formalistas russos.

Presta atenção, Leonora, se o velho não aparece, como levaremos a nossa história adiante? De que material vai dispor Nélida vai dispor para registrar em seus anais as nossas vidas? Admita, por favor, que não somos tão interessantes assim, o que a vida nos desfalcou não deu para aperfeiçoar. Afinal, não somos os primeiros a contrariar as determinações paternas e, enquanto não venha a emancipação feminina, não seremos os últimos a fugir. E não será a Nélida, macaca velha (o que é macaca velha / boba, expressão que se 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 uma carruagem?), que há de preocupar-se conosco, é claro, que lhe cedamos diariamente material de engenho, que constrói açúcar e os bolos arquitetônicos. (PIÑON, 1988, p. 10)

A antropofagia empreendida pela autora Nélida Piñon em *A Força do Destino*, de acordo com Moniz (1993, p. 117), consiste “no aprofundamento e na visão crítica de suas raízes brasileiras ao mesmo tempo em que utiliza suas raízes europeias”, e acrescentamos, uma perspectiva revolucionária do ser da linguagem popular, aquela que pulula nas ruas e que Nélida Piñon legitima ao registrá-la em seu romance. Na verdade, a proposta antropofágica de Nélida Piñon não se restringe aos conceitos postulados por Oswald de Andrade; ela os supera tendo em vista que a linguagem verbal devora a musical. A influência cultural europeia piñoniana vai ao encontro do conceito de hibridismo formulado por Bakhtin e, em seguida, atualizado e aprimorado por Homi K. Bhabha.

1.3 *A Força do Destino*: hibridização da forma

O fenômeno de hibridização se define como a “mistura de duas linguagens sociais no interior de um único enunciado, é o reencontro na arena deste enunciado de duas consciências linguísticas, separadas por uma época, por uma diferença social (ou por ambas) das línguas” (BAKHTIN, 1990, p. 156). Elas estão presentes em um mesmo enunciado e conferem literariedade ao romance via procedimento literário intencional, consciente e dialogizado. Logo, “duas consciências, duas vontades, *duas* vozes e *dois* acentos” (BAKHTIN, 1990, p. 157) tornam o discurso híbrido romanesco bivocal, duplamente acentuado e bilíngue. Ele atende, simultaneamente, às intenções destas linguagens dialogicamente correlacionadas, buscando o choque entre ambas para que elas se misturem mantendo sua heterogeneidade de modo que uma esclareça a outra e, por conseguinte, formem a imagem viva de uma terceira linguagem presente em um texto convergente.

Não se trata, porém, de simples oposição de perspectivas sobre a linguagem; há densa fusão entre as consciências sociolinguísticas que introduzem novas interpretações. Elas podem ser observadas, por exemplo, quando a cronista Nélida permite que a personagem Preziosilla, uma cigana que prevê um futuro terrível para Carlos, apareça brevemente na história do romance:

Preziosilla, se viesse ela a tomar vulto nesta história. Temo porém que seu papel aqui seja modesto e passageiro. Não ultrapassará cinco minutos de leitura. Mais me encantaria ceder-lhe, mas não posso. Me é mesmo difícil pô-la sob a minha custódia, quando lhe prometo vida tão breve. A culpa não é minha. Verdi exigiu-lhe a presença, sem me ceder explicações. Suspeito que na juventude chegou a tê-la no próprio leito, prometendo-lhe então a glória. E cumpriu a promessa. O que não se estranha, trata-se de um cavalheiro italiano, cioso da palavra empenhada. (PIÑON, 1988, p. 109)

O comparecimento autorizado de Preziosilla no romance possibilita o encontro dialógico do compositor Giuseppe Verdi com a cronista Nélida em uma espécie de atualização temporal do passado para o presente, permitindo que o leitor vislumbre nesta sintonia cronológica duas variantes de uma mesma história, a operística e a romanesca.

Normalmente, as óperas de Verdi têm cunho sócio-político e, segundo Coelho (2002, p. 346), sempre manifestam sua preferência por temas associados ao drama italiano, pátria dividida e oprimida. Esta temática permanece até 1849, época em que o compositor se decepciona com a restauração austríaca. Após este período, a temática política explícita é atenuada, todavia aparece eventualmente, por exemplo, nas intervenções da personagem Preziosilla (mezzo-soprano), em *La Forza del Destino*, em uma ária como “*Evviva la guerra!*”

As canções de Preziosilla são consideradas por alguns críticos como supérfluas, contudo elas se justificam “porque, em 1862, a recém-unificada Itália ainda luta pela anexação de Veneza, o que só ocorrerá em 1866, e isso desencadeia mais uma vez o interesse político de Verdi” (COELHO, 2002, p. 352).

No caso do romance *A Força do Destino*, Preziosilla continua a ser uma personagem secundária e que pouco aparece na narrativa. No entanto, a cronista Nélida se preocupa com uma possível repreensão dos protagonistas, Álvaro e Leonora, por acreditar que eles passam a temer que a cortesã receba mais atenção da narradora do que eles próprios.

Lamento comunicar aos leitores que Preziosilla, a cortesã amiga de Verdi, que tão amavelmente cercou-nos de cuidados, prepara-se para deixar-nos, já no próximo parágrafo. Tudo fiz para mantê-la em nossa companhia. Pensei até convidá-la a visitar a Espanha, que não é tão longe assim. Certamente, ela teria aparecido. Mas, submissa às injunções históricas, temi infringir disposições superiores à minha vontade. E depois, Leonora e Álvaro logo se aprontariam em responder-me. Ameaçados, sem dúvida, com uma presença a exalar permanente volúpia e cheiro de mato.

Constrange-me, porém, a perda de personagem com quem tão pouco convivi. Resta-me a esperança de que, ao abandoná-la, permiti-lhe a felicidade. O direito de envelhecer na sua Itália renascentista, diariamente alimentando-se de uma pasta *al succo* que, para alcançar-lhe o prato, não hesitou em vencer mares exóticos. (PIÑON, 1988, p. 111-112)

Diante destas observações, nota-se que, na hibridização literária, ao contrário do diálogo individual puro, uma linguagem estiliza enquanto a outra é estilizada. O autor utiliza exclusivamente esta modalidade, que lhe é estranha, para se referir ao gênero de seu objeto de apreciação artística. O processo consegue criar uma linguagem independente daquela do outro, adicionando-lhe novos valores e significados de acordo com o contexto regulamentado pela consciência linguística da estilística vigente e de seu público contemporâneo.

Aqui não se fundem dois pontos de vista, mas se justapõem dialogicamente. Este dialogismo interior do híbrido romanesco como um diálogo de pontos de vista sócio-linguístico, não pode ser, é claro, levado até o diálogo individual, sensato, acabado e nítido: está presente nele uma certa espontaneidade orgânica e uma certa irremediabilidade. (BAKHTIN, 1990, p. 158)

No caso de *A Força do Destino*, o processo de hibridização também pode ser observado quando Nélida Piñon apresenta a sua versão sobre paixão arrebatadora das personagens Leonora e Álvaro com base no enredo já conhecido da ópera italiana *La Forza del Destino*, de Verdi. A autora cria “uma simples história de uma história” (PIÑON, 1988, p. 124) em que não prevalece a classificação pura e simples de gêneros, por conseguinte, promove a metamorfose do romance contemporâneo brasileiro mediante a combinação de dois gêneros artísticos distintos para compor o projeto estético da narrativa. Ele privilegia a paródia melodramática operística em detrimento de outro gênero narrativo como, por exemplo, a novela, o conto, a crônica ou até mesmo outro romance.

O encontro dos gêneros artísticos distintos em *A Força do Destino* possibilita uma clara tentativa de contestar o pensamento clássico de gêneros artísticos puros. Ou seja, a orientação de que eles deveriam ser exclusivamente líricos, épicos, narrativos ou dramáticos e não permitirem a influência ou participação de outras manifestações artísticas, tais como música, dança, artes plásticas, entre outras, não é aceita.

Desta forma, a fronteira entre ópera e romance é diluída, favorecendo o constante desafio às normas pré-estabelecidas pelo Romantismo e Modernismo a respeito da produção narrativa. A linguagem destes gêneros indistintos em um mesmo enunciado não une os respectivos pontos de vista. Na verdade, sugere colocar suas vozes autoritárias, centralizadoras e unificadoras em conflito dialógico e substituí-las pela pluralidade polifônica que o discurso metanarrativo da cronista Nélide assume. É o que ocorre, por exemplo, no caso da personagem Preziosilla, mencionado anteriormente.

Nos romances polifônicos, o discurso das muitas vozes são abertamente revelados e identificados, ao contrário dos monofônicos, em que eles se ocultam sob a aparência de diálogos unos. Portanto, o texto dialógico resulta do embate de múltiplas vozes sociais, produzindo dois efeitos distintos: o de polifonia, quando as vozes se deixam escutar; e o de monofonia, quando apenas uma se faz ouvir mediante diálogo dissimulado.

Nélide Piñon elege a polifonia como técnica composicional empregada em *A Força do Destino* a fim de administrar, simultaneamente, a variedade de pontos de vista e a multiplicidade de vozes no romance. Nele, as personagens agem como se fossem autônomas. Ou seja, o que a cronista Nélide, Leonora, Álvaro, Carlos, o Marquês de Calatrava e as demais personagens pensam não é, necessariamente, o que a autora Nélide Piñon imagina. Tal aspecto contribui para que a complexibilidade psicológica fique restrita a cada uma das personagens e relegada à autora. No entanto, tudo isto não passa de fingimento, pois a narradora, a cronista Nélide, assim como as demais personagens, são criações ficcionais da autora. O fragmento abaixo registra este ato fingido:

Sim, estive presente no jardim. Tenho na pele a marca do rubor daquele momento. Examinei o corpo do marquês, tomei-lhe a temperatura, ele esfriou depressa naquele inverno andaluz. Mas, apesar de haver provado com a boca a angústia dos amantes, perdi aspectos da tragédia que certamente teriam enriquecido este texto. Por mais que me empenhasse em arquivar detalhes, e muitos até me sobram agora, sempre faltou-me o recurso de colar ao rosto os vários rostos de Leonora, Álvaro, o cavalo, Curra, o marquês, e sofrer por eles. Ouvir-lhes as respirações abafadas. (PIÑON, 1988, p. 49)

Nélide Piñon finge que a narradora não é capaz de perceber alguns detalhes da tragédia, os quais seriam de suma importância para a narrativa. Por

certo, todo autor sabe de antemão o que ocorrerá na história e ostenta esta informação, mas não revela para os seres ficcionais. Logo, os leitores têm a impressão de que as personagens ignoram o que lhes acontecerá.

Tal posicionamento vai ao encontro da teoria de Maurice-Jean Lefebvre (1980, p. 183-184), o qual acredita que toda narrativa se baseia em um ponto de vista sobre o real. Baseado no que Jean Pouillon denomina de visões, Lefebvre distingue três pontos de vista possíveis: a visão por detrás, a visão com e a visão fora. Respectivamente, o autor finge saber mais, tanto quanto ou menos que suas personagens.

Em síntese, tudo é fingimento por parte do autor, o que varia é o grau de intensidade da dissimulação. Nélide Piñon, metamorfoseada em cronista Nélide, exercita este artifício, em *A Força do Destino*, na tentativa de não comprometer sua técnica narrativa, como pode ser observado na declaração:

Lamento minhas evasivas. Longe de mim porém explicar-lhes minha técnica narrativa, ou tranquiliza-lo sobre qual dos Álvares, entre os existentes, irei escolher, sempre que dele precisar na história. Espero que não venhas a odiar-me ao longo desta leitura, ou proclamar de público: trata-se de uma falsária, não de moedas, notas, ou quadros caros, mas quem, buscando o avesso da palavra, esconde-lhe o legítimo rosto. (PIÑON, 1988, p. 81)

No romance em estudo há uma ruptura com a narrativa tradicional, o que intensifica seletivamente certas tendências presentes no Modernismo. O fingimento da narradora confere mais verossimilhança à imprevisibilidade da força do destino das personagens, conforme o fragmento:

O detalhe anatômico é irrelevante. Justifica-se a pergunta apenas para melhor compreender Álvaro resistindo à Leonora, no caso de não ter realmente dormido com a sevilhana. Eu própria não posso jurar-lhes se o cavalheiro privou-se todo o tempo de conhecer-lhe o corpo. Algumas vezes fui ao hotel reconfortar meu corpo com água e sais. Ausentei-me brevemente, o bastante para alimentar certas dúvidas. Especialmente porque meu dever é evitar falsas garantias. (PIÑON, 1988, p. 81)

A polifonia também contribui para que as personagens ficcionais do romance sejam elevadas ao nível de outra consciência, alter ego, que desencadeia relações dialógicas permanentes com o outro, estando ele na condição de quem origina a obra, quem a lê ou das outras personagens.

O discurso dissimulado da narradora-personagem, a cronista Nélide, representa o 'eu' falante responsável pelo desenrolar dos acontecimentos. Porém, ele está permeado pelo discurso das 'outras' personagens. De modo geral, não há nenhuma divisão formal ou sintática que os separe. As relações dialógicas resultantes do encontro do discurso do locutor com o do interlocutor são diferentes e podem desencadear múltiplos efeitos ou até se confundirem em algumas circunstâncias. Quando isto ocorre, a análise estilística tem dificuldades para distingui-las. Portanto, cabe ao leitor, inicialmente, identificar as vozes discursivas e, em seguida, qualificar a quem pertence.

Em *A Força do Destino*, enquanto Álvaro e Leonora se preparam para a fuga, uma das cenas iniciais correspondente ao primeiro ato da ópera, a narradora-personagem, a cronista Nélide, presencia este momento.

Depressa, Leonora, o motor do cavalo está ligado. Suas ancas já trabalham com fúria, no nível ideal. (E o pai que não vem, Nélide, o que é que eu faço? Vai em frente, se a tragédia não deflagra agora, nós a providenciaremos mais tarde. Ainda contamos com o futuro em nosso favor. Deixe bilhetes pelo meio do caminho, a estes os pássaros recusam. Mas a tempo de te alcançarmos depois da noite de núpcias. Será até mais emocionante. Siga Álvaro agora. Não posso, Nélide. E por que não? Meu destino unicamente se engrandecerá se não me torno sua mulher. A tragédia deve abater-se sobre nós antes que o grande amor expire.) A tua trouxinha está aqui, e bem pesada, graças a Deus. Mal me contenho por saber o que ela traz junto, espero que seja parte do teu patrimônio, Leonora. Bom, até os *traveller's checks* já estão na minha algibeira, é só dar no pé agora. Que ruído é este? Quem ousa interromper o nosso idílio? Quem será, Leonora? (PIÑON, 1988, p. 24)

Os diálogos entre as personagens no romance são, na maioria das vezes, livres de demarcações formais como travessões ou aspas. Os solilóquios entre parênteses garantem ao desenvolvimento dos parágrafos um ritmo musical da linguagem oral. Há apenas um diálogo convencionalmente demarcado, que acontece entre o padre Melitone e Leonora, no entanto, não está escrito em português e sim em italiano.

Frei Melitone: Chi siete.
 Leonora: Chiedo il superiore.
 Melitone: S'apre alle cinque la chiesa
 Se al giubilelo venite.
 Leonora: OI Superiore, per carità.

Melitone: Che carità a quest'ora!
(PIÑON, 1988, p. 54)⁵

Ao longo da narrativa, as ocorrências do enredo se desenvolvem tal qual apresentados nos quatro atos da ópera, no entanto Nélide Piñon não as subdivide, tradicionalmente, em capítulos. Sem qualquer divisão neste sentido, há uma sequência ininterrupta dos fatos.

(Claro que é o pai, seu bobo. Até parece que não sabe decifrar uma carta militar, com seus sobressaltos e enigmas conhecidos. Bom pretendente tenho eu.) Não sei, amado. Como identificar os ruídos da noite, são todos iguais, e estão aí mesmo para perturbar-nos. Quem sabe um grilinho de pilha fraca, ou um galo vergando-se à dama da terra. Por que pensar justamente o pior, quando tudo nos facilita a fuga, queremos de coração tornar-nos marido e mulher, que foi nosso sonho desde que você veio das Índias, de pequena família nobre, espanhola, sim, porém mais modesta que a minha, não podendo assim acompanhar os sonhos de grandeza do Marquês de Calatrava, meu augusto pai, e, pensando bem, como posso unir-me a um homem de classe social inferior? No início, até vai ser bom, muito temos a trepar, o amor sempre nivela, quem pode medir as consequências do desejo? Mas que nomes hão de ter os meus filhos, se o pai não permite que lhes passe seu ilustre sobrenome, restando-nos apenas o de tua linhagem, o que é bem pouco, convenhamos, aí, oh Álvaro, vamos depressa antes que o pai chegue! Vamos, que o pai já chegou. Oh, pai, o que está fazendo aqui, a esta hora? Não deveria estar recolhido ao leito? (PIÑON, 1988, p. 25)

O caráter emergencial das palavras ditas pelas personagens e suas confissões para o leitor ou narradora acentuam o humor do discurso. Na sequência da cena, o Marquês de Calatrava surpreende o jovem casal apaixonado (PIÑON, 1988, p. 28-29):

Criados, corram aqui, eis um ladrão na minha 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 do que ninguém 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

⁵ Frei Melitone: Quem é você.

Leonora: Gostaria de falar com o superior.

Frei Melitone: A igreja abre às cinco da tarde,
Se você veio para a celebração.

Leonora: O Superior, por caridade.

Frei Melitone: Que caridade a esta hora!

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 / quem lhe disse que eu quero ouvir, filha, eu exijo tão-somente primorosa vingança, criados, seus dorminhocos, onde estão, venham, com as espadas desembainhadas (oh, bainha, onde se guarda a espada e quer dizer vagina, que horror!) / não me obrigue a ser beligerante e profissional, Marquês, quando desejo sim respeitá-lo, aliás, como prova do meu amor por Leonora, e minha estima por vossos cabelos brancos, entrego-vos a pistola, dai-lhe sumiço estarei assim indefeso. (PIÑON, 1988, P. 28-29)

Neste fragmento, a autora Nélida Piñon insinua a simultaneidade de vozes ao optar por usar barras para substituir o ponto final. Moniz (1993, p. 124) lembra que este recurso, denominado *ensemble finale*, é bastante utilizado na ópera *buffa* e implementa o caráter paródico do romance.

A estilização paródica, uma variante de construção híbrida da linguagem, estimula que o discurso de um ser, já dissimulado pelo de outrem, se desenvolva incluso ao de um terceiro. Ela “deve recriar a linguagem parodiada com um todo substancial, que possui sua lógica interna e revela um mundo indissociável ligado à linguagem parodiada” (BAKHTIN, 1990, p. 161). O discurso representante resiste às intenções do representado com o intuito de desmascará-lo de modo dialógico, porém eles estão inter-relacionados. Logo, o romance *A Força do Destino*, de Nélida Piñon, só é significativa porque equivale parodicamente à ópera *La Forza del Destino*, de Giuseppe Verdi.

A articulação do conceito de hibridização textual, de Bakhtin, direciona a pesquisa para o hibridismo cultural proposto por Homi K. Bhabha, em *O Local da Cultura* (2001). Seu estudo pondera sobre a influência das relações culturais e da hierarquia de poder nos novos espaços enunciativos. Segundo o teórico indo-europeu (BHABHA, 2001, p. 165), a subversão autoritária do discurso colonial subsidia a definição de hibridismo, tida como

uma problemática de representação e de individualização colonial que reverte os efeitos da recusa colonialista, de modo que outros saberes ‘negados’ se infiltrem no discurso dominante e tornem estranha a base de sua autoridade – suas regras de conhecimento.

Ele busca seguir um sistema de autorreconhecimento e de identificação da diferença, mesmo que não seja plenamente capturada, a usa para desafiar e resistir os antigos paradigmas advindos da cultura dominante. Os novos

questionamentos e a pós-modernidade determinam o que realmente é significativo a partir do contato entre o 'eu' e o 'outro', surgindo o alter ego do colonizado. O ponto de vista deste niilista o ser daquele, cuja consciência procura segurança para dialogar com o restante da sociedade, que como ele se vê perdendo sua identidade. O sujeito agora negocia sua condição na vivência com o outro, com a língua do outro, com a sua e com a outra cultura, inclusive a literária.

Os muitos gêneros artísticos que coexistem no romance *A Força do Destino*, dentre eles ópera, teatro, música, crônica, são responsáveis pela hibridização necessária para revigorar dialogicamente o enredo original e legitimar esta paródia pós-moderna. Trata-se de uma hibridização de gêneros artísticos. A diferença entre eles é o fator determinante para que um gênero específico deixe de ser singularizado. Neste contexto, Nélide Piñon reconta a contemporaneidade cultural. A sua in(ter)venção, inicialmente, resgata os valores da ópera situados no passado, por volta do século XVIII, a fim de renová-los já no presente, sem esperar pelo futuro, em um espaço intermediário, o que confere ao romance um caráter transitório. Bhabha (1998, p. 27) observa esta tendência da seguinte forma:

O trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com 'o novo' que não seja parte do *continuum* de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um 'entre-lugar' contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O 'passado-presente' torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver.

Não há nenhum texto que seja autossuficiente, pois qualquer enunciado é permeado pela diferença da escrita enunciativa. Ela legitima a representação da cultura, tornando-a digna de identificação. Assim, toda tentativa de representação é híbrida, uma vez que contém resquícios de dois discursos. Trata-se de uma forma conflituosa de aproximar as diversas culturas que fazem parte de seu imaginário. Em *A Força do Destino*, a originalidade da abordagem da obra anterior se sobressai, principalmente, pelo cuidado com que recontextualiza as personagens. O caso mais característico é o de Leonora.

A transgressão das noções temporais e espaciais faz com que a personagem seja um ser na ópera de Verdi e outro no romance de Nélide Piñon. Na primeira ocorrência, Leonora é uma sofredora, sentimentalmente frágil e está sujeita

a uma série de contradições: é desamparada ou glorificada, odiada ou amada. Na segunda, Álvaro alega que Leonora é a personagem preferida da cronista Nélide por ser a “Julieta espanhola, corresponde ao teu ideal de independência” (PIÑON, 1988, p. 80). Nélide, por sua vez, confirma esta declaração:

Gosto dos dois, talvez um pouco mais de Leonora. É parecida comigo, brinca com as palavras, não exhibe logo todos os recursos, quer-me distraída, só então surpreende-me, na manhã seguinte, com sua esplêndida espuma de sabão. Ela voa e é hemisférica, não sei onde fica a sua arrebentação. Quer provar-me que nada sei, ela é uma palavra em custódia, dentro de um cofre enferrujado, não posso abrir-lhe a tampa. (PIÑON, 1988, p. 80)

A cronista Nélide define Leonora como seu alter ego de mulher inteligente e comprometida com a satisfação dos próprios desejos, pois ela se mistura à língua. Moniz (1993, p. 128) destaca que Leonora é a única personagem livre de preconceitos sociais, morais e religiosos da narrativa; todos os homens lutam para conquistá-la ou em sua defesa, motivados por questões de honra, amor ou ciúme. Leonora também brinca com a linguagem, as palavras proferidas por ela são leves e livres como bolhas de sabão de voo curto. Embora sua forma hemisférica a feche em si mesma, Leonora consegue levantar dúvidas em relação à própria concepção romanesca e filosófica da vida, sintetizando em sua forma de ser a estética e a existência.

O ser da personagem Leonora na ópera de Verdi, diferente do apresentado por Nélide Piñon no romance, valoriza a figura do feminino e a busca por relacionamentos amorosos livres de qualquer categoria de gênero. Aquele privilegia as personagens masculinas envolvidas em questões de honra, guerra e poder. A autora inverte, legitimamente, os modelos históricos pré-estabelecidos ao descrever a jovem:

Leonora aspirava, no entanto, ascender na hierarquia oligárquica. Por que ser simples marquesa, quando havia em torno duquesas também? Mas o coração a traía. Álvaro encontrou-a vulnerável ao amor, e se declararam. E por criticar talvez o objeto da sua estima, Leonora admitiu-me ao seu lado, a registrar-lhe a fuga. Permitiu que lhe inundasse a consciência com detalhes concretos, como parte do seu orgulho. Seu amor deixava-se sensivelmente dilacerar, atraída pela vida.

Talvez não seja bem assim. Aqui estou eu inventado uma Leonora de traços que ela própria não descobre no espelho. (PIÑON, 1988, p. 23).

Leonora, criação ficcional da autora Nélida Piñon e da narradora-personagem cronista Nélida, muitas vezes, não se reconhece no interior do romance, pois ela não é e também não pretende ser verossímil. A personagem é inteligente o suficiente para perceber a sua própria beleza e o seu poder de sedução perante as demais personagens, sobretudo, nos homens. Ela emprega o seu corpo da melhor maneira a lhe beneficiar e como dona, quer usufruí-lo a seu bel-prazer.

Outra personagem feminina que atrai atenção é a governanta Curra, que passa por caracterizações que a eleva à condição de ser. Originalmente, é apenas mais uma representante da classe trabalhadora, uma serviçal alcoviteira. Já no romance, se vê como uma “mulher de ação” (PIÑON, 1988, p. 32), tendo a incumbência de, logo no início da narrativa, deliberar o destino de Leonora, que passa primeiramente por suas mãos. Ela sabe sobre o plano de fuga do casal apaixonado, mas tem dúvidas se deve ou não denunciá-los ao Marquês de Calatrava.

Durante noites venceu os corredores do palácio tentando descobrir que destino seria melhor para Leonora. Uma vez, porém, que Leonora amava Álvaro, e não era Álvaro desejado pelo marquês, decidiu que melhor seria segui-los, antes que a deixassem no palácio, como mais um móvel raro a partilhar-se entre os herdeiros, após a morte do marquês. Cuidou em recolher numa trouxa as melhores joias da família. Gastou uma tarde inteira na seleção. Seus olhos pareciam de joalheiro, diziam-lhe rapidamente o valor de cada uma delas no mercado de Amsterdam, caso fossem parar ali. (PIÑON, 1988, p. 08)

Sua decisão é, simultaneamente, altruísta e prática, pois aproveita a oportunidade de tentar melhorar de vida, mesmo continuando a ser uma fiel serviçal de Leonora, longe dos domínios do palácio. Mais do que um vínculo empregatício, Curra mantém laços quase familiares com Leonora, pois fora sua ama-de-leite e afirma: “o leite que a fortaleceu era mais meu do que da marquesa. Eu lhe venci a mãe em muitos litros, que ela era preguiçosa, perdida pela vaidade, queria evitar estrias no peito” (PIÑON, 1988, p. 79).

Após a separação do casal apaixonado, ela fica indignada com Álvaro por ele ter ido embora sozinho. E mais uma vez, o destino de Leonora passa pelas mãos de Curra. No entanto, cronista Nélida tenta reivindicar este direito.

Curra escondeu-se atrás da árvore, não queria ver Leonora partir. Muitas vezes limpou os olhos, eliminava o sal que a dor despeja pelo rosto. Depois, dentro do palácio, tentei falar-lhe. Ela fingiu não me ver. Não tínhamos sido apresentadas, alegou. Supliquei-lhe, e o destino de Leonora? Olhou-me como querendo dizer, será o meu destino também. Não pude ouvir-lhe a voz. Bateu-me a porta, e eu não insisti. (PIÑON, 1988, p. 32-33)

A cronista Nélide se encontra com Curra, mas esta não lhe dá a devida atenção, pois não se conhecem e não se reconhecem na história. Ambas estão preocupadas com o destino da protagonista. Logo, se instaura uma disputa para verificar quem usurpa o papel de ama da personagem, Curra ou Nélide.

A diferença cultural destas personagens femininas empreendidas na adaptação da ópera para o romance revela um longo processo de identificação entre a cultura brasileira e europeia. Este fato se estende a alguns personagens masculinos. Álvaro, por exemplo, foi o único que de jovem aventureiro e conquistador inveterado, praticante de atos próprios da cultura machista contra as mulheres indianas, se transforma, no romance, em um típico representante carioca. De acordo com dados antropofágicos, ele representa a figura do mulato brasileiro que supera preconceitos cotidianos por ter sua imagem constantemente associada à ideia de *bon vivant* dos trópicos; adverso a empregos formais, sem profissão definida, ele ganha dinheiro com trabalhos temporários, os famosos ‘bicos’. O “malandro Dom Juan das praias do Rio de Janeiro” elabora estratégias criativas para sobreviver e, por conseguinte, conquista certa ascensão social mediante troca de favores.

O Marquês de Calatrava, pai de Leonora, morre acidentalmente em discórdia com Álvaro e recebe honrarias póstumas que não condizem com sua vida de tirania. Carlos, irmão de Leonora, procura, ou melhor, “caça” a irmã, objeto que lhe pertence por herança, e o namorado dela sob a justificativa de vingar o assassinato do pai, mas, na verdade, esconde sentimentos escusos em relação a ela. Tais sentimentos, às vezes, mais se assemelham ao desejo carnal, um incesto desejado e reprimido, tanto que Carlos, após a fuga da irmã, se recorda de suas características da seguinte forma:

Já na puberdade, os seios eram-lhe fartos, e não simples ornamentos florais. Deles parecia esguichar mel refinado, claro está que a imagem vale para quem aprecia tal coisa. Nunca teve ela recato. Movia as ancas como uma égua. Exatamente, pai, não a chamei antes de égua, para poupá-la, e porque era mulher de ofender meus sentimentos só pelo olhar. A verdade é

que sempre tive vergonha da sua volúpia. Não vai me dizer, pai, que nunca notaste o dorso de tua própria filha?
Perdão , pai, não quis ser atrevido. Tens razão, certas palavras correm o risco de incendiar o corpo. (PIÑON, 1988, p. 39)

O sentimento de posse de Carlos em relação à Leonora evidência que ele anseia mais que uma relação incestuosa, posse é sua ambição maior. Ele quer ser seu dono e senhor, o que, convencionalmente, extrapola as bases do amor fraternal, configurando além do incesto a relação de poder.

Quero ser generoso, pai, esquecer que a irmã prometeu-me fidelidade, haveria de ser minha, e de mais ninguém. Era o que me dizia atrás do caramanchão. Fidelidade só se oferta a um irmão. Sobretudo porque brincávamos de marido e mulher, protegidos pelos arbustos. (PIÑON, 1988, p. 43)

De modo geral, qualquer relação incestuosa é um interdito necessário criado pelo homem a fim de garantir a continuidade da civilização, protegendo a espécie humana de possíveis mutações genéticas. No entanto, a possibilidade de incesto escamoteia as reais intenções de Carlos. Na verdade, ele quer a herança dos Calatrava apenas para si. Seu discurso ambíguo gera dúvidas em relação ao que sinceramente sente. Pensa querer algo, mas luta por outra causa. O que importa é que em Leonora se converge suas legítimas e escusas ambições.

Aliás, por mim, jamais Leonora teria se casado. Nossa casa exigia um só casamento. Refiro-me ao meu, é claro, e ainda assim visando à prole. Meu coração estaria ocupado vigiando Leonora. Que trabalho sempre nos deu ela. Por favor, pai, não penses que abrigo sentimentos que estou proibido de exhibir. (PIÑON, 1988, p. 42)

O fragmento supra não desfaz a ideia de incesto entre os irmãos. Qualquer pretendente de Leonora, por certo, seria rechaçado por Carlos, afinal, não permitiria que ela se casasse e gerasse herdeiros para não ter que dividir a fortuna da família. Ele troca o implícito pelo explícito.

A articulação de todos estes elementos trágicos faz com que o romance *A Força do Destino* se transforme em um entre-lugar de representação, privilegiando a complexibilidade humana e a hibridização de diferentes gêneros artísticos. A presença do discurso erótico é totalmente compreensiva no diálogo de Leonora e Álvaro, pouco antes de serem surpreendidos pelo marquês:

O sangue dos dois esquentava-se tanto ao passar das horas, até preparar chá com o seu vapor, que marcaram encontro para a meia-noite. Mais cedo, não teriam contato com o socorro da lua. E se deixarmos para amanhã, terça-feira disse Leonora.

Amanhã enfrentaremos os mesmo problemas, sem contar com os males do amor, Álvaro queria cancelar-lhe as dúvidas. E se não for assim, jamais nos uniremos. E se nos amassemos 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 seu pai. Não pense jamais que vou trepar sob o poder de tua casa invencível. (PIÑON, 1988, p. 07-08)

A linguagem erótica nivela as personagens, porém Álvaro a deseja longe dos domínios paternos, o que extingiria a hierarquia social e também os desmascararia mediante a luxúria. O linguajar repleto de palavras chulas e gírias tipicamente brasileiras pouco combina com a estrutura da ópera ou do romance romântico, gêneros elitistas. A linguagem inovada por Nélida Piñon em *A Força do Destino* é recorrente e pode ser observada, por exemplo, quando Álvaro relembra que o marquês não aceita a sua união com Leonora: “Ela não era para o meu bico ou para o meu pau, que se vingara das privações lá nas Índias comendo o mulhero de lá” (PIÑON, 1988, p. 83).

O hibridismo de Bakhtin não se restringe a explicar a pluralidade de vozes presentes no romance, reafirma sim a multiplicidade identitária e se opõem ao monopólio constituído por uma verdade una e absoluta da linguagem. Enquanto que o hibridismo em Bhabha é um produto de negociação e de contestação da cultura dominante, ele desestabiliza os moldes da alteridade para manifestar a força das identidades plurais em um contexto pós-moderno. No entanto, Bhabha (2001, 163) afirma:

Não é que a voz da autoridade fique sem palavras. Na verdade, é o discurso colonial que chegou àquele ponto em que, face a face com o hibridismo de seus objetos, a *presença* do poder é revelada como algo diferente do que o que suas regras de reconhecimento afirmam.

As representações de identidade autorizadas no discurso dominante são constantemente perturbadas por “forças estranhas da raça, da sexualidade, da violência, das diferenças culturais e até climáticas” (BHABHA, 2001, p. 164). Os

elementos culturais brasileiros, afrodescendentes e europeus garantem este caráter híbrido ao romance *A Força do Destino*.

O hibridismo possibilita a contracena dialógica com a estrutura musical da ópera, gerando efeitos diferentes nos leitores, que se veem envolvidos por diferentes culturas e obras artísticas, ambas de épocas diversas. Como situar-se nesta reviravolta em que Nélida, a autora, é receptiva à proposta de Verdi em suas aspirações em relação ao espectador ideal. *A Força do Destino* traz em sua trama a resposta a Verdi.

O romance metaficcional historiográfico traz o passado para o presente e remete o presente ao passado, estabelecendo um diálogo em obras: ópera e romance. A leitura deste contexto extra e intra romanesco coloca em evidência a proposta de Verdi recebida e respondida por Nélida Piñon ao exigir de seu leitor a mesma atenção, rigor e severidade em relação à obra artística.

II. A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA COMO PROCESSO SUBVERSIVO DA NARRATIVA CONVENCIONAL-TRADICIONAL

Analisar discursos é ocultar e revelar contradições; é mostrar o jogo que elas estabelecem dentro do discurso; é manifestar a forma como esse discurso consegue expressá-las, incorporá-las ou proporcionar a elas uma aparência temporária.

Michel Foucault

Esta epígrafe sintetiza o que foi visto em relação ao processo de composição de *A Força do Destino* e em relação às aspirações de cada personagem. Nélide Piñon, ao contrapor o antes e o presente historiográfico, entra literalmente no discurso da narrativa, pois, atualmente, a metaficção é considerada um procedimento literário tipicamente pós-moderno, que analisa criticamente o procedimento de construção da narrativa na própria narrativa e os seus resultados. Neste caso, aspectos internos e externos inerentes ao universo ficcional têm a função simultânea de estruturá-lo e explicá-lo. No entanto, o primeiro romance moderno, *Dom Quixote* (1605), de Miguel de Cervantes, já expunha indícios sobre os mecanismos de produção narrativos ao questionar a representação ilusória da realidade. O caráter verossímil da narrativa se dilui com este metadiscurso.

Linda Hutcheon (*apud* REICHMANN, 2006, p. 334) define a metaficção como “ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística”. A crítica canadense também emprega a expressão ‘narrativa narcísica’ para nomear a metaficção, pois alega que o “adjetivo qualitativo escolhido aqui para designar essa autoconsciência textual – não tem sentido pejorativo, mas principalmente descritivo e sugestivo, como as leituras alegóricas do mito de Narciso”. O adjetivo ‘narcisista’ utilizado por Hutcheon qualifica o texto, que é autoconsciente, e não o autor.

Esta autoconsciência textual faz com que a narrativa metaficcional comporte, ao longo de seu desenvolvimento, ficção e teoria. A história literária que está sendo contada ou escrita coexiste paralelamente com comentários críticos direcionados ao leitor a respeito da construção da obra. Geralmente, eles são proferidos por um ser ficcional, representado pela figura de um narrador ou de uma

personagem, a fim de explicar os métodos de elaboração narrativos mediante reflexões críticas. Quando isto ocorre, observa-se a substituição das obras tradicionalmente prontas e acabadas por aquelas que evidenciem a representação literária do processo de constituição da narrativa no decorrer dela mesma.

A experiência metaficcional tende a permitir múltiplas possibilidades significativas para um determinado texto, o que implica seduzir o leitor a adentrar o espaço literário e no evocado pela narrativa, a fim de que ele participe efetivamente da produção artística literária. A partir deste flagrante em que o leitor recebe tamanha importância na pós-modernidade, Roland Barthes (2004, p. 64) percebe:

Assim se desvenda o ser da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas nas outras em diálogos, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído e escrito.

De tal modo, os críticos pós-modernos tendem a execrar textos de significação ou interpretação única. Eles devem ser plurissignificativos. Quando isto não ocorre, é porque o autor inscrito na narrativa, sob a forma de narrador, aparentemente, manipula o texto para que a sua perspectiva prevaleça sobre a o leitor. Justamente por isso, o papel do autor que se julga onisciente e prepotente foi aos poucos suprimido do romance a partir do século XIX.

Contudo, a metaficção contesta este posicionamento de significação unilateral do texto, atribuindo ao leitor a missão de inferir a posição do autor. Isto não significa, porém, que “o nascimento do leitor não deve pagar-se com a morte do autor” (BARTHES, 2004, p. 57). Alguns até podem considerar a morte do autor, mas sua autoridade discursiva permanece na metaficção como um produtor de sentido inscrito no texto e não mais como mero criador, pois está obrigatoriamente atrelada ao ato enunciativo. O auto autor muda de lugar, está no entremeio, mas não morto. Ele vive no e para o texto.

O leitor, durante sua leitura, detecta a linguagem representacional contida no romance e, sobretudo, certifica-se de sua ficcionalidade. Deste modo, se envolve cada vez mais com o texto literário e tende a participar da sua expansão,

interpretando-o e recriando-o. A leitura de romances pós-modernos não é um exercício simples e harmonioso como se fazia tradicionalmente em épocas anteriores; ela implica a valorização do receptor, mas sem abandonar as especificidades do processo de produção da obra literária. O papel do leitor quase – diríamos – se assemelha ao do autor, pois a leitura daquele juntamente com a escrita deste são responsáveis pela composição plurissignificativa do romance. A incessante participação do leitor no texto literário marca a diferença entre a metaficção pós-moderna e a estabelecida anteriormente.

Linda Hutcheon (1991, p. 19), a fim de formular uma poética sobre o pós-modernismo, o define como “um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” nas mais diversas formas de manifestação artísticas, dentre elas a literatura. Trata-se de um termo incitante, pois, inúmeras são as acepções e atribuições polêmicas, ocasionalmente até imprecisas, associadas a ele. Estas definições generalizadas não representam legitimamente a cultura pluralista e fragmentada do mundo ocidental hodierno, a qual ele está arraigado. Não significa, porém, que ele seja sinônimo de contemporaneidade. De fato, há a reavaliação crítica, artística, social e dialógica entre o passado e o presente, um sob a perspectiva do outro, em prol da valorização do novo; mas sem aflorar um retorno nostálgico, pelo contrário, apesar de lúdico tem seu caráter reflexivo.

A relação da cultura pós-moderna com a cultura humanista liberal vigente é contraditória. Aquela não recusa esta; apenas a contrapõe mediante os próprios pressupostos do sistema cultura dominante por acreditar que a busca por valores estéticos universais e totalizantes seja inconcebível. Logo, o pós-modernismo tende a desafiar, sem negar, a ascendente uniformização da cultura de massa em prol da afirmação da diferença. Para Hutcheon (1991, p. 22), o próprio conceito de diferença já é exemplo de contradição pós-moderna: “a ‘diferença’, ao contrário da ‘não-identidade’, não tem nenhum oposto exato contra o qual se possa definir”.

No âmbito literário não é diferente. O caráter totalizante da narrativa ficcional dominante é atacado, a partir da década de sessenta, na tentativa de privilegiar experimentos livres de qualquer modo de imposição e, por conseguinte, chamar a atenção para o papel dos marginalizados ou da fronteira, enfim tudo o que possa ameaçar a hegemonia da cultura dominante na narrativa ficcional. Tal

posicionamento vai ao encontro com as ideias propostas por Bhabha (1998, p. 64-65) a respeito da enunciação da diferença cultural:

Trata-se do problema de como, ao significar no presente, algo vem a ser repetido, recolocado e traduzido em nome da tradição, sob a aparência de um passado que não é necessariamente um signo fiel da memória histórica, mas uma estratégia de representação da autoridade em termos do artifício do arcaico.

Ela problematiza a aplicabilidade da dicotomia temporal a fim de legitimar a representação artística dos romances pós-modernos. A diferença, embora seja provisória, abstém a narrativa pós-moderna de significações binárias por parte de seus receptores; ela implica multiplicidade e pluralidade de sentidos para obra literária.

Alguns críticos, no entanto, resistem em utilizar o termo pós-moderno para adjetivar a narrativa produzida nesse período. É o caso, por exemplo, de Hutcheon, em *Narcissistic narrative: the metafictional paradox* (1984), por considerá-lo limitado para caracterizar um fenômeno literário tão abrangente como este. Após ser amplamente difundido no meio acadêmico por volta dos anos 1970, a crítica canadense passa a associá-lo à metaficção historiográfica.

Considerada o melhor modelo para representar a ficção pós-moderna. Hutcheon (1991, p. 21) define a metaficção historiográfica como “aqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente autorreflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos”. Estes romances problematizam criticamente os aspectos reais presentes na ficção e os ficcionais contidos nos relatos históricos ao tematizarem o processo de elaboração literária e o emprego de dados históricos. Por princípio, a metaficção historiográfica agrega simultaneamente a tríade ficção, teoria e história aos seus domínios, sem que um elemento anule o outro. Este é, especificamente, o caso de *A Força do Destino*, que pode ser observado, por exemplo, quando a cronista Nélide declara que os segredos domésticos são os seus prediletos:

Nascidos na alcova e na cozinha, exalam suor, alho e cebola. Ocupam-se dos sentimentos e das irregularidades caseiras. E busca o humano sempre esconder-se neles. Onde melhor aliás crescem. O homem mastiga-os junto

com alimentos na boca. De posse deles, vai convertendo-se em um narrador sem livro.

A princípio, apenas com uma página, e muitas sílabas. Mais tarde, instrumentalizando o segredo, que confirma sua própria existência e assegura-lhe aspectos ricos, ele vê sua história, através da divulgação oral, engrossar-se e prosseguir com absoluta autonomia, prescindindo já de seu depoimento inicial.

É quando surge, no bojo de sua modesta narrativa, um espetáculo que provoca o imaginário, de que estava todo o bairro carente. Assim, sobre esta única página, escrevem-se as que faltam. E melhor mesmo que seja assim. Pois por que deveria a história humana revestir-se sempre de pudor e sigilo, a expurgar a paixão que escorre do umbigo, a pretexto de uma limpeza regeneradora. (PIÑON, 1988, p. 64)

Os segredos domésticos inspiram o início da narrativa e expõem o seu processo metaficcional historiográfico de elaboração. A própria ficção é ficcionalizada por Nélide Piñon no romance *A Força do Destino*, enquanto a trágica história de amor é escrita.

A metaficção historiográfica reúne tendências do passado histórico e literário e tenta aproximá-los, afinal ela “demonstra que a ficção é historicamente condicionada e a história é discursivamente estruturada” (HUTCHEON, 1991, p. 158). Os fatos verídicos do passado jamais são negados pelo pós-modernismo; na verdade, eles são eternizados em produções genuinamente humanas, os textos. Logo, o conhecimento destes fatos está condicionado à textualidade.

O modo como a história oficial é escrita instiga críticos a examinarem periodicamente os textos pós-modernos. Eles, muitas vezes, problematizam o relacionamento entre a redação da história e a ficcionalização, questionando-o a fim de subverter a narrativa convencional tradicional. Neste processo, rupturas e novas perspectivas são, simultaneamente, estabelecidas. De acordo com Hutcheon (1991, p. 127),

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade.

A autoconsciência teórica da metaficção historiográfica a propósito da história oficial e da ficção permitem a reflexão e reorganização das técnicas e conteúdos anteriores ao pós-modernismo de modo a situá-lo em um contexto de

maior magnitude. Nele, as verdades discursivas aceitas de antemão pelas instituições literárias tradicionalmente consagradas são rompidas a fim de revelar novas perspectivas para os limites tanto dos gêneros artísticos quanto os da própria arte, sua essência. A seguinte declaração da cronista Nélide está associada ao discurso pós-moderno:

E, no afã de frequentar outra geografia, nada mais faço que abdicar o próprio espaço por outro tempo e a erosão da terra permanentemente alteram. Ingênua, ponho-me a descrever seus objetos, a prender-lhes os sentimentos, como se fosse mesmo possível torna-los familiares. Pergunto-me, então, só porque a realidade ausenta-se de nós numa medida insuportável, ganhando por isso inúmeras versões de si mesma, terei acaso o direito de preencher os vazios de uma narrativa com a liturgia da mentira? E, ainda, porque enveneno o tempo com a minha inércia, merecerei ser por ela devorada, para caber-lhe sempre a última palavra? (PIÑON, 1988, p. 51-52)

A cronista Nélide, situada em um espaço ficcional imaginário, se autoquestiona sobre as tradicionais garantias de conhecimento literário mediante a identificação de vazios narrativos a fim de preenchê-los de significação. Eles não representam o acesso definitivo à realidade. A compreensão da existência do real está condicionada aos discursos, que de diferentes modos discorrem sobre ele.

A veracidade da própria história, em contrapartida, é contestada. Inevitavelmente, a metaficção historiográfica desconfia das verdades articuladas pela história oficial e impostas por discursos dominantes, pois há frequentemente a possibilidade de o discurso ser desconstruído. E quando isto ocorre, as múltiplas perspectivas que a pós-modernidade permite criar estimula o desenvolvimento crítico de releituras tanto históricas quanto literárias, haja vista que não há garantias seguras de que os acontecimentos descritos nas obras literárias estejam livres de valores ficcionais e, por isso, não representam adequadamente a realidade.

Este fato gera uma acentuada contradição literária: os romances metaficcionais historiográficos problematizam a capacidade da arte pós-moderna de representar fidedignamente o mundo real, no entanto, eles não propõem qualquer solução para tal conjuntura. Esta tarefa ficará a cargo do autor e do leitor, pois são seus discursos que condicionam o contexto em que a narrativa está sendo produzida. O pós-modernismo não transfere o destaque do autor para o leitor. Para Hutcheon (1991, p. 64), este movimento

recontextualiza tanto os processos de produção e recepção como o próprio texto dentro de toda uma situação de comunicação que inclui os contextos social, ideológico, histórico e estético nos quais esses processos e esse produto existem.

A versão da realidade pós-moderna se vale tanto da empregabilidade do romance quanto do processo de elaboração do mesmo. Desta forma, seu discurso contesta a verdade absoluta da realidade e da ficção. Elas são separadas por uma linha tênue nos romances metaficcionalis historiográficos.

Uma vez que os fatos passados da história oficial são reescritos de acordo com as orientações literárias pós-modernas e vice-versa, estes acontecimentos são revelados a um público do presente, o leitor. Ele os atualizará no momento da leitura, impedindo o desenvolvimento de uma escrita de aparência conclusiva. O leitor é quem analisa a relação da escrita com o fato histórico e a questiona para, em seguida, produzir possíveis respostas para concluir a narrativa de acordo com a sua perspectiva.

Diante do exposto até o presente momento, observa-se que o romance *A Força do Destino*, de Nélide Piñon, é um exemplo de metaficção historiográfica. Nele, a autora opta pelo humor para reconstruir parodicamente o melodrama da ópera *La Forza del Destino*, de Giuseppe Verdi, e apresentar ao leitor, mediante o próprio texto narrativo, os critérios empregados para tematizar a elaboração do romance.

Em entrevista concedida à Maryvonne Lapouge-Pettorelli (*apud* MONIZ, 1993, p. 114) para a revista francesa *La Quinzaine Littéraire*, Nélide Piñon afirma que o romance *A Força do Destino* nasceu de sua paixão pela ópera em geral. Ela, de certo modo, é capaz de potencializar as emoções humanas. Em seguida, Piñon acrescenta:

Pensei realizar, através de um libreto de ópera, uma reflexão sobre a escritura, uma espécie de metanarrativa que seja ao mesmo tempo uma exaltação da realidade, uma exaltação paródica através de uma exacerbação do melodrama original. Nossa sociedade quer a toda força negar o melodrama, evacuar a exacerbação das emoções. Mas mesmo se nós não dizemos mais 'Ah, meu coração bate por ti' [risos], é lá que vivemos. A ópera revela cruamente a potência de nossas emoções, e nisso ela me fascina.

Nélida Piñon se aproveita do enredo operístico para desestruturá-lo parodicamente e, em seguida, desafiar as convenções ficcionais de elaboração do romance. Apodera-se das personagens dramáticas oriundas do Romantismo italiano e as transfere para um novo espaço, o narrativo. O modo de *mostrar* é substituído pelo *contar*, o gênero dramático se vê traduzido para o narrativo.

Aparentemente, o enredo do romance *A Força do Destino* conta a trágica história de amor entre Álvaro e Leonora. Eles planejam fugir juntos e viver para todo o sempre longe dos domínios do Marquês de Calatrava, que não aprovava o relacionamento. Uma série de desventuras impede a concretização dos planos de ambos. Álvaro quer registrá-las para a posteridade em uma narrativa, contudo, suas pretensões literárias não lhe garantem vocação para ser escritor. Por isso, ele autoriza Nélida Piñon a fazê-lo.

Álvaro hesitou ao ceder-me seus bens. Ao mesmo tempo, temia perder-me. A verdade é que tinha o espanhol pretensões literárias, apenas não sabia como dispor das palavras, sincronizá-las para que formassem um conjunto que jamais vazasse água. E, só em nome desta vocação, pareceu-lhe natural participar de uma história que deveria ainda realizar-se (PIÑON, 1988, p. 12)

Essa autora, por sua vez, transforma o relacionamento de Álvaro e Leonora no romance *A Força do Destino*, estabelecendo diálogos com as personagens recriadas e tematizando o processo de elaboração literária. O primeiro traço que identifica a obra de Nélida Piñon como um exemplo de romance metaficcional historiográfico é a ficcionalização da autora em *personagem, a cronista Nélida*, para narrar os acontecimentos em torno dos protagonistas. No nível da enunciação, a narradora-personagem é a autora real. Ela, ao participar da narrativa, é questionada por Álvaro sobre sua própria capacidade criadora, “Sabe mesmo contar uma história, Nélida?” (PIÑON, 1988. p. 12). A seguir, ela também se faz tal questionamento, “Estarei mesmo pronta para construir e derrubar heróis, deflagrar paixões, insuflar suspeitas, poupando-me de colocar minha vida sobre a mesa, para que testemunhem contra ou a meu favor?” (PIÑON, 1988. p. 18).

A resposta se encontra em seus inúmeros romances. Nélida Piñon se posiciona ao lado dos mais importantes romancistas brasileiros da atualidade. Esta suposta insegurança, provavelmente, se deve ao fato de que, na pós-modernidade, o foco de qualquer narrativa recai sobre a ação de contar uma história e não mais na

história propriamente contada. Logo, as técnicas narrativas empregadas pela autora, em *A Força do Destino*, para desvendar o enredo operístico são mais atrativas do que os acontecimentos em torno de Álvaro e Leonora.

Estas técnicas narrativas são intertextuais. Nélida Piñon as utiliza com bastante naturalidade, tanto que em entrevista concedida a Carmen Sigüenza, do jornal *Folha de São Paulo*, em 25 de novembro de 2007, faz a seguinte declaração: “Se Flaubert teve a pretensão deslumbrante de dizer que Madame Bovary era ele, *eu também posso ser tudo*. Para mim, a melhor maneira de dirigir um projeto de criação é sendo capaz de me colocar nas veias alheias”.

O caráter intertextual pode ser estendido a outros romances famosos da literatura universal que também abordam trágicas histórias de amor, tais como *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, e *Tristão e Isolda*, de Joseph Bédier. A intertextualidade, seja ela em relação à ópera de Verdi ou aos romances de temática trágico-amorosa, de certa forma, garante a Nélida Piñon a possibilidade de, conforme suas próprias palavras, “ser tudo”.

A autora se evoca como parte integrante do romance e quando isto ocorre, ela se identifica com “as criaturas e passa, com elas, a pertencer a narração. Seu corpo, sua identidade são instrumentos da criação, através da qual se materializa o pensamento” (MONIZ, 1993, p. 116). Nélida Piñon, metamorfoseada e personificada nas diversas posições que assume ao longo da narrativa, estabelece certo grau de intimidade entre ela e as demais personagens. Ela, como narradora-personagem ou, simplesmente cronista Nélida, pretende dominar suas criaturas, e para tanto exhibe sua relação com as protagonistas:

Exige Álvaro a minha presença porque arrasto um mistério vendido a preço de mercado, e escrever para mim é um ato sem preço, pelo qual tenho valor aviltado? Um pouco mais perto e poderia beijar Álvaro e Leonora. Com saliva e agonia engoliria a representação deste amor. Eles declaram-se amar, dispensam-me para a amargura deste sentimento. Tenho que segui-los como segui a outros durante anos. Pedindo desculpas, proclamando a independência, mas sem prescindir de um sangue com propriedade de envenenar-me ao longo de uma longa dinastia. (PIÑON, 1988, p. 18-19)

Escrever é um risco e, no caso de *A Força do Destino*, cruza os domínios da narração convencional-tradicional atribuindo ao leitor a impressão de que todos os que participam da narrativa, seja autora, narradora, personagem ou até ele mesmo, têm autonomia para colaborar com a escritura do romance, permitindo-

lhes deliberarem o destino da elaboração ficcional. O caráter dialógico do discurso enunciativo se responsabiliza pela composição do enredo romanesco em estudo.

Por se tratar de um texto metaficcional historiográfico, este tipo de discurso romanesco volta-se diretamente para o leitor e para si mesmo, questionando a trama. Tal característica expõe aos leitores, de modo irreverente, a natureza do fenômeno artístico referente aos mecanismos de produção do próprio romance. Logo, o leitor, enquanto interlocutor, é solicitado a examinar os seres da narradora e das personagens juntamente com suas respectivas ações, como se ele fosse um colaborador do ato narrativo. Há uma inversão de papéis: o leitor abandona a posição de receptor da obra literária para se tornar emissor, cabendo-lhe a decisão de acrescentar desfechos plurissignificativos revestidos de novos acentos à trama, além de atualizá-la.

A quem amo, aprendi a cercar de atenções e sombras amigas. Para que assim não lhes vejam as marcas do tempo. E se alguma coisa, detalhe mínimo que seja, afinal deixo escapar, será sempre aquela sábia intensidade que só um rosto avançado nos anos pode refletir. (PIÑON, 1988, p. 54)

De certa forma, o leitor, após cada leitura do romance, modifica a história acrescentando algum detalhe que lhe passou despercebido em leituras anteriores, seguindo o provérbio “Quem conta um conto, aumenta um ponto”. Isto ocorre porque o modo social ou individual do outro ser, pensar e falar podem ser parodiados em diversos sentidos.

Ao conquistar as personagens e os leitores como seus parceiros fiéis, Nérida Piñon permite que os leitores deixem de serem destinatários passivos dos sentidos textuais e se tornam ativos colaboradores na elaboração estética e estabelecem múltiplos significados. Todos, autora, personagens e leitores, são envolvidos na significação textual. E por dividir esta responsabilidade, a narradora-personagem, em determinados momentos da obra, se abstém de identificar detalhes da tragédia.

Sim, estive presente no jardim. Tenho na pele a marca do rubor daquele momento. Examinei o corpo do marquês, tomei-lhe a temperatura, ele esfriou depressa naquele inverno andaluz. Mas, apesar de haver provado com a boca a angustia dos amantes, perdi aspectos da tragédia que certamente teriam enriquecido este texto. Por mais que me empenhasse em arquivar detalhes, e muitos até me sobrem agora, sempre faltou-me o

recurso de colar ao rosto os vários rostos de Leonora, Álvaro, o cavalo, Curra, o marquês, e sofrer por eles. Ouvir-lhes a respirações abafadas. (PIÑON, 1988, p. 49)

No entanto, tudo isso não passa de fingimento da cronista Nélide, pois ela, sendo narradora-personagem, também é criação ficcional da autora Nélide Piñon. Logo, há compleição dos leitores para criar e receber a essência da criação literária em sua consciência mediante pistas fornecidas pela própria narradora ou outras personagens. Discute-se sobre a posição social do escritor que tem permissão para (re)criar histórias oriunda da história oficial, conforme sugere o fragmento:

Somos, o abade e eu, simples mediadores. Escrevendo, ou à escuta, nos apertados corredores das fechaduras. A recolher material disperso, colando a alguns com simetria. De outros preservando-lhes aspecto de feira, com eles desde o nascimento, na manjedoura. Este é um ofício necessário. Não nos tivéssemos dedicado a ele, e os elos humanos por si se desfariam, perderiam 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. Uma tarefa fundamental é preservar a história humana. Quer através de novos subsídios, quer torcendo-lhe os fatos, fieis sempre a inesgotável cadeia narrativa, que jamais se rompe. Para que o 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, 1988. p. 72-73)

Quem une e organiza a fragmentação da história oficial é o escritor mediante a consciência do poder literário. Em suma, ele institucionaliza a linguagem. Em *A Força do Destino*, estes sinais são intencionalmente formulados por Nélide Piñon, já personagem, a fim de, a nível enunciativo, estabelecer suas interferências. Dentre elas, registram-se as das personagens entre si e as da *cronista Nélide* para com elas.

As interferências das personagens entre si, ironizam a capacidade narrativa de Nélide, com o intuito de dessacralizá-la, enquanto autora, uma vez que, segundo elas, Nélide necessita de material para dispor a organização da narrativa, conforme o exemplo:

Não sabes então? Porque está escrito que o pai não irá impedir a nossa fuga. Não creio, Leonora, é bem capaz dele aparecer só para dar continuidade à nossa história. E que história, se o nosso enredo justamente

prescreve a fuga, silenciosa e moderada, com os ingredientes de um futuro feliz. Que graça haveria do pai nos surpreender? (PIÑON, 1988. p. 10)

Em um fragmento subsequente, Álvaro e Leonora dialogam um com o outro. Contudo, ele não consegue identificar se a fala e a ação da jovem são destinadas exclusivamente para ele, seu interlocutor direto, ou para a cronista Nélide. Tal momento demarca um exemplo relevante de interferências das personagens entre si:

Irei para onde você ordenar, Álvaro. 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. Vamos, confesse, sua ingrata. Foi esta frase para mim, seu futuro amante, ou para Nélide, que nem conhece, e apenas agora você soube está entre nós, usufruindo de nossa companhia? (PIÑON, 1988, P. 10-11).

Embora se reconheçam como seres ficcionalizados, as personagens, seres de papel, se comportam de modo semelhante aos atores nos palcos teatrais, pois, aparentemente, se exibem para um público espectador, o leitor. Seus comportamentos e as maneiras de pensarem são influenciados pelas constantes intervenções da cronista Nélide, também personagem. “Apressemos-nos, porém. Nélide acaba de segredar-me que melhor fico assumindo a vida que organiza para mim do que contentando-me com a vida que você custa a me deixar realizar” (PIÑON, 1988, p. 21).

Estas intervenções desmistificam a convenção literária de neutralização narrativa e, por conseguinte, contrapõe-se ao herói romântico. A partir do momento que a cronista passa a participar do mundo ficcional das personagens, se torna elemento tanto da composição teatral quanto da operística das cenas do romance. E quando seu nome recebe notória relevância para a narrativa, se pronuncia:

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. Não cheguei também a proibir-lhe o meu nome. Pensei apenas que, perdido Álvaro por tanto amor, chagasse a esquecer-me. Vejo agora o quanto me equivoquei. No entanto, se não estava seguro do amor de Leonora, a ponto de pensar que não seria ela mais a mesma a partir desta revelação, por que não guardou este segredo, ou suavizou minha presença com feroz descrição do meu rosto, dos meus gestos, tudo enfim que me extraísse a nobreza? (PIÑON, Nélide. 1988, p. 11)

Trata-se de um registro conscientemente articulado pela autora para intervir no desenrolar da narrativa e, conforme suas palavras, provocar atritos e suspeitas para que o leitor reconheça suas pistas sobre o processo de construção da narrativa. Nélide Piñon uma vez ficcionalizada acompanha a vidas de suas personagens, este recurso, segundo Moniz (1993, p. 118), permite-lhe que

adquira uma visão subjetiva e omita partes que não quer revelar até o final, embora o discurso na verdade seja uma desmistificação irônica do suspense, pois a trama do discurso parodiado pertence ao repertório cultural herdado, portanto conhecido. [...] esta posição crítica coloca o discurso numa região onde tudo é questionável, pois desfaz a distância que separa o autor das personagens.

A proximidade entre eles é estimulada pelos resquícios experimentais românticos e modernos reutilizados por Nélide Piñon no romance. Eles a fazem questionar suas orientações centralizadoras e sacralizadas para que deixem de ser seguidas como verdades absolutas, o que lhe favorece subverter criativamente as contribuições estético-literárias dos movimentos artísticos precedentes na tentativa de empreender o seu primeiro projeto pós-modernista, consolidado, posteriormente, em 1984, na obra *A República dos Sonhos*.

Estas irrupções atribuem, mais uma vez, destaque aos leitores contemporâneos, pois sua prioridade, ao (re)criar a narrativa, é expor-lhes os mecanismos de criação do próprio romance. De modo geral, eles, juntamente com seus saberes prévios e suas experiências, instituem relações dialógicas entre o romance *A Força do Destino*, a autora e ele próprio, desfazendo todo e qualquer contexto monológico do discurso. Esta ocorrência se efetiva quando dois enunciados iguais e orientados para o objeto se convergem. De acordo com Bakhtin (1981, p. 164),

Duas palavras de igual peso sobre o mesmo tema, desde que estejam juntas, devem orientar inevitavelmente uma à outra. Dois sentidos materializados não podem estar lado a lado como dois objetos: devem tocar-se internamente, ou seja, estar em relação significativa.

Para que a orientação paródica seja notada pelo leitor, é necessário que a palavra do outro seja reconhecida com facilidade e que a ação deformadora da segunda voz sobre a primeira seja percebida. Bakhtin lembra que muitas das

linguagens que compõem o plurilinguismo apresentam, no momento de criação do discurso paródico, caráter irreverente e polêmico.

Em *A Força do Destino*, eles contribuem para que Nélida retome a história ficcional, permitindo aos leitores colaborarem com a elaboração de sentido(s), na construção final do romance, conforme sugere o fragmento:

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 cavaleiro 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, encaminhou-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 mesmo de se dizerem adeus? (PIÑON, 1988, p. 48)

Os leitores, definitivamente, se posicionam como emissores e não mais apenas como receptores da obra romanesca. Há a interação dialógica entre o texto e o leitor. A compleição deste para receber a essência da criação literária em sua consciência mediante pistas fornecidas pela própria narradora ou outras personagens possibilita que Nélida Piñon tematize o fazer literário ao longo de *A Força do Destino*, reafirmando o caráter metaficcional historiográfico do romance.

Desse modo, o leitor, ao acompanhar e participar do desenvolvimento desta nova e revolucionária trama a convite da cronista Nélida, a reproduz de uma maneira peculiar, recontextualizando (social, ideológica, histórica e esteticamente) os métodos de produção e recepção do romance baseado em suas experiências particulares de vida e visão de mundo.

Pois, sempre atentos à História, estes interlocutores preservam toda a narrativa secreta, jamais deixam os fatos sem registro. Estão cientes de que o mundo é uma esfera vergando sob o peso dos próprios encargos, e que, ao girar em torno do seu eixo, acentua-lhes o poder de organizarem o destino humano. Assim as aventuras que não soubemos conservar entre nossas coxas, ficam sob sua guarda. (PIÑON, 1988, p. 63)

Tal atitude reassegura a possibilidade desta trama ser constantemente modificada e adaptada pelos leitores com o intuito de reinventar histórias sob a força do destino, entretanto, provocando uma reviravolta daquilo que estava cristalizado e

parecia ser dogma de fé. Ou seja, tanto o destino do romance quanto o do homem pode e deve ser equacionado, medido e transformado. Estética, ciência e ética constituem as linhas de força de Nélida Piñon em seu projeto literário. A cronista Nélida Piñon não está autorizada a esquecer do compromisso que um autor tem com sua narrativa e, em dado momento, compara seu trabalho ao do leitor:

Também eu, no meu ofício, assemelho-me a eles. Diariamente exijo um documento nascido da confiança alheia. Mas, diferentemente deles, traio quem me cedeu inextinguível fio. Trato sempre de publicar o texto que soma meus passeios pela terra e pelos sulcos dos rostos. Jamais retenho tesouros que porventura falem de pele, ardores, compaixão mesquinha. (PIÑON, 1988. p. 63)

Estes tesouros não representam a história de seu romance nem o de sua trama narrativa, por conseguinte, é a multiplicidade polifônica direcionada para o interlocutor que reúne e a torna significativa em prol da unidade do romance. Uma vez que Nélida Piñon cede os segredos da trama para o leitor, ele se converte em uma espécie de narrador, cujo discurso nega a *mimesis*. Assumindo uma posição privilegiada, contrapõe, sobretudo, a veracidade dos elementos reais aos ficcionais. É o que ocorre, por exemplo, quando a cronista Nélida faz algumas considerações sobre o fato de Álvaro e Leonora terem se separado abruptamente:

A tragédia espanhola contou com escassos testemunhos. Como que prevendo o derramamento de sangue, tratou de ser comedida e discreta. Embora esquecida dos boatos, e das inevitáveis vozes humanas, cada qual acrescentando-lhe um desfecho pessoal. Quem ali esteve, porém, tem pudor de devassar os sentimentos humanos. [...] Quem ali esteve, ao menos uma vez, padeceu do mesmo mal. Buscou também esquecer que o amor, em confronto com a vida, sai fatalmente ferido. E, embora sempre soubesse que a vida era mais forte, por ser um processo celular leal apenas ao seu próprio instinto de sobrevivência, apostou naquele amor. (PIÑON, 1988, p. 48-49)

Poucos foram os que testemunharam o momento da separação, por isso, a convite de Nélida, o leitor tem a liberdade de fantasiar sobre este episódio. A narrativa tem caráter de obra aberta, o que permite a cada leitor em particular criar o desfecho que desejar ou produzir possíveis respostas para concluí-la. De acordo com Hutcheon (1991, p. 86), os finais das tramas pós-modernas evidenciam o modo como são produzidos os desfechos significativos tanto pelo autor quanto pelo leitor.

No entanto, as interpretações de cada um devem ser questionadas e, com efeito, as interpretações dos outros também devem seguir esta linha de raciocínio.

Para Nélide Piñon, metamorfoseada em narradora-personagem, não basta à literatura caracterizar a realidade; ela também deve ser explicada e reorganizada. Por isso, recusa o “prestígio de uma vida que não ganha contornos narrativos, sem forças para revelar caminhos difíceis que elucidam, e que se quer deixar retratar” (PIÑON, 1988. p. 63) a fim de empreender a sua versão de realidade em *A Força do Destino*.

Neste romance o ato de narrar requer reflexão sobre os limites ficcionais e, por isso, segue as orientações dos pressupostos do movimento pós-modernista para empreender um projeto de metaficção historiográfica. Ela, conforme Hutcheon (1991, p. 198) salienta, “não pretende reproduzir acontecimentos, mas, em vez disso, orientar-nos para os fatos, ou para novas direções a tomar, para que pensemos sobre os acontecimentos”.

Logo, aspectos como teoria, história e ficção, todos atrelados em *A Força do Destino*, orientam a reflexão sobre a realidade e também sobre o fazer literário, estabelecendo um processo subversivo da narrativa convencional-tradicional mediante um jogo paródico. O seu alcance pragmático é, simultaneamente, criação e recriação apreciativa do passado artístico. No entanto, também contesta este passado a fim de distinguir-se dele. Para decodificar tal jogo, o leitor infere criticamente no texto a partir da paródia.

2.1 Paródia e ironia em *A Força do Destino*

A definição para o termo paródia mudou ao longo do tempo. Na modernidade, os teóricos restringem seu sentido ao darem atenção especial à raiz etimológica. Ele é derivado do substantivo grego *parodia* e significa ‘contra-canto’. Linda Hutcheon (1985, p. 47-48) acrescenta mais informações a este dado linguístico evolutivo:

A natureza textual ou discursiva da paródia (por oposição à sátira) é evidente no elemento *odos* da palavra, que significa canto. O prefixo *para*

tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles – o de ‘contra ou ‘oposição’. Desta forma, a paródia torna-se uma oposição ou contraste entre textos.

Assim, um texto paródico teria a função específica de recriar outro; afrontar o original com o intuito de ridicularizá-lo. Contudo, o prefixo grego *para* também pode significar “ao longo de”, o que sugere a existência de uma espécie de combinação familiar entre ambos os textos, descartando a possibilidade de confronto. Portanto, a paródia, na atualidade, é “um dos modos maiores da construção formal e temática de textos. E, além disto, tem uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas” (HUTCHEON, 1985, p. 13).

Este segundo sentido permite à paródia ser entendida como um meio para refletir sobre as manifestações artísticas da arte pós-moderna e não simplesmente rotulá-la de caricata. A sua autorreflexividade a torna um princípio construtivo na história literária, um novo método que se desenvolve a partir de moldes antigos, mas sem destruí-los; apenas a função é remodelada. A paródia 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, distancia geralmente assinalada pela ironia” (HUTCHEON, 1985, p. 48).

O estudo sistematizado sobre os conceitos da paródia é de fundamental importância para a compreensão das várias possibilidades significativas do romance de Nélide Piñon. A paródia, fenômeno metalinguístico, está presente nos mais variados tipos de discursos e não é uma exclusividade da literatura. No romance, segue os princípios estruturadores do plurilinguismo, que, segundo Bakhtin “é o discurso de outrem na linguagem de outrem” (1990, p. 127). Justamente por isso, ela possui um discurso duplamente orientado pela bivocalidade, ou seja, volta-se para o objeto do discurso, enquanto palavra comum, e para o discurso do outro. A paródia abrange uma grande variedade:

Pode-se parodiar o estilo de um outro enquanto estilo; a maneira típico-social ou caracterológico-individual de o outro ver, pensar e falar. [...] ou pode-se parodiar apenas as formas superficiais do discurso como se podem parodiar até mesmo os princípios profundos do discurso do outro (BAKHTIN, 1981, p. 168)

Mesmo diante de toda esta variedade, as duas linguagens, a parodiada e a que parodia, coexistem em frequente embate, mas sem alterar a relação do autor com o outro, o leitor. Bakhtin (2002, p. 389) salienta que “os gêneros parodiados não pertencem àqueles gêneros que eles parodiam”. O discurso bivocal atende a dois locutores dotados de perspectivas semânticas e axiológicas distintas, exprimindo, dialógica e simultaneamente, as intenções do autor e das personagens.

Segundo Hutcheon (1985, p. 28), muitos textos pós-modernos parodiam as suas relações intertextuais com as tradições e as convenções dos gêneros envolvidos. É o caso, por exemplo, do romance *A Força do Destino*, de Nélida Piñon, que é uma paródia da ópera *La Forza del Destino*, de Giuseppe Verdi. Nesta narrativa, o trabalho de Nélida Piñon como escritora se assemelha a de uma maestrina regente da ópera parodiada, conforme sugerem os fragmentos:

Apalpo a vida. Auscultando-lhe a ruidosa exuberância, aprendi que nada exige a minha presença. Unicamente, meu corpo narrador afina-se às próprias funções, e tece uma respiração ajustada a um sistema de a mediante o qual componho notas musicais e espasmos. (PIÑON, 1998, p. 19)

A partir dessa certeza, pouco valem os feitos de Leonora, quando a nós, e unicamente a nós, cabe inventar-lhe uma vida, propor-lhe o cotidiano (PIÑON, 1988, p. 74)

Estes exemplos supracitados comprovam que se trata de uma paródia e não de uma simples imitação. Para Bakhtin (1981, p. 165), a imitação “não convencionaliza a forma, pois leva a sério aquilo que imita, tornando-o seu, apropriando-se diretamente do discurso do outro”. Eles também evidenciam e justificam o fato do projeto criativo literário de *A Força do Destino* estar diretamente relacionado à ópera em um caráter paródico. Seu emprego consiste em (re)construir o enredo e as personagens do romance, agora sob a nova perspectiva pós-moderna da autora Nélida Piñon. Desta forma, ela propõe uma (re)leitura do drama utilizando elementos cômicos, tais como a paródia e a ironia.

Como procedimento artístico autorreferenciador comprometido em revelar a consciência da natureza do fenômeno artístico, a paródia depende do contexto em que está inserido, manifestando suas potencialidades narrativas. Conta com a participação de um emissor manipulador e um receptor aparentemente inocente. Hutcheon (1985, p. 109) a descreve:

A paródia é frequentemente unida a vozes narrativas manipuladoras, abertamente dirigidas a um receptor inscrito, ou manobrando disfarçadamente o leitor para uma posição desejada, a partir da qual o sentido pretendido [...] podem aparecer, como que em forma anamórfica. O que é interessante é que esta autoconsciência, quase didática, acerca do *acto total* de enunciação (a produção e recepção de um texto) levou apenas, em grande parte da crítica corrente, à valorização do *leitor*.

Os textos clássicos exercem fascínio sobre os escritores, que, em geral, sempre recorrem a eles, porém sem a preocupação de ser didáticos. Isto significa tentar adquirir certa parcela do prestígio e do respeito que os artistas daquela época possuíam. Cabe ao leitor, inicialmente, identificar as novas possibilidades oriundas dos padrões literários de outrora, recontextualizá-los e, por fim, colaborar com o desfecho da obra literária, atribuindo-lhe múltiplos sentidos.

Mais uma vez, a valorização do leitor em colaborar com a paródia é reafirmada. No entanto, caso não reconheça os elementos tradicionais da literatura, o poder de parodiar é redistribuído entre ele e o autor. Justamente por isso, Hutcheon (1985, p. 113) formula os questionamentos: “Quem detém o controle de quem? O autor é uma figura elitista que exige um leitor sofisticado? Ou o leitor inferido é, em última análise aquele que detém o poder de ignorar ou interpretar mal as intenções do parodista?”.

Para respondê-los, deve-se observar o processo de significação da paródia no romance, que está interligado à participação explícita de um emissor manipulador que orienta, ou melhor, controla a compreensão do receptor. A crítica autorreflexiva pós-moderna segue esta orientação de manipulação aberta por considerar que “a melhor maneira de desmistificar o poder é revelá-lo em toda a sua arbitrariedade” (HUTCHEON, 1985, p. 113).

Nélida Piñon, metamorfoseada em uma típica narradora em terceira pessoa, inicia o romance *A Força do Destino* com uma frase de efeito, “A fuga foi minunciosamente planejada” (PIÑON, 1988, p. 07), fazendo referência explícita ao plano de fuga de Álvaro e Leonora e implícita ao uso de técnicas narrativas pós-modernas para subverter o Romantismo e o Modernismo. Desta forma, o leitor, caso conheça a ópera de Verdi, se familiariza com a trama e foca a sua atenção no desenrolar dos conflitos envolvendo as personagens. A cronista Nélida, recorrendo à tradição, reconta os elementos originais da ópera de Verdi, informando ao leitor os

mínimos detalhes da história com o intuito de lhe transmitir “total confiabilidade”, que, por certo, não passa de uma artimanha narrativa.

No entanto, a cronista não se contenta apenas com a incumbência de narrar o desenrolar dos acontecimentos do romance, se sente responsável pela elaboração da narrativa, uma vez que Álvaro lhe vendeu o direito de escrever sobre sua história de amor. A narradora-personagem sugere ao leitor que assume o compromisso literário ao afirmar que

Quando [Álvaro] voltou a procurar-me, havia vendido a sua história. Sem prazo e deixando-me livre para criá-la a meu gosto. Não me impôs condições. Assim, não vejo por que me acusa de desrespeitar a vida alheia, sem levar em conta os seus encargos. (PIÑON, 1988, p. 15)

Portanto, a autora Nélide Piñon concebe a cronista Nélide, um ser ficcionalizado, assim como as demais personagens com quem ela estabelece contatos diretos e indiretos, a fim de registrar literariamente este trágico relacionamento amoroso a seu bel-prazer. Entretanto, a cronista Nélide não possui e não gostaria de possuir o controle sobre os acontecimentos que desenvolvem o enredo narrativo, pois está cansada de acompanhar Álvaro e Leonora em suas aventuras seja em territórios espanhóis ou em campos de batalha italianos.

Estou cansada sim. Das premências geográficas e da inconsciência do tempo. Escrever será sempre um ato a desfigurar-me o rosto. Mexe em vísceras que eu queria misteriosas e abrigadas no corpo. Neste ofício, minhas mãos tremulam ligeiramente, acalmo-as com o olhar. E me pergunto, se é tão doloroso assim, por que ousei tanto? Não consigo fugir à emoção que convoco para desmanchar, em seguida, sem prazer, sem o socorro da farinha de trigo, antes tão indispensável para a massa verbal do meu ventre, da minha língua, da minha inextinguível paixão humana. Este difícil esforço de narrar confirma-me apenas que quase nada sei de Leonora e Álvaro. Ou da história do homem, densa e cheia de véus, impedindo a visão. Já ao despertar, esta criatura caprichosa tem sempre alguns passos para abandonar a sua prisão diária. Também eu, aqui, iludo-me a bordar um retrato imortal que enlace dois amantes ao mesmo cipó e beijo salivoso. (PIÑON, 1988, p. 102)

Nestes momentos em que acompanha as personagens, a cronista Nélide padece de grande desgaste emocional porque compartilha dos mesmos sentimentos. Caso elas sofram ou amem, narradora-personagem também o faz. A solução é abandonar, provisoriamente, uma das personagens e se dedicar à outra, afinal, não tem o poder da ubiquidade de estar em todos os lugares ao mesmo tempo. Ela

conta com a ajuda de Carlos, determinado a vingar o assassinato do pai, para se libertar desta situação que já se tornara incomoda.

Não impedirei a vingança de Carlos. Talvez venha a dever-lhe a iniciativa de livrar-me de Leonora e Álvaro. Pois não quero segui-los por toda a vida. Ao traí-los mais do que suporto. Um artista não é solidário senão com o que inventa. Carlos é o inimigo disposto a socorrer-me, decreta-me a liberdade. E cumprindo ele o encargo de sua honra, poderei ocupar-me com outros espaços humanos. (PIÑON, 1988, p. 102)

Soma-se ao cansaço da cronista Nélide o tédio e a exasperação, porém o que predomina é o desejo de ocupar-se com outros espaços, outras histórias e personagens; enfim, “o próximo texto, que já a sufoca, ainda querendo ela a todo custo disfarçar” (PIÑON, 1988, p. 37). Contudo, enquanto permanece ocupada com *A Força do Destino*, ela volta sua atenção, com frequência, para uma suposta terceira pessoa. Na maioria dos casos, ela se dirige a um leitor. Em outros quatro casos específicos e subsequentes, se reporta a certo doutor, cuja voz não se replica, ponderando sobre o assassinato do marquês de Calatrava:

Com sua licença, doutor, agora me retiro. Afinal, não sou testemunha de fé, e não tenho firma no cartório da Erasmio Braga. E, depois, inclino-me quase sempre a deturpar o que vi, apenas movida pela ambição de esclarecer os fatos. Que possuísse Dom Álvaro a arma de onde partiu o tiro mortal, não me diz respeito. Minha narrativa é porosa, deve mesmo receber cunhas de madeira em sua matriz, mas nada tão forte que lhe arrisque a autonomia. Ensinou-me a tragédia a exemplaridade do herói, seu encontro marcado com a morte. Quando muito, deixo-me arrastar por lágrimas e pela esperança que purgam a dor, com elas às vezes acende-se a luz da vida. (PIÑON, 1988, p. 31)

Tal suposição não procede, pois ela, em mais um ato de fingimento, cria tanto o leitor quanto o doutor como personagens da narrativa; trata-se de seres de papel, porém com estatuto de seres humanos. Para Hutcheon (1985, p. 27), é perfeitamente aceitável que o texto pós-moderno recuse a onipresença da terceira pessoa e se envolva em um diálogo entre a voz narrativa e um leitor imaginário, que invisível não pronuncia nenhuma palavra em resposta, entretanto a sua presença determina o discurso da voz enunciativa em terceira pessoa. Essa interação provoca um diálogo sobrecarregado entre a cronista Nélide e o seu interlocutor, seja ele o leitor ou o doutor. Embora apenas ela fale, “cada uma das palavras presentes

responde e reage com todas as suas fibras ao interlocutor invisível, sugerindo fora de si, além dos seus limites, a palavra não-pronunciada do outro” (BAKHTIN, 1981, p. 171).

A atitude de Nélida Piñon de manipular abertamente o leitor demonstra seu desejo de reivindicar o poder de autoria do romance *A Força do Destino* apenas para ela, a autora, sem dividir a tarefa com qualquer personagem, mesmo que seja a cronista. E a paródia, apesar de ser elitista, é um excelente mecanismo didático para tentar instruir os leitores a, além de perceberem a quem realmente pertence à autoria das narrativas pós-modernas, identificarem os aspectos morais e sociais da mesma. Segundo Hutcheon (1985, p. 116), são “formas que ensinarão o leitor a ler através das lentes dos livros”.

Nélida Piñon instaura em *A Força do Destino* a reflexão crítica sobre o conceito de autor, tradicional e pós-moderno, empregando parodicamente normas prescritas pelo Romantismo e pelo Modernismo, tais como a sondagem psicológica das personagens e a prosa intimista, com o intuito de subvertê-las, pois não ambiciona a totalidade onipresente de sua narrativa. Este posicionamento divergente representa o desejo da autora de expressar livremente a sua visão sobre a realidade, iniciando o primeiro empreendimento pós-moderno.

Neste sentido, o leitor intuirá que Nélida Piñon se apropria dos elementos operísticos de Verdi para conceber o seu romance e, por conseguinte, ampliar o sentido do texto original e fazê-lo ecoar sob uma nova perspectiva histórica e ideológica, a pós-moderna. Dois enunciados são instaurados paralelamente e guiados para o mesmo objeto, formando relações dialógicas entre eles. Sobre este fato, Bakhtin (1981, p. 164), afirma que:

Duas palavras de igual peso sobre o mesmo tema, desde que estejam juntas, devem orientar inevitavelmente uma à outra. Dois sentidos materializados não podem estar lado a lado como dois objetos: devem tocar-se internamente, ou seja, estar em relação significativa.

O caráter paródico de *A Força do Destino* faz com que Nélida Piñon consiga falar a linguagem do outro, a de Verdi, contudo revestida de oposição e diferença. Bakhtin (1981, p. 169) acrescenta ainda que “o autor emprega as palavras propriamente ditas de um outro para expressar as suas próprias ideias”. Trata-se de

fazer da própria língua uma língua estrangeira. O fragmento abaixo comprova tal situação:

Não penso que Leonora e Álvaro cedam-me depoimentos completos. E que importância teria também, se jamais sufraguei o texto verossímil? A vida se falseia com uma única palavra, ou olhar, que, indo para Pedro, João recolhe, pensando seu. *A tudo se pode emendar ou corrigir, com sintaxe nova*. Uma distração, e tomo a encruzilhada que convém apenas ao imaginário popular, jamais ao meu destino individual. Sou tão incrédula diante dos fatos julgados reais com sua exacerbada imitação de realidade, que me devoto a enfeitar a bagagem da terra com variantes que vão desde os granéis de sementes, esterco, arado, um par de vacas, até a caça às pérolas, a descida às minas, a avaria nos sentimentos profundos, água por todos os lados. (PIÑON, 1988, p. 18 – grifo nosso)

Neste sentido, Nérida Piñon, ao (re)criar em seu romance o melodrama verdiano musicalmente conhecido, estimula a dupla orientação de proximidade e afastamento para com o passado que, por sua vez, ativa a repetição e a transformação, afinal “a tudo se pode emendar ou corrigir, com sintaxe nova”.

Caso o leitor não reconheça no romance a paródia ou não esteja familiarizado com ela, a sua interpretação, provavelmente, seria diferente. Receberia o romance como uma nova obra literária qualquer, não como uma adaptação paródica. No entanto, se ele possui informações básicas sobre ela, conseguirá preencher as lacunas deixadas pela adaptação do texto.

A paródia relaciona o passado e o presente e, por isso, segundo Hutcheon (1985, p. 58), permite que o artista fale “para um discurso a partir de dentro desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele”. Boa parte dos textos pós-modernos parodiam a tradição dos gêneros literários envolvidos na obra mediante relações dialógicas intertextuais.

A paródia, de acordo com Hutcheon (1991, p. 28), é uma “forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo que parodia. Ela também obriga a uma reconsideração da ideia de origem ou originalidade”. Nesse sentido, é uma estratégia libertadora para os artistas pós-modernos. Conhecedora deste detalhe, Nérida Piñon emprega a paródia na (re)construção do romance. A consciência da narradora-personagem justifica esta escolha: “A partir dessa certeza, pouco valem os feitos de Leonora, quando a nós, e unicamente a nós, cabe inventar-lhe uma vida, propor-lhe o cotidiano” (PIÑON, 1988, p. 74).

Os discursos que precedem e contextualizam o que foi dito ou feito são recorrentes nos textos pós-modernos mediante a paródia irônica. “Aquilo que ‘já foi dito’ precisa ser reconsiderado, e só pode ser reconsiderado de forma irônica” (HUTCHEON, 1985, p. 62). É o que se observa em:

A memória porém habita-me o corpo como um musgo agreste. Não devolve apenas o que me aquieta. Até prefere as reservas afetivas que justamente me sufocam. A elas tomo nos braços e, mediante o seu ímpeto, recupero subitamente Tebaldi. [...]

Tantos anos já se passaram. O tempo caçou borboletas e o nosso afeto. Mas, quantos, dentre nós, ainda estão vivos, devotam à vida a mesma paixão de outrora. E permitiram que o mais visível dos seus rostos fosse o pedaço maior do nosso medo. Não tenho respostas. A história interpõe-se entre o vulnerável e o que eu não alcanço. Recordo, sim, haver pedido à cronista, apenas surgindo, que se cuidasse, não permitisse que a unidade lhe mofasse a alma. *Ela, a quem estava eu atada por um fado comum*, apenas prometeu-me que mandaria constantemente seu solo assaltado pelas dúvidas, não lhe faltando razões de luta enquanto o humano fosse o objetivo. Mas, em que real medida aquela *A Força do Destino*, de fusos horários e afetivos tão distantes, poderá ainda responder por um estágio a que falte talvez certo paladar de mel? (PIÑON, 1988, p. 47-48 – grifo nosso)

As implicações intertextuais passadas sugeridas pelas estratégias irônicas da obra parodiada são estabelecidas pelo interlocutor, ou melhor, o quão comprometido ele está em analisar criticamente a narrativa. Logo, é o leitor quem determina se o efeito de sentido irônico será bem humorado ou depreciativo. Ele consegue identificar de início que o romance *A Força do Destino* é uma paródia irônica e bem humorada da ópera *La Forza del Destino*, de Giuseppe Verdi. O primeiro indício aparece logo na epígrafe:

ARTISTA. S. 2 g. e adj. 2 g. Aquele que, ou “que sabe artifícios delicados, e sutis”.

(Antonio de Moraes Silva, *Diccionario da Lingua Portuguesa*, Tomo Primeiro, Anno de 1813, Lisboa.)

Com Licença da Meza do Desembargo do Paço.

Nélida Piñon

Estes artifícios são bem utilizados no processo criativo de elaboração do romance e colocam o relacionamento entre autor, narrador, personagem e leitor mais uma vez em análise. Nélida Piñon encoraja a dessacralização do autor e a originalidade do texto. Trata-se do escritor “estar em pé de igualdade com o leitor/ouvinte num esforço para elaborar sentidos a partir de linguagem comum a

ambos” (HUTCHEON, 1985, p. 16). Os atos de produzir e receber textos são defendidos como participação coletiva de todas as partes envolvidas sem intenção de copiar, mas sim de recontextualizar com o devido respeito às obras do passado.

A ironia exerce um importante papel neste processo de recontextualização, pois ela é uma estratégia discursiva que promove a subversão da ordem literária estabelecida. No romance *A Força do Destino*, ela pode ser verificada, por exemplo, no momento antecedente à fuga frustrada de Álvaro e Leonora, quando ele tenta apressá-la:

Não se esqueça, eu serei a primeira numa dinastia a cometer este ato impensado. Por favor, Leonora, depois você conta a história familiar, que bem estou necessitando de conhecer em detalhes, uma genealogia como esta a gente arranca da árvore e alimenta-se dela como maçãs saborosas. A tua história só me trará prestígio e medalhas, mas agora não temos tempo. (PIÑON, 1988, p. 09-10)

Álvaro ama Leonora, mas, ao contrário dela, quer objetividade, afinal a narrativa é pós-moderna e não romântica. Amá-la é violentar-se porque a jovem donzela não quer sair de sua zona de conforto devidamente estabelecida, por representar a metáfora da arte tradicional, o romantismo. No entanto, o rapaz, como pretendo artista, ambiciona entrar em contato com novas manifestações literárias que expressem mudanças sociais em consonância com a evolução temporal e suas consequentes implicações, a arte moderna. Caso seguisse as orientações românticas, ele, provavelmente, teria a garantia de obter reconhecimento fácil, porém Álvaro espera por honras literárias futuras já que as novidades artísticas demoram a ser entendidas e aceitas tanto pelo público quanto pela crítica.

Tal situação gera um conflito de interesses entre as personagens: Leonora defende o Romantismo e Álvaro o Modernismo. E quem o resolve este impasse é Nélida Piñon ao recontar em seu romance *A Força do Destino* o mesmo enredo da ópera de Verdi, porém sob o prisma paródico e irônico da pós-modernidade, endossado pelo resgate tanto das tendências românticas quanto das modernistas.

Este caráter irônico pode ser identificado em várias partes da narrativa. São notórias as partes em que as personagens (re)criadas por Nélida Piñon se referem a ela, cada uma a seu modo. Sob o ponto de vista de Álvaro, por exemplo,

há a ressalva pela espera do período certo da narradora-personagem decidir se tornar conhecida na narrativa.

A cronista esperava que os ponteiros do relógio lhe indicassem a hora de apresentar-se. Não se acercaria antes que a vida os tivesse aquecido. Aguardava o momento exato de dar andamento ao destino. Aquela respiração de touro pronto para atacar. *Afinal, a vontade dos fados sempre se cumpriu singelamente.* De nada servindo agora para o próprio Álvaro lhe implorasse para esquecê-los. *Nélida riria, como hábito seu, até em instantes dramáticos.* Quando lhe acode pensar, nem eu sou dona do meu traçado. Também obedeço. (PIÑON, 1988, p. 78 – grifos nossos)

O momento em que Álvaro e a cronista Nélida conversam sobre a honra de Leonora é ainda mais significativo. A narradora-personagem confessa quando e como surgiu o seu interesse literário por eles, que culminou na transformação de gêneros artísticos, ou melhor, na metamorfose da trama dramática romântica italiana em trama romanesca pós-moderna brasileira.

Não me ama? disse Leonora. Amo sim, cuido apenas em preservar-lhe a honra. Bastou que eu lhe dissesse este galanteio, para a mulher rir, riu sim, juro, Nélida. Não duvido, Álvaro, eu estava presente. Foi nesta hora que passei a interessar-me por vocês. Fiquei atenta, em vigília a dois corpos, pronta a multiplicar-me, quando se dispersassem. Pensava reservar uma Nélida para você, e outra para os sonhos de Leonora. (PIÑON, 1988, p. 80)

Por certo, a maior ironia do romance é a ficcionalização de Nélida Piñon em cronista Nélida, a narradora-personagem. Ela contrapõe a sua palavra plenivalente de personagem à da autora, o que pode contribuir para uma possível confusão da empregabilidade da palavra do autor, a sua posição artística em face da personagem.

Trata-se de mais um de seus atos de fingimento para tentar camuflar a existência da autora, já que crítica e público estão, normalmente, habituados a associar os mais variados elementos narrativos à figura do autor. Este fato coincide com o posicionamento de Bakhtin (1991, p. 40):

Tudo de que se serve o autor para criar uma imagem rígida e estável da personagem – o ‘quem é ele’, tornam-se objeto de reflexão da própria personagem e objeto de sua autoconsciência; a própria *função* desta autoconsciência é o que constitui o objeto da visão e representação do autor.

A cronista Nélide, assim como as demais personagens, se deixa conhecer ao longo da narrativa conforme sua vontade, portanto, não é a autora que dita declaradamente quem elas são. Deste modo, sua definição continua a ser refratada nas palavras das outras personagens. Leonora, em conversa com o abade, assim define a narradora-personagem:

Uma cronista do Rio. Redige para um matutino local. Diariamente ensaia quinhentas palavras no papel. Sem o que perde o brilho da tez. Ao menos, é o que me ensinou. Disse-me também que caso eu não ultrapasse meus próprios limites, desobriga-se de mim. E como quero protagonizar a história que estará agora escrevendo em estilo secreto, ainda sem saber que espaço reservará para mim, atuo no sentido de encaminhar-me, a quem sabe, para a sanidade. É difícil explicar-lhe, abade. *Mas, justamente os elementos intraduzíveis são os que enriquecem uma história.* Assim, ao menos, garantiu-me Nélide. Não se preocupe, abade, vale saber isto sim, que a vontade de Deus cumpre-se por rotas cheias de desvio. E que nem uma cronista, por mais fecunda que se apresente, dispõe de tempo útil para esclarecer o mais modesto dos mistérios. (PIÑON, 1988, p. 94-95 – grifo nosso)

Conforme as palavras de Leonora, observa-se que a importância da narrativa está localizada nas entrelinhas, no conteúdo latente. Justamente por isso, os elementos intraduzíveis, com frequência, requerem do leitor atenção redobrada para que ele identifique e compreenda, mediante conhecimento prévio, uma série de informações constituintes do discurso parodístico e irônico: o implícito, o não dito; o afastamento de normas retóricas e literárias; os valores sociais e culturais institucionalizados que, por sua vez, serão transgredidos. Este caráter transgressor também pode ser observado nas questões cronológicas e geográficas.

Aproximadamente, duzentos anos separam o romance *A Força do Destino*, de Nélide Piñon, da ópera *La Forza del Destino*, de Giuseppe Verdi. Esta se passa no século XVIII, enquanto aquele foi escrito e publicado no século XX, que também corresponde ao tempo do discurso da narradora-personagem Nélide. As personagens operísticas originárias de um contexto histórico antigo, o século XVIII, são transportadas para o século XX e possam se manifestar conforme a linguagem peculiar desta época. As personagens transcendem suas temporalidades mediante a assimilação da linguagem popular, às vezes, até chula, e permeada por gírias. Estas também aparecem em outra língua, o inglês, como em “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, 1988, p. 08).

Esta sincronia temporal distinta corrobora para que Nélida Piñon, além de transgredir a noção de tempo, faça o mesmo com a noção de espaço da ação. Nélida Piñon desloca a ação originalmente de Sevilha, Espanha, e alguns campos de guerra italianos para o Brasil, mais precisamente para o bairro do Leblon, na cidade do Rio de Janeiro. Estes locais também contam com a presença da cronista Nélida entre as demais personagens, tanto que Álvaro lhe solicita certas mudanças nos acontecimentos por julgá-los desfavoráveis.

(Por favor, Nélida corta logo esse papo, não aguento mais cantar o velho. Ele aparece irredutível. Nem pisca o olho. Eu diria que mal respira. Tudo indica que chegaremos às vias de fato. E eu estou noutra. *Não quero briga, só quero a garota*, o que não é pedir muito. Deixa o Verdi na mão e me salva, depressa.) (PIÑON, 1988, p. 26 – grifo nosso).

Álvaro discute com a cronista Nélida sobre o seu próprio destino e pede a ela, sem grande sucesso, que esqueça em definitivo o melodrama e o salve o mais rápido possível da tragédia por não saber como agir em uma cultura distinta da sua. Ele, originalmente um espanhol, não sabe como é ser carioca ou brasileiro, por isso a cronista Nélida alega categoricamente:

(Também não sei o que é ser carioca no Rio de Janeiro. Não posso te ajudar, Álvaro. Não vê que estou ocupada com o gravador? Bom, é um aparelho que registra até a respiração, por isso nele seguem as palavras pronunciadas, só escapam por enquanto as que pensamos. E quando a memória falha, apenas ele prova onde estivemos, desde que tenhamos apertado o *star*, e não o *stop*. Porque o *stop*, como todo o ato distante do coração, você ignora estas nossas fraquezas. Com tantas máquinas a nosso encargo, a vida humana está muito mais fácil, posso garantir-lhe (PIÑON, 1988, p. 26).

A cronista Nélida pertence à cultura híbrida e, por isso, sabe o que é ser carioca, mas não lhe convém que Álvaro o saiba. Assim, o seu romance, provavelmente, tomaria outro rumo. Então, ela muda o foco da conversa e começa a falar sobre o gravador de voz, um dispositivo eletrônico não existente no século XVIII, época da ópera de Verdi, sugerindo ao leitor a influência da tecnologia sobre o homem contemporâneo. A tecnologia auxilia a captar a comunicação que o corpo

externa, porém a interação entre ela e o homem é imprescindível. O autor tem autonomia sobre o texto. Por esse motivo, Álvaro não precisa conhecer outras terras.

Basicamente, este posicionamento crítico do leitor implica a antecipação ininterrupta da consciência do outro, o que ele pensa ou pode vir a pensar. A autoconsciência é, por natureza, inconclusiva e aberta a novas possibilidades significativas para as narrativas. Estes múltiplos sentidos não são estáticos ao período de tempo em que o autor viveu ou supostamente viveram as personagens, eles são recontextualizados, legitimados e atualizados; por um lado, a história acontece, e por outro, a história de um livro a ser escrito, abarca todo o processo de elaboração artístico.

Estes novos níveis de sentido são criados, sobretudo, pela paródia e pela ironia. Bakhtin (1981, p. 168-169) considera a ironia análoga ao discurso parodístico e Hutcheon (1985, p. 50) afirma ser muito difícil separá-las, pois uma implica a outra. Ambas têm caráter de subversão cultural, fato que as aproximam do conceito de carnavalização. Segundo Bakhtin (1981, p. 105), a carnavalização é uma experiência que deve ser vivida, pois desvia a ordem habitual da vida, deixando-a às avessas e o mundo invertido.

Paródia e ironia associadas à cosmovisão carnavalesca de empreender mudanças e transformações fazem parte do projeto estético de *A Força do Destino*. Nélida Piñon se vale do enredo da ópera *La Forza del Destino*, de Giuseppe Verdi, mas rejeita o gênero propriamente dito e opta pelo literário. Nele, a autora ultrapassa a estrutura romanesca convencionalmente estabelecida e, em seguida, empreende uma típica obra pós-moderna, a metaficção historiográfica, a qual reflete o processo de criação literário convergindo, ao mesmo tempo, história oficial, teoria e literatura.

III. A FORÇA DO DESTINO COMO TRANSIÇÃO PARA A ESTÉTICA PÓS-MODERNA

A vida é uma ópera e uma grande ópera.

Machado de Assis

A Força do Destino, romance de Nélida Piñon, que demarca a transição de sua escritura da fase modernista para dar início à pós-modernista. A partir desta narrativa, como mencionado nos capítulos anteriores, a autora sugere ponderações sobre a problemática relacionada à representação da realidade, privilegiando o diálogo interartes e não apenas o literário.

Neste âmbito, surgem reflexões sobre a ideia de ficcionalidade, estendida à figura do autor e do narrador; a metanarrativa que, sob a forma de um jogo de espelhos, (re)cria de modo autoconsciente os limites entre o real e o ficcional, tornado todo o processo visível para o leitor; o caráter teatral é empreendido mediante a paródia e a ironia, formas básicas de introduzir historicidade ao texto. Para tanto, uma ligação é, inicialmente, estabelecida entre a ópera *La Forza del Destino*, de Giuseppe Verdi, e o romance *A Força do Destino*.

A ópera, em um processo de simbiose e associação de linguagem, converge para uma perfeita harmonia entre as diversas modalidades artísticas (música, teatro, dança e narrativa). Recomenda-se que, na pós-modernidade, as artes em geral não permaneçam isoladas uma das outras. Diferentemente do que acontecia no século XIX, elas devem interagir entre si, produzindo um espetáculo completo sobre as paixões que envolvem o comportamento humano.

A origem da trama operística é bastante diversificada. Ela pode ser inspirada na mitologia, grega ou romana; em escritores consagrados como Shakespeare; em épicos históricos, nas tragédias românticas ou nas dissimulações cotidianas. Contudo, o mais importante é que a ópera explore a poesia do idioma com o propósito de proclamar a força emotiva do drama humano, o que muitas vezes a potencializa. Moniz (1993, p. 120-121) afirma que:

As grandes paixões em estado bruto são arquétipos das situações humanas: na ópera as situações humanas se manifestam em toda a sua grandeza, esplendor e miséria, num vasto panorama da humanidade. A ópera trata de emoções com amplitude mítica. Nela, as emoções humanas possuem proporções heroicas, onde as grandes questões da humanidade são vividas por personagens que as encarnam. Estas questões sobrevivem porque a ópera, mesmo quando nos parece absurda e extravagante, sempre esteve muito consciente de sua artificialidade e [...] sobreviveu graças a essa consciência e ao uso da paródia (MONIZ, 1993, p. 120-121).

O público espectador espera assistir a emoções arrebatadoras, os sentimentos mais íntimos das personagens no palco e se extasiar, uma vez que, raramente, experimenta esta sensação na realidade. Comumente, as óperas abordam, segundo Alan Riding e Leslie Dunton-Downer (2010, p. 15), temas sobre “violência, avareza, ambição, intriga, traição, reconciliação e morte, mas também podem exaltar humor, alegria, paixão e amor”. Portanto, o melodrama da vida é a principal fonte de inspiração para as óperas.

A geração romântica italiana, a qual Verdi pertence, se preocupa em revelar a realidade nacional mediante o potencial expressivo da ópera. Os seus elementos ficcionais requerem as emoções dos espectadores a fim de intensificar a recepção das ideias que a intriga ambiciona veicular. Segundo o especialista David Kimbell (*apud* MACHADO, 2002, p. 40), os compositores deste período queriam:

estados de espíritos inebriantes, paixões que arrastassem o indivíduo a extremos, emaranhados de emoções que arrastassem os protagonistas à sua perda de forma irracional. Já não havia mais sentido em a virtude e a razão governarem o coração, já não havia mais sentido em encontrar um desenlace harmonioso para todos os conflitos.

Giuseppe Verdi é considerado pela crítica o mais bem-sucedido e tocado compositor de ópera do século XIX, além de ser o mais italiano de todos. Para Alan Riding e Leslie Dunton-Downer (2010, p. 15), ele “fez da ópera o que ela é hoje”. No total, ele compôs 28 óperas, abundantes em formas e temas. Muitas são as informações que giram em torno da vida pessoal e profissional de Verdi.

No primeiro caso, destacam-se o seu temperamento difícil; o engajamento em prol da unificação da Itália, tanto que o grito ‘Viva Verdi’, acrônimo de ‘Viva Vitor Emanuel, Rei da Itália’ ficou famoso; e a amizade com o libretista Francesco Maria de Piave. No segundo caso, Lauro Machado Coelho cria uma extensa lista informativa ao fazer as seguintes afirmações sobre as obras de Verdi:

As composições são “*óperas de cantores* e, mesmo nas obras-primas da maturidade, quando a orquestra ganha alto grau de elaboração, a linha vocal continua predominante” (2002, p. 325).

Ele próprio se ocupava das gestões para a representação de suas óperas, escolhendo elencos, cenários, supervisionando o andamento dos ensaios (2002, p. 339).

É uma ruptura com as tradições musicais que se reflete, também, na busca de novos critérios de encenação, estes sim revolucionários para sua época (2002, p. 343).

A tendência a criar personagens que não são meros indivíduos observados pelo prisma de uma paixão predominante, mas seres complexos em estreita relação com a trama histórico-social (2002, p. 351).

A conduta profissional severa de Verdi ao selecionar os cantores, estudar uma partitura, dirigir os ensaios e até expulsar quem tentasse interferir em seu trabalho, pressupõe que o compositor, condicionado pela busca do melodrama ideal, exigisse uma performance perfeita de seus artistas para que o público espectador se emocionasse ao máximo. Deste modo, o sucesso de qualquer espetáculo dependeria da reação do público, vaiando-o ou aplaudindo-o com base no desempenho musical e performático dos cantores.

Coelho (2002, p. 339) relata uma curiosidade interessante sobre os bastidores de uma de suas óperas: Verdi, por ser um homem bastante autoritário e perfeccionista, “não admite interferências em seu trabalho, e diz, numa carta de 1862, preferir tocar fogo no teatro a ceder às pressões para que não escale Carolina Barbot para criar Leonora na estreia de *La Forza del Destino*, em São Petersburgo”. Neste sentido, as preocupações de Verdi se resumem a: escrever um drama coerente, “tentar adivinhar a reação dos espectadores e equilibrar isso com a necessidade de oferecer aos cantores oportunidades de exibição vocal que satisfizessem os anseios de seus admiradores” (COELHO, 2002, p. 61). Caso uma determinada ópera não agradasse a crítica e, sobretudo, o público, antigos sucessos eram retomados.

Com base nestas informações, o comportamento de Verdi sugere que ele, na busca por uma performance perfeita, também idealize um espectador inicial para sua obra. O ideal seria que o espectador, de algum modo, contestasse o compositor. Nélide Piñon, conhecedora do vasto trabalho de Verdi, por sua vez, lhe responde ao criar tal espectador em seu romance *A Força do Destino*. Trata-se de uma das

possibilidades de resposta fragmentada da pós-modernidade em relação à abertura que a ópera permite, pois o artista, anteriormente visto apenas como emissor, um criador individualista, neste período torna-se também observador, receptor e, sobretudo, colaborador em suas obras.

Nélida Piñon transfere o argumento operístico tradicional para outro gênero artístico, o romance, e segue o caminho inverso dos libretistas. Enquanto eles procuram inspiração no teatro de prosa, por “considerarem mais fácil trabalhar na redução de uma peça já pronta do que construir o drama a partir de um romance ou poema dramático” (COELHO, 2002, p. 40), ela se vale do discurso melodramático de *La Forza del Destino* para (re)criar o romance *A Força do Destino*. No entanto, (des)constrói, inicialmente, os processos artísticos, musicais e narrativos, para recriá-los no romance sob o prisma inovador e subversivo da tendência literária pós-moderna.

As relações intertextuais entre a ópera e o romance são identificadas ao longo da narrativa *A Força do Destino*. O fragmento em que a narradora-personagem destaca o sucesso do espetáculo é um exemplo:

Sabes acaso que me seduzem os enredos celtas, porque com eles simulo criar provisão para os meses de escasso convívio e, ainda por cima, chuvosos? Não me indagues o que é celta, ou por que os convoquei aqui. Verdi quis cobri-los de música, sangue e *marshmallow*, pelas salas do mundo, porque amava quem nascia em Sevilha. Eu, no entanto, ignoro por que os 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. As naus seguindo diretamente para a América. Mas, e você? Estarei através de vocês viajando pelo interior de uma terra que me promete apenas ilustres mortos? (PIÑON, 1988, p. 17-18).

As apropriações dos elementos constitutivos da ópera ampliam o sentido do texto original. O discurso de Nélida Piñon reconstrói a significação da obra e lhe atribui pluralidade sob um prisma histórico e ideológico inovador, reforçando um projeto estético também presente em outros romances de sua autoria, tais como *A Casa da Paixão* (1972), *Tebas do Meu Coração* (1974), *A Doce Canção de Caetana* (1987), *Vozes do deserto* (2004) e *A República dos Sonhos* (1984).

3.1 Vozes que encantam (ópera) e vozes que cantam (romance)

O palco teatral em que é encenada a trágica história de amor das personagens Álvaro e Leonora cede lugar para as páginas do romance. No entanto, Nélide Piñon recupera alguns elementos dramáticos fornecidos pelos folhetins românticos do século XIX, tais como a impossibilidade do relacionamento amoroso entre um cavaleiro pobre e uma herdeira de uma nobre família; as adversidades enfrentadas pelo casal devido à família ser contra o relacionamento amoroso; o final trágico das personagens.

Naturalmente, as personagens de *A Força do Destino* se apossam dos princípios teatrais oriundos da ópera *La Forza del Destino*, de Giuseppe Verdi, a fim de lutarem contra obstáculos invencíveis determinados pelo destino, uma força misteriosa que domina as ações humanas e divinas. A força do destino é grandiosa e bem mais poderosa do que a humana, por isso Álvaro, Leonora, Carlos e a própria cronista Nélide não conseguem vencê-la; resta, então, a alternativa de tentar derrotá-la no romance.

Durante o processo narrativo, suas vozes, quando acontecem, ressoam e trazem à tona o encanto que vem do pano de fundo musical da ópera *La Forza del Destino*. Elas representam um canto porque trazem de volta a sonoridade musical da ópera. Segundo Hutcheon (2013, p. 71), “a música é um componente narrativo tão importante quanto as palavras”, tanto que, em determinados momentos do romance, as falas das personagens se assemelham às vozes performáticas dos cantores, conforme demonstra o diálogo a seguir entre Álvaro e Leonora:

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? Ah, querido, eu que te julguei tão instruído, capaz de depositar em nosso leito, além de ardor, alguns canudos universitários. Saiba que, segundo os cultivados cânones de Salamanca, a tonalidade melodramática é a que melhor se ajusta aos sentimentos líricos. Está bem, mulher, vou fingir que te exibis para mim, e não para a cronista Nélide. (PIÑON, 1988, p. 11)

A atuação teatral de Álvaro e Leonora, de certo modo, acaba esclarecendo ambiguidades da versão narrativa. Ele percebe que sua amada deseja ser uma heroína romântica ao se exibir para a cronista Nélide. A partir deste fato,

discute-se a posição da personagem que posa para a narração da cronista Nélide, que, por sua vez, volta sua atenção para o caráter teatral da ópera de Verdi, demarcando ironicamente a diferença entre o mostrar e o contar.

A transposição das personagens do teatro para a literatura culmina em efeitos retóricos e estéticos. E o último arrebatava a imaginação do público receptor, o leitor, que, durante a leitura, percebe a relação de intertextualidade entre ambos os textos, caso esteja familiarizado com a ópera. É um processo dialógico contínuo, no qual se compara a ópera, abra já conhecida, com a que está sendo experimentada, o romance, a fim de desafiar-lhes as noções de originalidade, como quer Barthes (2004). Deste modo, os textos passam a ser mosaicos de citações anteriores; todos eles já foram escritos e lidos.

A passagem de um gênero artístico para outro envolve mudanças de expectativas, nas quais a música e as palavras interagem. Para o público adentrar o universo ficcional, o espectador de teatro substitui sua sensibilidade perceptiva visual e auditiva pela imaginação que uma obra literária exige. Os domínios literários e os teatrais têm suas tradições artísticas e seus próprios públicos. No primeiro caso, elas são um pouco mais amenas por não explorarem trilha sonora e tomadas curtas ou longas. Contudo, para que a adaptação entre gêneros seja bem-sucedida, ela deve satisfazer todos os públicos, aquele que conhece o texto original e também aquele que o desconhece.

Segundo Hutcheon (2013, p. 167), “para o adaptador, no entanto, é mais fácil criar uma relação com um público que não sente afeição ou nostalgia em excesso pelo texto adaptado”. Isto porque atender as expectativas de quem conhece o texto original é mais complexo, pois ele exige que a adaptação seja tão boa quanto a primeira.

Quando a linguagem de Nélide Piñon revista a ópera de Verdi em seu romance, o leitor precisa realizar, durante a leitura, o trabalho conceitual de imaginar e materializar em sua mente pistas deixadas ao longo do texto e que serão decodificados, gradual e sequencialmente, mediante da percepção de detalhes escondidos, por exemplo, nas personagens ou no contexto da trama. Desta forma, a linguagem de Nélide Piñon em seu romance estimula a valor estético e compreende a interação artística, o que reafirma a coparticipação dos leitores na significação textual; eles decodificam os signos e constroem outros tantos sentidos.

3.2 As vozes enunciativas

Todo o interesse do discurso metaficcional historiográfico de Nélide Piñon está focado no texto, nas manifestações literárias que podem expressar mudanças sociais em consonância com a evolução temporal e suas conseqüentes implicações em relação ao leitor, que começará a refletir sobre a quem pertence esta voz enunciativa.

Este é um ponto difícil de precisar com exatidão, pois a escritura é responsável por destruir a voz e o seu caráter de originalidade. Ela é “esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda a identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2004, p. 57).

Na sociedade contemporânea, a pessoa humana do autor deixa de receber destaque por parte da crítica literária; ela não considera mais que os dados biográficos e o contexto histórico sejam determinantes para a construção do sentido da obra literária. Portanto, Barthes (2004, p. 57) afirma que a escritura do texto começa com a morte do autor, pondo fim a uma espécie de instituição literária. A figura do autor é dessacralizada em favor do enaltecimento da linguagem e não mais de um “eu” individual. A linguagem, por certo, é soberana e confere performatividade à escrita.

Com o afastamento do autor, o texto moderno é radicalmente transformado. Ele nasce simultaneamente com o escritor, sem que qualquer outro ser anteceda ou exceda sua escritura. Trata-se do tempo da enunciação e todo texto é, inevitavelmente, escrito e reescrito no presente imediato. Diante destas informações, ele deve ser tomado como um ambiente de extensões múltiplas, mas nenhuma delas é original. Barthes (2004, p. 62) o define como “um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura”.

A multiplicidade significativa do texto impede que o seu signo linguístico seja decifrado e reduzido a apenas um único sentido, mesmo porque não existe um sentido último imposto pelo autor. Neste tipo de escritura, Barthes (2004, p. 63) assegura que

tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*; a escritura pode ser seguida, 'desfiada' [...] em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado; a escritura propõe sentido sem parar, mas é sempre para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido.

Para o teórico francês, a eliminação de um possível sentido último do texto corresponde ao surgimento de tantos outros, porém demasiadamente humanos. E o leitor, que não possui dados indentitários, biográficos ou psicológicos determinados, é quem se encarrega de reunir a multiplicidade significativa do texto durante a sua leitura, mantendo a escritura viva. Portanto, ele tem a liberdade de tentar esgotar as possibilidades significativas do texto ao preencher suas lacunas. É o leitor quem recebe, então, o destaque que outrora pertencia ao autor.

E em *A Força do Destino* não é diferente. A autora, sob a forma de narradora-personagem, a cronista Nélide, solicita estrategicamente que o leitor e as demais personagens ajudem-na a (re)contar a história da ópera de Verdi no romance. Leitor e personagens são coparticipantes de Nélide Piñon na elaboração da narrativa, diminuindo a distância entre a voz de cada um deles e, sobretudo, atribuindo-lhe significações múltiplas ao resolverem problemas relacionados ao desenrolar da trama.

Embora todos estejam juntos para (re)criarem a história operística de Verdi no romance, Nélide Piñon tenta se esquivar da responsabilidade da escrita no final da narrativa. Ela termina o romance com a listagem das personagens, o *Dramatis Personae*, um artifício tipicamente teatral que, em geral, aparece logo no início do texto e consiste em apresentar de modo resumido as personagens para o público espectador na tentativa de orientá-lo. Contudo, ele está situado no final do romance e o último nome relacionado é o de Nélide.

Nélide: Não escreve por esporte, também não se deixa seduzir pelo dinheiro. Nestes casos, ela é bem nobre. Seus motivos conserva segretos, carrega o próprio enigma. Não cabe tentar analisá-los aqui. Também ela não consentiria, zela em excesso pela própria intimidade. Desde pequena adestrou a mão direita para enfrentar a caneta. O instrumento provou-se propenso a armazenar apenas palavras bem-comportadas. As melhores fugiam-lhe pela janela, tal a sua velocidade. Já aos treze anos, livrou-se deste jugo utilizando as duas mãos sobre pequena máquina Hermes que, em verdade, escreveu seus livros. Teve ela apenas o trabalho de assiná-los (PIÑON, 1988, p. 135).

O fragmento supracitado faz referência ao caráter enigmático que permeia qualquer obra literária ao final da leitura. Ele, ironicamente, também coloca em dúvida a autoria da narrativa. Ele sugere que todo o acervo bibliográfico de Nélida Piñon não tenha sido escrito por ela, seja devido à falta de talento ou vocação; esta tarefa ficou a cargo da máquina datilográfica da marca Hermes e a autora apenas os assinou.

Nélida Piñon tira de si mesma a responsabilidade pela escrita. Ela não se sente culpada ou obrigada a escrever aquilo que os outros, de certa forma, disseram anteriormente. A intervenção divina resolve a problemática em torno da autoria: uma divindade, provavelmente o deus grego Hermes é o autor do romance *A Força do Destino*, remetendo à expressão latina *Deus ex machina*. Ela improvisa uma solução inesperada para o desfecho ficcional, contribuindo para a relatividade dos signos do romance, afinal eles são múltiplos para a arte pós-moderna.

Não posso mais iludir-me. Por mais que os quisesse unidos, os fados apartaram Álvaro e Leonora por um longo tempo. E quanto mais cedo admita-lhes a separação, melhor me desobrigarei da narrativa. Para pôr-me de imediato em seu encaço, descobrir seus paradeiros, que fino traço de mapa abriga-os agora. (PIÑON, 1988, p. 53)

A cronista Nélida nega socorro à Leonora, quando esta decide viver exilada, conforme as orientações do abade. Embora não admita, o ciúme e o sofrimento de ter que dividi-la com um estranho corrompem a cronista. Ela perde a soberania sobre a personagem, o que comprometeria suas expectativas para a narrativa, deixando-a deficiente.

Não teria sido fácil para Nélida explicar ao religioso a penosa trajetória de Leonora. Sua linguagem afinal era tão ortodoxa quanto a dele. E certamente colidiram sempre que seus temperamentos sofressem comparações, mútuos reparos. Se elegera o abade a vida religiosa, como prêmio aperfeiçoara a própria fantasia. Sua imaginação naturalmente supera a da cronista, de quem a vida sugava-lhe os melhores recursos. Arriscava-se Nélida, isto sim, a montar um espetáculo deficiente, com protagonistas enfermos, incapazes de prenderem a atenção do espectador. Se Leonora quisesse favores, que explorasse os recursos da própria alma. Sinto muito Leonora, considerando-se o estado em que todos nós estamos, você será o seu próprio embaixador, disse Nélida. Leonora fingiu ignorar uma vizinha que, por mesquinhar, não lhe enriquecia a história. E, agora, para agravar-lhe a situação diante do abade, o dia custava a nascer. (PIÑON, 1988, p. 67-68)

Na tentativa de se livrar definitivamente dos encargos do romance que está sendo escrito no tempo da enunciação, a cronista Nélide não alivia as personagens de Verdi de seus trágicos finais, tal qual acontece na ópera. Carlos reencontra Álvaro após incessante procura no mosteiro em que o rival se recolhe por acreditar na morte de sua amada Leonora. Ali, eles duelam e Carlos é mortalmente ferido. Quando ele pede ajuda a um padre, avista a irmã. Ela tenta socorrê-lo, mas antes de falecer, ele tem tempo para matá-la com uma punhalada. Em seus instantes finais de agonia, Leonora afirma não querer mais participar da narrativa e rejeita a cronista:

estou cheia desta história, desta tal A Força do Destino. Cada um cuide de si. Não estou aqui para favorecer a cronista Nélide, uma gananciosa, sempre atrás de direitos autorais. Já não suporto as arapucas do destino, todas elas bem feitinhas, com chuleio impecável. Se quiser seguir-me, Álvaro, venha depressa, conversaremos na esquina do céu (PIÑON, 1988 p. 122)

A declaração de Leonora, de certa forma, prepara o leitor para todas estas mortes subsequentes e, em seguida, evidencia o fato de o romance ser, simultaneamente, escrito e encenado pela cronista Nélide e suas personagens.

O enredo da ópera de Verdi é fragmentado pela cronista Nélide e a escrita do romance se torna a grande estrela do texto, a qual está agregada à reflexão sobre o processo autoconsciente de elaboração da própria obra literária. A voz enunciativa em terceira pessoa não se preocupa, portanto, em criar uma obra literária que retrate a realidade fictícia mediante a individualidade narrativa ou a neutralização do narrador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A narrativa, assim como outras formas de manifestações artísticas, é um modo humano de estilizar a vida cotidiana com o intuito de melhor compreender a realidade. Há no romance *A Força do Destino* uma crítica aos elementos que a consciência humana utiliza para ler o mundo e atribuir-lhe sentido. Diante deste fato, Nélida Piñon rompe com a fase vanguardista ou experimental de sua escritura e adentra na pós-modernidade.

Nesta transição, entretanto, a autora se reconcilia com as tramas românticas e modernistas, endossando-as com vista a impulsionar a narrativa pós-moderna. E conforme esta tendência orienta, Nélida Piñon não repete o argumento antigo da peça teatral *Dom Alvaro o La Fuerza del Sino* (1835), de Ángel Saavedra, ou da ópera *La Forza del Destino* (1962), de Giuseppe Verdi; na verdade, a autora revisita o tema a fim de (re)criar uma nova obra literária, o romance *A Força do Destino*.

Ele não se restringe a recontar a trágica história de amor do casal Álvaro e Leonora, derrotado pelo destino. Nélida Piñon reconstrói parodicamente este enredo, ultrapassando a estrutura literária convencionalmente estabelecida, a fim de rerepresentá-lo ao público leitor com variações significativas.

O projeto estético de *A Força do Destino* reflete o processo de criação literário convergindo, ao mesmo tempo, história oficial, teoria e literatura. Trata-se de um exemplo de metaficção historiográfica, tida por alguns críticos literários como a melhor forma pós-moderna de representação literária da realidade. Este caráter metaficcional torna visível para o leitor o processo de elaboração da narrativa, fazendo-o refletir sobre sua concepção. Por conseguinte, ele e as personagens da narrativa passam acompanhar e participar da construção da trama romanesca a convite da cronista Nélida, mas de acordo com suas experiências particulares de vida e visão de mundo.

Eles, então, se tornam ativos colaboradores da estruturação romanesca e, conseqüentemente, podem estabelecer múltiplos significados a ele. Embora todos estejam juntos para (re)criarem a história operística de Verdi, Nélida Piñon tenta se esquivar da responsabilidade da escrita no final da narrativa, demonstrando a dessacralização da figura do autor em favor do enaltecimento da linguagem. O que

não equivale à morte do autor, pois o homem é um ser de linguagem. Daí, ser a linguagem soberana e conferir performatividade à escrita.

A linguagem pós-moderna empregada em *A Força do Destino* por Nélida Piñon equivale a uma resposta ao compositor italiano Giuseppe Verdi, que idealiza a performance perfeita de seus artistas nos palcos e, de certa forma, espera um retorno do público: um espectador ideal. A autora, então, transforma a problemática de gêneros artísticos distintos em história do romance, que ofusca o enredo da ópera, na tentativa de corresponder à questão do leitor ideal preconizada por Verdi em seu projeto musical. Ela põe, dialogicamente, os gêneros em contato, tomando um pelo outro, ao mesclar características musicais às literárias. Sua atitude responsiva a Verdi promove a leitura intercultural na qual diferentes gêneros se confluem para dar abertura a um novo tipo de obra, que abarca as Artes e alarga, simultaneamente, sua leitura e plurissignificação.

Diante desta prerrogativa, os procedimentos narrativos pós-modernas empregadas em *A Força do Destino* promovem sua metamorfose e também a do romance contemporâneo brasileiro em geral, mediante a combinação de dois gêneros artísticos distintos para compor o projeto estético da narrativa ao privilegiar a *paródia melodramática operística* em detrimento de um gênero literário romântico.

Nélida Piñon, neste processo híbrido de estruturação narrativa, confirma as hipóteses preliminares de que vai além do questionamento apenas da trama, em *A Força do Destino*, ao instaurar parodicamente o processo de metaficção historiográfica. Portanto, sua narrativa pós-moderna rompe e desafia as classificações de gêneros, metamorfoseando-os. Este modelo de produção cultural dá ênfase à representação artística da realidade contemporânea, à crítica literária especializada, às influências oriundas do processo colonizador e às características da pós-modernidade.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

ADORNO, Theodor W. *Posição do narrador no romance contemporâneo! Os pensadores*. Tradução de José Lino Grunnewald [et al.]. São Paulo: Abril cultural, 1983.

_____. “La posición del Narrador em la Novela Contemporanea”. In: *Notas de literatura*. Barcelona, Ediciones Aviel, 1962.

ARISTOTELES. *Arte retórica e Arte poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1964. 329 p.

ASKIN, I. F. *O problema do tempo*. Tradução de Joel Silveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969. 220 p.

AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. *Dicionário analógico da língua portuguesa*. Brasília: Coordenada, 1974. 685 p.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981. 239 p.

_____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 2. ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini [et al.] São Paulo: Hucitec, 1990. 439 p.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 419 p.

_____. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rebelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 5. ed. São Paulo: Annablume, 2002. 419 p.

_____. *Marxismo e Filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006. 193 p.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 462 p.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. 395 p.

BORGES FILHO, Ozíres. *Espaço e literatura: introdução à toponálise*. Franca, São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007. 188 p.

BRAYNER, Sonia. *Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira, 1880-1920*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. 322 p.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2013. 385 p.

CÂNDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de; GOMES, Paulo Emílio Sales. *A personagem de ficção*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972. 125 p.

COELHO, Leandro Machado. *A ópera romântica italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2002. 406 p.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971. 287 p.

EIKHEBAUM, ; CHKLOVSKI, Vitor; JAKOBSON, [et al]. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman [et al]. Porto Alegre: Editora Globo, 1970. p. 279.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985. 165 p.

_____. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. 331 p.

_____. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Júlio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. 359 p.

_____. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cachinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013. 280 p.

IGÜENZA, Carmen. Nélda Piñon diz que “as palavras erotizam a realidade”. *Folha On Line*, out. 2005. Disponível em: <http://tools.folha.com.br/send?url=http%3A%2F%2Fwww1.folha.uol.com.br%2Ffolha%2FIlustrada%2Fult90u54426.shtml&site=emcimadahora>> Acesso em 13 mar. 2013.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1980. 298 p.

MARTINS, Maria Teresinha. *O ser do narrador nos romances de Clarice Lispector*. Goiânia: Ed. Da UCG, 2007. 175 p.

MONIZ, Naomi Hoki. *As viagens de Nélida, a escritora*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1993. 216 p.

PIÑON, Nélida. *A força do destino*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 135 p.

UNAMUNO, Miguel de. *Névoa*. Tradução de José Antônio Ceschin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. 187 p.

RIDING, Alan; DUNTON-DOWNER, Leslie. *Guia ilustrado Zahar: Ópera*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010. 432 p.