

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES  
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**SILVIA DO NASCIMENTO CARDOSO RAMOS**

**O TRÁGICO NA REESCRITURA DE NÉLIDA PIÑON *EM A FORÇA DO  
DESTINO*: DA ÓPERA À TRAGICOMÉDIA**

**GOIÂNIA, 2018**

**SILVIA DO NASCIMENTO CARDOSO RAMOS**

**O TRÁGICO NA REESCRITURA DE NÉLIDA PIÑON *EM A FORÇA DO DESTINO*:  
DA ÓPERA À TRAGICOMÉDIA**

Trabalho de defesa apresentado como requisito parcial para obtenção de título de mestre em Letras, do Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, da Escola de Formação de Professores e Humanidades, Coordenação de Pós-Graduação Stricto Sensu Mestrado em Letras.

Orientação: Professora Dra. Aparecida Rodrigues.  
Coorientação: Prof. Dr. Maurício Vaz Cardoso

GOIÂNIA, 2018

R175t Ramos, Silvia do Nascimento  
O trágico na reescritura de Nélida Piñon em *A força do destino*: da ópera à tragicomédia [manuscrito] / Silvia do Nascimento Cardoso Ramos. -- 2017.  
94 f.; il.; 30 cm

Texto em português com resumo em inglês  
Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras, Goiânia, 2018.

Inclui referências f.90-94

1. Literatura - Intertextualidade. 2.Paródia. 3.Polifonia.  
I Rodrigues, Aparecida. II. Pontifícia Universidade Católica de Goiás. III. Título.

CDU: 82.091(043)

**O TRÁGICO NA REESCRITURA DE NÉLIDA PIÑÓN EM A FORÇA DO DESTINO: DA  
ÓPERA À TRAGICOMÉDIA**

Dissertação aprovada em 21 de fevereiro de 2018, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia  
Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

**BANCA EXAMINADORA**



---

**Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues**  
PUC Goiás / Presidente



---

**Prof. Dr. Divino José Pinto**  
PUC Goiás / Examinador Interno



---

**Prof. Dr. Jorge Alves Santana**  
UFG / Examinador Externo

---

**Profa. Dra. Maria Eneida Matos da Rosa**  
IFB / Examinadora Externa Suplente

---

**Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima**  
PUC Goiás / Examinadora Interna Suplente

---

**Prof. Dr. Gilson Vedoin**  
UEMS / Examinador Externo Suplente

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, a Deus, pela vida e pela força concedida para a concretização desse sonho, assim tornou possível a realização deste trabalho.

À Secretaria da PUC – Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* Mestrado em Crítica Literária, com toda a sua equipe, que nos atendeu com muita dedicação e apreço a todos os momentos que precisei.

O meu agradecimento ao Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira, pela dedicação e pelo tempo disponibilizado em orientar, na primeira etapa deste trabalho, e por acreditar em minha pesquisa.

Ao Prof. Dr. Divino José, pelo carinho, pela atenção e leitura do meu texto para as significativas orientações na Banca de Qualificação, como também a Prof. Dra. Maria de Fátima que somou nesta proposta e muito contribuiu.

Em especial à professora Dra. Maria Aparecida Rodrigues, que esteve ao meu lado me orientando e encorajando nas produções acadêmicas. Minha gratidão, por assumir a responsabilidade em me guiar no processo de orientação em um período de muitas angústias. Ouvindo e direcionando em um momento crucial, já na etapa final deste trabalho.

Aos meus pais, pelo exemplo de vida e pela doação de si por inteiro, às vezes desistindo dos seus sonhos para que eu pudesse realizar os meus; apesar da pouca escolaridade, souberam da importância de empenhar-se para não deixar os filhos sem esse legado, com o seguinte argumento “Essa é a herança que posso deixar a vocês, os estudos”.

Às minhas irmãs, pela compreensão diante das falhas e ausências que tive durante este período de estudo. Especialmente a Silvana Emília, minha irmã mais velha, que não mediu esforços em estar com meu filho, nos sofridos momentos em que precisei ausentar, pelo carinho e dedicação doados a ele.

À minha secretária, parceira e companheira Vânia, que sempre teve cuidado e paciência comigo nos meus momentos de ansiedade e de árduo trabalho nas leituras e escrita, e por tornar as minhas tarefas, de certa forma mais leve, pois cuidou com carinho da minha casa e de meu filho.

Ao meu esposo e melhor amigo; Reginaldo por entender os meus sonhos, me auxiliando, se fazendo presente e compreensível nos momentos difíceis e com sua cumplicidade, compartilhar comigo as lutas, as ansiedades e agora, o sonho realizado.

Às minhas filhas Nairani e Ariádne por compreenderem a ausência de tempo de carinho e afetos, neste momento tão corrido de estudos, em que me dediquei por estes dois anos.

E principalmente agradeço ao meu filho caçula, Ryan Lucas, por ser; compreensivo, comportado e carinhoso, mesmo diante do pouco tempo que me sobrou para dedicar-lhe atenção.

À minha amiga e colega de mestrado, Izabel Mendes, por ter sido tão acolhedora em sua casa e paciente diante das minhas tagarelices, ansiedades e cansaço, que essa jornada nos levou.

Também a grande amiga e colega de mestrado; Lúzia Keller pela parceria, sempre com sorrisos, palavras encorajadoras e pela paciência em me ouvir em momentos tão difíceis, enfrentados nesse mestrado.

À minha amiga, colega e parceira de viagens; Kênia Cristina pela, pelo carinho, incentivo e pela significativa ajuda nos estudos e nas bibliografias, que muito me auxiliou.

Ao meu amigo e parceiro; Doutor Gilson Vedoin pelo apoio e disponibilidade em ouvir, tranquilizar e somar na construção da introdução deste trabalho.

Estendo os meus agradecimentos a todos os amigos e familiares, pelo carinho e pelo apoio ao longo deste percurso.

Às colegas; Uédina e Leicina pela amizade construída no percurso deste estudo e sob seu nome e agradeço aos demais colegas do Mestrado.

Aos professores, agradeço pela sabedoria e disposição de ensinar. Dedicando tempo e transmitindo o conhecimento necessário para a conclusão deste curso. Enfim, a todos aqueles que, me ajudaram e me ajudam a ser quem sou e que depositaram e depositam a confiança em mim e para os quais sou grata por hoje estar concretizando a realização deste trabalho.

*Os fios de Ariádne, personagem da mitologia grega fia sua vida e ao fiar, tece seu destino. Ariadne, filha do rei Minos de Creta, faz parte de uma cadeia de mitos que tem na imagem do labirinto seu ponto de convergência. Quando a literatura evoca o labirinto, o mais sensível desses desafios reside possivelmente na prova imposta a Teseu de uma escolha entre diversos caminhos para chegar ao Minotauro, e depois para sair do labirinto.*

JEAN CHEVALIER

**RESUMO:** Este trabalho investiga a presença da tragédia e da tragicomédia via intertextualidade na obra *A força do destino*, de Nélide Piñon. Esta obra, publicada em 1977, que mantém intrínseca relação com a ópera de Giuseppe Verdi, encenada, em 1862, com base no drama espanhol, intitulado *Don Álvaro o La fuerza del destino*, desde o título homônimo, os personagens com nomes idênticos – Álvaro, Leonora, Curra, Marquês de Calatrava e Carlos, a similaridade do tempo histórico e espaços geográficos, a manutenção das unidades sequenciais e ações da história original da ópera. Objetiva-se assim, desenvolver um estudo crítico no qual se comprovam os contextos em questão. Assim, o trabalho foi dividido em três capítulos: no primeiro, analisamos a tragédia em suas evoluções. Nessa perspectiva fizemos um percurso sobre o trágico: a imitação trágica das ações na cultura ocidental; da ópera em seu aspecto trágico ao tragicômico da narrativa contemporânea. No segundo capítulo o analisamos a ópera de Verdi em *A força do destino* em seu processo inovador, buscamos compreender de forma sintetizada a ópera em seu contexto histórico, e a ópera e a *mimese* narrativa. Já no terceiro capítulo analisamos a presença da intertextualidade e a paródia na narrativa *A força do destino*; onde houve um estudo voltado para intertextualidade, a paródia, a polifonia e a metanarrativa. Para compreender o trágico fizemos um estudo a partir de Aristóteles. Já para analisarmos o trágico na obra corpus, trilhamos o caminho a partir dos estudos em Hegel e Friedrich Nietzsche, teóricos aplicados no que se refere à relação de cada um à tragédia moderna. Quanto a tragicomédia elencamos Plauto e Terêncio, Umberto Eco, Bakhtin e outros estudiosos. Tecida por um significativo contexto intertextual, paródico, polifônico e metanarrativo fizemos um estudo embasado em Bakhtin. Observamos que Nélide Piñon, nesta obra (re)cria de modo autoconsciente os limites entre o real e o ficcional, tornando todo o processo visível para o leitor. A partir dessas teorias entre tragédia, tragicomédia e intertextualidade, observamos um singular construto que intensifica e transgredi para uma obra contemporânea.

**PALAVRAS-CHAVE:** Intertextualidade. Ópera. Paródia. Polifonia. Tragicomédia.



**ABSTRACT:** This work seeks to investigate the presence of tragedy and tragicomedy through intertextuality in the work *A força do destino*, of Nélida Piñon. This work, published in 1977, maintains an intrinsic relationship with the opera of Giuseppe Verdi, staged in 1862, based on the Spanish drama, entitled *Don Álvaro o la fuerza del destino*, from the namesake title, the characters with identical names—Álvaro, Leonora, Corral, Marquis de Calatrava and Carlos, the similarity of historical time and geographical spaces, the maintenance of sequential units and actions of the original history of the opera. The objective is to develop a critical study in which the contexts in question are demonstrated. Thus, the work was divided into three chapters: in the first, we analyze the tragedy in its evolutions. In this perspective, we have made a journey on the tragic: the tragic imitation of the actions in Western culture; Of the opera in its tragic aspect to the tragicomedy of contemporary narrative. In the second chapter the study was carried out in the context in which we analyzed the opera of Verdi in the strength of the destiny in its innovative process, we seek to understand in a synthesized way the opera in its historical context, and the opera and the Mimesis narrative. In the third chapter, we looked at the question of Intertextuality and parody in the narrative the strength of destiny; where there was, a study focused on intertextuality, parody, polyphony and Metanarrative. To understand the tragic we did a study from Aristotle. Already to analyze the tragic in the corpus work, we walk the path from the studies in Hegel and Friedrich Nietzsche, applied theorists with regard to the relation of each one to the modern tragedy. As for tragicomedy we Plautus and Terentius, Umberto Eco, Bakhtin and other scholars of this subject, woven by a significant intertextual context, parodic, polyphonic and metanarrative, we did a study based on Bakhtin and other theorists who take care of the matter. We note that Nélida Piñon, in this work (re) creates in a self-conscious way the boundaries between the real and the fictional, making the whole process visible to the reader. From these theories between tragedy, tragicomedy and intertextuality, we observe a singular construct that intensifies and transgresses into a contemporary work.

.

.

**KEYWORDS:** Intertextuality. Opera. Parody. Polyphony. Tragicomedy.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>Primeiro ATO: Considerações sobre a autora.....</b>	<b>12</b>
<b>I. A TRAGÉDIA: PERCURSOS E DIMENSÕES.....</b>	<b>14</b>
1.1 O trágico.....	15
1.2 A imitação trágica das ações na cultura ocidental .....	17
1.3 Do trágico da ópera ao cômico da narrativa .....	31
<b>II. A ÓPERA DE VERDI EM <i>A FORÇA DO DESTINO</i>: PROCESSO INOVADOR.....</b>	<b>42</b>
2.1 A ópera .....	47
2.2 Contexto histórico da ópera.....	48
2.3 A ópera e a <i>mimese</i> narrativa.....	49
<b>III. INTERTEXTUALIDADE E A PARÓDIA NA NARRATIVA <i>A FORÇA DO DESTINO</i>.....</b>	<b>59</b>
3.1 Intertextualidade.....	60
3.2 Paródias como jogo intertextual.....	65
3.3 Metanarrativa e vozes polifônicas.....	69
3.3.1 A metanarratividade.....	68
3.3.2 As vozes e o canto na ópera e na narrativa.....	71
<b>Último ATO: CONSIDERAÇÕES FINAIS: .....</b>	<b>86</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>88</b>

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação consiste no estudo do modo trágico na reescritura<sup>1</sup> de *A força do destino*, de Nélide Piñon, da ópera à tragicomédia. Nélide Piñon, escritora brasileira, realiza em sua construção literária a intertextualização com os clássicos da literatura universal. A obra *corpus*, publicada em 1977, mantém intrínseco encadeamento com a ópera de Giuseppe Verdi, encenada em 1862, com base no drama espanhol intitulado *Don Álvaro o La forza del destino*. Desse modo, o trágico e o cômico se entrelaçam na obra, compondo a nova via intertextualidade.

Ao evidenciar a intertextualidade imbricada na narrativa de Nélide Piñon, *A força do destino*, uma obra contemporânea do século XX, que mantém uma relação dialógica com a ópera *La forza del destino*, de Giuseppe Verdi, arte clássica do século XVIII. Objetiva-se assim, desenvolver um estudo crítico no qual se comprova que elas estão entrelaçadas pelo contexto em questão.

O livro *A força do destino*, de Nélide Piñon, realiza a reescrita, na ópera de Giuseppe Verdi. É possível constatar essa cadência na observação de marcas textuais importantes: pontos de toque imbricados nas duas. Inicialmente, basta observar o título homônimo – *A força do destino*; os personagens com nomes idênticos – Álvaro, Leonora, Curra, Marquês de Calatrava e Carlos; similaridade do tempo histórico e espaços geográficos; manutenção das unidades sequenciais e ações da história original da ópera.

Temos ainda, a ironia<sup>2</sup> mimética e os conceitos teóricos de Plauto e Terêncio, de Linda Hutcheon e Mikhail Bakhtin, em que se trazem a luz da tragicomédia, elencada neste estudo, demonstrando, sobretudo, o que faz ocorrer a intertextualidade, uma análise que retoma as teorias de partir de Bakhtin, Julia Kristeva e Thifaine Saymoualt, e como esses processos se constroem na narrativa já citada. Tais observações remetem ao motivo desta pesquisa, cujo objeto centra-se no ato de escrever de Nélide Piñon de acordo com o processo trágico ao tragicômico existente nessa reescritura.

Ao utilizarmos nesta análise o estudo da intertextualidade, ressaltamos a concepção de dialogismo como entendida por Bakhtin em *Marxismo e filosofia da linguagem* (1981), que o tecido polifônico de toda narrativa é formado por fios dialógicos de vozes que polemizam entre

---

<sup>1</sup> Bakhtin (2002, p.88 [1934-35]) explica que “o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva”

<sup>2</sup> Muecke (1995, p.19), a ironia restaura o equilíbrio da vida quando ela está sendo levada muito a sério, ou, ao contrário, quando a vida não é levada de forma suficientemente séria, “estabilizando o instável, mas também desestabilizando o excessivamente estável.”.

si e respondem umas às outras por completo. Isso é explícito, uma vez que a palavra do leitor está sempre atravessada pela palavra do outro, ou seja, ao se elaborar um discurso sempre se apoia num discurso que antecede, e é nesse discurso antecedente que Kristeva em *Introdução à Semiánalise* (1969) traz a sua contribuição ao afirmar que a palavra literária não é um ponto, um sentido estático, mas um entrelaçamento de superfícies textuais. É nesse entrelaçar de superfícies textuais que a narrativa de Nélide Piñon se intertextualiza com a ópera de Verdi.

Esta investigação se constrói a partir de um trabalho de análise crítica onde o trágico da ópera e a tragicomédia da narrativa são investigados por meio da linguagem que se estabelece de forma intertextual na narrativa de Nélide Piñon com a ópera e com as teorias propostas, por isso o título desta dissertação: *O trágico na reescritura de Nélide Piñon em “A força do destino”: da ópera à tragicomédia*.

A metodologia utilizada pauta-se na pesquisa bibliográfica, por meio da qual se analisam as obras literárias de acordo com as teorias da tragédia, na ópera, e da tragicomédia, na narrativa intertextual, com a perspectiva dessas teorias embrenhadas na obra corpus estudada.

Para esta análise crítica, o trabalho está dividido em três capítulos: A tragédia: percursos e dimensões; A ópera em seu processo inovador e Intertextualidade paródica. Esse modelo expressivo une-se à paródia para tornar os enunciados a continuação de discursos anteriores, recuperando o princípio, segundo o qual, todo discurso é suscetível de ampliar-se, a partir de textos anteriores, especialmente por meio das possibilidades expansivas da metanarrativa.<sup>3</sup>

O primeiro capítulo tem como tema certos traços da composição trágica comum a Nélide Piñon e a Giuseppe Verdi. Nessa perspectiva, Friedrich Nietzsche em *O nascimento da tragédia, helenismo ou pessimismo* afirma,

Da essência da arte, tal como ela é concebida comumente, segundo a exclusiva categoria da aparência e da beleza, não é possível derivar, o trágico; somente a partir do espírito da música, é que compreendemos a alegria pelo aniquilamento do indivíduo” (NITZSCHE,1992, p.101).

Mauro Meiches, em sua obra *A travessia do trágico* (2000), alude a um contexto contemporâneo da tragédia, informando “que ela é uma categoria ou princípio filosófico que

---

<sup>3</sup> Forma textual de autoconsciência que ocorre no processo narrativo e que nos textos de ficção também toma o nome de metaficção. Na prática textual, uma metanarrativa é todo o discurso que se vira para si mesmo, questionando a forma como se está a produzir uma narrativa. A técnica de construção de uma metanarrativa obriga o autor a uma preocupação particular com os mecanismos da linguagem e da gramática do texto. Ver mais em: [edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6822](http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6822).

ultrapassa a sua concretização na tragédia grega, podendo manifestar-se em todo tipo de linguagem artística e filosófica” (MEICHES, 2000, p. 21).

O último capítulo tem por objeto a intertextualidade, analisando a narrativa tecida por um significativo contexto, paródico, polifônico e metanarrativo, que reescreve de forma autoconsciente nas fronteiras entrelaçadas do que é o real e o ficcional, tornando o processo claro ao leitor. Kristeva (1969, p.14), em seus estudos em Bakhtin, afirma que a intertextualidade é um processo em que “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação de outro texto”. Já a pesquisadora Thifaine Saymoualt (2008, p.11) tece o seguinte comentário: “a intertextualidade não é mais uma retomada de citação ou de reescrita, mas descrição dos movimentos e passagem da escritura na sua relação consigo mesma e com os outros”. Linda Hutcheon ressalta que “em razão de sua utilização da paródia”, os romances “são ainda mais abertos e funcionalmente polifônicos em estrutura e estilo” (HUTCHEON, 1989, p. 93).

A partir desse jogo encenado, proposto pela paródia em uma estética moderna e pela polifonia, observamos um singular construto metanarrativo. Buscamos compreender a metanarrativa a partir dos conceitos utilizados pelo filósofo francês Jean-François Lyotard, na obra *A condição pós-moderna* (2000), por Linda Hutcheon, em *Uma teoria da paródia* (1989), Haroldo de Campos em sua obra *Metalinguagem e outras metas* (1992), Umberto Eco, na obra *A ironia intertextual em níveis de leitura* (2003). Nélida Piñon quebra o ritmo com a narrativa nacional e, de forma cambaleante, impulsiona e transgredi para uma obra contemporânea.

Trata-se de uma singular intertextualização, embrenhada em uma pluralidade de categorias artísticas, tais como romance, crônica, ópera, teatro e música, de modo a desencadear múltiplas possibilidades de leitura para essa narrativa. Através dessa obra, o leitor é levado pelo ritmo das vozes musicais que ecoam por meio da ópera e cantam no decorrer da narrativa *A força do destino*, em uma irreverente maestria polifônica, no constructo narrativo e inovador de Nélida Piñon, características essências da sua escritura.

## PRIMEIRO ATO:

### Considerações sobre a autora Nélida Piñon

É muito compensador realizar estudos acerca de uma obra consagrada de Nélida Piñon que é uma autora bem-conceituada, apreciada pela crítica literária brasileira e uma das mais importantes escritoras nacionais. Seu acervo bibliográfico bem variado (romances, contos, ensaios, fragmentos, romance infanto-juvenil, discursos e memórias) é composto por obras traduzidas e publicadas em espanhol, inglês, italiano e alemão. Em sua jornada como escritora, foi homenageada com prêmios nacionais e internacionais.

Nélida Cuiñas Piñon, descendente de galegos, nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 1937. Graduou-se em jornalismo, escreveu para o jornal universitário *Unidade*, ao iniciar sua graduação até no ano 1957. Em 1959, publica os primeiros contos e, dois anos mais tarde, o primeiro romance intitulado *Guia-Mapa de Gabriel Arcanjo*, cuja linguagem a crítica avalia como inovadora.

Em 1963, publica *Madeira Feita Cruz*. A autora escreve contos e artigos para a imprensa brasileira, colabora com a revista *Mundo Nuevo*, editada em Paris. Em 1966, foi publicado o livro de contos *Tempo das Frutas*, coletânea de narrativas curtas que teoriza o proibido. Nélida torna-se editor-assistente da revista *Cadernos Brasileiro* (RJ) e colabora com diversos jornais.

Já em 1969, publica *O Fundador*, romance pelo qual, um ano mais tarde, recebe o Prêmio Walmap. Durante o ano de 1971, Nélida Piñon passa a morar em Nova York. Lá, ministra palestras e escreve crônicas sobre os grandes movimentos de contestação que presenciava: movimentos estudantis, feministas e contra a guerra do Vietnã.

Em 1972, lança o romance *A Casa da Paixão*, ganhador do Prêmio Mário de Andrade, por parte da APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte). Publica o livro *Sala de Armas*, coletânea de dezesseis contos, baseados no realismo fantástico, variando entre o mundo real e o mundo dos sonhos. Em 1973, lança o romance *Tebas do meu Coração*, texto em que a autora desfere críticas à sociedade brasileira através da saga dos moradores de Santíssimo.

Em 1977, Nélida Piñon publica o romance *A Força do Destino*, texto escolhido para nossa pesquisa e que será analisado com mais detalhes neste trabalho. Em 1980, é lançado o livro de contos *O calor das coisas*, com treze narrativas que retomam a peculiaridade das produções de piñonianas: a preocupação com a palavra e com a linguagem, bem como a

reflexão dos conflitos humanos, através da ironia fina e do humor. Em 1984, publica *A República dos Sonhos*, romance que retrata as aventuras dos imigrantes que vieram para o Brasil no início do século XX. Nessa obra, é retratada, com certo sofrimento, a morte de um dos personagens. Graças a esse trabalho, Nélida Piñon recebe, em 1985, o Prêmio Ficção do Pen Clube como o melhor livro do ano e o Prêmio APCA.

Com *A Doce Canção de Caetana*, publicado em 1987, Nélida Piñon recebe novamente o prêmio APCA de melhor livro de ficção do ano. Foi também premiado com o troféu José Geraldo Vieira como o melhor romance do ano, pela União Brasileira de Escritores de São Paulo. Em 1989, recebe o título de Personalidade do Ano, concedido pela União Brasileira de Escritores. Nessa mesma data, Nélida Piñon é eleita para a Academia Brasileira de Letras e faz o lançamento, nos EUA, do romance *The Republic of Dreams*, tradução de Helen Lane.

Em 1994, autora publica o livro *O pão de cada dia* composto de fragmentos de escritos ao longo de sua vida. Dois anos mais tarde, ocupa a presidência da Academia Brasileira de Letras, período em que lança o romance juvenil *A Roda do Vento*, trazendo como personagem principal a contadora de histórias, Tia Gênia.

Lança, em 1999, *Até amanhã, outra vez*, livro que reúne crônicas publicadas na imprensa e ainda publica o livro de contos *O Cortejo do Divino*. Já em 2002, lança uma seleção de discursos, reunida no livro *O Presumível Coração da América* e, em 2004, publica o romance *Vozes do Deserto*, sua penúltima produção. É um romance criado a partir do clássico árabe *Mil e Uma Noites* e revela a mulher oculta por trás do mito de Sherazade: a narradora mais famosa da literatura do Oriente.

A última produção de Nélida, publicada em 2012, é *Livro das Horas*, obra em que a autora mistura gêneros distintos como a autobiografia, a prosa de ficção, o ensaio e a poesia. Além das diversificadas publicações a autora brasileira é palestrante e conferencista em eventos acadêmicos nacionais e internacionais e ainda colabora com importantes revistas e jornais no Brasil e no exterior; prática corrente desde que iniciou sua carreira literária.

Tem colaborado com instituições universitárias nos Estados Unidos e Europa, ministrando disciplinas semestrais. Representa o Brasil em visitas oficiais a outros países, o que colaborou para ter recebido prêmios importantes por conta de suas produções. Esse resumo resgate das obras literária da escritora Nélida Piñon mostra um pouco da importância dessa autora para a literatura brasileira contemporânea.

## I. A TRAGÉDIA: PERCURSOS E DIMENSÕES

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 dos sentimentos profundos por todos os lados.

NÉLIDA PIÑON

Com o objetivo de analisar o trágico por meio da história da ópera de Giuseppe Verdi *La forza del destino* e da narrativa de Nélide Piñon, em *A força do destino*, trilhamos um caminho sobre a poética das tragédias gregas, buscando salientar os fundamentos que embasaram a construção da ação trágica. Ampliamos nossa pesquisa com *A poética Clássica de Aristóteles* (2005), *A poética*, (2008), *Arte Poética* (2010). Albin Lesk em *O teatro grego* (1996), e a partir dos estudos em Hegel e Nietzsche, elencamos ainda Peter Szondy, Meiches, e outros teóricos que retratam a tragédia na contemporaneidade.

A tessitura dessa análise, acerca da tragédia, tem como fios urdidores estudos sobre o trágico, mais precisamente o dos séculos XIX e XX. Seguindo essa delimitação temporal, a opção mais acertada para o propósito foi traçar uma linha que localizasse a ópera de Verdi *La forza del destino*, em que a seriedade em suas cenas trágicas se sobressaiu. Sendo assim, quando correlacionados os textos de Verdi e Nélide, vemos que houve a opção de dar ao gênero um estilo imbricado por uma comicidade singular, contemporânea e de uma peculiar irreverência.

Essa comicidade explícita no texto se torna assunto pertinente à tragicomédia. Para uma melhor compreensão desse assunto, elencamos neste estudo pesquisadores como Bakhtin (2002), para o qual, segundo suas próprias afirmações, a tragicomédia “caracteriza-se pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, empregam amplamente os gêneros intercalados”. Linda Hutcheon (1989) acrescenta que a tragicomédia compõe-se a partir de procedimentos: o primeiro deles é a *imitativo*, um conceito renascentista pelo qual o poeta simula a pertinência dos variados gêneros. Associamos a estes estudos o *Anfitrião de Plauto*, com Plauto e Terêncio (s/d). E na comédia, Vilma Arêas, pois, ela afirma que “Às vezes há diversidade de recepção (comédia ou tragédia?), isso, corre por conta dos próprios fatores estruturais, ou do caráter dúplice do cômico” (ARÊAS, 1990, p.13). É a partir, desses variados gêneros, teatro, ópera, música e narrativa contemporânea que o trágico, o tragicômico e a intertextualidade ocorrem de maneira explícita na narrativa de Nélide Piñon, autora conceituada em seu artifício literário.



## 1.1 O Trágico

A partir dos estudos mencionados o intento de analisar o trágico na ópera de Verdi *La forza del destino* e na narrativa de Nélide Piñon, *A força do destino*, trilhamos um caminho sobre a poética as tragédias gregas até a tragédia contemporânea, buscando salientar os fundamentos que embasaram a construção da ação trágica. Para tanto, visa-se uma investigação do conceito de ação na dramaturgia trágica, revisitando a tradição na Grécia Antiga por meio de Aristóteles até meados do século XX, quando a pós-modernidade lança seu desafio à racionalidade, à subjetividade e ao conhecimento conceitual sobre as diversas concepções do trágico. Endossamos nossa pesquisa com *A Poética Clássica em Aristóteles* (2005), *A origem da tragédia e o espírito da música* (2006) e *O nascimento da tragédia helenismo ou pessimismo* (1992) em Nietzsche com as citações de Peter Szondi em *Ensaio sobre o trágico* (2004), Mauro Meiches em *A travessia do trágico em análise* (2000) e outros teóricos que retratam a tragédia em seu contexto clássico e moderno.

Tais leituras e reflexões afloram os referidos conceitos, o que possibilita ir à busca de respostas aos questionamentos suscitados na obra corpus *A força do destino*, de Nélide Piñon. Refere-se a uma narrativa extraída da ópera de Verdi, de uma dramaturgia trágica, e as questões advêm deste contexto imbricado nas obras estudadas. Estas obras são gêneros que se esforçam para impor uma lógica causal àquilo que, no limite, é inexplicável e inescrutável: o trágico destino humano. E como se deu esse trágico destino humano nesses dois gêneros, na ópera e na narrativa?

Isto nos faz compreender que são atitudes humanas, em busca de seus interesses individuais, seus amores, seria assim, uma felicidade que gera a infelicidade. Observamos nessas obras, a ópera de Verdi e a narrativa de Nélide Piñon, uma atmosfera explícita desse sentimento de individualização, essa característica do mundo contemporâneo, e uma acentuada desrealização, expressa por Nélide, em sua narrativa.

Para Friedrich Nietzsche (2006) em sua obra *A origem da tragédia proveniente do espírito da música*, observou que na origem dessa, a conformidade através de dois princípios, contrários na cultura grega, que era a afirmação do indivíduo através de sua vontade ou a sua aflição mediante a força do destino.

Uma aflição que vem endossada por Jean-Pierre Vernant, em *As origens do pensamento grego* (2002), onde o sentimento trágico está envolvido no conflito entre a

divindade e a ordem humana, são forças contrárias inerentes. Sem esse conflito da vontade individual do homem, apesar de ter que cumprir um destino inevitável, não há tragédia. Essa livre vontade que, a primeiro momento, se posiciona no sentimento dos andaluzes apaixonados que querem fugir para viver um grande amor, que se transforma em um contexto trágico.

Característica da história da ópera, fato explícito na narrativa de Nélida. Essas oriundas às tragédias gregas e aos cantos carnavalescos italianos do século XIV manifestaram no início do século XVII, na Itália, referem-se peças de teatro musical, com expressões universais como uma espécie de diálogo falado ou declamado acompanhado por uma orquestra é conceituada como um drama musical ou fábula musical, isto é imbricada em um gênero dramático. Atuando durante quatro séculos no mundo ocidental, a ópera questiona fronteiras, desarticula limites, insitas situações, brinca com o espectador.

A inauguração da obra pressupõe, em muitos casos, operações técnicas e teóricas complexas, expande uma significativa margem a mescla e hibridismos tanto de conhecimentos quanto de procedimentos. Um hibridismo artístico que concerne em produzir trabalhos que ultrapassam os limites de apenas uma linguagem em um contexto cultural ou social. Isto é, a arte solicita um processo no qual o artista, ao criá-la, "invente o seu próprio modo de fazê-la" (PAREYSON, 1991, p.59). Ópera, uma arte que em seu contexto híbrido tem como já foi dito anteriormente, a tragicidade, isto é à força do destino, em que nela já está entrelaçada.

Fato é que esta tragicidade, também explicita na narrativa de Nélida, pois, já nas primeiras páginas do texto, observamos a seguinte cena, Álvaro vai à busca de Leonora no palácio do Marquês de Calatrava, pai de Leonora, "Siga Álvaro agora. Não posso Nélida. E por que não? Meu destino se engrandecerá se não me torno sua mulher. A tragédia deve abater-se sobre nós antes que o grande amor expire" (PIÑON, 1977, p. 24). Essa vontade de ir a busca desse amor, mesmo sabendo que o "destino" era "inevitável", estava intrínseca na vida dos personagens: Álvaro e Leonora foram à busca desse amor, a partir de então as tragédias se deflagraram no contexto da narrativa, remontando às mortes do Marquês de Calatrava, de Carlos e Leonora.

Peter Szondi (2004) via estudos referentes à tragédia, que a define em sua natureza ética se rompe de si mesma, como um destino, que se coloca a sua frente. E pela natureza ética é aceita como "racionalidade trágica". As afirmações de Szondi propõem considerar a tragédia desagregada do destino, como essência ética e reconhece que o destino se posiciona a frente da tragédia, considerando-o como um processo único de ambos. Este mesmo autor ainda endossa essa questão, segundo Hegel que, diferentemente dos fatos ocorridos em uma tragédia grega,

que o destino do herói trágico moderno não tem por base o envolvimento do divino na realidade e sim a essência humana (HEGEL, *apud* SZONDI, 2004) em “*a dialética da eticidade*”. Isso é pertinente no contexto dessa narrativa, pois percebemos que o indivíduo em sua essência, se deixou ser tão individualista, que deixa de ser percebido como indivíduo.

É a partir desse contexto que percebemos essa “avaria do sentimento profundo” de Nélide, observamos que essa autora trilha por uma narrativa, onde os fortes sentimentos confusos se embrenham na característica da modernidade, onde homem se despe de sua humanidade.

Analisamos assim, que a proposta da reescritura de Nélide Piñon, em sua contemporaneidade e com seu artifício artístico é imitar essa forma híbrida, a ópera, em seu caráter duplo clássico e inovador, pois é uma arte que não se deixa envelhecer, se faz nova a cada momento, como ocorre nesta narrativa, ela se faz de trágica, de certa forma romântica, e em um contexto muito atual, característica pertinente de uma literatura que há em seu contexto uma significativa literalidade<sup>4</sup>.

Percebemos através desta obra uma admirável linguagem literária, é que o artista se apresenta em sua cosmovisão<sup>5</sup>, arquiteta, adentra-se na tradição, dialoga com ela, criticando ou adotando-a, enquanto imita a natureza maior e o primeiro modelo. O primeiro é o clássico da ópera, imbricado no segundo, a narrativa de Nélide.

E é nesse processo de imitação de cosmovisão que Nélide adota essa história, traz para sua narrativa de forma a proporcionar ao leitor um espetáculo tragicômico. A tragédia das mortes é introduzida em uma linguagem irônica, cômica, traçada pela autora em uma literatura transgressora e intertextual.

## 1.2 A Imitação Trágica das Ações na Cultura Ocidental

Conceitos do trágico na literatura ocidental são teorizados e debatidos, principalmente no que se refere aos modelos de composição textual significativos de momentos distintos do que convencionalmente referenciamos como a “tradição” dramática. O propósito desses conceitos que norteiam as reflexões sobre o drama trágico é bem definido nos estudos de Aristóteles (2005), ele afirma que “a gravidade da ação e a verossimilhança notabilizaram-se como noções incontornáveis na vertente teórica para o estudo dessa modalidade artística”. A

---

<sup>4</sup> Literariedade, isto é, o conjunto de propriedades que caracterizam a linguagem literária. Jakobson (2009).

<sup>5</sup> Modo particular de perceber o mundo. Cosmo: mundo ou universo + visão: enxergar algo, ver. Concepção ou visão de mundo. [www.dicionarioinformal.com.br](http://www.dicionarioinformal.com.br)

partir daí, a dramaturgia da tragédia vem sendo definida por sua seriedade e pela disciplina à lógica de causalidade, pela necessidade e verossimilhança na construção dessa ação.

O fato de o sério estar literalmente relacionado às tragédias, suas origens nos dizem que o texto trágico procura dissuadir o riso e diluir doses humorísticas. Observa-se que enquanto *performance*<sup>6</sup>, o teatro trágico dos gregos era, a um só tempo, arte e rito em sua reverência à morte. Assim, a seriedade, o peso e a ética que caracterizam a tragédia, em termos históricos e culturais, direcionaram-se para uma entonação melancólica ao lembrar uma austera atitude perante a limitação humana estabelecida por Aristóteles.

A partir da Poética de Aristóteles (2008), que trata especialmente da tragédia e da epopeia, estabelece-se a suposição do discurso literário. Desde a origem, o gênero dramático estabeleceu uma divisão entre tragédia e comédia, e conceituou a *mimese*<sup>7</sup> como o texto que trata da imitação, representação do real, o mito e a catarse, elementos fundamentais de sua teoria.

Para compreendermos melhor a catarse e seus conceitos, o filósofo Estagerita, acrescenta que, à mudança das personagens, efetuar-se-ia uma postura diferente na alma dos espectadores que experimentariam igualmente os sentimentos de compaixão e terror, gerando a *catarse*, isto é “o clímax intelectual do material artístico”. A partir desse clima intelectual e artístico que a tragédia ocorre, sendo que esta é conceituada por Aristóteles da seguinte forma,

A linguagem embelezada ou ornamentada significa o ritmo, a harmonia (canto) e as partes diferentes integram a entonação dos versos – o metro– e o canto do coro, entendidos como constitutivos da linguagem. O enredo (mythos), mito e fábula são a estruturação dos acontecimentos, a imitação da ação, realizada pela atuação dos atores, condutores de caracteres – qualidades: virtudes ou vícios, e pensamento, demonstrando ou exprimindo opinião por meio de palavras (ARISTÓTELES, 2005, p.12).

A tragédia, de forma singular, é considerada, no processo da classificação desse autor, um gênero maior, podemos assim considerar que refere-se a um conceito das ações de homens de bom caráter, que se torna o objeto da imitação, através de uma linguagem embelezada, por meio de um espetáculo cênico, provocando a catarse, suscitando a quem assiste o temor e a

---

<sup>6</sup> Para Paul Zunthor (2000, p.59) *A performance* designa um ato de comunicação como tal, refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta dos participantes, implicados nesse ato de ação imediata. Então ela é um momento de recepção, momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido.

<sup>7</sup> *Mimese* é, “a imitação (*mimese*) de uma ação é o mito (fábula)... A parte mais importante é a da organização dos fatos, pois a tragédia é a imitação, não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade (pois a infelicidade resulta também da atividade (ARISTÓTELES, 2005, p. 299).

compaixão. Nesse contexto este autor ainda acrescenta que é “necessário, portanto, que toda a tragédia tenha seis partes pelas quais é definida. São elas: enredo, caracteres, elocução, pensamento, espetáculo e música.” (Aristóteles, 2005, p. 302). Através destes conceitos de tragédia em Aristóteles, sendo um conceito clássico, estaremos abarcando em nossa proposta os conceitos modernos e contemporâneos, para melhor compreendermos estas artes, ópera e narrativa.

Estas artes metódicas mesmo de línguas e culturas diferenciadas, nos levam a trilhar caminhos diversos neste texto, com a proposta de compreender e saborear a ópera e a narrativa, em uma análise da imitação trágica das Ações na cultura ocidental. Assim, fomos a busca destes laços analógicos através de uma análise correlacionada com a tragédia clássica, tragédia moderna e tragédia contemporânea

E a partir desta inter-relação intrínseca proposta pela performance, promover, reflexões pertinentes pois, em artes que se correlacionam, ópera e narrativa, promovem uma descrição analítica, de modos diferentes, sintetiza e interpreta fenômenos literários, intralinguísticos, pela história, crítica e filosofia. E a partir dessas análises teóricas em literatura elencar a performance da escrita que transforma.

Uma escrita que tem como proposta neste texto, o destino trágico nas narrativas de Nélide Piñon, *A força do destino* e a ópera de Verdi *La forza del destino*. Fundamenta-se nas noções aqui citadas e comentadas a respeito da performance, onde compreendemos que ela é uma importante ferramenta teórica que preconiza os textos literários que se complementam, com a proposta de analisar a tragédia no contexto dessas ações na cultura ocidental.

A partir de então analisar o trágico no contexto da ópera, pois Giuseppe Verdi em sua obra, traz um enredo que gira em torno da impossibilidade do amor entre os personagens Álvaro e Leonora, casal separado pela trágica morte do Marquês de Calatrava, pai de Leonora. Carlos, irmão de Leonora, frente à morte do pai, jura vingança. Álvaro alista-se no exército espanhol e é importunado por Carlos, enquanto Leonora se refugia em num mosteiro de forma isolada. Após duas situações de reencontro, Álvaro fere Carlos levando-o a uma morte trágica, que mesmo antes de morrer, provoca mais uma tragédia, a morte de Leonora, assim cumpriu o juramento feito por Carlos, matar sua irmã.

Através desta história em contextos históricos diversificados, entre ópera do século XVIII, e uma narrativa intertextualizada e escrita no século XX, o leitor é levado a uma escrita que performatiza, que inquieta. É através desta performance, em uma transgressão violenta da linguagem extraída de ações trágicas da ópera clássica, embrenhada na narrativa de Nélide. Esta

história de Nélide Piñon, tecida de uma forma irreverente, toca o leitor no ato da leitura. Esse toque da força explosiva da dor do homem, uma dor imamente, que é a dor da vida que conclui com a morte.

Nesse sentido, Zumthor traz a sua contribuição ao afirmar, que que é esse toque que faz reagir o meu corpo, “ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão” (ZUMTHOR, 2000, p.08). É essa reação de opressão, de dor provocada sabor de uma escrita que performatiza, provoca reações que incomodam, que causam estranhamento, e é essa a escrita em Nélide em *A força do destino*, intertextualizada da ópera de Verdi. Uma história registrada através de atos dramáticos, e artisticamente intrigante, como se observa nesse fragmento.

Apalpo a vida. Auscultando lhe a ruidosa exuberância, aprendi que nada exige a minha presença. Unicamente meu corpo narrador afina-se as precárias funções e, tece uma respiração ajustada a um sistema de ar mediante, a qual componho notas musicais e espasmos. Apenas o sol é indispensável. Quando escurece na caverna da terra as carnes humanas imergem no sono com espantosa credulidade (PIÑON, 1977, p.18).

Este exceto traz a inquietação da autora no ato de sua escrita, ao registro *Apalpo a vida*, traz a essência do sentir as duras mazelas que a vida nos oferece. Mesmo que meio alheia, a certas situações se ocupa em tecer essas cenas espetaculares em que as mortes ocorrem na ópera, com toda musicalidade e encanto que permeiam o espetáculo operístico. Uma espetacularidade que reafirma a dimensão da vida e da morte, é esse fator que gera a performance em *A força do destino*.

Após este relato analisado do exceto supracitado da narradora personagem que fica registrada na narrativa como “Cronista Nélide”. Esta autora faz uma análise profunda de seu papel como escritora e ainda traz uma justificativa em seu texto, em que ela atua como personagem, “Perdoem-me leitores, se meu nome ganha relevância na discussão ora presente.” (PIÑON, 1967, p.11).

Questões intrigantes e que causam estranhamento ao leitor, em um processo característico de uma metanarrativa, onde segundo Lyotard, a metanarrativa é um termo literário e filosófico que conceitua que é uma narrativa dentro da outra narrativa ou a narrativa que vai além da narrativa (LYOTARD, 2000). E isto acontece de forma explícita, pois Nélide vai “além” na proposta da reescritura desta obra literária. Além da história, além da temporalidade, além na linguagem, pois seu processo metalinguístico se faz inovador e transgressor de uma obra contemporânea.

Nélida prossegue a história, da ópera, e ao mesmo tempo em que narra o enredo da ópera de Verdi, ela questiona o espaço ficcional. Com tais recursos performáticos e metanarrativo, *A força do destino* pode ser considerada uma história crítica e politizada. Assim, a obra de Nélida Piñon faz uma narrativa contemporânea de um enredo antigo e clássico, a ópera. Toma como objeto-modelo a ópera *A forza del destino*, de Giuseppe Verdi, encenada em 1862. Nesta ópera, o autor do libreto, Francesco Maria Piave, fundamentou-se no drama espanhol de Angel Saavedra (Duque de Rivas) intitulado *Don Álvaro o La fuerza del sino*, de 1835.

História (narrativa da escritora brasileira) da história (ópera de Verdi) de uma história (drama de Saavedra), *A força do destino*, de Nélida Piñon, deixa clara a duplicação à representação da literatura, através do tempo. O drama musical e trágico levado à cena por Verdi possibilita a identificação desta, pelo leitor e a percepção das transformações ocorridas, na representação produzida por Nélida Piñon, com uma forte conexão ao objeto original, em um contexto cultural e histórico, como se observa neste exceto,

Álvaro hesitou-me em ceder seus bens. Ao mesmo tempo, temia perder-me. A verdade é que tinha pretensões literárias, apenas não sabia como dispor das palavras, sincronizá-las para que se formasse um conjunto que jamais vazasse água. E só em nome dessa vocação, pareceu-lhe natural participar de uma história que ainda devia realizar-se (PIÑON,1977, P.12).

Nesse contexto a performance da autora é analisada por meio da junção entre ficção e encenação. Este jogo de intertextos, que compõe a narrativa, se torna explícito seu construto metanarrativo. O processo engenhoso na construção desta obra é relevante no procedimento de leitura, pois se como uma enunciação estimada de Nélida Piñon pela ópera e pelo universo do compositor italiano. Sendo assim, um processo amoroso, da autora se observa através de Zumthor (2000, p.27) ao citar Moriana 1985, em sua obra, pois ela dá um passo além da Estética da Recepção alemã, integrando sem fetichizar, quatro “instâncias do fato literário” contexto, autor, texto, leitor<sup>8</sup>. Este contexto interligado pelo autor, em seu ato amoroso da escrita, traz sobre o texto a arte e a boa recepção do leitor, no ato da leitura.

E é a partir desse envolvimento da autora pela ópera italiana, é do leitor em receber está arte que possui em um contexto trágico, que prosseguiremos nossas análises. Observamos que ao longo da história, as óperas apresentaram em sua constituição um contexto trágico, como o fez Verdi em *La forza del destino*.

---

<sup>8</sup> Gomes Moriana, A. La subversion du discours rituel, 1985.

Leonora, diante da ação de viver seu grande amor, vai contra a vontade do pai e escolhe fugir com seu amado Álvaro, conforme se observa no primeiro Ato da ópera, o Marquês se ira, descarrega sua fúria contra a filha e Dom Álvaro, com o objetivo de eliminar suspeita contra a pureza de Leonora, oferece o peito para que o Marquês o mate, e joga sua pistola no chão, a arma ao cair dispara e mata o Marquês de Calatrava. Assim, deparamos com essas obstinadas emoções no primeiro ato da ópera:

**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 (RIDING;DUNTON-DOWNER, 2010, p. 117).

Nesse excerto, observam-se emoções fortes, pois Leonora recusa a fazer indiferente, frente ao seu grande amor por Álvaro e quer fugir com ele. O Marquês de Calatrava quer intervir nesse fato e é morto, tragicamente. Por meio de análises da ópera clássica, de Verdi. É importante que o enredo seja estruturado de tal forma que, ao ouvir a sequência dos acontecimentos, mesmo sem vê-los, se arrepie de temor e tenha compaixão pelo que aconteceu.

Sintetizando a história da ópera *La forza del destino*, ela é dividida em quatro atos, onde suas ações são entre a Espanha e a Itália em meados do século XVIII. Deparamos já no primeiro ato, o jovem Dom Álvaro, mesmo sendo de família ilustre das Índias, não era bem aceito em Sevilha, mas se apaixona por Leonara Marquesa de Vargas, filha do Marquês de Culatrava. Amor esse desaprovado pelo Marquês, que não aceita o enlace da filha com um homem de pouca nobreza.

Sabedora dessa aversão do pai por Álvaro, Leonora, resolve fugir com ele. Para essa ação conta com a ajuda de sua criada Curra. Só que no momento da fuga do jovem casal o destino os surpreende, traçando outros planos para os apaixonados andaluzes. Leonora desejosa de ver seu pai, mais uma vez, assim hesitou em fugir, demorou em concordar com a fuga de imediato, assim a surpresa, o pai aparece armado com uma espada e acompanhado de dois criados.

O Marquês ao deparar com aquela cena, se ira e descarrega sua fúria contra os apaixonados andaluzes. Dom Álvaro com o objetivo de demonstrar seus verdadeiros interesses e a pureza de Leonora entrega-lhe a pistola, que acidentalmente caiu no chão e dispara um tiro certeiro no Marquês, provocando-lhe a morte. Leonora corre para socorrer o pai e pedir-lhe perdão, mas o pai lhe amaldiçoa.



Assim se inicia todo o conflito trágico da ópera, e a partir dele outras situações trágicas ocorrerão. A própria hesitação de Leonora em fugir com Álvaro, seu amado, ou se continuava ao lado de seu pai, percebe-se um conflito. Este individual, mas ela escolhe prosseguir com seu objetivo, mesmo desinformada de que o destino lhe privaria. Destino esse que irá se deflagrar a medida que Carlos procura com toda a sua revolta, vingar a morte do pai, como percebemos no quarto ato da ópera.

**Ato IV:** Carlos 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 Carlos. Momentos depois, volta sangrando, ferida de morte por Carlos, num derradeiro ato de vingança. Moribunda, ela perdoa Álvaro (RIDING; DUNTON-DOWNER, 2010, p. 117).

A partir da síntese e deste ato supracitado, da ópera, observamos que mesmo a tragédia sendo o veículo singular para a manifestação do trágico, fica explícita que a tragicidade pode aparecer em momentos de tensão, como foi o caso da cena de Leonora. Tensa ao ver seu irmão morto, quer ir até ele para lhe pedir perdão, e ao aproximar dele, o inesperado acontece. Carlos cumpre seu juramento, e a mata. Assim se observa que essa tragédia ocorre em epopeias, em romance, ou mesmo em comédias.

Esse acontecimento presente no enredo é o “*destino do herói* que é selado por um último que clarifica toda a ação e produz no ouvinte a *khatarsis* da piedade e do terror<sup>9</sup>. O enredo de um texto trágico pode ser definido como simples ou complexo, o segundo é formado de três elementos: a peripécia, o reconhecimento e o sofrimento ou catástrofe, como a confrontação que ocorre com os personagens Calatrava, Álvaro e a jovem Leonora, em *La forza del destino*.

De igual valor, tanto a peripécia quanto o reconhecimento são resultados de acontecimentos anteriores, de acordo com o princípio da verossimilhança. A peripécia indica a mudança da fortuna para a desdita, ou seu contrário, e o reconhecimento é a travessia da ignorância para o conhecimento, para a amizade ou para o ódio entre os personagens que finalizam com um estado de felicidade ou de infelicidade. E nessa história operística houve a infelicidade, a morte acidental do Marquês de Calatrava, em um ato, acidental e doloroso, onde a dor e a paixão são despertadas.

O sofrimento ou catástrofe referem-se, as ações violentas, os ferimentos e a morte. Tinha-se, na tragédia grega, o cuidado de não se representar os homens bons a passar da

---

<sup>9</sup>Do texto a ação-ensaios hermenêuticos. Portugal: Rés- Editora, 1995. V. 2, p. 26

felicidade para a infelicidade, pois tal mudança suscita repulsa, mas não temor nem piedade, nem os maus a passarem da infelicidade para a felicidade, porque tal situação é de todas as contrárias ao trágico, visto não conter nenhum dos requisitos devidos, e não provocar benevolência, compaixão ou temor nem, tampouco, os muito perversos a resvalar da fortuna para a desgraça. Estariam, então, esses personagens em uma posição interposta entre bons e maus, entre a virtude e o vício.

O que compreendemos é que só remanescem nos, assim, os indivíduos que se situam entre uns e outros. Nesse contexto interposto entre vício e virtude, percebemos, por meio desses conceitos, que a tragédia é uma manifestação cultural de relevância, inserida em diversas reflexões problemáticas. E este clima intelectual que está elencando através de fortes sentimentos vivenciados na ópera, e imbricados com toda tragicidade na narrativa.

Nesse contexto as análises da tragédia, a partir da ópera, e na narrativa de Nélida Piñon em *A força do destino*. Observamos que esta autora ao retratar a ópera, busca provocar questões opostas, onde o sério da história de Verdi se opõe ao cômico da narrativa. Isto é, de certa forma, ela dialoga, transfigura, modifica e moderniza o enredo da ópera. Como afirma Erich Auerbach (1971, p.222), ao conceituar a *mimese*, afirma que uma “obra é construída dialeticamente”. É nessa dialética intertextual que a autora promove sua arte em uma linguagem, de certa forma mimética, e trágica.

Ao descrevermos o trágico em suas evoluções ao longo do tempo, caracterizado por uma atenuante atemorizante, um acontecimento que se compõe, não por sua condição de ocorrência perversa, mas por sugerir essa condição a uma contradição forte à racionalidade. O trágico em sua essência é composto por um elemento fatalístico, absurdo, atribuindo o fato como imotivado, inesperado ou indevido, amedrontador, com destino tenebroso à morte.

Esse destino tenebroso leva o indivíduo ao medo incompreensível do fim da existência entre os vivos do mundo físico, fato no qual a angústia do trágico permeia a existência humana. Vislumbrando a morte, a inquietude do trágico anela a vida, manifestando-se de diversas formas, produzindo os mais diversos signos da ânsia humana frente à obscuridade de sua existência, coagidos que sejam por uma importuna inquietude concernente ao destino humano.

O homem, em sua preocupação e inconsciência, ao se deparar com a morte, busca refúgios religiosos, filosóficos e muito, no desespero de suas angústias, encara-a de frente e suicida. A partir dessas angústias e questionamentos, percebe-se que o Ocidente nos oferece uma gama de informações que retratam o trágico. Percebemos assim, que nem a tranquilidade

do caráter de Sócrates ao beber cicuta nem a atitude destemida de um Cristo na cruz, demonstraram motivos necessários o suficiente para eliminar ou de certa forma, suavizar o pânico frente a morte, tornando-a aceitável. Isto é, o trágico não alisa, não ameniza e o terror insiste em ser uma angústia ocidental.

A filosofia do fenômeno trágico, como se distingue por um fenômeno triste, se faz necessário, diversos momentos críticos: ser uma ação consciente, haver dedicação a valores pertinentes contra resistências significativas, internas, externas, isto é, “conflito<sup>10</sup>”. Entendemos que no primeiro ato da ópera *La forza del destino*, a tragédia foi imposta por uma força maior, um acidente inesperado que provoca a morte de Marques de Calatrava.

Desprendem-se, por meio das teorizações hegelianas, sobre o conflito trágico que, no drama moderno, geralmente não é introduzido por nenhuma procedência divina, pois o trágico é uma particularidade intrínseca dos homens, uma escolha que o indivíduo faz, como acontece no final da ópera, quando Carlos cumpre seu juramento, mata Leonora, isto é a morte do herói frente a sua escolha individual. Através de Flávio Kothe (1987, p.13) compreendemos que o “herói trágico é o dominante do sistema constituído pela tragédia. Ele vai aparecendo como trágico à medida que se desenrola a tragédia que ele mesmo desenvolve com a força do destino”.

Endossamos estas reflexões com o pensamento hegeliano, pois, eles foram responsáveis por diferenciar o sentimento trágico do “mero sofrimento”, preocupando-se com suas causas, conceituando que, na tragédia, o sofrimento é inacabado sobre personagens atuantes, como consequências de seu próprio ato, reconhecendo a “substância ética” desse ato, limitada a determinadas culturas e períodos (WEBER, apud HEGEL, 1999, p. 98).

Para Hegel a moralidade pergunta pela "autodeterminação" da vontade, isto é, “Na exteriorização a vontade reconhece como seu o que ela soube e quis fazer. Só um ato livre pode ser responsabilizado” (WEBER, apud Hegel, 1999, p. 99). Tanto é um sentimento inacabado de uma vontade própria e livre, que observamos nos resultados trágicos dessa história, em análise, que após a morte do Marquês de Calatrava, outras mortes de forma trágica se deflagram.

A partir da compreensão destes estudos em que comparando o herói na era clássica, segundo Aristóteles era um ser, um deus, isto é um Apolo, onde seu destino já era traçado. Isto é um “herói grego é um semideus<sup>11</sup>” (KOTHE, 1987, p.25). Já o herói de Hegel na era

---

<sup>10</sup> O conflito dramático resulta de forças antagônicas do drama. Ele acirra os ânimos entre duas ou mais personagens entre as duas visões de mundo, ou entre posturas ante uma mesma situação. PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e M. L. Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

<sup>11</sup> A descida ao Hades do herói trágico e quebrada. Há uma dissolução pela ironia no plano tragicômico.

moderna, era um indivíduo livre com suas paixões e vontades humanas. Já Nietzsche ao trazer a figura deste na contemporaneidade, nos relata um indivíduo totalmente desapegado do destino e ligado diretamente na sua condição humana. É este o herói da narrativa de *A força do destino*, pois Leonora é assim desapegada do que poderia vir a acontecer. Seu interesse era na sua condição de mulher apaixonada, ir à procura de viver esse amor, isto é, uma filha de um Marquês, nem se preocupou com a questão familiar, mas sim com interesse próprio.

Segundo as análises referentes ao contexto histórico das ações trágicas, partindo deste processo descrito no transcorrer do texto, nos quais há uma travessia dos conceitos da tragédia clássica de Aristóteles, para a trágica moderna em Hegel, apontaremos a esses estudos as reflexões de Friedrich Nietzsche e Mauro Meiches Pergaminik, sobre o trágico contemporâneo.

Nietzsche, ao propor suas hipóteses interpretativas sobre o nascimento, a elevação e morte da tragédia, em sua obra *O nascimento da tragédia: pessimismo ou helenismo* (1992) em síntese, sua intenção era de analisar o mundo moderno e apontar, a partir da comparação com os gregos, as consequências e os desdobramentos da hegemonia do pensamento socrático/platônico na construção da civilização ocidental. A partir de então, denuncia a investida de dependência da arte à lógica racional e mostra a submissão da própria filosofia à razão, fator responsável por abortar a obscuridade na análise do mundo.

Este autor concorda que o acesso ao indivíduo racional, deu cabo ao conceito do homem trágico e o desviou da cultura ocidental. A interpretação trágica de mundo cedeu por não poder ser interpretada à lente dos acontecimentos advindos do saber racional que se impunha no pensamento grego do final do século V a.C. Ao finalizar desse texto, ele estabeleceu a sua concepção do trágico, elencando-o a valores assertivos em um contexto contemporâneo do indivíduo.

A partir dessa transitoriedade, desses novos conceitos, percebemos então, que o sentimento trágico reside no embate entre o mundo divino e a ordem humana, forças antagônicas e inseparáveis. Sem esse embate e a contradição intrínseca da livre vontade do homem e a sensação de cumprir com aquilo que é intrínseco a condição humana, não há tragédia.

O trágico clássico se dissolve, a tragédia muda o eixo e valora a queda de homens famosos – monarcas e homens de Estado, observando assim na sua substância humana. Esse modelo de trágico, em que figuras sociais, mas humanas, de grande prestígio são vitimadas, renasce na narrativa de Nélide Piñon. Basta atentarmos para a morte do Marquês de Calatrava, pai de Leonora, relatada pela autora.

As circunstâncias indicam, doutor, que tivemos um assassinato, ainda que bastante brando. Ou quem sabe simples assalto à mão armada, por quem sonhou com algumas moedas de ouro. Nada talvez espetacular, a merecer manchetes a não ser pelo ilustre nome do morto. [...] Não vi, pois quando a arma, por nervosismo do cavalheiro, afinal tantas eram as emoções, caiu no chão ao invés de aninhar-se entre as falanges do marquês (PINÕN, 1977, p. 28, 29,30).

Esse trecho nos traz duas pertinentes questões a serem analisadas, a primeira o relato da autora frente ao doutor, do falecimento de Marquês de Calatrava, “um ilustre homem famoso”, impulsionado a defender a dignidade de sua filha e de sua família cristã. Foi o interesse de ir à defesa de sua família, que o Marquês, ilustre morre.

Para Nietzsche que foi o filósofo desafiador e pensou a essência do trágico sem referência à forma da tragédia, grega ou moderna. Suas ideias originais demonstram à essência do trágico ao conteúdo da razão e da moralidade, torna-se, assim, um filósofo trágico rompe com as características da tragédia grega ou moderna. Foi em busca dessa razão, desse rompimento e dessa moralidade apontada por Nietzsche, que o pai de Leonora se depara com sua morte de maneira acidental e trágica, pois esse fato de ser o patriarca da família, o Marquês de Calatrava se vê na obrigação de defender a honra de sua casa.

Observamos em Nietzsche que o conteúdo do trágico não está mais essencialmente ligado a uma determinada forma de estética, mas sim nas escolhas determinadas pela própria condição humana. Percebemos, assim, que a narrativa nos mostra um Marquês de Calatrava, homem bom, de caráter elevado, mas é uma figura humana, que teve seu fim trágico. Devido, também, a sua escolha de não aceitar o enlace da filha com um homem menos nobre. Resultando, assim, sua triste morte.

Nesse incidente, intrigante acrescentamos a seguinte análise, é que há nesses acontecimentos uma diversidade de vontades que se confrontam. Primeiro, a ira do pai ao casal, a segunda, Leonora e Alvaro em busca de viver seu grande amor. Percebemos então, que há um embate entre as vontades que se confrontam. E o que vence, é de certa forma, “é sempre a vontade mais forte”, a que é mais persistente.

Segundo momento pertinente a ser analisado nesse fragmento da narrativa de Nélida supracitado: Leonora, filha do Marquês de Calatrava, é um indivíduo consciente que sofre as desditas de um fundamento trágico, essa tragicidade ocorre justamente pelo fato de haver conflito entre essa personagem que contraria os preceitos da família, isto é, os preceitos morais de seu tempo. E vai a busca de seus interesses individuais, que são segundo Nietzsche, “o estado da individuação, enquanto fonte e causa primordial de todo sofrer, como algo em si

rejeitável” (1992, p.70). Isto é o indivíduo em sua individualização, que deixa sofrer e faz com que os outros sofram as “suas desditas”.

A partir desses conceitos observamos que para uma ação ser perfeitamente trágica, é pertinente que o princípio de liberdade e independência individual já tenha sido formado. Leonora não está tomada pela vontade dos deuses e nem da família, mas sim por seus objetivos individuais, como é relatado em Hegel, mas diretamente relacionada. O propósito dessas análises é clarear a eminência entre a tragédia antiga e a moderna, na qual se atua no conflito do indivíduo com os fins.

Percebemos em Hegel que enquanto na tragédia antiga, as personagens retratam os fins éticos serem importantes, contrapondo a liberdade individual; os fins, na tragédia moderna, parecem ser inteiramente pessoais, advindos de personagens isoladas que apresentam suas próprias condições. E já na tragédia em Nietzsche, o fim trágico se dá pela condição do indivíduo terrestre. Este autor ainda acrescenta que há uma consideração, uma asserção e uma eventualidade a necessidades da existência, representa, assim, um ato de fidelidade a terra, onde o indivíduo vivencia o sentimento de liberdade (NIETZSCHE,1992). Com essa atitude o homem, se liberta ao deixar de agir arbitrariamente e passa a fazê-lo de forma harmoniosa aos seus desejos terrestres.

Destarte, Nietzsche promove um amálgama por meio da liberdade e do destino. A consequência desse fator é uma individualidade lúcida de sua tragicidade, da vulnerabilidade que transpõe tanto a fortuna como o azar. Fator este explícito na narrativa de *A força do destino*, pois através da lúcida vontade de Leonora em viver seu grande amor, transformou sua fortuna em morte, isto é em azar.

Tanto os pensamentos hegelianos, que trazem a compreensão entre tragédia antiga e moderna, quanto as afirmações de Nietzsche, levam-nos a entender que os atos do indivíduo, na modernidade, direcionam ao seu fim, isto é, ao trágico. Isso se observa também, no fim de Carlos, seus atos em meio à *revolta* com o falecimento do pai, procura vingar esse fim doloroso deste, em meio a essa vingança, é morto.

E como bem assegura Camus (2011), a revolta nasce do espetáculo da desrazão diante de uma condição injusta e incompreensível. Este autor ainda acrescenta “a revolta não ocorre sem o sentimento de que, de alguma forma e em algum lugar, se tem razão” (CAMUS, 2011, p.17) Mas ela não encontra no absurdo da existência algo que justifique suas atitudes. É necessário procurar, dentro da própria revolta, fundamentos para seu modo de se conduzir na atualidade. Este autor ainda acrescenta “É preciso, portanto, que a revolta tire suas razões de si

mesma” (p.21). Foi tentando tirar as razões de seu princípio individual, isto é seu desejo de vingança pela morte do pai e pelos ciúmes de Leonora, foi ao encontro com o absurdo de sua morte, e da morte de sua irmã.

É a partir dessa revolta, onde Carlos tira em si as próprias razões para querer o assassinato de Álvaro e Leonora, diante dessa condição injusta e incompreensível que acontece a ação trágica; portanto, as forças geram o conflito – por sua natureza interna – levam o indivíduo a agir e provocar uma ação conflituosa. Entretanto, ela ocorre quando o homem pensa ser necessário agir e recusa-se a ceder, observamos que o herói trágico é o indivíduo individual e histórico universal e sua individualização que centraliza no interior do conflito.

Esse conflito do herói por meio do seu destino trágico também é o homem essencialmente social, histórico e direcionado em meio as suas dificuldades. A partir dessa fundamentação, observamos que são os filósofos que apresentam outros conceitos sobre o trágico, entorno das enormes crises do desenvolvimento humano, isto é dos seus códigos de conduta que predominam como modelo a ser lido pela condição humana.

É com base no pensamento de Hegel, que se observa a teoria da tragédia que se torna um sistema de ideias. E são esses códigos de conduta que, não colocados em cheque, chocam a sociedade em uma conjuntura geral. No âmbito da cultura moderna, embrenhada à bagagem individual, a morte do herói pode parecer o fim da tragédia, onde podemos correlacionar que grande parte das tragédias gregas ou elisabetanas, são finalizadas, com as mortes dos heróis, uma nova conformação sucede à sua morte. Assim, tomamos a porção, em um contexto do herói pela ação, isto é *trágico* pertinente ao ocorrido com o herói e a ação trágica aquilo que ocorre por meio do herói.

A partir de então, compreendemos que o herói, é quem provoca toda a situação da ação trágica, e, na modernidade, esse herói traz, de forma individualizada, o seu sofrimento como personagem situada em seu destino. Logo, distancia-se, assim, do discurso poético da mitologia grega, no qual a tragédia era voltada para um cunho coletivo. Desta maneira acrescentamos que,

A tragédia grega sucumbiu de maneira diversa de todas as outras espécies de arte, suas irmãs mais velhas: morreu por suicídio, em consequência de um conflito insolúvel, portanto tragicamente, ao passo que todas as outras expiraram em idade avançada, com a mais bela e tranquila morte (NIETZSCHE, pag. 72 1992).

Isto, para este autor supracitado, se torna a morte da tragédia, e por meio destes conceitos compreendemos como o moderno foi direcionado ao contemporâneo. Assim, a tragédia grega e “suas irmãs” renderam-se, as novas concepções, pois ao analisarmos o fato

evidente na escolha de Leonora, pois a tragicidade do enredo se deu a partir de sua decisão individual em fugir com Álvaro de maneira bem planejada. “A fuga foi minuciosamente planejada, Álvaro pedia que Leonora não se esquecesse dos detalhes apontados no rol de roupas” (PIÑON, 1977, p. 07). Fato ocorrido como se vê, já nas primeiras linhas, no início da narrativa.

De encontro a essa atitude individual de Leonora, a organização, o planejamento, o sonho de viver esse grande amor, resulta em mortes. Nietzsche alude a esta questão, quando se refere à filosofia da tragédia, pois, “o conhecimento básico da unidade de tudo o que existe, a consideração da individuação como causa primeira do mal, a arte como a esperança jubilosa de que possa ser rompido o feitiço da individuação” (1992, p.70). De forma significativa, a tragédia representa um teor ético e uma ação humana consciente, que indica a modernidade, neste momento, um novo conceito do trágico na arte contemporânea.

Foi de forma consciente e bem planejada que os andaluzes apaixonados organizaram a fuga. Na circunstância de compreendermos essa forma consciente dos fatos ocorridos, gera assim o novo conceito da tragédia. Este conceito supera o sentido muitas vezes fatalista formulado pelos antecessores. Incerteza e transição são direcionadas como conclusões que aproximam as formas trágicas. No entanto, isso só é possível devido à transitoriedade de um tempo a outro, de um mundo em permanentes mudanças. Segundo Mauro Meiches:

A tragédia cria, mais do que descobre, novos aspectos da experiência humana; situa o homem em um solo totalmente movediço de valores e práticas, em que ele nunca mais poderá encontrar configurações cuja permanência seja garantia de bem-estar. O homem é colocado como um grande problema: sua maneira de proceder na vida em sociedade é um enigma de tal ordem de complexidade que acaba por não comportar soluções (MEICHES, 2000, p.15).

Há momentos e situações em que são discutidas as dúvidas individuais da condição humana. Houve toda uma busca de soluções para que Leonora se submetesse aos princípios de sua civilização, mas ela não se sujeitou isto é, revelou seu “assujeitamento”, seguiu seu objetivo individual. Leonora foi oprimida, foi sugerida de forma premente que seguisse os princípios da família, mas ela se negou assim e o trágico se instaurou.

Carlos, também tinha toda a oportunidade de prosseguir sua vida, após a morte do pai, mas observamos que sua escolha individual frente a revolta, traz à tona outras tragédias, como se observa neste exceto, quando a Nélide relata a revolta de Carlos e seu desejo de vingança, fato esse que gera outras mortes.



Antes de atravessar o portão, um último aviso. Álvaro não virá sozinho. Ao seu encalço virá Carlos. Terá pois que enfrentar o noivo traído e o irmão vestido de negro, em sinal de luto. Considero Carlos o pior dos dois. É implacável na defesa do pai. Já pela manhã, antes mesmo de escovar os dentes, jura vingança. E não me venha pedir, abade, que o afaste dessa história, não posso desfalcá-lo do próprio destino, do seu direito de intervir no destino familiar (PIÑON, 1977, P.102).

Destino este, que é traçado por Carlos frente a seu sofrimento com a morte do pai, traz à tona outras mortes. O trágico, em seu contexto estético, filosófico e narrativo, propõe uma tradição milenar que, no decorrer de sua trajetória histórica, constituiu uma posição tenebrosa do sofrimento e da tensão do indivíduo que se idealiza em uma fórmula para a leitura da condição humana em suas “avarias de sentimentos” e os diversos momentos históricos. São essas tensões e esses sofrimentos trágicos, focalizados agora por uma ótica contemporânea, que serão analisados em *A força do destino* como objeto das seguintes abordagens.

### 1.3 Do Trágico da Ópera ao Cômico da narrativa

A tessitura dessa análise acerca da tragédia tem como fios urdidores estudos sobre o trágico; mais precisamente o dos séculos XIX e XX. Seguindo essa delimitação temporal, a opção mais acertada para o propósito foi traçar uma linha que localizasse a ópera de Verdi *La forza del destino*, na qual a seriedade de suas cenas trágicas se sobressai. Sendo assim, ao correlacionar os textos de Verdi e Nélide, vemos que essa optou por dar ao gênero um estilo imbricado por uma comicidade singular, contemporânea e uma peculiar irreverência.

Faz-se necessário, também, ressaltar que os contextos sociais distintos são elementos determinantes para que existam as já mencionadas diferenças. Percebendo essas variantes, a proposta é relacionar os conteúdos histórico, social e a linguagem. Nessa perspectiva, quando se considera a intertextualidade entre as obras de Verdi e Nélide, pode-se verificar que há muitos pontos de convergência em ambas e também divergências.

A divergência se dá em uma linguagem mais contemporânea. O que se pretende nesse momento é justamente compreender a proposta da tragédia contemporânea, considerando os traços que provêm do diálogo do artista, do público e da crítica, ao longo dos tempos, sem afastar as circunstâncias que levaram o indivíduo a questionar e a apreciar a arte como expressão da vida.

Nesse processo de apreciação da arte contemporânea, quer-se saber de que forma ela colabora para a evolução da tragédia como gênero dramático. A partir de então, averiguar os antecedentes que divergem no processo seguro da transformação como também na desconjecturação do conceito tradicional como imortal. Observa-se ainda que a tragédia possa ser instrumento de diálogos.

É com essa proposta dialética que dedicaremos um proveitoso tempo na exploração das obras a ópera, de Verdi *La forza del destino*, e da narrativa de Nélide Piñon, em um contexto de destino trágico em que o próprio título já nos remete a questionamentos a partir das palavras: “força do destino”, sendo que a ópera é a própria “força do destino”. Sendo assim, nosso propósito se configura no “destino dos personagens Marquês de Calatrava, Álvaro, Leonora e Carlos, personagens extraídas da ópera de Verdi, como já foi abordado. E a questão da comicidade tratada nos feitos trágicos dessa narrativa, com essa atenuante e intertextual história extraída da ópera.

O destino se evidencia no início da história de Verdi e de Nélide. Em Nélide isso é explícito quando Curra, criada de Leonora, inquieta andava pelos corredores da casa, questionando se contava ou não sobre a fuga de Leonora e seu amado Álvaro: “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” (PIÑON, 1977, p.08).

O destino é encenado na ópera em que os personagens se mesclam, entre personagens nobres como o Marquês de Calatrava, pai de Leonora, e de Carlos, irmão de Leonora, e também de personagens populares como Álvaro, um soldado espanhol e Curra criada de Leonora. São situações de um diálogo que tramitam na ópera e de vozes que se cruzam na narrativa de *A força do destino*, mesmo sendo de personagens de classe popular como a de Álvaro, e da nobreza, como é a situação de Leonora e a do Marquês de Calatrava. Os fatos trágicos ocorrem nesse entrelaçar de atos envolvendo nobreza e classe popular.

Dom Álvaro, descendente de família ilustre das Índias, mas não bem aceito em Sevilha, apaixona-se pela filha do Marquês de Calatrava, Dona Leonora, a Marquesa de Vargas. Como o Marquês desaprova o enlace da filha com homem menos nobre do que ela, Leonora, sabedora da aversão do pai por Álvaro, decide fugir com ele. Para tanto, conta com a ajuda de sua criada, Curra. Leonora não hesita em ir em busca por sua realização pessoal, esse é o seu interesse individual, mesmo indo contra os mandos de seu pai. Frente ao desejo de estar perto de seu grande amor, não atendeu ao pedido do pai e muito menos aos ditos de sua civilização,

o seu desejo individual sobrepôs-se ao desejo coletivo. A partir de então esses conflitos se deflagram, gerando mortes de forma trágica.

Observa-se, nesse contexto da ópera, a seriedade, o peso e a ética que caracterizam a tragédia. Tudo isso singulariza essa forma dramática, tornando-a peculiar em termos históricos e culturais. Não se pode, também, esquecer que a linguagem própria para o gênero era uma marca tradicional da tragédia grega. Esse fato trágico ocorrido na narrativa de *A força do destino*, com o pai de Leonora, após o disparo acidental da arma se torna irônico, pois a autora se posiciona como personagem, subjetivamente relata o ocorrido:

Dom Álvaro poliu a arma rapidamente, quis até envolvê-la em lenço, temeu que a seda não a cobrisse totalmente, ou que o marquês interpretasse *o gesto como o de uma dama*. Aqui está a minha arma. Marquês, junto segue a minha esperança e boa-fé. Oh, meu pai, que dor é esta, *cobre-se teu rosto com riscos de mapas*. O que houve, de onde veio semelhante estalido? Por que me tombas ao solo, e agora esse filete de sangue, é sangue mesmo sangue. Poxa, Nélida não estou entendendo nada. Álvaro não me pode responder, veja só que cara ele faz. Vamos sua *cronista mesquinha*, o que se passou com meu pai? (PIÑON, 1977, p.2, grifos meus)

Nesse fragmento, da narrativa de *A força do destino*, observa-se o contexto de comicidade e ironia quando Álvaro se preocupa com a maneira de envolver a arma com lenço de seda, atento na interpretação do gesto como “*o gesto de uma dama*”. O trágico é relatado por Nélida ao discorrer sobre a morte do Marquês de Calatrava em tom irônico, característica objetivada em seu texto.

Observa-se, então, o grau de uma linguagem impregnada de metáfora e ironia, ressaltada no meio do fragmento do texto supracitado, quando Leonora em desespero com o pai caído no chão e morto, usa a seguinte expressão: “*cobre-se teu rosto com riscos de mapas*”, uma maneira extravagante e irônica para retratar a morte do Marquês, o sangue escorrendo pelo rosto. No final ainda acrescenta: “*Vamos sua cronista mesquinha, o que se passou com meu pai?*” Se torna irônico ao leitor em um momento crucial da narrativa, o personagem retrata a própria autora personagem como uma “*cronista mesquinha*”.

Comentários intrigantes, irônicos e que causam estranhamento ao leitor, isso é a um leitor mais sofisticado, como afirma Umberto Eco (2003), em *A ironia intertextual*, por sua vez, possibilita uma compreensão mais profunda da obra literária, conduz o leitor pelo texto para que ele possa extrair o máximo de sua significação. A partir daí, essa ironia só será explícita pelo leitor qualificado, o qual também compreenderá a ironia implícita de forma metafórica por meio de um relato *tragicômico*. Segundo o dicionário de Patrice Pavis, para Hegel:

[...] comédia e tragédia se aproximam na tragicomédia e se neutralizam reciprocamente: a subjetividade normalmente cômica é aí tratada de modo sério; o trágico é atenuado na conciliação. Por outro lado, a tragédia e a comédia apresentam algo em comum: muitas vezes a tragédia revela um momento de ironia trágica ou um intermédio cômico e a comédia ( PAVIS, 2008, p.420).

No transcorrer dos fatos sérios, frente à trágica morte do Marquês de Calatrava, fato que se deu na ópera e diante do relato tragicômico, retratado nas falas de Leonora, endossamos a seguinte afirmação a respeito da tragicomédia,

Subgênero dramático, desenvolvido a partir do século XVII ao século XVIII, resultado pela união de características dos subgêneros da tragédia de “assuntos e de personagens”, com as da comédia “linguagem, incidentes e desfecho” (PLAUTO, TERÊNCIO, p. 32, 1993).

Por meio destes autores em sua obra, *O anfitrião de Plauto: tragicomédia* (1993), temos a seguinte informação relacionada as comédias de Plauto, pois elas fizeram grande sucesso em sua época, influenciaram a dramaturgia posterior e são representadas até hoje em palcos modernos. Observamos que a expressividade cômica é o fator predominante do teatro de Plauto, de forma bem diversificada. Dentre estas formas encontramos o cômico das palavras; o cômico da situação é que em ambos estão presentes cenas e personagens risíveis.

Por intermédio de Plauto, compreendemos que esse teatro cômico envolvendo as críticas à sociedade daquela época e aos personagens que variavam desde deuses, reis e escravos. De certa maneira, trazendo a essa comicidade as trágicas situações humanas, resultando, assim, na *tragicomédia*, como ele afirma,

O que vou fazer é que seja uma peça mista, uma tragicomédia, porque se não me parece adequado que tenha um tom contínuo a peça em que apareçam reis e deuses. É então, como também entra nela um escravo, farei que seja como já disse; uma tragicomédia. (PLAUTO e TERÊNCIO, 1993, p.36).

A partir de então, essa tragicomédia abordada por Plauto, o texto supracitado, envolvendo diversas personagens com classes diferenciadas, é fator intrigante que na narrativa de Nélide. É esse culminar de busca pelo amor proibido de Leonora por Álvaro que traçou a fuga, também pelo individualismo de Leonora, uma jovem de classe nobre que se apaixona por Álvaro um soldado da classe popular espanhola, é esse individualismo que fez da trágica situação de morte do Marquês de Calatrava se tornar uma comédia, onde fatos intrigantes frente a triste morte do Marquês de Calatrava, se torna cômico na narrativa de Nélide Piñon.

A narrativa de Nélide, por meio de sua linguagem em *A força do destino*, como observamos neste fragmento: “No início até que vai ser bom, muito temos a *trepar*, o amor sempre nivela, quem pode medir a força do desejo? Mas que nome há de ter nossos filhos, se o pai não permitir que passe seu ilustre sobrenome, restando-nos apenas a de tua linhagem que é bem pouco (1977, p.24)”. Nestas análises observamos que o tragicômico é ressaltado em dois aspectos, a linguagem recheada de ironia e comicidade e o fato do gênero misto, no qual as personagens pertencem às camadas populares e aristocráticas.

É nesse culminar, entre personagens nobres e populares, no trágico das mortes ocorridas na ópera de Verdi e na cômica narrativa de Nélide é que a tragicomédia se instaura, envolvendo personagens de classes de camadas populares como Álvaro, aristocratas como o Marquês de Calatrava. Tal fato pode ser fortalecido com este fragmento da narrativa, nos momentos agonizantes antes da morte da nobre Leonora, ela se dirige ao soldado Álvaro e tece o seguinte comentário: “[...] também acho, não seria justo você ficar aproveitando a vida enquanto todos nós, protagonistas desta tragédia, já morremos” (PIÑON, 1977, p.102). Isto é, Leonora fica indignada, o pai Marquês de Calatrava morre, o irmão e ela morre, e seu amado, de certa forma provocador de toda essa tragédia, permanece vivo, isso é intrigante, e se observa que seu desejo individual promove a tragédia, ou melhor, o processo da tragicomédia em *A força do destino*.

Assim, compreendemos que a tragicomédia como forma de estruturação da narrativa moderna por intermédio da dramatização ambivalente e tensa entre sentimentos e sensações contrárias. Flávio Kothe (1987, p. 45) ressalta que o “cômico procurou mostrar o alto como baixo, mas centraliza a atenção no caído. O trágico busca elevar a queda do elevado e a grandeza do baixo”. Foi nesse espírito de grandeza trágica que Leonora, a heroína da história morre. E Álvaro, o soldado de pequeno valor social, permanece vivo, mesmo toda a atenção sendo voltada para Leonora, a heroína morta, ao final da história, mas seu amado foi o personagem que permaneceu vivo, mesmo contrariando a vontade de Leonora.

Nesse contexto Vilma Arêas em sua obra *Iniciação a comédia*, relata que “mesmo que a comédia inclua personagens de classe social elevada, elas estarão necessariamente preocupadas com os problemas menores, isto é o cotidiano, casamento, adultérios etc.” (ARÊAS, 1990, p.17). Para a autora, através desta obra, acrescenta que o drama romântico tinha a pretensão de ser de tragédia a comédia, dando ênfase aos problemas do palco. Sobre esse prisma ela ainda endossa que tanto nas comédias gregas como nas contemporâneas o costume

era parodiar uma tragédia. Fator bem explícito na narrativa de Nélida Pinõn, a paródia, assunto que trataremos no terceiro capítulo dessa pesquisa.

Linda Hutcheon (1989) sobre o quesito tragédia e comédia, amplia essas reflexões afirmando que a tragicomédia é composta pelos seguintes procedimentos: o primeiro é o *imitatio*, o segundo é a *paródia*, proveniente de uma inovadora transgressão e dramatização narrativa. Essa nova proposta de realização artística é defendida por Hutcheon e realizada por Nélida, de forma transgressora, isto é, “buscando o modelo” extraído da ópera, de maneira cômica, trágica e paródica; por isso, são modelos escriturados em uma nova história.

O certo é que, se tratando da corrente que acredita que o trágico descarta o cômico, inaugurou-se na literatura anterior, as rupturas românticas, um gênero de duas faces ou de múltiplas faces, o gênero do trágico ao cômico. Sendo de duas ou de múltiplas faces, do sério ao cômico, da tragédia clássica da ópera ao tragicômico retratado na narrativa, é a partir dessa recriação imprevisível e irônica que o texto de Nélida se apresenta, se constrói por meio de um labor de ideias e linguagens simbólicas.

Observamos que a mescla entre o sério e o cômico, a ópera de Verdi e a narrativa da cronista Nélida – com seus contextos singulares e contrários devido à temporalidade – produz um produto novo, híbrido e paródico. Portanto, em se tratando de um texto de apreciação entre a ironia e o trágico cômico, somos remetidos ao gênero sério cômico como assegura Bakhtin:

Eles renunciam a unidade estilística (em termos rigorosos a unicidade estilística) da epopeia da tragédia, da retórica elevada e da lírica. Caracterizam-se pela politonalidade<sup>12</sup> da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, empregam amplamente os gêneros intercalados: cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, parodiados dos gêneros elevados, citações recriadas em paródias e etc. Em alguns deles observa-se a fusão do discurso da prosa e do verso, inserem-se e dialetos jargões e vivos (e até o bilinguismo direto da etapa romana), surgem diferentes disfarces do autor. Concomitante com o discurso de representação, surge o discurso representado (BAKHTIN, 2002, p.108).

Essa fusão e desdobramento entre essas duas situações contraditórias, irônicas e tragicômicas, empregaram diversos gêneros registrados por Bakhtin. Neles há politonalidade da narração, essa transformação está impregnada na narrativa em estudo, na ópera, na música, na paródia, é a fusão do discurso de uma forma dialógica, polifônica e intertextual e estão embrenhadas na narrativa com um significado em solo movediço.

No entanto, se faz necessário referenciar aqui a intertextualidade, pois Nélida não só reafirma o que a ópera traz de trágico, como transgredi, de maneira irônica, uma ironia explícita,

---

<sup>12</sup> Superposição de várias tonalidades numa mesma composição. <https://www.dicio.com.br/politonalidade>.

às vezes implícitas. Um discurso representado de forma sedutora, transgressora e irreverente, extraído de outro texto, a ópera. Como se observa nos fragmentos abaixo da narrativa:

E o pai que não vem, Nélide, o que eu faço agora? (Vai em frente, a tragédia não se 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 alcançarmos depois da noite de núpcias. [...] Sua trouxinha está aqui e bem pesada por sinal (PIÑON, 1977, p. 24).

Observa-se, neste fragmento, uma ironia implícita no momento em que a autora se refere aos bilhetes, somente “um leitor sofisticado e com um repertório adequado”, igual ao conceituado anteriormente por Umberto Eco, para compreender a ironia intertextual em “a estes os pássaros recusam”. Há também ironia explícita ao tratar a bagagem de Leonora como “trouxinha pesada”, ao mesmo tempo em que retrata a tragédia que sabia que iria flagrar, pois, dessa leitura, ela já havia se apropriado da ópera, inclusive, se insere nela como personagem Nélide.

Assim, observamos que o drama trágico do casal apaixonado, protagonistas das histórias, ópera e narrativa, incluem de forma intrigante, a presença de uma narradora personagem, designada “a cronista Nélide”. Isto é com a permissão dos autores ela relata situação passadas a duzentos anos, dialoga com os personagens com naturalidade de um único espaço-tempo ficcional, faz da narrativa um palco singular, capaz de conter as características peculiares ao objeto-modelo, sem, entretanto, impedir-lhe o reconhecimento em seu processo atual.

Surpreende o leitor a desrealização e tensão temporal sinalizadas pela intromissão dentro da fábula, elencadas aos personagens trágicos da narrativa que acompanham a tragicidade dos fatos e a comicidade no jogo de linguagem utilizado por Nélide Piñon. Em um discurso representado e ironizado pela autora, consoante a esse aspecto, Eco e Bakhtin trazem a seguinte afirmação, o discurso representado na ópera com seu grau de seriedade e classicismos se opõem de forma sedutora e prazerosa à ironia, à comicidade paródica do texto de Nélide Piñon.

O trágico tem de acautelar-se contra o raciocínio tranquilo, sempre interessando o coração; o irônico necessita de um leitor refinado e o cômico tem de proteger-se do *pathos*<sup>13</sup>,

<sup>13</sup>Por intermédio do estudo da etimologia do termo *pathos* são apresentadas as transformações e sentidos que as concepções concernentes tomaram ao longo do tempo. Neste sentido, a concepção kantiana de *pathos* como paixão à que o sujeito está assujeitando-se é uma das maneiras que pode tomar a disposição afetiva fundamental. [www.scielo.br/pdf/rlpf/v2n4/1415-4714-rlpf-2-4-0062.pdf](http://www.scielo.br/pdf/rlpf/v2n4/1415-4714-rlpf-2-4-0062.pdf)

sempre entretendo o entendimento. Um entretenimento paródico por uma mistura transgressora de momentos de risos, alegria, com um jogo de linguagem lúdica ao utilizar o fato trágico da morte do pai.

Entendemos que esse fato ocorre na ópera, e que a narrativa de Nélide não se desprende da encenação já narrada por Verdi. Outro fato cômico nesse jogo de linguagem é o termo “trouxinha” para retratar as malas de Leonora, para a fuga com Álvaro. Assim, por ser paródica, tal obra explora a “transgressão autorizada, pois sua forma de diferença se estabelece no próprio âmago da semelhança” (HUTCHEON, 1989, p. 95).

E a essa transgressão autorizada e paródica que trada por Hutcheon e já conceituada por Bakhtin (1981) ao afirmar que a concepção de paródia ser melhor apreendida em seus diversos aspectos, precisa-se de uma maior abrangência no campo da visão, revisando os conceitos de dialogismo, polifonia, pluralinguismo<sup>14</sup> e hibridização, os quais estruturam seu pensamento. Compreendemos assim que essas diversas teorias que envolvem a paródia fazem com essa seja transgressora, invadindo assim diversificadas análises, como a que foi realizada neste estudo.

Pensamentos esses que são afirmados e elucidados por este mesmo autor, pois ao conceituar o dialogismo, afirma que, por meio das palavras, “isto é, de nossos enunciados”, há uma variedade de discursos dos outros. São palavras que trazem a noção própria e suas expressividades, isto é sua valoração, pois se apropriam, se reestruturam e se modificam.

Prosseguindo a proposta de Bakhtin, ele acrescenta que a palavra carrega uma carga de valores culturais que expressam as divergências de opiniões e as contradições da sociedade, tornando-se, assim, um palco de conflitos que o leitor vivencia ao deparar-se, nesse jogo, com situações bem contraditórias de ironia, comicidade e morte.

Essa antítese resulta de uma síntese analítica entre o discurso da ópera produzida em pleno século XVIII e os enunciados da narrativa contemporânea de Nélide Piñon, século XXI. Tudo isso pode ser apreendido por meio do cômico da linguagem e o trágico da morte, vivenciado na narrativa pelo personagem Carlos, irmão de Leonora, que, em seu relato, revolta-se com a morte do pai:

Ah, meu pai, como suportar Leonora trepando com o assassino de seu progenitor, e, é claro, meu também. Como imaginar a irmãzinha arranhando o corpo do assassino, sem ter em vista o pai em gritos, pela fundura da ferida que lhe impingiram, atenta apenas ao desenlace da própria luxúria. Leonora *só pensa em gozar pai*. Tudo que a distraí deste fim deixa-a profundamente irritada. Sei como Leonora é caprichosa e

<sup>14</sup>O pluralismo linguístico, também chamado de heteroglossia e de pluralinguismo, em especial o pluralinguismo dialogizado, que “é o verdadeiro meio da enunciação” (BAKHTIN, 1998, p. 82).



ingrata. Eu sempre soube que, logo conhecesse os prazeres do corpo, não confiaria senão neles. É *uma puta* a tua filha, a minha irmã (PIÑON, 1977, p.37,38, *grifos meus*).

Nota-se, mediante análise do fragmento, que a cada novo trecho da narrativa nos deparamos com novos movimentos que restauram, redescobrem, recriam, redimensionam, transformam e atualizam relatos da história oficial, da ficcional e da realidade. Textos e contextos que exprimem ironias e metáforas, do passado e do presente, em diferentes intensidades, trágicas e cômicas.

O trágico e o cômico são sentimentos contraditórios, nesse contexto, pois diante da trágica situação de Carlos chorar a morte do pai, estes relatos supracitados fazem também a comicitàes descrições do comportamento de sua irmã Leonora. De maneira bem provocadora, percebe-se que em uma situação se chora a morte do pai e na outra faz-se rir, quando ele profere as seguintes expressões: “trepar”; “Leonora só pensa em gozar, pai”; “É uma puta tua filha, minha irmã”. O choro, diante da morte, contradiz a situação cômica que Carlos relata, de certa forma, meio implícito, há o ódio por ciúmes de Leonora, nem tanto pela morte do pai, provocada por Álvaro, mas pela situação, meio implícita, de haver um incesto, entre ele e a irmã. Esse ódio pode ser pelo fato da irmã ao tentar fugir com seu amado Álvaro. Carlos se sentiu traído.

Isso é prova da fragilidade do homem que não tem domínio sobre si e o torna ridículo e passível de compaixão. Por isso, Carlos atravessa toda a narrativa em busca de vingança. Ele tem como combustível, para mantê-lo firme na busca da execução conclusiva de seu intento, a revolta da morte do pai e “o ciúme” de sua irmã Leonora. Carlos persegue Leonora e Álvaro com desejo de matá-los. Álvaro se alista em uma força do exército e Leonora se refugia enclausurada em uma caverna no mosteiro, vivendo a exclusão à base de pão e água. Observaremos isso nos relatos seguintes da obra de Nélide:

Havia agora de lamentar apenas os impropérios de Carlos tornando pública uma ameaça que incluía os dois amantes e não pensava em poupar sua irmã querida. Sua fúria comprometia-se a segui-los através dos pireneus e, preciso sendo, pelos montes Urais. Pobre de nós, se Carlos nos descobre. Nem a cronista nos salvará com sua intervenção. Não é, Nélide? (PIÑON, 1977, p. 35)

Essa fúria de Carlos, diante do desejo de vingança pela morte do pai e frente à revolta pelo ciúme de Leonora, o fez pensar em nem poupar sua irmã querida, isso foi ocorrido na ópera, em um espaço encenado no teatro. Enquanto na proposta da narrativa de Nélide a perseguição se dá através “dos pireneus e dos montes Urais”, observa-se o deslocamento geográfico das perseguições. O primeiro na França/Espanha, o segundo na Rússia e a proposta

estética diante desses espaços geográficos e o questionamento “Nem mesmo a cronista nos salvará com sua intervenção, não é, Nélide?” salientam, assim, esse desaforo pós-moderno, cômico e metaficcional proposto pela autora.

Esse fazer da escrita de Nélide é, de certa forma, uma escrita metaficcional explícita e transgressora. Segundo as afirmações de Umberto Eco (2003, p. 199) “esse tipo de texto traz uma reflexão sobre si mesmo e sobre a sua própria natureza”. A narrativa metaficcional diz respeito, ainda, à intromissão da autora, considerando sobre o que está relatando na história e de certa forma implícita invoca o leitor a compartilhar de suas considerações. Considerações estas em que a Cronista Nélide é citada e ainda relata que não terá como intervir na tragédia que irá se deflagrar. Conforme elucida esse fragmento da narrativa:

Que azar estava justamente dizendo quando a arma de Álvaro atingiu o peito próximo ao coração. Sobre semelhante dor, nada tinha Carlos a declarar. A ela habituara-se a partir da luta desenrolada na Itália. Só que passara a exigir confissão, quero a presença de Deus na hora da minha morte. E vai mesmo morrer desta vez? Desta vez é sério, Álvaro, olha só como o sangue aflora velho e fedorento. Vamos lá, homem, tome providências. Afinal você também é frei Rafael. Pronuncie algumas orações depressa antes que eu morra (PINÓN, 1977, p.112).

A partir desses relatos trágicos nos quais se percebe a perseguição de Carlos a Leonora e Álvaro, vê-se que nem mesmo a cronista Nélide poderia intervir. O reencontro de Carlos com Álvaro foi desastroso, pois se percebeu que frei Rafael era o disfarce que Álvaro usava para se esconder. Com isso, a revolta de Carlos aumenta e as brigas entre Carlos e Álvaro começam ali mesmo no mosteiro. E de forma cômica frente à morte Carlos, pede socorro, alguém para rezar com ele. Álvaro com certa ironia questiona se realmente desta vez ele vai morrer. Carlos ainda argumenta que sim, pois “olha só como o sangue aflora velho e fedorento”. Leonora, em uma caverna localizada no mosteiro, ouve o barulho daquela confusão e sai para ver o que era. Depara-se com Carlos, seu irmão que, neste momento, já havia sido esfaqueado por Álvaro, prestes a morrer. A protagonista sai correndo com a intenção de abraçar seu irmão naqueles últimos momentos de vida e pedir lhe perdão:

[...] Leonora vai ao encontro de Carlos. Quem sabe chegaria a tempo de pedir-lhe perdão. O que Carlos decidisse teria a aprovação do pai morto. Ah, é você, Leonora. Queria Carlos certificar-se do cheiro que o acompanhou desde o nascimento. Passou-lhe a mão pelo rosto. Nunca te vi tão branca assim, minha irmã. A morte, porém, já lhe vinha a galope. Não autorizava outras confidências. Dispunha de menos de um minuto para enfiar-lhe a faca no peito. Carlos apurou-se, não devia a irmã esquecer-se de morrer, já que não pudera eliminar Álvaro, rival e assassino. Agiu com rapidez, um golpe seco, a mão tremeu-lhe ligeiramente. Agora ocupada com sua própria morte, que lhe tomava todo o seu

tempo livre, Leonora deixa o irmão a morrer sozinho. Arrastando-se pelo chão, vai ao encontro de Álvaro (PINÓN, 1977, p.114).

Nesses excertos supracitados, as tragédias se instauram. Novamente se percebe o jogo paródico e intertextual em que Nélida Piñon não só reafirma a tragicidade que a ópera traz, como transgredi, surtindo efeito *tragicômico*, ao trazer a forma paródica e irônica às falas dos personagens. É uma jogada em que o leitor se depara com a intertextualidade, assunto que trataremos com mais detalhe no terceiro capítulo. Este leitor, a seu tempo, repensa os valores vigentes, se comove com a tragédia e ainda tem o efeito de riso da forma com que a autora promove essa tessitura referenciando-se à ópera, tornando interessantes as situações trágicas da obra.

Nesse âmbito, meu trabalho consiste em analisar esses dois textos, a ópera com fundamentação do pensamento trágico. Para isso mostrei como se deu a evolução do trágico ao longo da história para análise da obra e o tragicômico contemporâneo embrenhado nessa narrativa em estudo.

## II A ÓPERA DE VERDI EM *A FORÇA DO DESTINO*: PROCESSO INOVADOR

Apalpo a vida. Auscultando lhe a ruidosa exuberância, aprendi que nada exige a minha presença. Unicamente meu corpo narrador afina-se às precárias funções e tece uma respiração ajustada a um sistema de ar mediante, componho notas musicais e espasmos. Apenas o sol é indispensável. Quando escurecem na caverna da terra as carnes humanas imergem no sono com espantosa credulidade.

NÉLIDA PIÑON

Esse texto propõe analisar a ópera de Verdi em um processo de atualização na narrativa de Nélide Piñon. Um conjunto de elementos do drama<sup>15</sup> que aparece de forma identificável no livro *A força do destino*, como o título homônimo, personagens como Álvaro, Leonora, Curra, Marquês de Calatrava e Carlos, entre outros. Também os tempos e espaços se amalgamam de modo a manter as unidades sequenciais das ações e, até mesmo, a dramaticidade da ópera mantém-se.

Na ópera de Verdi ao tragicômico da narrativa de Nélide Piñon, fatos intrigantes e cômicos são responsáveis por intercalar esse diálogo entre os personagens que se cruzam de forma cambaleante na narrativa. “Saiba que os cultivados cânones de Salamanca e *a tonalidade melodramática* são as que melhor se ajustam aos sentimentos líricos. Está bem, mulher, vou fingir que te exibis para mim e não para a cronista Nélide” (PIÑON, 1977, p.11; *grifos meus*). Essa tonalidade melodramática, na poética da autora, faz da ópera um processo inovador, um jogo de encenação da arte clássica à arte contemporânea, isso é o passado virtualizando-se no presente, consoante afirma Susane Langer,

A literatura projeta a imagem de vida ao modo da memória virtual; a linguagem é seu material essencial; o som e significado das palavras, sua ordem e uso familiar ou incomum, mesmo sua apresentação na página impressa, criam a ilusão de vida como um reino de eventos completados, vividos, à medida que as palavras os formulam, eventos que compõem um passado (LANGER, 2011, p.319).

---

<sup>15</sup>Se o grego *drama* (ação) resultou, em inúmeras línguas europeias, no termo *drama para* designar a obra teatral ou dramática, ele é usado em francês apenas para qualificar um gênero em particular: o drama burguês (do século XVIII), e posteriormente o drama romântico e o drama lírico (no século XIX). Num sentido geral, o drama é o poema dramático, o texto escrito para diferentes papéis e de acordo com uma ação conflituosa. (PAVIS, P. Dicionário de teatro. Tradução de J. Guinsburg e M. L. Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.109).

Esse som via linguagem literária, em meio ao espetáculo, promove segundo Wolfgang Iser (2002, p.116), “um jogo encenado do texto [que] não se desdobra, portanto, como um espetáculo que o leitor meramente observa, mas é tanto um evento em processo como um acontecimento para o leitor” que se envolve no processo da encenação. O som da ópera, entremado no jogo da linguagem dessa narrativa, é inovador e transgressor.

Com essa proposta inovadora que incomoda o leitor, aprimoramos nosso texto com as contribuições de Ingrid Rodrigues (2014). Em seus estudos, conceitua-se a ópera como um gênero híbrido que se garante de diversas referências artísticas. Acrescentamos a essa análise o jogo de representações, de deslocamento de semelhanças ora explícitas, ora implícitas e reescrituras por Nélide Piñon, isso traz ao leitor uma linguagem de experimentação artística sonora e mimética. É um envolvimento em que esteticamente o leitor se depara com a ópera e a percebe, sincronizada à narrativa de Nélide; logo, sente-se incomodado devido à intromissão dessa narradora personagem designada à cronista Nélide.

O estudo nessas obras literárias constitui uma estratégia adequada para compreender o diálogo intertextual entre o texto literário e os demais ramos da arte e do repertório cultural. Esse modo de compreensão propicia um duplo movimento de leitura que, “amplia a capacidade do leitor de desenvolver habilidades de comparação e avaliação estética de um texto literário” (GOMES, 2008, p. 120). Observamos que Tânia Carvalhal (2006) aborda esse assunto, reiterando que a literatura comparada é uma averiguação de uma ou mais literaturas e não pode ser um sinônimo de comparação, vai além da sondagem de nossas análises e propõe o alcance dos nossos objetivos traçados em uma análise do processo inovador e transgressor dessa obra revisitada e atualizada.

Nessa perspectiva, observamos que *A força do destino*, apresenta um modelo criativo específico, cuja forma transgressora e irônica enseja modos plurais de recepção para compreender e confrontar os processos contemporâneos que ocorreram na ópera intertextualizada e na narrativa de Nélide. A ópera é reescrita como um espetáculo, desconsiderando-a como uma arte. Diante dessa estratégia, ela rasga o próprio tecer literário e promove, na ficção, um espaço de auto questionamento estético. Ao promover esse questionamento, ela intensifica o processo da intertextualidade, fica explícito um grau de tensão entre ópera clássica e narrativa pós-moderna, como se observa,

Álvaro hesitou em 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 devia ainda realizar-se (PIÑON, 1977, p.12).

Uma história cedida pelo jovem espanhol com “pretensões literárias” a uma escritora brasileira carioca. Como o próprio tom da ópera sugere e como fica registrado, para essa história seria necessário “sincronizar” as palavras, e Nélide atua como uma maestrina que conduz cuidadosamente cada instrumento musical, cada setor sonoro da orquestra e cada nota da partitura, de uma narrativa composta por outrem, mas tomada a si naquele ato de reescrita.

Observa-se uma obra em que línguas, geografias, tempos históricos e culturais diferenciados estão sintonizados e que propõe diversos caminhos a serem trilhados nesta pesquisa. Portanto, há o intuito de compreender e analisar esses diversos caminhos percorridos pela narrativa no processo artístico, ópera, e ir em busca desses laços analógicos, por meio da intertextualidade cadenciada da ópera de Verdi e o contexto trágico e cômico da narrativa de Nélide, em seu processo inovador.

Segundo Langer (2011, p. 365), “a tragédia é sempre uma forma cadenciada, é sempre uma virada rumo a um encerramento absoluto.” Essa autora ainda acrescenta “que o que torna a tragédia triste, como ritmo de pura vitalidade, torna a comédia alegre” (LANGER, 2011, p.345), pois a tragédia é morte, e a vida é cômica. Há um tom provocador nessa história da ópera, a comicidade atualiza esse enredo na narrativa, pois Álvaro (na figura de Verdi) cede sua história trágica a Nélide, mas de forma engraçada questiona seu potencial criador, dando, assim, um ritmo lúdico, pois ele brinca com a história, dando certo grau de comicidade. Com essa permissão a narradora adentra na encenação como cronista Nélide e Álvaro levanta o seguinte questionamento a Nélide:

Sabes mesmo contar uma história, Nélide? Sua preocupação era que inventasse eu um espaço onde ele não tivesse incluído. Ou que o descrevesse onde nem mesmo os vizinhos o identificassem. Álvaro queria um retrato vivo, pungente e, de preferência, moral (PIÑON, 1977, p.12).

Esse fato de ser uma cronista intrusa em uma narrativa do século XXI, em uma história do século XVIII, exige sua presença como a personagem protagonista da história atual, isto é esteticamente performático para o leitor, tudo isso é endossado por Wolfgang Iser (2011), pois para ele a proposta da literatura é ter a função de fazer com que o leitor reconsidere sua ação em sociedade, só por meio de uma performance da literatura o leitor pode se defrontar e experimentar a arte literária. Neste estudo, o leitor experimenta o engenhoso artifício literário pós-moderno de *A força do destino*.

Através desse texto ele é levado a experimentar um processo “sonoro de palavras”, apontado por Langer de fruição e endossado por Barthes (2000) ao afirmar que o texto de fruição é aquele que gera prazer, satisfaz as expectativas, rompe com as estruturas sólidas, confronta e desestabiliza. E Iser, ainda acrescenta que quanto à função do efeito estético e performático da literatura, dá a sugestão, de que é um processo que desestabiliza o indivíduo e faz com que o leitor reflita como sujeito social, e por meio dessas reflexões saboreia a arte inovadora de Nélide Piñon, pois ela trata com muita maestria, temas intrigantes para aquela época e de forma irônica, é o que percebemos nesse fragmento.

Oh, pai amado, eles te mataram, mas eu juro vingança. Em nome dos Vargas, sobrenome ilustre, em nome de Sevilha, berço comum do Gualdaquirir, um rio impregnado de mouros, judeus e cristãos novos a fio da espada, e os antigos pares do reino, hei de vingar-me pai, especialmente agora. Ao contrário eu te combatia, porque me sufocava a respiração, não permitiste que eu alcançasse a maioridade. Tinhas horror que te disputasse as mesmas criadas. Temias que eu também fosse parar em teu leito. Muitas vezes te chamei de obsceno capaz de devorar os filhos para provar o sabor da própria carne. Mas, não mencionei antigas desavenças agora. Como haveria de perdoar a bofetada que me deste receoso que eu arrastasse Leonora por caminhos ignorados pelo seu olfato de perdigueiro? Tirei da arma e disse, se não fosses meu pai, eu te sangrava como porco. Não foram nobres as palavras, bem reconheço. Mas logo ensinando-me boas maneiras, me aplicaste exatamente cinquenta bolos na bunda inexperiente, que ficou empolada, saia-me água amarela. Depois de sarar, *o traseiro converteu -se não couro resistente capaz de suportar carícias violentas* (PIÑON, 1977, p. 37, grifos meus).

É a partir dessa desestabilização e do impacto provocado pelo texto prazeroso, ao leitor, que elencamos, aqui, um estudo diferenciado, envolvendo diversas áreas como: teatro, ópera, música e texto literário, compreendendo a Literatura como uma arte diversificada e humanitária. A análise do processo inovador, proposto neste texto, entre o trágico na ópera de Verdi, *La forza del destino*, e o tragicômico na narrativa de Nélide Piñon, *A força do destino*, fundamenta-se nas noções aqui citadas e comentadas a respeito do desempenho de Nélide Piñon em um processo atual da linguagem que utiliza-se de textos diversos, em que a cultura espanhola do século XVIII é intertextualizada em uma narrativa brasileira do século XX, transformando os textos literários e tornando-os complementares e inter-relacionados.

Giuseppe Verdi, em sua ópera, traz um enredo que gira em torno da impossibilidade do amor entre os personagens Álvaro e Leonora, casal separado pela trágica morte do Marquês de Calatrava, pai de Leonora. Carlos, irmão de Leonora, frente à morte do pai, jura vingança. Álvaro alista-se no exército espanhol e é importunado por Carlos, enquanto Leonora, amedrontada com as ameaças do irmão, se refugia em um mosteiro. Após duas situações de reencontro, Álvaro fere Carlos, levando-o a uma morte trágica, mas, mesmo antes de morrer, provoca mais uma tragédia, a morte de Leonora, cumprindo o juramento.

Ao analisar a tragédia, no contexto da ópera, pelo ângulo temporal, geográfico, cultural e tragicômico na narrativa de Nélide Piñon, nota-se sua contemporaneidade e seu processo inovador. Observamos que essa narrativa proporciona ao leitor uma escrita provocadora e de fruição, mesclada por reações de opressão induzida pelo texto que causa estranhamento. É uma história registrada na ópera, em atos dramáticos e sintonizada, tecidos por Nélide de maneira coerente e ao mesmo tempo irreverente, conforme se observa,

Porque suspeitas de mim, amado futuro amante, não tens corpo bastante para provocar os devaneios de uma donzela como eu, de origem nobre, é verdade, mas ainda assim, mulher? Qual é, Leonora, que ritmo *frásico* quer você alcançar com essa voz de contralto? Pensas que não sei o que estas a fazer, olhar de quem quer ser *lida*, e suspira pela posteridade? (PIÑON, 1977, p.12)

Unicamente meu corpo narrador *afina-se* às precárias funções e tece uma respiração ajustada a um sistema de ar mediante, *componho notas musicais* e espasmos. Apenas o sol é indispensável. Quando escurece na caverna da terra as carnes humanas imergem no sono com espantosa credulidade (PIÑON, 1977, p.18; *grifos meu*).

Esses relatos compõem o texto de Nélide, sendo o primeiro sintonizado ao ritmo de uma linguagem musical introduzida em a ópera, ao mesmo tempo, de forma estranha, a intrusa narradora personagem cita o fato de Leonora querer ser lida pela posteridade. No segundo fragmento percebe-se que Nélide, ao compor com palavras cadenciadas o relato, prossegue a história e cita o diálogo entre Álvaro e Leonora nos momentos da tentativa de fuga, como fica registrado a seguir: “não esqueça, amada, que apesar de Verdi e seu verismo, nossa história é de origem espanhola, significando que manteremos a dignidade a qualquer preço. O ultraje é pior que a tragédia” (PIÑON, 1977).

Uma história de origem espanhola que, no contexto da narrativa, cede espaço para relatar seu amor pelo solo brasileiro, contada pela cronista Nélide, que relata o destino de Leonora e ainda descreve seu amor pelas terras brasileiras:

A cronista sentia-se indolente. O suor na pele usufruía dessa doce sensualidade. Não participava, pensava ao menos naqueles momentos de tantas intrigas palacianas, do intenso destino de Leonora.

[...] melhor estaria em Sevilha, a cidade banhada em sangue, ao deslumbrar com lampiões e ruas estreitas. Ou ainda no Leblon, que amava agora como parte de uma altiva agonia que jamais deveria extenuá-la [...] (PIÑON, p.35).

Uma história espanhola trágica, de Verdi, e tragicômica na (narrativa da escritora brasileira) de uma história (drama de Saavedra) *A força do destino*, de Nélide Piñon, deixa clara a duplicação à representação da literatura no decorrer do tempo. O drama musical e trágico levado à cena por Verdi possibilita a identificação da obra pelo leitor e a percepção das



transformações ocorridas; na representação produzida por Nélide Piñon, há uma forte conexão construída com muita maestria ao objeto original, cultural da Espanha, na ópera.

Segundo Langer (2011), o drama apresenta uma proposta poética iluminado de forma diferenciada, realidades ou “eventos” inacabados, respostas claras e rápidas de seres humanos que se correlacionam com suas experiências de vida. A ópera, de Verdi, traduz esse drama correlacionado à história atualizada de Nélide que ilumina o leitor em um processo transformador e de uma acentuada desconstrução.

## 2.1 A ópera

Conceituada por Pavis, no *Dicionário de teatro* (2008), o termo ópera, utiliza todos os recursos do teatro, com, mais ênfase e prestígio a voz e da música, isto é ela representa o teatro por excelência, e este se compraz em ressaltar a convenção e a teatralidade "fala" doravante da tragicidade. No dicionário on-line, o conceito de ópera é de uma obra dramática que tem como principal característica a música, ou seja, o script e seus diálogos são cantados, embora permita textos às vezes falados e acompanhados por uma orquestra. Compreendemos, então que a ópera é um teatro vocalizado que segue determinadas exigências quanto às regras e às consequências esperados da tragédia, sobre uma plateia.

Acrescentamos ainda os conceitos de uma estudiosa do assunto, Ingrid Rodrigues (2014), ao afirmar que, ópera é um gênero híbrido que se garante de diversas referências artísticas, enraizado de forma acentuada no campo da música. Entretanto, ela, sem a construção dos libretos, seria impossível de existir, são peças exclusivamente literárias, mas que raramente são valorizadas como tais. Robson Leitão (2011) amplia essas afirmações ao registrar que “a ópera, teatro musical completo, desde sua criação nos últimos anos do século XVI, suscita discussões apaixonadas e estudos em diversos campos do conhecimento”. Rodrigues (2014) ainda enriquece nossa compreensão ao conceituar o termo ópera, proveniente do latim *opera*, que marca o plural de *opus* “obra”, na mesma língua, insinuando que essa ideia harmoniza as artes de canto coral e solo, recitativo e balé, em um espetáculo encenado.

Trata-se, portanto, de uma composição dramática em que se combinam música instrumental e canto, com a presença ou não de um diálogo falado. Os cantores são acompanhados por um grupo musical, que em algumas óperas pode ser uma orquestra

sinfônica completa. O drama é apresentado utilizando os elementos típicos do teatro, tais como cenografia, vestuários e atuação. No entanto, a letra da ópera (conhecida como libreto) é normalmente cantada, em lugar de ser falada. A este momento chamamos de recitativos. Que se dividem com as Árias, as canções propriamente. Poder-se-ia dizer que a ópera é o casamento perfeito entre a música e o teatro, onde eles se completam, em espaços que nem sabiam que precisavam ser preenchidos (RODRIGUES, 2014, p.104).

Tendo isso em vista e o projeto de reescritura da obra de Nélida, além de que a ópera é uma composição dramática que envolve diversas modalidades artísticas, torna-se notório o fato de ser um elo perfeito entre a música e o teatro, preenchendo espaços em uma forma artística significativa, algo que está bem encadeado na narrativa de *A força do destino*, de forma intertextual. Tal empreendimento nos move a analisar e a acrescentar o estudo da ópera a partir de seu contexto histórico.

## 2. 2 Contextos histórico da ópera.

A ópera, segundo Christiansen (2007), surgiu no início do século XVII, na Itália, para definir as peças de teatro musical, às quais se referia, com formulações universais como *dramma per musica* (drama musical) ou *favola in musica* (fábula musical), espécie de diálogo falado ou declamado acompanhado por uma orquestra. Leitão (2011) acrescenta que a ópera foi implantada no século XIX, na Espanha, e seus resultados não foram satisfatórios. Estabelece que esse fenômeno originou polêmicos debates no decorrer da História. Vista como um teatro musical pleno, desperta discussões pertinentes e estudos em diversificados campos do conhecimento. A ópera é um gênero, de acordo com o que afirma Leitão:

[...] gênero de teatro musicado, por sua vez, como espetáculo de massa, institucionalizado inicialmente pelas cortes italianas, é exportado para os demais centros urbanos da Europa e, posteriormente, da América, colaborando para o despertar de ideias nacionalistas, contra a dominação cultural italiana, a partir da língua (LEITÃO, 2011, p.04).

E como espetáculo de massa, colabora para o despertar das ideias nacionalistas, fica a cargo dos libretistas a tarefa de registrar seus textos em vernáculo, comprovando que cada nação é capaz de produzir óperas apropriadas pertinentes a seu povo. Fato que não era bem aceito durante o século XVII e XVIII, por grande parte das elites e intelectuais. No século XIX, com o fortalecimento do espírito romântico e o nacionalismo consequente, procura-se então a valorização e propostas de construção de uma “Ópera Nacional”, afirmando, assim, a identidade de cada nação e seus valores pátrios.

De importância fundamental para a ópera, os textos poéticos, versificados apropriadamente para o canto, chamados libretos, possibilitam ao compositor, inspiração para a escrita musical. Conforme as informações imbricadas no libreto, o público/ouvinte pode identificar situações, personagens, absorver mensagens explícitas ou implícitas, estimulado pela música, transpondo a ópera de mero espetáculo de lazer para instrumento de comunicação de massa. Nesse aspecto de comunicação de massa, a ópera serve a diversos interesses, principalmente aos sociais e políticos.

Por meio dessas questões pontuadas no contexto da ópera, um quesito cultural em busca da valorização de seu contexto nacional e de sua identidade é que analisaremos a intertextualidade pautada na narrativa da ópera *La forza del destino* e a conexão da ópera e da literatura no ato da tessitura de *A força do destino*.

### 2.3 Ópera e a *mimese* narrativa em *A força do destino*

Ópera, uma obra dramática cuja principal característica é a música. Assim, temos na narrativa de Nélida, *A força do destino*, um drama trágico, em uma singular regência musical e literária que envolve o procedimento de reescritura dinâmica e dialógica devido ao fato de a narrativa estabelecer um tropo da arte musical. E isso só se torna possível devido aos constantes movimentos que Nélida realiza entre a história original e a atualizada e aos instrumentos linguísticos imbricados nesse artifício literário. A autora tece, em seu enredo, a ópera, mesmo ultrapassando a questão do tempo, pois a história se deu há dois séculos, mas ela conduz de forma atualizada a escrita intertextualizada e nova.

O inesperado o transgressor e o encadeamento se confirmam gradativamente, por vezes a cada novo ato da reescritura de Nélida, em uma narrativa de uma *mimese* irreverente. Ópera, *La forza del destino*, e narrativa de Nélida, *A força do destino*, são histórias, nas quais os personagens ficcionais se encantam pela ópera e o leitor pelo encadeamento paródico, dialógico e polifônico incluso em suas narrativas. Em um ritmo sincronizado com o drama da ópera, Nélida rege com certa maestria a narrativa, esse fato fica explícito nas primeiras páginas da obra, ao registrar de forma intrigante o fato a respeito do ciúme de Álvaro ao perceber Leonora se ajeitando para a cronista Nélida:

Por que suspeitas de mim, amado futuro amante, não tens corpo bastante para provocar os devaneios de uma donzela como eu, de origem nobre, é verdade, mas ainda assim mulher? Qual é, Leonora, que ritmo frásico quer alcançar com essa voz de contralto? (PIÑON, 1977, p.10)

No exceto acima, fica explícito o envolvimento da urdidura de Nélida por essa história e sua essência, mesmo que haja uma transgressão na história atual, pois a intrusa narradora se prende aos encantos musicais no ato da escrita e reescreve, de forma atualizada, a ópera de Verdi, com seu efeito sedutor e peculiar. Ópera é uma categoria artística de diversas modalidades, música, dança e teatro, na sua estrutura há cantores auxiliados por elementos como orquestra, cenários, figurinos e iluminação, cantam um drama para um público espectador apreciar fortes emoções. Não se faz necessário a tradução da música se o libreto estiver em língua diferente daquele que o espectador entenda. Em se tratando da narrativa de Nélida, a história da ópera encenada é atualizada e explícita.

De acordo com o estudioso Alan Riding e Leslie Dunton-Downer (2010), o que é pertinente e sedutor na ópera não é o que emociona, é “a voz humana”, pois é o mais tocante dos instrumentos”. Ao encontro dessa afirmação, Nélida Piñon insiste na sua voz, inclusa na estrutura da narrativa, assim como na ópera. *A força do destino* atende a orientação de uma escritura contemporânea.

Se tratando de uma obra atualizada, a narrativa, a recepção da ópera clássica provoca um jogo em que a voz da escritora arremessa como oposição, como desobediência ao modelo original. Assim, o eco da ópera serve-se singularmente como espaço para o jogo, já que a voz da artista brasileira faz o movimento com o primeiro texto, a ópera. Vinculada ao romantismo italiano, a ópera *La forza del destino* é identificada por ópera *buffa*<sup>16</sup>. Neste sentido, há uma quantidade diversificada de vozes expressivas, não as mais belas, mas que revelam temas corriqueiros. Todas cantam a trama operística, subdividida em quatro atos, como se observa no trecho da ópera, extraído de Alan Riding e Leslie Dunton-Downer, em *Guia ilustrado Zahar: Ópera*, em resumo:

**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 a mata acidentalmente. **Ato II:** O filho do marquês, Carlo, diz aos hóspedes de um albergue que busca um estrangeiro que assassinou 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 Carlos encontra um retrato de Leonora em seus pertences. Desafiado

<sup>16</sup>Teatro. Mús. Ópera (1) de assunto jocoso, que surgiu na Itália (fim do séc. XVII) como desenvolvimento dos intermédios dos melodramas, e que se distingue da ópera-cômica pela introdução em cena de personagens burlescas, de tipos facetos ou patuscos, e por uma música mais ligeira, ou exageradamente cômica. [Cf. *ópera-cômica*. Pl.: *óperas-bufas*.] [www.osdicionarios.com/c/significado/opera-bufa](http://www.osdicionarios.com/c/significado/opera-bufa).

para um duelo, Álvaro diz que nunca a seduziu, mas Carlos afirma que ela também terá que morrer. O duelo é interrompido e, só, Álvaro decide entrar para um mosteiro. **Ato IV:** Carlos vai atrás dele para exigir novo duelo. Ferido, pede um padre e Álvaro corre à gruta de Leonora. Os dois se reconhecem, mas Leonora vai socorrer Carlos. Momentos depois, volta sangrando, ferida de morte por Carlos, num derradeiro ato de vingança. Moribunda, ela perdoa Álvaro. (RIDING; DUNTON-DOWNER, 2010, p. 117).

São atos escritos para a ópera em uma composição histórica registrada por seus autores, cuja luta nacional para valorização social e cultural de sua nação é significativa. Nélida, ao intertextualizar a ópera de Verdi em sua reescritura, traz a vicissitude de comparar esses contextos geográficos e culturais tão diferenciados, Espanha 1.800, Brasil, Rio de Janeiro, 1977. Mesmo imbricados em obras literárias dissonantes, esse processo histórico vem ao encontro das afirmações de Chartier (1998) que considera as invenções literárias como discursos ou práticas do mundo social:

Trata-se também de considerar o sentido dos textos como o resultado de uma negociação ou transações entre a invenção literária e os discursos ou práticas do mundo social que buscam, ao mesmo tempo, os materiais e matrizes da criação estética e as condições de sua possível compreensão.<sup>17</sup>

Ao se considerar os sentidos desses textos historicamente analisados, A ópera de Verdi, e a narrativa, *A força do destino*, de Nélida Piñon, observamos as invenções literárias; questões sociais pertinentes são engendradas nas duas obras e transgredidas na narrativa de Nélida, tais como o papel da mulher na sociedade, a questão patriarcal e religiosa, a questão de gêneros. Esse último é um fator intrigante que Nélida trabalha com muita astúcia ao trazer o clássico da ópera em uma conjuntura tradicional, imbrica temas como o lesbianismo, quando Álvaro sente ciúmes de Leonara, ao fazer pose para a cronista Nélida. Incesto, ao percebermos o ciúme exagerado de Carlos por sua irmã, fica evidente, na história, que Carlos cometia incesto com a protagonista. “Quero ser generoso, pai, esquecer que minha irmã prometeu-me fidelidade, haveria de ser minha e de mais ninguém” (PINÕN, 1977, p.41).

Observamos um peso cultural e social nas obras, cada um ha seu tempo diferenciado, de maneira a levar o leitor a compreender em suas condições culturais e sociais e se posicionar frente a uma obra atemporal. A forma do texto e sua fruição são endossados a partir do processo

---

<sup>17</sup>Conferência proferida por Roger Chartier, em 5 de novembro de 1999, no Salão Nobre do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, que abriu o debate que se segue com João Adolfo Hansen.

de recepção desses textos, por se tratar da história de uma ópera, a forma como a autora retrata esse enredo, muitas vezes fica no plano da imaginação dela, a “Cronista Nélide”.

Ao intertextualizar a ópera em *A Força do destino*, Nélide Piñon sugere ao discurso desse gênero clássico temas tradicionais, atos heroicos e o cotidiano da realeza. Nélide Piñon deixa explícito que, em uma obra tão séria como a ópera, seu jogo de linguagem faz de sua história um enredo irônico e atualizado, em contextos em que o trágico é dominante. Entretanto, ela optou por parodiar a ópera *La forza del destino* na narrativa em análise.

Ato proposital, coerente e de uma sensibilidade estética, singular da autora Nélide Piñon. Esta autora realiza com muita maestria em obras literárias de sua autoria, enredos com temas corriqueiros em que aparece o amor improvável, a crítica a questões humanas e trágicas em uma sociedade tradicionalmente religiosa. O lado dramático da ópera é fascinante ao retratar as situações humanas, são essas ações humanas na ópera e correlacionadas na narrativa, que formam a estética transformadora da reescritura de Nélide Piñon.

A ópera de Verdi, com o mesmo título da história narrada por Nélide, propõe uma segunda história contada; nela, a narradora assume um papel estético que também é político e social, ao recolocar discursos hegemônicos pelo prisma da transformação e irreverência artística. Então, em meio à voz atual da narrativa e ao eco da ópera de Verdi, o leitor crítico pode identificar a relevância da escritora brasileira ao registrar a história trágica de um amor impossível, como o amor de Álvaro e Leonora.

Esse eco das vozes na ópera, correlacionado à voz da narradora e com o eco da narrativa de Nélide, sugere que não há uma única via de leitura e sim múltiplas. Nélide é a responsável por contar a trágica história de Álvaro e Leonora, como cronista, deslocando seu olhar para os elementos da ópera, de modo a atualizá-los.

Nessa reescritura, Nélide demonstra sua hesitação, pois sempre que ela se posiciona no texto, destaca os limites de sua atuação: “minha narrativa é porosa, mas nada tão forte que lhe arrisque a autonomia. Ensinou-me a tragédia a exemplaridade do herói, seu encontro marcado com a morte” (PIÑON, 1977, p. 26).

Diante desse jogo trágico e intertextual, a narrativa pode ser vista como um construto político de uma leitura que transforma. Os fatos vivenciados, repassados e transpostos em sociedade para a literatura o julgamento de valores e personagens do universo ficcional de comum acordo com sistema social, impossibilitam assim, esse leitor a experimentar a estética da arte, afastando-o do universo ficcional para apenas ter acesso e reconhecimento das convenções de que já tem informação.

Já a narrativa ficcional literária promove esse espaço e uma “reorganização” do desempenho dos códigos dos sistemas sociais, de maneira que o leitor, provocado pela experiência estética, busque respostas na compreensão do contexto social em que atua. Seria, com isso, um jogo entre autor-texto-leitor. De acordo com Iser (2011, p.107), “a inter-relação autor-texto-leitor [é] concebida como uma dinâmica que conduz a um resultado final”. A partir desse resultado, o leitor é convidado a entrar nas regras, de certa forma, não estabelecidas, mas se percebe em um jogo aberto, de uma obra também aberta.

O leitor atento a cada aproximação com o texto, atribui-lhe um significado. O ato da leitura é, assim, a atividade das leituras individuais, ou seja, uma série de complementos possíveis que se acumulam para acomodar o texto. É nesse ato, peculiar da ópera, analisado na literatura e em um processo de intertextualidade de uma ação mimética inovadora. Nela, o texto e contexto exprimem ironias, metáforas, do passado e do presente, de forma mimética e em diferentes intensidades, até mesmo sonoras dessa criação artística:

Talvez me queiras submissa a histórias cujo sentido do real se concilie com fatias de uma realidade oficial, de modo que me seja fácil segui-las. Mas deque me serviriam estas vidas sólidas, com telhado e vigas mestras, que se obediência e da colheita, elas proibem qualquer transgressão. Enganas-te muito, Álvaro. Não pretendo cingir-me aos parceiros brandos, de calendário ocupado com festas previstas desde o nascimento até o cortejo da morte (PIÑON, 1977, p. 16).

A narrativa da autora é como um texto encenado, isto é, um espetáculo. Onde Iser (2011) questiona a ideia de representação, mas não propõe uma resposta, só direciona a uma obstinada desconfiança devida “à habilidade da representação” como algo apto de fato a explicar o que ocorre na arte ou na literatura. Uma habilidade pela qual a autora faz de sua escritura um palco e contracenam com seus personagens de forma irreverente. Tanto é que essa história representa personagens centradas nos três papéis principais: de Leonora, Álvaro e Nélide.

O drama trágico dos apaixonados andaluzes que protagonizam as ações, em pleno século XVIII, inclui dentro de sua cena a presença física e a trama de uma cronista do século XX, de nome Nélide, a qual, com a permissão de forma desejada dos atores de Verdi, resgata, constroem e transformam a história original.

A intervenção, dentro da fábula, de uma personagem narradora, representa, ao lado dos trágicos protagonistas, o papel de relatora de suas ações, passada há duzentos anos, e com eles dialoga na naturalidade de um único espaço-tempo ficcional, faz da narrativa um palco singular, capaz de conter as representações e os deslocamentos mais inverossímeis com relação

ao objeto-modelo, sem, entretanto, impedir-lhe a identificação. Esse jogo de representações, de deslocamento de semelhanças, às vezes explícitas e às vezes implícitas, trabalhadas por Nélida Piñon, conduz o leitor uma linguagem de experimentação artística e não só de pura *mimese*.

São essas experimentações artísticas provocadoras e intrigantes que levam esse leitor a correlacionar e saborear os textos propostos pela literatura. A ópera de Verdi retrata, no primeiro e no quarto ato, mortes trágicas que foram traçadas por um destino lamentado por Álvaro: “Don Álvaro lamenta o seu miserável destino”. Destino esse que é traçado pela morte do pai de sua amada, ao tentar roubá-la para fugirem. Mortes que também acontecem no quarto ato, quando Carlos, irmão de Leonora, luta com Álvaro. Carlos que jurou vingança pela morte do pai, só que no momento da briga, entre Carlos e Álvaro, já no final do IV Ato, é Carlos apunhalado por Álvaro, é ferido de morte, mas poucos minutos antes de morrer, mata sua irmã Leonora. Assim, três mortes foram deflagradas na ópera.

Mortes essas que também serão engendradas com muita maestria na linguagem transgressora de Nélida Piñon em *A força do destino*, uma narrativa que duplica o enredo da obra em uma *mimese* literária, que *pode* ser retratada por uma narrativa ou por um drama que é explícito pelo direcionamento humano, ao apreciar, conhecer e reconhecer e apropriar-se da forma original.

Com esse reconhecimento, mesmo que transgressor dos enredos da forma original retratada na ópera de Verdi, percebe-se assim, não ser uma simples *mimese* em que acontecem as mortes trágicas de forma na narrativa de Nélida, como se observa no relato de Leonora após a morte de seu pai: “Oh, meu pai, que dor é esta, cobre-se teu rosto de riscos de mapas. O que houve de onde veio semelhante estalido? Por que tombas ao solo, e agora este filete de sangue, é sangue mesmo, sangue, ah (PIÑON, 1977, p.28). Podemos observar que houve na ópera uma forma dramática de se retratar esse fato, como também na narrativa de Nélida. Assim compreendemos que a história da ópera não foi embrenhada por Nélida como uma mera *mimese*.

Para compreendermos melhor *mimese*, em sua gênese, iniciamos da forma que ela foi retratada por Aristóteles. Através deste autor compreendemos que a *mimese* não se circunscreve no campo da verdade, mas do possível e do verossímil. Isto é, para o estagirita ela não representa uma simples imitação: refere-se, na verdade, de uma atividade que, ao mesmo tempo em que reproduz o real, na perspectiva “o supera, o aprimora, o melhora, modificando e recriando-o.”



É nesse processo de recriação que a arte se estabelece não como uma cópia do real, mas como um processo de verossimilhança. Por sua vez, esses são sempre ações acerca do comportamento humano. Considerando que os indivíduos não seguem modelos reguladores, agem sem regras e com grande variedade de atitudes. Assim temos a formação de uma gama de possibilidades para a invenção literária que, embora ficcionais, constituem-se como plausíveis e/ou verossímeis em relação aos eventos, ao factual, ao teórico.

Já para Auerbach a ideia de *mimesis* como encontrada não é bem definida, mas tem gênese em Aristóteles como: a imitação do mundo real e das condições e tipos que nele se apresentam. E é a partir dessa imitação do mundo, é que a obra *súplica* o subtítulo de um projeto teórico desse autor, isto é a representação da realidade no mundo ocidental.

A partir desse projeto *A Mimese, a representação da realidade*, desenvolvido por Auerbach, faz um resgate a essa representação da realidade, como o próprio nome instiga, na literatura ocidental. E o que corrobora para isso, no conceito deste autor é o “realismo figural”, que advém da noção de figura, fator desenvolvido por ele em sua obra *Mimese*, mas é um conceito que ele não define de forma clara no decorrer desta obra.

Observamos que esta proposta, realizada por Auerbach, paira sobre dois fundamentos o “realismo figural”, isto é uma espécie de separação entre o “alto realismo”, e um “baixo realismo”. Sendo que o primeiro representaria o sublime, isto é a alta realeza. E o segundo consistiria no termo literário para identificar as classes mais baixas. Seria assim então segundo Auerbach, seguidor de Aristóteles (2005), “o alto realismo designado como a tragédia, e o “baixo realismo” a comédia. A partir de então o mimético analisado por esse autor, onde a tragédia e a comédia se mesclam na narrativa em um processo de verossimilhança, esse fator é o que circunscreve no texto de *A força do destino*.

E é por meio dessa verossimilhança que as histórias trágicas da ópera são relatadas na narrativa de Nélide, com uma linguagem sutilmente mimética que faz emergir o destino trágico, pois observamos que a *mimese* é recuperada nas artes contemporâneas como algo astucioso de criação, compreendendo que a ópera é um processo de transformação individual já, de certa forma efetivo através de novas analogias.

E são essas novas correlações do já existente, da arte já retratada na forma dramática da ópera, que a análise na narrativa de Nélide Piñon traz a *mimese* em seu caráter transgressor e contemporâneo. Para Erik Auerbach (1971), toda obra de arte que tem em sua essência três fatores predominantes: a época que se originou; a geografia, e a singularidade de seu criador.

Foram essas peculiaridades dos autores, Verdi e Nélida, no ato da escrita da história dramática que foram encenados na ópera e narrados por Nélida. Esta última em uma linguagem atualizada, mas com uma identificação explícita dos fatos que envolvem a história clássica do século XVIII, em uma narrativa do século onde as mortes trágicas, são reescritas de forma bem atualizada. Como se observa nesse exceto,

Passou-lhe a mão pelo rosto. Nunca te vi tão branca assim, minha irmã. A morte, porém já lhe vinha a galope. Não autorizava outras confidências. Dispunha de menos de um minuto para lhe enfiar-lhe a faca no peito. Carlos apurou-se, não devia a irmã esquecer-se de morrer, já que não pudera eliminar Álvaro, rival e assassino. Agiu com rapidez, um golpe seco, a mão tremeu-lhe ligeiramente. Agora ocupada com sua própria morte, que lhe tomava todo seu tempo livre, Leonora deixa seu irmão morrer sozinho (PIÑON, 1977, p.114).

Mortes essas que foram traçadas por uma história de amor entre Álvaro e Leonora, em busca dessa realização afetuosa, a força do destino foi o espetáculo das artes. Assim, logo de início, dos enredos, ópera e narrativa, o Marquês de Calatrava, pai de Leonora foi *morto* pelo disparo da arma de Álvaro. A moça, desesperada com o acontecido e ameaçada pelo irmão, foge. Refugia-se em um mosteiro, em certo momento, acomodada em seus aposentos em meio a seus jejuns, sacrifícios e orações, percebe uma discussão lá fora. Vai ver o que estava acontecendo e percebe que era uma briga entre o seu amado Álvaro e o seu irmão Carlos. Corre para ver, pois seu irmão Carlos estava prestes a morrer, após ter sido apunhalado por Álvaro, chega para perto do irmão com a intenção de lhe pedir perdão. Logo que se aproximou de Carlos, sem dar tempo de dirigir-lhe a palavra, é apunhalada por ele e morre. O destino pregou a morte trágica do Marquês de Calatrava, Carlos e Leonora.

Álvaro lamenta seu destino de ficar só, e por mais um assassinato em suas mãos. Um espetáculo, não simplesmente mimético, mas que sofre um processo transformador, e performático entre a vida e a morte. Espetáculo este extraído da ópera e intertextualizada na narrativa. Acrescentamos a esse contexto, que a literatura provém de outras literaturas e produz um incansável diálogo entre obras anteriores.

No instante em que uma produção literária referencia o discurso alheio em seu próprio discurso, ela produz seu olhar crítico sobre ele e sobre si própria, suscitando a auto reflexividade e como já foi dito uma metanarratividade. Esse fator de auto reflexão que leva o autor a se debruçar sobre a sua escrita, ou melhor, sobre o próprio texto. Acrescentamos nesse papel de auto-reflexão em que o leitor é levado a questionar sobre o seu papel social.

E para esse questionamento dentro do processo mimético Erik Auerbach em sua tese de 1929, traz o seguinte argumento, “[...] o homem conhecido, que vive, vinculado à história;

o indivíduo existente em sua unidade e completude, em poucas palavras: a imitação de sua natureza histórica”, (p. 213). Essa dinâmica da obra, deixa evidente um jogo intertextual que, como contraste, revela a narrativa como sendo de ficção, construída por meio da apropriação e transformação de diálogos, recusando a construção do mundo como mera *mimese*.

Através dessa recusa do mundo como mera *mimese*, Nélida Piñon, em *A força do destino*, promove um arcabouço de linguagens e de intromissão autoral. Assim ela traz um relato mimetizado da realidade exterior, intromete na história com o mesmo nome. Se impõe como ser ficcional em relação, de certa forma indireta, com o real. E o mais estranhamente intrigante é que transita de forma livre na narrativa se deslocando no tempo e no espaço, com a permissão de Verdi, em uma história que ocorre há dois séculos atrás.

Retratamos assim, a esse processo em uma *mimese* transgressora e de intromissão autoral a narrativa tragicômica de *A força do destino*. O trágico é também universal, nessa universalidade de diversas linguagens artísticas, teatro, ópera e narrativa tragicômica estão inseridos. Esse trágico se instaura de uma forma avassaladora em obras contemporâneas, como é o caso da narrativa, analisada neste estudo.

Em se tratando de tragédia que de certa forma está imbricada no enredo de Verdi, elencamos o trágico contemporâneo apresentado por Meiches “como categoria ou princípio filosófico, que ultrapassa a sua concretização na tragédia grega, podendo manifestar-se em todo tipo de linguagem artística e filosófica” (MEICHES, 2000, p.21). São esta linguagem trágicas da ópera e tragicômicos na narrativa que trazem certa inquietação ao leitor, em uma escrita desafiadora e contemporânea, em que o clássico e tradicional da ópera se faz novo e atualizado na linguagem da narrativa de Nélida.

O leitor é inquietado, frente a esse processo transgressor de uma literatura que incomoda. E essa transgressão inquieta o leitor, incomoda, leva-o a querer refletir no processo filosófico e linguístico e social, no artifício da escrita dessa autora. Isto é, como obra estética de ficção, *A força do destino*, se posiciona em um construto intrigante de *mimese* literária. Onde apresenta um processo de transformação do objeto original, a ópera clássica, em uma poética expressa na contemporaneidade, se libertando das amarras da literatura tradicional, promove assim elementos contrários.

São estes elementos contraditórios, entre o fato trágico das mortes, e o tragicômico da narrativa, diante de uma não simples, mas complexa *mimese* literária que esta obra é arquitetada. Assim, podemos ressaltar que é pertinente, quando há uma averiguação de um ou mais textos literários, uma sondagem que proporcione análises significativas em busca de

nossos objetivos que foram traçados de forma filosófica ao abraçar o clássico da ópera, na narrativa de Nélide.

Um artifício transgressor, espetacular, performático e intertextual tecido na composição dessa obra contemporânea de *A força do destino*. O ponto de toque, em nossa pesquisa, está direcionado é “*a avaria do sentimento profundo*” e transgressor de Nélide Piñon e a sua filosofia e uma linguagem irreverente no construto desta obra. Fabulados de forma semelhante ao assistido nos mitos, de maneira, tragicômica em uma paródia intertextual.

### III INTERTEXTUALIDADE E PARÓDIA NA NARRATIVA DE NÉLIDA PIÑÓN

Tantos anos já se passaram. O tempo caçou borboletas e o nosso afeto. Mas, quantos dentre nós, ainda estão vivos, devotam a vida a mesma paixão de outrora. E permitiram que o mais visível dos seus rostos fosse o pedaço maior de nosso medo. Não tenho respostas. A história interpõe-se entre o vulnerável e o que não alcanço. Recordo, sim, haver pedido à cronista, apenas sugerindo, que se cuidasse, não permitisse que a umidade lhe mofasse a alma. Ela, a quem estava eu atada por um fado comum, apenas prometeu-me que manteria 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, poderia ainda responder por um estágio a que falte certo paladar de mel.

NÉLIDA PIÑÓN

*A força do destino*, reescrita por Nélida Piñón, engendra em seu processo uma significativa intertextualidade paródica, são escritas de maneira autoconsciente as fronteiras entre o real e o ficcional, tornando isso evidente ao leitor. Mediante característica teatral e operística, a narrativa é construída por um processo irônico, parodiando as formas clássicas da ópera e sincronizando a historicidade ao texto. Logo, é notória a forte ligação à ópera *La forza del destino*, de Giuseppe Verdi, e a narrativa *A força do destino*, como já foi dito anteriormente.

Nélida Piñón proporciona uma cadência ao argumento operístico clássico para outra categoria artística, uma narrativa atualizada, trilha um percurso contrário aos escritores da ópera. Apropria-se do discurso trágico de *La forza del destino* e (re)cria a narrativa tragicômica *A força do destino*. Portanto, de início ela des(constrói) o encadeamento artístico, musical e narrativo para reescrevê-lo sob um processo inovador e pervertido, imbricado na veia literária da narrativa contemporânea.

As conexões intertextuais, elencadas na ópera e na narrativa, são explícitas no decorrer da história em *A força do destino*. Os aspectos compositivos da ópera intensificam a compreensão do enredo original. O enunciado da narradora personagem restabelece a interpretação da obra e lhe concede pluralidade sob um processo histórico ideológico e inovador, acentuando uma proposta estética, intertextual e paródica.

Assim, observamos que uma narrativa proveniente da paródia remete sempre a outro texto ou à outra maneira de discurso codificado. Nesse sentido, Hutcheon (1985, p. 39) ressalta que “a paródia é, fundamentalmente, dupla e dividida; sua ambivalência brota dos impulsos duais de forças conservadoras e revolucionárias inerentes à sua natureza, como transgressão autorizada” em um texto já existente, ao assumir um processo inovador de imitação textual com

intenção tragicômica por meio da deformação, da transgressão e de uma sutil imitação. É pertinente ressaltar que a paródia é uma das técnicas que procede à transformação textual e é associada à intertextualidade.

### 3.1 A intertextualidade

Compreender a intertextualidade, a partir da raiz latina do termo, com o auxílio do dicionário de termos literários *Massaud Moisés* (1974) em que é um vocabulário proposto por Júlia Kristevá em *Semiotikê Recherche, em Semianálise* (1969), influenciada pela teoria dialógica de Bakhtin, que divisava na paródia a convergência e o cruzamento de “dois estilos e duas linguagens, interlinguísticos” (1981,390). Gerard Genette (2006, p. 08), a esse respeito, traz a seguinte afirmação, “defino-o, de maneira sem dúvida restritiva, como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente isto é, efetiva de um texto em outro” (p. 08).

Assim, acrescentamos que o termo “intertextualidade” foi designado pela pesquisadora Julia Kristeva, desde a década de 1960, ao pesquisar a noção do termo dialogismo, proposta pelo teórico Mikhail Bakhtin, como fundamento básico do diálogo existente entre diferentes textos e discursos que tecem nossa tradição literária.

Na obra *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1981), Bakhtin revela sua teoria sobre o “romance polifônico”. O autor defende que há no texto literário moderno, especificamente, duas ou mais vozes que dialogam de forma que vários sentidos são ecoados por meio de sua leitura. Essa diversidade de sentidos e de vozes que ecoam nos textos modernos, via diálogos polifônicos, pode ter uma melhor compreensão com os fundamentos de dialogismo ou polifonia realizado por este autor, pois foi quem desbravou os caminhos para os estudos sobre a intertextualidade. A partir de então, passou a ser compreendida como um princípio que consiste na coexistência de diálogos entre textos e na interação de várias vozes.

Kristeva (1969, p. 14), ainda acrescenta, “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação de outro texto”. Ela continua: “a palavra literária não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais (*Idem*, p. 14). Já a pesquisadora Thifaine Saymoualt (2008, p. 11), em sua obra *A Intertextualidade*, tece o seguinte comentário: “a intertextualidade não é mais uma retomada de citação ou de reescrita, mas descrição dos movimentos e passagem da escritura na sua relação consigo mesma e com os outros”. No que se refere a esse aspecto, ainda reitera que a intertextualidade deve ser assimilada

como uma prática de multiplicidade de textos (SAYMOUALT, 2008, p. 43). É nessa multiplicidade de textos, ópera, música teatro, encenação e narração literária, em uma significativa interdisciplinaridade intertextual que essa narrativa acontece.

Para Ivani Fazenda (1979, p. 2) a interdisciplinaridade é “enfocar tópicos como: linguagem, identidade, totalidade”. Ainda acrescenta que “a linguagem não é apenas um instrumento, um meio, mas uma revelação do seu íntimo e do laço psíquico que nos une ao mundo e a nossos semelhantes” (FAZENDA, 1979, p. 53). Foi essa linguagem utilizada por Nélide Piñon, onde a arte da ópera de Verdi é resgatada de há dois séculos e trazida até o século XX, como um instrumento a nos unir de forma lúdica a contextos históricos, sócias, artísticos, culturais e políticos do século XVIII, promovendo assim um arcabouço de interações de apropriação do conhecimento. Isto é um conhecimento interdisciplinar e intertextual entre um texto e outro, isto é de certa forma eles se dialogam se assemelham e aproximam a Literatura com a Arte.

Nesse processo, os escritores apropriam de outros textos em uma atitude implícita, não se preocupando em ser um simples ato mimético, ou paródico; valoram apenas o fato de produzir a arte literária. No entanto, à medida que a obra literária é registrada e relacionada a outros textos a sua volta, o invólucro que acomoda as diversas vozes se rompe, explicitando uma polifonia latente. Dessa forma, o fazer artístico da narrativa intertextual torna-se inacabada, possibilitando ao leitor a livre tramitação e interpretação.

Compreendemos assim, que a intertextualidade tem a finalidade de revisitar o passado histórico ou artístico-cultural, sem negá-lo completamente, mas mensurando-o criticamente e tornando-o atual em um novo discurso, como constata Linda Hutcheon ao conceituar que a intertextualidade contemporânea é uma demonstração desejosa de encurtar o longo caminho entre “o passado e o presente do leitor”, é um ato artístico da reescrita do passado em um novo contexto (HUTCHEON, 1991).

Com base na proposta da reescrita do passado em um novo contexto artístico, sugerido por Hutcheon, acrescentamos que, dentre os diversos matizes em que a intertextualidade se manifesta, a paródia está entre os assuntos mais discutidos nos estudos literários da contemporaneidade.

De forma irreverente, o parodiar faz parte da obra, *A força do destino*, ao analisarmos a intertextualidade de Nélide e a sua linguagem irreverente, de seu construto narrativo e literário, procuramos compreender o trágico nas correlações intertextuais, percebendo a paródia inserida nessa proposta tragicômica. Linda Hutcheon (1985, p. 13) informa que a “paródia é

neste século, um dos modos maiores da construção formal e temática de textos. E para, além disto, tem uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas.”

Aqui, desdobraremos na investigação da arte de sua escrita no contexto contemporâneo para que tenhamos uma melhor compreensão da obra, pois todos esses quesitos concedem à cronista uma forma de tornar sua linguagem um processo irreverente e paródico. A integralidade da narrativa literária está na condição da verossimilhança desfrutada pelo autor contemporâneo para induzir o leitor a compreender que sua reescritura é uma obra de arte ficcional e real:

[...] [é] a única maneira aceitável de colocar as relações entre a literatura e a realidade em termos de “ilusão referencial”, ou como “efeito de real”, como bem afirmou Barthes. A questão da representação volta-se para o do verossímil, como convenção ou código partilhado pelo autor e pelo leitor (COMPAGNON, 1999, p. 110).

Constatamos que o processo verossímil que se estabelece na narrativa, relacionando à literatura ficcional ao real, torna as personagens complexas, assegurando uma “verdade” criada pelo texto e para o texto. Com esse propósito, os escritores procuram nivelar o que é real no que é fictício em suas narrativas. Fator explícito em *A força do destino*, quando o título já direciona para a sina existencial e, no mesmo momento, uma pessoa real se mistura com personagens ficcionais, é o que acontece à cronista Nélida e seus personagens, igualmente ao que se observa no trecho abaixo:

Não sabes então? Porque está escrito que o pai não virá impedir a nossa fuga. Não creio, Leonora, é bem capaz dele aparecer só para dar continuidade a 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? Presta atenção, Leonora, se o velho não aparece, como levaremos a nossa história adiante? De que material Nélida vai dispor para registrar em seus anais as nossas vidas (PIÑON, 1977, p. 10)?

Nesse excerto, ficam explícitas as principais estratégias intertextuais entre o texto de Nélida e a ópera de Verdi. As vozes das personagens relatando o fato do pai de Leonara aparecer no instante da fuga, quando ela comenta “que graça haveria do pai nos surpreender? Presta atenção, Leonora, se o velho não aparece, como levaremos a nossa história adiante”? Essa intertextualidade explícita é percebida pelo uso de títulos semelhantes, personagens com os mesmos nomes, pelos fatos intrigantes trágicos e paródicos relatados por Nélida, consumando,



em sua escritura, uma contemporaneidade à ópera. A singularidade desse texto, escrito por Nélida, dá-se ao tirar proveito da paródia engendrada por um jogo metanarrativo<sup>18</sup>.

Nélida Piñon, em *A força do destino*, criou um enredo focado na impossibilidade do amor entre as personagens Álvaro e Leonora. É claro que esse casal não é uma criação autêntica da autora. O leitor é conduzido ao contexto teatral e operístico das personagens e levado a entender o processo de (re) criação, na narrativa, realizado sob uma proposta intertextual.

O foco desse enredo encenado na peça teatral reproduz o amor trágico do casal que é derrotado pelo destino e, em compensação, relata a salva guarda à honra da família. Giuseppe Verdi, músico italiano, transformou a peça de teatro *Dom Álvaro*, o *La fuerza del sino*, conforme a que havia exigido o Teatro Imperial de São Petersburgo, Rússia, na ópera *La forza del destino*, com libreto de Francisco Maria Piave, isso ocorreu no ano de 1862. E no decorrer do enredo de Nélida, não se observa uma repetição da história antiga. Nélida se posiciona e, ao intrometer-se em meio às personagens, observa-se uma intertextualidade significativa entre a sua obra *A força do destino* e a ópera homônima de Giuseppe Verdi. Onde a autora acaba se intrometendo como personagem,

Está bem, mulher, vou fingir que te exibis para mim, e não para a cronista Nélida. Perdoem-me, leitores, se 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 (PINON, 1977, p. 11).

Nélida Piñon se intromete em sua própria história literária, atuando com papéis diversos. Em alguns momentos é autora, em outra narradora, de repente personagem ou mesmo aparece sendo a cronista Nélida. Ao entrar em cena para atuar em meio às personagens da ópera, Nélida leva ao leitor um jeito singular de narrar, se permite adentrar a ópera de Verdi e, por meio dessa atitude, reescreve a história da ópera sobre o prisma de uma narrativa atualizada, ato valoroso, pois ela contradiz o real e o ficcional.

Observamos que ao interligar a realidade e ficção, em se tratando do ato de criação literária, há dos dois lados uma transfiguração e a natureza trágica da ópera se encarrega do final da narrativa, isto é, o texto da ópera se encarrega de dar o destino de morte a Leonora e Carlos, o que é também intertextualizada na obra de Nélida. Como empreendemos uma análise da obra, *A força do destino*, do ponto de vista da intertextualidade, endossamos o olhar de Samoyault, pois através dele entendemos que a produção do autor é a apropriação de novos

---

<sup>18</sup>*Metanarrativas e jogos de linguagem* são conceitos utilizados pelo filósofo francês Jean-François Lyotard (1924-1998) na obra “A condição pós-moderna”, de 1979.

discursos para se transformar em outro texto (SAMOYALT, 2008) É interessante a forma como o diálogo entre literatura e ópera eleva a qualidade da produção em estudo, influenciando na recepção crítica dessa escritora brasileira, pois a intertextualidade significa uma transposição de significantes e significados a partir de uma nova articulação e temporalidade.

Trata-se assim de uma intertextualidade paródica e pós-moderna, a forma do romance passa a ser também um dos temas da obra. Essa superposição de textos, montada por Nélide, é fundamentada por uma “relação dinâmica, de transformação, cruzamento, o movimento da língua descrito que implica uma concepção extensiva do intertexto” (SAMOYALT, 2008, p. 16). Linda Hutcheon (1991) reitera dizendo que a intertextualidade é uma particularidade do texto pós-moderno, pois explicita o jogo de montagem que sustenta a metanarrativa. É a partir desse jogo de montagem, entre a ópera e a narrativa, que o enredo da obra de Nélide se instaura.

Alicerçada na teoria da intertextualidade, o fruir dessa obra literária passa por uma alteração pertinente que consiste na multiplicidade de seus significados, possibilitando e requerendo múltiplas leituras. É uma obra engendrada com os clássicos, na qual a autora valora o papel de leitora, fator de pertinência para entendermos seu construto narrativo e artístico.

Diante desse contexto, exploramos a maneira como as vozes se cruzam por meio da literatura e da ópera, acentuando a recepção crítica da escritora brasileira. Entretanto, ao trazer as vozes operísticas dos personagens de Verdi, para seu romance, Nélide Piñon demonstra um dialogismo crítico, busca mostrar o lugar de fala dessas personagens por uma proposta de construção metaficcional, em que o contexto da ópera seja intrínseco ao romance. Para Bakhtin (1981), o fundamento de toda a linguagem é o dialogismo, essa relação com o outro. Ele ainda contribui mostrando que “a vida é dialógica por natureza. Viver significa participar de um diálogo” (BAKHTIN, 1981, p. 293). Nélide, em sua forma peculiar, anuncia e dialoga com os protagonistas do espetáculo de Verdi que foram selecionados para atuarem em um novo texto e em uma recriação humorística.

A forma irreverente e o uso da metanarratividade são aspectos importantes a serem ressaltados, pois no âmbito da reescrita de sua história, a cronista tece, em sua narrativa, algumas observações sobre o texto que está sendo escrito, relatando a maneira como essa história se desenvolve. De antemão, o leitor deduz que “o romance apresenta duas histórias imbricadas, a das personagens e a história do livro se fazendo” (ZOLIN, 2003, p. 112).

Nélide Piñon, em *A força do destino*, reconta a mesma história da ópera, assumindo um lugar contemporâneo de produção cultural. Uma das singularidades dessa versão é, de uma certa maneira, humorística. Isso fica evidente no instante em que a cronista Nélide e as

personagens se rebelam contra o texto narrado. Essa forma lúdica está exposta no jogo metanarrativo, pelo qual narrar e brincar se mesclam de forma acentuada, ao modo como ilustra o seguinte fragmento da obra: “Verdi quis cobri-los (Leonora e Álvaro) de música, sangue e marshmallow, pelas salas do mundo, porque amava quem nascia em Sevilha” (PIÑON, 1977, p. 17).

Esses relatos humorísticos demonstram a postura da leitora contemporânea. Uma narradora que retrata a ópera como um espetáculo e não a valorando como uma obra de arte. Através desse construto estratégico, ela salienta o próprio fazer literário e a torna ficção, um espaço de auto questionamento estético.

Ao trazer o questionamento do próprio fazer literário, percebemos a acentuada intertextualidade e metanarratividade da obra. Esse diálogo entre ópera e literatura não é simples, há uma tensão entre os dois gêneros. As personagens de Verdi ganham uma versão irreverente ao entrar em choque com a narradora, como ele questiona: “sabe mesmo contar uma história, Nélide? Sua maior preocupação era que inventasse um espaço onde não estivesse ele incluído. Ou que o descrevesse de modo que nem os vizinhos o identificassem” (PIÑON, 1977, p.11). Percebemos aqui uma certa ironia, a própria questão criativa da narradora, quando Álvaro levanta essa dúvida.

Tomamos a apresentação de uma ópera como metáfora dessa construção literária por entender que a sua estrutura narrativa, imbuída de caráter paródico, remete a essa manifestação artística. O uso da intertextualidade, como um espetáculo musical, teve por base uma peça teatral, formaliza, em nossa análise, a possibilidade que aventamos. O parodiar está na (re) apresentação e na representação do enredo e das características das personagens sob novo ângulo, o das suas inconsistências, destituindo a dramaticidade da ópera de sua aparente e laudatória veracidade. Nélide faria, assim, uma releitura da ópera utilizando fundamentalmente a comicidade.

### 3.2 Paródias como jogo intertextual

Este texto tem por objeto de análise a paródia como um jogo intertextual e, para melhor compreendê-la, iniciamos com o estudioso do assunto, Afonso San'tana (1985, p. 85), ele nos diz que “a paródia é um efeito de linguagem que vem se tornando cada vez mais presente nas

obras contemporâneas, havendo uma pertinente harmonia entre paródia e modernidade”. Esse mesmo autor afirma:

[...] tem-se observado que a paródia é um efeito sintomático de algo que ocorre com a arte de nosso tempo. Ou seja: a frequência com que aparecem textos parodísticos testemunha que a arte contemporânea se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos (SANT’ANA, 1985, p. 8).

Pesquisadores do assunto afirmam que assim como intertextualidade não é um fenômeno novo, a paródia também não é sua origem remonta à Antiguidade Clássica. Sant’anna (1985) constata que Aristóteles (384 a.C - 322 a.C.), em sua Poética, atribui a origem do termo “paródia” a Hegemon de Thaso (século 5 a.C.), pois ao adotar o estilo épico para representar homens como inferiores (e não superiores, cotejados com os deuses), promoveu uma inversão de sentidos, o que, para ele, seria o primeiro uso desse recurso.

Se observarmos as afirmações relacionadas às paródias e a teorias posteriores que seguiram essa linha de pensamento clássico, é possível depreendê-la como subversão da estrutura e do sentido de determinado segmento textual, seria então reflexo da visão “carnavalizada” do mundo (utilizando um termo bakhtiniano), um canto desafinado, “bem comportado, conservador das práticas discursivas hegemônicas”.

Essa divergência pontuada entre o texto parodiado e o novo texto também é abordada por Affonso Romano de Sant’Anna (1985), que considera de certa forma, como recurso parodístico o “desvio total” em relação ao texto primeiro, ainda acrescenta que:

[A paródia] é o texto ou o filho rebelde, que quer negar a sua paternidade e quer autonomia e maioridade [...]. Sendo uma rebelião, a paródia é parricida. Ela mata o texto-pai em busca da diferença. É o gosto inaugural da autoria e da individualidade (SANT’ANNA, 1985, p. 32).

Essa rebelião provocada pela paródia, segundo o que afirma Santana, e a visão carnavalizada do mundo, analisada por Bakhtin, leva-nos a compreender que a paródia incrimina e faz falar aquilo que a linguagem normal procura encobrir, pela incoerência e equivalência que se revela no dialogismo pertinente do carnaval, através de um discurso descentralizado.

É a partir desse contexto de paródia e de intertextualidade em uma representação discursiva que se explora suas virtualidades, conferindo-lhe a ampliação de sua rede semântica

e o que acontece com a obra *A força do destino*. Tece-se, assim, um jogo em que o leitor se vê inserido em um novo conjunto de possibilidades enunciativas.

Esse modelo expressivo une-se à paródia para tornar os enunciados a continuação de discursos anteriores, recuperando o princípio, segundo o qual todo discurso é suscetível de ampliar-se a partir de textos anteriores, especialmente por meio das possibilidades expansivas da metanarrativa, “por isso se diz que a paródia é uma forma de a linguagem se voltar para si mesma” (SANTANA, 1985, p. 08).

A análise da obra, *A força do destino*, com foco na questão da intertextualidade e paródia, sugere que um texto literário estabelece um conjunto de relações com outros textos, conclui-se que é isso que lhe dá sentido e visibilidade, como propôs Hutcheon (1991): “por ser paródica, tal obra explora a transgressão autorizada, pois sua irônica diferença se estabelece no próprio âmago da semelhança”. Esse amálgama enriquecedor do texto, pela ativação da atividade linguística, é o que ocorre na obra de Nélide, possibilitando que os significantes e os significados transponham os sentidos convencionais para atingir o fundo obscuro da significação, lugar em que o texto ganha visibilidade.

*A força do destino* é uma obra dotada de um notável poder imaginativo que, pela intertextualidade e paródia, evidencia o processo criativo estabelecido pela autora, no qual estão presentes intenções, valores sociais e concepções que ampliam a malha significativa do texto, composta de um conjunto diversificado de outros textos como o romance, a crônica, a ópera, o teatro e a música. Tudo isso expresso por meio de um discurso contemporâneo, o que lhe confere um caráter inequívoco de atualidade.

Nélide Piñon elabora sua narrativa em um significativo jogo que se amplia a cada leitura, de modo que o texto se mantenha continuamente aberto, propiciando novas formas de ser lido, além de estabelecer modos de recepção direcionados para traços e rastros, nunca para uma comunicação plenamente estabelecida. Esse jogo se intensifica à medida que o leitor atento se posiciona, pois essa obra, segundo Umberto Eco (2003, p. 199) “reflete sobre o que se está contando e talvez convide o leitor a compartilhar de suas reflexões”. Assim com o livro leva-nos a compreender o conceito de texto por meio da metanarratividade.

No ato da leitura, no tramitar do texto, o leitor se depara com a narradora que se denomina de cronista Nélide, propondo, assim, relações que não se fecham, já que a pluralidade da linguagem alude ao que está fora e ao que está dentro, tornando os movimentos textuais dinâmicos por meio de deslocamentos que se ampliam continuamente.

Isso, agregado ao processo transgressor da paródia, duplica o espaço enunciativo pelo imbricamento desse texto com o de Verdi, organizando um universo ao mesmo tempo uno e plural. O dinamismo desse entendimento pela paródia acrescenta novos olhares ao texto operístico e a como os personagens se posicionam de forma contrária aos comportamentos tradicionais. Nesse contexto, Sant'Ana (1985), arrola sobre esse fator como um jogo aberto e de comportamentos contrários, ou seja, como um jogo intertextual e paródico.

É a partir desse significado, dado por Sant'Ana, e com seu conceito moderno “de que paródia é um jogo intertextual”, que Nélida Piñon, em seu processo literário, cria uma atitude de reinventar o texto de forma criteriosa. Um fazer artístico e lúdico com as personagens da ópera italiana, pois o lúdico faz parte da tessitura da identidade da artista que joga com elementos estéticos e faz uma releitura do drama ao utilizar a paródia e a intertextualidade. Como observamos neste fragmento da narrativa,

Com sua licença, doutor, agora me retiro. Afinal, não sou testemunha de fé, e não tenho firma no cartório da Erasmo 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. Já estou atrasada, doutor. Especialmente porque partiram todos a galope. Dom Álvaro, à garupa do animal fiel. O mesmo animal que invadiu o jardim em busca do pobre militar, após Leonora amparar o pai ali a expirar, não sem antes gritar-lhe maldição, maldição, filha ingrata, e Dom Álvaro, desorientado, querendo fugir, e sem saber como. Sim, o cavalo veio a nós, seguramente atraído pelo disparo. Tinha o olhar sensível e algo fatigado. Inclinou-se sobre Dom Álvaro, acariciou-o seguidas vezes, parecia instigá-lo à fuga, não havia outra saída. Ao mesmo tempo, Curra [criada da família] tratava de convencer Leonora a abandonar o local do crime. Queria evitar suspeitas sobre a atuação dos dois nesta tragédia espanhola. Nada sei da terna ligação de Dom Álvaro e seu cavalo. Pouco conheço desentendimentos assim tão raros. Limito-me a exaurir aquele sentir que se gruda à pele humana, dali afloram urgências e paixões. Pelo que me foi dado ver, imagino o afeto intenso, pois ao animal foi fácil convencer Álvaro a subir-lhe à garupa, acomodar-se com segurança, e desapareceram na noite, esquecidos sim de arrastarem Leonora, com quem o cavaleiro, até há bem pouco tempo, tivera planos de montar um espetáculo chamado futuro (PIÑON, 1977, p. 31-32).

A cada fragmento da obra defrontamos com intrigantes movimentos que restauram, recriam, redimensionam e atualizam relatos da história oficial, da ficcional e da realidade. Esse texto e o seu contexto exprimem ironias e metáforas, de histórias do passado, que se presentificam, em diferentes formas, assim, nesse dado momento, diríamos que nossa análise

se volta para um olhar sobre a criação de Nélida como uma paródia intertextual e sobre as relações dialógicas em seu decorrer.

Esse jogo de linguagem é um diálogo que abre espaço, de forma metafórica, ao conteúdo da narrativa para diversas interpretações. Para se estudar como a identidade da leitora é construída pela intertextualidade, Umberto Eco dá sua contribuição ao afirmar que “o supra sentido intertextual é horizontal, labiríntico, rizomático e infinito de texto em texto – não havendo outra promessa senão o murmúrio contínuo da intertextualidade” (ECO, 2003, p. 218). Através desse murmúrio intertextual e paródico, embrenhado na leitura pós-moderna, cria-se uma nova versão, deixa de lado a grandiosidade da ópera para ressaltar a metanarratividade do romance.

É uma metanarratividade realçada pela estética pós-moderna, pois observamos que essa narrativa, ao dialogar com o deslocamento da arte tradicional ópera faz surgir assim, questionamentos relativos às fronteiras entre o texto encenado e o texto narrado onde as fronteiras são dissolvidas, promove um jogo referencial e de vozes que permeiam autor e personagem, instaurando, desse modo, uma polifonia bem trabalhada.

### 3.3 Metanarrativa com vozes polifônicas

*A força do destino* exibiu uma estética que evidencia a descentralização dos componentes tradicionais como: tempo, espaço, narrador e personagens, uma vez que a proposta dessa narrativa é romper as fronteiras entre o que foi narrado pela personagem principal e o que é contado pelos personagens da ópera de Verdi. Ressalta-se que “em razão de sua utilização da paródia”, os romances “são ainda mais abertos e funcionalmente polifônicos em estrutura e estilo” (HUTCHEON, 1989, p. 93).

Em uma proposta em que há um acentuado jogo entre a estética pós-moderna, a paródia e a polifonia, observamos, nessa obra, um pertinente arcabouço em uma metanarrativo que delata o feitio de auto-questionamento da história e também pelo auto representação da escritora. Para melhor compreendermos esse processo, façamos uma leitura das primeiras páginas do livro, logo na epígrafe. E ai mesmo que Nélida indica a opção pela metanarrativa, pois ela inicia seu livro com o conceito do que é uma “artista”. Isso com um ousado projeto de narrar uma história trágica do passado, para esclarecer a arte da escrita com um discurso que proporciona uma nova história, sem desapegar da antiga.

Nélida Piñon, em *A força do destino*, envolve todo o processo dessa narrativa a esses conceitos. Buscamos assim, compreendermos melhor a metanarrativa a partir de teóricos como o francês Jean-François Lyotard, na obra “A condição pós-moderna”, de 1979; em Haroldo Campos em *A metalinguagem e outras metas*(1992); Linda Hutcheon, em *Uma teoria da paródia* (1989); Umberto Eco, em *A ironia intertextual e níveis de leitura* (2003); além das teorias retratadas por Mikhail Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981) e outros teóricos que pesquisaram o assunto.

Entendemos que há na metanarrativa uma conexão com a palavra metalinguagem, pois há nestes dois termos algo que verga-se sobre si mesmo. Como afirma Haroldo de Campos (2006), “metalinguagem ou linguagem sobre a linguagem”. É isto que observamos em *A força do destino*, uma obra em que a autora Nélida faz uma escrita narrativa, sobre a escrita encenada, cantada e dramatizada da ópera de Verdi.

A autora faz uma crítica no seu fazer artístico como observamos neste fragmento do texto “aquele que, ou que sabe artifícios delicados, e sutis” (PIÑON, 1977, p.05). Ao apossar-se dos componentes da ópera de Verdi - personagens, tempo histórico, espaço, por exemplo - as autoras, com seus “artifícios”, configuram a sua ficção, abre espaço para a significação do texto original e o faz ecoar para um outro com uma nova perspectiva histórica. Nélida recria-o, muitas vezes, faz uma pretensa paródia, em uma linguagem polifônica, e em outras, analisando hostilmente a respeito do destino de Álvaro e Leonora. Assim, Nélida deixa claro seu interesse de orientar bem o leitor sobre o artifício de se *reescrever* uma narrativa intertextual.

Nesse entoar de vozes que Nélida promove, compreendemos que a polifonia constitui-se de um caráter de canto a várias vozes, sem que uma sobressaia sobre a outra, conforme afirma Bakhtin, “Dostoiévski é o criador do romance polifônico, [...] suas obras marcam o surgimento de um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo como se estrutura a voz do próprio autor no romance comum” (BAKHTIN, 2002, p. 5). São essas vozes que sobressaem onde a autora promove um jogo polifônico e metanarrativo, em *A força do destino*.

Para Coutinho (2005, pp. 171-172), ao retratar o fator estético, temos a constatação de que a arte pós-moderna privilegia a metanarratividade, a polifonia de vozes, a consciência hiperbólica e o caráter paródico. E é esse privilégio metanarrativo, desta obra, que iremos explorar no próximo texto.



### 3.3.1 A Metanarratividade

A metanarratividade ocorre quando todo o discurso que se dobra para si mesmo, promovendo questionamentos sobre o modo de como a narrativa é produzida. Nesse contexto, a metanarrativa atravessa toda a história da literatura e se aloja na origem do romance moderno. A metanarrativa é nomeada por Hutcheon (1991) como aquela que faz refletir de forma consciente sobre sua condição de ficção, enfatizando na gênese e nos procedimentos de construção do texto literário.

E de acordo com o *E-Dicionário de Termos Literários* (2003), sobre a metanarrativa, afirma que “na prática textual, uma metanarrativa é todo o discurso que se vira para si mesmo, questionando a forma como se está a produzir uma narrativa. Acrescentamos a essa afirmação os conceitos do filósofo Lyotard (2000) de que *metanarrativa* são filosofias da história que narram modelos explicativos universais e estáveis, ou seja, são “metassaberes” que estabelecem a perspectiva de conhecer a realidade e poder realizar um mundo mais justo.

Haroldo de Campos (2006, p.11) acrescenta que a metalinguagem mantém uma significativa conexão com a metanarrativa, “é o objeto, isto é a linguagem - objeto desta metalinguagem, isto é, a obra de arte, sistema de signo, dotada de coerência estrutural e de originalidade.” Assim analisamos que uma obra de arte como a reescritura de *A força do destino* mantém uma conexão acentuada e de forma intertextualizada com a ópera *La forza del destino*, em um processo metanarrativo. Nesta escrita de, Nélica Piñon propõe um desafio pós-moderno explorado de forma detalhada na ficção brasileira, é uma adaptação original da ópera de Verdi em que o panorama da artista contemporânea se sobressai. Como se observa no seguinte fragmento da narrativa.

Repassemos ligeiramente o texto vencido. Viu o leitor como o cavalo de Álvaro, após a morte do marquês, indicou-lhe a estrada, sem dar tempo ao cavalheiro de perguntar a Leonora se convinha-lhe ainda segui-lo? E que, melindrada com tal procedimento, Curra obrigou a jovem a tomar a direção de Madrid, enquanto Álvaro, atraído pela sonoridade do catalão, encaminhara-se ao condado de Barcelona? A partir destes feitos, teceremos rápidas considerações. Por exemplo, em que momento Leonora e Álvaro descobriram que a vida em comum lhes seria insuportável, havendo agora um crime entre eles? Em que instante viram-se solitários, poeirentos e sedentos, no meio da estrada, um sem o socorro do outro, sem tempo ao menos de se dizerem adeus? (PIÑON, 1997, p. 46)

Esta estrutura cadenciada de *A força do destino* manifesta, assim se observa a presença da metanarratividade e da polifonia, pois a relevância desse caráter evidencia que a paródia,

unida à polifonia, possibilita um alargamento das fronteiras ideológicas da obra em análise (HUTCHEON, 1989, p. 93). Esse jogo polifônico, onde rompe as fronteiras, construído da arte dentro da arte, fica mais explícito pela metaficção que atravessa a narrativa.

E se tratando desse jogo dramático das vozes polifônicas onde o trágico retrata a morte, e o cômico retrata a vida, em uma forma de interação, entre a ópera e narrativa cômica, “configura a arquitetura própria de todo discurso”. Assim, afirma Bakhtin: “Tudo em seu mundo vive em plena fronteira com o seu contrário” (1981, p. 153). É nesse jogo de contrários entre o trágico e o cômico que esta escritura de Nélida se torna um perfeito mosaico da arte de narrar. A ópera de Verdi, que tem por base a ação dramática, procura reviver a tragédia grega, acrescentando-lhe musicalidade, e esse é o contexto retratado na narrativa *A força do destino*, uma obra metaficcional e polifônica.

Observa-se isso nesse fragmento: “como vou fazê-la minha mulher, se não abandonarmos ao menos as propriedades do seu pai? Não pense jamais que vou trepar sob o poder de tua casa invencível” (PIÑON, 1977, p. 7). Nélida, ao fazer alusão a um texto da ópera, mas usando uma linguagem popular, como “trepar”, evidencia a forma transgressora e contemporânea de sua escrita, realça, assim, um novo modo de ler o mundo e de registrá-lo na linguagem literária.

Essa intensidade, dinamismo e transformação retratados, na escritura de *A força do destino*, trazem uma subversão aos papéis tradicionais do gênero, obra que pode ser abordada como uma narrativa metaficcional. Nas afirmações de Linda Hutcheon (1991), é uma “ficção sobre ficção”, tal tipo de romance mistura história e ficção, personagens históricas com personagens ficcionais, quebrando a fronteira entre esses dois contextos.

O contexto contemporâneo, retratado na narrativa de Nélida, pode ser melhor compreendido com as afirmações de Schollhammer, quando o autor traz seus registros filosóficos por meio de Giorgio Agamben, Roland Barthes e Nietzsche, e conclue que “ser contemporâneo é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 10). Essa coragem foi presenciada na narrativa de *A força do destino* mediante a ousadia de Nélida Piñon, pois ao intertextualizar o enredo da ópera, não se observa coincidência e sim um singular artifício moderno.

Essa presença contemporânea, atual da ópera, é evidente devido à condição de uma narrativa pós-moderna que prende a desintegração dessa narrativa. Isso é clarificado no momento em que a cronista Nélida relata: “eu, no entanto, ignoro por que os (Álvaro e Leonora) elegi

companheiros de narrativa. Por ter-lhes sentido o cheiro e o arrebatos? Mas basta assim o simples pulsar do coração? Tua Sevilha, sim, me seduz” (PIÑON, 2005, p.15). Em meio a esses questionamentos e opções afetivas, a narradora salienta seu posicionamento descompromissado com a verdade possível dos fatos narrados.

Nesse processo, a fronteira entre o discurso da ópera e o discurso do romance fica instaurada, destacando a sua pós-modernidade por dar ênfase a um espaço cambaleante pelas artes e pela mídia. Essa composição ousada, proposta por Nélida, evidencia que a arte pós-moderna valoriza a metanarratividade, a polifonia de vozes e outros recursos. Outro fator é que a arte pós-moderna põe “em discussão seu estatuto” de diferentes formas, ao fazer da experimentação, de novas linguagens, uma prática constante do próprio fazer artístico (VATTIMO, 2002).

Há, nesse sentido, novas linguagens de textos que falam entre si, no fazer da escrita literária. Tal dimensão nos leva a compreender através de Umberto Eco (2003) que a metanarratividade e o dialogismo levam os textos falarem entre eles. Outra marca do texto pós-moderno está na sua maneira de articular o espaço com a voz do outro. Embrenhados de maneira equilibrada, esses recursos que têm sinalizado as características na produção literária do início do século XXI. Eco ainda acrescenta que “a metanarratividade reflexiva leva o texto a falar sobre si mesmo, o autor intruso, que atua sobre o que está contando e convida o leitor a compartilhar de forma reflexiva a sua intromissão, e é mais arcaico do que o pós-moderno” (ECO, 2003 p. 199).

É essa intromissão explícita que a autora posiciona e dialoga na narrativa com a personagem Dom Álvaro, dizendo: “assim, não te posso socorrer, ou a mim mesma. A tudo escuto pela metade. Narro a tua história com a precariedade da minha condição [...]” (PIÑON, 1977, p. 27). A partir dessas análises, se observa que a construção da identidade da personagem da autora Nélida penetra no construto narrativo e se confunde. Daí, a identidade da artista só se estabelece quando a narrativa é concluída.

Bakhtin (1981) salienta que o texto narrativo, com sua linguagem dialógica, está bem relacionado, fato extraído da língua pela linguística e se posiciona no discurso, o qual é de característica polifônica e dialógica. Um contexto, conforme esse autor expõe é “um fenômeno próprio a todo discurso”, nesse caso há uma relação do primeiro discurso, de a ópera de Verdi, que estabelece planos linguísticos e lógicos dentro da narrativa de Nélida Piñon.

Concebemos nessa narrativa constituída por vozes discursivas, vozes que dialogam entre si, se implicam, se questionam, se rebelam e se revelam, um eu no outro. Assim, em meio

aos embates e tensões dialógico-polifônicos instauradores de efeitos de sentidos na arte da escritura em pauta, nossa proposta visa a delinear a discursivização das vozes no funcionamento enunciativo/discursivo desse construto narrativo de Nélide Piñon.

### 3.3.2 A polifonia instaurada nas narrativas

O diálogo estabelecido entre as histórias da ópera, de Giuseppe e Verdi, e a narrativa de Nélide Piñon instaura relações discursivas e polifônicas em que a voz de uma personagem adentra o contexto da narrativa de maneira duplicada, harmoniosa, com visões e julgamentos diferenciados ou opostos. “Afiml, a gente não joga pela janela uma tradição tão antiga, que permite uma longa narrativa” (PIÑON, 1977, p. 09). Acrescentamos, ainda, os preceitos de Bakhtin:

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes pleneivalentes 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 una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui combinam numa unidade de acontecimentos, mantendo a sua imiscibilidade (BAKHTIN, 1981, p. 04-05).

Os indivíduos envolvidos nesse discurso são princípios que constituem essa linguagem, estão inseridos na narrativa e propõem um diálogo singular entre os gêneros ópera e narrativa, intimamente imbricadas. Observamos que as palavras proferidas da ópera *La forza del destino*, em uma cultura tradicional espanhola, são proferidas por Nélide em uma linguagem carioca, o que salienta questões culturais brasileiras e contemporâneas na narrativa *A força do destino*. São esses cruzamentos, esse tramitar de vozes de personagens, ora da ópera, ora da reescritura da cronista Nélide, que promovem uma cadência melodramática em uma vivência de personagens que se dialogam mesmo em diferentes tempos, como se observa adiante:

Às vezes, sinto-me perdida. Visito Leonora e Álvaro, faço-lhes companhia, para logo afastar-me. Como se não houvesse real perigo de perdê-los. E sempre que regresso, ao longo de uma rota indispensável, hospedo-me justamente em décadas que não lhes dizem muito respeito. Pernoito nessas cidades do tempo, e ali entre sua gente, o que deles resta, ouço histórias, seus encantos, persuadem-me a não esquecer-los. Pedem-me que os leve a minha bagagem de volta e que, ao enfrentar Álvaro e Leonora, transmita-lhes sua memória, conspurque-os com suas versões. (PIÑON, 1977, p. 48).

A partir dessa nova proposta de estética narrativa, as personagens são seres independentes e conscientes entre si, do autor e mesmo do leitor que tem liberdade de vivenciá-

los em tempos tão diferenciados. Essas personagens são sujeitos discursivos, o que pensam não representam de forma obrigatória, o pensamento do autor. Em sua própria maestria, a autora adota a polifonia, ou seja, institui a coexistência da multiplicidade de vozes e consciências “plenivalentes” e “equipolentes” que se envolvem via diálogo com as outras vozes da escrita da narrativa em tom de igualdade, de forma autônoma, e não pela submissão de uma à outra.

Todas essas vozes são entoadas em momentos cruciais da narrativa, garantindo modos plurais de interpretação sobre a mesma temática do enredo. Observa-se isso, por exemplo, no relato da história, no instante em que Leonora solicita a ajuda da cronista Nélide para sair da taverna, sem que Carlos a veja fugindo dele. Amedrontada, temia a revolta do irmão devido à morte do pai e pede socorro a Nélide:

Nélide 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, Nélide? 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 esquecê-los agora. Neste caso, tire-me da taberna, o irmão aí está querendo matar-me (PIÑON, 1977, p. 37).

Percebe-se no texto citado a perseguição da cronista Nélide à personagem Leonora. Ressalta-se, assim, a essência polifônica que dá ritmo e as vozes que permeiam a narrativa para demonstrar esse seu caráter polifônico. A isso, Bakhtin (2011, p. 05) traz a sua contribuição ao afirmar que “suas personagens principais são, em realidade, não apenas objeto de discurso do autor, mas o próprio sujeito desse discurso diretamente significante. Com isso, podemos observar que, na polifonia, o arranjo de diversas vontades individuais dos personagens extrapola a vontade individual em prol do enredo.

A realização da polifonia em *A força do destino* realiza-se na voz da cronista Nélide que se transforma em uma significativa construção artística e apropria-se de uma certa independência dialógica entre personagens e narradora. A autonomia de vozes artísticas é resguardada dialogicamente em um ato composicional, via narração e música, aspectos em que elas se correlacionam, sem nenhuma se subordinar ou se converter em escopo da outra.

Esses fatores, supracitados, fazem com que a polifonia transforme o processo sedutor dessa reescrita em análise e torne essa composição em um ato onírico. No entanto, é mais que isso para a autora Nélide Piñon, além de sedutor e onírico, é também um fazer lúdico, quando ela diz a Álvaro:

Onde pensa que vai, seu vagabundo carioca? Eu, [Álvaro] vagabundo! O Marquês equivoca-se. Pertencço à Invencível Armada, ou melhor, ao que sobrou dela nos portos

de nosso litoral. Selou-me a sorte de ser militar, de pequena estirpe, é verdade, mas digna e bem capa de alcançar o generalato, bastando que aconteçam cinco guerras seguidas. Meu futuro depende da ambição e da susceptibilidade do rei. Mas confio que o nosso soberano não há de aquietar-se, ou aceitar insultos sem pensar em revidá-los imediatamente. (Por favor, Nélide, corta logo esse papo, não aguento mais cantar o velho. Ele parece 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, 1977, p. 25).

Nota-se o fazer lúdico da reescritura de Nélide, pois ela brinca com as temporalidades, com as geografias e as linguagens de forma irreverente. O leitor é convidado, no ato da leitura, a transportar uma linguagem de dois séculos atrás para os tempos atuais, por meio de uma reescrita em que Álvaro, um soldado espanhol, se torna na narrativa “um vagabundo carioca” que convida o leitor a fazer uma leitura conforme seu interesse, seus referenciais literários e artísticos. Nesse sentido, a autora Nélide Piñon empreende um ato de reflexão e quer (re) criar a narrativa sob uma postura contemporânea. Nesse ponto, os leitores são seduzidos a acompanhá-la no percurso da trama.

No tramitar dos palcos teatrais para a reescritura de uma obra literária, a história continua a ser a mesma de duzentos anos atrás; no entanto, a forma de contar essa história se transforma explicitamente de um enredo clássico para uma narrativa atualizada que, singularmente, passa a ser uma forma composicional valorosa. Esse valor contemporâneo acentua-se em:

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

Apesar de as personagens estarem inseridas em um contexto discursivo de dois séculos atrás, elas dialogam com a linguagem do século XX, utilizam dizeres populares da modernidade, como se observa no exceto acima os seguintes fragmentos: “não enche”; “vou trepar”, empregados de forma concomitante à norma padrão culta da língua portuguesa, como observamos nesse caso, “e se nos amássemos”. Assim, temos uma característica evidente do plurilinguismo, dilacerando com o tom sério e tradicional da linguagem da ópera, desmistificando o discurso legítimo, pertinente a uma exibição de uma proposta carnavalesca como trazem as afirmações de Bakhtin que complementam a análise sobre o plurilinguismo e a carnavalização da literatura, como ele bem pontua,

[...] a verdadeira premissa da prosa romanesca está na estratificação interna da linguagem, na sua diversidade social de linguagens e na divergência de vozes individuais que ela encerra (BAKHTIN, 2002, p. 76).

É essa linguagem bem elaborada, diversificada, una (embora complexa) que exprime a — forma sincrética de espetáculo — o carnaval — e transporta-se à literatura e é a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos carnavalização da literatura (BAKHTIN, 1981, p. 105).

O sério da ópera se torna grotesco e risível na narrativa, confrontando a singeleza das personagens e o discurso. Traz em xeque a personagem Álvaro que representa, na narrativa, de *A força do destino*, um oficial militar pertencente à “plebe”, isto é, não possui nenhuma nobreza, suas expressões grotescas como “não enche” e “vou trepar” harmonizam o caráter rude, não elevado, que o mesmo representa no discurso da narrativa, em confronto com a nobreza de Leonora.

Essa construção proporciona ao leitor vivenciar os tempos históricos retratados nas duas obras, a ópera evidencia uma linguagem apurada, fina da nobreza espanhola daquele tempo. Já na proposta da narrativa há a linguagem grosseira do oficial militar Álvaro, o que saliente a discrepância entre as duas literaturas.

As performances da cronista propiciam a ideia de que há uma encenação da ópera mesclada à escrita da narrativa, com o intuito de observar que o texto encenado proporciona ao leitor, a sensação de como se fosse um segundo texto da obra, esse leitor precisa estar atento aos artifícios do artista. Há uma evidência de que o texto, segundo Umberto Eco, “carece de um leitor modelo, um leitor que quer ir além do *que foi narrado* no texto para se preocupar muito mais com o *como foi narrado o texto*. (ECO, 2003, p. 208, *grifos meus*). Isso se evidencia em: “[...] o amor, o arrebatado, a atenção que nos dispensavam os heróis no palco. Naquela terra do imaginário, simplesmente prolongávamos emoções iniciadas há séculos, sucedíamos a um passado anterior a nós” (PIÑON, 1977, p. 38).

Esse modo inventivo da arte de Nélide propõe, por meio do texto encenado e do texto escrito, ao leitor realizar esse jogo sugerido pela narrativa, já que a ópera de Verdi propõe narrar uma história compreendida como uma segunda história contada. A narradora adota um papel estético e político ao realocar discursos dominantes pela perspectiva da irreverência artística.

É uma irreverência de vozes que cantam e encantam através de um evidente jogo polifônico, onde através de Oscar Tacca, percebemos que há um coro, uma acústica que abriga no seu amêgo (TACCA, 1978). Observamos assim, que as riquezas das narrativas iludem seus

fundamentos efetuados em uma polifonia, isto é, em vozes que trazem uma verdadeira cadência artística na ópera, e vozes que entoam um ritmo acentuado no desenrolar da narrativa.

O propósito desse labor artístico é lutar contra o destino trágico desses personagens, um destino que podemos evidenciar na tragédia grega como estático. Nesse contexto, a tragédia moderna diverge, deixa claro que o destino é concernente à situação. Uma situação que ecoa o trágico, pois o destino é individual e Leonora não hesitou em escolher; a partir de então, gerou toda a situação trágica. Esse individualismo, característico do homem moderno, está também na escolha de Carlos ao vingar a morte do pai. Destino que ele não hesitou em buscar, encontrando a morte da irmã e a sua própria, tragicamente, no desenrolar da narrativa.

Para Hutcheon (2013, p. 71), “a música é um componente narrativo tão importante quanto as palavras”, no tramitar do processo narrativo, as vozes das personagens da narrativa ressoam e tornam o processo encantador, advindo do fundo musical da ópera *La forza del destino*. Isso é tão acentuado que, em determinados momentos da narrativa, as falas das personagens se assemelham às vozes de uma linguagem significativa e relacionada aos cantores da ópera, 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 exhibes para mim, e não para a cronista Nélide (PIÑON, 1977, p. 11).

O papel empenhado no drama operístico, por Álvaro e Leonora, de certa maneira, esclarece o equívoco e dá um tom irônico ao novo construto narrativo. Álvaro, ao perceber que Leonora, sua amada, deseja exhibir para a cronista Nélide, intrigado, faz questionamentos, e ela, narradora, se volta para as características operísticas da obra, ironicamente demarca, com clareza, o ponto de toque da diferença entre o mostrar e o contar.

Segundo Muecke, D. C em sua obra *Ironia e o irônico* (1995) esclarece, que “a ironia estimula o leitor a reconhecer as várias possibilidades de interpretação que o texto apresenta, exigindo, assim, que ele se comporte de forma ativa, atento ao que o texto tem a oferecer” (MUECKE, 1995 p. 11). O tramitar das personagens da ópera para a literatura resulta em efeitos estéticos e irônicos que ecoam de forma significativa, por meio deles há uma provocação, criatividade e fascínio do público receptor que, segundo Jaus (1994, p. 57), “deve-se buscar a contribuição específica da literatura para a vida social precisamente onde a literatura não se



esgota na função de uma arte da representação.” Enquanto isso, Iser (1996) diz que o texto não deve ser visto “como partitura de instruções”, mas como resultado da co-atuação entre texto e leitor.

É nesse processo de recepção, efeito, co-atuação e da própria representação artística da escrita que o leitor deve estar apto a perceber, durante a leitura, o construto, polifônico, intertextual e tragicômico entre ambos. Observamos que o texto da ópera sendo conhecido pelo leitor, torna-se um processo dialógico e constante, no qual se compara a ópera encenada, obra já conhecida e que está sendo experimentada, a ópera, a fim de desafiar-lhes as noções de originalidade. Desse modo, os textos, ópera e narrativa passam a ser, de certa forma, uma colcha de retalhos de citações anteriores e familiares que já foram escritos e lidos, recepcionados e provocados aos efeitos sociais oferecidos pela literatura.

Observamos assim, que essa proposta de *A força do destino* é um fazer lúdico, um diálogo promovido entre ópera e narrativa literária, onde há certa aproximação humorística entre os dois gêneros. Na narrativa literária, as personagens de Verdi ganham uma versão lúdica ao entrar em diálogo com a narradora, pois a autora brinca até com seu potencial artístico, como se vê neste fragmento, “sabe mesmo contar uma história, Nélide? Sua maior preocupação era que inventasse um espaço onde não estivesse ele incluído. Ou que o descrevesse de modo a que nem os vizinhos o identificassem” (PIÑON, 1977, p. 11). É um humor imbricado e reproduzido por uma refinada ironia, reescrita por Nélide Piñon.

Acrescentamos ainda que *A força do destino* aponta uma estratégia estética por meio da recriação cheia de humor e ironia, pois o papel da cronista e sua singularidade para a narrativa ficam estremecidos, também, quando Álvaro a descreve como uma jornalista prática, “[...]quem é Nélide? Uma cronista do Rio. Redige para um matutino local” (PIÑON, 1977, p. 89). Essa proposta faz o leitor deparar com um construto criativo, humorístico e contemporâneo significativo e de certa forma irônico.

A história é narrada por um distanciamento temporal considerável que é superado pela autora ao colocar Nélide, cronista de jornal e Verdi, compositor, como personagens que dialogam com as outras. Torna-se pertinente, aqui, a presença irônica, no transcorrer da história, de uma “cronista”. É alguém que fala de um presente súbito, que de imediato já é um passado e ser a própria autora notável construtora desse gênero. Ela retrata o encontro de Verdi com a cronista numa contemporaneidade atemporal; assim, possibilita ao leitor posicionar-se diante de duas “versões”, conforme se ilustra baixo:

Muito pois se teria a dizer de Preziosilla, se ela viesse a tomar vulto nesta história. Temo, porém, que seu papel aqui seja modesto e passageiro. Não ultrapassará cinco minutos de leitura. Mas 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. 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 em convidá-la a visitar a Espanha, que não é tão longe assim. Certamente ela teria apreciado. Mas, submissa às injunções históricas, temi infringir disposições superiores à minha vontade (PIÑON, 1977, p. 103).

O leitor embrenha-se no universo ficcional da narrativa atemporal e pós-moderna e o espectador, da ópera, sobrepõe sua percepção visual, auditiva e imaginativa, essas são as propostas de uma obra literária. Os domínios literários e os operísticos têm suas tradições artísticas e seus públicos específicos. Entretanto, em se tratando da narrativa, elas são menos exigentes por não conterem trilha sonora e cadências curtas ou longas. Sendo assim, para que a apropriação entre gêneros ocorra com êxito, ela deve agradar todos os espectadores, o conhecedor do texto original e também o leigo sobre o assunto, isto é, o público espectador que pode ser um leitor, segundo Umberto Eco:

Todo texto tende a construir um duplo Leitor-Modelo, já que se destina, ao mesmo tempo, a um leitor de primeiro nível, que deseja apenas saber qual é o desfecho da história, e a um leitor de segundo nível, que não se dá por satisfeito facilmente, e indaga qual é o tipo de leitor que a história pretende que ele se torne e como o autor-modelo faz para guiá-lo (ECO, 2003, p. 33).

Para uma melhor compreensão, temos o leitor de primeiro nível, isto é, o público espectador que quer saber o que está acontecendo, enquanto aquele de segundo nível deseja investigar como aquilo que acontece foi narrado. Assim sendo, ao público que tem conhecimento da ópera, do século XVIII, fica o questionamento sobre a forma mosaica em que ela foi apropriada na narrativa escriturada no século XXI, adaptada e atualizada. O leitor deve ir além do jogo metanarrativo e polifônico para adentrar no jogo estético, proposto na partitura da narrativa, no intuito de se posicionar criticamente por meio desses retalhos de obras anteriores.

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”. Isso porque atender as expectativas de quem conhece, ou seja, do leitor de segundo nível, nessa situação, é mais complexo, pois ele se torna mais exigente na qualidade do que está sendo adaptado. Exigência que o leitor de primeiro nível não terá, pois a ele interessa o

transcorrer da narrativa e o seu final, o eco das vozes que encantam vão encantar mais se esse público conhecer bem as vozes que cantam se sentirem, no ritmo das palavras, a sintonia da musicalidade operística, a narrativa nos provoca, nos instiga ao som de uma melodia trágica e inquietante.

Esse entoar das vozes de Nélide Piñon, realizado em sua narrativa, nos permite acessar na ópera de Verdi. Para ser percebido, o leitor atento precisa colocar em jogo, no ato da leitura, a tarefa de imaginar, materializar e descrever os efeitos provocados pelo som das palavras ritmadas pela orquestra da ópera ao longo do texto a ser interpretado, de forma gradual e sequencial.

Dessa maneira, a linguagem da autora, de *A força do destino*, incita e valora a estética e leva-nos à compreensão da recepção artística dos leitores na significação textual; eles decodificam os signos e constroem outros tantos sentidos. O leitor, no ato de recepcionar esses textos, é compreendido de forma coerente, conforme dizem as teorias de Iser e Jaus ao afirmarem que: Nem toda leitura a interpretação é válida. Entretanto, cada leitor, dependendo de suas inferências culturais, reage de forma distinta à frente de um mesmo texto, a interpretação partirá do que é dado por esse texto e da capacidade dialógica com as vozes que dialogam em uma proposta intertextual por meio de uma singular polifonia e metanarratividade.

Podemos dizer que a metanarratividade própria da arte pós-moderna, insere-se nela pelo sofisticado jogo entre o texto narrado e as cenas da ópera. Este sofisticado jogo de vozes pós-moderno, entre personagens da ópera e personagens do texto narrado, se faz no empenho do discurso metanarrativo historiográfico e polifônico de Nélide Piñon, intertextualidade no texto de *A força do destino*. São discursos literários que expressam as transformações sociais em conformidade com a evolução temporal e suas implicações em relação ao leitor que começará a refletir sobre a quem pertence essas vozes enunciadoras:

Criados, corram aqui, eis um ladrão na casa, devemos acorrentá-lo, para os esbirros e a justiça / pai, tudo menos esta desfeita, eu amo Dom Álvaro /então, desgraçadinha, confessas tal amor? / e acaso é amor maldito também, desde quando homem e mulher não gozam de todos os benefícios para se amar à vontade e sem chateação? Não basta serem homem e mulher / ah, se Dona Leonora fosse varão, o senhor melhor aprovaria nosso amor homossexual? / pelo menos não estaria à minha vista, eu teria assegurado à sociedade de Sevilha que a honrada casa de Calatrava jamais se uniria a um telhado menos digno com o propósito de ter filhos / pai, acalme-se, como podemos debater problemas tão graves se gritamos todos ao mesmo tempo, já não sei que palavra é de minha lavra, que verbo brotou do seu coração / 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, 1977, p. 27-28).

Há um significativo questionamento a ser levantado – de quem é essa voz? Isto é, a quem pertence? Assunto delicado para se descrever com precisão, pois a própria escritora se responsabiliza por desmoronar a voz e a sua originalidade. Em uma análise da literatura contemporânea, a figura do autor não é de significância para da crítica literária; ela valora mais os dados biográficos e o contexto histórico como fatores preponderantes para o complexo labor da obra literária. A linguagem, sem sombra de dúvida, nesse contexto, se torna soberana e confere performatividade à escrita.

Diante dessas informações, o tempo da escrita, de certa forma, é tecido no presente imediato e deve ser tomado como um ambiente de extensões múltiplas, mas nenhuma delas é original. Isto é, a intertextualidade, de algum modo, dificulta para que as reais características do texto sejam decifradas e reduzidas a um único sentido. Compreende-se que não existe um sentido último imposto pelo autor, pois as citações realizadas de outros textos trazem um mescla que provoca, que instiga a interpretação textual. Barthes afirma 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 (BARTHES, 2004, p. 63).

Essa busca de sentido que Barthes salienta, pela qual o espaço da escritura deve ser percorrido e não penetrado, pode ser conduzida pelas vozes que ecoam em uma arte subliminar e nos dá o tom de uma partitura musical de muito artifício no labor da escritura de *A força do destino*. Tanto é um artifício engenhoso que, se o leitor não for apto, não for um leitor de segundo nível, como afirma Umberto Eco, terá dificuldades, pois ele é o responsável em atribuir a multiplicidade significativa do texto no ato da sua leitura. A partir daí, esse leitor é livre e de infinitas possibilidades significativas para esgotar o texto e preencher seus espaços vazios. Assim, é dado ao leitor o papel de relevância, sendo que anteriormente isso pertencia ao autor.

O fato de valorar o leitor é pertinente e ocorre na narrativa de *A força do destino*. Nélide Piñon, sob a forma de narradora-personagem, como cronista Nélide, requer de forma estratégica que o leitor e as demais personagens ajudem-na a recontar a história trágica da ópera de Verdi. Leitor e personagens são colaboradores da autora na elaboração dessa história,

diluindo o grau de distância entre a voz de cada um deles e, de forma significativa, atribuindo-lhe funções múltiplas ao solucionarem problemas relacionados no desenrolar da trama.

Mesmo que todos estejam unidos à proposta de recriarem a história operística e trágica de Verdi na narrativa, Nélda Piñon tenta se esquivar da responsabilidade do destino trágico desses personagens por meio dos recursos; logo, leitores e personagens se observam em um jogo entre o que está sendo encenado e o que está sendo escrito.

O traçado do roteiro, previsto no texto de Verdi, passa a ser uma rede que aprisiona a narradora, pois não pode escolher um destino para suas personagens, o que lhe convém é traçar suposições para o futuro do pretérito, tempo indigno da narrativa que elabora. Ela tenta se esquivar de seu papel de autoridade, ao assumir o papel de espectadora da ópera: “que fique bem claro que não decidi matá-la” (PIÑON, 1977, p. 98). Ora, se ela mesma conta a história que está sendo narrada, cabe a quem decidir sobre suas personagens? O próprio narrador, mas como não se trata de uma narrativa tradicional, ela disfarça seu papel de artista em um jogo de não se responsabilizar por nada.

Essa arte de colocar diversos contextos históricos e artísticos, lado a lado, não é resultado de uma simples colagem, é um labor artístico que exige uma performance inovadora, visto que o diálogo entre os textos não é um processo tranquilo nem pacífico, os textos são um espaço onde se inserem dialeticamente estruturas textuais e extra textuais, são, então, um local de conflito (CARVALHAL, 2003).

Ao se posicionar em termos de contextos históricos divergentes, ora narrativos, ora a ópera, pede-se um leitor muito atento ao jogo dessa experimentação. Torna-se pertinente ressaltar que os fatos trágicos que separam Leonora e Álvaro acontecem entre Espanha e Itália: “eis-me a pisar solo italiano, a bota histórica, com vinho e vinagre que remontam aos fenícios. Deixo a Itália por cinco minutos, Espanha me reclama” (PIÑON, 1977, p. 79).

Assim, existe uma irreverência presente nessa relação de diversas vozes, em espaços geograficamente divergentes. Cristóvão Tezza nos fala sobre isso ao discorrer sobre conceitos básicos de Bakhtin: “no universo bakhtiniano, nenhuma voz jamais fala sozinha. E não fala sozinha não porque estamos [...] mecanicamente influenciados pelos outros [...], mas porque a natureza da linguagem é inelutavelmente dupla” (TEZZA, 2011, p. 221). No entanto, essa natureza plural da linguagem e a intervenção das personagens no tramitar da narrativa escancaram a fragmentação da forma tradicional, remodela o lugar de recepção e, conseqüentemente, o cruzamento dos dois textos: a narrativa e a ópera.

Isso só ocorre porque a peripécia da narradora atua com as personagens da ópera em uma versão tragicômica. Leonora, em meio aos conflitos provocados pela sua hesitação em fugir com Álvaro e a trágica situação de vingança de seu irmão Carlos pedem para a narradora não se meter na tragédia dela: “este é um assunto de família, entre Carlos e mim” (PIÑON, 1977, p. 97). Esses relatos irônicos ecoam de uma forma sutil, mas ao mesmo tempo intrigante, é o que se observa nesse excerto de poucos minutos antes da morte de Leonora:

Álvaro dificulta-lhe, porém, o último tratamento. Beija-lhe a testa, lambe seus olhos, quer injetar-lhe a vida. Não tenho mais razão de viver, grita, para ela ainda ouvir. Para sua surpresa, Leonora empenhada em ainda organizar uns fios de cabelo, responde também acho, não seria justo você ficar aproveitando a vida, enquanto todos nós protagonistas dessa tragédia já morremos (PIÑON, 1977, p. 117).

Incumbida pela tarefa de se livrar do peso da narrativa que está no processo de *reescritura* no presente diálogo, a autora não suaviza as personagens de Verdi de seus destinos com finais tragicômicos, trágicos pelo fator morte que está imbricado nas duas obras, e cômico pela transgressão artística da linguagem de Nélide. Isso fica explícito no registro em que Leonora, nos últimos minutos de seu trágico destino, afirma não querer mais participar da narrativa e rejeita a cronista: estou cheia dessa história, *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, 1977 p. 122).

Os desabafos da personagem Leonora evidenciam as circunstâncias de a narrativa ser, paralelamente, escrita e adaptada pela cronista Nélide e suas personagens. A história da ópera de Verdi, que canta a tragédia, é dividida em partes, como cada ato da ópera é pela cronista Nélide. A escrita da narrativa se torna uma arte irreverente que transforma o texto, está agregada e encanta o leitor. Percebemos que esse jogo dramático onde as diversas vozes aparecem denominamos de polifonia, dialogismo, ou mesmo de intertextualidade, é uma forma de interação de múltiplas dimensões e que configura o engenhoso discurso que tramita por toda essa obra literária.

À análise desse processo arquitetônico e autoconsciente, de composição da própria arte literária de *A força do destino*, é abordada por Carlos Magno em seu artigo intitulado *Entre a voz e o eco: a performance da artista em Nélide Piñon* (2008, p.07), “a voz da escritora se

projeta como oposição, como desobediência ao modelo original. Com isso, o eco da ópera de Verdi serve apenas como espaço para o jogo, uma vez que a voz da artista brasileira se projeta como o primeiro texto neste jogo encenado”. Um jogo de sedução e irreverência artística, utilizado com muita maestria no ato da escritura.

Portanto, Nérida Piñon, ao criar uma escritura literária que engendra a realidade fictícia por intermédio de uma proposta individual do construto da narrativa, anula o papel do narrador, transforma a narrativa em um artifício contemporâneo. Em um jogo trágico, intertextual, paródico e polifônico de vozes que ecoam de uma forma significativa, irreverente e singular por meio da arte de narrar, trazendo a pluralidade cultural que a intertextualidade sugere.

## Último ATO

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente texto foi resultado do trabalho de pesquisa que investigou e refletiu sobre o trágico e o tragicômico tecido de forma intertextual na narrativa *A força do destino*, de Nélide Piñon, obra extraída da ópera de Verdi, *La forza del destino*. O ponto de toque, além da “avaria do sentimento profundo” da autora, é o título homônimo, como também as personagens com os mesmos nomes, Álvaro, Carlos, Curra, Leonora e o Marquês de Calatrava. O diferencial dessa composição narrativa é o tempo histórico, o espaço cultural e geográfico, pois a ópera é do século XVIII e a história de Nélide, do século XX. Ambas têm como fundamentação certos traços da composição trágica, comuns nas narrativas, o trágico contemporâneo, e a tragicomédia.

Esta pesquisa foi para nós um desafio, dado o seu caráter singular e inovador, uma vez que os estudos que propusemos a apurar têm a narrativa como *corpus* e, em primeira instância, o destino trágico das personagens Marquês de Calatrava, Leonora e Carlos. Buscamos compreender a tragédia a partir de Aristóteles e embrenhamos na análise do trágico no contexto da narrativa, através de Hegel, Nietzsche e Meiches. Assim, fizemos um estudo detalhado da tragédia clássica e contemporânea, elencamos a essas pesquisas o estudo da ópera e da tragicomédia. Envolvemos na tragicomédia autores como Plauto e Terêncio, Arêas, Hutcheon e Bakhtin.

Justifica a nossa escolha o fato de estarmos diante de uma autora de singular irreverência artística, por isso mesmo as suas produções nos permitem identificar o estilo piñoniano de fazer literatura. Nesse contexto, invocamos o conceito inovador e transformador de Nélide com base em Wolfgang Iser, endossando nossa pesquisa com suas reflexões sobre o jogo do texto, no contexto de autor-texto-leitor, para estabelecer relações de transformações sociais que perpassam o leitor tocado pelo texto que incomoda em uma significativa performance.

Acrescentamos ainda a performance com Zunthor (2000, p. 60) que ao referenciar Iser nesse contexto, afirma que “Iser parte do pressuposto de que a maneira pela qual é lido o texto literário é que lhe confere o estatuto estético, a leitura se define ao mesmo tempo como absorção e criação, processo de trocas dinâmicas que constituem a obra na consciência do leitor”. É um texto importante em que o leitor se depara com um processo de sutil *mimese* literária em que Auerbach levou-nos a compreender a *mimese* que acompanha essa narrativa transgressora.



Exploramos a intertextualidade a partir da teoria de Bakhtin, Kristevá, Compagnon, Saymoault e de outros estudiosos, de modo a engendrá-la à teoria da paródia, em Linda Hutcheon, Afonso Romano Sant’ana e outros estudiosos do assunto.

*A força do destino* solicitou ainda análise sobre o prisma da metanarrativa e da polifonia, constituídos nesse primeiro processo em uma narrativa que se volta para ela mesma. Elencamos pesquisadores como Linda Hutcheon, Umberto Eco Eduardo Coutinho e Haroldo de Campos em seus “metassaberes” e em suas metalinguagens, mediante a polifonia em um jogo de vozes e o canto da ópera, que encantam na narrativa. Prosseguimos com os estudos do filósofo Bakhtin, acrescentamos ainda, outros conceituados pesquisadores do assunto.

Neste último ato, no momento em que as cortinas se fecham, salientamos que o estudo realizado nesta pesquisa, embrenhada pela filosofia, historiografia e linguística, se deu pelo fato de compreendermos que a linguagem de Nélide é irreverente em *A força do destino* e de significativas anomalias de sentimentos desmedidos da autora pelos personagens de Verdi, pela história da ópera e pela arte da linguagem.

A análise por tal arcabouço teórico-metodológico constitui-se, como ferramenta muito eficaz para a leitura do texto literário contemporâneo. Além disso, nos permitiu desenvolver e aperfeiçoar competências para a seleção, investigação, pesquisa e comunicação dessa forma artística transformadora e atualizada da obra literária.

Nesses fatores pertinentes, a pesar das tentativas da narradora em modificar a urdidura de uso referencial, os personagens padecem da arraigada força do destino, pois estão presos ao enredo de Verdi. Assim, a narradora sabe de seu papel e não lhe é permitido alterar nada, pois sua narrativa é uma história intertextualizada de outra história, assim ela não pode mudar. A autora sabe do papel de uma simples narradora e que se faz personagem da história, em uma significativa e transformadora intromissão autoral, mas mesmo intrometendo, em um contexto ironizado, não lhe é permitido mudanças.

Temos ainda, a recriação tragicômica e perversa da trama, mas a autora escolheu por conservar as mesmas bases do texto original, com a indicação de que, mesmo em busca de mudanças sutis, nos padrões sociais há significativas modificações.

Em síntese, a leitura crítica sobre a produção está produção literária que caracteriza esta pesquisa, sob a perspectiva do trágico, do tragicômico e da linguagem transgressora e intertextual de Nélide Piñon em *A força do destino*, obriga-nos a um só o destino, o registro de um ponto final.

Todavia, ao fechar das cortinas desse último ato, não se pode dizer que este trabalho se deu por encerrado, mas sim que o pesquisador é levado a ilusão de ser ter alcançado os objetivos traçados e trilhados em todos os possíveis caminhos para análise crítica da narrativa.

## REFERÊNCIAS

ARÊAS, V. **Iniciação a comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1990.

ARISTÓTELES. **A Poética Clássica**. Tradução de Antônio Carvalho. São Paulo (2005).

\_\_\_\_\_. **A arte poética**. Edited by text PDF, Editor Copyright© Forxt Corporation, 2006- 2010. For Evolution Only.

\_\_\_\_\_. **Poética**. Edição da Fundação Calouste Gulbenkian A v.de Berna | Lisboa 2008.

AUERBACH, E. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. Tradução de Editorial Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. (1929a), **Dante als Dichter der irdischen Welt**. Berlin/Nova York, W. de Gruyter (2. ed., 2001).

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Ed. Forcense-Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Bernadini et al. 4 ed. São Paulo: Unesp, 2002, p. 439.

\_\_\_\_\_. **A Filosofia da Linguagem**. São Paulo, Editora Hucitec, 1981.

BARTHES, R. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

\_\_\_\_\_. **O rumor da Língua**. Prefácio Leyla Perrone-Moisés; tradução Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CAMPUS, H. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMUS, A. **O homem revoltado**. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro, 9ª Edição, Editora Record, 2011.

CARDOSO, Z. **O Anfitrião, de Plauto: uma Tragicomédia?** Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/1167/947>> Acesso em: 14/09/2017.

CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

\_\_\_\_\_. **O próprio e o alheio: Ensaio de literatura comparada.** São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CEIA, C. **Dicionário de Termos Eletrônicos.** Disponível em: <[http://infoshare1.princeton.edu:2003/databases/about/dis\\_abs.html](http://infoshare1.princeton.edu:2003/databases/about/dis_abs.html)> Acesso em: 14/09/2017.

CHARTIER, R. **A história cultural entre práticas e representações.** Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editorial, 1988. 244 p. (Col. "Memória e Sociedade", coord. p/Francisco Belhencourt e Diogo Ramada Curto, v. 1).

CHRISTIANSEN, R. **Guia da ópera.** Lisboa: Edições 70, 2007.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: Literatura e senso comum.** Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. (Humanistas).

COUTINHO, E. F. **Revisitando o pós-moderno.** In: GUINSBURG; J.; 2013,

\_\_\_\_\_, Ana Mae (Org.). **O pós-modernismo.** São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 159-172.

ECO, U. **Ironia intertextual e níveis de leitura.** In: ECO, U. Sobre literatura. 2 ed. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FAZENDA, Ivani Catarina Arantes (Org.). **Integração e interdisciplinaridade no ensino brasileiro: efetividade ou ideologia?** São Paulo: Loyola, 1979.

GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão.** Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. p. 8 a 15.

\_\_\_\_\_. **A interculturalidade no romance de Nélide Piñon.** Interdisciplinar, Universidade Federal Sergipe, vol.3, n.5 – jan/jun de 2008. Disponível em: <[http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ\\_INTER\\_5/INTER5\\_Pg\\_47\\_57.pdf](http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_5/INTER5_Pg_47_57.pdf)> Acesso em: 20/08/2017.

\_\_\_\_\_. **Entre a voz e o eco: a performance da artista em Nélide Piñon.** In: XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências, 13 a 17/07/2008,SP,Brasil.Anais.Disponívelem:<<http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/02.pdf>> Acesso em: 24/08/2017.

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

\_\_\_\_\_. **Poética do pós-modernismo: História teoria ficção.** Tradução Ricardo Cruz (1991). Rio de Janeiro: Imago.

\_\_\_\_\_. **Uma teoria da adaptação.** Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

ISER, W. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético.** Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: 1996.

\_\_\_\_\_.  
O jogo do texto. 2002. In: LIMA, Luiz Costa (org.) *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção.* 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, pp. 105-118.

\_\_\_\_\_. **A interação do texto com o leitor.** In: JAUSS, H. R. et al. (Org.). *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção.* Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 83-132.

JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária.* Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JENNY, L. A. **A estratégia da forma.** *Poétique: revista de teoria e análise literárias.* Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 5-49.

KRISTEVA, J. **Introdução à Seminálise.** São Paulo: Debates, 1969.

KOTHE, F. R. **O herói.** 2 ed. São Paulo: Ática, 1987.

LANGER, S. K. **Sentimento e Forma.** São Paulo: Perspectiva, 2011.

LEITÃO, R. **O Libreto de ópera e a Construção da Identidade na Espanha Brasil América Hispânica.** Disponível em: <[http://www.bdttd.ndc.uff.br/tde\\_arquivos/23/TDE-2011-024T140447Z](http://www.bdttd.ndc.uff.br/tde_arquivos/23/TDE-2011-024T140447Z_Robson/pdf), Robson/pdf.> Acesso em: 29/05/17.

\_\_\_\_\_. LESKY, Albin. **O teatro grego.** 3ed. Trad. J. Ginsburg, G. Souza e A. Guzik: São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

LIMA, L. C. **Mimesis e modernidade: formas das sombras.** Rio de Janeiro: Graal, 1980.

\_\_\_\_\_. **História. Ficção. Literatura.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LYOTARD, J. F. **A condição pós-moderna.** 6 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

LIMA, L. C. (org.). **A literatura e o leitor.** 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p.116.

MACHADO, R. **O Nascimento da Tragédia de Shiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

\_\_\_\_\_. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

MEIXES, M. P. **A travessia do trágico em análise**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. **A origem a tragédia e o espírito da música**. Fonte Digital. Editora Cupolo 1948. Disponível na web, 2006.

\_\_\_\_\_. **O nascimento da tragédia, helenismo ou pessimismo**. 2ª edição. Companhia das Letras 1992.

PAREYSON, Luigi. **Estética, teoria da formatividade**. Petrópolis: Vozes, 1991.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e M. L. Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PERRONE-MOISÉS, L. **Crítica e intertextualidade**. In: *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978. p. 58-76.

PIÑON, N. **A força do destino**. Rio de Janeiro: Record, 1977.

PLAUTO. **Anfitrião**. Introdução, tradução do latim e notas de C. A. L. Fonseca. Lisboa: Edições 70, 1993.

RIDING, A.; DUNTON-DOWNER, L. **Guia ilustrado Zahar: Ópera**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

RODRIGUES, I. **Ópera: uma Babel de linguagens**. Universidade Federal de Pernambuco. Disponível em: <[www.neliufpe.com.br/revista-intersemiose/](http://www.neliufpe.com.br/revista-intersemiose/) | Revista Digital | ano iii, n. 05 | jan/jun2014 | issn 2316-316x.> Acesso em: 14/09/17.

ROMAN, A. R. **O conceito de polifonia em Bakhtin**: o trajeto polifônico de uma metáfora. *Letras, Curitiba*, n. 41-42, p. 207-220, 1992-93. Editora da UFPR 211.

SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. Aderaldo e Rothschild: São Paulo, 2008.

SANT'ANA, A. R. **Paródia e Paráfrase & Cia.** Editora Ática, 1985.

SCHOLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. - (Coleção contemporânea: Filosofia, literatura e artes). Disponível em: <paginapessoal.utfpr.edu.br/mhlima/SCHOLLHAMMER...pdf/at\_download/file.> Acesso em: 21/08/2017.

SZONDI, P. **Ensaio sobre o trágico**. Trad. de P. Süsserkind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

\_\_\_\_\_. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TACCA, O. **As vozes do romance**. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Lisboa: Almedina, 1978.

TEZZA, C. **A construção das vozes no romance**. Editora Unicamp. In: BRAIT, B. (Org), 2011.

VATTIMO, G. **O fim da modernidade**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento grego**. Trad. Isis Borges B. Da Fonseca. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

VILMA, A. **Iniciação a Comédia**. Coleção Letras, Jorge Zahar Editor Ltda. Rio de Janeiro.

WEBER T. **Ética e Filosofia Política: Hegel e o Formalismo Kantiano**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999:97-118, 1990.

ZOLIN, L. O. **Desconstruindo a opressão: A imagem feminina em *A república dos sonhos***, de Nélida Piñon. EDUEM, 2000.

ZUMTHOR, Paul. ***Performance, recepção, leitura***. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000, 2007.