

"A FORÇA DO DESTINO" E A TRANSGRESSÃO DA MIMESE CLÁSSICA

Lígia Militz da Costa*

O texto de Nélide Piñon¹ faz uma história nova de argumento antigo. Toma como objeto-modelo declarado a ópera *A força do destino*, de Giuseppe Verdi, encenada pela primeira vez em 1862. Para esta ópera, o autor do libreto, Francesco Maria Piave, baseou-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 Nélide Piñon, manifesta o desdobramento a que se permite a representação mimética na literatura², através do tempo, e a relação que mantém com uma temporalidade preexistente.

Indicado explicitamente, pelas várias referências ao autor e à ópera³, como base temática da narrativa, o drama de Verdi funciona como objeto-modelo facilmente identificável no livro da Autora, desde a reduplicação do título – *A força do destino* –, dos nomes das personagens – Álvaro, Leonor, Curra, Marquês de Calatrava, Carlos etc. -, dos espaços geográficos e tempo histórico, até, e principalmente, a manutenção das grandes unidades seqüenciais e ações da história original.

O conhecimento sumário do drama musicalmente levado à cena por Verdi, permite o reconhecimento da obra pelo leitor e avaliação das transformações efetuadas, na representação produzida pela Autora, com relação ao objeto original.

1. A ÓPERA DE GIUSEPPE VERDI

* Professora Visitante da Universidade Federal de Santa Maria.

¹ PINON, Nélide. *A força do destino*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

² Sobre o conceito de mimese, ver: COSTA, Lígia Militz da. *A Poética de Aristóteles, mimese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992 (Princípios, 217).

³ Entre as referências citam-se as das páginas 17, 45 e 134.

Em quatro atos, a ópera compõe-se de ações situadas na Espanha e na Itália, em meados do século XVIII. Sinteticamente, o conteúdo de cada ato pode ser resumido da seguinte forma⁴:

Primeiro ato (um quadro):

Dom Álvaro, de família ilustre das Índias, mas não bem aceito em Sevilha, apaixona-se por Dona Leonor, filha do Marquês de Calatrava, que se opõe a um enlace da filha com homem menos nobre do que ela. Sabedora da aversão do pai por Álvaro, Leonor decide fugir com ele e dispõe, para isso, da ajuda de Curra, sua criada. No momento da partida, o destino altera-lhes os planos, quando Leonor expressa o desejo de ver o Marquês mais uma vez e, assim, hesitando e demorando-se com Álvaro, é surpreendida pelo aparecimento súbito dele, que surge armado de espada e seguido de dois criados.

Irado, o Marquês descarrega sua fúria contra a filha e contra Dom Álvaro, que, a fim de extinguir qualquer suspeita contra a pureza de Leonor, oferece o peito para que o Marquês o mate, ao mesmo tempo em que joga sua pistola no chão. Acidentalmente, a pistola dispara ao cair, ferindo mortalmente o Marquês.

Leonor socorre o pai, pede-lhe perdão, mas ele a amaldiçoa. Os criados carregam o corpo até a casa e Dom Álvaro arrasta Leonor até a janela.

Segundo ato (dois quadros):

1.º) Numa pousada da aldeia de Hornacuelos (Espanha), encontram-se várias pessoas, entre as quais Dom Carlos de Vargas, irmão de Leonor. Inteirado da morte do pai, Dom Carlos jurou vingar-se e busca, disfarçado de estudante de Salamanca e com o nome fictício de Pereda, encontrar o assassino do Marquês.

Leonor também chega a essa pousada, vestida de homem e acompanhada de um arrieiro que não dá informações sobre ela a ninguém.

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

⁴ Sobre o assunto foram consultados *El libro victrola de la ópera*. 2. ed. Camden, N.1., E.U.A., RCA Victor Company, 1930. TRANSCHEFORT, François – René. *L'opéra. I.D'orfeo à Tristam*. Paris: Seuil, 1978.

Dom Carlos narra, então, o destino que teve seu pai, morto por um desconhecido, que foi também o sedutor de sua irmã. Ouvindo a narração do irmão, Leonor foge com medo de ser reconhecida.

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

Terceiro ato (dois quadros):

1.º) Num acampamento militar, próximo de Velletri, na Itália, Dom Álvaro, acreditando Leonor morta, alista-se no exército espanhol e combate com o nome falso de Dom Frederico Herreros. Numa noite escura, recorda com tristeza e melancolia seus infortúnios e a perda da amada, quando ouve gritos de socorro, de um homem ferido, e vai salvá-lo: trata-se de Dom Carlos, seu inimigo. Como ambos têm nomes falsos, não se reconhecem e fazem-se bons amigos.

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

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

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

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

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

Quarto ato (dois quadros):

1.º) No monastério de Hornacuelos, Espanha, passados cinco anos, Dom Álvaro, transformado em Padre Rafael, é conhecido por sua bondade, para com os sofredores.

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

2.º) Leonor sai de sua gruta sombria, a orar, abatida, mas ainda bonita; atormentada pelas recordações do amor, olha com desdém o pão miserável que lhe deixaram sobre as rochas. Ao voltar para a gruta, ouve que alguém se aproxima e repete a profecia da "maldição", para quem se atrever a chegar ali.

Dom Álvaro e Dom Carlos se aproximam e se batem furiosamente. Dom Carlos cai mortalmente ferido e pede ao seu inimigo, na condição de Padre Rafael, que o confesse e lhe dê absolvição. Acreditando-se maldito, Dom Álvaro não aceita o pedido e vai em busca do "ermitão" na cova. Como Leonor e Dom Álvaro pensavam mortos um ao outro, horrorizam-se no encontro. Ela, ao ver o irmão agonizante, corre a abraçá-lo e Dom Carlos, inexorável, fere-a enquanto ela o abraça. Ela cai, ferida de morte.

O Abade procura os duelistas e aconselha Dom Álvaro a cessar suas maldições contra ao destino e humilhar-se a ante o Todo Poderoso.

Leonor agoniza, Dom Álvaro se lamenta desesperado e o Abade os consola. Morre Leonor.

Essa é a história da ópera de Verdi. E o relato de Nélide Piñon torna-a reconhecível principalmente pela reduplicação das grandes unidades seqüenciais das ações que encadeiam a progressão do drama trágico. As unidades seqüenciais que visualizam o encaixe do argumento da ópera na narrativa literária, permitindo o reconhecimento da in- triga pelo leitor, são:

- o amor não aceito pelo Marquês, entre Álvaro e Leonor;
- a fuga pretendida pelos dois namorados, com o auxílio de Curra;
- a morte do Marquês de Calatrava com a decorrente separação de Álvaro e Leonor;
- As ameaças de vingança por Carlos, na pousada de Hornacuelos;
- a reclusão de Leonor no monastério;
- a amizade de Carlos e Álvaro, sob falsos nomes, no exército espanhol;
- o duelo entre ambos, com a descoberta por Carlos de que o "amigo" era Álvaro;
- o recolhimento de Álvaro, vitorioso, no monastério;
- a volta de Carlos, vingativo, e o novo duelo com Álvaro, agora como Frei Rafael;
- a vitória de Álvaro e o pedido de absolvição por Carlos, moribundo;
- o aparecimento de Leonor e a vingança do irmão;
- a morte de Leonor.

2. A NARRATIVA PARÓDICA DE NÉLIDA PIÑON

O texto da Autora é como um palco onde se representa uma história centrada em três papéis principais: o de Leonora, o de Álvaro e o de 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 história de uma cronista do século XX, de nome Nélide, a qual, com o consentimento e o desejo dos atores de Verdi, resgata, constrói e transforma a história original. A intromissão, dentro da fábula, de uma personagem narradora, que representa ao lado dos trágicos protagonistas, o papel de relatora de suas ações, passadas 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 o reconhecimento.

Expondo-lhe em cena como a que conta a história daqueles que a seu lado representam, a narradora/cronista desmorona a idealização sublimadora da mímese

clássica, à medida que permeia as ações da ópera trágica com a irreverência da modernidade, misturando o processo de produção da mímese (ofício da escritura do escritor) com a representação mimética (história de Álvaro e Leonora), a linguagem séria com a carnavalizada e degradando e pondo sob suspeita, sem exceção, o caráter moral elevado de todas as personagens da história, inclusive o seu.

As transformações mais significativas operadas no objeto produzido pela escritora, com relação à história da ópera, decorrem da utilização do processo transgressor da paródia⁵, nos dois níveis que compõem o texto narrativo: a história e o discurso.

O insólito das ações, até certo ponto motivado pelo próprio argumento de Verdi, que desdobra as personagens em diferentes papéis e nomes, é uma opção explícita no texto de Nélide Piñon. A narradora dirige-se a Álvaro quando diz:

*Talvez me queiras submissa a histórias cujos sentido do real se concilie com fatias de uma realidade oficial, de modo que me seja fácil segui-las. Mas de que me serviriam estas vidas sólidas, com telhado e vigas mestras, que se deixam ligeiramente retocar e jamais se transfiguram. Encarregadas de obediência e da colheita, elas proíbem 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.*⁶

A meta é, pois, de romper com o instituído, de minar o sentido coerente, por um levante surpreendente da transfiguração mimética. “A vida se falseia com uma única palavra ou olhar”⁷: com propostas transgressoras, portanto, é que vem à cena a cronista da história, mostrando-se como personagem (atriz) “não-branda” da arte de relatar.

2.1. O cruzamento da temporalidade e da linguagem

Declara o texto, reiterando a informação também do libreto da ópera, que a história nele representada ocorre no século XVIII, o que significa dizer, “há dois séculos atrás”.⁸ O século XX, então, não só corresponde à época da produção e publicação de *A força*

⁵ Para Mikhail Bakhtin, a paródia é um dos fenômenos que, tendo como traço comum o duplo sentido da palavra, permite a comunicação dialógica, que equivale às condições de vida autêntica da palavra bem como possibilita o aparecimento do discurso bivocal. O autor vincula o dialogismo de uma obra ao que chama de romance polifônico, ou seja, aquele que não apresenta uma consciência única abrangente, mas uma multiplicidade de centros-consciências de vozes, não reduzidas a um denominador comum. (*Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 1981).

⁶ PINON, Nélide. Op. cit., p. 101.

⁷ Id. *ibid*, p. 18.

⁸ Id. *ibid*, p. 8.

do destino, de Nélide Piñon, como igualmente ao tempo do discurso da cronista Nélide, que relata a história desafortunada dos espanhóis andaluzes. Essa atualidade funciona no interior da obra como contraponto temporal e referencial da história narrada, identificando-se, junto à cronista nela contextualizada, como elemento estranho e arbitrário na organização verossímil, presente no drama verdiano original.

O cruzamento das duas temporalidades – séculos XX e XVIII –, dentro de uma história contextualizada nos idos de 1700, é a principal estratégia da construção narrativa da Autora, para a produção da paródia. O sério e o trágico tornam-se risível e cômico quando refratados por uma lente mimética, regulada pelos princípios dessacralizadores da modernidade. Se o jogo da temporalidade é o alicerce fundamental do efeito paródico da narrativa, a linguagem da obra é o meio através do qual a Autora concretiza mais declaradamente a ridicularização da mimese séria.

A linguagem de gíria da modernidade, na voz das personagens, é um dos estranhamentos que corroem a verossimilhança interna e externa da história, decorrida no século XVIII. Nesse sentido, o exemplo pode ser retirado do início do livro, que começa com a pretendida fuga dos namorados, às escondidas do pai de Leonora e com o auxílio da criada Curra. Em meio a esse contexto temático inicial em que predominam os índices de passado e nobreza, de medo e desejo, espantam o leitor, sobretudo as palavras de Álvaro a Leonora, quando esta propõe que se amem no jardim:

- E se nos amássemos no jardim mesmo, Álvaro, como a doce plebe?

- Por favor, Leonora, não enche, sim (...) Não pense jamais que vou trepar sob o poder de tua casa invencível.⁹

A justaposição de registros lingüísticos contraditórios, do ponto de vista temporal e social, em primeiro lugar, abala a construção verossímil das personagens, permeáveis a uma linguagem nova, a do século XX, ainda que inseri das num contexto narrativo velho; em segundo lugar, a mistura da gíria – "*não enche*", "*vou trepar*" –, com a norma culta e cortês da língua – "*e se nos amássemos... como a doce plebe*", "*por favor*" –, carnaliza o espaço da representação verbal, quebrando o tom sério do relato e pondo em dúvida a integridade geral das personagens e também do discurso.

Essa permeabilidade paródica das personagens à escala temporal – têm acesso ao século XX –, é paralela à permeabilidade invertida da cronista, que tem acesso irrestrito ao século XVIII, comunicando-se, inclusive, com as personagens, acerca da história que

⁹ 9 Id. *ibid*, p. 7 - 8.

relata e da qual elas são os protagonistas. Dirigindo-se a Álvaro, Leonora mostra sua permanência no mundo de hoje.

*Ok, Álvaro, nestes tempos de dois séculos atrás, não pode a mulher fazer outra coisa senão contrariar a vontade paterna fugindo com o noivo. Mas, como será mais tarde, no tempo de miséria?*¹⁰

A personagem transcende a sua temporalidade tanto pelo emprego da linguagem popular da gíria – "Ok" –, como pela construção paradoxal em termos de verossimilhança cronológica. A expressão "nestes tempos de dois séculos atrás" supõe uma consciência atual, localizada no século XX, de que o momento presente da ação acontece há duzentos anos atrás. Enquanto "nestes" aproxima de um "hoje", "atrás" remete para o "passado". Assim Leonora salta do nível de uma história verossímil para o nível de uma personagem ficcional, capaz de estar viva e em cena desde a primeira vez em que foi representada. O inovador da mímese de Nélide Piñon é, no entanto, o fato que permite a Leonora ter consciência disso. Ela pode, na narrativa, tematizar e questionar o texto e as ações que lhe cabem na peça à qual está presa e viva.

A autonomia do objeto mimético, com relação à ordem estabelecida ou possível da referencialidade, torna-se clara n'A *força do destino*, de Nélide Piñon. A ordem paródica é o novo modo de armar o drama trágico de Verdi, que se vê invadido e misturado, não apenas com a gíria brasileira da atualidade, mas por todo um contexto cultural, econômico, político e social, próprio de mundo contemporâneo. Absurda e comicamente, o século XVIII europeu convive, no livro da Autora, com "*histórias em quadrinho*" (p. 21), "*traveller's checks*" (p. 24), "*grilinho de pilha fraca*" (p. 24), "*gravador*" (p. 27), "*sanduíche*" (p. 35), "*freis de Ipanema lotando igrejas*" (p. 82), "*comentaristas internacionais*" (p. 87), "*convento fora das rotas turísticas*" (p. 92), "*candelabros de prata enfeitados com velas de macumba*" (p. 94), "*saúde pública*" (p. 104), "*abade gay*" (p. 108) etc.

Principalmente a paródia, no caso, faz d'A *força do destino* um romance polifônico. Nele, a intersecção das temporalidades, com suas linguagens e contextos distintos, funciona, por um lado, como um diálogo de duas vozes, não reduzido a um denominador único; por outro lado, frente a essa situação polêmica e provocante do texto, o leitor reage, personifica sujeitos e, entrando no diálogo com sua participação,

¹⁰ Id. *ibid.*, p. 8.

completa o circuito comunicacional da linguagem, encontrando na obra um outro conteúdo.¹¹

Na linha dos gêneros do cômico-sério, o romance polifônico, para o qual aponta a representação mimética – paródica e irônica – de Nélide Piñon, inclui o riso ambivalente, comum na relatividade e inconclusibilidade de um mundo aberto e livre, não-dogmático, que cerca o leitor.¹² É nessa direção do riso, como convite à participação dialógica do leitor, na obra, construindo um outro sentido, a partir do jogo contraditório da linguagem, que se alinham as passagens seguintes. Na primeira delas, a superioridade do homem sobre a mulher aparece confundida com o "bigode":

Ah, Álvaro amado, como te quero. Emociona-me o conhecimento que tens da vida a ponto de devassar-lhe as formas vindouras. Será acaso produto da experiência? Ou porque em ti o bigode alcança uma dimensão descomunal?

*Não creio, embora o forte bigode indique uma visível supremacia sobre a mulher. Não é à toa que Deus nos distinguiu com esta prova de inteligência.*¹³

A Armada a que pertence o oficial espanhol Dom Álvaro não é tão "invencível" quanto seria desejável, tampouco ele merece o respeito do Marquês de Calatrava, pai de Leonora:

*Onde pensa que vai, seu vagabundo carioca? Eu, vagabundo! Onde pensa que vai, seu vagabundo carioca? Eu, vagabundo! O Marquês equivoca-se. Pertencço à invencível Armada, ou melhor, ao que sobrou dela nos portos de nosso litoral.*¹⁴

O ferimento mortal produzido em Carlos por Álvaro, no segundo duelo, é um relato cênico que só ganha credibilidade com as palavras do próprio candidato à morte:

*E vai mesmo morrer desta vez?
Desta vez é sério, Álvaro. Vou sim. Olha só como o sangue aflora velho e fedorento. Vamos lá, homem, tome providências.*¹⁵

O absurdo paródico que descompromete a personagem com a representação ficcional, porque a expõe como um ator no palco, mistura-se ao desempenho

¹¹ BAKHTIN, Mikhail. op. cit., p. 159-161.

¹² BAKHTIN, Mikhail, op. cit., p. 143-144.

¹³ PIÑON, Nélide, Op. cit., p. 21.

¹⁴ Id. ibid, p. 26.

¹⁵ Id. ibid, p. 119.

apaixonado de Dom Álvaro, na parte final da narrativa comprometendo o desenlace trágico:

*De tanto conviver com uma série de ilustres mortes, privar de perto com as convulsões, Álvaro diagnostica a morte da amada para os próximos cinco minutos. Entre choros, previne ao abade, não está a ver, seu bobo, que se trata da morte de Leonora, que lhe chegou finalmente a vez?*¹⁶

Mesclados o sério e o cômico, a ópera de Verdi e a narrativa da cronista Nélide – com seus contextos particulares e até opostos na temporalidade –, gera-se um produto novo, híbrido e paródico, resultante desses cruzamentos transgressores, mas permitidos pelo espaço aberto da representação, através da linguagem.

2.2. As versões

O duplo sentido paródico da obra de Nélide Piñon conta com outro recurso para a sua produção – as versões –, além dos cruzamentos paradoxais na linguagem, instituidores do riso e do cômico e vinculados ao jogo da temporalidade, do passado com o presente.

Reiteradamente utilizadas no interior do texto, as versões consistem de visões diferentes a respeito de "pessoas" ou acontecimentos apresentados na história e contribuem para o estabelecimento de maior relativismo e inconclusibilidade, na significação veiculada.

A estratégia de composição da obra, do ponto de vista do narrador, favorece o processo das versões. Atuando dialógica e democraticamente, a cronista cede a palavra às personagens da história que, em primeira pessoa, passam a atuar como sujeitos – consciência do discurso, narradores individuais, cada um com sua própria versão dos acontecimentos, do seu próprio caráter e das outras personagens.

As versões manifestam o múltiplo desdobramento especular a que a mímese pode submeter um objeto-modelo, sem diluir, entretanto, o vínculo reconhecível com ele, necessário para a identificação das representações do leitor,¹⁷ base mínima para a construção do sentido do texto.

¹⁶ *Id. ibid.*, p. 121.

¹⁷ A afirmação relaciona-se aos textos de Luiz Costa Uma: *Mimesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980; e *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

Considerando as principais personagens da obra – Leonora, Álvaro e Nélide –, é possível recortar uma série de versões que comprometem a nitidez e a integridade de seus caracteres.

Leonora – a idéia que Leonora fornece de si mesma coincide com a construída segundo as ações da personagem d'*A força do destino*, de Verdi: honrada, nobre, rica, virgem e filha de Augusto pai (p. 9). Na opinião de Álvaro, ela é dominadora e segura, tem andar de gazela e desconserta quando não está interessada em que ele lhe preserve a honra (p. 77-9). Segundo a cronista Nélide, Leonora é ambiciosa (p. 23), torna-se heroína (p. 71), é essencialmente sedutora dos homens e talvez não seja virgem (p. 85). Para o Marquês de Calatrava, é filha ingrata e maldita (p. 312), impaciente e com precoce instinto para a vida (p. 55). Conforme Carlos, irmão de Leonora, ela é caprichosa, ingrata, sensual, puta (p. 39) e, também, criminosa, responsável junto com Álvaro, pela morte do pai.

Álvaro – na sua auto apresentação, ao mesmo tempo ridícula e cruel, refere-se como sendo militar de pequena estirpe, mas com chances de general ato (p. 29); diz-se um sevilhano que aprendeu nas "*Índias*" a "*disciplina militar e a arte de matar com apuro e reduzido esforço*" (p. 77); volúvel e plantador de sonhos (p. 26), afirma-se proprietário de bens adquiridos por violência imoral, oficialmente permitida (p. 82). Por Leonora é visto como de classe social inferior, mas sedutor cronista (p. 25); a ela, Álvaro pode ser nivelado somente pelo amor (p. 25). Nélide o vê como oficial espanhol, garboso soldado (p. 11), com pretensões literárias (p. 12), dominador e explorador de mulheres nas Índias (p. 83); a cronista registra-lhe como qualidade o fato de não ter falado mal dela (p. 83), como também não ter sido interesseiro com Leonora (p. 84), apesar de enfatizar no relato os cuidados dele para com a trouxinha de jóias que ela levaria no momento da fuga (p. 24). Conforme o Marquês de Calatrava, Álvaro é ladrão de honra alheia (p. 25), ladrão-assaltante de moradias (p. 28) e vagabundo carioca (p. 26). Para Carlos, de quem foi amigo com nome falso, Álvaro é considerado assassino do pai – o Marquês de Calatrava –, e sedutor da irmã, Leonora, sendo por isso, objeto de sua vingança. Nélide – principal sujeito do discurso, a cronista é a personagem que dispõe de maior quantidade de espaço para falar de si mesma e dos outros. Na sua própria opinião, ela é a mediadora da história (p. 72); apresenta-se como cronista, com o papel de representar a realidade, reiventando-a (p. 16-7), e de reviver, na atualidade e em língua portuguesa, o drama de Álvaro e Leonora, encenado pela obra de Verdi (p. 13-5); dizendo-se democrática, como seu país, o Brasil (p. 22), deixa a descrição de

Leonora por conta do leitor (p. 60); mostra-se como mulher indolente e sensual (p. 36), declara seu amor pelo Leblon e pelo litoral (p. 37) e identifica seu destino com o teatro, desde a representação d'*A força do destino*, com Renata Tebaldi no papel de Leonora, no Teatro Municipal (p. 46); reconhece que abdica do seu próprio espaço vital para freqüentar outra geografia (p. 52), na tarefa da representação da vida; denuncia o poder, Igreja e Estado (p. 56), apóia Frei Melitone contra o controle das informações (p. 62) e associa seu texto com o inextinguível "fio de seda" tecido pelas pessoas dominadas (p. 63); mesmo cansada das personagens, não as abandona, pois é solidária com aquilo que inventa (p. 102); ela diz não desejar a morte de Leonora, mas não pode interferir no destino da personagem (p. 123-4).

Na opinião de Álvaro, Nélide necessita de material humano para seu trabalho (p. 10), tem apetite da companhia dele e também da companhia de Leonora (p. 19); ela não resiste à carne humana e aos pratos quentes; vai produzir "um texto micha", no qual Leonora quer entrar, e seduz a ele, Álvaro, a viver a vida que ela, a cronista, organiza para ele e não a que Leonora com muito custo o deixa realizar (p. 20).

Para Leonora, Nélide, porque escreve, assegura a existência do tempo e dos fatos (p. 20), sendo às vezes, no entanto, cronista mesquinha (p. 29); moradora do Rio, ela garante o brilho da tez com o exercício da escritura, mantendo seu estilo em segredo (p. 94).

As versões cruzam as diferentes visões que as ações de cada personagem proporcionam para si mesmas e para as outras. Assim, um conjunto de ações é experimentado com diferente significação a partir de cada personagem. Com essa soma contraditória que marca a todos com um perfil ambíguo, resulta uma relatividade de valores, que se acentua na suspeição generalizada da negação da moral elevada e íntegra de todas as personagens. A representação sublimadora do caráter, presente no libreto da ópera, é abertamente corrompida pela suspeita que o texto narrativo coloca, sem a intenção de equacionar, no caráter de cada uma das personagens.

Com relação a Leonora, o paradigma das versões trai a dúvida quanto à sua virgindade e pureza, das quais ela mesma se orgulhava, como também escarneckia. Quanto a Álvaro, tacitamente aprovado na sua corrupção oficializada, a suspeita é a das dimensões de sua farsa moral – traída pela violência sexual e social e mascarada com a morte “*por acidente*” do Marquês e com a “*preservação da honra*” de Leonora –, comprometida, provavelmente, com interesses meramente econômicos e não afetivos. Com referência à cronista, a desconfiança aponta para as suas preferências pessoais (e

sexuais?) por Leonora, na qual centra o relato, ainda que Álvaro também não a desagradasse.

Examinando as outras personagens de relevo no texto, como o Marquês de Calatrava, Carlos, o abade e Melitone, a oscilação moral de seus caracteres também acontece mediada pelo sexo. Na versão que Carlos apresenta do Marquês (seu pai), por exemplo, some-se a figura nobre e venerável para surgir a do macho, com olfato de perdigueiro, disputando as criadas com o próprio Carlos e capaz de devorar os filhos (Leonora?), para provar a própria carne (p. 38). Carlos, por sua vez, insinua que sua vingança sobre Álvaro e Leonora é muito mais de ordem incestuosa do que para reparar a morte do pai. Mesmo o abade e Frei Melitone fraquejam, moralmente, em função de mulheres – Leonora e Preziosilla –, ou por outros motivos sexuais.

As versões múltiplas para cada caráter encarregam-se, assim, de corroer, com suposições de fundo principalmente erótico, a integridade moral, que subjaz nas ações de todas as personagens do drama trágico de Verdi. As versões transformam, distorcem e confundem os dados originais, intensificando o sentido paródico do objeto mimético, pela ruptura com a austeridade e a idoneidade não questionáveis, presentes nos caracteres do objeto-modelo da representação narrativa.

Na trilha das versões que espelham, de ângulos diferentes das ações, o caráter das personagens, acrescentam-se as perspectivas distorcidas de fatos decorridos ou possíveis na história. Exemplo das versões de acontecimentos decorridos encontra-se em torno do episódio da morte do Marquês de Calatrava: *"Pela morte do Marquês, com tantas versões, que se ignora a fidedigna, entrou Leonora, embora dispersa, no coração do imaginário popular"*¹⁸

O relato inicial da morte do Marquês mimetiza, de forma semelhante, a seqüência dos fatos como eles acontecem na ópera de Verdi, contando com a participação em cena de Álvaro, Leonora, o Marquês e dos criados e, ainda, com a assistência de Nélide. Após esse relato, a primeira versão é a de Nélide, que faz um depoimento ambíguo sobre os fatos decorridos, ao policial ("doutor"), permitindo o registro da queixa sobre o "assassinato" ou "assalto" do Marquês (p. 23/33). A segunda versão é a da narração distorcida da morte do pai, através de Carlos, acusando não só Álvaro, mas também Leonora, de premeditação do crime. Uma terceira versão é a de Leonora, que transforma a morte trágica do pai, por sua causa, e morte gloriosa pelo resguardo da honra – norma

¹⁸ PIÑON, Nélide. op. cit., p. 73.

de vida em Sevilla (p. 36) –, proporcionada justamente por ela, Leonora, que assim se sente gratificada e sem remorso.

Conforme o texto da Autora, "*a fortuna prescreve versões novas sobre fatos antigos*"¹⁹ e esse parece ser o destino da própria narrativa, quando refaz, na sua interioridade, o que afirmava antes pela linguagem. Reescrevendo inovadoramente o episódio da morte do Marquês, a história d'*A força do destino* já não é a mesma. A mímese a transforma e transgride: o acidente passa a assassinato ou assalto, Álvaro e Leonora premeditam a eliminação do Marquês, e, de causa da morte do pai, ela passa a heroína da comunidade e material do mito, causa da glória do seu progenitor.

O texto de Nérida Piñon transforma-se, assim, em muitos textos, incluindo a versão que o próprio leitor vai construindo acerca da história, a partir do cruzamento polêmico que as múltiplas visões lhe oferecem, no interior da narrativa. O exercício de representar n'*A força do destino* exemplifica, ainda, a capacidade ilimitada de expansão da mímese, ao incluir versões que tecem seqüências verossímeis (possíveis) para a história, considerando a suposição de Álvaro e Leonora terem conseguido fugir e ficar juntos. A cronista, em primeiro lugar, é que os vê prospectivamente, satisfeitos e experimentando o prazer do corpo, sem medo da vingança de Carlos e confiantes em sentir-se novamente livres, na Espanha. O segundo a projetar uma possível versão para a continuação da história é Álvaro: Leonora não reclamaria do cansaço da fuga e, no acampamento militar, ele suspeitaria do seu interesse pela tenda do comandante. Obrigando-a a declarar-lhe amor, Álvaro temeria que ela fugisse na semana seguinte, quem sabe até com outro cavaleiro, somente para repetir o prazer das emoções da fuga. Por isso ele imagina, inclusive, disfarçar-se de oficial louro para que a nova aventura dela fosse com ele mesmo (p. 76). Noutra passagem, Álvaro constrói nova armação verossímil, dizendo que "*não fora o acidente com o Marquês e estaria, àquela hora, de férias, usufruindo Leonora e o sol de Marbella.*"²⁰

Leonora também participa dessas montagens hipotéticas do relato, ratificando uma versão da cronista e acrescentando que, quando voltassem a Sevilha, ela e Álvaro exigiriam tratamento semelhante ao dado aos toureiros, inclusive com festa na rua.

A verossimilhança do texto permanece porque as hipóteses formuladas não são absurdas, se considerado outro ponto referencial para a história, ou seja, a concretização da fuga do casal enamorado. A modificação do ponto de partida da história abre um

¹⁹ Id. *ibid.*, p. 101.

²⁰ Id. *ibid.*, p. 88.

leque de possibilidades para a seqüência das ações, que a narrativa registra como conteúdo regular. Essas possibilidades significam expansões verossímeis, paralelas às ações que efetivamente ocorreram com as personagens. A canalização da história para outras seqüências viáveis, em função da alteração do nó da intriga, parodia a continuação séria das ações que realmente tiveram existência "real" na narrativa. Isso prova que, na representação do possível, nos limites da imaginação, um leque de opções se abre solidário a cada ação iniciada e o que a escritora faz é mostrar o que poderia ter representado se desse outro destino às personagens, isto é, se lhes tivesse permitido a fuga. A verossimilhança interna do texto depende exclusivamente da correlação interior entre os elementos de sua linguagem e não da relação entre a linguagem e as referências externas comprovadas historicamente. Representar um fato às avessas, como a concretização da fuga de Álvaro e Leonora, significa criar uma rede solidária de novas ações e significações, diferentes do modelo original.

O recurso das versões oportuniza, na mímese, o exercício lúdico de remontar as peças, com a linguagem, e se vê coroado, depois do final da narrativa, por um novo estágio de transformação, quando voltam ao palco (para o aplauso?) as "Dramatis Personae", identificadas, separadamente, por novas versões paródicas de seus caracteres e ações.

2.3. A mímese da produção²¹

O maior espaço narrativo de *A força do destino* coube, no texto, principalmente à cronista Nélide e à sua arte de representar, por escrito, o movimento da vida. Mas o que ela (cronista) sobretudo representa é a si mesma e o seu ofício e destino de trabalhar com as palavras. Com isso, cria, dentro do espaço da história tradicional, um lugar para a tematização da produção da história, construindo um discurso teórico, traduzível como uma "poética" da ficção. Fundando seus próprios referentes, na interioridade de um "depoimento" da criação literária, o sujeito do discurso equilibra, com coerência verossímil, o projeto poético transgressor, com as transgressões que realiza, ao produzir a mímese da representação.²²

²¹ A expressão "mímese da produção" está de acordo com o termo empregado por Luiz Costa Lima em *Mímesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980. p. 168-72.

²² Id. *ibid.*, p. 168-72.

Abrindo o livro com uma epígrafe que apresenta a definição dicionarizada de "artista", a escritora indica a opção pela trilha da meta-narrativa. Seu projeto, contudo, é ousado; resgata uma história trágica do passado para mostrar o papel que tem a ação de narrar essa história. A arte de narrar, com o discurso virando história, acaba por consistir na principal ação representada em *A força do destino*.

A cronista do relato mimetiza a realidade exterior ao designar-se com o mesmo nome da Autora do livro e, por outro lado, impõe-se como ser ficcional em relação indireta com o real, com o seu trânsito livre no tempo e no espaço, visível na comunicação natural que tem com as personagens do drama de Verdi, seu material de trabalho, localizado duzentos anos atrás.

Entidade romanesca como os enamorados andaluzes, a cronista Nélide representa a representação, articulando-se arbitrariamente com a fábula. Ficcionaliza-se a mímese da produção, saindo do nível do discurso e introduzindo-se na cena representada, com o objetivo principal declarado de romper com a tradição clássica e com as máximas ideológicas.

A admissão da narrativa como representação (p. 19) – registro da vida, reflexo e massacre das ações –, também faz parte dessa poética, que propõe a desmedida do ser humano, como o ingrediente básico para a seleção do material da fábula (p. 17-8). Os propósitos de respeito aos sentimentos das personagens definem a linha democrática desse projeto da mímese literária (p. 16), concretizado, efetivamente, na narração em primeira pessoa, por parte de todas as personagens (p. 19), no questionamento que efetuam junto à cronista, sobre os seus papéis na história, e no dialogismo geral que se estabelece em todos os níveis, a partir daí e das versões que reconstroem, polêmica e incessantemente, a história narrada. O desdobramento mimético se intensifica no texto, a ponto de, em muitas situações, a cronista Nélide passar de sujeito do discurso a objeto narrado em terceira pessoa, por um outro narrador, em primeira pessoa, não identificado. Esse narrador faz de Nélide e da história que ela conta um objeto mimético mais amplo e complexo, partes de uma estrutura de encaixe e de graus de afastamento e transformação do objeto-modelo, pensáveis em escala aberta e imprevisível.

Propugnante de uma representação anti-clássica, dessacralizadora e paródica, contrária à expressão do poder em geral – que inventa uma versão transcendida das mímeses e confidências do povo –, a narrativa se apropria de uma história que enaltece o poder tradicional, para misturar os valores nela respeitados com a mancha da suspeição. Com a poética da representação paródica, *A força do destino* de Nélide Piñon

democratiza a mimese. Assim como mina o espaço sagrado do monastério com um erotismo velado e controlado, mina ilusão de real da ficção dramática como aviso de que lamenta "*comunicar aos leitores que Preziosilla, a cortesã amiga de Verdi, (...) prepara-se para deixar-nos, já no próximo parágrafo*",²³ ou de que Leonora deverá morrer nos "*próximos cinco minutos*"²⁴. Desiludir com a irreabilidade da ficção torna-se novo ingrediente ficcional, localizado na receita que inclui a mimese da produção.

Como produto ficcional estético, A força do destino corresponde a um exercício complexo de mimese literária, identificada com uma arte de representar, transgressora das transformações regulares dos objetos-modelo. Para a leitura do receptor, o texto fornece uma orientação interna específica, que obriga a unir, na ficcionalidade, a produção da escritura (discurso) com a história narrada, através de elementos contraditórios, expressos na proposição de uma poética contemporânea, emancipada das amarras clássicas.

²³ PIÑON, Nélida. Op. cit., p. 111.

²⁴ Id. *ibid.*, p. 121.