

ENTRE A VOZ E O ECO: A PERFORMANCE DA ARTISTA EM NÉLIDA PIÑÓN

Prof. Dr. Carlos Magno Santos Gomes¹ (UFS)

Resumo:

Os romances A força do destino (1978) e A doce canção de Caetana (1987), de Nélida Piñón, abordam as óperas de Giuseppe Verdi com uma irreverência pós-moderna que amplia o conceito de simulacro. A performance das personagens artistas surpreende pela condição subversiva ao recriarem as óperas conforme seus interesses particulares. Assim, este trabalho analisa a estreita relação entre a proposta estética e a performance política da artista na ficção de Nélida Piñón. Isso porque essas obras apresentam a arte como metáfora do processo narrativo, pois se apropriam dos enredos operísticos de forma paródica. A dinâmica dessa representação torna-se um questionamento da arte, pois são personagens que constroem um simulacro como uma nova realidade. O texto escrito não deixa dúvida ao denunciar o status de simulacro que sustenta a narrativa. Com isso, Nélida Piñón questiona as fronteiras artísticas, como os limites entre o texto encenado e o texto narrado, propondo, assim, seu próprio ritmo artístico, o da dissimulação. Para o leitor modelo, o atento ao “como” o texto foi escrito, o simulacro da ópera de Verdi é, na verdade, outro enredo e não o que havia sido anunciado. Por esse jogo estético, entre o eco da ópera e a voz da artista, o texto de Nélida Piñón atualiza seu papel social.

Palavras-chave: romance de arte, literatura e ópera, romance pós-moderno, Nélida Piñón.

Introdução

Os romances *A força do destino* (1978) e *A doce canção de Caetana* (1987), de Nélida Piñón, trazem uma intertextualidade muito especial com as óperas de Giuseppe Verdi. Nessas obras, a personagem artista impõe um lugar de recepção crítica atualizada dos melodramas do compositor italiano. Um dos destaques dessa recepção é a irreverência feminista. Com isso, a ficção de Nélida Piñón abre espaço para personagens artistas surpreendentes pela condição subversiva assumida nas duas obras. A dinâmica dessa representação acrescenta novos ângulos de leitura que podem reestruturar códigos culturais e apontar um novo lugar para a representação da mulher sem repetir o lugar fixo das identidades das óperas de Verdi.

Esse diálogo intertextual pode ser lido de forma paródica em *A força do destino*, obra que traz uma versão auto-reflexiva da ópera com o mesmo título. Nela, a autora reconstrói o melodrama a partir do amor da personagem Nélida, a narradora, pelos protagonistas da ópera, Álvaro e Leonora. Pelo olhar da cronista, o leitor tem acesso à obra de Verdi por um ângulo muito particular, pois a narradora passa a contracenar com as personagens da ópera.

Em *A doce canção de Caetana*, o leitor atento identificará a temática da cortesã, presente na ópera *La Traviata*, de um lugar de classe bem diferente do contexto original da sofisticada Paris do século XIX. Esse romance descreve os dias que antecedem à montagem de uma ópera em um abandonado cinema, tendo como enredo principal a tensa relação entre Caetana, a ex-cortesã, e Polidoro, o coronel. Nesse texto, a atriz também propõe uma experiência feminista.

Nos dois romances, o diálogo entre literatura e ópera assinala a recepção feminista como própria para novas contextualizações identitárias. Mesmo se tratando de reescritas de obras conhecidas, culturalmente há uma nova forma de a mulher ser representada, já que em arte “quando a

repetição acontece sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo) o re-inventa” (CARVALHAL, 2003, p. 54). Esse ato de re-inventar os enredos de Verdi fica mais fácil de ser apontado pelo fato de a autora brasileira articular sua reescrita de um ponto de vista subversivo, que explora muitas características da arte paródica.

Dessa forma, com a representação de personagens femininas tiradas das óperas de Verdi, Nélide Piñon coloca-se como uma artista preocupada em quebrar os limites da originalidade da obra de arte. A maior particularidade dessa intertextualidade está no fato de a representação da mulher ser tecida a partir da relação entre sujeito feminino e objeto artístico.

A encenação da ópera, que acontece de forma diferenciada nos dois romances, projeta performances feministas complexas e historicamente situadas. Nesse diálogo com personagens famosas e consagradas da ópera italiana, esses romances apresentam uma revisão artística, já que “cada obra cultural é a visão de um momento, e devemos justapor essa visão às várias revisões que ela gerou” (SAID, 1995, p. 105). Nesse sentido, a revisão de Nélide Piñon merece destaque, pois o texto de Verdi é apenas mais um dos textos que seu mosaico de citações faz girar.

Assim, entre os objetivos deste trabalho, está a investigação de como a representação da mulher artista se dá no meio desse processo de contextualização dos temas das óperas de Verdi. Metodologicamente, usam-se conceitos dos estudos de gênero e da estética pós-moderna. Por serem lido como simulacros das óperas, os dois romances são pós-modernos. Nesse caso, a referência à ópera de Verdi é, na verdade, a exploração de arquivos artísticos e culturais de um lugar paródico. Esse jogo polifônico fica ainda mais visível pela representação da artista que é também uma forma meta-ficcional, a ficção que também fala de seu processo de construção.

Neste roteiro de leitura, optamos por uma interpretação que coloca a ópera de Verdi lado a lado ao texto de Piñon, uma obra complementando a outra, iluminando novas interpretações de contextos e épocas diferentes. A ópera de Verdi é um produto do ideal iluminista europeu, enquanto o romance de Piñon é produto de uma cultura de revisão da representação da mulher e de como ela está falando. Entre a voz da artista e o eco dos textos de Verdi, há um sofisticado texto no qual “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).

1 - Do palco ao texto

A força do destino apresenta uma estética pós-moderna. Ela enfatiza o descentramento dos elementos tradicionais do romance como tempo, espaço, narrador e personagens uma vez que essa obra quebra as fronteiras entre o que foi narrado pela personagem principal e o que é contado pelos personagens da ópera de Verdi. Essa ambigüidade fica exposta quando o leitor acompanha todos os passos da cronista Nélide, a protagonista, que impõe sua força por meio de um dissimulado jogo narrativo.

O ritmo auto-reflexivo da narrativa torna-se mais consistente pelo uso e abuso de estratégias paródicas que distanciam a narradora Nélide dos ângulos de Verdi. Cabe destacar 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), por isso a paródia, como exercício da polifonia, possibilita um alargamento das fronteiras ideológicas do texto analisado.

Tal enfoque metanarrativo chama a atenção do leitor na epígrafe que abre o romance. Antes mesmo de começar o jogo, a narradora já avisa seu conceito de artista tirado de um velho dicionário português - “aquele que, ou que sabe artifícios delicados, e sutis” (FD, p. 05)¹. O uso desses artifícios proporciona um interessante roteiro de leitura para essa obra, pois a representação da artista

¹ FD foi usada como abreviatura do romance *A força do destino*.

passa a ser também uma construção identitária, uma experiência que avalia a tradição que lhe chega. Assim, a voz da escritora tenta se destacar mais que os ecos da ópera de Verdi.

A metanarratividade, usada várias vezes, denuncia o caráter de autoquestionamento desse texto pela auto-representação da escritora. Isso fica mais contundente quando a cronista Nélida se apresenta por meio de uma performance teatral, dialogando com as personagens de Verdi. Para o leitor atento, fica claro que a escritora tenta encenar a ópera de Verdi enquanto escreve sua versão. Para que o texto encenado seja lido como um segundo texto dessa obra, o leitor precisa estar atento aos artifícios do artista. Nesse caso, o texto precisa de um “leitor modelo”, um leitor que quer ir além de “o que e foi narrado no texto” para se preocupar muito mais com o “como foi narrado o texto” (ECO, 2003, p. 208).

A cronista Nélida tenta contar a história da ópera, mas não tem certeza se vai conseguir. No romance, há muitas marcações que ora expõem a fratura do texto da cronista Nélida, ora a do espetáculo de Verdi. Entre o texto encenado e o texto escrito, o leitor pode executar esse jogo proposto pela narrativa, já que a ópera de Verdi, que o título do romance propõe narrar, pode ser visto como uma segunda história contada, pois a narradora assume um papel estético que também é político, ao recolocar discursos hegemônicos pelo prisma da irreverência artística. Então, entre a voz atual e o eco da ópera de Verdi, o leitor crítico pode identificar a força da escritora brasileira.

Tais tensões entre a voz narrada e o eco da ópera sugerem que não há uma única via de leitura desse romance. A cronista Nélida é a responsável por contar a trágica história de Álvaro e Leonora. O olhar dessa narradora desloca os elementos da ópera e os atualiza. A performance da cronista Nélida é extremamente ambígua, pois ela, sempre que se situa 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” (FD, p. 26). Com esse jogo paródico explícito, o romance pode ser visto como um construto político e, por se concentrar numa leitura subjetiva, reforça seu caráter feminista.

Uma das partes que mais ressalta a representação da cronista como peça fundamental dessa nova montagem de *A força do destino* ocorre quando ela se cansa, visto que o trabalho de acompanhar uma encenação das personagens de Verdi não é tão fácil como ela pensava: “[Nélida] ansiava por férias, arrependia-se de haver posto os pés, com arco de bailarina, e a pele de espanhola, herança familiar, naquela aldeia distante” (FD, p. 30). A cronista Nélida assume seu posto de comando e deixa claro que as regras do jogo partem dela, da produtora do novo texto.

Se o emaranhado de reflexões sobre a narrativa não bastasse, a cronista se mostra cansada e descontente, pois as personagens são prisioneiras de um roteiro que não pode ser invertido, então, se descreve cansada daquela perseguição aos dois protagonistas “Sinto-me voraz, agora. Em vez de um pão, peço sempre dois. Mastigo porém desatenta, sem o prazer antigo. Começo a cansar-me. Estou a cobrar de Leonora e Álvaro o que não podem ceder-me” (FD, p. 78).

Quase no final da narrativa, a paixão por Leonora e Álvaro passa a ser uma prisão, pois a cronista não consegue enquadrá-los em uma história particular. Já mostrando seu cansaço, ela entrega o jogo no fim do romance, em mais um ato dos exageros dessa versão: “Não tenho a quem apelar, senão a você, Carlos. Ainda que lhe recrimine mais tarde a iniciativa, jamais o perdoe por roubar-me Leonora e Álvaro. Agora, porém, ajude-me a ser livre, mesmo por breves horas” (FD, p. 82). Movida pela emoção que o final trágico exige, a cronista se antecipa e prefere preparar o leitor para se eximir de qualquer culpa.

Tal performance da narradora é pós-moderna, por ser auto-referencial, e é paródica, por ser subversiva e feminista. A análise literária pelo viés paródico possibilita diversas interpretações, que expõem a ideologia feminista em jogo. Isto porque muito da escrita feminina atual, “quando visa ser paródica, é revisionista e revolucionária” (HUTCHEON, 1989, p. 65). Pelo viés paródico, o texto

literário é antes de tudo um jogo, um construto artístico que é tanto estético, por não deixar os significados fixos, como social, por fazer parte de um contexto cultural que destaca suas peculiaridades.

No texto de Nélide Piñon, a tais discursos é acrescida uma irreverência renovadora: “Leonora, empenhada até então em organizar os fios de cabelo, responde, também acho, não seria justo você ficar aproveitando a vida enquanto todos nós, protagonistas desta tragédia, já morremos” (FD, p. 100). Mesmo com o poder de comandar o jogo da narrativa, a cronista prefere sua condição performática de personagem e opta por encerrar a ópera dando o poder à personagem de Verdi, invertendo o jogo de criação. Assim, o enredo da ópera de Verdi é contado, mas sem a obediência devida, uma vez que a voz da escritora brasileira se destaca.

Pelo visto, a singularidade da representação da escritora, em *A força do destino*, pode ser apontada pela irreverência da artista brasileira sem cair no caricato nem no humor ingênuo. Na recepção da ópera, 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 destaca e se projeta como o primeiro texto no jogo da encenação da ópera.

2 - Do palco ao texto

A relação entre a voz e o eco da artista também está presente no romance *A doce canção de Caetana*. Nessa obra, o eco se projeta como um lugar paródico e crítico. Essa reprodução como repetição vem da cena da atriz mambembe, Caetana, que tenta dublar a voz de Maria Callas, numa falsa montagem da ópera *La Traviata*, de Verdi. Caetana volta a Trindade para negociar com seu ex-amante, Polidoro, o financiamento da montagem de um espetáculo. Guiada pelo sonho de viver uma das heroínas interpretadas por Maria Callas, ela consegue lutar contra todas as adversidades. Apesar de a cidade não ter atores profissionais, nem um teatro para tal espetáculo, ela não desiste de seu sonho e pede ajuda às amigas prostitutas para que o espetáculo seja montado.

A intertextualidade com a ópera *La Traviata*, que narra a trágica história de uma cortesã francesa que morre apaixonada, proporciona diferentes olhares sobre o pertencimento identitário da atriz e da cortesã que está em jogo nesse romance. Ao contrário da protagonista de Verdi, Caetana volta sem inocência com o objetivo de se vingar de seu destino. Ela tenta uma última chance para conseguir uma posição artística de sucesso e o reconhecimento de seu talento, ofuscado por seu passado de ex-amante de Polidoro.

No romance de Nélide Piñon, o sonho de imitar Maria Callas motiva Caetana a montar um espetáculo para ser reconhecida. A grandeza da voz da cantora lírica é o oposto da situação da atriz, sem fama, sem palco, sem um destino. Jogada à sorte. Para quebrar com o percurso de desencontros, Caetana então propõe a Polidoro, como pagamento de uma dívida passada, a montagem de uma ópera protagonizada pela grega que tanto admira. Callas se torna uma personagem do imaginário de Caetana, ela é ficção e ganha o status de mito: “Ela foi a única autorizada pelos deuses a visitar seus templos sem véu e com sapatos altos. Podia ser uma sacerdotisa sem lhes dever qualquer favor. Nunca houve outra garganta como a dela. Acaso quer provar que estou errada?” (DCC, p. 288)².

Nesse entrecortar de referências ao universo da ópera, há um desejo de substituição do espaço andrajoso pelos grandes cenários da ópera de Verdi, com seus exageros espetaculares. A referência à personagem de Callas propõe um jogo entre realidade e ficção, que, até o momento da ópera escolhida para ser dublada, parece ser a maior aproximação entre o eco e a voz da artista.

Na narrativa, Caetana volta como uma bruxa para Trindade, encanta com sua presença, e esconde sua sede de vingança. Essa relação de encantamento que Caetana exerce em todos à sua volta

² DCC foi usada como abreviatura do romance *A doce canção de Caetana*.

repete sua devoção por Callas: “A grega para ela era uma feiticeira. A única que sobrara da Idade Média e que a Igreja e seu séquito de burgueses gordos não conseguiram queimar em praça pública” (*DCC*, p. 282). A imagem da bruxa também ressalta o lugar de resistência que Caetana assume na narrativa. Como tema de uma ópera de Verdi, o sonho de Caetana é ser essa feiticeira que encante todos. Fato que realmente acontece com sua chegada a Trindade, desde a recepção na estação de trem até sua instalação no hotel Palace, onde vivia dias de Diva.

Entre sua trajetória de miséria e o mito de grandeza da atriz, Caetana prefere viver no plano do imaginário: “tudo que sei é que a arte é uma bruxa que se instala na boca de um cantor ou de uma atriz” (*DCC*, p. 282). Caetana, por ser uma atriz mambembe do improviso e de poucos recursos, não conseguiu ser uma artista popular, nem conseguiu cantar nem encenar nos teatros brasileiros. Tentando uma última chance, ela volta à Trindade para cobrar que Polidoro banque seu último sonho: “Quero ser a Callas ao menos uma vez na vida!” (*DCC*, p. 190). Mesmo tendo consciência de seus limites artísticos, Caetana acredita que pode dublar uma das vozes mais intrigantes do canto lírico.

Esse desejo exagerado se contrapõe ao seu universo de atriz mambembe. Caetana é uma personagem apaixonada pela arte de atuar e pretende viver, no palco, as grandes heroínas interpretadas por Maria Callas: “A ilusão é minha sina. Estou condenada a julgar a vida sem passar recibo de quitação” (*DCC*, p. 328). Até aí tudo bem, no entanto, ela renega seu passado de ex-cortesã de Polidoro, e não quer nenhum acordo com sua identidade sexual, apesar de ainda ser a cortesã mais famosa da cidade.

A relação entre Caetana e Callas acentua o tom trágico desse romance. “Às vezes penso se não vale a pena se trancar num convento no dia em que a Callas parar de cantar” (*DCC*, p. 282). A performance exagerada de Caetana, que é própria da verossimilhança operística, vai se repetir em diversas passagens e marca a contradição entre os dois universos, o da simplicidade do espetáculo mambembe e o do exagero grandioso da ópera. Caetana, mesmo sem sucesso, não perde a pose e revela o porquê de sua profissão: “Se escolhi o palco, foi para encarar heroínas fortes, com paladar para matar e governar” (*DCC*, p. 161).

Entre o sonho e a realidade, há uma sobrecarga de veneno. Assim como Callas, Caetana faz muitos sacrifícios em nome da arte: “tomada por rara tristeza, a cantora parecia reconciliar-se com a arte ao preço da própria vida. Para integrar-se à falange dos deuses de sua raça grega e ser um deles, exigiam-lhe o sacrifício da felicidade” (*DCC*, p. 287). Caetana busca repetir o canto de Callas, que apresenta uma força e angústia poucas vezes ouvidas na história da ópera. Essa sobreposição de imagens, Caetana e Callas, aponta para a dinâmica do texto e seu poder de expansão de significados, já que ele coteja diversos contextos para estruturar uma mesma narrativa.

Tal jogo intertextual apresenta a força do espaço da intersecção entre a voz da ópera e o eco da atriz mambembe. Por exemplo, Caetana expõe seu desejo, seu mundo emocional quando descreve a vida de desilusão que é sua vida: “Esta merda de vida não me pega mais desprevenida. Esta puta de vida me deve tudo. Não quero que o fracasso seja na velhice minha única rubrica. Prefiro a morte” (*DCC*, p. 328). Como já dito, Caetana vive num tempo da ópera, do exagero do desejo. O desejo de uma nova identidade que uma grande apresentação lhe proporcionaria. Esse sonho de Caetana também tem uma afinidade com o imaginário da ópera, um lugar dos desejos.

Esse pertencimento da protagonista ao exagero da arte operística, aos poucos, vai expondo mais a voz que o eco do som de Callas. Caetana convive com os outros como se estivesse no universo da ópera, enquanto as outras personagens estão vivenciando um drama cotidiano: “Imersa na teatralização do cotidiano, buscava pretexto para vasculhar o passado” (*DCC*, p. 328). Assim, Caetana se coloca, na teatralização da arte, como uma metáfora do texto e da performance da mulher. Com tal performance, Piñon produz uma narrativa cheia de fantasias e sonhos, como o próprio roteiro de uma ópera.

Para o leitor preocupado com uma perspectiva estética, vale observar que a referência à ópera não pára de ser retomada a partir do momento que Caetana afirma que quer viver Maria Callas. A idéia de um roteiro revisionista só passa a existir, quando o leitor passa a ter consciência que a ópera que será dublada é *La traviata*: “Você acha que convenceremos o público de que irá mesmo ver a ópera chamada *La Traviata*? indagou Ernesto” (*DCC*, p. 373). A idéia de eco perpassa toda a construção dessa narrativa. Com esse intrincado jogo, o uso da ópera de Verdi, longe de ser um carnaval de citações, pode ser lido como um diálogo dos diferentes contextos e culturas. Nessa primeira vez que a ópera é citada, o texto de Nélida Piñon começa a projetar novos ângulos de leituras e reforça a idéia de que a intertextualidade não é só um diálogo entre textos. Tal recurso reafirma que “as malhas do texto remetem também para fora de si, pois é provocação e convite à leitura que um sujeito que perceba os perfumes de outros textos que precedem aquela tradição” (ECO, 2003, p. 218).

Diante da revelação da ópera, o leitor passa a ter outro roteiro de leitura, uma nova possibilidade de interpretação da cortesã a partir da resistência social: “É a *Traviata*, não é? Querendo tirar proveito da emoção quase desgovernada da atriz” (*DCC*, p. 375). O uso da ópera é dialógico, essa forma de citacionismo produz diferentes efeitos na leitura feminista, que reconhece o lugar de revisão dessa obra pelo jogo das citações. Embora essa posição privilegiada só seja possível para o leitor que reconhece o tema e a importância da ópera para o romance de Nélida Piñon. Cabe destacar que o texto só será explorado pelas associações que desnudem a paródia se o leitor for preparado para tal, pois a enunciação e o ato enunciativo paródico envolvem um receptor conhecedor do jogo (cf. HUTCHEON, 1989, p. 35).

A tragédia narrada em *La Traviata* não é retomada por Piñon, não há morte, não há mulheres com tuberculose, embora o espaço da moral e da hipocrisia seja explorado por um viés satírico bem próximo do proposto por Verdi para a Itália da Unificação. No romance, a recepção do conteúdo da ópera ganha outro espaço e rompe com as representações fixas para a cortesã. O jogo das leituras torna autêntica a dublagem do texto de Verdi, pois ela pode parecer uma fraude, mas na verdade é uma opção para os problemas daquelas mulheres. Além do mais, a citação da ópera proporciona uma contextualização do tema. Isso é possível porque “a paródia é uma das técnicas de auto-referencialidade por meio das quais a arte revela a sua consciência da natureza do sentido como dependente do contexto, da importância da significação das circunstâncias que rodeiam qualquer elocução” (HUTCHEON, 1989, p. 109). Como um discurso que desloca o lugar da cortesã, Piñon assinala, em seu romance, uma fala que se opõe ao texto de Verdi, como uma segunda voz que depois de alojada no interior da ópera impõe um outro significado.

O pertencimento artístico de Caetana reforça a simulação do processo identitário por meio da dublagem da voz de Callas. Mesmo fora de cena, Caetana representava, como na cena quando chega ao teatro Íris para o ensaio: “Sentia encarnar uma personagem cujo nome lhe escapava agora. Tampouco queria imitar a Callas... Gorda e imperial, roubara da Callas, isto sim, a capa vermelha da Tosca. Quanto à tiara, montada sobre o coque, luzia falsos brilhantes” (*DCC*, p. 302). Caetana se projeta para além do texto de Verdi e assume o lugar da vingada, a Tosca com uma personagem de outra ópera. Na encenação de Caetana, há um interessante jogo entre a voz que ela tenta projetar e o eco de Callas que é tocado na vitrola.

Mas sem sucesso, o público descobre a farsa da encenação, Caetana foge do palco, sem completar sua performance. Portanto, entre a voz e o eco da artista fica a crítica ao sistema opressor para a mulher. Em *A doce canção de Caetana*, como o espetáculo que não aconteceu, o leitor pode percorrer o texto encenado com a leitura na “contramão”, pois há uma sobreposição entre o conteúdo da ópera encenada e o texto narrado.

Com isso, retomamos a tese principal deste artigo que reconhece o sofisticado diálogo entre o romance e a ópera. Numa leitura intertextual e feminista um texto ilumina o outro. Assim, o primeiro texto, a ópera de Verdi, se projeta como um eco do passado, lido na atualidade por meio de uma voz artística crítica e amadurecida, a escritora Nélida Piñon. Portanto, por ser um texto que propõe a

revisão do lugar da mulher, este artigo destaca que Caetana assume uma performance feminista, por ser uma oposição aos valores patriarcais e conservadores. A ambigüidade do espaço dessa protagonista sugere que o não representado também vai ter significado, uma vez que nem o sucesso, nem o fracasso estão destacado na narrativa, mas sim o lugar de resistência assumido por Caetana.

Considerações finais

Como visto, uma das principais marcas da intertextualidade entre literatura e ópera, nas duas obras analisadas, é seu caráter crítico que atualiza os textos do passado, pois em *A força do destino*, Piñon explora a irreverência pós-moderna como uma marca de sua autoria, já em *A doce canção de Caetana*, a perspectiva feminista se destaca na bem elaborada construção da cortesã Caetana, que vive seus sonhos de atriz mambembe.

Nos dois casos, o exagero é incorporado pela literatura como parte da camada estética, costurada por diversas referências às artes cênicas numa perspectiva trans-histórica. Ao atualizar personagens tradicionais, Nélide Piñon reforça seu lugar de artista sem se preocupar com a dívida ao texto original. Isso fica mais visível por se tratar de paródias anunciadas, pois toda repetição está carregada de uma intencionalidade, que tanto pode dar continuidade, quanto ser subversiva (cf. CARVALHAL, 2003, p. 54). Como já dito, a idéia de subversão da ópera atravessa essas criações artísticas, já que a máscara da repetição é feita de um lugar irônico. Além do tom debochado dos dois romances, o encontro com o texto operístico acontece do lugar da diferença. Entre a voz e o eco artístico, há uma performance feminista que se opõe ao lugar de opressão da mulher e propõe um lugar de revisão que atualiza as heranças do passado. Assim, a resistência da mulher, que não se dobra aos modelos impostos, constitui-se em um espaço politizado da ficção de Nélide Piñon.

Referências Bibliográficas

- [1] CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2003.
- [2] ECO, Umberto. Ironia intertextual e níveis de leitura. In: ECO, Umberto. *Sobre literatura*. 2ª. ed. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, p. 199-218, 2003.
- [3] HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.
- [4] PIÑON, Nélide. *A doce canção de Caetana*. São Paulo: Record, 1997.
- [5] PIÑON, Nélide. *A força do destino*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- [6] SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Tradução Denise Bottamn, São Paulo: Companhia das letras, 1995.

Autor(es)

¹ Carlos Magno GOMES (Prof. Dr.)
Universidade Federal de Sergipe
Núcleo de Letras do Campus de Itabaiana
E-mail: calmag@bol.com.br.