

TUTTO NEL MONDO È BURLA: A FORÇA DO DESTINO, DE NÉLIDA PIÑON, E E LA NAVE VA, DE FEDERICO FELLINI

Leonardo Francisco Soares
UFMG

“Onde pois acaba o teatro, onde começa a vida?”
Jean Renoir

À maneira das óperas, esta reflexão traz Abertura, Atos e Fuga...

I. Abertura

Diz uma das mais célebres lendas da literatura grega, o mito de Édipo, cujo principal veículo de transmissão foi a tragédia antiga, da qual surgiram inúmeras releituras através dos tempos, que, chegando a Tebas, após matar Laio e deixar para os abutres o seu cadáver, Édipo encontrou a Esfinge — um monstro híbrido, cabeça e peitos de mulher, asas de pássaro, corpo e patas de leão — que apresentava a todos os transeuntes uma pergunta, um enigma, *decifra-me ou te devoro*, e, realmente, devorava aqueles que não conseguiam decifrar-lhe. Diante desse ser escandaloso, feito de partes incompatíveis, Édipo ouve a pergunta fatal, levanta o rosto e responde. Furiosa, a esfinge atira-se no abismo.

Voltamo-nos para a tragédia grega, germe da ópera, que é intertexto constitutivo da criação e da produção, tanto em *A força do destino* quanto em *E la nave va*, e re-fabulamos o mito da esfinge, para, metaforicamente, dizermos de nosso encontro com esses dois textos; pois, ao tomarmos contato com as narrativas híbridas de Nélida Piñon e de Federico Fellini, "textos-escândalo", enigmas feitos de versões, de linguagens, citações, sentidos e possibilidades, fomos assaltados por questões que reverberam em ambos e, com Paulo Leminski, perguntamo-nos: "Para que serve um enredo? Para onde vai uma história? Donde vem esses seres fluidos, essas

máscaras que significam máscaras? Era uma vez. Assim seja. Estava escrito. Amém."¹ Diante da fatalidade de tais questões, que não propõem o deciframento do enigma, o sentido único, a resposta, mas que, ao contrário, apontam para a pluralidade de sentidos, lançamo-nos em um sorvedouro de espelhos, figurações e miragens e arriscamo-nos por rotas abissais.

II. Atos

Um olhar nômade percorrendo circuitos híbridos, seria essa a sensação e a experiência do leitor que se volta para o romance *A força do destino* (1977) e para o filme *E la nave va* (1983). Nélide Piñon e Federico Fellini, ao voltarem-se para seus jogos de linguagem, levam às últimas conseqüências as potencialidades narrativas na denúncia do processo de construção do ficcional. Utilizando a ópera e a própria natureza híbrida e polifônica do discurso operístico como intertexto constitutivo da produção e da criação fílmica e literária, romance e filme aproximam-se, e, ao proporem uma espécie de espetacularização operada na linguagem, proporcionam uma interseção de mundos e materiais diversos, ao mesmo tempo em que eliminam a distinção entre espectador e espetáculo. Na configuração desse processo de espetacularização, temos, em ambas as narrativas, a referência constante ao ato criador e a presença forte da fantasia, da magia, do sonho na construção dos enredos; as personagens apresentam-se conscientes de sua ficcionalidade e as figuras dos narradores-cronistas, Orlando – no filme – e Nélide – no romance –, expondo os mecanismos da representação, complexificam ainda mais os limites entre real e ficcional. Enfim, a vida é encenada e caracterizada como espetáculo.

¹ LEMINSKI, Paulo. *Metaformoses*. 2ª edição. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 27.

Em *E la nave va*², Federico Fellini volta o seu olhar, nem um pouco complacente, para um grupo de personagens ligadas à cena lírica reunidas em torno de um mesmo evento: a última viagem da diva Edmea Tetua (Janet Suzman), cujas cinzas serão lançadas nas águas da Ilha de Erimo, onde nasceu a cantora. De Ildebranda Cuffari (Barbara Jefford), uma das rivais de Edmea Tetua, ao rotundo tenor Aureliano Fuciletto (Victor Poletti), o cortejo fúnebre reúne uma série de *personas* caras ao universo felliniano. O desempenho dos atores aparece como símbolo do afetamento teatral levado ao cume, assim como o cenário, a maquiagem e o figurino, que nos remetem ao espetáculo operístico com todos os seus artifícios. Por outro lado, a ópera adentra o plano da ação pelo viés dos *bastidores*. Federico Fellini não toma o espetáculo operístico, a encenação de uma ópera, mas sim, os bastidores desse universo: a convivência entre os passageiros-cantores, os ensaios para o "recital de despedida"; é o cotidiano da viagem do Glória N que se organiza como espetáculo. Além disso, esse procedimento, recorrente na obra de Federico Fellini, permite que o cineasta volte o seu olhar para a própria construção do texto fílmico, desvelando os artifícios e artimanhas de sua teia ficcional.

Já no romance *A força do destino*, de Nélida Piñon, a ópera homônima de Giuseppe Verdi (1862) é o ponto de partida para a construção narrativa. O texto de Nélida Piñon é o palco onde se encenam as histórias de Álvaro, de Leonora e também da cronista Nélida. A ópera é trazida para o plano da ação pelas vias da encenação, do espetáculo propriamente dito. O que não quer dizer que o bastidor deixe de insurgir na narrativa. Ao contrário, a todo momento a cronista Nélida aparece denunciando o montar e desmontar de seu espetáculo ficcional, de sua lavra artística:

"Álvaro esquece-se do preço que pago para continuamente dispensar atenção à mesa vizinha, aqueles comensais entregues às libações despreocupadas, quando eu nunca posso ser jovem. Não estou autorizada a esquecer o texto, cuja página

² E LA NAVE va. Direção de Federico Fellini. Itália/França, 1983.

branca é um caçador que dispara dois punhais ao mesmo tempo. Um fere pela agressividade, outro acovarda-se pela ausência de animais a abater."³

Na verdade, tanto em *E la nave va* quanto em *A força do destino*, o limite entre o bastidor e o palco é bastante tênue, e o que temos é a coalescência dos dois espaços. A cena operística invade o bastidor, o bastidor adentra o espetáculo. Além disso, a ópera é por sua própria natureza um texto híbrido e polifônico, a multiplicidade e a pluralidade de vozes é característica peculiar desse discurso que reúne em seu interior uma gama de outras artes, como a música, o teatro, a dança e a literatura. Assim, é a interseção de linguagens distintas que demarca o espaço narrativo de *E la nave va* e de *A força do destino*, configurando a vida como espetáculo, e vice-versa: Real e espetáculo se atravessam, se justapõem de maneira surpreendente e em níveis que criam um estado de indiscernibilidade. O cotidiano organizado como espetáculo – a ópera – nega a divisão dos dois mundos. Esse estado de indiscernibilidade é da ordem do que Gilles Deleuze irá chamar de "imagem-cristal", uma imagem bifacial, a um tempo atual e virtual: "o objeto real reflete-se numa imagem especular tal como no objeto virtual que, por seu lado e ao mesmo tempo, envolve ou reflete o real: há 'coalescência' entre os dois"⁴, em um duplo movimento, uma face dupla que não se confunde ou anula, mas tem na unidade indivisível de uma imagem atual e de sua correspondente virtual o seu caráter distintivo. "É como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade"⁵. Nesse sentido, a ópera, em *E la nave va* e em *A força do destino*, pode ser tomada como um circuito, um modo de composição da imagem-cristal, ao lado de outros elementos, como o navio, a encenação, os espelhos, as máscaras, a carnavalização, os narradores-

³ PIÑON, Néida. *A força do destino*. Rio de Janeiro: Record, 1997. p.14

⁴ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990. p.87-88.

⁵ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990. p.16

cronistas, o texto dentro do texto. Circuitos que farão coadunar o atual e o virtual, o límpido e o opaco, o germe e o meio.

Na tessitura da ópera, a palavra não possui independência, pois o que é significativo em tal espetáculo é a ligação entre o libreto e a música, com a predominância da segunda: uma performance na qual o texto não pode ser dito senão por meio de sons organizados pela música. Palavra e canto são conjugados em uma encenação grandiosa, que envolve músicos, bailarinos e cantores. A grandiosidade da encenação não se encontra apenas no âmbito dos cenários, figurinos, balés e orquestra, mas também no que tange à representação dos sentimentos, das emoções e paixões humanas, reveladas em toda a sua grandeza, esplendor e miséria. Para tanto, muito contribui a música, afinal, segundo os especialistas, ela permite que mais de uma emoção seja expressa simultaneamente. É a orquestração de vários sentimentos e a pluralidade de pontos de vista, todos ao mesmo tempo, característica essencial do discurso operístico. Além disso, um outro aspecto interessante da ópera, exhaustivamente explorado por Federico Fellini e Nélida Piñon, é a possibilidade de transformação do cotidiano em espetáculo, o momento em que realidade e ficção se unem, eliminando a distinção entre espectador e espetáculo.

Nesse sentido, em *E la nave va*, por exemplo, a seqüência do concurso de canto oferecido aos carvoeiros do Gloria N é emblemática, pois nesse momento, as personagens de Federico Fellini tornam-se espectadoras complacentes dos papéis que elas próprias representam. Em um incessante trocar de papéis, os passageiros-cantores vão à casa de máquinas para ver o proletariado, que, de espetáculo passa a espectador do concurso de canto em que estão envolvidos os de cima. É o universo do *voyeur*, o exibicionismo, o prazer de ser visto levado ao extremo da futilidade e do exagero.

Ao longo da seqüência, os passageiros-cantores são filmados de forma grotesca, de baixo para cima, com suas bocas escancaradas ocupando todo o espaço da tela, em um exagero

que beira a monstruosidade. Para o grotesco, a boca é a parte mais marcante do rosto: "A boca domina. O rosto grotesco se resume afinal em uma boca escancarada, e todo o resto só serve para emoldurar essa boca, esse abismo corporal escancarado e devorador."⁶ Através da ambivalência do "cânon grotesco", Federico Fellini associa as imagens heterogêneas dos passageiros-cantores e dos trabalhadores da casa de máquinas, aproximando-as e permitindo o exercício de um outro olhar, de uma outra ordem. O navio, imagem-cristal por excelência, encontra-se cindido em duas faces: a face límpida que é o navio de cima, onde encontra-se a classe dominante — nomes célebres da cena lírica, aristocratas — e a face opaca, que é o navio de baixo, onde está a classe dominada — funcionários do navio, o proletariado. Na sequência do concurso de canto, paradigmática de seu olhar, Federico Fellini faz girar os circuitos, levando às últimas conseqüências as tensões entre alto/baixo, interior/exterior, espectador/espetáculo, atual/virtual.

Assim como o navio, as personagens também se encontram sulcadas. Aristocratas, burgueses, proletários, refugiados estão no mesmo navio, porém uma clara divisão delineia-se, como ocorre na cena do jantar, na qual os refugiados sérvios assistem pelas vidraças — como por uma vitrine ou por um aquário — o exibicionismo da classe dominante.

No que se refere à construção de suas personagens, Federico Fellini traz à cena "efeitos de ilusão" que, longe de privilegiarem um efeito de real, simulam a oscilação de identidades e apontam para a relatividade de sentidos. As personagens do filme vestem ora uma, ora outra máscara e figurino de sua pluralidade de disfarces e de identidades, de acordo com as situações em que se encontram, dividindo-se em uma vasta gama de identidades fictícias distintas. Como exemplo da pertinência desse artifício, podemos citar a personagem da princesa Lherimia (interpretada pela bailarina alemã Pina Bausch) que, ao longo do filme, alterna e simula

⁶ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Eunb, 1993., p.277.

atitudes e comportamentos diversos. Apesar de cega desde criança, Lherimia tudo vê e confabula. Quando surge pela primeira vez no salão, ela é apresentada como "uma alma sensível", admirada por todos. Dentro do quarto, no convívio com o irmão, o não infante, mas infantilizado grão-duque de Herzog (Fiorenzo Serra), ela é dedicada e compreensiva, apesar de "roubar" dele no jogo de xadrez. Nos corredores, ao lado do amante, o primeiro-ministro (interpretado por Philip Locke), Lherimia revela-se uma conspiradora perigosa e cruel. Além disso, sua figura é envolta por um caráter mágico e fantasioso, ela possui a capacidade sinestésica de ver cores de acordo com os sons que ouve. Irônica e profeticamente — não podemos esquecer que o filme se passa às vésperas da Primeira Grande Guerra —, ela percebe um vazio, uma ausência na voz do general (o ator Colin Higgins), comandante do exército: "uma voz sem cor". Como a Tirésias, na Grécia antiga, a cegueira lhe confere o dom da vidência.

Posicionamento semelhante, tanto no que tange à tensão entre espectadores e espetáculo quanto ao trabalho de construção das personagens, evidencia-se também no romance *A força do destino*. Ao retomar a ópera de Giuseppe Verdi, que por sua vez já era reescrita do drama romântico espanhol *Dom Álvaro o la fuerza del sino* (1835), do Duque de Rivas, Nélida Piñon irá lidar com os arquétipos do folhetim romântico do século XIX. Entretanto, a autora movimentava as regras desse jogo de cartas marcadas através da paródia e do desvelamento. Real e simulacro se atravessam e a verdade perde-se entre luzes e sombras. O texto vivencia a representação através do artifício, da "sintaxe nova":

“Não penso que Leonora e Álvaro cedam-me depoimentos completos. E que importância teria também, se jamais sufraguei o texto verossímil? A vida se falseia com uma única palavra, ou olhar, que, indo para Pedro, João recolhe, pensando seu. A tudo se pode emendar ou corrigir, com sintaxe nova. (...) Sou tão incrédula diante dos fatos julgados reais com sua exacerbada imitação da 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, água para todos os lados.”⁷

Tomando de empréstimo o arcabouço teórico proposto por Mikhail Bakhtin, poderíamos afirmar que, em *A força do destino*, a multiplicidade e a pluralidade de vozes presentes no discurso operístico encontram seu paralelo na adoção do “princípio polifônico”, no qual uma voz única, central e autoritária é substituída pela multiplicidade de centros e de consciências de vozes, isto é, pelo “discurso dialógico”. Assim, em *A força do destino*, cada personagem mantém uma relação de absoluta igualdade com as outras vozes presentes na narrativa, todas participantes de um grande diálogo no qual “a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes”⁸ constituem uma característica fundamental do texto. Essa construção dialógica, associada ao caráter ambivalente da paródia, permite a emersão do duplo sentido da palavra, o aparecimento do discurso catóptrico. Afinal: “O parodiar é a criação do *duplo destronante*, o mesmo ‘mundo às avessas’. (...) [O parodiar] parece constituir um autêntico sistema de espelhos deformantes: espelhos que alongam, reduzem e distorcem em diferentes sentidos e em diferentes graus.”⁹

Espelho e germe, temas constituintes da imagem-cristal, atravessam as narrativas de Nélide Piñon e de Federico Fellini.. O jogo de espelhos atualiza outras narrativas, ao mesmo tempo em que as transgride, abrindo e germinando a “cena em abismo” ao infinito.

O artifício do narrador-cronista, utilizado nos dois textos, também aponta para uma dupla face, uma dupla cena, o jogo estabelecido entre atual/virtual da imagem-cristal. Em *A força do destino*, o nome da narradora-cronista, imagem virtual, coincide com o nome da autora,

⁷ PIÑON, Nélide. *A força do destino*. Rio de Janeiro: Record, 1997. p.15-16.

⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997. p.4.

⁹ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski* Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997. p.127.

Nélida, na capa do livro, imagem atual. Se a epígrafe do romance, ao trazer o sentido dicionarizado do vocábulo artista, atualiza o papel da autora, a imagem da cronista Nélida figurada entre as personagens do livro também se torna atual ao superpor-se à primeira. Um princípio de indiscernibilidade instaura-se no interior do texto; assim, o autógrafo, imagem atual, configura-se em *persona* ficcional, imagem virtual, em um processo de coexistência e troca.

Também, em *E la nave va*, um acordo extraordinário entre ator e autor irá embaralhar as instâncias atual/virtual. Há uma nítida semelhança entre o ator Freddie Jones e o cineasta Federico Fellini. Como cronista/conferencista, Orlando (Freddie Jones) "substitui" o autor (Federico Fellini) conduzindo e articulando a narrativa; é o narrador, virtual, que se metamorfoseia em autor, atual, e vice-versa, pois, ao final do filme, é Federico Fellini que aparece atrás da câmara, em um jogo de mostras e máscaras.

III. Fuga

Um traço marcante, presente em alguns textos da contemporaneidade, e que apresentamos aqui foi a desreferencialização: o fato de a obra de arte dar-se a conhecer como ficcional, desvelando a ficção que realiza. Para alguns autores, os textos são sombras tecidas na parede da caverna: “Numa inversão da sintaxe platônica, o real se tece nas sombras e só sua imitação enganosa, que tem estatuto de verdade, brilha na transparência da aparência, ou seja, do simulacro.”¹⁰. Não mais a razão sã, a perfeição do mundo das "Formas/Idéias", mas sim a desrazão, a “imperfeição” do mundo subterrâneo e demoníaco dos simulacros. Como podemos comprovar através da "leitura" de *A força do destino* e de *E la nave va*, o urdimento utilizado na encenação/espetáculo fílmico ou literário deixa-se mostrar como realidade textual, tornando-se elemento fundamental no tecido das suas respectivas ficções.

¹⁰ MARTINS, Leda M. Tal pai, qual filha? – os falseios da mimese em *Jóias de família* de Zulmira Tavares. *O eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, Faculdade de Letras/UFMG, V. 7, p.29-141, maio de 2001. p.131.

Diante desse perpétuo entretecer de versões, linguagens, citações, sentidos e possibilidades, surgidos "como grãos de areia, representando o espetáculo variegado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diversa, como as dunas impelidas pelo vento do deserto"¹¹, resta-nos a tarefa errante de procurar, nesses textos movediços, outros olhares, outras sintaxes, outras imagens.

¹¹ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p.114.