

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

Leonardo Francisco Soares*

RESUMO:

Análise dos processos contemporâneos de produção mimética e de representação, a partir do romance A força do destino e do filme E la nave va, com vistas a articular os conceitos e noções de imagem-cristal, espetacularização, dialogismo, polifonia e desreferencialização, como operadores constitutivos dessas narrativas.

PALAVRAS-CHAVE: *literatura contemporânea, representação, cinema, ópera.*

Este trabalho constitui um movimento interpretativo de duas narrativas contemporâneas: *A força do destino*, de Nélida Piñon, e *E la nave va*, de Federico Fellini. Quem conhece o romance e o filme, entretanto, poderá desconfiar da aproximação aqui proposta. Todavia, ela ilumina nossa leitura que se alimenta de misteriosas semelhanças, combinações e intertextualidades.

Em *E la nave va* (1983), Federico Fellini narra a viagem do transatlântico Glória N, encarregado de lançar em alto mar as cinzas de uma diva da ópera (Edmea Tetua), no limiar da Primeira Guerra Mundial. A primeira seqüência é uma citação, na qual simula-se e representa-se a história do próprio cinema, começando como um filme antigo, em preto e branco, que aos poucos vai ganhando fluência, movimento e cor. Esse conjunto admirável de fotogramas apresenta a evolução do discurso cinematográfico: temos, primeiramente, o cinema primitivo – a fixidez da objetiva –, imagens "suas" registram a chegada dos passageiros ao cais; não há ainda a combinação dos planos, o primeiro ruído é o de uma velha câmara de projeção. Depois desses planos, autônomos e auto suficientes, da multidão no cais, emerge uma espécie de caleidoscópio do universo felliniano, com seus *clowns* e suas matronas, enquanto a

* Mestre em Letras: Estudos Literários (Área de concentração: Literatura Brasileira), 2000.

câmara inicia os primeiros movimentos de eixo. A seguir surgem "ruídos realistas", os do navio, para aparecer em seguida, como nos filmes mudos, o uso do gráfico, os intertítulos, a primeira cartela: "Perguntam o que está acontecendo. Quem sabe?". Aos poucos, as imagens vão ganhando uma certa linearidade. Finalmente, ao som do piano, com a chegada do carro fúnebre, o espectador é informado a respeito das cinzas de Edmea Tetua, o motivo da viagem; nesse momento, a cor aparece lentamente, assim como as vozes, os diálogos, os amplos movimentos de câmara e a primeira ópera: *La forza del destino*. O navio segue sobre o mar de plástico, enquanto os passageiros cantam: "Sigamos sobre as vagas da alegria e do pesar. A rota mais romântica do navio que vai."

A primeira ópera a irromper em *E la nave va*, *La forza del destino*, irá marcar a viagem do Gloria N. O tema musical do "Destino", toda a composição de abertura e outras passagens da ópera de Giuseppe Verdi, com libreto de Francisco Maria Piave e Antonio Ghislanzoni, serão ouvidos, ao longo do filme de Federico Fellini, ao lado de trechos de outras óperas de Verdi, assim como obras de compositores como Rossini, Bellini e Tchaikovski, citados e transcritos pelo olhar do cineasta italiano. Entretanto, a ópera não é apenas uma referência presente na trilha sonora ou no enredo do filme, ao contrário, enredada em uma teia intersemiótica, a narrativa fílmica de Federico Fellini toma a ópera, com seu texto musical e teatral, como parte constitutiva de sua produção e de sua textura. Assim, *E la nave va* desenvolve-se como uma grande ópera montada sob o aparato técnico do cinema.

La forza del destino, o melodrama de amor impossível de Álvaro e Leonora, que funciona como "abertura" de *E la nave va*, é, também, a entrada principal do romance *A força do destino* (1977), de Nélida Piñon:

Unicamente por minhas mãos ingressariam ambos na língua portuguesa [Álvaro e Leonora], que é, como expliquei a Álvaro, um feudo forte e lírico ao mesmo tempo. Um barco que até hoje singra generoso o Atlântico, ora consolando Portugal, ora perturbando o Brasil. E porque esta língua tem vocação marítima, entende bem os impérios do vento, mais que qualquer outra se deixa levar pelos sentimentos. (Piñon, 1997:12)

Movida por sua paixão pela ópera e tomando como embarcação para a sua viagem a língua portuguesa, a escritora Nélida Piñon aliou a sua arte à do compositor Giuseppe Verdi, compondo o romance *A força do destino*, uma *paródia* da grande ópera, escrita em 1862 e encenada a primeira vez, no mesmo ano, em São Petersburgo. Por sua

vez, a ópera de Verdi já era a reescrita de um outro texto, a peça de Angel Saavedra, o Duque de Rivas, inauguradora do Movimento Romântico Espanhol, *Dom Álvaro o la fuerza del sino* (1835). Como no teatro catóptrico, uma narrativa espelha outra, que, por sua vez, contém muitas outras, apontando para inúmeros universos textuais. Nélida Piñon assume a absorção e a reelaboração de outros textos, e, como um jogo de caixas chinesas, a representação, em *A força do destino*, faz-se representação dentro de uma representação, em uma "construção em abismo" que nos leva a refletir sobre a natureza do fenômeno artístico, desvelando suas potencialidades narrativas.

O universo do espetáculo (*spetaculum*) com seus jogos de máscaras e espelhos (*speculans*) irá instalar-se no interior das narrativas de Federico Fellini e de Nélida Piñon. Os dois autores chamam para o diálogo uma variedade de outros discursos. No caso de *E la nave va*, teríamos, por exemplo, o teatro, a ópera, a pintura, o circo, o melodrama romântico, a comédia muda, a *avant-garde* cinematográfica, o drama histórico, entre outros discursos. Já em *A força do destino* serão apropriados, além da ópera, o folhetim romântico do século XIX, os seriados cinematográficos, a fotonovela e a telenovela, o romance policial, as chanchadas, dentre outros. Aqui, tomaremos um denominador comum, o discurso operístico, as várias vozes presentes na ópera, cujo germe encontra-se há mais de 2500 anos, na Grécia.

Em *E la nave va*, Federico Fellini volta o seu olhar, nem um pouco complacente, para um grupo de personagens ligadas à cena lírica reunidas em torno de um evento comum: 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 grotesco 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 do *bastidor*: "(...) em Fellini, esta ou aquela imagem é subjetiva, mental, lembrança ou fantasma, mas não se organiza como espetáculo sem se tornar objetiva, sem entrar nos bastidores, na 'realidade do espetáculo, daqueles que o fazem, vivem dele, se arranjam com ele'". (Deleuze, 1990:17)

Federico Fellini não chega a tomar 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 Verdi (1862) é o ponto de partida para a sua construção. 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 branca é um caçador que dispara dois punhais ao mesmo tempo. Um fere pela agressividade, outro acovarda-se pela ausência de animais a abater. (Piñon, 1997:14)

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, uma interseção de linguagens distintas adentra o espaço narrativo de *E la nave va* e de *A força do destino*, configurando a vida como espetáculo, e vice-versa: "Em suma, é todo o real, a vida inteira, que se tornou espetáculo." (Deleuze, 1990:105). 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 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" (Deleuze, 1990: 87-88), 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" (Deleuze, 1990: 16). 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-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.

Ao retomar a ópera de Giuseppe Verdi, que por sua vez já era reescrita do drama romântico do Duque de Rivas, Nélida Piñon irá lidar com os arquétipos do folhetim romântico do século XIX, em especial os do Romantismo Francês e Espanhol: o amor impossível de um cavaleiro sem fortuna e a filha de um família nobre; os infortúnios do casal apaixonado diante da família que é contra o romance; o final trágico das personagens. Entretanto, a autora movimenta 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 de Nélida Piñon 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. (Piñon, 1997:15-16)

As personagens do romance se reconhecem como seres de papel, privilegiando a encenação. Elas se comportam como se estivessem num palco ou num estúdio de cinema fazendo poses para a câmara ou para o olho do espectador/leitor, em uma atitude típica do mundo cênico: "como se a vida fosse um palco que possibilitasse efeitos

de teatro, e o teatro, como a vida, fosse um eterno feixe de ilusões" (Martins, 1991:31). Representação de uma representação, há nessas personagens a nítida consciência de estarem teatralizando, encenando a sua realidade:

Irei com você para onde você ordenar, Álvaro. Cã entre nós, Leonora, porque está você a pentear-se agora, numa hora tão precária, piscando os olhos, testando as pestanas postiças, como posando para um retrato. Vamos sua ingrata. Foi esta frase para mim, seu futuro amante, ou para a Nélida, que nem conhece, e apenas agora você soube estar entre nós, usufruindo de nossa companhia? 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 você alcançar com essa voz de contralto? Pensas que não sei que estás a fazer olhar de quem quer ser lida, e suspira pela posteridade. (Piñon, 1997:10)

Em um fantástico exercício de "egocentrismo narrativo", Nélida Piñon encena-se como personagem ficcional (entidade romanesca), tematizando a criação literária em um texto que mina a "ilusão de real" da narrativa tradicional. A narradora-cronista Nélida é contemporânea do leitor e insere esta perspectiva entre os detalhes e pormenores da época passada que descreve. Desta forma, a instância narrativa é marcada pelo plano da ação (tempo da matéria enunciada) e pelo plano da narração (tempo da enunciação/tempo do discurso).

À luz do intervencionismo da narradora-personagem, o anacronismo é utilizado conscientemente como forma de fundir duas dimensões temporais (século XVIII/século XX) e duas dimensões espaciais (Espanha/Brasil).

Entretanto, atrás da narradora-cronista Nélida, há uma outra voz (uma terceira pessoa), um narrador que assume a perspectiva de cada personagem, a qual oferece uma visão dos fatos e lança outras pistas sobre o enredo. Através desse artifício, Nélida Piñon se aproxima de um efeito próprio do discurso operístico: a orquestração de vários sentimentos e a pluralidade de pontos de vista.

Em *E la nave va*, também contamos com a presença de um narrador-cronista, o jornalista Orlando que dialoga com seu público leitor/espectador e com as outras personagens. Com seu tipo bonachão e seu discurso pretensamente intelectual, o narrador-cronista Orlando anda por todo o navio em busca de informações a respeito de Edmea Tetua. Ele aparece a todo momento interpelando, comentando, ironizando ou

confessando-se, em suma, uma criatura ficcional, que adentra o texto fílmico para marcar as suas articulações, conexões e inter-relações.

Em um dado momento do filme, o jornalista Orlando mostra para a câmara – ou melhor, para o espectador – uma fotografia da Ilha de Erimo. Há um movimento de aproximação (grande plano) e a fotografia toma todo o espaço da tela. É como se, no terreno da representação, o simulacro fosse mais eficiente do que o próprio objeto. E se Fellini prefere o fruir da imagem à realidade, é porque ele tem consciência de que a imagem encerra, na ausência do objeto que reproduz, um certificado de presença pois, como nos adverte Roland Barthes, com o advento da fotografia, "(...) o passado é a partir de agora, tão seguro como o presente, aquilo que se vê no papel é tão real como aquilo que se toca." (Barthes, 1981: 58)

Em *A força do destino*, a justaposição de registros lingüísticos -diálogos pomposos do século XVIII se misturando com a gíria popular contemporânea- contraditórios do ponto de vista temporal e social, termina por carnavalizar o espaço da representação verbal. Além disso, a ausência de travessão e aspas na marcação dos diálogos e, em alguns momentos, a eliminação do ponto final, substituído pela barra, criam uma explosão múltipla de vozes, permitindo o fluir de um ritmo livre e musical no texto, o que o aproxima ainda mais da retórica operística. Essa multiplicidade e simultaneidade de vozes é evidente, por exemplo, na passagem em que o casal Álvaro e Leonora prestes a fugir, é surpreendido pelo pai da moça, o marquês de Calatrava:

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 aprovaria o 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 qual palavra é de minha lavra, qual verbo brotou do seu coração/ (Piñon, 1997:24)

E se a epígrafe do romance denuncia a intenção da autora, o último parágrafo termina por sintetizar o seu projeto estético. O livro encerra-se com a descrição das "dramatis personae", momento em que as personagens retornam ao palco

da narrativa para receber os aplausos. A última dessa lista é a cronista Nélida, descrita da seguinte forma:

Nélida: não escreve por esporte, também não se deixa seduzir pelo dinheiro. Nestes casos, ela é bem nobre. Seus motivos conserva secretos, carrega o próprio enigma. Não cabe tentar analisá-los aqui. Também ela não consentiria, zela em excesso pela própria intimidade. Desde pequena adestrou a mão direita para enfrentar a caneta. O instrumento provou-se propenso a armazenar apenas palavras bem comportadas. As melhores fugiam-lhe pela janela, tal a sua velocidade. Já aos treze anos, livrou-se deste jugo utilizando as duas mãos sobre a pequena máquina Hermes que, em verdade, escreve seus livros. Teve ela apenas o trabalho de assiná-los. (Piñon, 1997:108)

Esta passagem, acentuadamente irônica, lança dúvidas a respeito da autoria, negando que Nélida tenha escrito os seus livros. Na verdade, a máquina Hermes, uma referência ao mensageiro dos deuses, deus do comércio e da eloquência, escreveu-os. No entanto, longe de buscar uma interpretação última do texto último, tal e qual o faria a hermenêutica, o texto de Nélida Piñon não aponta para o sentido único, mas para a relatividade de sentidos.

É também em torno de outros sentidos que se move a narrativa de Federico Fellini. Ao final do filme, o cineasta italiano exhibe todo o aparato técnico utilizado na sua produção: "No final, mostro o estúdio e a mim mesmo atrás da câmara. Desvendo todo o encanto mágico" (Chandler, 1995:198). Neste momento, um jogo entre mostras e máscaras faz-se nítido. Ao revelar-se a câmara que foca o navio e todo o artifício técnico utilizado na construção do texto fílmico, somos ludibriados, temos por um instante a sensação de estarmos diante de um desmascaramento total dos artifícios do espetáculo cinematográfico. No entanto, há um outro olhar atrás da câmara que pode ser vista, reiniciando-se o jogo de máscaras próprio da arte contemporânea.

Em suas obras, tanto Federico Fellini quanto Nélida Piñon refletem sobre esse momento de crise contemporânea da linguagem e de sua recepção, ao mesmo tempo em que suas ficções levam às últimas conseqüências as potencialidades narrativas, colocando a nu o processo de construção do ficcional. Daí, *E la nave va* e *A força do destino* serem textos que não temem apresentarem-se como textos, como maquinismos montados pelos artifícios da linguagem fílmica e literária, respectivamente. Para os dois artistas, o mundo não é senão um gigantesco palco, esse incessante espetáculo que perpassa as páginas do romance e os fotogramas do filme.

Onde está a realidade, onde está a fantasia? Qual é o teatro e qual é a vida? Nessa intencional confluência e confusão de sentidos, encontram-se os textos de Federico Fellini e de Nélide Piñon. No terreno de suas ficções, tudo se desenrola de modo a que nada seja completamente apreendido, pois estamos no perfeito domínio das visões, dos fantasmas, dos simulacros. Como nos sonhos, como nas recordações, como no cinema, enfim, como na literatura.

ABSTRACT:

Analysis of the contemporary processes of mimetic production and representation considering Nélide Piñon's A força do destino and Federico Fellini's E la nave va. It intends to articulate the concepts of spectacularization, dialogism, polyphony and others as constituent parts of these narratives.

KEY WORDS: *contemporary literature, representation, cinema, opera.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- CHANDLER, Charlotte. *Eu, Fellini*. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- COSTA, João Bénard da et al. *Federico Fellini*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1996 (Folhas da cinemateca).
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- E la nave va*. Direção de Federico Fellini. São Paulo: Videolar Multimídia, 1983. 128 min., p&b/color., legendado (versão francesa). (Fita de vídeo - VHS).
- MARTINS, Leda Maria. *O moderno teatro de Qorpo-Santo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Ouro Preto: UFOP, 1991.
- PIÑON, Nélide. *A força do destino*. Rio de Janeiro: Record, 1997.