
DESLOCAMENTOS SOCIAIS NA ÓPERA E NA LITERTURA

Carlos Magno Gomes (UFS)¹

RESUMO

Este artigo analisa as relações entre o espaço social e o artístico na ópera *La Traviata*, de Giuseppe Verdi, e no romance *A doce canção de Caetana*, de Nélida Piñon. Essa narrativa apresenta uma estreita relação temática com a ópera de Verdi ao parodiar o espaço social da cortesã. Na ópera, a sociedade conservadora impõe a punição para a cortesã; no romance, o castigo é retomado de forma irônica por meio da representação de prostitutas que tentam fugir do espaço opressor ao fazerem parte da encenação da ópera. Metodologicamente, exploramos conceitos de recepção e intertextualidade a partir da comparação entre os deslocamentos espaciais vividos pelas personagens das duas obras.

PALAVRAS-CHAVE: Ópera de Verdi, paródia, espaço literário, personagem feminina.

RESUMEN

Este artículo analiza las relaciones entre los espacios social y artístico en la ópera *La Traviata*, de Giuseppe Verdi, y en la novela *A doce canção de Caetana*, de Nélida Piñon. La novela presenta una estrecha relación temática con la ópera de Verdi al parodiar el espacio social de la cortesana. En la ópera, la sociedad conservadora impone la punición para la cortesana; en el romance, el castigo es retomado de forma irónica por medio de la representación de prostitutas que intentan huir del espacio opresor participando de la puesta en escena de la ópera. Metodologicamente, exploramos conceptos de recepción e intertextualidad a partir de la comparación entre los desplazamientos espaciales vividos por los personajes de las dos obras.

PALABRAS CLAVE: Ópera de Verdi, parodia, espacio literario, personaje femenino.

As relações entre ópera e literatura são muito importantes para entendermos a construção espacial nas obras de Nélida Piñon. Em *A força do destino* (1977) e em *A doce canção de Caetana* (1987), ela explora o imaginário espacial de Giuseppe Verdi a partir de um espaço de intersecção estética e cultural. Na primeira obra, a autora brasileira retoma a narrativa trágica do amor entre Leonora e Álvaro, da ópera homônimo de Verdi, e, na segunda, traz uma releitura do espaço da cortesã de *La Traviata*. Enquanto nas óperas

¹ Prof. Adjunto de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa da UFS. Doutor em Literatura pela UnB (2004), com pós-doutorado em Letras Vernáculas pela UFRJ (2007).

temos o contexto social da unificação italiana, nos romances de Piñon, há os deslocamentos espaciais da mulher como uma crítica às opressões do espaço patriarcal.

Partindo dessa constatação, este artigo faz um estudo comparado entre os deslocamentos da protagonista da ópera *La Traviata* e do romance *A doce canção de Caetana* para avaliar os sentidos dessa fuga presente nos dois contextos artísticos. Tal deslocamento espacial funciona como crítica aos valores que repudiam a figura da cortesã ao mesmo tempo em que ela é parte dessa sociedade patriarcal. A sobreposição de espaços mostra a complexidade que está por trás do romance de Piñon, que parte de um processo de recepção na qual “a originalidade deixa de ser um raio ou uma iluminação, transformando-se numa metamorfose ou alquimia” (NITRINI, 2010, p. 142). Daí, defendemos a tese de que essa particularidade destaca a habilidade de Verdi e Piñon em contextualizar temas estrangeiros ao contexto social de suas épocas.

Ao explorarem personagens em deslocamento, essas duas obras trazem reflexões sobre sociedades preconceituosas e tradicionais, nas quais não há espaço para mulheres livres. Assim, o deslocamento dessas protagonistas nos remete a diversas reflexões sobre a importância desse movimento espacial que pode significar fuga de um castigo ou a busca da paz interior. Na ópera, essa fuga busca metaforicamente o perdão social, pois a protagonista tenta se salvar pelo amor. No romance, o deslocamento da protagonista pode ser lido como uma contestação da lógica patriarcal.

Portanto, nas duas obras, o espaço social destacado é opressor e excludente, já que não tem lugar para a cortesã viver com dignidade. Especificamente, essas duas protagonistas vão em busca de outros espaços sociais que podem ser considerados heterotopias, “espaços de contrapositionamentos reais” (FOUCAULT, 2009, p. 414), para fugir dos lugares excluídos e opressores. Nesses contextos individuais de busca e tentativas de encontrar-se, “parece necessário pensar não só em processos mais confusos, difusos e plurais, mas, especificamente, supor que o sujeito que viaja é, ele próprio, dividido, fragmentado e cambiante” (LOURO, 2008, p. 13).

Assim, o deslocamento de Violetta Valéry, de *La Traviata*, que se refugia do amado para proteger sua família de um escândalo social, nos mostra o quanto a cortesã está fragmentada e dividida pelas questões éticas. Depois dessa primeira fuga, essa protagonista morre, apontando uma segunda fuga como um deslocamento heterotópico coletivo. Já o deslocamento da atriz mambembe, Caetana, de *A doce canção de Caetana*, faz uma releitura da condição da mulher e mostra uma protagonista fragmentada e dividida, todavia, uma viajante consciente de sua liberdade e em busca de uma heterotopia toda sua: a dublagem da grande Maria Callas. Na sequência, comentaremos como o espaço social castrador da sociedade italiana está articulado no enredo da ópera de Verdi; e, por último, investigaremos como o espaço artístico de Piñon pode ser lido como uma heterotopia da sociedade patriarcal.

O ESPAÇO DE PUNIÇÃO EM VERDI

A ópera apresenta uma completude artística que reúne a literatura de ficção, a poesia, a arte visual, o drama musical, por isso tem um alcance artístico praticamente ilimitado, uma vez que promove a orquestração de artes. Dessa orquestração, o trabalho do italiano Giuseppe Verdi ganha destaque pela genialidade com que ele tão bem soube traduzir os problemas de sua época. Entre 1839 e 1893, ele produziu 28 óperas com uma considerável variedade de forma e de conteúdo. Verdi é um dos músicos mais excepcionais da história quando se pensa em atualização da ópera, pois representou dramas humanos e realistas, tornando-a um espetáculo popular em seu tempo. Além disso, Verdi é um compositor intertextual, visto que suas óperas trazem uma releitura de grandes clássicos europeus: “Shakespeare sempre foi um autor muito presente em sua cultura” (COLI, 2003, p. 52).

La traviata (1853), inspirada no sucesso de *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho, tem alguns aspectos biográficos do autor, que, depois de viúvo, se apaixonou por uma famosa cortesã, Giuseppina Strepponi. Como na vida real, ele aborda no espetáculo um amor anticonvencional, moralmente proibido. Na ópera, a cortesã apaixonada, Violetta

Valéry, está doente e é obrigada a se separar de seu grande amor, Alfredo Germont, em nome da falsa moral burguesa. Esse espetáculo pode ser visto como um drama humano enraizado na realidade (COELHO, 2002, p. 326).

Além de trazer uma visão moralista, essa ópera faz parte de uma fase de Verdi em que “ódios de família, questões de honra, necessidades políticas, preconceitos de classe assumem importância muito maior, em um tom de denúncia e injustiça social” (COELHO, 2002, p. 350). Portanto, *La traviata* debate diretamente a moral de uma sociedade conservadora e destaca o amor da cortesã como um espaço utópico masculino, mas rechaçado pelas normas sociais. Nesse sentido, Verdi destaca o espaço familiar a partir do desencontro entre pais e filhos, por meio de personagens bem construídas cenicamente, pois “são de carne e osso e movem-se dentro de uma paisagem física e humana viva e contrastada, nela a vida é observada em seus aspectos mais variados em que o trágico e o cômico se misturam” (COELHO, 2002, p. 352).

Pelo prisma do espaço social, há dois universos que nos interessa nesta argumentação: o do espaço da cortesã lido a partir dos referenciais do autor e o do contexto social italiano. Esse duplo foco espacial possibilita a identificação dos deslocamentos espaciais da cortesã como uma metáfora do conservadorismo que reinava no processo de unificação daquele país. Daí podermos dizer que o sucesso da ópera entre o povo está estritamente relacionado à punição que a cortesã de luxo sofre.

De modo geral, a ópera é uma adaptação fiel do texto de Dumas Filho. O jovem Alfredo Germont se apaixona e se declara para a famosa cortesã Violetta Valéry. Depois de esnoabar esse amor, ela passa a valorizá-lo. Para fugir da crítica social, os dois resolvem viver o amor proibido longe da cidade, local onde ela poderia se tratar de uma tuberculose. Todavia, o pai de Alfredo consegue persuadir Violetta a abandonar seu filho para evitar um escândalo de família. Assim, ela finge ter se desapaixonado e volta a viver a vida anterior. Depois de descobrir que Violetta o abandonou para evitar um escândalo, Alfredo tenta reatar a relação. Quando a encontra, ela já está em seus últimos momentos. Assim, a ópera

de Verdi destaca três movimentos espaciais dessa protagonista que ressaltam o quanto a sociedade burguesa considerava o espaço das cortesãs como uma imoralidade.

Contudo, dentro das inovações temáticas, *La Traviata* faz parte das óperas de Verdi em que o padrão moralista é diversificado, pois abre espaço para a representação de uma cortesã de luxo. Outro aspecto relevante está no fato de que Verdi abre espaço para o debate dos problemas entre pais e filhos, enfatizando a culpa “sempre através do mesmo mecanismo: são as ações dos pais, conscientes ou inconscientes, voluntárias ou não, que levam, invariavelmente, seus filhos à desgraça e, muitas vezes, à morte” (CASOY, 2006, p. 54-5). Assim, o espaço psicológico de suas personagens é construído por meio dessas tensas relações entre pais e filhos que trazem à tona os grandes conflitos morais.

Essa postura moralizante que Verdi destaca no enredo de *La Traviata* não esconde seu interesse por representações que falassem do seu povo e de sua gente. Seu imaginário familiar e sua preocupação com a unificação da Itália estão intrincados na construção de seus espetáculos como comenta Edward Said: “Por três décadas, Verdi foi considerado o grande compositor italiano, com uma carreira que parecia ser um comentário sobre o *Risorgimento*” (1995, p. 157).

Nesse sentido, cabe ressaltar que, entre sua genialidade e seu patriotismo, Verdi foi um artista preocupado com a renovação da estética do espetáculo operístico. Seu estilo “contagia à primeira vista, comunica a arte lírica com exuberância, leva o canto às últimas conseqüências em termos emocionais” (BLUNDI, 2005, p. 111). Esse ápice emocional, que sustenta o espaço trágico de *La Traviata*, revela um artista denso e esteticamente voltado para novas experimentações estéticas. Por exemplo, os diálogos entre Violetta Valéry e Alfredo Germont, personagens pelas quais o público se apaixona, são precisos, destituídos de prolixidade.

Nesse contexto italiano, destaca-se que a conduta cívica de Giuseppe Verdi sempre foi inquestionável. Seu envolvimento com o processo histórico é um dos fatores que o transforma em um símbolo do processo de conquista da independência e da unidade nacional italiana. Ele está envolvido pelos acontecimentos estéticos e sociais que foi

considerado como o compositor do *Risorgimento*, “movimento que se opunha aos ocupantes estrangeiros da península e buscava a unidade do país” (COLI, 2003, p. 35).

Para os historiadores e críticos de arte, há um reconhecimento da capacidade de tradução do sentimento identitário que sua ópera carrega, pois ela “fixa as mais típicas características da produção musical de seu povo” (COELHO, 2002, p. 325). Como em *La Traviata*, a densidade das personagens, Violetta Valéry e Alfredo Germont, pode ser identificada pelas paixões de seres psicologicamente complexos. Com seus espetáculos admirados por todas as classes populares, Verdi se transformou numa referência nacionalista para a Itália, ao dar ao texto operístico o tom de exagero e emoção. Em *La Traviata*, como em outras óperas desse compositor, a “personagem principal é a emoção, que nos leva para os labirintos da sedução” (BLUNDI, 2005, p. 17).

Por se tratar de um espaço social opressor, o contexto de *La traviata* sugere que para uma cortesã só resta a punição, que na peça pode ser identificada no refúgio. Violetta precisa se isolar no campo para se tratar e viver seu amor proibido. Seu deslocamento espacial pode ser identificado em três movimentos: no primeiro, ao refazer o percurso da mulher refugiada no tempo e no espaço ao fugir para viver um grande amor; depois, ao exilar-se e deixar Alfredo, o amante, para proteger sua família de má reputação; e, por último, ao morrer de tuberculose nos braços do amado. Tais deslocamentos, mesmo sendo voluntários, denunciam os valores de uma sociedade tradicional. Nesse contexto, os deslocamentos de Violetta podem ser vistos como um movimento forçado, numa espécie de exílio, próprio de identidades em fuga (LOURO, 2008, p. 19).

Tais fugas se concretizam pela passagem da cortesã por uma heterotopia, isto é, por um posicionamento que se opunha ao espaço opressor. Para Michel Foucault, as heterotopias são “outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura [e] estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT, 2009, p. 415). Ao descrever a possibilidade de uma vida tranquila entre Violetta

e Alfredo longe da cidade, *La Traviata* reforça o distanciamento como uma possibilidade para um amor impossível.

Tal particularidade é muito relevante para entendermos o quanto a imagem da cortesã arrependida traz um misto de paixão e ódio coletivo. Esse jogo de viagens que sustenta o enredo de *La Traviata* denuncia a falta de espaço para a cortesã na sociedade burguesa. Como visto, o deslocamento entre lugares ressalta a questão de espaços opostos, mas existe também a perspectiva do temporal dessa representação, tanto pela construção cultural quanto psicológica da personagem. Nesse sentido, o deslocamento de Violetta apaixonada é uma tentativa de construção de uma nova identidade. Essa viagem aponta o quanto ela é parte da sociedade burguesa, mas também parte estranha desse todo. Com seus deslocamentos, sua “distância cultural” fica marcada como parte de um escândalo e pode ser vista “como diferença, naquele ou naquilo que é estranho, no ‘outro’ distanciado e longínquo” (LOURO, 2008, p. 14). Ela é vista como o incômodo daquela sociedade.

Seguindo esse raciocínio do espaço opressor, a ópera de Verdi vai mais fundo na questão do deslocamento da mulher transgressora, ao descrever que aquele amor é um escândalo e desmoraliza a família de Alfredo. Portanto, mesmo havendo a rendição psicológica de Violetta que, por meio do amor, se transforma humanamente em uma mulher melhor, o espetáculo comove quando essa protagonista opta por abandonar Alfredo para proteger sua família de um escândalo. Com isso, a ópera reforça que uma cortesã não pode viver seu amor ilícito em plenitude, pois seu comportamento não merece perdão. Se não bastasse tal punição, *La traviatta* reforça a condenação da cortesã com a morte de Violetta. Com a morte da cortesã, essa ópera ressalta a punição como parte daquela sociedade conservadora. Dessa forma, podemos concluir que a aceitação da cortesã acontece apenas em um plano heterotópico, pois reforça o imaginário social da punição e do castigo como o destino para a cortesã de luxo.

Portanto, tais exílios e refúgios impostos a Violetta podem ser vistos como parte do espaço social italiano. Nesse sentido, seu deslocamento espacial funciona como consequências de um contexto social preconceituoso e excludente. Como visto até aqui,

observamos que *La traviatta* apresenta um espaço duplo de rejeição e de compaixão da cortesã, reforçando que os amores impossíveis causam compaixão, mas, quando fora da ordem social, devem ser punidos. A seguir, veremos que, se Verdi não consegue livrar sua heroína da tragédia, Piñon faz uma leitura paródica de toda essa tradição ao construir uma ex-cortesã, Caetana, como uma atriz mambembe pobre e decadente.

A ÓPERA COMO ESPAÇO DE FUGA

No romance de Nélida Piñon, o drama da cortesã é vivido de uma forma paródica, com a representação de uma ex-cortesã, Caetana, que não se dobra à dedicação do amante, Polidoro. Mesmo assim, há uma aproximação com a ópera de Verdi, quando a autora brasileira opta por construir uma ex-cortesã em constante fuga. Caetana, atriz mambembe fracassada, volta a Trindade para negociar com seu ex-amante, Polidoro, o financiamento da montagem de um espetáculo. 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*, de Verdi, 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. Apaixonada pela arte de atuar, ela coloca-se na contra-mão de tudo que a cerca, mas depois de uma vida sem recursos, sem plateia, sem sucesso, ela quer representar as grandes heroínas da ópera: “A ilusão é minha sina. Estou condenada a julgar a vida sem passar recibo de quitação” (PIÑON, 1997, p. 328).

A partir desse olhar de recepção crítica, reconhe-se o intrincado processo de intertextualidade, vista também como transformação e assimilação do texto anterior (NITRINI, 2010, p. 162). Por meio do duplo movimento que o texto faz para si em busca de

um novo caminho enquanto vai resgatando o texto anterior, Piñon se mostra consciente de seu processo antropofágico. A forma como brinca com o espaço artístico das óperas sugere sua capacidade de assimilação das referências por trás de sua criação. Tal posicionamento paródico ressalta que, no processo de re-escrita, o reconhecimento sem máscaras do texto original “não chega nunca a enferrujar os delicados e secretos mecanismos de criação; pelo contrário, estimula seu projeto criador, pois é o princípio organizador da produção do texto” (SANTIAGO, 2000, p. 25).

Esse romance apresenta um grupo de personagens marginalizadas socialmente, que se destacam pela total exclusão social em que se encontram, os artistas mambembes e as prostitutas. Os deslocamentos sofridos pela ex-cortesã ganham novos sentidos a partir da proximidade da situação social de suas amigas prostitutas: Gioconda, Diana, Sebastiana e Palmira, que abandonam o prostíbulo para se dedicarem a vida de artista. Esse contexto social é mais complexo por retratar o espaço de uma cidade pequena, Trindade, em 1970, em tempos de copa do mundo e de Ditadura Militar. Vale antecipar que, apesar de todo esforço, o espetáculo não chega ao final, pois a vitrola que tocava a voz de Callas quebra. Com a descoberta da fraude, o público se revolta e as artistas fogem dos protestos. Essa fuga final também tem um sentido metafórico muito importante para entendermos a dinâmica do espaço social da sociedade patriarcal.

Em Trindade, cidade interiorana, Polidoro controla as instituições com o poder de seu dinheiro e de suas cabeças de gado, todavia Caetana não se interessa por tais vantagens, pois passa vinte anos longe dessa riqueza para viver sua liberdade. Com isso, podemos dizer que ela se projeta em sua heterotopia: o espaço da ópera. Dentro dessas contradições, a grandeza das performances de Maria Callas é invejada pela atriz mambembe. A reverência à cantora lírica pode ser vista como parte da heterotopia de Caetana, que tenta fugir da decadência que lhe rodeava, já que a cantora grega era vista como um ser superior, “a única autorizada pelos deuses a visitar seus templos sem véu e com sapatos altos” (PIÑON, 1997, p. 288). Caetana opta por viver em outros espaços, em suas próprias heterotopias que se opunham a sua pobreza e fracasso.

Diferente de Violetta, Caetana rejeita sua memória sexual e seu passado de cortesã de Polidoro. Nesse espaço de intersecção, a vida da ex-cortesã e a da atriz se confundem. Ao assumir sua condição trágica, Caetana se torna também uma personagem da ópera, não a que ela pensa em dublar, mas sim a ópera de uma artista assombrada por seu passado quando era “obrigada a arrastar-se pelo Brasil, sem o prêmio de pisar num palco semelhante ao do Teatro Municipal lá do Rio de Janeiro, onde, por sinal, nunca entrara” (PIÑON, 1997, p. 287).

Depois de tantas humilhações, essa protagonista insiste em refletir somente sobre seu pertencimento artístico, que passa a ser seu próprio enredo, pois ela se projeta em um universo a que não pertence: “se escolhi o palco, foi para encarar heroínas fortes, com paladar para matar e governar” (PIÑON, 1997, p. 161). Enquanto a protagonista vive no mundo da arte, as amigas vivem no mundo da exploração corporal. Esses dois espaços, o sexual e o artístico, se complementam: de um lado, as prostitutas que não têm o que comer; do outro, uma atriz que sonha ser a estrela de um espetáculo.

Caetana busca repetir o canto de Callas, que apresenta força e angústia poucas vezes ouvidas na história da ópera. Maria Callas “dessacralizou o canto, mostrando que ele podia significar mais do que o simples pórtico canoro do passado. Seu corpo cantava dando a vida a suas vibrações íntimas” (BLUNDI, 2005, p. 29). 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. O histórico e o ficcional se misturam em um jogo paródico que privilegia a intersecção cultural, um lugar de encontro de vozes femininas de diversos contextos histórico-culturais.

Tal jogo intertextual apresenta a força do espaço da intersecção entre a cantora de ópera e a 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” (PIÑON, 1997, p. 328). Com a predestinação de fugir dos espaços de sua história, Caetana busca a paz no imaginário artístico da ópera por

meio da nova identidade que uma grande apresentação lhe proporcionaria. Tais deslocamentos ressaltam o quanto seu espaço social era opressor.

Se Caetana queria montar o espetáculo por causa de seu amor por Callas, essa premissa fica logo fragmentada, pois a ópera escolhida por ela redimensiona a narrativa como informa um personagem: “à ópera chamada *La Traviata*” (PIÑON, 1997, p. 373). A partir dessa referência, podemos dizer que o romance de Piñon traz uma versão paródica da cortesã de Verdi. Assim, a narrativa do romance apresenta uma nova versão para o lugar da ex-cortesã silenciada. Essa interpretação é possível por meio de um sofisticado labirinto intertextual entre personagens ficcionais e reais que possibilita a identificação desse espaço de revisão que a obra traz.

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” (PIÑON, 1997, p. 375). A relação do romance com essa ópera resalta o lugar de revisão de Piñon, que explora a paródia como um modelo crítico de recepção crítica, pois 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 da ópera ganha outro espaço e rompe com as representações fixas para a cortesã. Ao optar por dublar a voz de Callas, Caetana oferece para aquele público um simulacro, uma arte de fingimento. Essa postura artística pode ser lida como uma opção estética de resistência da cantora mambembe. Assim, o romance de Piñon desloca o lugar da cortesã, ao valorizar 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. Nesse sentido, optamos pela trilha da intertextualidade para ir além do texto narrado, pois “devemos vincular as estruturas de uma narrativa às idéias, conceitos e experiências em que ela se apóia” (SAID, 1995, p. 105).

Nesse sentido, o duplo movimento da viagem-refúgio de Caetana pelo universo heterotópico da ópera, reforça a crítica social que esse romance apresenta como um espaço

feminino de resistência. Fica explícito que, entre o espaço ilusório da ópera e a condição social degradante de Caetana, há diferentes deslocamentos: reais e heterotópicos. Com toda essa densidade de movimentos, a atriz mambembe reconhece que em sua trajetória pelo espaço social, o importante é seu refúgio individual, pois entre tantas chegadas e partidas, ela continua sem um lugar naquela sociedade.

Por ser uma mulher em trânsito, Caetana traz uma consciência de que “não há um lugar de chegar, não há um destino pré-fixado, o que interessa é o movimento e as mudanças que se dão ao longo do trajeto” (LOURO, 2008, p. 13). Assim, a não conclusão da montagem da ópera não é de todo frustrante, pois as personagens conseguem se deslocar em busca de si. Tanto Caetana quanto suas amigas conseguem passar alguns dias longe das normas reguladoras da sociedade patriarcal ao optarem pelo espaço heterotópico da montagem da ópera.

Nesse duplo deslocamento da viagem-refúgio de Caetana, há uma representação da cortesã fora do lugar. Tal perspectiva faz parte da crítica social. Apesar da situação decadente de Caetana, sua encenação nos remete a uma viajante cultural que aceita a inconstância como marca da identidade da mulher.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, pelo fato de significarem deslocamentos identitários, a travessia de Caetana pelo espaço artístico funciona como uma crítica à opressão do sistema patriarcal, o que não acontece na ópera de Verdi. No romance, a representação da cortesã tanto deixa o texto literário mais ambíguo, esteticamente, pelos diferentes sentidos dessa representação, como mais engajado, ideologicamente, pela forma como destaca a luta das mulheres contra a opressão. Além disso, ao contrário da ópera de Verdi, o romance de Piñon não apresenta um ponto de chegada fixo para a mulher ao sugerir que a identidade de gênero está sempre se deslocando.

Portanto, a fuga final do palco, após o fracasso da encenação da ópera *La traviata* nos remete a mais uma metáfora do deslocamento da mulher, abrindo o texto para novas interpretações. Por não destacar a completude social da protagonista que viaja ou se refugia, Piñon opta por explicitar uma incoerência social que exclui os marginalizados. Com isso, a representação da cortesã refugiada ressalta uma estética própria do feminismo que assinala posições heterogêneas e contraditórias de significação cultural.

Portanto, a obra de Piñon atualiza o espaço social da ópera de Verdi ao destacar mulheres em trânsito, a atriz mamabembe e as prostitutas, que “recusam a fixidez e a definição das fronteiras, e assumem a inconstância, a transição e a posição “entre” identidades como intensificadoras do desejo” (LOURO, 2008. 21-2). Assim, mesmo sem completarem a encenação, aquelas mulheres passaram por outros espaços heterotópicos.

A versão paródica de Piñon do drama da cortesã possibilita diversas interpretações. Entre elas, destacamos a de um texto feminista revisionista identificado por meio de referências a diferentes contextos sociais, artísticos e culturais de contestação dos abusos sofridos pela mulher. O discurso feminista identificado não está exposto na narrativa, mas, a partir da intertextualidade com a ópera, torna-se um suplemento ideológico. Mesmo sem ressaltar explicitamente esse posicionamento, Piñon aborda a representação da cortesã de um lugar de questionamentos das identidades de gênero.

Além dessas questões de deslocamento espacial, o campo estético da recepção apresenta uma performance artística. Esse enfoque que Piñon dá pode ser visto como uma crítica às opções de Verdi, pois, como segunda obra, “comporta uma crítica da obra anterior”, desloca o local de assunção literária e projeta um processo de construção que também é “violência desmistificadora” (SANTIAGO, 2000, p. 21). Portanto, a obra de Piñon atualiza o enredo de Verdi por meio de um olhar paródico e feminista. Com esses movimentos, identificamos a representação da identidade feminina feita por meio de um olhar artístico que atualiza a tradição por meio de uma originalidade crítica que não deixa de lado os problemas enfrentados pela mulher brasileira.

REFERÊNCIAS

- BLUNDI, Antonio. **A ópera e seu imaginário**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- CASOY, Sergio. **Ópera e outros cantares**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- COELHO, Lauro Machado. **A ópera romântica italiana**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COLI, Jorge. **A paixão segundo a ópera**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços (Conferência). In: FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa, 2. ed. Rio de Janeiro: Fonte Universitária, 2009.
- LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. 3. ed. São Paulo: EdUSP, 2010.
- PIÑON, Néida. **A doce canção de Caetana**. São Paulo: Record, 1997.
- SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. Tradução Denise Bottamn. São Paulo: Companhia das letras, 1995.
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras. 2000, p. 09-26.

Recebido: 06/05/2012

Aprovado: 10/06/2012