

**UMA PLURALIDADE
SINGULAR EM
O *SELVAGEM*
DA ÓPERA, DE
RUBEM FONSECA**

REBECA ALVES

UMA PLURALIDADE
SINGULAR EM
O SELVAGEM DA ÓPERA, DE
RUBEM FONSECA

CONSELHO EDITORIAL ACADÊMICO

Responsável pela publicação desta obra

Antonio Roberto Esteves

Benedito Antunes

Cleide Antonia Rapucci

REBECA ALVES

UMA PLURALIDADE
SINGULAR EM
O SELVAGEM DA ÓPERA,
DE RUBEM FONSECA

CULTURA
ACADÊMICA 

Editora

© 2013 Editora UNESP

Cultura Acadêmica

Praça da Sé, 108

01001-900 – São Paulo – SP

Tel.: (0xx11) 3242-7171

Fax: (0xx11) 3242-7172

www.editoraunesp.com.br

feu@editora.unesp.br

CIP – BRASIL CATALOGAÇÃO NA FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

A482u

Alves, Rebeca

Uma pluralidade singular em O selvagem da ópera, de Rubem

Fonseca / Rebeca Alves. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013.

Recurso digital

Requisitos do sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7983-455-4 (recurso eletrônico)

1. Literatura comparada. 2. Livros e leitura. 3. Literatura brasileira – História e crítica. 4. Livros eletrônicos. I. Título.

13-07320

CDD: 809

CDU: 82.09

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)

Editora afiliada:



Asociación de Editoriales Universitarias
de América Latina y el Caribe



Associação Brasileira de
Editoras Universitárias

*À Sueli, minha mãe,
pela sabedoria com que conduz
sua família; pela educação
transmitida com tanta naturalidade;
por ser meu maior presente!*

AGRADECIMENTOS

Sou grata, em especial, a Deus, pela poesia da vida, com seus encantos e mistérios...

Agradeço à professora Maria Lídia Lichtscheidl Maretti por me apresentar a literatura de Rubem Fonseca e, assim, possibilitar o estudo do romance *O selvagem da ópera*. Sou grata, ainda, à sua atenciosa orientação ao longo desse percurso e ao carinho dispensado com tanta generosidade. Do mesmo modo, manifesto minha gratidão ao professor Antônio Roberto Esteves, que acreditou na pesquisa e buscou incentivá-la com o seu apoio.

Sou grata também aos professores Ana Maria Carlos, Cláudio José de Almeida Mello e Gilberto Figueiredo Martins, pela leitura cuidadosa e pelas contribuições dadas; ao apoio da Fapesp, cuja bolsa foi imprescindível para o desempenho da pesquisa, e à Fundação Editora da Unesp, que viabilizou a publicação deste livro.

Com muito carinho, agradeço aos meus pais, Aldemário e Sueli, que sempre foram minha fortaleza e meu descanso; à minha família como um todo, pelo apoio constante, e aos amigos que contribuíram para a realização deste trabalho.

Por fim, agradeço ao meu amado Davi, um grande companheiro, um grande amigo, que harmonizou cada momento desta pesquisa com o conforto da sua presença.

*“Um dia discursa a outro dia, e uma noite
revela conhecimento a outra noite.”*

(Salmo 19:2)

“Isto é um filme, ou melhor, o texto de um filme que tem como pano de fundo a ópera, como principal personagem um músico que depois de amado e glorificado foi esquecido e abandonado, um filme que pergunta se uma pessoa pode vir a ser aquilo que ela não é, um filme que fala da coragem de fazer e o medo de errar.”

*(O selvagem da ópera,
de Rubem Fonseca)*

SUMÁRIO

Introdução 15

1 Isto não é um filme 23

2 Entre o factual e o ficcional 69

3 A literatura e o tema da identidade 125

Considerações finais 179

Referências bibliográficas 183

INTRODUÇÃO

Carlos Gomes

*Essa que plange, que soluça e pensa,
Amorosa e febril, tímida e casta,
Lira que raiva, lira que devasta,
E que dos próprios sons vive suspensa,
Guarda nas cordas uma escala imensa,
Que, quando rompe, espaço fora arrasta
Ora do mar as queixas, ora a vasta
Sussurração de uma floresta densa.
Ei-la muda; mas tal intensidade
Teve a música enorme do seu choro,
O dilúvio orquestral dos seus lamentos,
Que, muda assim, rotas as cordas, há de
Para sempre vibrar o eco sonoro
Que su'alma lançou aos quatro ventos.*

(Francisca Júlia)

Esta pesquisa nasce do desejo de investigar a curiosa obra de Rubem Fonseca (1925-), publicada no ano de 1994 sob o título de *O selvagem da ópera*. Nesse livro, o escritor, conhecido por empregar em seus textos a linguagem do cotidiano das ruas e enfatizar manifestações de violência em diversos contextos sociais, embarca na audaciosa proposta de vol-

tar ao romântico século XIX com o intuito de biografar a conturbada vida de Antônio Carlos Gomes, autor de várias óperas, entre elas *Il Guarany*, muito conhecida pelo sucesso obtido na Europa e no Brasil, e imortalizada por ser tema do programa de rádio *A Voz do Brasil*.

Trata-se, então, de um romance cujo pano de fundo é o cenário histórico de meados do século XIX, ilustrado por importantes personalidades brasileiras como d. Pedro II, Visconde de Taunay e André Rebouças, e outras figuras internacionais do mundo operístico, como Verdi, Puccini e Wagner. O narrador, anônimo, assume o papel de biógrafo do compositor Carlos Gomes (1836-1896), com um objetivo muito específico: ver seu trabalho nas telas de cinema. Ele mesmo afirma tratar-se de um texto que servirá de base para um filme de longa-metragem. Ou seja, a trama ficcional gira em torno dessa ambição do narrador, que atribui ao enredo certa preocupação com o processo cinematográfico e com a linguagem específica desse suporte. É válido ressaltar, no entanto, que tudo não passa, na verdade, do projeto ficcional do romance.

Rubem Fonseca, como sabemos, não é afeito a dar entrevistas; raramente se expõe às perguntas incisivas dos jornalistas ou críticos literários. Logo, compor um esboço biográfico do autor, se não é um exercício complexo, em razão do escasso material disponível sobre sua vida, é, no mínimo, incoerente diante do posicionamento estabelecido por ele. Desse modo, o que nos interessa relatar sobre sua biografia é que Fonseca, nascido em 1925, em Juiz de Fora, Minas Gerais, tornou-se um respeitado romancista e contista da atualidade. É importante destacar também o fato de nem sempre ter se dedicado à arte literária; antes disso, formado em Direito, iniciou sua carreira em 1952, na polícia, como comissário e, depois, como policial de gabinete, profissão exercida até 1958. Após abandonar esse ofício, Rubem Fonseca estabeleceu-se na empresa Light até 1964, quando passa a viver apenas de literatura.

O cerne de sua produção literária, por esse motivo, toma forma a partir da segunda metade do século XX, mais especificamente dos anos 1960 em diante. Nessa década, o autor publica três livros de contos, *Os prisioneiros* (1963), *A coleira do cão* (1965) e *Lúcia McCartney* (1967).

Nos anos 1970, temos a publicação do seu primeiro romance *O caso Morel* (1973) e mais dois importantes livros de contos: *Feliz Ano Novo* (1975) e *O cobrador* (1979). Nos anos 1980, a fórmula da literatura breve dá lugar às narrativas longas: Rubem Fonseca se dedica à feitura de três romances – *A grande arte* (1983), *Bufo & Spallanzani* (1986) e *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988). O mesmo ocorre nos anos 1990 com a publicação de *Agosto* (1990) e *O selvagem da ópera* (1994), dois romances históricos, e a novela *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997), além de mais uma numerosa produção no gênero conto: *Romance negro e outras histórias* (1992), *O buraco na parede* (1995), *Histórias de amor* (1997), *A confraria dos Espadas* (1998). Em 2000, publica sua terceira narrativa histórica *O doente Molière*, o romance *Diário de um fescenino* (2003) e a novela *Mandrake, a Bíblia e a bengala* (2005). Nessa mesma década, temos mais três livros de contos: *Secreções, excreções e desatinos* (2001), *Pequenas criaturas* (2002), *Ela e outras mulheres* (2006). Em 2007, publica o livro de crônicas *O romance morreu* e, em 2009, o romance *O seminarista*. Em 2011, foram lançadas mais duas obras do autor, *Axilas e outras histórias indecorosas*, um livro de contos, e *José*, uma novela memorialística. Por fim, Fonseca também publicou três antologias e participou de algumas coletâneas.

Em meio a essa obra copiosa, parece-nos razoável afirmar que Rubem Fonseca consolida um estilo literário, marcado por uma escrita sempre direta e sucinta: “[...] veio em boa hora enxugar nossa prosa”, é o que afirma Walnice Nogueira Galvão em “Tendências da prosa literária” (2005, p.41), o que, segundo ela, decorre da influência recebida pela literatura norte-americana, em especial do *thriller* ou *roman noir*, cujo traço característico está presente nas obras de Dashiell Hammett e Raymond Chandler.

Rubem Fonseca constantemente tematiza a violência urbana por meio de sua narrativa policialesca, a partir da qual procura fazer um mapeamento dos tipos humanos, traçando os seus conflitos internos e externos. Para tanto, viabiliza um retrato da sociedade, onde ricos e pobres desfrutam do mesmo lugar e vivem problemas semelhantes. Em suas narrativas, vemos retratada a vida de policiais, prostitutas,

advogados, cineastas, escritores, quase sempre seres anônimos. A cidade é o espaço de todos e o crime é o modo em que as fronteiras econômicas e sociais são rompidas; assim, o cidadão que usufrui de prestígio se equipara àquele desprovido de *status* social.

Muitos dos narradores e protagonistas de Fonseca são escritores que discorrem sobre o próprio processo de escrita. Luciana Paiva Coronel (2008), no livro que surge de sua tese de doutorado, *Entre a solidão e o sucesso*, busca analisar as manifestações metaficcionalis e intertextuais da produção ficcional de Fonseca entre os anos 1960 e 1980. Para tanto, são objetos de estudo da autora as obras *Os prisioneiros*, *A coleira do cão*, *Lúcia McCartney*, *O caso Morel*, *Feliz Ano Novo*, *O cobrador*, *A grande arte*, *Bufo & Spallanzani* e *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. Nesse estudo, Luciana sustenta que esses recursos narrativos estão intrínsecos à proposta do autor e que o tema central de sua literatura é a exposição da “[...] situação do artista no cenário em que a arte se converte em mercadoria e o artista em mercador de dinheiro e de prestígio” (Coronel, 2008, p.15).

Em *O selvagem da ópera*, o autor também discorre sobre o tema da arte como mercadoria, agora usando a figura de um músico que precisa ser aceito pelo público para poder vender sua ópera. No romance, Fonseca volta ao século XIX para retratar a vida de um operista, cujos maiores conflitos não dizem respeito a fatores ligados à criminalidade, mas sim a questões de identidade pessoal e nacional. A experimentação com o cinema, em parte já empregada pelo autor em outras obras, ganha agora aspecto de simulacro, e os dados históricos muitas vezes roubam a cena da personagem biografada.

A edição da obra que fazemos uso nesta pesquisa foi lançada pela Companhia das Letras, em 1994. Recentemente a Agir, nova editora de Rubem Fonseca, pôs-se a relançar todos os livros do autor, inclusive *O selvagem da ópera*, em 2011. De todo modo, vale destacar que a ilustração da capa da antiga edição – uma folha de bananeira disposta em um fundo de tecido vermelho – parece fazer mais jus à proposta do romance e, por conseguinte, à leitura que desenvolvemos aqui, uma vez que ela consegue manter o contraste sugerido pelo próprio título. A folha de bananeira remete à figura de Carlos Gomes, um músico

mestiço e de aparência exótica; enquanto o tecido vermelho faz referência às cortinas de um teatro, local dos grandes espetáculos de ópera. Nesse sentido, a capa se adapta ao título e, juntos, os dois referentes põem em evidência a crise existente entre o mundo da ópera europeia em face de um maestro dos trópicos. A capa da edição de 2011, por sua vez, traz um imponente lustre visto de baixo para cima; a ilustração aposta nas tonalidades douradas do teto em harmonia com o brilho causado pela luz das lâmpadas. Nesse caso, portanto, foi enfatizado o universo glamoroso da ópera, em detrimento do contraste com o mestiço, sugerido pelo título e explorado pela narrativa do romance.

Nesta pesquisa, privilegiamos o trabalho ficcional de Rubem Fonseca e, por tal razão, não fomos a fundo à busca de registros históricos, o que acarretaria em pesquisas no Rio de Janeiro, Campinas e Itália. Por outro lado, optamos pelo enfoque estrutural e temático da narrativa ficcional, tentando mostrar a maneira como a escolha por um texto híbrido colaborou para o desenvolvimento da proposta temática. Optamos, ao final, por três capítulos sobre os quais antecipamos explicações:

No capítulo I, “Isto não é um filme”, abordaremos o romance pelo seu caráter formal, à procura de desmembrar a teia complexa pela qual a narrativa absorve outras categorias genéricas, sobretudo no que se refere à proposta em adequar a linguagem cinematográfica ao texto literário, visando levar a biografia de Carlos Gomes para as telas de cinema. Subdividimos esse capítulo em quatro tópicos.

No primeiro, “O cinema e a literatura”, traçaremos um panorama sobre a história do cinema e a relação que este mantém com a literatura desde suas primeiras manifestações. Procuraremos destacar também a influência que a arte literária recebeu das técnicas cinematográficas, partindo do movimento estético modernista até os dias de hoje. A partir dessa contextualização, no segundo tópico intitulado “O cinema na literatura de Rubem Fonseca”, analisaremos a ocorrência da linguagem e mesmo da temática do cinema na obra geral do autor.

Nos dois últimos tópicos, nossa preocupação se concentrará em *O selvagem da ópera*. Para tanto, buscaremos analisar em “*O selvagem da ópera*: um romance quase biografia, quase filme” o gênero romance

enquanto categoria textual, com a finalidade de verificar o tratamento dado a ele nessa obra. Por fim, aprofundaremos a análise em “Um romance no labirinto do simulacro”, agora com o objetivo de averiguar a incorporação no romance da temática cinematográfica, associada a um estilo de linguagem que busca ser análogo ao tema.

No capítulo II, “Entre o factual e o ficcional”, abordaremos a relação que o romance mantém com a história, buscando problematizar a combinação estabelecida no texto entre os fatos e a ficção. Diante disso, propusemos montar um painel das teorias sobre o romance histórico, com a finalidade de caracterizá-lo na atualidade. Em seguida, apontaremos os principais dados históricos apresentados no romance e a maneira como eles são tratados e ficcionalizados. Tratam-se dos tópicos “O romance histórico” e “O recurso histórico em *O selvagem da ópera*” respectivamente.

A outra parte desse capítulo pretende discorrer mais especificamente a respeito da questão biográfica, já que o maior empenho do narrador foi resgatar a trajetória de vida do maestro Gomes, pensando em transportá-la para o cinema. Por tal razão, em “Biografia: uma passagem pelo gênero” definiremos um panorama sobre o gênero, desde sua origem até as transformações que lhe foram aplicadas ao longo do tempo. Mais adiante, em “Três olhares para Carlos Gomes”, situaremos a leitura do romance *O selvagem da ópera* em contraposição a outras propostas biográficas sobre o músico, na tentativa de evidenciar as várias possibilidades de se reconstruir a passagem de uma vida, e, é claro, pôr em destaque a realização artística de Rubem Fonseca no romance estudado.

O terceiro capítulo, com base no que foi tratado nas outras duas partes deste livro, focaliza-se no tema que finalmente se extrai dessa narrativa histórico-ficcional. Sob o título de “A literatura e o tema da identidade”, buscaremos chamar a atenção para a figura de Carlos Gomes, sua importância na idealização de um projeto nacionalista romântico e, ainda, a leitura que foi se fazendo ao longo dos anos de sua ópera e sua colaboração na construção de uma cultura característica do país. Vale destacar, por esse motivo, a importância do movimento modernista na conquista de um novo olhar para a constituição de nossa

cultura, pois ao propor um outro modo de se encarar a identidade nacional, o movimento não deixou de revisar o trabalho realizado por Carlos Gomes.

Assim, em face dos pontos suscitados anteriormente, no tópico “A batuta de Carlos Gomes”, traremos à tona considerações a respeito de alguns dados biográficos tratados no romance, em especial aqueles destinados a compor a complexidade humana, direcionando a narrativa à composição de uma personagem problemática. Em “Carlos Gomes e a identidade nacional”, relacionaremos o trabalho realizado por Carlos Gomes ao projeto nacionalista romântico e, além disso, faremos uma breve contextualização da preocupação brasileira na construção de uma identidade própria. Por fim, na última parte do capítulo, “Um certo selvagem na ópera”, empreenderemos um perfil da recepção crítica realizada à obra do músico que, possivelmente, serviu de material para a escrita do romance e, na sequência, realçaremos duas obras literárias que muito se preocuparam com o tema da identidade nacional, *O guarani*, de José de Alencar e *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Ao realçá-las, temos o objetivo de compará-las com a realização ficcional desempenhada por Rubem Fonseca ao reler, no final do século XX, esse projeto identitário discutido na literatura brasileira desde o século XIX.

A partir dessas frentes de análise, poderemos verificar que o movimento realizado pelo narrador em busca de material biográfico e histórico para a concretização de um projeto cinematográfico mascara o objetivo central da narrativa que se subdivide no aspecto formal e temático. No primeiro caso, o processo metaficcional envolvendo outros gêneros textuais possibilita que o autor discuta, nas entrelinhas, como se faz um romance ou como o romance deve ser visto na contemporaneidade, pondo em destaque sua maleabilidade formal. No que diz respeito ao tema, o resgate da personagem histórica permite rever o projeto romântico de criação de uma identidade nacional e, além disso, o papel que a literatura tem desempenhado desde então em favor de uma cultura brasileira.

Para concluir, nos parece claro que em *O selvagem da ópera*, Rubem Fonseca se empenha em uma tarefa ainda não realizada no conjunto de sua obra, trazendo elementos inovadores para uma estética já con-

solidada. Por esse motivo, acreditamos que o romance em questão possa ser considerado como um “filho exótico” do autor, tendo em vista que, mesmo apresentando características típicas de sua arte, de maneira geral, é uma obra dotada de um fôlego novo. Essa realidade pode ser um dos motivos que contribuíram para a não popularização do romance; inclusive, Tânia Pelegrine, em *A imagem e a letra* (1999), comenta em uma nota de rodapé que *O selvagem da ópera*, assim como o *Romance negro* (1992), não manteve o índice de vendas crescentes que os livros de Rubem Fonseca vinham apresentando até então. De fato, *O selvagem da ópera* é um romance muito pouco estudado, tendo recebido algumas análises em estudos não específicos à obra, o que ratifica a necessidade de uma investigação mais alongada a seu respeito, como a que buscamos realizar aqui.

1

ISTO NÃO É UM FILME

Neste capítulo, propomo-nos a refletir sobre o trabalho estético realizado por Rubem Fonseca no romance *O selvagem da ópera*, tendo em vista que, ao incorporar elementos da arte cinematográfica, o autor redefiniu a natureza desse gênero narrativo. Com a finalidade de traçar uma linha de raciocínio para as análises aqui pretendidas, optamos por apresentar um breve panorama da relação que a literatura mantém com a sétima arte desde o surgimento desta. Nesse contexto, se insere a literatura de Rubem Fonseca, cujas características estão presentes na linguagem e também no tema de alguns de seus romances, contos e crônicas. Essa aproximação é o assunto do segundo tópico do capítulo e serve de ingrediente para compreendermos a literatura do autor de um modo mais amplo. Em face de tais contextualizações, partimos para uma análise efetiva de *O selvagem da ópera*, segundo a qual buscamos entender os meandros que envolvem o gênero romance e sua realização na obra. Além disso, resgatamos a discussão apresentada sobre a arte fílmica e as aplicações das técnicas cinematográficas presentes na estrutura dessa trama ficcional, procurando relacioná-las ao conceito de simulacro, já que o narrador procura iludir o leitor ao criar um texto que se pretende análogo às narrativas fílmicas.

O cinema e a literatura

*“O filme mostrará melhor as coisas, o livro,
as dirá melhor”*

(Bella Josef)

As primeiras manifestações cinematográficas surgem a partir de 1895 quando os inventores do cinematógrafo, os irmãos Lumière, realizam a primeira exibição pública de cinema. Arthur Knight (1957, p.3) observa que, nessa época, o cinema era visto como um “[...] brinquedo científico, apenas um de uma longa série de dispositivos que exploravam as descobertas científicas do século XIX”. No mesmo período, um mágico chamado Méliès consegue um aparelho semelhante e começa a produzir filmes de ficção com narrativas; sendo o responsável, portanto, pela incorporação do texto escrito no processo de elaboração filmica e ainda pela inserção da fantasia na realização cinematográfica. Segundo John Howard Lawson (1967, p.22), Méliès foi o primeiro artista a se mostrar consciente de que o “[...] cinema era uma nova maneira de ver, de interpretar, assim como de deturpar a realidade, de acordo com a vontade do criador”.

Marcel Martin (2005), por sua vez, chama a atenção para algumas passagens da história do cinema que antecedem a descoberta dos Lumière. Trata-se do texto de Georges Sadoul intitulado “L’invention du cinéma”, datado de 1832 e, ainda, de realizações filosóficas que de alguma maneira anteviram o cinema, como o mito da caverna, as sombras chinesas e as lanternas mágicas. Vale destacar também o aporte de outras duas artes já consolidadas no advento do cinema: o teatro, presente desde as sociedades primitivas, passando é claro por diversas transformações ao longo dos séculos e a literatura que, naquele momento, era uma arte muito acessível pelo fato de ser divulgada nos folhetins, maior e mais eficaz meio de difusão literária no século XIX.

Por um bom tempo, o cinema seguiu algumas técnicas teatrais, e a principal delas estava relacionada com o posicionamento da câmera, sempre fixa no ângulo central da cena, correspondendo ao olhar de um espectador localizado no centro da plateia. A filmagem da ação,

por esse motivo, era desenvolvida horizontalmente no palco, em uma perspectiva teatral. O primeiro passo em direção à superação dessas técnicas surge em 1930 com o filme *The Great Train Robbery*, dirigido por Edwin S. Porter. Nesse caso, Porter inova ao utilizar a função do corte em paralelo, abrindo caminho a “toda arte do corte, à junção de partes de cenas em diferentes lugares e momentos a fim de formar uma única e unificada narrativa” (Knight, 1957, p.15). O filme também explorou, em poucas cenas, o movimento da câmera, ora se aproximando dos atores, ora em “panorâmicas”¹ para acompanhar os cavaleiros.

O pai da técnica cinematográfica, como afirma Knight, seria D. W. Griffith, o criador da arte, da linguagem e da sintaxe do cinema; aquele cujos elementos inventados até então, como o *close-up*,² o corte³ e o ângulo de câmera, seriam refinados gradualmente: “[...] uma de suas primeiras medidas foi reduzir a distância mantida entre a plateia e o ator modificando a posição da câmera” (ibidem, p.21). Em seguida, utilizou os cortes e “[...] descobriu que o espaço de tempo em que uma imagem permanecia na tela poderia criar tensões psicológicas muito reais” (ibidem, p.21-2). Outra medida realizada por Griffith foi modificar o estilo de atuação dos atores, muito presos às técnicas de expressões faciais do teatro, que na câmera pareciam exageradas e artificiais. O cineasta descobriu também o poder do *close-up*, cuja empregabilidade nos objetos ou em partes do corpo do ator poderia provocar mais relevância e expressividade do que a filmagem tradicional de uma atuação em termos teatrais.

1 Também conhecida por “pan”, esse termo refere-se à “câmara que se move de um lado para outro, dando uma visão geral do ambiente, mostrando-o ou sondando-o”. Manual on-line sobre roteiro, disponível em <<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>>. Acesso em: 20 set. 2011.

2 *Close-up*: “plano que enfatiza um detalhe – primeiro plano ou plano de pormenor. Tomando a figura humana como base, este plano enquadra apenas os ombros e a cabeça de um ator, tornando bastante nítidas suas expressões faciais”. Disponível em: <<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>>. Acesso em: 20 set. 2011.

3 Corte: “passagem direta de uma cena para outra dentro do filme”. Disponível em: <<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>>. Acesso em: 20 set. 2011.

No que concerne à relação entre o cinema e a literatura, a afinidade entre eles também é igualmente intensa, presente no processo cinematográfico desde o princípio, ainda no século XIX. Embora as duas artes sejam nitidamente diferentes, tanto pelo processo de criação como pelo público consumidor, há entre elas pontos de intersecção que motivaram, e ainda motivam, muitos críticos, escritores e estudiosos a refletir acerca do assunto. No princípio, observa-se a assimilação, pelo cinema, das técnicas narrativas literárias para a composição dos roteiros e do formato final do filme, como uma tentativa de transformar em imagens – elemento-base da linguagem cinematográfica – o texto verbal. Nas duas artes há a presença de uma história, que será contada em um dos casos e mostrada no outro. O simples fato de contar ou mostrar implica diferenças drásticas, das quais passamos a ter consciência a partir das adaptações⁴ que o cinema fez e ainda faz de obras literárias.

Com o amadurecimento da arte cinematográfica, foi possível notar a consolidação de uma linguagem própria que permitiu dar maior autonomia a suas produções. O cinema começa, então, a fazer uso das histórias literárias com total liberdade criativa, buscando melhor realizá-las como imagens. Nesse momento, o processo inverso de influência começa a ocorrer; a literatura se apropria do cinema com o objetivo de inovar o seu estilo narrativo, adquirindo, assim, um novo fôlego e proporcionando um novo horizonte de realizações para uma arte já solidificada. A ficção do início do século XX, no apogeu do modernismo no Brasil, adota a sintaxe cinematográfica em obras como *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933), de Oswald de Andrade, e *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927), de Alcântara Machado.

4 “A noção de adaptação está no centro das discussões teóricas desde as origens do cinema, pois está ligada às noções de especificidade e de fidelidade. A prática da adaptação é, do mesmo modo, tão antiga quanto os primeiros filmes. *L'arroseur arrosé* (Lumière, 1895) adapta uma série cômica publicada anteriormente na imprensa escrita; o *film d'art*, em 1908, marca o início de uma longa série de adaptações cinematográficas de peças de teatro e de romances célebres” (Aumont; Marie, 2009, p.11).

Essa prática, no entanto, tornou-se recorrente e está presente nas obras de muitos dos escritores da atualidade que, sem medo de um julgamento depreciativo, atribuem valor positivo aos textos que de certo modo fazem uso dessas intertextualidades; não por acaso, dispor de inúmeras linguagens é uma das principais características dessa literatura que, agora, o faz com consciência construtiva, com fins estilísticos.

Nessa perspectiva, o cinema é um elemento indispensável para compreendermos a literatura realizada desde o início do século XX até hoje, avivada na tendência em tornar tudo visível. No entanto, Flávio Carneiro (2005), em *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*, revela uma diferença no uso que a literatura modernista fez das técnicas cinematográficas em relação ao uso que se faz hoje dessas mesmas técnicas. De acordo com Carneiro (ibidem, p.23), os modernos “viram-se fascinados com a potencialidade estética das novas linguagens, sobretudo a do cinema, no início do século, e a da publicidade, na década de 1950, mas, ao mesmo tempo, criticavam a massificação decorrente dessas linguagens”. Assim, esses autores estavam interessados na potencialidade estética das novas linguagens, mas com ressalvas. Carneiro (ibidem, p.23) exemplifica a afirmativa por meio do poema de Décio Pignatari, “Beba coca cola” (1962), no qual o discurso publicitário serve como uma forma estética, mas acompanhada de uma “discordância ideológica”. É desse modo que o autor conclui: “[...] o fascínio pela linguagem rápida, fragmentada, e a descoberta da imagem como recurso estético a ser mesclado à palavra na construção poética não vem atrelado, portanto, ao desejo de atingir um público mais vasto” (ibidem, p.24).

Na literatura atual, além do cinema e da publicidade, surge uma nova linguagem de massa, a da televisão – muito mais veloz e multifacetada, fragmentada em suas várias possibilidades de programas. Em tal contexto, “[...] cria-se uma literatura antenada com o mercado, ou seja, uma literatura que não apenas se utiliza dos recursos linguísticos da mídia como também se interessa em atingir o mesmo público almejado por ela” (ibidem, p.24). Essa literatura, ainda que possa realizar alguma crítica ao “papel alienador dos meios de comunicação” (ibidem, p.24-5), não está preocupada em manter a dicotomia de alta e baixa literatura:

Bufo & Spallanzani, *A grande arte* ou *Agosto* são romances que recusam tal distinção, na medida em que servem tanto aos leitores interessados apenas numa história policial bem contada quanto àqueles que buscam uma escrita mais sofisticada, repletas de veladas citações literárias. (ibidem, p.25)

Como vimos, tanto o cinema como a literatura adotaram e adotam técnicas em via dupla; portanto, estabelecer uma relação comparativa entre essas artes passou a ser uma tarefa inevitável. Bella Jozef, em *A máscara e o enigma*, nos apresenta o posicionamento de vários críticos que se interessaram por esse tema e ela mesma acaba por apresentar algumas das principais diferenças que delimitam o espaço que cada arte ocupa. Para Josef (2006, p.368), em primeiro lugar, devemos aceitar a premissa segundo a qual “[...] a percepção da imagem visual e o conceito da imagem mental separam o cinema e a literatura”. Ou seja, o leitor deve necessariamente fazer uso da imaginação para visualizar os espaços e a fisionomia das personagens; em contrapartida, os espectadores têm acesso a todas essas representações, explícitas nas cenas do filme. Reforçando tal ideia, em sua autobiografia intitulada *Solo de clarineta* (1978), o escritor brasileiro Erico Veríssimo (1978, p.124-5, v.II) afirma:

Uma das vantagens do livro sobre os meios de comunicação audiovisuais é a de que no caso destes últimos a imaginação do espectador fica irremediavelmente presa ao que vê e ouve, ao passo que a cada releitura dum romance o leitor imagina as personagens, as cidades, as ruas, as casas, e seus interiores de maneira diferente, embora as palavras do autor da narrativa permaneçam as mesmas.

De fato a grande diferença entre cinema e literatura está relacionada à possibilidade de ver, da primeira, e à necessidade de imaginar, da segunda. A despeito disso, acreditar simplesmente que o cinema nos impossibilita de criar outros universos imaginativos, além do que se vê, pode nos levar ao erro de limitar a capacidade artística dessa arte. Em *Imagens amadas*, João Batista de Brito (1995, p.191) revela que o

estudo da linguagem cinematográfica demonstra que “[...] a recepção fílmica está longe de se limitar ao automatismo e à passividade que lhe eram creditadas”. Isso se deve, em especial, ao emprego do espaço no cinema, que, de acordo com ele, “[...] contém mais mistérios do que imaginamos” (ibidem, p.191). Em um filme, o espectador tem acesso a apenas uma parte de todo o espaço ficcional, o que o obriga a preencher as demais partes ocultas com a imaginação: “Enquanto prolongamento narrativo, o filme é composto de ‘pontos cegos’ – aqueles espaços que são pulados e deixados em branco para que o espectador lhe preencha como lhe convier” (ibidem, p.192).

Em face das teorias de Christian Metz sobre o gênero cinematográfico, Jozef (2006, p.369) distingue também o modo como o tempo e o espaço se apresentam no romance e no cinema:

No romance, o espaço é abstrato (significado por palavras) e o tempo é intensamente marcado na sequencialidade da obra e na duração da leitura. No filme, que é também uma cadeia narrativa, as marcações temporais são difíceis, enquanto que o espaço, perceptível, concretizado, vem antes do tempo e o determina.

Nos dois casos, o tempo e o espaço são inseparáveis; todavia, em um filme, a passagem de tempo é visualizada por meio dos espaços: “[...] o cineasta é obrigado, quando quer deslocar o tempo, de deslocar o espaço (ex.: o *flash-back*)” (ibidem, p.378). Além disso, o tempo da narrativa fílmica está sempre no presente, uma vez que os atores desenvolvem suas performances no tempo atual da história. Já no romance, o processo tende a se inverter, o tempo toma a frente e ainda se desdobra em tempo real e tempo imaginário que, por sua vez, se subdivide em tempo físico e psicológico, cronológico e histórico, linguístico e verbal, ou seja, o leitor segue não apenas o andamento da história que está delimitado pelos tempos verbais – ora no presente, ora no passado e futuro – como também mescla, ao tempo da leitura, o tempo psicológico que pode variar subjetivamente.

Como observa Marcel Martin (2005), “[...] o cinema é uma linguagem” e, de fato, essa arte dispõe de uma maneira específica de contar,

diferente da narrativa literária. Segundo Martin, a imagem constitui o elemento-base da linguagem cinematográfica, cuja possibilidade de ser transformada em movimento dá a ela um caráter ainda mais específico. O som é outro elemento decisivo no cinema, composto de outras marcas como o ruído, as falas e a música: “A percepção fílmica é, portanto, áudio(verbo)visual e faz intervir numerosas combinações entre sons e imagens: redundância, contraste, sincronismo ou dessincronismo ou dessincronização etc.” (Aumont; Marie, 2009, p.276). A câmera, outro importante componente, assume um papel criador, podendo desempenhar várias funções. Essas funções são chamadas de plano, o que, em linhas gerais, diz respeito ao trecho de filme rodado sem interrupção. Os planos, por sua vez, se apresentam em variadas subcategorias, como, por exemplo, o plano contrapicado ou contra-*plongée*, como é mais conhecido, segundo o qual a câmera filma de baixo para cima com o objetivo, quase sempre, de engrandecer a personagem. Já no plano picado ou *plongée*, o ângulo muda de cima para baixo, tornando o indivíduo menor. O plano pode ser ainda frontal, lateral, traseiro, entre outros tantos. Não podemos deixar de mencionar, ainda, o processo de montagem: justamente o momento de selecionar e organizar os planos da maneira como prevê o roteiro, procedimento demorado e responsável pelo encadeamento lógico e coerente da narrativa e do som.

Enfim, como nos revela Jozef (2006, p.386), “[...] o cinema aparece muito mais como meio de expressão do que como meio de comunicação”; nesse sentido, passou a ser uma nova maneira de representar o mundo, já que “[...] não se define como sistema mas como uma multiplicidade de estruturas significantes, e deve ser entendido nesse conjunto. A linguagem cinemática compreende o indicativo, o icônico e também o simbólico”.

A linguagem literária, entretanto, implica a utilização de alguns recursos textuais, como figuras de linguagem e figuras de estilo, com o objetivo sempre de extrair das palavras uma riqueza artística, isto é, mais do que elas comumente podem nos oferecer. Isso porque a matéria-prima utilizada pela literatura talvez seja a mais vulgar entre todas as artes; pois, em tese, todo indivíduo alfabetizado decodifica

os signos linguísticos e tem domínio sobre eles, podendo utilizá-los de diferentes maneiras e em circunstâncias variadas, e mesmo aquele que não sabe ler e escrever emprega as palavras em suas comunicações diárias. Essa realidade, por sua vez, não torna a literatura menos importante e expressiva; ao contrário, sua relação com o indivíduo pode ser ainda mais estreita justamente por haver uma zona de intersecção entre o artista e o leitor, já que ambos dominam o mesmo código. Para tanto, a literatura absorve as tendências culturais e sociais do período histórico no qual está inserida, tornando-se um veículo muito apropriado de representação da vida humana.

Assim, ao mesmo tempo que um texto literário pode ser um recurso para a arte cinematográfica, em busca dessa afinidade com o ser humano, o oposto também é possível: a literatura faz uso de recursos extraídos do universo audiovisual e amplia sua potencialidade criativa. Tal processo pode ser observado na literatura do escritor Rubem Fonseca e é sobre isso que passaremos a tratar nesse momento.

O cinema na literatura de Rubem Fonseca

Certamente Rubem Fonseca é um ótimo exemplo de escritor que mantém uma boa afinidade com o cinema, justificada não apenas por suas experiências como roteirista, mas, em especial, pelo modo como incorpora em suas obras literárias uma estética cinematográfica. A narrativa do autor caracteriza-se pelo uso de uma linguagem concisa e vertiginosa – cheia de ação e movimentos rápidos; firmada em um discurso coloquial e fragmentado, que busca alcançar um efeito imagético, em analogia com o processo de corte e de montagem do cinema.

Além disso, sua literatura aproveita o cinema como tema, ora comparando-o com a literatura, ora pensando-o isoladamente. Nesse sentido, a metalinguagem passa a ser um valioso recurso utilizado pelo autor, a partir do qual são realizados verdadeiros tratados sobre o cinema e a literatura, tal como ocorre em *O romance morreu* (2007). Nesse livro de crônicas, Rubem Fonseca traz elementos importantes

para refletirmos a respeito da proximidade que o cinema mantém com sua produção literária, tendo em vista que o autor explicita, em três dessas crônicas, não apenas sua atração por essa arte e seus trabalhos como roteirista, mas também reflexões acerca da mesma, bem como comentários sobre o desenvolvimento dela ao longo do século XX. As crônicas revelam, ainda, um processo de reflexão e crítica já realizado por ele, em vários contos e romances anteriores, como será mencionado mais adiante.

Entre as crônicas cujo tema principal recai sobre a arte cinematográfica, destacamos “Cinema e literatura”. Nela, o autor se propõe a fazer um apanhado de suas experiências nesse entrecruzamento. Embora tenha realizado inúmeros trabalhos como roteirista ao longo de sua carreira, Fonseca nos revela que a relação com a cinematografia só veio a fazer parte de sua vida profissional muito depois da literatura. Nessa crônica, o autor expõe e explica alguns de seus roteiros e aproveita também para apresentar alguns pontos importantes da história do cinema, desde o surgimento com o invento dos irmãos Lumière, passando por todo o processo de desenvolvimento até chegar aos dias atuais. Porém, o que nos parece mais interessante no texto é o exercício de comparação que o autor traça entre as duas artes, a literária e a cinematográfica.

Com o intuito de exemplificar a afirmação, torna-se imprescindível mencionar os levantamentos de comparação propostos na crônica, a partir dos quais são destacadas as vantagens e desvantagens de cada arte. O autor, em primeiro lugar, propõe quatro vantagens ligadas à literatura: a primeira refere-se ao seu aspecto polissêmico, pois, segundo ele, a palavra, isto é, o signo linguístico traz em sua origem vários sentidos, possibilitando por isso um maior número de interpretações. Esse fenômeno, contudo, é responsável por gerar a participação criativa do leitor que preenche as lacunas deixadas pelo autor, “[...] recriando a história que leu, reinventando os personagens” (Fonseca, 2007, p.51).

No segundo ponto, destaca a permanência das obras literárias no contexto artístico, já que estas não tendem a ficar datadas como os filmes clássicos. É possível reconhecer a limitação técnica de um filme do começo do século XX, mas o mesmo não ocorre com a literatura de

outros tempos. Machado de Assis, por exemplo, pode ser lido como um moderno, assim como Camões e Vinicius de Moraes apresentam características muito semelhantes em seus sonetos líricos.

O uso da palavra escrita, segundo o narrador, é a terceira vantagem que a literatura tem sobre o cinema, tendo em vista que mesmo a arte fílmica precisa do texto verbal em sua concepção, ou seja, o texto literário está de alguma maneira presente na arte cinematográfica.

Por fim, o último aspecto positivo da arte literária elencado pelo autor, ainda intimamente ligado ao terceiro ponto, refere-se ao grande instrumento de pesquisa que a literatura exerce para os diretores de cinema, pois estes, empenhados em buscar bons personagens, enredos complexos e histórias instigantes para seus filmes, vão até os textos literários à caça de um bom material artístico.

No que concerne ao cinema, Fonseca (ibidem, p.52) aponta apenas um único fator de vantagem da arte fílmica em relação à literária: “Todo mundo gosta de cinema”. Segundo o autor, o cinema é a criação artística que mais se aproxima do ideal wagneriano de obra de arte total – *Gesamtkunstwerk*, e por esse motivo “[...] talvez um dia venha a deixar de ser uma arte apenas híbrida para tornar-se uma arte completa” (ibidem, p.52).

Esse trabalho de apontamentos realizado pelo autor nos parece válido, pois evidencia um exercício reflexivo já anteriormente manifestado por ele em algumas de suas obras. No entanto, é válido comentar que esse traçado comparativo revela-se um tanto quanto simplista e altamente impressionista, uma vez que, de algum modo, o autor parece querer ignorar as potencialidades criativas do cinema, igualmente capaz – fazendo uso, é claro, de uma técnica específica – de gerar variados sentidos e interpretações.

Entre as narrativas cujo tema aborda a problemática apresentada na crônica, destacamos o romance *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988). Nele, o narrador é um cineasta que durante dois anos não realiza trabalho algum por falta de recursos financeiros. Involuntariamente se envolve em um contrabando de pedras preciosas e, diante de um diamante Florentino, vê a possibilidade de voltar a fazer cinema. Ao mesmo tempo, recebe a proposta de filmar na Alemanha a *Cavalaria*

vermelha (1926), do judeu-soviético Isaac Bábel. Assim, em meio a tantas confusões, um tratado sobre o cinema e a literatura vai sendo elaborado, ora nas falas do próprio narrador, ora do futuro produtor alemão ou do amigo Gurian, entre outras personagens da trama.

Com o amigo Gurian, o cineasta-narrador aprende muito sobre a literatura de Bábel; diálogos metaficcionais vão estruturando a narrativa, uma vez que o primeiro, como um apreciador das letras, compara a excelência do segundo em relação a outros ilustres escritores russos como Chekhov e Dostoievski. Além disso, tece inúmeras considerações concernentes ao cinema, como a que segue abaixo:

Cinema é uma coisa engraçada... Como você vai obter a mesma concisão de Bábel, ou seja, o encerramento imediato da narrativa quando já foi dito aquilo que devia ser dito, o essencial? *O cinema não tem os mesmos recursos metafóricos e polissêmicos da Literatura*. O cinema é reducionista, simplificador, raso. O cinema não é nada. [...] Se eu me sentar no corredor do hospital vejo um filme – as pessoas se movimentando, falando, chorando, carregando coisas, esperando etc. O cinema não é mais do que isso. (Fonseca, 1988, p.55-6, grifo nosso)

Esse fragmento revela, agora na voz da personagem Gurian, o mesmo ponto de vista abordado na primeira vantagem apresentada por Fonseca na crônica “Cinema e literatura”. Para o apreciador de Bábel, a literatura destaca-se em virtude de seu valor polissêmico, ou seja, de acordo com o seu pensamento, ela exige do leitor mais capacidade investigativa, diante do poder expressivo das palavras, do que o cinema com suas imagens. O próprio narrador comenta esse posicionamento de Gurian mais adiante na história: “Gurian achava impossível o cinema criar na mente do espectador uma interação complexa, profunda e permanente de signos e símbolos, conceitos e emoções como a que a literatura estabelecia com o leitor” (ibidem, p.77).

Na sequência, outro diálogo entre os dois nos faz lembrar a crônica citada, a partir do qual Gurian defende uma possível superioridade entre as artes. Neste primeiro fragmento, o cineasta questiona o ponto de vista do amigo ao citar um trecho de fala de um escritor famoso:

Na primeira oportunidade – um acesso de tosse de Gurian – eu disse: “Conrad afirma no prefácio do *The Nigger of the Narcissus*: ‘my task is to make you hear, to make you feel and above all to make you see; that is all, and is everything’.⁵ Você não acha que o escritor está confessando com esta frase as limitações da literatura? Conrad gostaria de fazer o leitor VER, mas quem faz isto é o cineasta”. (ibidem, p.77)

Em resposta, Gurian diz:

O problema do Conrad foi querer explicar sua obra em prefácios longos e chatos, como este que você citou. O artista não tem que explicar sua obra. Conrad devia ter terminado sua frase assim: ... and above all to make you think.⁶ É isto que é TUDO, realmente. O mal do nosso mundo é que as pessoas cada vez pensam menos. De qualquer forma, Conrad quando fala em “ver” não está se referindo à percepção de luz e movimento captada pelo olho, não está querendo transformar o leitor em um mero espectador. (ibidem, p.77)

Em referência a esse prefácio de Conrad e comparando-o com o desejo do cineasta Griffith em fazer o público “ver”, Bella Jozef (2006, p.368) esclarece a questão dizendo que podemos “[...] ver visualmente, através dos olhos, ou imaginativamente, através da mente”, sendo esta a grande diferença entre as duas artes. Desse modo, ainda que o exercício de comparação entre literatura e cinema seja apropriado e interessante, não devemos medir com a mesma régua os valores específicos e singulares de cada arte. No entanto, o pensamento radical manifestado pela personagem Gurian (um senhor, amante de literatura) corresponde parcialmente àquele expresso por Fonseca na crônica citada. Em um depoimento do escritor a respeito do roteiro que realizou para o filme *O homem do ano* (2002), adaptação do romance de Patrícia Mello, *O matador*, de 1995, Fonseca também se posiciona de modo semelhante, ainda que modalize o tom da discussão:

5 “Minha tarefa é te fazer ouvir, te fazer sentir e, sobretudo, te fazer ver; isso é tudo e isso é o essencial” (tradução nossa).

6 “E, sobretudo, te fazer pensar” (tradução nossa).

A linguagem do escritor é a palavra. A do roteirista é a imagem. A palavra é sempre polissêmica – tem muitas significações, que o leitor pode escolher com o vagar que julgar necessário. A literatura pode, e às vezes deve, se dar ao luxo de ser ambígua. As imagens também podem ter vários significados, mas no cinema a anfibologia pode gerar uma indesejável perplexidade e deve, portanto, ser usada com rigor. As imagens, no cinema, têm um impacto (emocional e intelectual) e uma velocidade que impedem uma vagarosa interpretação dos seus significados. Assim, no cinema, a imagem, mesmo oferecendo inúmeras decifrações, deve sempre permitir ao espectador uma primeira inequívoca exegese. Lidamos, pois, com recepções estéticas diferentes.⁷

No caso de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, além do fato de o protagonista ser um cineasta, o que atrela a narrativa ao tema da produção cinematográfica, grande parte da história é baseada em diálogos reflexivos sobre as peculiaridades dessa arte, desde o processo de idealização de um filme e os problemas enfrentados pelos cineastas, passando até por questões mais práticas, como os custos de produção. A reflexão a seguir aparece na voz da personagem Dietrich, produtor interessado no trabalho do protagonista da história:

Pouco dinheiro em cinema é sempre muito dinheiro. [...] Você não tem inveja dos escritores? Para criar um livro eles gastam apenas papel e tempo, os personagens todos trabalham de graça, fazem coisas que os atores de cinema não saberiam fazer, ou se recusariam a fazer. Produzem as cenas mais custosas gastando apenas palavras. Matam, mutilam, fazem pessoas enlouquecer de paixão, arruinar-se ou ganhar o paraíso. Uma epidemia que mate milhões ou um aperto de mão têm para eles o mesmo custo. (Fonseca, 1988, p.131)

Ora, não é por coincidência que a preocupação anunciada na citação venha de um produtor; afinal, para que um filme seja rodado, é necessário, em primeiro lugar, custear a produção e sair em busca

7 Disponível em: <<http://www.webcine.com.br/notaspro/nphomano.htm>>. Acesso em: 1 out. 2011.

de alguém disposto a financiá-la. De todo modo, é curioso pensar em quanto difere uma arte da outra, inclusive no que diz respeito aos custos práticos de produção.

Evidentemente, podemos perceber que a relação entre literatura e cinema já era um assunto caro ao autor, tanto que dezenove anos mais tarde será tema de algumas crônicas de *O romance morreu*, curiosamente mantendo um posicionamento semelhante com as das personagens do romance apresentado. Por tal razão, talvez possamos afirmar que a crônica “Cinema e literatura” resume, de algum modo, os pensamentos anteriormente apreciados pelas personagens de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* e, como veremos mais adiante, de *O selvagem da ópera*.

Ao analisar a obra do autor, Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2003, p.147) destaca o constante resgate que Rubem Fonseca realiza acerca do cinema no conjunto de sua obra:

O cinema na literatura de Rubem Fonseca está intimamente associado à sua prática narrativa e abre possibilidades para que se desenvolva toda uma reflexão sobre o ato de narrar. Para representar um mundo onde tudo se tornou visível, tudo se resume a pura exterioridade, o autor busca a dimensão da simultaneidade própria da imagem visual, pois esta parece mais compatível com o sentimento do tempo da vida contemporânea do que a sucessividade do discurso verbal. Opta, então, por uma sintaxe narrativa que sugere a platitude da imagem, como se quisesse apenas oferecer ao leitor uma sequência de quadros, que pode ser contemplada de diferentes ângulos.

Outra crônica que nos chama a atenção no livro *O romance morreu* é “José: uma história em cinco capítulos”. Nesse texto, Fonseca parece sair um pouco da penumbra cultivada em relação a sua figura pessoal e constrói uma narrativa na qual apresenta uma personagem chamada José, não por acaso, muito semelhante ao escritor. Trata-se de uma crônica autobiográfica de efeito ficcional ou, ao contrário, uma crônica ficcional de caráter autobiográfico. Em todo caso, como o próprio narrador afirma no início do texto, “[...] todo relato autobiográfico é um amontoado de mentiras – o autor mente para o leitor e para si mesmo”

(Fonseca, 2007, p.162). Assim, Fonseca, tentando “fugir” de uma proposta estritamente autobiográfica, adota um narrador para contar sua biografia. Com isso, explicita de propósito a impossibilidade de um discurso neutro e verdadeiro ao se tratar de um relato autobiográfico. Segundo Phillipe Lejeune (2008, p.16), o uso da primeira ou da terceira pessoa é o que marca na estrutura a diferença entre autobiografia e biografia; no entanto, pode haver identidade entre o narrador e a personagem principal sem o emprego da primeira pessoa: “Este procedimento corresponde, ao pé da letra, ao sentido primeiro da palavra autobiografia: é uma biografia, escrita pelo interessado, mas escrita como uma simples biografia”.

Essa crônica, de 2007, serviu de material para a escrita da novela *José*, publicada em 2011. Aliás, quase toda a crônica é recuperada na novela, apenas acrescentada de outras informações que complementam as ideias já anteriormente apresentadas. Em todo caso, essas narrativas nos interessam, pois nos contam um pouco da relação de José (Rubem Fonseca) com a literatura e, em seguida, com o cinema.

De acordo com a narrativa, aos quatro anos José aprende a ler e aos oito já dedica algumas horas de sua infância na “Paris dos livros”. Segundo ele, escrever foi mais fácil ainda, em uma máquina velha – *Underwood* – que havia em sua casa. Nessa época, a família de José prosperava nos negócios; os pais, imigrantes portugueses que haviam se conhecido no Rio de Janeiro, montaram uma luxuosa loja chamada Paris n’América, em Juiz de Fora. Após alguns anos de grande sucesso, o negócio da família vai à falência, obrigando-os a vender todos os bens e a voltar para o Rio de Janeiro.

Nesse período, José soma, ao prazer na leitura, o fascínio que a cidade lhe proporcionava: “A maior de todas as criações do ser humano é a cidade” (Fonseca, 2007, p.182). Seu primeiro emprego, de entregador de bolsas e carteiras para fregueses, além de ajudar no ordenado da casa, foi uma grande oportunidade de perambular e conhecer melhor o espaço urbano que tanto lhe agradava. Esse relato nos faz lembrar de dois contos de Fonseca, cujos protagonistas, de semelhante modo, vagam pela cidade do Rio de Janeiro. O primeiro deles, “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, presente no livro *Romance negro*, de

1992, traz a história de um narrador que, assim como José, circula, com muito prazer, por toda a cidade, do centro aos bairros e subúrbios. No conto “Véspera”, de *Lúcia McCartney*, o narrador também se declara amante das ruas e também de cinema: “Eu gosto da rua porque na rua ninguém me acha. É o meu refúgio. A rua e o cinema. Se não houvesse nem rua nem cinema eu estava perdido” (Fonseca, 1987, p.158).

Por essas andanças, muitos foram os atrativos proporcionados pela cidade, os quais mais tarde estariam servindo de material para seus contos e romances: por exemplo, ruas cheias de transeuntes e bares, encantadas pela riqueza cultural das grandes bibliotecas, dos cinemas, dos teatros, e, também, pelo charme das belas mulheres:

O Odeon o fez redescobrir o cinema. (A lembrança mais antiga da sua infância é a de uma tela de cinema com movimentadas imagens em preto-e-branco; depois soube que a sua babá namorava o lanterninha e ia para o cinema se encontrar com ele, e que deixava José sentado olhando as imagens, o que devia alegrá-lo, pois nunca reclamou.). *E cinema e literatura se juntaram para dar-lhe grandes prazeres.* (Fonseca, 2007, p.181, grifo nosso)

No fragmento, o narrador descreve as primeiras experiências de José com as imagens cinematográficas, constituindo fatos da infância que influenciariam o estilo de um escritor cuja primeira publicação só aconteceria em 1963, aos 38 anos de idade. O encanto do cinema soma-se então à paixão pelos livros: “Todos os dias José passava uma parte do seu tempo lendo na biblioteca [...]. Ficar, por pouco tempo que fosse, no meio daquela infinidade de livros do mundo inteiro, era, para José, como estar no Paraíso” (ibidem, p.187). Com o tempo, José começa a demonstrar interesse também pelas mulheres: “E havia as mulheres, que ele contemplava nas ruas tão logo chegou ao Rio, e que, apesar da sua idade, o atraíam e seduziam pela beleza, muito mais do que as mulheres dos livros” (ibidem, p.188). Enfim, nessa crônica, Fonseca nos revela não somente a origem do seu amor pela literatura e pelo cinema, como também a maneira pela qual a cidade do Rio de Janeiro e as mulheres lhes serviram de material e inspiração para sua escrita literária.

Há, ainda, outra crônica desse livro que evidencia a admiração de Fonseca pelo cinema, e o próprio título, “Pipoca”, resume metonimicamente o seu conteúdo. Embora o pretexto seja fazer um resgate histórico do milho, sob a forma de pipoca, revelando-nos a preferência do autor pelo modo de preparo e o sabor adequado ao alimento, Fonseca, mais uma vez, se propõe a pensar os meandros que particularizam o cinema, dessa vez priorizando o espaço e as instalações que nos dão acesso à arte fílmica. Então, a partir da pipoca, o autor narra suas lembranças dos cinemas do Rio de Janeiro de antigamente, comparando-os com os estabelecimentos da atualidade, a fim de compartilhar com o leitor sua tristeza em saber acabado o encanto proporcionado pelas remotas salas de cinema. Para arrematar e coligar o título ao desenlace do texto, Fonseca revela que cinema e literatura são uma combinação perfeita e afirma: “Mas pipoca boa, fora de casa, já que as das carrocinhas decaíram muito, só existe nos cinemas, o lugar ideal para ser desfrutada” (ibidem, p.42).

Como vimos, o cinema é um assunto sempre presente na literatura do autor; no livro de crônicas há, ao menos, três que abordam esse tema explicitamente, seja para narrar a história do cinema e descrever as transformações ocorridas ao longo do tempo, tanto no processo de feitura dos filmes quanto nos estabelecimentos de exibição dessas películas, seja para contar suas próprias experiências como roteirista ou cinéfilo. Porém, a arte fílmica não aparece na obra do autor apenas como tema; é possível perceber também a forte influência que a linguagem cinematográfica presta a sua literatura, pois, além do romance destacado aqui, poderíamos citar inúmeros contos que apresentam esse estilo narrativo, manifestado na linguagem e na estrutura do texto, sem que haja, necessariamente, uma declaração explícita do autor. A narrativa literária se aproxima da fílmica por um processo de analogia, isto é, a obra de Fonseca se assemelha ao discurso cinematográfico pela fragmentação do texto, pela agilidade da narrativa e pela tendência a criar imagens e sons usando figuras de linguagens que exploram o palavreado visual e auditivo, como podemos observar nos contos “Lúcia McCartney” e “Zoom”, do livro *Lúcia McCartney*, entre tantos outros.

Em “Lúcia McCartney”, as “cenas” são simuladas pelo modo como são constituídas as frases, em uma espécie de colagem e montagem: “Abro o olho: Isa, bandeja, torrada, banana, café, leite, manteiga. Fico espreguiçando. Isa quer que eu coma. Quer que eu deite cedo. Pensa que sou criança” (Fonseca, 1987, p.17). As frases curtas enumeradas e os verbos no presente dão ao texto a dinâmica da imagem fílmica. Quando lemos, conseguimos visualizar cada *take* – primeiro corte: Lúcia abrindo os olhos; segundo corte: a câmera correspondendo ao olhar de Lúcia em direção a Isa; corte seguinte: a câmera visualiza a bandeja e assim por diante; na sequência, o leitor mais sensível pode “ouvir”, por meio do recurso da *voz off*⁸ do cinema, os pensamentos de Lúcia sobre a irmã Isa.

No conto “Zoom”, o próprio título indica sua relação com a máquina. Segundo o manual on-line de termos cinematográficos, *zoom* significa “efeito óptico de aproximação ou distanciamento repentino de personagens e detalhes. Serve para dramatizar ou esclarecer lances do roteiro”.⁹ Nesse conto, ainda mais realçado do que em “Lúcia McCartney”, a história é descrita como em uma sucessão de flashes: “Acordado a noite toda. Livro aberto em cima do peito. (Não sou maluco). As mãos fechadas, o polegar levantado. Vigiado mais de meia hora, o livro aberto em cima do peito. Olho arregalado./ No ônibus” (ibidem, p.161). A presença de planos cinematográficos é notada pela escolha dos verbos e pela descrição que simula uma sequência de imagens fílmicas. Fonseca, com isso, busca alcançar por meio das palavras o efeito da máquina quando ativada na opção *zoom*, ou seja, os lapsos psicológicos da personagem são ampliados na medida em que o posicionamento do olho (câmera) limita-se a restritos ângulos – imagens selecionadas na ampliação. Quando aproximamos o olhar,

8 *Voz off* refere-se a vozes ou sons cujas fontes emissoras não tomamos conhecimento. “Preposição inglesa tomada por abreviação de *off screen* (literalmente, “fora de tela”, ou fora de campo) e aplicada unicamente, no emprego corrente, ao som. Um som *off* é aquele cuja fonte imaginária está situada no fora-de-campo” (Aumont; Marie, 2009, p.214).

9 Disponível em: <<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>>. Acesso em: 3 out. 2011.

focalizando um detalhe, espaço ou pessoa, restringimos o acesso a uma percepção mais abrangente, perdendo então a noção do todo: “Cabelos brancos, óculos, era amigo de meu pai” (ibidem, p.162) ou em “Regina sacode a ponta da toalha; coxas fortes e longas” (ibidem, p.165). O efeito contrário, quando o *zoom* gera distanciamento, também é empregado na narrativa: “Apartamento 111. [...]. Duas camas de solteiro, duas mesinhas de cabeceira, um Box, bidê” (ibidem, p.161).

Além das experimentações com a linguagem cinematográfica em seus textos literários, Rubem Fonseca também trabalhou como roteirista, em alguns casos com roteiros originais, como nos filmes *A extorsão*, do diretor Flávio Tambelini, e *Stelinha*, dirigido por Miguel Faria; em outros, com roteiros de filmes baseados em seus romances *A Grande Arte*, do diretor Walter Sales Jr., *Bufo & Spallanzani e Relatório de um homem casado*, com direção de Flávio Tambelini. O escritor também realizou trabalhos para a televisão – *Nau Catarineta* (1978), adaptação e direção de Antunes Filho, pela TV Cultura, e, pela TV Globo, *Mandrake* (1983), adaptação de Euclides Marinho, direção de Roberto Farias; *Agosto* (1993), adaptação de Jorge Furtado e Giba Assis Brasil, direção de Paulo José, Denise Sarraceni e José Henrique Fonseca; *Lúcia McCartney* (1994), adaptação de Geraldo Carneiro, direção de Roberto Talma; *A coleira do cão* (2001), adaptação de Antônio Calmon, direção de Roberto Farias, e, pela HBO, *Mandrake* (2005), em versão internacional. Participou, por fim, do roteiro do filme *O homem do ano*, baseado no romance de Patrícia Mello, intitulado *O matador*. Desse modo, o currículo do autor ora apresentado nos permite dizer que sua relação com a Sétima Arte é bastante intensa, compatível de ser explorada, como assim temos observado, em sua relação com a literatura.

O romance *O selvagem da ópera*, do mesmo modo como acontece em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, traz o cinema como um dos pontos centrais da narrativa, mas, desta vez, com o objetivo de tentar aproximar o texto escrito da linguagem visual. Recuperando as falas de André Vieira em referência à literatura contemporânea, podemos dizer que seria uma espécie de “[...] filme que o leitor folheia” (2007, p.17). Passemos, então, à análise do romance.

O selvagem da ópera: um romance quase biografia, quase filme

“O romance e a novela têm um maravilhoso privilégio de maleabilidade”

(Charles Baudelaire)

“A partitura rasgada”: eis o capítulo de abertura do romance *O selvagem da ópera*, de Rubem Fonseca. É assim que o narrador decide dar início à história de vida de Antônio Carlos Gomes, importante operista brasileiro do século XIX. Em seguida, a narrativa se presta a uma rápida contextualização da família Gomes: pai, irmão, profissão, chegando, por fim, a uma descrição física da imagem de Carlos. A introdução da narrativa gera um certo conforto de reconhecimento, pois acreditamos estar diante de uma biografia sobre o músico brasileiro. No entanto, a tranquilidade inicial é rapidamente rompida quando o subtítulo seguinte afirma “Isto é um filme”: ainda que o leitor saiba que está diante de palavras impressas, sua relação com o livro revela-se transformada, a ponto de exigir uma reconfiguração do entendimento do texto em questão.

Em “Isto é um filme”, a narrativa condensa certa explicação do enredo, uma vez que o narrador revela seu desejo e propósito de resgatar a vida de Carlos Gomes. A trama gira em torno de um narrador que assume o papel de escrever um texto biográfico sobre o músico Gomes com o objetivo de utilizá-lo para a feitura de um filme. Segundo ele, trata-se de um texto que “[...] servirá de base para um filme de longa metragem” (Fonseca, 1994, p.9). É com essa intenção que a narrativa nasce, dando ao texto literário a temática e a linguagem próprias do cinema, características que, no entanto, não o transforma em um roteiro, mas lhe proporciona, é verdade, um efeito estilístico inusitado. Por tal razão, o pesquisador fictício de Carlos Gomes é também um perito da arte cinematográfica cujo conhecimento está explícito em seu discurso e em suas reflexões acerca do gênero.

Como podemos observar a partir da resenha acima, *O selvagem da ópera*, apesar de classificado como um romance brasileiro na ficha

catalográfica da obra, o modo como a narrativa se constitui tende a levar o leitor a rotulá-lo como uma biografia ou como um roteiro cinematográfico referente à vida do operista brasileiro. Essa ilusão é gerada pelo narrador-personagem que assume, como vimos, a função de um biógrafo ao mesmo tempo que dialoga com uma linguagem fílmica, já que associa seu texto ao gênero cinematográfico. Por esse motivo, parece-nos importante estabelecer uma definição do gênero romance para, a partir daí, apresentar as análises propostas por nós à obra em questão.

Para dar início à discussão sobre o gênero, partimos da definição estabelecida por Afrânio Coutinho (1989, p.1167-8) em *Enciclopédia de Literatura Brasileira*, a partir da qual o autor afirma que “[...] o romance é um gênero flexível, proteico, dinâmico, experimentalista, sempre em busca de renovação e novas formas técnicas”. Essa explicação proposta pelo crítico parece estar de acordo com outros teóricos que se propuseram a realizar tratados sobre essa categoria literária, entre eles, Georg Lukács em *A teoria do romance* (1920); Mikhail Bakhtin em *Questões de literatura e estética* (1957) e Ian Watt em *A ascensão do romance* (1957).

Ian Watt, em *A ascensão do romance*, pretende pensar o gênero tomando como base a literatura dos ingleses Defoe, Richardson e Fielding. Segundo Watt, o romance surge na era moderna, como uma tentativa de se afastar da herança clássica e medieval universalista. A base que o define, indicada pelo teórico, relaciona-se com o surgimento da classe média, do individualismo econômico, da influência do realismo filosófico de Descartes e Locke: “O paralelo entre a tradição do pensamento realista e as inovações formais dos primeiros romancistas é evidente: filósofos e romancistas dedicaram ao indivíduo particular maior atenção do que este recebera até então” (Watt, 2010, p.19). O romance caracteriza-se, assim, pela proposta de representar todo tipo de experiência humana, refletindo uma reorientação individualista e inovadora: “Os primeiros romancistas romperam com a tradição e batizaram suas personagens de modo a sugerir que fossem encaradas como indivíduos particulares no contexto social contemporâneo” (Watt, 2010, p.20).

No que concerne à estrutura, Watt explica que o romance não apresenta convenções formais, em parte por causa do privilégio dado às experiências individuais, sempre únicas e originais, portanto inadmissíveis de obedecer rigorosamente a regras estruturais. Nessa linha de raciocínio, podemos nos lembrar das definições de Georg Lukács (2000, p.72), em *A teoria do romance*, segundo as quais “[...] o romance, em contraposição à existência em repouso na forma consumada dos demais gêneros, aparece como algo em devir, como um processo”. Isso porque “[...] os elementos do romance são inteiramente abstratos” (ibidem, p.70), e por mais que se queira encará-lo em sua totalidade, sua composição é “[...] uma fusão paradoxal de componentes heterogêneos e descontínuos numa organicidade constantemente revogada” (ibidem, p.85).

Mikhail Bakhtin (2010, p.159), de semelhante modo, chama a atenção para o caráter plurilinguístico do romance: “[...] o híbrido romanesco é um sistema de fusão de línguas literariamente organizado, um sistema que tem por objetivo esclarecer uma linguagem com a ajuda de uma outra, plasmar uma imagem viva de uma outra linguagem”. Nesse sentido, a impossibilidade de se estabelecer um padrão e um conceito único para o romance parece ser uma das principais particularidades do gênero: “[...] os pesquisadores não conseguiram apontar nem um só traço característico do romance, invariável e fixo, sem qualquer reserva que o anulasse por completo” (ibidem, p.401). Mais adiante, ele explora melhor a ideia:

Construído na zona de contato com um evento da atualidade inacabada o romance frequentemente ultrapassou as fronteiras da arte literária específica, transformando-se então ora em um sermão moralizador, ora num tratado filosófico, ora em verdadeira diatribe política, ora em algo que se degenera numa obscura confissão íntima, primária, em “grito da alma” etc. Todos estes fenômenos são extremamente característicos do romance, enquanto gênero, que está por se constituir. (ibidem, p.422)

Partindo desses pressupostos, parece claro compreender a mobilidade do gênero romance, apto, como nenhum outro, a se adequar e a

englobar outras formas genéricas, literárias ou não. Em *O selvagem da ópera*, portanto, a trajetória biográfica de Carlos Gomes bem como sua possibilidade filmica são soluções perspicazes da proposta ficcional, todavia, isso não impede ou desautoriza seu papel enquanto romance.

Para os três teóricos, o romance é um gênero inacabado, em processo, de tal modo, passível de múltiplas variações, sejam elas em âmbito diacrônico – subdivididas em escolas literárias, como já estamos familiarizados –, ou mesmo, como uma particularidade interna a cada obra. Ou seja, é comum classificá-lo com base em aspectos da personagem, da ação ou de outro elemento da narrativa, criando subcategorias para isso: romance de cavalaria, romance histórico, romance regionalista, romance psicológico, romance policial, entre outras possibilidades, e isso ocorre, sobretudo, porque o gênero está apto a se reinventar, assim como ampliar seu campo temático no decorrer do tempo. Não por acaso, a forma desse gênero vem sofrendo alterações desde o seu surgimento, como aponta Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1968): o romance passou de uma literatura de entretenimento – romance medieval, romance renascentista e romance barroco – para um dos maiores gêneros literários. Nesse momento, até mesmo a designação “romance” passa a ter uma conotação pejorativa, a ponto de escritores ingleses optarem pelo termo *novel*, contrapondo o caráter fabuloso da primeira forma em favor de uma narrativa preocupada com a vida e os costumes da realidade da época. A partir de então, com o romantismo,

A narrativa romanesca afirma-se decisivamente como uma grande forma literária, apta a exprimir os multiformes aspectos do homem e do mundo [...]. O romance assimilara sincreticamente diversos gêneros literários, desde o ensaio e as memórias até a crônica de viagens; incorpora múltiplos registros literários, revelando-se apto quer para a representação da vida quotidiana, quer para a criação de uma atmosfera poética, quer para a análise de uma ideologia. (ibidem, p.263)

No século XX, outras transformações caracterizaram essa forma narrativa, de modo a surgirem romances psicológicos (Marcel Proust e Virginia Woolf) e alegóricos (Franz Kafka). Na sequência, vimos

aparecer as narrativas neorrealistas, existencialistas e o *Nouveau Roman*: “[...] o romance não cessa, enfim, de revestir novas formas e de exprimir novos conteúdos numa singular manifestação da perene inquietude estética e espiritual do homem” (ibidem, p.265).

Em meados do século XX, com as propostas do *Nouveau Roman*, muito se discutiu a respeito de uma certa crise do romance, pois autores como Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor e Claude Simon reagiram contra algumas tendências de conteúdo e na forma da narrativa que se fazia até então, tais como a importância dada às personagens e ao enredo; a figura centralizadora do autor que tudo sabe sobre seus heróis e, por fim, a utilização do romance como um veículo propício a defender uma ideologia – uma tese –, privilegiando uma ordem cronológica e linear. Esses escritores franceses, cada qual à sua maneira, escreveram contra os padrões tradicionais do gênero; preocuparam-se, por exemplo, em dessacralizar a figura da personagem prototípica, realizada de maneira completa e acabada e passaram a exigir a participação do leitor, isto é, não competiria ao escritor estabelecer uma ideia preconcebida, já que caberia ao leitor fazer sua própria crítica.

A expressão *Nouveau Roman* nasceu nos anos 1950 para melhor reunir as propostas desses escritores, mas o termo não pressupõe uma escola ou um movimento literário, sobretudo porque não há um conjunto de características comuns entre os escritores; o que os une, na verdade, é o fato de rejeitarem uma série de postulados que haviam se estabelecido na forma do romance.

Se essas novas propostas provocaram um certo abalo na composição romanesca, essa crise, por outro lado, parece ter apenas reafirmado a maleabilidade do gênero que, de modo às vezes surpreendente, consegue melhor refletir os nossos anseios, medos e pensamentos. Em consideração à crise do romance, Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2003, p.79) argumenta:

A afirmativa de que o romance, hoje, está em crise, não deixa de ser uma tautologia: afinal, pode-se objetar que ele sempre esteve em crise, que esta lhe é inerente e que até *Dom Quixote*, o primeiro romance moderno,

já seria resultado da ruptura, ocorrida na episteme ocidental, no século 17, que produz um corte profundo entre a palavra e seu referente, provocando a fratura da convenção épica do romance de cavalaria. [...] a cada momento, o romance tem a sua crise específica, ou seja, torna-se crítico e autocrítico em relação a um tipo de romance, que toma como padrão, para desencadear seu movimento reflexivo.

A narrativa do final do século XX, assim como a do século XXI, aproveita um pouco das peculiaridades apresentadas pelo *Nouveau Roman*, mas acrescentam a elas outras características. Algumas serão tratadas aqui mediante a análise do romance de Rubem Fonseca, pois, em uma só obra, o autor reúne três traços típicos da narrativa contemporânea: a relação entre literatura e cinema; entre história e ficção; e, ainda, o retorno às narrativas biográficas.

De acordo com Silviano Santiago (2002, p.34), no texto “Prosa literária atual no Brasil”, uma das características da narrativa contemporânea é a *anarquia formal*, termo não adotado de modo pejorativo; ao contrário, essa aplicação “[...] demonstra a vivacidade do gênero, capaz de renascer das cinzas; fala da maleabilidade da forma, pronta para se moldar idealmente a situações dramáticas novas e díspares; e exprime a criatividade do romancista”. Essa tendência, como vimos, pode ser observada em *O selvagem da ópera*, tendo em vista as outras categorias genéricas que estão combinadas à narrativa.

A suposta crise do gênero romance, desse modo, pode ser entendida também como uma crise do próprio leitor, incapaz, muitas vezes, de compreender a complexidade do gênero. Rubem Fonseca na crônica “O romance morreu?” discorre sobre a tensão pela qual o romance, assim como a literatura como um todo, vem sofrendo desde 1880. Segundo ele, desde essa época já se fala em um fim para as narrativas ficcionais. No entanto, o autor repassa a linha do tempo, mostrando que os fatos históricos que poderiam levar à morte da literatura, não impediram o nascimento de bons escritores e boas obras ficcionais, concluindo ao final que, se romancistas continuam surgindo, o público leitor está cada vez mais escasso, por isso, a crise talvez não esteja no romance, mas no leitor.

Cabe ao leitor, então, aceitar as várias possibilidades dessa narrativa literária, como possíveis e passíveis a um gênero que, desde sua gênese, se mostrou aberto para o novo, sempre em consonância com o espírito de seu tempo. Não é por acaso que uma literatura disposta a trazer um enredo organizado linearmente, tencionando representar o indivíduo e, com isso, alcançar a realidade, esteja quase obsoleta no tempo contemporâneo, cuja consolidação e exploração das teorias de Nietzsche sobre a relativização da realidade e da verdade remodelaram o campo não só da literatura, mas também da História e da Ciência como um todo. Nesse contexto, as narrativas surgem sob a forma do fragmento, do conjunto de pedaços que podem ser reorganizados, indefinidamente, à maneira de cada leitor. Em *O selvagem da ópera*, tanto a forma do texto segue um estilo enciclopédico – como uma grande coletânea, em que o leitor é levado meio aleatoriamente a conceitos esparsos sobre assuntos diversos – como o tema, consolidado na figura de Carlos Gomes, também não segue um padrão tão linear e lógico.

Um romance no labirinto do simulacro

“A simples ideia de converter uma imagem-movimento em imagem (tipo)gráfica – isto é: a ideia mesma de um cinematógrafo de letras – parece a um passo do paradoxo”

(Flora Süssekind)

Como foi exposto, o cinema aparece na obra de Rubem Fonseca de diversas maneiras e com certa frequência; em *O selvagem da ópera* isso não é diferente. O romance possui um narrador que pretende fazer um filme sobre a vida de Antônio Carlos Gomes; portanto, todo o empenho aplicado a essa narrativa parte da necessidade de se criar um texto que apresente uma linguagem própria do cinema, uma ambientação favorável ao processo filmico, informações de filmagem para o diretor e indicações para o roteirista. Temos a sensação de estar folheando imagens e, ao mesmo tempo, “lendo” uma tela de cinema.

Trata-se, nesse sentido, de uma proposta textual que se deseja aberta a esses profissionais, como se pode observar no fragmento abaixo:

Assim, neste texto básico, alguns movimentos da câmera podem ser referidos, a luz será mencionada, os personagens andarão de um lado para outro, suas vozes serão ouvidas, seus corpos examinados; idiossincrasias autorais, reflexões, comentários, previsões, intuições, teses, conjeturas circularão livremente. (Fonseca, 1994, p.31-2)

O narrador coleta dados sobre a vida de Carlos Gomes a fim de compor, de acordo com ele, um texto-base para um filme de longa-metragem. Dessa maneira, a experimentação com o cinema ganha, no romance, aspecto de simulacro, pois ainda que o narrador tente nos convencer de que estamos diante de um filme, sabemos que tudo não passa de um jogo ficcional para iludir o leitor. Segundo Jean Baudrillard (1991, p.9), “[...] dissimular é fingir não ter o que tem. Simular é fingir ter o que não se tem”. No caso do romance estudado, o narrador simula a existência de um filme que, na verdade, não sai do papel. Porém, seguindo o exemplo dado por Baudrillard, aquele que simula uma doença é capaz de apresentar os sintomas relacionados a ela: “O simulador está ou não doente, se produz ‘verdadeiros’ sintomas? Objetivamente não se pode tratá-lo nem como doente nem como não-doente” (ibidem, p.10). O enredo da história de Fonseca gera a mesma inquietação: não podemos considerá-lo filme, mas ao mesmo tempo não devemos ignorar os sinais dessa arte presentes na narrativa.

O romance, então, joga com dados biográficos de Carlos Gomes, material temático do enredo, mas sempre buscando pensá-lo para o cinema. Desse modo, a narrativa se pretende análoga à arte cinematográfica, cuja busca é incorporar, de maneira interdiscursiva e intertextual, as técnicas fílmicas. Essas experiências com a linguagem, embora nos chamem a atenção, já vêm sendo utilizadas pelos escritores brasileiros há um bom tempo. No estudo que Flora Süssekind desenvolve em *Cinematógrafo de letras* (1987), por exemplo, a análise recai justamente na apropriação que a literatura do fim do século XIX (até 1922) realizou das técnicas fotográficas, jornalísticas e cinematográ-

ficas, com o objetivo de verificar a transformação da técnica literária a partir dessa renovação tecnológica. Para o fim do século XX, o livro *Ficção impura*, de Therezinha Barbieri (2003, p.24), também discute esse tema:

Depois de tantos anos de domínio do signo icônico, não é estranho que a narrativa literária se tenha impregnado de visualidade. Cativos do individual concreto, estamos de tal forma habituados a pensar por imagens que o conceitual e abstrato frequentemente nos escapa.

Nessa perspectiva, o cinema é um elemento indispensável para compreendermos a literatura contemporânea, avivada na tendência a tornar tudo visível. Além disso, as teorias bakhtinianas a respeito do romance dialógico e polifônico¹⁰ ou, como prefere Kristeva, intertextual e interdiscursivo,¹¹ nos ajudarão a entender melhor o romance de Rubem Fonseca.

Tendo em vista a “[...] natureza ampla e multifacetada do universo romanesco” (Bezerra, 2005, p.191), essa obra, contrária ao engessamento do discurso monológico, propõe um texto disposto a romper com as barreiras que poderiam conduzir a biografia de Carlos Gomes a uma vida fechada. Rubem Fonseca, ao contrário, expande os limites

10 Em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981), Bakhtin definiu o que entende por romance polifônico. Grosso modo, para o teórico, o gênero romance é sempre polifônico, pois é da sua natureza apresentar variadas vozes sociais manifestando pontos de vista diferentes no seu interior. Quanto ao conceito de dialogismo, sumariamente podemos dizer que para Bakhtin a língua, tanto na sua modalidade oral quanto escrita, é sempre um diálogo e os enunciados, por sua vez, refletem os ecos e as lembranças de outros enunciados.

11 O termo *intertextualidade* surge com Julia Kristeva a partir das teorias de Mikhail Bakhtin sobre dialogismo e polifonia no gênero romanesco. Segundo Kristeva (1974, p.64), Bakhtin é o primeiro a situar o texto na história e na sociedade, como uma criação coletiva dada pelo diálogo cumulativo entre o “eu” e o outro. Para ela, todo texto, consciente ou inconscientemente, engloba outros textos; há, em toda escritura, a leitura de uma outra escritura. Assim, entende-se por intertextualidade a existência de diversas outras vozes, isto é, textos, nas obras literárias. Essas partículas textuais, todavia, são absorvidas e, muitas vezes, transformadas pelo novo texto. Sobre o assunto, leia-se *Introdução à Semanálise* (1974), de Julia Kristeva.

deste gênero literário, abre as portas para as variadas vozes do universo da arte e cria um texto aberto à imaginação do leitor.

Assim sendo, o narrador joga com o leitor, pois seu empenho não está simplesmente em buscar representar o cinema, mas refletir, a partir do simulacro cinematográfico, sobre o próprio gênero romance no contexto em que a literatura tem perdido os seus leitores em favor do cinema e de outros meios de entretenimento, como a televisão, e, agora, a internet. Essa preferência do público por esses meios audiovisuais talvez esteja relacionada a pouca inclinação que a sociedade dispensa à leitura, já que se trata de uma atividade que exige mais tempo e dedicação do sujeito. Em dado momento, o próprio narrador parece sinalizar para isso: “[...] é mais fácil rever um filme do que reler um livro” (Fonseca, 1994, p.225), ou seja, um filme complexo tem mais chance de ser revisto por um espectador disposto a reavaliá-lo do que um leitor reler um livro em busca de uma melhor compreensão.

De todo modo, quando nos referimos à preferência pelo cinema, não estamos pensando apenas na escolha do público por filmes adaptados de obras literárias, mas na constatação dessa arte como uma das opções mais atrativas para o desfrute ficcional. O que não implica, evidentemente, uma troca desfavorável, uma vez que, como a literatura, o cinema oferece desde filmes comerciais (como os *best-sellers* da literatura) até obras-primas em produção, roteiro e direção.

Em *O selvagem da ópera*, então, o narrador preocupa-se não apenas com os dados biográficos de Carlos Gomes, mas também com o discurso cinematográfico que ele deseja construir, a fim de convencer o leitor de que todo trabalho realizado no decorrer da narrativa se presta à concretização de um filme. O que acontece, na verdade, é a ocorrência de dois núcleos, dois discursos que ora dialogam – quando fazem parte juntos da mesma problemática –, ora se individualizam como duas personagens – principalmente quando o recurso metalinguístico entra em cena.

No primeiro caso, um bom exemplo de combinação entre os dois gêneros está presente no fragmento a seguir, momento em que o narrador se dirige ao roteirista, chamando-lhe a atenção para as diferenças entre a arte ficcional e a proposta fílmica. Segundo o narrador, o filme

não deve enganar os espectadores que esperam ver nas telas os fatos reais da vida do maestro Gomes:

Uma palavra aos roteiristas. Alguns autores afirmam que, ao final do *Guarani*, Verdi teria dito: “Questo Giovane comincia là dove finisco io”. Outros duvidam. A dúvida pode ser estimulante para o ficcionista, como um sedutor jogo heurístico. Mas não estamos escrevendo um romance, escrevemos um filme contando a vida de um homem que existiu. Na ficção, a imaginação é mais importante do que o fato. Mas, ainda que não estejamos fazendo História, devemos ter o cuidado de não enganar os espectadores, como fazem os romancistas com seu diminuto número de leitores. Nosso filme será visto por milhões, no mundo inteiro. Quando mostramos a imperatriz Teresa Cristina a andar coxeando, não é porque uma imperatriz coxa seja, como de fato o é, dramaticamente mais atraente do que, digamos, uma imperatriz desfrutável que sapateie como Ginger Rogers. É porque sabemos *também* que este claudicar majestático, além de sua pungência catártica, é autêntico. (Fonseca, 1994, p.74)

É interessante notar o jogo realizado por esse narrador, que, num dado momento, deixa escapar a ficcionalidade de seu discurso e, noutra oportunidade, tenta afirmar sua imparcialidade diante dos fatos; esse posicionamento, todavia, garante justamente a concretização de uma narrativa ficcional, voltada para a criação de um discurso possível e cabível aos gêneros que incorpora, na tentativa de produzir um texto labiríntico cujas ramificações levam a conclusões variáveis. A dúvida, garantida por ele como um ingrediente exclusivo dos romancistas, está presente em todo o percurso narrativo, pois, em diversas passagens, ele próprio propõe uma pergunta e, ainda, admite o questionamento do seu interlocutor. Reflexões metaficcionalis e meta-históricas como essas, mais uma vez, mostram uma preocupação do autor, Rubem Fonseca, em comparar o cinema com a literatura, tentando, além disso, mostrar as diversas possibilidades de se fazer um romance.

No trecho que se segue, a contradição do discurso do narrador permanece; além de expor sua perspectiva a propósito da escrita biográfica, preferindo cortar os dados da infância que “ele” julga desnecessários, afirma – ao contrário do que havia dito anteriormente – que o cinema

exige uma narração específica e, muitas vezes, oposta à linearidade da vida humana:

Houve um momento em que pensei iniciar o filme com Carlos já em Milão, ignorando a fase adulta de sua vida no Rio de Janeiro. Com exceção de um acontecimento essencial à nossa dramaturgia, que por enquanto quero manter em segredo, suprimi toda a infância do maestro, não só por não gostar de crianças e cachorros no cinema (deixo-os para Walt Disney), mas porque esses filmes que contam linearmente a vida de um sujeito do nascimento até sua morte são todos enfadonhos. Mesmo começando a contar a vida de Carlos a partir dos vinte e três anos de idade, corro o risco de diluir o filme. É claro que tudo pode ser resolvido depois, na montagem. (ibidem, p.31)

De fato, a arte cinematográfica exige uma linguagem diferenciada e encadeamentos necessários para sua realização. O narrador não os desconhece e faz questão de apresentá-los todos a seu destinatário. O recurso de montagem, por exemplo, que é um processo indispensável quando se pensa em cinema, está previsto no romance; aliás, ele mesmo simula a possibilidade de eliminação de muitos dados no processo de montagem. Por fim, acaba nos revelando os meandros ficcionais empregados pelo cinema quando afirma: “Dos cineastas exigem lógica, plausibilidade, coerência, ordem. Mas para eles também há momentos em que é preciso inventar, intuir (*esprit de finesse* e não de *géométrie*)” (ibidem, p.100). Nesse vaivém, o narrador “biógrafo” assume o papel da pessoa que escreve o roteiro; porém, paradoxalmente não livra o “espectador” das ambiguidades que ameaçam sua própria concepção de realidade.

Já o segundo caso, quando a preocupação é voltada para um gênero específico, ocorre quando o narrador dedica-se a explicar uma questão propriamente biográfica, ou quando propõe uma tese a respeito do processo fílmico. O recurso metalinguístico cumpre, então, o papel de possibilitar a visualização do processo interdiscursivo. No caso específico do cinema, por exemplo, é possível destacar inúmeras amostras desse recurso metaficcional:

Uma das convenções mais consagradas no cinema é de que a existência de um herói ou anti-herói pressupõe necessariamente a sua antítese bem definida, um vilão qualificado. [...] Tanto o herói quanto o vilão devem, ainda conforme a norma sancionada, apresentar virtudes e defeitos. [...] Mas há mesmo que existir um vilão? [...] O nosso filme precisa de um vilão? E quem seria ele, se a resposta fosse afirmativa? (ibidem, p.155)

No exemplo, o “autor fictício” está discutindo a estrutura da narrativa cinematográfica, a partir da qual questiona o emprego de algumas práticas nela recorrentes; ao mesmo tempo, põe em causa a noção maniqueísta de herói e vilão, questionando a necessidade de se criar, ainda hoje, esses tipos de personagens. Ao montar seu “texto-base” fundamentado em um discurso aberto, à medida que coloca muitas questões sem respostas e procura apresentar o protagonista em várias perspectivas, o narrador acaba propondo um novo olhar para a história de Carlos Gomes. É válido ressaltar, no entanto, que o tipo de cinema descrito no fragmento anterior não corresponde a toda a produção cinematográfica, parte dela composta por inúmeros filmes que desmistificam a noção arquetípica de herói e ainda estimulam a reflexão por meio de narrativas de valorosa expressão artística, em filmes de ação, suspense, comédia, drama, entre tantos outros.¹²

Além da proposta filmica, a própria narrativa sugere o movimento da câmera, levando-nos facilmente às cenas desejadas; a escolha dos verbos no presente também ajuda a sugerir a imagem do cinema que estaria presente em cada tomada: “Vamos acompanhar com o olhar de Carlos esta mulher aqui: usa um vestido rodado, armado por anáguas de crinolina, e pantalonas de renda francesa” (ibidem, p.20). A história é contada em tomadas, alcançando a linearidade por meio da montagem dos *takes*: “Aquela é a igreja do Rosário: entramos na cidade de São Paulo. A carruagem diminui sua marcha. Carlos e Juca veem da janela as pessoas bem vestidas” (Fonseca, 1994, p.11). Nesse

12 Uma interessante possibilidade de leitura para pensar as variadas perspectivas do cinema é o livro *O discurso cinematográfico*, de Ismail Xavier (2005), a partir do qual, o autor apresenta as diferentes estéticas cinematográficas e relativiza os conceitos de realismo, vanguarda e representação.

fragmento, quatro *takes* compõem a cena, que nos é narrada com as devidas pausas, sugerindo o encadeamento fílmico.

Segundo André Soares Vieira (2007, p.22), em *Escrituras do visual*: o cinema no romance, o romance moderno desfaz a perspectiva do real explorada na literatura realista, uma vez que faz uso de diversos experimentos e, entre eles, “[...] passa a incorporar os efeitos visuais da descrição”. O autor afirma adiante:

Também as categorias de espaço-tempo perdem as dimensões até então fixadas: o tempo se espacializa e o espaço é temporalizado, criando-se uma espécie de lógica intersticial da narrativa que passa a representar um estado intervalar entre o verdadeiro e o falso, o possível e o impossível. (ibidem, p.22)

Se fizermos um resgate das teorias sobre o tempo e o espaço na literatura, entraremos em contato com uma grande diversidade de estudos sobre o primeiro e poucos direcionados exclusivamente ao segundo, e ainda esses, explorados, sobretudo, pelos estudiosos das narrativas Realistas e Naturalistas do século XIX, tendo em vista que os escritores desse estilo literário estavam constantemente embasados em teorias mesológicas. Em *Espaço e romance*, Antonio Dimas (1987) confirma a escassez de trabalhos focados no estudo do espaço, embora esse componente possa desempenhar papel tão importante quanto qualquer outro elemento da narrativa. Com efeito, o espaço não pode ser entendido na literatura apenas de maneira funcional e contextual, pois assim estaríamos descartando sua capacidade semântica de atuação, ao passo que deixaríamos de reconhecer a potencialidade social e psicológica cujo elemento narrativo pode desempenhar no texto ficcional.

Em *O selvagem da ópera*, a sequência temporal dos fatos da vida de Carlos Gomes compartilha importância com a espacialidade da narrativa, pois a passagem do tempo é demarcada pelas viagens que o protagonista realiza ao longo da história. São os movimentos no espaço que marcam a trajetória do músico; resta ao narrador, então, selecionar as cenas a fim de nos conduzir à vida da personagem. Assim, ao retomar-

mos a explicação proposta por Jozef (2006, p.369) quanto à importância dada ao espaço na arte cinematográfica, podemos reconhecê-la no romance como uma estratégia de Fonseca para trazer, à narrativa verbal, características da “realidade” fílmica. Nesse caso, o espaço ganha relevo em relação ao tempo e determina a relação que o próprio protagonista, Carlos Gomes, tem consigo mesmo, já que os deslocamentos no espaço são desencadeadores dos conflitos interiores vividos pelo músico. Em “As armas, a palavra e a imagem”, Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2003, p.151) afirma que o movimento das viagens (Campinas-São Paulo-Rio de Janeiro/Brasil-Itália) levou Carlos Gomes à perda do centro norteador, isto é, o apagamento de sua origem o condenou a “[...] ser um estrangeiro em qualquer parte do mundo”. Desse modo, em *O selvagem da ópera*, esse elemento narrativo deve ser observado em suas várias facetas, ou seja, na maneira como os espaços geográficos (Campinas, Rio de Janeiro, Milão – Brasil e Itália) interferem nos espaços particulares e restritos (na casa, no Teatro Scala, no conservatório).

Campinas é a cidade natal do músico e, por conseguinte, o ponto de partida dessa trajetória de vida; lugar que necessitava ser renunciado por Carlos, uma vez que o condenaria a ser o músico da banda local e, ainda, a seguir a profissão do pai, como alfaiate. Portanto, ao sair de Campinas, abdica de seus laços familiares em busca do sucesso como maestro. Em conversa com a namorada, o músico expõe sua decisão de ir ao Rio de Janeiro estudar: “Não posso passar minha vida costurando sobrecasacas e calças de casimira” (Fonseca, 1994, p.13). Para tanto, diz que está disposto a fugir. Ambrosina não concorda com o modo segundo o qual o namorado pretende realizar seu sonho, porém ele insiste: “Ele pergunta se ela quer se casar com um alfaiate medíocre que dá aulas de música para crianças” (ibidem, p.14).

O Rio de Janeiro, por sua vez, é a cidade portuária que receberá o jovem sonhador, disposto a enfrentar as barreiras do anonimato e se subordinar à autoridade do Imperador. Esse local tem o valor simbólico da aventura, do aprendizado e do aperfeiçoamento de seu talento, mas, sobretudo, da esperança de deixar para trás o ofício de alfaiate e se tornar um compositor de óperas. Por esse motivo, trata-se de um ambiente transitório: intermediário entre o sonho e a realização.

A Itália finaliza, então, o processo de ascensão, pois concretiza parte dos anseios de Carlos e, ainda, traz à tona a promessa do reconhecimento internacional. No entanto, a felicidade inicial de ter a possibilidade de realizar seus estudos em Milão rapidamente é deixada de lado para abrir espaço às reclamações, como no trecho seguinte, em que se retoma um fragmento de carta enviada pelo músico a Francisco Manuel: “Em Milão faz muito frio, muito calor e é um lugar muito úmido. Quanto aos teatros, tive grande decepção; esperava muito melhor, tanto orquestra quanto cantantes. A música na Itália está em completa decadência” (ibidem, p.43). Por essas e outras razões, juntamente ao ápice profissional que o espaço lhe proporciona, surge uma carrea de sentimentos maléficos, como a insegurança no trabalho, o medo do julgamento, a angústia do devir – sensações propícias para o desenvolvimento de certo saudosismo da terra natal. Como pudemos observar anteriormente na citação, a temperatura fria, nublada e úmida da Europa contribui ainda mais para a criação de um ambiente psicológico conturbado, propício para ser explorado por um cineasta.

Outro recurso utilizado pelo narrador é o de iniciar os subcapítulos com a indicação do espaço em que se passa a cena. Vejamos alguns exemplos disso: “*Porto do Rio de Janeiro*. Carlos desembarca. Se não tivesse pressa em chegar ao seu destino e não carregasse uma pesada mala, passaria o dia andando pelas ruas da cidade” (ibidem, p.15, grifo nosso). A indicação, nesse caso, é o Rio de Janeiro do Imperador no exato momento da chegada do jovem Gomes. A narração sugere uma câmera focalizando o porto e o desembarque de Carlos, deslumbrado com o que a nova cidade poderia lhe oferecer.

Em outro exemplo, “*Conservatório*. Carlos conversa com Gianini. Nota-se a aparência doentia do maestro italiano” (ibidem, p.23, grifo nosso), temos mais um dos inúmeros casos em que o narrador inicia o parágrafo com a localização da cena, agora saindo do espaço geral e amplo, onde Carlos era apenas mais um entre os habitantes da urbe, para o espaço particular, local que marcaria o início da carreira do ilustre maestro brasileiro. O curioso é notar que o destaque dado ao cenário no início das tramas possibilita a visualização, por parte do leitor, do espaço cuja cena se desenrola em dado momento. Desse

modo, o narrador não precisa se empenhar em minuciosas descrições das particularidades do conservatório onde Carlos realizou seus primeiros estudos para maestro: o simples anunciar do local já permite o acesso à imagem, que nos alcança não aos poucos, como quando traçada por meio de exposições ilustrativas, mas com a rapidez e a imposição próprias do trabalho cinematográfico.

Os verbos *olhar* e *ver* serão largamente empregados, sempre levando o leitor para o universo da imagem que se pode conferir com a visão. No próximo exemplo, ocorre aquilo que chamamos de *ocularização*, conceito adaptado do termo literário *focalização*, que pode ocorrer de maneira *interna* (também conhecida como “plano-ponto-de-vista”), que consiste na identificação do olho da câmera com o olho da personagem (câmera subjetiva, portanto, limitada), ou *externa*, quando o posicionamento da câmera acontece fora da personagem (câmera objetiva): “Vamos acompanhar com o *olhar* de Carlos esta mulher aqui: usa um vestido rodado, armado por anáguas de crinolina, e pantalonas de renda francesa [...]” (ibidem, p.20, grifo nosso). Nesse caso, a *ocularização* é interna porque a câmera substitui o olhar de Carlos: é por meio da perspectiva dele que se tem acesso à vestimenta da personagem. O próximo exemplo é ainda mais interessante, pois só se tem certeza de que a câmera simula o olhar de Carlos quando este se indaga sobre o que vê:

Teatro Fossati. *Se sa minga* é encenada, perante um grande público: burgueses, gente do povo, nobres, entre estes uma famosa mulher – não pode deixar de ser vista pela câmera, que faz uma panorâmica dos camarotes – cercada de cavalheiros obsequiosos. A elegante dama se diverte e aplaude efusivamente.

“Quem é aquela mulher?”, pergunta Carlos.

Trata-se da condessa Maffei, conhecida “protetora das artes”. (ibidem, p.52)

Neste outro caso, o que se tem é uma *ocularização* externa: “Sala de estudos do Conservatório. Sala da casa de Azarias. Sala de Gianini. Em cortes alternados, a imagem muda de um local para outro,

registrando que Carlos estuda e compõe dia e noite, obsessivamente” (ibidem, p.20). A câmera, no fragmento, é objetiva, pois não deve assumir o olhar de nenhuma personagem,¹³ sendo capaz de ter um ângulo de visão maior e mais neutro. Notemos que, no exemplo, os verbos *ver* e *olhar* não foram usados, justamente por não se tratar do ponto de vista limitado da personagem.

Como o desejo do “escritor-narrador” é ver sua obra literária transformada em obra filmica, a escolha pelos fatos da vida de Carlos Gomes não serão ao acaso selecionados; ao contrário, o narrador deixa evidente uma linha de raciocínio para a composição biográfica. No decorrer da história, procura selecionar fatos mais polêmicos ou intrigantes que, transformados em imagens, possam estimular reações emotivas nos “futuros” espectadores. É o caso da cena na qual é explorada a morte de Manuel José, o segundo filho de Carlos Gomes e Adelina Peri. Vale lembrar que a primeira filha, Carlota Maria, havia morrido pouco tempo antes: “A câmera o acompanha, *ela é sempre atraída por cenas de desespero*. Carlos não quer ser visto a chorar, mas a câmera o segue de perto em sua corrida pelas ruas, capta em close as lágrimas escorrendo no seu rosto” (ibidem, p.99, grifo nosso).

É importante observar que o narrador do romance prevê um leitor específico, o roteirista. Claro, sua proposta é realizar um texto-base para roteiro, e é o roteirista com quem dialoga: “Talvez, nesta cena, logo no início da conversa com Rossi, se possa criar algum *quid pro quo*; sempre funciona bem, nos filmes, um pequeno arejamento cômico” (ibidem, p.40). Nesse fragmento, o narrador propõe um efeito ficcional para encorpar a cena e, no exemplo abaixo, deixa clara ao roteirista a importância em dar foco ao vício de Carlos Gomes para compor a linearidade previsível da trajetória de sua vida, haja vista que o músico morre em consequência dos agravamentos de um câncer na boca, localizado na região da língua:

13 No cinema, poderíamos pensar que essa câmera assume o ponto de vista correspondente ao de um narrador onisciente.

O casal caminha pelas ruas de Milão. Ele fuma. E será visto fumando muitas vezes. O fumo arruinará sua saúde (mostrá-lo repetidamente a fumar é, na verdade, uma daquelas abomináveis “profecias do fato consumado”, das quais nem sempre o cinema pode escapar). (ibidem, p.56)

Outra preocupação do “autor fictício”¹⁴ é com a ambientação e com o pano de fundo – inclusive prevendo os figurantes, como se pode observar neste trecho: “Porto do Rio de Janeiro. *Um homem abraça uma mulher*. Muitas pessoas comparecem ao bota-fora dos viajantes [...]” (ibidem, p.36, grifo nosso). Como de costume, ele inicia o parágrafo com destaque para o lugar onde se passa a cena; logo em seguida, os figurantes entram em ação para compor o cenário.

Além da linguagem e da estrutura cinematográfica, o romance se propõe a pensar a relação entre as diferentes artes. Essa preocupação de Rubem Fonseca, como foi mencionada no tópico anterior, já estava presente em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* e é, de maneira semelhante, retomada em *O selvagem da ópera*:

A cena de sedução será acompanhada de vários ângulos. Mais do que uma exploração dos poderes da imagem – assim como a literatura é mais do que uma exploração dos poderes da linguagem –, o cinema permite ao consumidor, como nenhuma outra arte, saciar seu voyeurismo escopofóbico, *ver sem ser visto*. (Isto, de certa forma, compensa a vantagem polissêmica que a literatura tem sobre o cinema. Mas o cinema, no fim, ganha da literatura porque toda imagem, mesmo quando falsa, é verdadeira.). (ibidem, p.25)

No excerto, Fonseca reitera a vantagem polissêmica da literatura (mesmo ponto de vista de Gurian, em *Vastas emoções e pensamentos*

14 Além do termo narrador, também fazemos uso dos termos “autor fictício” e “biógrafo” para nos referirmos a mesma entidade ficcional. O uso desses variados referentes se justifica, pois entendemos que o narrador do romance exerce o papel de uma personagem que atua como autora de um pré-roteiro sobre a vida de Carlos Gomes. Ou seja, ela cria um texto biográfico, vislumbrando um filme para o compositor. Assim, ao adotar essas terminologias, pretendemos evidenciar o papel que exerce o narrador na trama ficcional.

imperfeitos, retomado, também, na crônica “Cinema e literatura”). Quanto ao cinema, destaca a regalia cinematográfica de “*ver sem ser visto*”, como se pudéssemos, enquanto espectadores, assumir a mesma função do narrador onipresente, tendo em vista que a imagem promove a sensação de se estar diante da realidade. Em *O que é cinema*, Jean-Claude Bernardet (1985, p.12-3) fala justamente sobre essa pretensa ideia de verdade que a imagem cinematográfica provoca:

O cinema dá a impressão de que é a própria vida que vemos na tela, brigas verdadeiras, amores verdadeiros. Mesmo quando se trata de algo que sabemos não ser verdade, como o *Picapau Amarelo* ou *O mágico de Oz* [...], a imagem cinematográfica permite-nos assistir a essas fantasias como se fossem verdadeiras; ela confere realidade a essas fantasias.

Ainda há outro bom exemplo em *O selvagem da ópera* da preocupação do narrador em caracterizar a arte cinematográfica, e para tanto vale a pena observar as referências intertextuais usadas por Fonseca no desejo de apresentar ao leitor as qualidades de um bom roteiro:

Oportunamente nosso filme voltará a tratar desses erros consagrados, para que os roteiristas que vão escrever este filme, conhecendo a verdade, sem prejuízo da dramaturgia, entendam melhor o nosso personagem. Ah! As exigências dramaturgias! Parafraçando Marcel Proust ao falar da arte do romance: um roteiro de filme é um *travail d'architecte*. Uma casa, realmente, começa pelas fundações. Mas nossos roteiristas, que certamente não pretendem fazer um trabalho convencional dividido nas três clássicas fases – apresentação dos personagens, desenvolvimento de conflitos, dénouement –, sabem que alicerces podem ser construídos na areia, espaços interiores podem ser amplos ou claustrofóbicos e um zimbório cintilante não é necessariamente o remate de uma construção. (Fonseca, 1994, p.53)

Em meio às preocupações concernentes à biografia e ao “futuro filme”, há um outro elemento artístico que recebe a atenção do narrador, a ópera. Fonseca, com o artifício de uma suposta biografia fílmica, consegue relacionar a ópera com o cinema, pois ambos pressupõem um cuidado especial com a música, o figurino, a iluminação, a atuação

dos atores, sem contar o alto custo de produção. A obra possibilita, também, estabelecer uma analogia entre a atividade do roteirista e a do libretista, dois profissionais inseridos à margem no resultado final de seus trabalhos e, por conseguinte, mostra a afinidade existente entre um maestro e um diretor de cinema. Ou seja, o autor transfere a arte apreciada no século XIX para a “realidade” contemporânea, momento em que o gosto do público está voltado maciçamente para a arte fílmica. De acordo com tal proposta, é claro que esse trabalho não poderia ir às telas (pelo menos não é esse o propósito): Fonseca, como um escritor de literatura, intenta criar uma linguagem literária nova e não escrever um texto para um roteirista. Sua feliz tentativa foi trazer para o leitor leigo em cinema que, por sua vez, é adepto do mundo da imagem, uma linguagem visual, imagética e dinâmica. Voltar-se para o século XIX, falar de um compositor romântico, e ao mesmo tempo manter seus traços de escritor contemporâneo, exige de Fonseca uma linguagem diferente, algo que corresponde mais adequadamente à “realidade” de um público do final do século XX. Como o próprio narrador revela em suas primeiras páginas, Carlos Gomes foi um grande músico, mas hoje está esquecido. Com isso, o autor retira Carlos do anonimato de uma arte já pouco apreciada e o reintroduz nas iluminadas páginas de um livro cinematográfico.

Se no nível da interdiscursividade temos o jogo dialógico entre outros gêneros literários instalados na estrutura do romance, também podemos constatar alguns intertextos utilizados por Fonseca para enriquecer a obra. O principal deles, talvez, venha a ser a relação que ele estabelece com o quadro de René Magritte, *Isto não é um cachimbo*, ao nomear o segundo subtítulo do primeiro capítulo do romance: “Isto é um filme”. Contrariando a ideia original do pintor belga, de que “[...] num quadro, as palavras são da mesma substância que as imagens” (Magritte apud Foucault, 2002, p.51), em *O selvagem da ópera*, o narrador afirma a existência de um filme quando, ao contrário disso, estamos diante de palavras.

Em uma resenha feita quando da publicação da obra, Antonio Callado (1994) comenta a propósito dessa questão, chamando a atenção para esse capítulo. De acordo com ele, tal denominação é a confirmação

e a concretização do engodo discursivo realizado na obra: “O capítulo ‘Isto é um filme’ é o único que suspende totalmente nossa crença de estar assistindo a um filme. A menos que seja parte integrante do filme e que o próprio Zé Rubem Fonseca apareça na tela recitando o texto” (Callado, 1994, s.p.). Isso ocorre porque o simulacro, ao contrário de mascarar, desvenda a mentira que o ampara.

Para entendermos melhor a relação que se estabelece entre o romance e a proposta de Magritte, é necessário ter em mente as duas versões (para a mesma obra) realizadas pelo artista.

A primeira pintura que queremos destacar recebeu o nome de *La trahison des images* (1926) e ficou muito conhecida pela mensagem escrita na parte inferior do quadro: “*Ceci n’est pas une pipe*”.¹⁵ Em cima da inscrição, por sua vez, paira um grande cachimbo. Nessa aparente contradição, Magritte põe em relevo a materialidade do desenho quando faz uso do texto verbal para explicá-lo, e com isso explora a ideia de representação, a partir da qual a imagem tanto quanto o enunciado não podem e não são o real, desconstruindo assim a ilusão de realidade ao se remeter ao espaço plano de uma representação gráfica. O texto, assim, também deve ser compreendido como imagens de palavras, “[...] são palavras desenhando palavras” (Foucault, 2002, p.25), e, por isso, entre o desenho e o texto-imagem não há lugar para qualquer cachimbo.

Em 1966, o pintor belga apresenta um novo quadro, um pouco mais detalhado que o primeiro. Como afirma Foucault (ibidem, p.12), desta vez o autor “[...] multiplica visivelmente as incertezas voluntárias”. Na pintura observamos uma imagem de cachimbo muito parecida com a primeira versão de Magritte, só que agora limitada pela moldura de um quadro, apoiado em um cavalete, fixado em um assoalho de madeira. Além disso, em cima dessa imagem, paira outro cachimbo, muito maior e solto em um espaço indeterminado.

Segundo Foucault (ibidem, p.60-1), nessa proposta artística, Magritte parece estabelecer uma diferença entre o conceito de semelhança e de similitude:

15 “Isto não é um cachimbo”.

A semelhança serve à representação, que reina sobre ela; a similitude serve à repetição, que corre através dela. A semelhança se ordena segundo o modelo que está encarregada de acompanhar e de fazer reconhecer; a similitude faz circular o simulacro como relação indefinida e reversível do similar ao similar.

Magritte, então, desdobra o jogo entre as palavras e as imagens, ou seja, na segunda versão, perde-se a noção de um cachimbo como modelo, portanto, representante dos demais objetos que servem para o mesmo fim, “[...] a série das similitudes (e é suficiente que existam duas para que já haja série) abole essa monarquia ao mesmo tempo ideal e real. O simulacro, de ora em diante, corre sobre a superfície num sentido sempre reversível” (ibidem, p.61-2). Nesse sentido, Magritte refaz o quadro a fim de propor um novo conceito e um novo olhar para a realidade à qual não temos acesso. A segunda pintura, assim, revela um pouco mais sobre o conceito de simulacro – a representação da representação, a cópia da cópia. Para tanto, vale a pena transcrever as considerações de Foucault (ibidem, p.64-5) sobre essa versão de Magritte:

Voltemos a esse desenho de um cachimbo que se assemelha tanto a um cachimbo; a esse texto escrito que se assemelha, tão exatamente, ao desenho de um texto escrito. De fato, lançados uns contra os outros ou mesmo simplesmente justapostos, esses elementos anulam a semelhança intrínseca que parecem trazer consigo, e pouco a pouco se esboça uma rede aberta de similitudes. Aberta, não para o cachimbo “real”, ausente de todos esses desenhos e de todas essas palavras, mas aberta para todos os outros elementos similares (compreendendo nisso todos os cachimbos “reais”, de barro, de espuma, de madeira etc.) que, uma vez tomados nessa rede, teriam lugar e função de simulacro. E cada um dos elementos de “isto não é um cachimbo” bem poderia manter um discurso em aparência negativo, pois se trata de negar, com a semelhança, a asserção de realidade que ela comporta, mas que é no fundo afirmativo: afirmação do simulacro, afirmação do elemento na rede do similar.

Posto isso, podemos verificar que em *O selvagem da ópera* a relação intertextual liga-se, sobretudo, à segunda imagem, pois Fonseca não

apenas promove uma reflexão em relação à crise da representação da realidade cogitada ao longo do século XX, mas também revela uma reorientação a esse conceito, já que, pelo enredo da narrativa, o autor restabelece o “real” por meio de uma rede de similitudes. Ou seja, a credibilidade biográfica de Carlos Gomes seria (na perspectiva ficcional) forjada pela mediação da câmera que se interpõe entre o olho e a personagem. Nesse caso, o narrador não se presta a representar uma vida vivida no passado, mas a (re)criá-la por meio das cartas, fotos e outros tipos de documentos históricos, e ainda dialogando com os meios midiáticos. A imagem de Carlos Gomes é criada, então, a partir de modelos de simulação infinitamente produzidos – isto é, a vida vivida, compilada (de certo modo reproduzida) em um texto tipo rascunho (a trama ficcional), com a finalidade (também no campo da ficção) de ser novamente reproduzida nas telas de cinema.

A afirmativa “Isto é um filme”, desse modo, ao contrário de declarar o “real”, põe em evidência a inexistência da versão cinematográfica: “[...] a simulação põe em causa a diferença do “verdadeiro” e do “falso”, do “real” e do “imaginário” (Baudrillard, 1991, p.9-10). O suposto filme mascara a realidade e concretiza o uso do simulacro, cuja inserção contribui para a reflexão sobre as questões referentes à noção de representação, mas, sobretudo, cria um universo a partir do qual se pode reinventar o real através da arte. Assim, em meio a essa rede de similitudes (biografia, ópera, cinema), Rubem Fonseca, ao discutir como se faz um filme ou uma biografia, está discutindo como se faz um romance – um gênero capaz de se remodelar infinitamente, adotando, no caso, um discurso que se entrecruza a outros. Por esse motivo, do mesmo modo como o quadro de Magritte pretende refletir sobre a rede de similitudes que funcionam como simulacros de cachimbos, *O selvagem da ópera* é um romance que simula a existência de um filme e, como veremos no terceiro capítulo, acaba por criar uma alegoria do simulacro do ideal de identidade romântico.

Em *O selvagem da ópera*, os gestos, as expressões faciais, os detalhes da vestimenta fazem parte das inúmeras descrições dadas pelo narrador, que deixa ingredientes para toda a equipe que trabalha na produção de um filme; os próprios deslocamentos espaciais de

Carlos Gomes ajudam a estabelecer os movimentos da câmera. Além disso, a linguagem e a estrutura do texto simulam a dinâmica fílmica, especialmente pelo uso de orações justapostas, parágrafos curtos, frequente uso do discurso direto e o apelo à superfície, sugerindo cenas encadeadas que transformam fatos da vida do músico em imagens planas e intercambiáveis.

O texto apropria-se intertextualmente da linguagem fílmica, mas, sobretudo, tematiza o próprio processo de criação da arte cinematográfica. Desse modo, o trajeto da narrativa evidencia um processo em *mise en abyme*, no qual diferentes histórias e propostas se interligam, formando um encadeamento labiríntico. No primeiro plano, o narrador exerce um papel de destaque, pois é o autor da história; ele parte de uma ideia para um filme biográfico e o livro seria a primeira etapa para a realização desse objetivo, ou seja, uma espécie de rascunho de um original que não existirá. Nesse jogo de ilusões em que se baseia o romance, um tratado sobre o cinema e sobre o discurso biográfico vai sendo realizado em segundo plano. O narrador se dedica a explicar o método utilizado para escrever a biografia, ou para produzir o “futuro filme”; assim, o recurso metaficcional cumpre o papel de possibilitar a visualização do processo interdiscursivo.

Dessa maneira, o leitor passa a ser um agente, um interlocutor ativo no processo ficcional, percebendo, com isso, que a verdade – no caso da biografia de Carlos Gomes – é apenas uma construção textual, ou seja, ela vai se fazendo permeada de dúvidas que são intencionalmente deixadas no ar para que o leitor possa refletir a respeito. Por outro lado, se nesse “texto-base” a verdade escapa ao narrador, no caso de sua realização cinematográfica, o filme daria conta de selecionar os dados a fim de compor uma trajetória mais homogênea.¹⁶ Nesse sen-

16 Não nos parece claro que o filme proposto por esse narrador acompanhe a mesma perspectiva possibilitada pela narrativa verbal, pois, como pudemos observar nos exemplos citados, a ambiguidade, a dúvida e as várias possibilidades interpretativas estão postas no texto, mas não nas imagens previstas pelo narrador. Para melhor explicar essa afirmação, lembremo-nos do fragmento em que o narrador pensa na possibilidade de um vilão para o filme. Na sequência desse trecho, ele propõe várias personagens que poderiam ser consideradas vilãs, como Manuel,

tido, o filme seria a continuação e a propagação do mesmo modelo de simulação. Desse modo, concordamos com Foucault (2002, p.67-8), quando observa:

Nada de tudo isso é um cachimbo; mas um texto que simula um texto; um desenho de um cachimbo que simula o desenho de um cachimbo; um cachimbo (desenhado como se não fosse um desenho) que é o simulacro de um cachimbo (desenhado à maneira de um cachimbo que não seria, ele próprio, um desenho).

Em *O selvagem da ópera*, nenhum dos elementos compositivos (biografia, ópera, cinema, história) é biografia, ópera, cinema e história, mas um romance que simula todos esses gêneros ao mesmo tempo; um romance, narrado como se fosse um filme, que, na verdade, é um romance metaficcional, ou seja, voltado para si mesmo e suas várias possibilidades de realização.

Enfim, é inevitável constatar que essa curiosa obra de Rubem Fonseca dialoga não apenas com variados elementos literários e extraliterários, entre eles o cinema e a própria ópera, mas também resgata o passado histórico de Carlos Gomes e o contrapõe à realidade contemporânea. Assim, muitas são as vozes que dão vida à narrativa tornando-a singular. Além disso, usar o cinema para a composição de uma “pseudobiografia” é um jeito inovador e bem contemporâneo de contar uma história vivida no século XIX.

o pai do músico, a esposa, Adelina, ou os empresários do músico. Ao final deixa a dúvida para ser resolvida pelos roteiristas: “Os roteiristas do filme, que são uma espécie de libretistas, devem considerar as opções possíveis e fazer a melhor escolha” (Fonseca, 1994, p.156). Nesse caso, assim como no fragmento em que se comenta acerca do vício de Carlos pelo cigarro, o narrador parece propor um filme redondo, sem muitas arestas para dúvidas, posicionamento contrário ao que usa para a escrita de seu esboço biográfico.

2

ENTRE O FACTUAL E O FICCIONAL

Se no aspecto formal do romance *O selvagem da ópera* constatamos a impossibilidade de alcance do real por meio dos simulacros usados pelo narrador, no campo temático, história e biografia compõem o universo ficcional e realizam um debate claro sobre o homem, o espaço social e o ideal de identidade. Todos esses tópicos são abordados de modo implícito no resgate da trajetória de vida de Antônio Carlos Gomes e seu contexto histórico. Assim, da primeira à última página do texto, a “câmera” do narrador segue os passos do músico, preocupada com o rumo que deve tomar para fazer nascer uma nova imagem do maestro brasileiro. Por esse percurso, circulam outras figuras históricas que não apenas compõem o cenário, mas, sobretudo, ratificam o contexto histórico do século XIX e o panorama do mundo da ópera desse final de século.

Metaficção, termo advindo do conceito de metalinguagem, é a ficção que inclui em si mesma uma explicação sobre sua própria condição narrativa e/ou linguística. Esse recurso textual, tão explorado pelo autor ficcional de *O selvagem da ópera*, permite a diluição da fronteira que separa literatura e história, e com isso parece problematizar a própria possibilidade de conhecimento dos fatos passados. Assim, esse estilo narrativo não apenas redefine a nossa ideia de acesso à história, como também obriga o leitor a conhecer os meandros do processo literário ficcional, compelido a participar como cocriador nesse projeto.

A propósito dessa face do romance de Rubem Fonseca, propomo-nos agora fazer uma breve contextualização teórica sobre o percurso realizado pela narrativa a fim de que possamos refletir sobre como a combinação entre ficção e história se realiza em *O selvagem da ópera*. Em seguida, ocupamo-nos em traçar um painel sobre a narrativa biográfica, já que o enredo do romance privilegia a trajetória de vida de Carlos Gomes. Além disso, buscamos um paralelo entre a ficcionalização explícita da personagem histórica em *O selvagem da ópera*, contrapondo-a com duas propostas biográficas realizadas por diferentes escritores em diferentes contextos de produção.

O romance histórico

“Ninguém se banha duas vezes nas águas do mesmo rio”

(Heráclito)

A relação entre história e literatura há muito tempo permeia os estudos literários; todavia, o debate em torno dessa problemática ressurgiu com força total na década de 1970¹ e, ainda hoje, o espaço das humanidades dedica grande força reflexiva a essa polêmica, resultando em um número expressivo de teorias relacionadas ao grau de afinidade entre essas duas áreas de conhecimento. No século XIX, a história assume a forma de disciplina e, com isso, tenta se aproximar com maior intensidade das ciências dominantes à época. Logo, a investigação acerca do passado busca ser mais objetiva, voltada principalmente para fontes documentais – tanto que os registros, oral ou transcrito, não merecem credibilidade nesse período, sendo usados como último recurso e com extrema cautela. No entanto, o pensamento sobre a história passou por diversas transformações ao longo do século XX. O primeiro indício de mudança se dá com o grupo reunido em torno da revista *Annales* que, erguendo-se contra a Escola Positivista, impôs, por volta de 1930, um

1 Muitos estudiosos defendem essa data: dentre eles, Menton (1993).

novo paradigma aos estudos históricos. Os renovadores propunham uma história aberta a questionamentos, com o objetivo de abordar os fenômenos coletivos e o povo. Depois dos *Annales*, já na década de 1970, uma corrente conhecida como “Nova História” inaugura aproximações significativas entre a história e a literatura, contribuindo para o processo de ruptura definitiva em relação aos princípios positivistas.

No âmbito literário, o romance histórico surgiu no século XIX, com os romances *Waverley* (1814) e *Ivanhoé* (1819), de Walter Scott. O modelo criado pelo escocês apresenta a seguinte forma: deve conter uma ação situada num passado anterior ao presente do escritor, ou seja, ter como pano de fundo um ambiente histórico, enquanto o primeiro plano deve apresentar personagens e fatos criados pelo autor. Na trama ficcional, normalmente se desenvolve algum episódio amoroso problemático. Segundo o crítico Antônio Esteves (2010, p.32):

Uma preocupação do romance histórico romântico foi manter equilíbrio entre a fantasia e a realidade, configurando-se como espaço discursivo em que jogos inventivos do escritor, aplicados a dados históricos, produzissem composições que oferecessem aos leitores, simultaneamente, ilusão de realismo e oportunidade de escapar de uma realidade insatisfatória.

Algumas mudanças acompanham a narrativa histórica desde seu surgimento. O primeiro a apresentar certa ruptura com o modelo scottiano foi Alfred de Vigny, em 1826, com o romance *Cinq Mars*. Nessa obra, a novidade é que o elemento fictício passa para o segundo plano, a fim de realçar os feitos históricos. Flaubert foi outro francês que inovou; em *Salammbô* (1862), o principal destaque está no “[...] deslocamento da ação, que no modelo scottiano se localizava em geral na Idade Média e no próprio país do escritor, e agora contempla lugares e tempos distantes e exóticos, sem nenhuma relação direta com a experiência do escritor” (Esteves, 2010, p.33).

No século XX, por sua vez, o romance histórico passa por inúmeras transformações que redimensionam a estrutura do gênero em vários aspectos. Os precursores nesta nova modalidade, chamada de “novo romance histórico”, foram os hispânico-americanos, sobretudo Alejo

Carpentier, com a publicação de *El reino de este mundo*, em 1949, trinta anos antes de o novo romance histórico atingir seu auge. Na atualidade, não é difícil constatar a proliferação desse tipo de narrativa, presente não só nos romances propriamente históricos, mas também em outros gêneros como, por exemplo, nas crônicas de viagem, nas biografias, nas autobiografias, nos livros de memórias etc. A variedade de textos que mesclam ficção e história é tamanha que muitos autores se dedicam a estudar o fenômeno desde sua origem, passando pelas transformações apresentadas por eles ao longo dos anos e, ainda, refletindo sobre o motivo da alta aceitação desses textos pelo público atual. O fato é que a ocorrência dos estudos teóricos acarretou a variação das terminologias destinadas a pensar a relação entre a história e a literatura.

Encabeçando a lista dos estudiosos de narrativas históricas está o húngaro Georg Lukács (1885-1971), considerado o mais importante teórico no gênero. É autor da obra *O romance histórico* (1936-1937), que faz um retorno no tempo para verificar, entre outras coisas, a origem dessa forma narrativa. É válido ressaltar que o seu enfoque está justamente ligado à origem do subgênero e à sua empregabilidade no século XIX.

Já o pesquisador canadense Seymour Menton (1993) adota a expressão “novo romance histórico latino-americano”, criado pelo uruguaio Ángel Rama, em 1981.² Essa terminologia se refere aos romances latino-americanos que apresentam mudanças em relação ao modelo de Walter Scott. Menton, em seu livro, aponta seis diferenças entre o novo romance histórico e o tradicional; além disso, propõe uma relação de mais de trezentos romances históricos tradicionais, publicados entre 1942 e 1992, dentre os quais sessenta são brasileiros. Para as obras consideradas como novos romances históricos, ele reúne uma lista de cinquenta e oito romances publicados no mesmo período indicado acima, dos quais sete são brasileiros. Pautados na pesquisa,

2 Menton, em nota de rodapé, apresenta os primeiros a utilizarem o termo “novo romance histórico”: “los primeros críticos que percibieron la tendencia y utilizaron el término fueron el uruguayo Ángel Rama em 1981, um humilde servidor em 1982, el mexicano Juan José Barrientos a partir de 1983, el venezolano Alexis Márquez Rodríguez em 1984, y el mexicano José Emilio Pacheco em 1985” (Menton, 1993, p.29).

podemos perceber que, embora a ênfase recaia sobre a literatura hispano-americana, o canadense não deixa de fora a brasileira.

O estudo de Menton é importante especialmente pelo seu caráter didático, já que estabelece definições precisas para diferenciar o romance histórico latino-americano tradicional do que ele chama de novo romance histórico latino-americano. Além das características do modelo scottiano, já mencionadas anteriormente, segundo o estudioso, o romance histórico tradicional, tipicamente latino-americano, se situa entre 1826, com a publicação, nos Estados Unidos, de *Jicoténcal* – de autoria desconhecida, e 1949, com o lançamento de *O continente*, primeira parte da trilogia que compõe *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo. É nesse ano também que foi publicado *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, considerado por ele como o primeiro novo romance histórico latino-americano.

No que concerne à nova modalidade narrativa, Menton (1993, p.42-5) propõe seis tópicos que a diferenciam do modelo tradicional. Vamos destacá-los aqui, tendo em vista que esses conceitos nos ajudarão a compreender melhor a obra literária estudada ao longo desta dissertação. Em síntese, o novo romance histórico apresenta as seguintes diferenças:

1. baseado em alguns pressupostos filosóficos do século XX, o primeiro ponto diz respeito à impossibilidade de se ter acesso à verdade histórica ou à realidade;

2. mediante isso, o escritor distorce conscientemente a história, utilizando recursos como omissões, exageros e anacronismos;

3. os personagens históricos bem conhecidos, nesses romances, são ficcionalizados;

4. os narradores fazem uso da metaficção para comentar o próprio processo de criação;

5. a intertextualidade, na moda entre os teóricos e a maioria dos romancistas, é um recurso muito empregado nesses romances;

6. os conceitos bakhtinianos de dialogismo, carnavalização, paródia e heteroglossia também são muito recorrentes.

Enquanto os latino-americanos Seymour Menton, Ángel Rama e Fernando Ainsa defendem a terminologia “novo romance histórico latino-americano”, o brasileiro André Trouche sugere outra expressão – “narrativa de extração histórica”. Segundo o autor, é necessário “[...] estabelecer um paradigma abrangente que dê conta desta linha de força, abrangando o conjunto de narrativas que se constroem e se nutrem da matéria histórica, expressando uma mesma atitude escritural” (Trouche, 2006, p.44). A terminologia pode ser entendida como “[...] o conjunto de narrativas que encetam o diálogo com a história como forma de produção de saber e como intervenção transgressora” (ibidem, p.44). Na obra *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*, Antônio Esteves faz uso da terminologia de Trouche no título do primeiro capítulo: “Narrativas de extração histórica: sob o signo do hibridismo” (Esteves, 2010, p.17).

Por sua vez, no texto “Detetives e historiadores”, a pesquisadora Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2003, p.127-42), aponta três momentos para o romance histórico: o “romance histórico clássico”, que nasce na Europa no século XIX e do qual Walter Scott é considerado um dos maiores representantes; o “romance de resistência”, que seria o romance histórico originado na América Hispânica do século XX, cujo objetivo era constituir uma nova visão histórica, mais compatível com a realidade latino-americana; e o “romance histórico pós-moderno”, que aparece nas últimas décadas do século XX e não tem interesse em criticar a fundo e corrosivamente a história: “[...] são obras que olham o passado com a descrença dos tempos atuais” (ibidem, p.132).

Para Figueiredo (2003, p.130), o romance histórico clássico surge num contexto de profunda fé historicista e, desse modo:

É somente a partir de meados do século XX e sobretudo na América Hispânica que se vai encontrar um romance histórico capaz de elaborar criticamente a nossa relação com a temporalidade ocidental moderna. Uma ficção narrativa que tenta construir uma nova visão da história, mais compatível com a realidade latino-americana.

Com base nessa perspectiva, a autora, apoiando-se na expressão de Edward Said, propõe a “literatura de resistência”, cujo desejo está em rever as certezas universalizantes do colonizador e, assim, “[...] reinterpretar o passado com os olhos livres das amarras conceituais criadas pela modernidade europeia do século 19” (ibidem, p.130). Para tanto, autores hispano-americanos, como Augusto Roa Bastos, Gabriel García Márquez e Carlos Fuentes, conscientes da história multifacetada e do indivíduo plural que caracterizam a América Latina, procuram, nesses romances históricos, trazer para um primeiro plano aspectos de um passado silenciado pelo discurso dominante: “[...] escreve-se uma anti-história que denuncia as falácias da história eufórica dos vencedores” (ibidem, p.131).

Na concepção de Follain, então, tanto o romance histórico clássico como o romance de resistência apresentam certa crença em relação ao discurso histórico. O primeiro, por acreditar ser possível o conhecimento objetivo e integral do passado, enquanto o segundo, na tentativa de criar uma história diferenciada daquela estabelecida sob os moldes de um discurso científico universalizante, revela também “[...] um projeto utópico de construção de um futuro melhor” (ibidem, p.131), já que lança mão da historiografia não simplesmente com o intuito de tê-la como matéria-prima para a sua composição, mas com o objetivo de reelaborar os aspectos ignorados por esta ao longo de um período cujos únicos documentos consentidos advinham da historiografia tida como “oficial”. Seu valor e sua força dependem, portanto, dos vácuos deixados por essa tradição, já que os espaços aparentemente vazios, na verdade, abrigam conteúdos que foram forçosamente silenciados por aqueles que detinham o poder na época. Assim sendo, a beleza dessa literatura está no desejo de resgatar o que foi encoberto por um silêncio marginalizador, de modo a trazer à tona outros pontos de vista.

A autora propõe, ainda, um terceiro tipo de romance histórico, chamado por ela de “romance histórico pós-moderno”, cujo conjunto de obras, ao contrário dos outros dois tipos de romances abordados anteriormente, olha para o passado com a descrença dos tempos atuais:

Parte-se do princípio, tirando partido da atual descrença no estatuto científico da história de que, se tudo são versões, o autor tem toda a liberdade de apresentar a sua própria versão, seja a partir do exercício puro e simples da imaginação, seja a partir de pesquisas documentais que servem de base para a composição do enredo. A versão ficcional pode se constituir pelo viés do humor, desconstruindo a “grandiosidade” dos gestos consagrados pela história oficial, para oferecer ao leitor cenas dos bastidores, segredos de alcova, mexericos de antigamente. (Figueiredo, 2003, p.132)

Tais romances privilegiam, assim, as particularidades da vida privada de personalidades famosas, e a realização final parece não adotar um projeto utópico. O escritor faz uso da história apenas como fonte inspiradora para a ficção, em uma espécie de “semiotização” do discurso histórico.

A canadense Linda Hutcheon, por sua vez, na obra *Poética do pós-modernismo* (1991), reitera a opinião de Jean-François Lyotard sobre o fim das grandes narrativas³ e acrescenta ao seu discurso a tendência pós-moderna ao descrédito em relação à perspectiva histórica. A autora propõe o conceito de “metaficção historiográfica” que, grosso modo, diz respeito aos textos ficcionais que explicitam o processo de sua própria produção e, além disso, adotam temas ou personagens históricos a fim de negar a “clara” distinção entre história e literatura. É importante destacar que Hutcheon embasa sua teoria na perspectiva do historiador estadunidense Hayden White. Este, por sua vez, ocupa um lugar significativo entre os teóricos da história contemporânea por ter, de forma pioneira, adequado aspectos provenientes do campo da teoria literária para a análise da historiografia. O seu trabalho de maior peso intitula-se *Meta-História: a imaginação histórica no século XIX* (1973) e é considerado um dos principais pontos da discussão internacional acerca do pós-modernismo e do pós-estruturalismo na teoria da História.

3 Conceito desenvolvido por Jean-François Lyotard na obra *A condição pós-moderna*, de 1979, com o objetivo de pensar sobre as alterações que advinham das estruturas econômicas, políticas e filosóficas, principalmente nas décadas subsequentes à Segunda Guerra Mundial.

Segundo Linda Hutcheon, a metaficção historiográfica procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico. Esse conceito recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade: “Tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade” (Hutcheon, 1991, p.127). Isto não quer dizer que a metaficção historiográfica negue que o passado real tenha existido; na verdade, a questão não é essa, mas a seguinte: “Como podemos conhecer esse passado hoje – e o que podemos conhecer a seu respeito?” (ibidem, p.126).

De fato, desde o começo do século XX, a historiografia tem discutido a cientificidade do conhecimento histórico. Para Hayden White (1994, p.65), o historiador interpreta os dados, excluindo fatos irrelevantes ao seu propósito narrativo, preenchendo lacunas a partir de inferências ou especulações. É por tal motivo, segundo ele, que o historiador deveria focar seus estudos não nos acontecimentos, mas nos vários tipos de interpretação disponíveis na historiografia. Segundo o historiador estadunidense, ao contrário de Leopold von Ranke,⁴ que descartou o uso de fontes cujos temas não tratassem dos aspectos políticos e religiosos das sociedades, acreditando no “olho inocente” do historiador, Hegel (1770-1831), Droysen (1808-1884), Nietzsche (1844-1900) e Croce (1866-1952) viam a interpretação como a própria alma da historiografia:

Para Droysen, impunha-se a interpretação apenas porque o registro histórico era incompleto. Embora possamos dizer com alguma segurança “o que aconteceu”, nem sempre podemos dizer, com base no simples registro, “por que” aconteceu, “como” aconteceu. (White, 1994, p.68)

4 Leopold von Ranke (1795-1886), importante historiador alemão do século XIX. Foi iniciador da moderna historiografia, que se fundamenta na pesquisa crítica das fontes oficiais. Embora carregada de valores religiosos, sua historiografia rejeita interpretações meta-históricas de caráter filosófico, à maneira de Hegel. É considerado, frequentemente, o pai da “história científica”.

A metodologia de Ranke resultou em uma História movida pela ação de pessoas ligadas ao poder e, entre elas, ricos aristocratas, chefes, líderes. Esses homens faziam história a partir do contexto social e das necessidades típicas do grupo ao qual pertenciam. Tal prática, conhecida como história política, começa a receber certo descrédito após a Segunda Guerra Mundial:

Assistimos então ao vertiginoso crescimento das histórias social e econômica, com análises historiográficas centradas nos espaços público e coletivo. O espaço público torna-se ampliado em relação aos seus agentes, vemos a inserção de minorias antes ignoradas nos relatos históricos. As análises das ações dos governantes são intermediadas pelo seu contexto social, o que reduz a importância da vontade individual. Contudo, essa nova historiografia descarta a biografia como fonte histórica sob o argumento de que a natureza do gênero biográfico ressalta sobremaneira o papel dos grandes governantes na história mundial. (Silva, 2007, p.10)

Fredric Jameson, importante estudioso da cultura contemporânea,⁵ também tece considerações referentes ao romance histórico. No ensaio intitulado “O romance histórico ainda é possível?”, de 2007, o autor afirma que o romance histórico deve ter como centro um evento histórico paradigmático, para que com isso consiga mostrar as existências individuais e os acontecimentos históricos de modo a trespassar e transfixar em um só golpe o tempo existencial dos indivíduos e seus destinos. No fragmento a seguir, o autor busca sintetizar sua perspectiva:

5 As principais obras do autor, sempre ligadas às teorias sobre o pós-modernismo, são: *Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio*, de 1991, que lhe proporcionou o prêmio “Modern Language Association’s Lowell Award”; *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*, de 1998, e *Modernidade singular*, de 2005. Jameson também se preocupa em abordar a relação entre história e literatura. O livro *O Inconsciente Político*: a narrativa como um ato social simbólico (1981), tem como slogan a máxima “sempre historicize”; nesse momento o autor, com base em uma crítica literária marxista, propõe a ideia de que as escolhas artísticas, tanto temáticas como formais, fazem parte de um sistema de produção.

O romance histórico, portanto, não será a descrição dos costumes e valores de um povo em um determinado momento de sua história [...]; não será a representação de eventos históricos grandiosos (como quer a visão popular); tampouco será a história das vidas de indivíduos comuns em situações de crises extremas [...]; e seguramente não será a história privada das grandes figuras históricas [...]. Ele pode incluir todos esses aspectos, mas tão-somente sob a condição de que eles tenham sido organizados em uma oposição entre um plano público ou histórico (definido seja por costumes, eventos, crises ou líderes) e um plano existencial ou individual representado por aquela categoria narrativa que chamamos de personagens. Seu centro de gravidade, no entanto, não será constituído por tais personagens, ou por sua psicologia, suas vivências, suas observações, suas alegrias ou seus sofrimentos. Esse plano existencial pode incluir todos ou qualquer um desses aspectos, e o modo de ver do personagem pode variar do convencional ao disperso e pós-estrutural, do individualismo burguês ao descentramento esquizofrênico, do antropomórfico ao mais puramente actancial. A arte do romance histórico não consiste na vívida representação de nenhum desses aspectos em um ou em outro plano, mas antes na habilidade e engenhosidade com que a sua interseção é configurada e exprimida; e isso não é uma técnica nem uma forma, mas uma invenção singular, que precisa ser produzida de modo novo e inesperado em cada caso e que no mais das vezes não é passível de ser repetida. (Jameson, 2007, p.192)

Para Jameson, o movimento realista do século XIX produziu um tipo de romance histórico distinto do modelo de Walter Scott, muito semelhante às técnicas narrativas modernistas. Para ele, *Salammbô*, de Flaubert, “[...] pode ser visto como uma horrível aula de decadência e subjetividade derramada” (ibidem, p.185), enquanto *Guerra e Paz*, de Tolstói, “[...] trata-se [...] de um realismo em via de se tornar modernismo” (ibidem, p.199). Nessa perspectiva, o subjetivismo exacerbado da escola literária modernista tornou muito difícil discernir a objetividade da dimensão histórica; são, em sua maioria, textos em que a preocupação estética sempre ocupa o primeiro lugar. Na pós-modernidade, o gênero ressurgiu criando, segundo ele, uma “[...] mutação degradada e inautêntica da velha forma” (ibidem, p.201), já

que paradoxalmente as imagens históricas ressurgem em uma época cuja “verdade” histórica se realiza por meio da imaginação, isto é, ela não é abordada, na atualidade, por meio de averiguações ou através da verossimilhança, “[...] mas sobretudo por meio do poder imaginativo do falso e do factício, das mentiras e dos engodos fantásticos” (ibidem, p.201). A versão pós-moderna envolve uma multiplicação de inúmeras versões fantásticas e autocontraditórias que, a seu ver, não são suficientes para configurar uma forma histórica capaz de conectar as grandes dimensões do tempo histórico e do tempo existencial.

A despeito da nomenclatura empregada pelos teóricos apontados, as variações a propósito das particularidades culturais da contemporaneidade, envolvendo não apenas as tendências literárias, mas a arte e a vida social de maneira geral, não apresentam muitas variações ou contradições na perspectiva empregada. Parece haver um consenso, nos tempos atuais, em relação a um certo ceticismo diante do conhecimento que temos sobre o passado e a expectativa no que concerne ao futuro, o que faz com que o presente seja objeto de modificação, de tal modo a cair sobre as “mentiras” do passado, e sobre a esperança desenraizada no futuro, uma crítica sutil e desmistificadora. De todo modo, algumas dessas teorias nos ajudarão a entender o romance ora estudado, sendo resgatadas na medida em que for necessário.

O recurso histórico em *O selvagem da ópera*

“en el sentido más amplio, toda novela es histórica, puesto que, en mayor o menor grado, capta el ambiente social de sus personajes, hasta de los más introspectivos”

(Menton, 1993, p.31-2)

Como já é sabido, Rubem Fonseca é conhecido por seus romances e contos policiais e por seu estilo seco e fragmentado. É bastante recorrente em sua literatura o tema da violência urbana, sobretudo do indivíduo exposto e agente nesse universo citadino. O espaço de crimes e sujeiras é adornado por cenas de muito erotismo, libidinagem

e devassidão, permitidas pelas relações amorosas efêmeras entre as personagens. Todavia, além de trabalhar enfaticamente com a literatura de cunho policial, o autor também se envereda em um gênero distinto. Em uma década, de 1990 a 2000, Fonseca publica três romances históricos, sobre os quais falaremos um pouco mais a seguir.

Além do romance estudado aqui, os livros *Agosto* (1990), *O doente Molière* (2000) e, ainda, alguns contos, abordam a temática histórica. Antônio Esteves, crítico do romance histórico contemporâneo, analisa o conto “H.M.S. Cormorant em Paranaguá”, do livro *O cobrador*, de 1979. O ponto histórico dessa narrativa está localizado nos problemas causados pelo barco de guerra inglês, cujo nome já aparece no título – H.M.S. Cormorant –, que atuava no porto de Paranaguá durante a campanha das autoridades britânicas contra o tráfico negreiro. Além disso, o narrador protagonista é Álvares de Azevedo. Segundo Esteves (2010), o leitor atento pode reconhecer fragmentos diversos da obra do poeta, bem como referências a outros poetas ingleses, como Lord Byron, que inclusive aparece como personagem no conto e estabelece um diálogo interessante sobre o papel do intelectual, do escritor e da literatura na sociedade periférica:

A questão da identidade, assim, deixa de ser apenas uma questão individual, ampliando seu campo de ação para o país em que está inserida. A construção da nacionalidade, nesse contexto, assume especial importância, ao lado da construção do cânone literário nacional. (Esteves, 2010, p.105)

Em *O doente Molière* (2000), o fato propulsor da história é a morte do dramaturgo francês Jean-Baptiste Poquelin, mais conhecido como Molière (1622-1673). O romance é narrado por um amigo do dramaturgo, conhecido na narrativa apenas como Marquês, que rememora os momentos finais do autor de *Le malade imaginaire* (1673), quando este afirma ter sido envenenado. Tendo ficado um bom tempo em silêncio, o Marquês decide então, por meio da narrativa, esclarecer o suposto assassinato. Toda a história, portanto, gira em torno da investigação realizada pelo Marquês, que vê nas peças de Molière as pistas que o levarão ao assassino do amigo.

Como observa Elaine Cristina Caron (2008, p.56) em sua dissertação de mestrado, ao contrário do suspense característico das narrativas policiais, em *O doente Molière* esse momento de tensão quase desaparece e isso acontece por um motivo claro: o crime só pode ter ocorrido por causa dos inúmeros inimigos que o dramaturgo somou durante a vida ao ridicularizar em suas peças vários grupos da sociedade, desde os “burgueses tolos” até os “religiosos hipócritas”. Assim, saber quem de fato cometeu o crime fica em segundo plano, servindo apenas como elemento narrativo e “[...] pretexto para um passeio pelas obras do dramaturgo e também pela literatura francesa do século XVII” (ibidem, p.56).

O romance histórico mais conhecido de Rubem Fonseca, por sua vez, é *Agosto* (1990), cuja trama gira em torno de vários acontecimentos ocorridos no mês de agosto do ano de 1954 – um crime ocorrido na madrugada do dia primeiro de agosto, investigado pelo comissário de polícia Mattos; o atentado contra o jornalista Carlos Lacerda e o fim do governo Getúlio Vargas. Segundo Vera Follain de Figueiredo, esse romance fonsequiano se diferencia tanto do romance histórico do século XIX quanto da maioria das narrativas literárias de cunho histórico da contemporaneidade. Conforme a pesquisadora:

O que se pretende demolir [em *Agosto*] é a confiança na racionalidade do processo histórico e, ao mesmo tempo, a crença na possibilidade de reconstituir o passado, colocando-se sob suspeita a pretensa objetividade do método de conhecimento da História. (Figueiredo, 2003, p.134)

Nos romances *Agosto* e *O doente Molière*, Rubem Fonseca dedica-se a escrever duas narrativas históricas que nos levam, automaticamente, ao gênero policial, seja em virtude das investigações dos crimes que permeiam o fim do governo Getúlio Vargas, seja pela tentativa do Marquês de pôr fim à dúvida que envolve a morte de Molière. Assim, somente em *O selvagem da ópera*, o autor se afasta consideravelmente dessa literatura de suspense e se empenha em uma proposta narrativa ainda mais inusitada em relação ao conjunto de sua obra, uma espécie de romance biográfico. Dessa vez, o autor explora o universo miste-

rioso do ser humano a partir de uma figura célebre da ópera nacional, o maestro Antônio Carlos Gomes.

O enredo poderia ser assim resumido: a história de um narrador que idealiza um filme para Carlos Gomes, levando-o a compor uma espécie de texto básico sobre o músico a fim de ser usado por um roteirista/diretor para a realização do projeto. Em outras palavras, a história do romance é a vivência do narrador no seu processo criativo, marcado pela tentativa de realizar o resgate histórico da figura de Carlos Gomes e, ao mesmo tempo, pensá-lo para a arte cinematográfica. De todo modo, a narrativa final desdobra-se em história, biografia, música e filme, compondo um romance plural, em essência.

Com efeito, constatamos, na obra, o diálogo de dois gêneros narrativos iminentes do universo factual: a história e a biografia. O recurso ficcional, todavia, é explicitamente empregado pelo autor que, por meio da metaficção, nos deixa a par de todo o processo narrativo, evidenciando que relatar um período histórico ou os fatos da vida de alguém faz parte de uma construção textual. Observa-se então que o romance de Rubem Fonseca faz aflorar a discussão teórica tanto sobre as várias perspectivas da História como das transformações por que passou o gênero biografia.

Com base nisso, podemos começar a pensar como se organiza no interior do romance a relação entre história e literatura. Devemos destacar, portanto, que, além dos episódios marcantes da vida de Carlos Gomes, a trama está recheada de dados históricos que possibilitam ao leitor ter um panorama interessante do período escolhido por Rubem Fonseca. Por meio da leitura, entendemos um pouco o modo como se processa a feitura de uma ópera, quem são os envolvidos na produção dessa arte e também os músicos mais conhecidos do período. Além disso, familiarizamo-nos com personagens históricas de grande relevo, como d. Pedro II, Visconde de Taunay e André Rebouças. A partir delas, verificamos o modo como se processava a prática do mecenato e vivenciamos, junto com elas, aspectos da Monarquia, da Abolição da Escravatura e da Proclamação da República. O romance propicia, ainda, um contato com os costumes e as vestimentas da classe mais privilegiada do Brasil no século XIX e, até mesmo, tomamos conhecimento de doenças comuns a esse momento histórico.

Na já citada perspectiva de Jameson (2007, p.192), a arte do romance histórico hoje consiste na habilidade e engenhosidade em lidar com diferentes planos, tanto no que se refere ao domínio público como no que diz respeito ao espaço individual. Em *O selvagem da ópera*, destaca-se o modo singular como obtemos acesso aos dados históricos, pois o primeiro plano explora a tentativa do narrador de criar uma linguagem verbal semelhante à linguagem cinematográfica e, ainda, revela a preocupação desse narrador em apresentar as particularidades próprias da arte fílmica, momentos em que ele aproveita para revelar seus conhecimentos específicos sobre todo o processo de execução de um filme. Ou seja, em meio a essa virtuosidade formal, a ficção abre espaço para a história de uma personagem real, fruto de um tempo concreto, como veremos a seguir.

Em primeiro lugar, os dados históricos não são empregados apenas como um recurso para contextualizar a personagem. Ao contrário, por toda a narrativa o autor promove pausas no que diz respeito ao resgate da figura de Carlos Gomes com o objetivo de inserir, à parte, informações exclusivamente históricas. Esse processo acontece de variadas maneiras; uma forma recorrente é quando o próprio subtítulo indica o assunto histórico a ser tratado. Vejamos alguns exemplos: no texto cujo título é “A Barral”, o narrador expõe diversas particularidades, tanto sobre a condessa como a respeito dos fatos históricos a ela relacionados. Entre eles, destacam-se as informações de que Luísa Margarida – a condessa de Barral – é filha do primeiro ministro do Império em Paris, casada com Eugène, filho do conde de Barral, e, ainda, para introduzir um dado de caráter duvidoso, ele garante que ela mantinha um relacionamento afetivo com d. Pedro II. No fragmento abaixo, o narrador descreve a casa da condessa e aproveita para pôr em prática sua ironia crítica:

A casa da Barral não é das maiores do Rio de Janeiro, pois ela e o conde não gostam de ostentar riqueza: oito dormitórios e dez salas de vários tamanhos, entre elas uma sala para jogos, outra para música, com piano e harpa, uma sala de costura, uma sala para refeições, uma para jogos de bilhar, uma para visitas íntimas (as salas têm o nome da cor principal

da respectiva decoração, “azul”, “amarela”, “alecrim”), um salão para “partidas” [...], um salão para grandes festas e também para banquetes, onde cabem quinhentas pessoas. E um banheiro. Há também jardins, que a câmara não mostrará, e adegas, e despensas, e porões e sótãos e caleças e landaus e cavalos de linhagem e correlatos palafreneiros, e inúmeros outros empregados, escravos ou não, que a câmara não mostrará. (Fonseca, 1994, p.17, grifos nossos)

No trecho, o narrador descreve a mansão de Barral, que, aos olhos da nobreza, podia parecer simples. Porém, não é à toa o uso excessivo da conjunção aditiva “e” pois, ao ser empregada mais de dez vezes em poucas linhas, tem como função evidenciar o exagero das acomodações da condessa. Ao construir uma estrutura gramatical calcada na repetição, tornando a leitura uma tarefa truncada e cansativa, o autor nos faz lembrar a antiga expressão árcade *inutilia truncat*, segundo a qual devemos “cortar o inútil”: no caso textual, o exagero no uso da conjunção “e” e, em relação à casa de Barral, a demasia de cômodos. Vale destacar o deboche do narrador ao mencionar a existência de apenas um banheiro em face das proporções da nobre morada. A riqueza da casa acentua, também, as diferenças entre Barral e o jovem músico, cuja visita tem como objetivo lhe fazer um modesto pedido: ser recebido pelo imperador.

Além desse subtítulo, outros do mesmo modo estão destinados ao resgate histórico do período, muitas vezes propondo um novo olhar para os fatos. Em “O imperador”, o “biógrafo”, ao comentar algumas particularidades da vida de d. Pedro, aproveita para lançar uma crítica aos abusos de sua vida amorosa:

A régia fisionomia ainda não foi camuflada pelas vetustas barbas brancas que esconderão, para a História, a lascívia que Pedro de Alcântara João Carlos Leopoldo Salvador Bibiano Francisco Xavier de Paula Leocádio Miguel Gabriel Rafael Gonzaga abriga em suas vísceras e em seu peito, peito que, ainda no retrato de Krumholtz, coberto por um dólma de gola alta, com ornamentos, aplicações e alamares de ouro e uma faixa imperial, ostenta duas – apenas duas – condecorações. (ibidem, p.18)

Para concluir os assuntos sobre a corte, em “A imperatriz”, o narrador aproveita para nos contar que d. Pedro, envergonhado por ter sido rejeitado pela Arquiduquesa da Casa d’Áustria, casa-se às pressas com Teresa Cristina a fim de apagar os frustrantes vexames. Ele comenta, ainda, que Teresa era mais velha do que o imperador, feia, baixinha e coxa.⁶

Nesses tópicos do romance prevalece o tom humorístico das passagens históricas, a partir das quais se privilegia as particularidades da vida privada de algumas personalidades da corte. Essa tendência, no entanto, não se mantém integralmente; em outros momentos da narrativa, a atenção do narrador recai sobre questões históricas de maior relevância. É o que podemos observar no conteúdo do subcapítulo “O manifesto republicano”, cujo conteúdo aplica-se não apenas às questões republicanas como também, e em especial, à figura do engenheiro André Rebouças, amigo fiel de d. Pedro II e também de Carlos Gomes. A narrativa começa com uma notícia trazida por Salvador de Mendonça a Rebouças e Carlos, avisando-lhes sobre a publicação do primeiro número do jornal *A República*, no qual constaria o Manifesto Republicano: “Rebouças, além de detestar a ideia republicana, considera o manifesto uma peça de oportunismo político por relegar a segundo plano a abolição da escravatura” (ibidem, p.78). O narrador não poderia ignorar o tema da República, já que essa era uma questão muito viva na época e, por esse motivo, voltará mais vezes ao longo

6 Sobre o casamento do imperador, Lilia Moritz Schwarcz (1998, p.92) revela que casar, naquele momento, era um negócio de Estado e significava acima de tudo firmar a imagem de adulto de d. Pedro II. Mas encontrar um bom partido para um rei de um império distante e exótico e, ainda, considerado pobre, não seria uma tarefa simples: “Dizem os relatos que após um ano, descartando a ideia de encontrar uma princesa da alta realeza, Bento Lisboa acaba consolando-se com a proposta de um Habsburgo mais afastado das rodas da corte: o rei Fernando II das Duas Sicílias, um Bourbon, no entanto, no ramo de Nápoles”. Nessas circunstâncias, a princesa escolhida pouco agradou ao jovem imperador: “No entanto, malgrado as informações que lhe haviam chegado sobre as virtudes da imperatriz, d. Pedro só pôde notar-lhe os defeitos: Teresa Cristina era baixa, gorda, e além de tudo coxa e feia. A decepção estampou-se no rosto do jovem monarca, que, dizem, chorou nos braços da condessa de Belmonte, a Dadama, sua aia” (ibidem, p.95).

do romance a tratar a respeito do tema. Porém, como já assinalamos anteriormente, o enfoque é dado a Rebouças.

O narrador destaca, a princípio, a participação do engenheiro na Guerra do Paraguai, mas salienta que essa experiência lhe causou marcas profundas, sobretudo por ter tido a infelicidade de presenciar cenas de injustiças e descaso:

Falta de um planejamento correto para as ações militares; soldados morrendo de bexiga [...]; os Voluntários de Pernambuco, aos quais esteve adido, recebendo de alimentação “quatro bolachas para matar a fome”, enquanto o “bravo Osório” [...] “e os seus convivas”, entre eles o próprio Rebouças, “comiam churrasco, ensopado de carne picada, arroz, farinha, goiabada com queijo e vinho bordeaux”; hospitais de campanha em sua maioria funcionando em palhoças e atendidos por médicos ignorantes e incompetentes; e finalmente, encerrando este resumo incompleto de malogros, a politicalha provinciana influenciando decisões que deviam ser apenas militares. (ibidem, p.78)

O “biógrafo” de Carlos aproveita a alusão à história, proporcionada pela personagem, para problematizar alguns dados do passado que não receberam a devida atenção. Parte das informações trazidas por esse narrador foi recuperada das cartas trocadas entre os amigos – Taunay, Rebouças e Gomes –, e também pelos diários, um método comum pelo qual os homens da época deixavam registradas suas experiências. Todas as expressões que aparecem entre aspas no fragmento supracitado, por exemplo, são informações retiradas dos registros de Rebouças. No próximo fragmento, o narrador assume a voz para se posicionar em relação a essa figura histórica:

Rebouças venceu as barreiras do preconceito racial e agora, aqui está ele, professor emérito das mais importantes instituições de ensino do Império, pertinaz autor e executor dos principais projetos de engenharia do país [...], aqui está ele, um negro num país que escraviza negros, a frequentar o Paço Imperial, a conversar com o imperador no palácio de São Cristóvão e recebendo de Sua Alteza Real a mesma atenção concedida ao famoso conde Gobineau, autor de teorias racistas que a própria existência

de Rebouças comprova serem estúpidas; aqui está ele, nas recepções da condessa e do conde d'Eu a dançar com a viscondessa de Taunay, com a viscondessa de Lajes, com a própria sereníssima princesa Isabel.

Rebouças merece o papel principal em um outro longa-metragem. (ibidem, p.79)

De fato, Rebouças, assim como Carlos Gomes, supera as barreiras do preconceito racial e conquista um prestígio inédito em face da realidade de seu contexto histórico; desempenha projetos importantes no Rio de Janeiro, no Maranhão e em Santa Catarina, mas acima de tudo é respeitado e querido pela corte imperial. Além disso, foi um amigo e incentivador da carreira de Carlos Gomes, motivo pelo qual passa a ser uma das personagens principais do enredo. Sua participação, ativa e constante, levará o narrador a concluir o romance, descrevendo os últimos momentos do engenheiro, exilado na ilha da Madeira.

A pausa é um outro recurso empregado na narrativa para trazer à tona o passado histórico. Com pequenas interrupções no desenrolar do relato, o narrador nos coloca a par de fatos próprios daquele período. Normalmente, por intermédio de um parêntese, ele introduz um conteúdo histórico visando complementar ou explicar o que não foi possível ser discutido até aquele momento. Quando d. Pedro decide mandar Carlos à Europa, por exemplo, a imperatriz sugere a Itália por ser, segundo ela, “o berço da ópera” e o imperador, embora preferisse a Alemanha, acaba concordando com a esposa. A partir desse impasse, o narrador desenvolve um diálogo com o seu leitor:

(Não é verdadeira a afirmativa da nossa imperatriz de que a Itália é o “berço da ópera”. Mesmo se considerarmos “ópera” as faustosas encenações renascentistas de Buontalenti na corte dos Médici, não se pode deixar de reconhecer que já as antigas tragédias gregas eram musicadas e cantadas – por sorte os textos sobreviveram, e somente eles, infelizmente – e devem ser consideradas as primeiras manifestações operísticas da história. Assim como na tragédia grega, e mais pristinamente nos rituais placatórios da Grécia remota, também na ópera o personagem principal, *tragos*, o “bode”, sempre expia no fim. Exceção feita, é claro, às óperas bufas ou cômicas e às barrocas. A união de palavras exaltadas com música

patética da *grand opera* só podia celebrar coisas formidandas: a força da paixão, a epopeia da guerra, a cólera dos deuses, o poder do mal, o triunfo final da morte.) (ibidem, p.35-6)

Com base no fragmento, podemos afirmar que a ópera faz parte do campo temático do romance. Tanto é assim que o modo de produção, as fases do processo de montagem e seus principais artistas são alguns dos assuntos que compõem o enredo. Por ocasião dos ensaios de *Il Guarany*, no teatro Scala de Milão, o narrador expõe o trabalho dos músicos, do maestro, do empresário, e, no meio da agitada cena, abre um parêntese a fim de nos contar alguns detalhes paralelos à história da trama:

(Vamos por um instante fixar na tela esta imagem de conagraçamento no ensaio de *O guarani*, para conversar, em voz baixa, como se deve fazer na sala escura do cinema, sobre a História e a Memória. As vozes de Maurel, de Tamagno, que ainda são jovens e terão longas carreiras, e a de alguns outros grandes artistas destes dias, não muitos, serão preservadas para a posteridade. A maioria se perderá. Ainda faltam alguns anos para que surja a invenção de Edison, que aqui será chamada de *macchina parlante*; não há ainda disco, cilíndrico ou chato circular, nem o de amberol, nem o de acetato; e não há o cinema – já inventaram o *zoetrope*, e um monte de sonhadores trabalha em novas tecnologias, mas ainda é um pouco cedo – nem há o videoteipe, nem o CD-ROM e a multimídia computadorizada. Este mundo da música, do qual vemos um pequeno fotograma congelado na nossa tela, não está sendo preservado, suas belas manifestações nos concertos, nos espetáculos – e nas tertúlias lítero-musicais, vá lá – são evanescentes, como os ectoplasmas dos fantasmas. Dele apenas permanecerão libretos, partituras e as palavras, as palavras dos que viram e ouviram. Jamais terá esse mundo emoção e seus prodígios virtuosísticos recuperados: perderam-se para sempre as vozes, como se perderam os gestos dos maestros, os sons específicos daqueles instrumentos musicais, os movimentos dos bailarinos, o arrebatamento das plateias, os sonhos de todos.). (ibidem, p.66-7)

Nesse caso, por exemplo, o assunto discutido pelo narrador sobre História e Memória põe em evidência a implicação da passagem do

tempo. A mensagem final diz respeito a uma tecnologia que impôs um novo modo de se fazer e de se apreciar a arte, o que, infelizmente, acabou por oprimir um passado (artístico) incapaz de acompanhar a velocidade desse processo modernizador. Logo, não é por acaso que o romance esteja tão ligado ao cinema, justamente uma arte que colaborou muito para o apagamento da ópera. O antigo maestro, o libretista, a cenografia, o vestuário e a atuação dos atores cedem lugar ao diretor e ao roteirista e toda a equipe necessária para uma produção cinematográfica. Em outras palavras, o narrador critica uma realidade da qual ele mesmo participa.

Diante do exposto, estamos aptos a avaliar o romance como uma narrativa histórica, tendo em vista que parte do seu conteúdo está intimamente ligado à investigação do passado. Se observarmos, no entanto, sua estrutura, podemos verificar quanto ela se afasta do modelo tradicional criado por Walter Scott no século XIX. Em *O selvagem da ópera* a escrita atua por meio de outras escritas, em uma relação dialógica entre os textos. Essa fusão, em uma única obra, entre o discurso histórico, biográfico e cinematográfico, amplia o universo cultural do romance, processo conhecido como interdiscursividade, em outras palavras, a combinação de enunciados socialmente distintos em um mesmo discurso. Segundo Hutcheon (1991, p.170),

[...] um dos efeitos dessa pluralização discursiva é o de que o centro (talvez ilusório, mas já percebido como sólido e único) da narrativa histórica e fictícia é disperso. As margens e as extremidades adquirem um novo valor [...]. Aquilo que é “diferente” é valorizado em oposição à “não identidade” elitista e alienada e também ao impulso uniformizador da cultura de massa.

Se voltarmos às características definidoras do novo romance histórico propostas por Menton, recordaremos que o quinto e o sexto tópicos estão justamente relacionados às teorias de Bakhtin, cujo objetivo é reivindicar uma interpretação participativa e múltipla na construção da obra literária. São eles, então, a intertextualidade, conceito criado por Julia Kristeva a partir das teorias de Mikhail Bakhtin, além das próprias teorias bakhtinianas sobre o dialogismo, a carnavalização, a

paródia e a heteroglossia – todas aplicadas ao gênero romanesco e que fazem parte do conceito de novo romance histórico.

Segundo Linda Hutcheon (1991, p.157), “[...] a intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto”. Com base nessa perspectiva, é possível relacionar o romance estudado aqui com esse conceito de intertextualidade. De fato, o passado é aproximado à realidade do leitor com o objetivo de lhe mostrar a história sob um novo ponto de vista.

Ao contrário do romance monológico – cujas ideias se pretendem verdadeiras ou falsas, e cujas personagens estão sempre sujeitas às vontades do autor que, por sua vez, exprime um ponto de vista único –, essa proposta biográfica de Carlos Gomes pode ser relacionada aos estudos de Bakhtin sobre o romance dialógico. Nesse caso, não interessa ao narrador sustentar o mito do artista perfeito, tampouco sustentar uma história fechada em certezas baseadas em dados comprobatórios. Todas as escolhas, sejam elas textuais ou contextuais, encaminham a obra para a sua abertura, como se fosse um labirinto em que cada passagem levasse a um desfecho diferente. O gênero romance já é uma modalidade textual aberta; além dele, porém, a obra conta com outros gêneros compósitos, como a biografia – que mescla ficção e história – e o cinema – constituído de som, imagem, palavra, entre outros elementos. Ao nos adentrarmos pelos fios da narrativa somos arremessados para o universo da ópera, cujo gênero artístico também nasce da fusão entre teatro e música. Por fim, Carlos Gomes, o protagonista do romance, vive na Itália, mas é brasileiro e, como tal, traz marcado no aspecto físico a combinação genealógica miscigenada. Essa referência pode ser depreendida inclusive do título da obra, uma vez que o maestro é visto como um selvagem diante de uma arte tida como civilizada.

O curioso é que o relato sobre a vida de Carlos Gomes adquire uma roupagem muito diferente daquela que o narrador sugere no início do seu texto quando se questiona sobre a fama do músico, dando a entender que sua proposta é resgatar essa figura histórica para exaltá-la. No decorrer da narrativa, todavia, o biografado é descrito como um homem importante pelo papel social que conquistou, mas limitado,

como todo ser humano, em vários outros aspectos. Nesse caso particular, é representado como alguém inseguro e inconstante; como um artista confuso em relação ao caminho ao qual deve conduzir seu estilo musical e, também, desorientado no modo de lidar com os empresários italianos, já que no Brasil estava acostumado a viver com as pensões concedidas pelo governo. No plano amoroso, suas relações são quase todas muito complexas e problemáticas, sobretudo porque costumava se entregar loucamente aos excessos emocionais. Assim, a própria biografia de Carlos Gomes nos leva a variadas conclusões e tomadas de partido, e, ao final da leitura, não conseguimos ter antipatia por ele nem nos compadecemos de seus problemas. Como afirma Jameson (2007, p.192), esse tipo de romance histórico não consiste no desejo de representar nenhum desses aspectos “[...] em um ou em outro plano”, antes se importa com a maneira como será feita sua intersecção, ou seja, a capacidade de multiplicar as perspectivas e pontos de vista em uma narrativa singular e não passível de ser repetida.

Linda Hutcheon (1991, p.122) dirá que a literatura pós-moderna “[...] reinsere os contextos históricos como sendo significantes, e até mesmo determinantes, mas ao fazê-lo, problematiza toda a noção de conhecimento histórico”; por essa razão, segundo ela, não há possibilidade de haver um conceito único de historicidade. De fato, como pudemos observar nos exemplos destacados até o momento, essa obra resgata alguns fatos históricos, mas em todos os casos eles são reconstruídos ficcionalmente, como uma reinterpretação do passado com a finalidade de desmistificar a história tradicional. Como destaca Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2003, p.134) acerca do romance *Agosto*, “[...] o que se pretende demolir é a confiança na racionalidade do processo histórico e, ao mesmo tempo, a crença na possibilidade de reconstituir o passado, colocando-se sob suspeita a pretensa objetividade do método de conhecimento da História”. Não é por acaso que o narrador de *O selvagem da ópera* põe em dúvida o seu próprio relato, na medida em que incrementa ao discurso outras possibilidades para a narração dos fatos. Em certo momento, próximo à morte dos filhos do protagonista, Manuel José e Carlota Maria, ano também de estreia da *Fosca*, ele propõe as seguintes questões:

O sofrimento [*de Carlos*] foi ofuscado pela desenfreada busca da glória? Teria ele amado Adelina Peri em algum momento? Ou a jovem bolonhesa era apenas parte do processo de europeização que favorecia o reconhecimento e a fama? Ele ainda ama Haricléé? Não posso responder, ainda é cedo, é preciso que o filme ande um pouco mais, antes de um julgamento final. (Fonseca, 1994, p.164)

Embora o “autor fictício” se comprometa a assumir um ponto de vista, a realizar uma avaliação sobre os posicionamentos do maestro Gomes, essas e outras questões não serão respondidas, pelo menos não explicitamente, até o final da narrativa. Pelo contrário, essa imprecisão se manterá até o momento em que ele relata a morte do músico. Carlos teria passado seus últimos dias sozinho, pois todos os amigos estavam ausentes: “Rebouças, exilado na ilha da Madeira; Juca em São Paulo, Teixeira Gomes na Bahia, Taunay e Castellões no Rio de Janeiro” (ibidem, p.242). O músico havia chegado ao Brasil há pouco tempo, mas seu estado de saúde já era muito grave. A descrição da cena é dura, mas ele não mede esforços na riqueza dos detalhes:

[...] ele tenta cantar mas da sua boca sai apenas o som rouco de um animal desconhecido agonizante, o que faz alguns dos circunstantes se aproximarem assustados. Sufocado, Carlos absorve o ar com esforço; seu corpo treme convulsivamente e uma golfada de sangue, misturada com um líquido de bolhas esbranquiçadas, é expelida sobre sua camisola suja. As pessoas afastam-se cheias de horror. Carlos lança sangue pela boca sem parar, em gorgolhões que fazem seu corpo agitar-se violentamente. / O enfermeiro, estarecido, não sabe o que fazer; segura a cabeça de Carlos. Um último jorro de sangue. O corpo aquieta-se. Carlos está morto. / Vemos os restos de uma figura repugnante, um destroço [...] torto jogado na rede, desgrehado, fedorento, imundo de sangue e conspurcado por outras substâncias líquidas e semilíquidas excretadas pelo organismo. (ibidem, p.242-3)

Tal passagem, de tão “real”, possibilita ao leitor imaginar a cena, o que só corrobora com o ideal de se criar um texto imagético. As frases curtas e justapostas – semelhantes às didascálias dos roteiros – imitam o recurso da montagem de cenas, próprio do cinema. O narrador dirá:

Da horrenda agonia, que o filme mostra sadicamente, nada deverá restar, tudo será ocultado, mascarado, maquiado; [...]. / Assistimos à limpeza do corpo do maestro. Com uma esponja os maquiadores fazem desaparecer o sangue e a imundície, depois vestem-no com uma camisola perfumada de linho branco. Um barbeiro, chamado às pressas, a quem disseram que trouxesse ceroto para bigodes, raspa a barba de vários dias do cadáver, apara e penteia-lhe os cabelos, encera-lhe o bigode enrolando as pontas. O corpo de Carlos é levado para outro cômodo da casa, mais amplo e com as paredes em melhor estado, onde há uma cama alta, na qual o colocam, de mãos postas, sob uma rica colcha guarnecida com cadilhos de seda, a cabeça apoiada numa fronha de bordas adornadas. No chão, em cada extremo da cama, depositam dois castiçais de cristal [...] e também um cartaz, no qual se desenhou, com letras grandes de caligrafia rebuscada, uma forjada prescrição com o intuito de mostrar que uma minuciosa rotina de cuidados médicos estava sendo obedecida, no tratamento do maestro: *leite, ovo, remédio, clystel* (clister), *banho, águas, algodão...* / Nossa câmera registra toda essa farsa noturna. [...] / O dia está raiando. Chega um fotógrafo carregando uma câmera com tripé. [...] É então batida a fotografia, que entrará na história como *Carlos Gomes em seu leito de morte. Fotografia tirada poucos minutos após o trespassse*. (ibidem, p 243-4)

Conforme propõe Jameson (2007, p.202) a respeito do romance histórico na pós-modernidade, as narrativas dispostas a apresentar uma versão para os fatos ocorridos no passado não estão interessadas em lançar uma dúvida: o objetivo é tão somente multiplicar em inúmeras versões as possibilidades de leitura do passado, sendo elas, muitas vezes, fantásticas e autocontraditórias, como a apresentada pelo narrador acerca da morte de Carlos Gomes.

Em face de tal cena, além de desmistificar o senso comum no qual o final deve ser sempre feliz, ou “decente”, principalmente quando se trata de um símbolo nacional, o narrador tenta evidenciar que os documentos históricos não substituem o passado, quer dizer, os fatos existiram – Carlos Gomes foi e ainda é um importante representante da ópera brasileira – contudo, não temos acesso a eles. Além disso, documentos como cartas, fotos, entrevistas etc. significam quase nada perante a grandiosidade e a complexidade de uma vida. Ao comentar as

teses sobre o conceito de história de Walter Benjamin, especialmente a tese número sete, Reyes Mate (2011, p.177) afirma que “[...] o passado não é só o fato bruto, mas o que não pôde ser e está em potência de ser. Elaborar o passado é ter em conta esses espectros que ficaram sem existência”. Rubem Fonseca parece fazer isso em *O selvagem da ópera*, pois dá vida aos fantasmas que compõem a trajetória de Carlos Gomes à luz de um possível filme e, por esse motivo, prefere explorar as passagens da vida que mais possam impressionar seu “futuro” espectador.

Vale dizer, ainda, que após o relato final da morte de Carlos Gomes, o narrador encerra a narrativa com Rebouças escrevendo uma carta destinada a Taunay em que o assunto é o projeto de um livro em homenagem ao maestro. Nessa carta, o engenheiro salienta que o livro não deve explorar “curiosidades indiscretas e imorais”, apenas mostrar o quanto foi um pai amoroso e, também, sempre preocupado com assuntos de arte. Deixada sua mensagem, Rebouças desvia sua atenção para a paisagem da Ilha da Madeira, para a qual lança um último olhar: “Rebouças arroja-se do alto do penhasco. Seu corpo cai sobre as pedras que ficam no sopé da escarpa, com um baque surdo. Um fio de sangue sai da sua orelha esquerda. Rebouças está morto” (Fonseca, 1994, p.246).

O romance de Rubem Fonseca, contrário ao desejo de Rebouças na busca de uma biografia que glorificasse o maestro Gomes, propõe criar uma nova imagem do compositor brasileiro, não mais aquela construída por meio de um ideal de herói nacional romântico. A descrição de sua morte simboliza justamente o fracasso desse projeto nacionalista ao provar que Carlos foi impossibilitado de desempenhar o papel idealizado para ele naquele momento; não se trata, todavia, de incapacidade sua, mas de uma fragilidade (compreensível, é claro) do próprio projeto.

Nesse sentido, o romance de Rubem Fonseca contraria a definição proposta por Vera Follain de Figueiredo no que concerne à subdivisão do novo modelo de romance histórico entre o que ela chama de “romance de resistência” e “romance histórico pós-moderno”. A principal diferença entre eles, segundo ela, é o fato de, nos romances de resistência, tipicamente hispano-americanos, prevalecer o desejo

de rechaçar os discursos da história tradicional, engajados na proposta de descolonização perpetuada pelas elites locais. No entanto, esses romances revelam ainda uma crença na história, “[...] não mais como verdade única, mas como conflito de versões a partir do qual cabe afirmar a visão dos vencidos” (Figueiredo, 2003, p.132). Por outro lado, no romance histórico pós-moderno, perde-se a ênfase utópica, sendo os dados da história apenas ingredientes para a ficção. Os autores dão destaque, sobretudo, às particularidades da vida privada das personagens famosas:

Quando as interpretações teleológicas da história estão em baixa, as ações praticadas pelos chamados “grandes homens” ficam reduzidas às suas motivações pessoais, nada existindo que possa dotá-las de um significado que transcenda o interesse particular, conferindo-lhe uma dimensão universal. (ibidem, p.133)

É claro que podemos vincular *O selvagem da ópera* ao romance histórico pós-moderno por apresentar um tom acentuado às “curiosidades indiscretas e imorais bisbilhotices” – como já previa Rebouças – sobre a vida de Carlos Gomes, de sua família, da corte brasileira, dos operistas daquele século. O autor explora os relacionamentos extraconjugais das personagens, resalta problemas de menor importância, aborda assuntos “indiscretos”. Desmascara, muitas vezes ironicamente, tanto a sociedade da época como também os posicionamentos e os excessos de Carlos Gomes. Com isso, Fonseca dessacraliza o passado, tirando dele aquela aura de pureza dada pelos nostálgicos e, assim, mostra que o ser humano sempre viveu suas incoerências, suas violências e suas inconstâncias. No trecho a seguir ele ironiza as vestimentas da corte:

Sala do Paço, local do concurso. O imperador e a imperatriz estão presentes. O público é composto de nobres, fidalgos, homens e mulheres *de posses*, entre as quais a condessa de Barral e Nadina Bulicicoff. Cada uma delas, com sua saia redonda armada de crinolina com oito aros de arame de aço, abanando-se com leques negros de incrustações de madrepérola, ocupa isoladamente o espaço de três homens. (A condessa e Nadina não cabem juntas no mesmo sofá.). (Fonseca, 1994, p.20)

Mas, por outro lado, o romance vai além dessa “alienação” histórica, pois, como vimos, permite repensar mais uma vez nossas questões de identidade; ademais, demonstra se preocupar também com temas mais relevantes do âmbito social. No subcapítulo “Às escondidas, como um negro fugido”, o narrador aborda momentos difíceis da vida de d. Pedro II; trata-se da proclamação da República, resultando na fuga do imperador: “Eu não queria sair à noite, às escondidas, como um negro fugido...” (ibidem, p.215), é o que ele diz, com o rosto cheio de dor. Ainda no que concerne ao enfoque político, o narrador sempre procura ressaltar o pouco interesse de Carlos por esse tipo de assunto. Nunca se preocupou com as movimentações republicanas; sempre que os amigos comentavam a esse respeito, ele arrumava um jeito de voltar a falar de seus problemas. O caráter individualista do músico é um traço significativo de sua identidade que, pensada em âmbito nacional, caracteriza o modo como o brasileiro, de maneira geral, enxerga o próprio país. Nesse sentido, Rubem Fonseca revela um pouco da nossa identidade: alienada politicamente, mas porosa, cambiante e sempre em movimento, quando se trata de situações de interesse pessoal. Não por acaso, Carlos Gomes, mesmo distante da discussão em pauta naquele momento histórico, mantinha um alinhamento com o poder monárquico do qual dependia para viver na Europa.

O maestro, ao longo de sua carreira na Itália, volta para o Brasil algumas vezes, quase sempre com o objetivo de apresentar sua ópera ao público nacional e recolher verba para continuar os seus trabalhos fora do país. Em uma dessas ocasiões, no Rio de Janeiro, Carlos sai em procissão pelas ruas da cidade, junto com uma multidão eufórica por compartilhar momentos com o grande maestro. Ao chegar ao largo de São Francisco, Carlos entrega a um escravo chamado Lino sua carta de liberdade, “[...] que custou oitocentos réis, conseguidos em subscrição popular realizada pelo jornalista José do Patrocínio” (ibidem, p.168). O autor da biografia, a partir desse motivo histórico, põe em debate a situação dos escravos nesse contexto social. Conforme a narrativa, Gomes libertará outros escravos, sobretudo nas apresentações e em eloquentes discursos abolicionistas. Em uma representação musical é encenada a libertação do escravo Julião, que entra em cena todo vestido de branco:

Todo vestido de branco... Esse rudimentar simbolismo preconceituoso – uma roupa branca para redimir e purificar Julião da infâmia de sua negrura que os jornais dizem ser “de azeviche” – merece uma reflexão. A liberdade de Julião como a de Felicidade e a de Lino, que mostramos ainda há pouco, custou dinheiro, arrecadado pelos comerciantes [...]. Na verdade, os negros libertados, agora e mais tarde, como se verá neste filme, não serão adequadamente incorporados à sociedade como cidadãos, recebendo, como deviam, uma indenização (terras, por exemplo), além de outras ajudas. (ibidem, p.168)

A narração motiva a reflexão do leitor, que é obrigado a sair de um plano confortável, proporcionado por certa versão histórica, para se dar conta de que mesmo as manifestações em prol dos negros, nesse caso divulgado ao lado da emblemática figura de Carlos Gomes, no fundo nada mais são do que uma estratégia de promoção pessoal e uma maneira de amenizar possíveis revoltas. Na sequência, o autor descarrega sua crítica à classe dominante:

A classe dominante não quer indenizar, quer ser indenizada; e indenizar os negros seria admitir que os esbulhou de alguma forma. Não percebem os escravocratas que essas medidas “generosas” seriam, objetivamente, uma maneira de beneficiar, a longo prazo, a sociedade como um todo. Os bem-intencionados – alguns até pronunciarão belos discursos sobre a liberdade – acreditam que um decreto de Abolição simples é o bastante; certamente é o suficiente para aliviar-lhes a consciência. Acreditar que a responsabilidade para com os escravos alforriados termina com a emancipação é uma trágica estupidez. (ibidem, p.168-9)

Dessa maneira, tudo não passa de um jogo de interesses cujos únicos prejudicados continuam sendo os escravos. Para não ter dúvidas, o próprio narrador abre um parêntese com o intuito de trazer os dados oficiais do censo demográfico: em 1872, “[...] o número de escravos no Brasil seria, aproximadamente, de um milhão e meio. Na época da Lei Áurea, dezesseis anos depois, diminuía pela metade, um dos motivos sendo o fato de que a taxa de mortalidade escrava era superior à de natalidade” (ibidem, p.169). No final da exposição, o narrador

aproveita a condição ficcional do relato para manifestar sua indignação diante dessa triste realidade:

Assim, dão a Julião apenas uma roupa imaculadamente branca. Nosso filme mostrará Julião, ainda durante a permanência de Carlos no Brasil, alguns meses depois de ter sua libertação comprada, a pedir esmolas pelas portas das igrejas, sua brilhante roupa branca imunda e esfarrapada, sorrateiro como um rato, para não ser preso por vadiagem ou por “suspeita de escravo”. E mesmo correndo o risco de parecer tautológico e piegas, o filme mostrará também os alforriados Felicidade e Lino na mesma abjeta marginalização. Na verdade, é melhor ser mendigo do que escravo. (ibidem, p.169)

Com base na passagem anterior, verificamos que o romance também se preocupa com temas mais complexos, ou seja, embora o autor realce as curiosidades históricas, em outros momentos ele explicita sua crítica, sem parecer intimidado com isso. Nesse sentido, então, problematiza “[...] a enunciação com o intuito de relativizar verdades tidas como universais e absolutas” (Figueiredo, p.482), e, ainda, como afirma Hutcheon (1991, p.147), reescreve ou reinterpreta o passado, em ambos os casos, a fim de impedi-lo de ser conclusivo e teleológico. Por esse motivo, confirmamos que, em *O selvagem da ópera*, Rubem Fonseca consegue enriquecer a biografia de Carlos Gomes com uma narrativa significativamente histórica e, ao mesmo tempo, ficcional. O próprio narrador, por meio do recurso metaficcional, nos esclarece sobre esse método inusitado de escrita. Dessa maneira, e agora fazendo uso da terminologia usada por Antônio Esteves (2010), podemos nomear essa obra também como um romance histórico contemporâneo, já que ela está afinada com diversos elementos característicos do nosso tempo.

Retomando novamente a proposta de Menton para caracterizar o novo romance histórico, devemos destacar, com base nos exemplos mencionados, a aplicabilidade dos três primeiros tópicos elencados. Como percebemos, de fato, a narrativa sugere a impossibilidade de captar a verdade histórica ou a “realidade”; a concepção de tempo contribuiu para essa nova perspectiva, uma vez que se perde a noção de

continuidade, de tempo retilíneo; com isso a História passa a trabalhar com a simultaneidade temporal. Em face dessa constatação, os escritores assumem o papel de intérpretes dos fatos e, quando necessário, os distorcem, utilizando para isso recursos variados. Assim, em *O selvagem da ópera*, o narrador ficcionaliza a figura histórica de Carlos Gomes. Com isso podemos dizer que a “verdade” de um romancista nem sempre seria aceitável (possível) fora da narrativa, mas dentro dela; o autor deve organizar as ideias, dosar os elementos e construir um universo ficcional, cujas “verdades” sugeridas, mesmo improváveis no espaço real, sejam possíveis no reino da ficção criado por ele.

Biografia: uma passagem pelo gênero

“O imenso apetite que temos por biografias nasce de um sentimento profundo de igualdade”

(Charles Baudelaire)

Biografar, ato de descrever a vida de uma pessoa, parece um processo natural do ser humano, acostumado a enxergar no outro aquilo que não consegue descobrir em si mesmo. É normal, por exemplo, escutar uma pessoa constatando a passagem do tempo – a velhice – no momento em que se depara, depois de um longo período, com um conhecido da juventude. Estamos diante de uma espécie de cegueira do Eu que impede o indivíduo de reconhecer em si o próprio envelhecimento. O homem é um ser capaz de analisar o problema do outro, julgar a atitude alheia e, até mesmo, aconselhar, nas situações mais adversas, a vida de uma outra pessoa; por outro lado, é incapaz de viver isoladamente, de passar por todas as dificuldades com as quais lidamos diariamente sem que necessite, em grande parte desses momentos, da ajuda de alguém. A escrita biográfica faz parte desse movimento entre o Eu e o Outro, tendo em vista, sobretudo, que o Outro, assim como um espelho, reflete a sociedade ao revelar verdades às quais o Eu sozinho não consegue ter acesso. É nesse sentido que colocamos em destaque

a epígrafe deste texto. Baudelaire, em apenas uma linha, consegue resumir a nossa imensa simpatia por descobrir os segredos, peripécias e dificuldades que revelam a vida de alguém, buscando, muitas vezes, as semelhanças que aquela vida tem com a nossa própria.

Não por acaso, relatar a vida de outra pessoa é uma prática recorrente desde a Antiguidade. Todavia, assim como muitos outros gêneros textuais, esse exercício passou por várias fases, apresentando características divergentes ao longo desses períodos de tempo. Segundo o historiador François Dosse (2009), o termo biografia surge no fim do século XVII com Pierre Bayle, mas é apenas em 1721 que o conceito é introduzido no *Dictionnaire de Trévoux*. Dosse, em seu estudo, aponta três fases propostas pelo estudioso Daniel Madelénat sobre a escrita biográfica, sendo elas: a biografia clássica – da Antiguidade até o século XVIII; a biografia romântica – do fim do século XVIII até o início do XX, e a biografia moderna – de meados do século XX até hoje. Contudo, o autor indica três modalidades de enfoque biográfico que seguem uma linha um pouco diferente da de Madelénat: a idade heroica, a idade modal e a idade hermenêutica. Nesse caso, Dosse descarta uma evolução cronológica entre essas três idades, pois acredita em uma possível combinação desses tipos de biografias em um mesmo período. Segundo o historiador, a idade heroica da biografia percorre da Antiguidade à Idade Moderna e aparece, concomitante ao gênero histórico, no século V a.C. com *Evágoras* de Isócrates e *Agelísau* de Xenofonte. Curiosamente, esses relatos são apresentados sob o nome de “elogios” e, de fato, se destinam a destacar as qualidades e virtudes dos biografados.

Philippe Levillain nos lembra de que o modelo biográfico por muito tempo seguiu os pressupostos da historiografia grega segundo a qual havia uma diferenciação entre a História e a biografia. Enquanto a primeira estava situada ao lado dos acontecimentos coletivos e era tratada como o discurso da verdade, a outra era relegada a “[...] uma análise dos fatos e gestos de um indivíduo cujo sentido era sugerido pelo autor” (Levillain, 2003, p.145). Desse modo, “[...] estava estipulado que o historiador sempre poderia se vangloriar de estar dizendo a verdade. Já a biografia, ligada ao panegírico, ia de encontro a esta norma” (ibi-

dem, p.145). Ainda segundo o historiador contemporâneo, “História e biografia divergiam aliás para os gregos em seu próprio modo de expressão: narrativo para a História destinada a mostrar a mudança; descritivo para a biografia dedicada a celebrar ou a estudar a natureza do homem” (ibidem, p.145). Assim, por muito tempo, o biográfico foi distanciado do histórico a fim de evitar a quebra da cientificidade atribuída à História.

Apesar de os criadores da “escrita da vida” serem gregos, são dois romanos que alcançam a posteridade com um modelo clássico de escrita biográfica: Plutarco e Suetônio, ambos nascidos no século I d.C. O primeiro “[...] concebeu suas biografias sob a forma de comparação dupla, confrontando os méritos e os defeitos de um herói grego e um romano” (Dosse, 2009, p.127) com o objetivo de, pelo suporte comparativo, exaltar “[...] traços e tendências psicológicas similares” para, assim, “[...] perpetuar pelo *exemplum* um certo número de virtudes morais” (ibidem, p.129). É válido destacar, ainda, que Plutarco rompe com a sequência histórica, já que não se importa com a cronologia ou com uma continuidade lógica, mas privilegia a enumeração de detalhes a fim de desvendar “[...] a maneira como as virtudes são postas à prova em diferentes contextos” (ibidem, p.131).

Em caso semelhante, os relatos biográficos de Suetônio se encontram no livro *Vidas dos doze Césares* (121 d.C.). Como o próprio título anuncia, trata-se de um apanhado de dados sobre cada imperador e o clima político de combates violentos vivenciados por eles. Nesse projeto, o autor também mantém distância da fidelidade proposta pelo discurso histórico em relação aos fatos apresentados, embora tenha preocupação com a autenticidade das informações. Ao final, Suetônio julga os Césares com base em uma escala de valores morais, destacando pontos bons e outros ruins. Assim, entre “[...] esses dois polos positivos e negativos, os Césares exibem retratos complexos, onde se combinam virtudes e vícios em doses variadas [...]”. O biógrafo hierarquiza e estabelece no final do retrato as qualidades principais do herói” (Dosse, 2009, p.136).

François Dosse intitula como idade heroica as manifestações biográficas que estão fortemente ligadas à noção de herói, como bem

destaca a partir do pensamento do sociólogo Czarnowski: “O herói é um homem que conquistou ritualmente, pelos méritos de sua vida ou de sua morte, o poder efetivo próprio a um grupo ou uma coisa de que é representante e cujo valor social básico personifica” (Czarnowski apud Dosse, 2009, p.152). Por esse motivo, o status de herói depende de fatores, tais como o modo de “[...] enfrentar e vencer a adversidade ao preço de um sofrimento” (Dosse, 2009, p.152), evidenciando o sacrifício que esse grande homem aceita em defesa de sua causa.

Na passagem pelos séculos, o gênero biográfico incorpora o individualismo, que se intensificou a partir do século XVII. O objetivo era fugir de um esquema biográfico que transformasse os relatos de vida em uma espécie de dicionário sobre homens importantes. A partir de então, a tendência a heroizar vai, pouco a pouco, sendo abalada: no século XVIII, em nome da razão, pela filosofia das Luzes e no século XIX em virtude do aprofundamento da questão social, marcado pelo progresso dos valores liberais e democráticos, fazendo-se valer de outras lógicas mais coletivas.

Nessa perspectiva surge, em substituição à noção de herói, a modalidade dos grandes homens – é o que Dosse chama de biografia modal. Nesse caso, o indivíduo “[...] só tem valor na medida em que ilustra o coletivo. O singular se torna uma entrada no geral, revelando ao leitor o comportamento médio das categorias sociais do momento” (ibidem, p.195). Por tal razão, o indivíduo passa a ser considerado o reflexo de um contexto social, dotado de características específicas de uma época.

Além disso, segundo Dosse (ibidem, p.181), o século XIX se encarregou de colocar a biografia em uma categoria de gênero inferior quando comparado à História. Nesse período, era creditada aos textos biográficos uma função pedagógica:

A biografia sofre então um demorado eclipse porque [...] o mergulho da história nas águas das ciências sociais, graças à escola dos *Annales*, tanto quanto o triunfo exclusivo das teses durkheimianas, contribuíram para a radicalização de seu desaparecimento em proveito das lógicas massificantes e quantificáveis. A biografia se torna o local de refúgio da historieta, do relato puramente anedótico, sem outra ambição que encantar e distrair.

Em *A história em migalhas: dos Annales à Nova História*, Dosse (1992) explica que a Escola dos *Annales* foi um movimento do começo do século XX marcado pelas publicações de alguns intelectuais na revista intitulada *Annales d'histoire économique et sociale*, cujos fundadores, os historiadores franceses Marc Block e Lucien Febvre, estavam interessados em propor um novo olhar para a Teoria da História. Com efeito, a proposta caracterizava-se, primeiramente, pela contestação à historiografia comercial e, por esse motivo, rejeição da historiografia dominante – positivista, centrada no capitalismo e em regimes autoritários. Além disso, abdicaram do aspecto político da história e adotaram, com isso, um “[...] percurso centrado nos aspectos econômicos e sociais” (Dosse, 1992, p.25). Por fim, tais teorias abriram caminho para outras áreas do conhecimento humano, como a Sociologia, a Psicologia e a Geografia.

Os *Annales*, portanto, reelaboraram a noção de tempo histórico, o que contribuiu para uma reavaliação dos ecos da história. O movimento questionou o Evolucionismo e a ideia de progresso e, de maneira experimental, abriu espaço para os heróis do cotidiano, “[...] no sentido de levar em consideração os destinos no plural e as civilizações múltiplas” (ibidem, p.23). A despeito disso, o movimento descartou o gênero biográfico por acreditar que não havia lugar para as minorias nesse tipo de narrativa.

Apenas no fim dos anos 1970 verificamos um florescimento do gênero biográfico, perceptível, segundo Benito Bisso Schmidt (1997), entre os historiadores – nas diversas correntes recentes como a nova história francesa, grupos de inspiração marxista britânicos, a micro-história italiana, a historiografia brasileira atual, entre outros – e no jornalismo – motivado pelo impacto do movimento chamado *new journalism*, definido como a utilização de recursos ficcionais e textos de não ficção. A sociologia também contribuiu para isso ao introduzir, no conjunto de traços característicos do gênero, os relatos de vidas anônimas. Esse, então, é o momento em que as ciências humanas e os historiadores “[...] redescobriram as virtudes de um gênero que a razão queria ignorar” (Dosse, 2009, p.21).

O último período indicado por Dosse está mais próximo dessa nova fase biográfica. O autor o nomeia de *Idade Hermenêutica* e o subdivide em “unidade dominada pelo singular” e “pluralidade das identidades”. No primeiro caso, o destaque é para o sentido reflexivo adotado pelo gênero, ideia esta que Dosse desenvolve por meio da proposta biográfica de Sartre. Segundo Dosse (ibidem, p.230-1), o filósofo propõe uma inversão no gênero biográfico, tratando-o não como um relato retrospectivo, mas, ao contrário, prospectivo:

A escrita biográfica aparece-lhe como uma via de salvação, uma libertação em si. É essa nulificação do eu que dá nascença ao outro como horizonte indispensável. O biográfico liga-se então ao autobiográfico a fim de preencher-lhe as lacunas, os vazios, graças à possibilidade de viver por procuração. [...] O gênero biográfico tem para ele um valor performativo de transformação de sua própria vivência e não de simples ilustração.

Somada a essa perspectiva sartriana, os sociólogos, na década de 1970, resgataram o indivíduo em relatos de vida de pessoas desconhecidas, que não apresentavam inicialmente qualquer importância social. Esses relatos se tornaram um material importante para compreender as estruturas sociais e certos aspectos dos processos antropológicos, passando a servir como ilustração de um fenômeno global de transição numa sociedade. Foucault, em 1978, lança uma coleção chamada “Vidas Paralelas” e sugere em contraponto à perspectiva de Plutarco: “[...] ir ao encontro de vidas esquecidas, despedaçadas, destituídas de glória, abordando-as de um ponto de vista biográfico que é o avesso das modelizações de edificação moral” (ibidem, p.266). A história oral, em voga nessa década, também contribuiu para a valorização do discurso biográfico.

Em “pluralidade das identidades”, Dosse nos mostra que o novo modelo de historicidade desconstrói o emprego de figuras tidas como exemplares, o que possibilitou ver o homem como fundamentalmente plural. Essa particularidade no curso da história acarreta uma modificação também na abordagem do gênero biográfico. A História passa a voltar o olhar para as massas, aqueles que foram deixados de

lado na historiografia tida como “oficial”. Essa tendência foi trazida essencialmente pela Escola dos *Annales* que, se no início abandonou o gênero biográfico justamente por este privilegiar apenas os heróis e/ou os agentes da classe dominante, com o retorno da biografia, esses historiadores se esforçaram para resgatar os anônimos da história. O emprego do homem comum fez com que percebessem a impossibilidade de se construir um método único para a escrita biográfica e, tampouco, conseguir concentrar em um texto toda a complexidade humana.

A psicologia, em alta nesse século, é outro elemento que caracteriza a nova cara que a biografia ganha com o seu retorno na década de 1970. Por analogia com a psicanálise, que tem como objetivo resgatar o passado e reconstruir o presente, a biografia, cuja narrativa parte do mesmo princípio, acaba compreendendo o biografado a partir do início de sua história de vida. Os psicanalistas, como Freud, que fizeram uso da biografia, colocaram em prática conceitos analíticos, como o resgate de traumas da infância para explicar determinadas atitudes na fase adulta.

Por fim, a partir de meados dos anos 1980 a História se reaproxima da biografia fazendo com que todas as ciências humanas a utilizem como um método de sair do particular a fim de atingir o universal, ou seja, com o conceito de identidade plural, o indivíduo se constitui de fragmentos que o incapacitam a conduzir uma trajetória de vida inabalável, estática e invariável. A noção de identidade biográfica torna-se, portanto, paradoxal e heterogênea:

A identidade biográfica acha-se confrontada com a travessia do tempo, e sofre nesse percurso alterações múltiplas que suscitam uma incessante alteração das linhas segundo ritmos não lineares, a partir de quebras temporais, de fenômenos tardios e de um futuro do passado que ultrapassa os limites biológicos da finitude da existência. (Dosse, 2009, p.407)

Por sua vez, no texto “Um novo biografismo”, Walnice Nogueira Galvão (2005) propõe três tipos de biografia. O primeiro deles é o mais comum e recorrente; feito em série, trata-se de uma biografia que privilegia figuras históricas, nacionais e estrangeiras. Um segundo caso, tam-

bém muito comum, são as biografias encomendadas com o objetivo de comemorar datas importantes. O terceiro e último tipo, objeto principal de análise deste ensaio, é chamado pela autora de novo biografismo.

Segundo Galvão (2005, p.97), o novo biografismo no Brasil tem origem na década de 1970, “[...] quando os autores passam a vasculhar desvão e personagens mais enigmáticos”, caracterizados por abordar “[...] celebridades da terra tais como políticos, cantores, artistas, ídolos de futebol etc.”. Esse gênero novo surge inicialmente como “[...] um resgate da saga da esquerda, amordaçada pela ditadura” (ibidem, p.111) a fim de defender causas progressistas. Por essa razão, o novo biografismo concentrou-se na vida de brasileiros ou de “[...] pessoas de interesse crucial para a história do Brasil” (ibidem, p.105).

Com o tempo, outros temas foram incorporados ao gênero; Galvão sugere três grandes assuntos: em primeiro lugar, o resgate de figuras ligadas à música, sobretudo a popular – Pixinguinha, Elis Regina, Renato Russo, Roberto Carlos, Vinicius de Moraes, Heitor Villa-Lobos, entre inúmeros exemplos de biografias sobre os astros da música resgatados pela autora. Há também uma forte tendência na cena política; dentre os biografados ela cita Ulisses Guimarães, Carlos Lacerda e Getúlio Vargas. Para finalizar, outro grupo muito expressivo abordado por Galvão é formado por jornalistas ou personalidades de palco ou tela, como, por exemplo, Assis Chateaubriand, Glauber Rocha e Sílvio Santos.

Esse breve panorama comprova que biografia não pode ser simplesmente definida como a narrativa da vida de uma pessoa. Trata-se, na verdade, de um gênero maleável e suscetível às mudanças ocorridas na trajetória humana, redefinindo seus objetivos à medida que a própria concepção de história apresentava suas transformações. Não por acaso, o gênero ressurgue no século XX em nova roupagem, dado que proporciona novidades nas escolhas dos biografados, nas utilizações das fontes e nas questões analisadas, além de apresentar novas linhas de autores, nas quais os jornalistas ganham grande relevo. Por esse motivo, a finalidade desse gênero textual deixa de ser apenas um acoplamento de acontecimentos da vida da personagem para vir a ser fonte de reconstrução de uma existência humana.

No passado, as trajetórias de vida eram, costumeiramente, narradas de maneira linear e factual, o que contrariava em muito a realidade do ser humano, essencialmente complexo, contraditório e alógico. Em suas reflexões sobre a ilusão biográfica, o teórico francês Pierre Bourdieu (1996, p.185) afirma que “[...] tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica”. Dessa maneira, com o advento do romance moderno, foi possível descortinar o mundo biográfico e descobrir que o real, na verdade, não passa de uma série de elementos justapostos, todos eles apreendidos de modo imprevisto e aleatório. O nome próprio, por exemplo, ainda que seja o atestado de uma identidade através do tempo, não consegue conciliar a heterogeneidade do ser biológico e social que compõe o indivíduo. Assim, segundo Bourdieu, o biógrafo é obrigado a construir sentido a partir de uma realidade dada socialmente – marcas ligadas ao corpo, ao nome, aos fatores biológicos e à própria construção histórica. Esses traços incompletos em sua individualidade, “[...] quando unidos a todos os outros traços dos grupos sociais, definem trajetórias comuns, feixes de percursos muito semelhantes, ou afinal, uma trajetória” (Montagner, 2007, p.14).

Nesse sentido, podemos pensar que o gênero biográfico se encontra na fronteira entre o real e o ficcional, entre o que de fato existiu e o que foi construído através do relato. Os textos dedicados à trajetória de vida mesclam, aos dados oficialmente documentados, o olhar de um tempo diferente, a interpretação que cada arquivo incompleto exige de seu interlocutor; enfim, como já afirmou Bourdieu, o próprio sujeito é incapaz de dar sentido ao todo, tendo em vista que foge do seu domínio o amplo universo social que o cerca, e por esse motivo essa tarefa torna-se impossível para qualquer biógrafo.

O romance *O selvagem da ópera* põe em pauta essa discussão teórica sobre o biografismo, pois traça a vida de Carlos Gomes com o objetivo de transformá-la em um enredo de filme. No fragmento que segue, por sua vez, o narrador assume a impossibilidade de se fazer um relato neutro e fiel da vida do outro e, com isso, divide com o narratário sua experiência enquanto escritor:

Todos os personagens existiram, com exceção de apenas quatro no meio de dezenas e dezenas de nomes citados entre os contemporâneos de Carlos. Todos os fatos são verdadeiros. Algumas lacunas foram preenchidas com a imaginação. (Fonseca, 1994, p.10)

Essa declaração, todavia, faz parte do seu plano fictício de tentar convencer o narratário da obstinada aspiração em dar conta do material coletado, descuidando da “verdade” apenas nos momentos mais necessários. Nas entrelinhas do engodo narrativo, porém, o leitor passa a entender que os dados recuperados sobre a figura histórica, no caso Carlos Gomes, não são e nunca serão suficientes para recompor com absoluta certeza a passagem de uma vida. O artifício metaficcional permite, ainda, que o leitor tenha acesso aos mecanismos utilizados na escrita literária. Paradoxalmente, isso o afasta da ilusão de alcançar a totalidade de um indivíduo, na medida em que o aproxima das técnicas empregadas como recurso da materialidade textual.

Para Dosse (2009, p.55), o gênero biográfico é essencialmente impuro, pois para recompor o trajeto de uma vida será sempre necessário o emprego da ficção:

O recurso à ficção no trabalho biográfico é, com efeito, inevitável na medida em que não se pode restituir a riqueza e a complexidade da vida real. Não apenas o biógrafo deve apelar para a imaginação em face do caráter lacunar de seus documentos e dos lapsos temporais que procura preencher como a própria vida é um entretido constante de memória e olvido.

Assim, o narrador, em *O selvagem da ópera*, assume a fragilidade do seu próprio discurso e afirma, de maneira ainda mais incisiva, a impossibilidade de se alcançar um relato neutro e seguro dos fatos passados: “Tenho falado muito em verdade e fatos neste texto, mas sei que quem comanda a percepção é a imaginação; fazemos uso falso dos nossos sentidos e todo fato é uma interpretação subjetiva (mentirosa?) daquilo que observamos” (Fonseca, 1994, p.100).

Portanto, o que era comum antigamente no trato com o gênero, falseando a vida de alguém com o intuito de torná-la um exemplo de

santidade ou heroísmo a ser seguido, encontra, nessa nova perspectiva biográfica, uma troca de posicionamento, em razão, sobretudo, do afastamento do ideal de herói – aqueles seres inatingíveis – para abrir espaço ao anti-herói – “seres de carne e osso” – que, assim como cada um de nós, desenha ao longo da vida caminhos conflituosos e contraditórios. Hoje, pouco interessa forjar fatos a fim de engrandecer a vida das personagens biografadas; o mais usual, por conseguinte, são relatos que procuram ressaltar as pessoas comuns que estão por detrás da figura histórica. Além disso, os biógrafos não se negam a fazer uso da ficção para preencher os espaços não contemplados pelos documentos; ao contrário, para o real existir é necessário muito mais do que fatos comprovados.

Três olhares para Carlos Gomes

“Nas biografias existe o consolo do defeito [...] O leitor se sente confortado ao descobrir que grandes personalidades também cometeram deslizes e tiveram problemas”

(João Ubaldo Ribeiro)

Carlos Gomes teve importante influência na música brasileira e até hoje é símbolo da ópera nacional. Por todo o país é possível encontrar monumentos, nomes de ruas ou estabelecimentos em homenagem ao músico. No Pará, por exemplo, há a Fundação Carlos Gomes (FCG), criada em 28 de julho de 1986. O estabelecimento é responsável pela política da cultura musical do Estado do Pará, além de ser a entidade mantenedora do Instituto Estadual Carlos Gomes, instituição de ensino musical centenária, também conhecida como Conservatório Carlos Gomes.⁷ Em Blumenau, Santa Catarina, tem-se a Sociedade Dramático Musical Carlos Gomes, uma entidade cultural, sem fins lucrativos, que atua na cidade desde o ano de 1860, quando foi fundada.⁸ No Rio Grande do Sul, há uma cidade chamada

7 Informações retiradas do site da Fundação, disponível em: <<http://www.fcg.pa.gov.br/>>. Acesso em: 15 jan. 2012.

8 Informações retiradas do site do Teatro Carlos Gomes, disponível em: <<http://www.teatrocarlosgomes.com.br/>>.

“Carlos Gomes” que recebe esse nome em referência à existência de uma banda musical que era muito querida pela comunidade e tocava músicas do compositor. Em Campinas podemos encontrar o Museu Carlos Gomes⁹ que abriga um rico arquivo musical, formado por uma extensa bibliografia sobre o compositor e suas obras, bem como libretos de óperas. No Rio de Janeiro, Carlos Gomes ocupa a 15ª cadeira da Academia Brasileira de Música, fundada por Heitor Villa-Lobos, em 14 de julho de 1945, baseado no modelo da Academia da França e também é sede do Teatro Municipal Carlos Gomes, cuja trajetória se inicia em 1904, com a renomeação do antigo Teatro Cassino Franco-Brésilien.¹⁰

O próprio narrador de *O selvagem da ópera* tece comentários acerca do material disponível sobre o músico, destacando, por sua vez, o curioso fato de Carlos ser uma figura tão esquecida pelo público brasileiro: “[...] quantas pessoas em nosso país sabem realmente quem é Carlos Gomes? Alguns conhecem *O Guarani*. E não é por falta de material biográfico que essa ignorância é tão generalizada” (Fonseca, 1994, p.9). O narrador sempre se refere a esses documentos como divulgadores de mentiras e enganos: “[...] ao fazer minha pesquisa verifiquei que são muitos os livros escritos sobre o maestro, ainda que a maioria seja

www.teatrocarlosgomes.com.br/institucional.asp>. Acesso em: 15 jan. 2012.

9 “A história do Museu Carlos Gomes teve início em 1904, quando um dos fundadores do Centro de Ciências, Letras e Artes (CCLA), João César Bueno Bierrenbach, tomou para si a incumbência de reunir documentos e objetos dispersos que pertenceram ao compositor Antonio Carlos Gomes ou que fossem relacionados a ele. A essa coleção, chamada de Arquivo Carlos Gomes, foram sendo agregados outros documentos e objetos pessoais do grande compositor e, em 1956, por iniciativa do historiador José de Castro Mendes, com apoio da diretoria do CCLA, entidade cultural particular sem fins lucrativos, foi oficializado o Museu Carlos Gomes”. Ver mais em: <http://www.ccla.org.br/ccla/museu_carlos_gomes>. Acesso em: 15 jan. 2012.

10 As informações sobre a Academia Brasileira de Música foram retiradas do site <<http://www.abmusica.org.br/>>. Acesso em: 15 jan. 2012.. Aquelas referentes ao Teatro Municipal Carlos Gomes foram obtidas nos sites da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro <<http://www.rio.rj.gov.br/web/smc/teatros>> e no site Rio&Cultura <http://www.rioecultura.com.br/coluna_patrimonio/coluna_patrimonio.asp?patrim_cod=23>. Acesso em: 15 jan. 2012.

panegírico e repita os erros factuais cometidos por Luís Guimarães Júnior,¹¹ primeiro biógrafo do maestro” (ibidem, p.9).

Alfredo d’Escragnolle Taunay – escritor, político, historiador e sociólogo –, mais conhecido como Visconde de Taunay (1843-1899), também se lançou a escrever textos biográficos a respeito de Carlos Gomes. Amigo próximo do compositor, Taunay intercedeu muitas vezes por ele, geralmente com o intuito de conseguir, junto à corte, recursos financeiros para a sua subsistência.

Taunay, assim como Rebouças, foi um importante confidente de d. Pedro II e também participou da Guerra do Paraguai, experiência, aliás, imortalizada em *A Retirada da Laguna* (1871). Maria Lídia Lichtscheidl Maretti (2006) nos revela que o sonho de Taunay era ser médico, mas acabou seguindo a carreira militar por imposição do pai, cuja tradição familiar devia manter. A pesquisadora destaca as várias especialidades do escritor, que foi diplomado como engenheiro geógrafo e bacharel em ciências físicas e matemáticas, bem como professor de francês, geologia, mineralogia e botânica. Nas artes, além de autor de *Inocência* (1872) e outros romances, contos e peças teatrais, foi um excelente desenhista. No campo político, Taunay, ainda que monarquista, apresenta um traço reformista-modernizador, já que propõe ideias inovadoras, como a luta pela abolição da escravatura, a criação de um projeto de imigração europeia, a defesa do casamento civil, entre outros projetos que ganharam força no regime republicano.

A biografia composta por ele sobre Carlos Gomes é, na verdade, uma reunião de textos escritos e postumamente publicados por seu filho, Affonso d’Escragnolle Taunay. Não há uma sequência temporal

11 Luís Caetano Pereira Guimarães Júnior (1845-1898) foi, além de biógrafo, poeta de transição do Romantismo para o Parnasianismo e romancista, tendo publicado um romance dedicado a Machado de Assis. Trabalhou como folhetinista e comediógrafo e, ainda, foi membro fundador da Academia Brasileira de Letras. Na tese de doutorado *Carlos Gomes, um tema em questão: a ótica modernista e a visão de Mário de Andrade* (2009), Lutero Rodrigues da Silva comenta que a maioria dos episódios conhecidos sobre a vida de Carlos Gomes e narrados em biografias posteriores teve sua origem no livro de Guimarães Júnior, intitulado *Perfil biográfico*.

da vida do compositor que dê conta de seu período de nascimento até a morte; pelo contrário, no texto de abertura já se fala de um Gomes de sucesso. Mesmo assim, o leitor, com base nesses escritos, pode conhecer um pouco mais da vida daquele a quem são devotadas tais palavras. No prefácio do livro em que também consta a biografia de José Maurício Nunes Garcia, Taunay (1930, p.6) relata:

Quando este [*Carlos Gomes*] morreu, pensou meu Pae em escrever-lhe um escorço biographico, mais ou menos desenvolvido; projeto que supponho nem haja encetado pois, em 1896, já se achava gravemente combalido pelo diabetes, que o prostrou a 25 de janeiro de 1899.

A amizade de Taunay e Gomes perdurou de 1873 até seus derradeiros dias, em 1896. Talvez o afeto que um demonstrava pelo outro seja o primeiro indício de que as falas do Visconde, referentes à figura do maestro brasileiro, estejam fortemente impregnadas da subjetividade e do sentimentalismo romântico. No texto de abertura, por exemplo, Affonso de E. Taunay (1930, p.88) expõe, em linhas breves, a vida gloriosa, embora injustiçada, do compositor. Seus termos evidenciam a nós leitores quanto a admiração de seu pai – Visconde de Taunay – por Carlos Gomes o motivou a proferir, anos mais tarde, palavras tão nobres a respeito do operista campineiro:

A leitura das cartas de Carlos Gomes mostra-nos como realmente era a sua alma generosa; natureza simples, limpida, singela, sem a minima affectação, leal, affectuosa e boa, incapaz de rancor, inveja, ou qualquer sentimento baixo, exuberante, exuberantíssima, às vezes exaggerada como era natural, fazendo de “argueiros, cavalleiros” ingênuo quanto possível, infantil, até certo ponto, excessiva em sua boa fé.

Cada parágrafo guarda um número irrestrito de adjetivos enobrecedores, como no exemplo citado anteriormente, no qual em poucas linhas encontramos mais de quinze elogios ao maestro brasileiro. Essa perspectiva idealizada concernente à figura de Carlos Gomes é rebatida pelo escritor contemporâneo Rubem Fonseca que, em seu livro *O*

selvagem da ópera, nos mostra um artista menos ideal e mais humano. É o que podemos observar no fragmento a seguir: “Carlos discute com Juca. Começamos a notar as variações cíclicas do seu temperamento. Antes conversava amavelmente com o irmão, agora está irritado. Antes falastrão, agora taciturno, ausente e ensimesmado [...]” (Fonseca, 1994, p.13), ou ainda, “A compulsão pela glória vem sempre junto com a ânsia quimérica de ser amado por todo mundo” (ibidem, p.29).

Os textos da coletânea de Taunay se apresentam em um formato semelhante à crônica, cada qual destacando um acontecimento específico envolvendo a imagem do maestro. Entre eles, um se refere ao discurso de saudação a Carlos Gomes anunciado no congresso Militar do Rio de Janeiro, numa sessão solene abolicionista. Nesse evento, Taunay (1930, p.100) reivindica a necessidade de um Brasil livre dos preconceitos raciais:

Não é só o interesse da raça oprimida que cumpre advogar; não, por vantagem nossa própria, pela necessidade de sermos nação possuída do pleno sentimento do trabalho, e conseqüentemente forte, devemos sem cessar cuidar do mal que ainda nos vexa, nos atormenta e também nos oprime.

E aponta por fim a esperança que deposita em sua pátria:

Este é o sentimento que, dominando hoje todo o Brasil, mostra bem que nelle não ha vencedores, nem vencidos, mas só convencidos e o torna, para honra nossa, um paiz excepcional, a patria da verdadeira e tão sonhada igualdade. (ibidem, p.101)

Essa perspectiva revela o tom bem patriótico-nacionalista de Taunay. O escritor, imerso na perspectiva romântica, é um homem utópico: mesmo diante de controvérsias, acredita no sucesso do amigo. Taunay vê em Carlos Gomes a possibilidade de o Brasil ser reconhecido lá fora como um país de cultura refinada, cheio de talentos, dotado de capacidades artísticas. Nos fragmentos a seguir podemos observar como essa realidade está posta no discurso do autor: “O que quero communicar hoje ao Brasil é o grande triumpho que acaba Carlos Gomes de colher

no grande concerto dado pela orquestra do teatro Scala, de Milão, no palacio do Trocadero” (ibidem, p.109).

Trata-se de uma apresentação da ópera *Il Guarany* no Teatro Scala, de Milão. Taunay, de tão emocionado, se propõe a fazer um relato do que presenciou nesse dia. No fragmento a seguir, o autor descreve o momento final, após o concerto:

Deveras o meu orgulho nacional ficou plenamente satisfeito. O êxito foi completo. Dei por vezes o signal bis, que outras vezes em diversos pontos repetiram, mas o programma era tão extenso, que se passou adiante. Em todo caso applaudimos com frenesi, fazendo das mãos verdadeiras manoplas. Perto de mim havia uma senhora de certa idade, que exclamou em dous ou três trechos; *C'est très bien! Mais c'est superbe!* – Não pude conter-me mais... Este compositor Gomes, disse-lhe eu, é brasileiro, é meu compatriota! “*Je vous en fais mon compliment*, respondeu-me ella, *il a beau-coup de talent. C'est un maître!*” Tive impetos de abraçá-la. (ibidem, p.111)

Em 1878, Visconde de Taunay recebe a tarefa de visitar na Europa uma extensa lista de personalidades e amigos de d. Pedro II, entre eles, Carlos Gomes. Esse fragmento é parte de uma das cartas em que o escritor relata ao imperador o que encontrou por lá. Conforme fica explícito nos documentos, Carlos Gomes passa a ser a projeção internacional do Brasil por meio da arte, e o seu nome é tido, involuntariamente, como um patrimônio cultural brasileiro.

François Dosse (2009, p.168) afirma que na produção biográfica do século XIX houve um apagamento da figura do herói com o objetivo de pluralizar as abordagens do indivíduo. No entanto, a literatura romântica desse período pôs em cena alguns heróis, quase sempre emergidos pelo desejo de uma identidade patriótica. No Brasil, o herói eleito pelos românticos foi essencialmente o autóctone de nossas terras. Não é por acaso que sempre consideraram Carlos Gomes um descendente de índios e não de negros. O narrador de *O selvagem da ópera*, dotado de um novo olhar sobre os fatos históricos e desejoso de desmistificar a visão romântica do século XIX, sugere, no desenrolar da narrativa, como mentirosa essa origem indígena do maestro Gomes.

Na abordagem biográfica de Taunay encontramos, além dos escritos mencionados aqui, o resgate dos arquivos da Academia de Belas Artes em que constam algumas notas acerca do maestro, destacando fatos importantes de cada ano de sua vida, a partir de 1859; algumas cartas de Carlos Gomes endereçadas a Taunay e, por fim, os textos que dizem respeito à história sobre a colaboração do escritor para a composição do libreto de *Lo Schiavo*, inclusive com um resumo dos quatro Atos.

Nas cartas de Carlos Gomes divulgadas nesse livro, duas delas retratam o momento em que Taunay tentava realizar esse libreto para Carlos Gomes, intitulado até aquela ocasião de *Paraguaçu* (ou *Moema*), e mais tarde transformando-se no assunto da ópera *Lo Schiavo*. Na primeira carta, datada de 7 de agosto de 1877, momento em que Carlos tem em mãos apenas o primeiro ato da ópera, o músico sugere ao amigo mais situações dramáticas para o texto, pois, segundo ele, o efeito cênico tem suas exigências específicas e o espectador tem o direito de compreender o que se passa nos palcos, mesmo não tendo lido o libreto. Meses mais tarde, em 7 de novembro do mesmo ano, Carlos escreve a Taunay recusando provisoriamente o trabalho do amigo. Rubem Fonseca resgata essa passagem, inclusive aproveitando trechos dessas cartas para o desenvolvimento da narrativa, mas, ao contrário daquilo a que temos acesso nos escritos de Taunay, o narrador de *O selvagem da ópera* dá um sabor muito mais ácido a esse embate. Segundo o romance, Carlos não gostou do libreto escrito pelo amigo: “*Moema* (ou *Paraguaçu*) [...] é ainda pior do que qualquer coisa saída do cérebro medíocre de Zanardi” (Fonseca, 1994, p.131). Constrangido, Carlos agradece a prova de amizade, já que Taunay perdeu seu precioso tempo com um “caipira charlatão”. Ao final, o narrador afirma que Taunay “[...] não esquecerá, nem perdoará, essa rejeição” (ibidem, p.131). Mais adiante na história, quando da estreia de *Lo Schiavo* no Brasil, o narrador relembra o caso:

Taunay está diferente. Carlos sente no amigo uma certa reserva, uma espécie de frieza. O visconde não o trata com o mesmo carinho – e nem com a mesma admiração – das outras vezes em que estiveram juntos. Além de

estar magoado com a recusa de Carlos em musicar o seu libreto *Moema*, também se aborreceu com a aquiescência do maestro às grosseiras alterações feitas por Paravicini no seu *argomento* do Escravo. (ibidem, p.209)¹²

Rubem Fonseca, nesse sentido, subverte a perspectiva romântica de Taunay de criar um mito sobre o artista, ao pôr uma lente de aumento sobre a vida de Carlos Gomes. Com isso, ele desmascara, muitas vezes ironicamente, tanto a sociedade da época, como também os posicionamentos e os excessos do músico campineiro. Na cena que vem a seguir, o narrador comenta como Carlos Gomes começou a fumar, ilustrando, por meio de um fato corriqueiro, alguns traços da fragilidade identitária do músico:

O primeiro cigarro que Monaldi dá a Carlos tem um gosto desagradável, mas ele gosta de imitar os trejeitos do marquês a fumar. Assim começa a dependência química de Carlos. Em pouco tempo ele esquece os gestos elegantes e fuma com sofreguidão, segurando o cigarro ou a cigarrilha entre o polegar e o indicador, a cabeça curvada para a frente,

12 A esse respeito, Affonso de E. Taunay dirá, em uma nota de rodapé, para o argumento de *O escravo* o seguinte: “Não tendo podido encontrar o original portuguez deste capítulo precisei traduzir o texto da Revista italiana onde se estampa uma versão do protesto-explicação do Visconde de Taunay contra as deturpações de seu projecto de libretto realizadas pelo poeta Rodolfo Paravicini. / E com effeito difficilmente será possível reunir maior somma de incongruências, verdadeiros absurdos, colossaes estapafurdices do que fez esse librettista. Se escrevesse a sua moxinifada pseudo brasileira nos dias de hoje estaria justificado podendo-se dizer que se documentara com a *História do Brasil pelo methodo confuso* da inventiva gaiata de Mendes Fradique. / Basta dizer que transportou o scenario de 1801 para o século XVI (exactamente em 1567) installando uma nobre dama franceza, de alta linhagem, em Nictheroy, com Castello e parque! / Ao palacio dessa condessa de Boissy frequenta o conde Don Rodrigo, feudatário portuguez, senhor de engenho de canna à margem do Parahyba, pai de Americo. Assiste a uma festa veneziana dada pela fidalga a numerosas damas e officiaes seus compatriotas! Após o bailado declara a condessa que admiradora [sic!] de Coligny ia agora cumprir um voto: outorgar a liberdade a seus escravos tamoyos! / E o côro lhe brada:

Sublime Idea d'umanitá

Brava contessa! Viva il Brasile,

Terra cixile di libertá!...

Rege-se o resto por este panno de amostra.

como um mendigo envergonhado comendo um pedaço de pão no meio da rua. (ibidem, p.48-9)

Outra proposta biográfica de Carlos Gomes que gostaríamos de destacar aqui se chama *Do sonho à conquista*: revivendo um gênio da música, do escritor e musicólogo Juvenal Fernandes. A primeira publicação da obra data de 1978; anos mais tarde, sai a segunda edição, em comemoração ao sesquicentenário de nascimento do maestro Gomes. O exemplar que temos em mãos foi lançado em 1996, revisto e atualizado, coincidindo com o centenário de morte do músico. Por esse motivo, as duas últimas edições da obra de Fernandes se enquadram em um dos tipos de escrita biográfica mencionados por Walnice Galvão (2005, p.97), pois se trata de uma biografia recomendada pela Imprensa Oficial do Estado S.A. (Imesp) –, com o objetivo de comemorar datas importantes da história de Carlos Gomes. É válido mencionar que, por serem contemporâneas, os contrastes entre a biografia de Fernandes e o romance de Rubem Fonseca são mais interessantes, pois evidenciam as diferentes modalidades biográficas que podem existir em um mesmo período de tempo.

O trabalho realizado por Fernandes tem o objetivo de estabelecer um quadro “fiel” da trajetória de vida de Carlos Gomes; por isso o autor faz questão de basear sua narrativa nos documentos encontrados sobre o músico. Além disso, todo o texto é recheado de fotos ilustrativas, entre elas várias imagens do músico em diferentes fases de sua vida adulta. É possível encontrar também as fotos do pai, do irmão, da mulher e dos filhos de Carlos, dos lugares frequentados na Europa e dos monumentos sobre sua pessoa espalhados pelo Brasil. Na introdução, Fernandes (1996, p.6) nos fornece algumas informações que reforçam ainda mais essa afirmação, como quando diz que não pretende invadir a intimidade do biografado com fantasia, mas apenas deseja reafirmar o que já foi escrito a seu respeito. Ele propõe, ainda, uma biografia que tente mostrá-lo como um ser humano, sem elogios exagerados que poderiam colocá-lo ao lado da perfeição: “Não se deve transformar em lenda uma vida. Deve ser mostrada em documentação, com a sua fisionomia humana, agindo como qualquer um de nós, tendo os mesmos reflexos e sentimentos” (ibidem, p.7).

Paradoxalmente a afirmação, o biógrafo coloca o músico em condição de louvável admiração: “[...] dos seus primórdios à sua consagração este homem foi um monumento grandioso” (ibidem, p.6) e, ainda, afirma que Carlos deve “[...] ser louvado pela devoção que tinha por sua pátria, da qual não esqueceu um só instante, apesar de longe dela” (ibidem, p.7). De fato, essa biografia se interessa mais pelos dados documentados, tanto que, diferentemente dos outros recortes biográficos – de Taunay e de Fonseca – o autor se preocupa com a cronologia, expondo a vida do compositor do nascimento até sua morte: “[...] baseados em conceitos, cartas e apontamentos, tentei retratar o maestro, partindo do seu pré-nascimento, o mais fielmente em ordem cronológica, até o seu desaparecimento do mundo artístico” (ibidem, p.5).

Carlos Gomes, em *Do sonho à conquista*, não é entendido como um herói, ou um semideus, da maneira como se fazia biografia na Antiguidade; pelo contrário, o narrador é consciente da limitação do seu discurso e da limitação da personagem biografada, mas, diferentemente do modo como a personagem é composta no romance de Rubem Fonseca, Fernandes se deixa levar pelo desejo de construir um relato verdadeiro, absoluto e invariável. No entanto, por mais que pretenda ser explícito, como menciona na introdução – “para não cansar os leitores”, muitas vezes, se perde em detalhes inexpressíveis como, por exemplo, quando comenta a infância de Carlos e enumera alguns gostos do músico, que a nosso ver não passam de características comuns a qualquer criança, nada realmente relevantes para uma biografia:

Não gostava de pescar. Brincava com formiga, abelhas e besouros. Apreciava goiabas, laranjas, melancias, jabuticabas, figos, mangas, amoras, ameixas, pitangas, jacas e mamões. Gostava de rapadura, doces e “siriri”. Bebia garapa e frutas espremidas. (ibidem, p.18)

Com relação à polêmica a respeito do libreto escrito por Taunay e recusado por Carlos, Fernandes se limita a dizer que o músico não queria tornar a usar o tema indígena, mas, influenciado por Joaquim Nabuco, André Rebouças e seus próprios ideais abolicionistas, resol-

veu aprofundar-se na história. No entanto, o libreto feito por Paravicini fugiu do argumento inicial de Taunay, resultando em anacronismos e falsidades, mas a música manifestou uma beleza ímpar (ibidem, p.147).

Quando o assunto se refere ao estilo musical de Carlos Gomes, esse biógrafo não tem receio em defender a ópera do maestro como legitimamente brasileira:

Carlos Gomes era criticado por escrever melodias puramente italianas, *o que se constitui em absoluta mentira*, pois suas músicas são originais, alheias a muita banalidade feita pelos compositores do século XIX. Tem um sabor característico e agreste, evocando a nossa selva e a nossa natureza. *Seus acordes fogem a qualquer influência*, o que demonstra a sua espontaneidade peculiar e diferente. É o fastígio de um gênio transbordante de talento. (ibidem, p.87, grifo nosso)

Em desacordo com esse ponto de vista, o romance de Rubem Fonseca destaca o fato de Carlos se comportar como um artista europeu e desejar ser tão famoso como Verdi – o que não deixa de ser justificável para a mentalidade da época – de tal modo, questiona se o fato de ele ter se casado com uma italiana, e, por esse motivo ser reconhecido como um cidadão europeu, não teria sido apenas um estágio do processo de europeização necessária para o seu reconhecimento e sua fama.

Algumas informações referidas por Fernandes muito se distanciam das que são levantadas pelo narrador de *O selvagem da ópera*. Segundo o primeiro, por exemplo, as origens de Carlos Gomes são espanholas, dado questionado no romance de Rubem Fonseca. Fernandes afirma, ainda, que o relacionamento de Carlos com a soprano Hariclée Darclée só aconteceu após o falecimento de sua esposa, Adelina, referência diferente daquela à qual temos acesso no texto fonsequiano, tendo em vista as variadas vezes em que são narrados os encontros adúlteros dos amantes. Não é por acaso que Fernandes resume a vida amorosa de Carlos dizendo: “[...] foi acusado, o maestro, de sultanismo, muita queda pelas mulheres e pouco valor que lhes dava. Fala André Rebouças que Carlos Gomes era ciumento sem amor, tinha o ciúme dos mestiços [...]. Tinha horror de ser traído” (ibidem, p.152). Ao usar o

vocábulo “acusado”, ele não esconde o fato de transformar os dados que possui em boatos mal-intencionados, e, portanto, dignos de serem rejeitados. Assim, podemos afirmar que ele, apesar de desejar ser fiel aos fatos, a fim de conceber uma biografia que esteja o mais próxima possível da “realidade” do músico brasileiro, acaba, do mesmo modo como Taunay, em meados do século XIX, amenizando os traços mais propriamente amorais e ressaltando aquilo que poderia levá-lo à categoria de herói nacional.

Acerca da morte do músico, Fernandes a descreve de maneira bastante sintética, empenhando-se apenas em dizer que o fim de Carlos Gomes foi doloroso e que os filhos do maestro, Itala e Carlos André, celebraram uma missa em nome de sua alma na Igreja San Fedele, em Milão. O narrador de *O selvagem da ópera*, por sua vez, guarda um espaço significativo para a descrição do momento do falecimento. No fim do livro, ao descrever a morte do operista, ele rebate a ideia de que o músico tenha vivido em um estado de sucesso permanente, para dizer que, em seus momentos finais, o nosso representante da ópera morreu sozinho em uma rede, todo torto, “[...] desganhado, fedorento, imundo de sangue e conspurcado por outras substâncias líquidas e semilíquidas excretadas pelo organismo” (Fonseca, 1994, p.243). O autor, após descrever a terrível imagem da morte, nos revela como a cena real foi ocultada do público: o maestro foi limpo, maquiado e levado de sua rede para uma cama, revestida com uma rica colcha. Ao lado, castiçais de cristais, com velas brancas finas e compridas decoravam o ambiente. Depois, bateram uma foto que entrou para a história: “*Carlos Gomes em seu leito de morte. Fotografia tirada poucos minutos após o trespassé*” (ibidem, p.244, grifos do autor).

Enfim, podemos perceber, com base nesses três olhares, que descrever a vida de alguém é, acima de tudo, uma questão de escolha, ou seja, implica uma seleção de dados particularizada pelo ponto de vista de cada biógrafo. De tal modo, biografar é interpretar esses documentos, bem como criar a partir deles um perfil identitário.

Taunay escreve movido por uma amizade forte e sincera que desfrutou ao lado do músico, e também estimulado pela atmosfera de seu tempo. Fonseca, por outro lado, escreve influenciado pela clivagem

do eu pós-moderno, com base na imagem com a qual Carlos Gomes se imortalizou, e, ainda, apoiado naquilo que foi ficando à margem no decorrer do tempo. Fernandes, por sua vez, por mais que assuma a dificuldade de se alcançar a “verdade”, acredita na possibilidade de conduzir sua narrativa de maneira neutra, desejo este que sabemos ser inalcançável.¹³ Além disso, assim como Taunay, Fernandes deseja preservar o mito do artista perfeito, amenizando os fatos degradantes da vida do músico, sem questioná-los, enquanto ressalta fervorosamente tudo aquilo que pode exaltá-lo.

Tanto Taunay quanto Fernandes propõem-se a relatar os fatos da vida de Carlos Gomes, e por isso se esforçam em tratá-los como certos, absolutos e invariáveis. Por esse motivo não abrem possibilidade para questionamentos: todos os dados são afirmados e nunca postos em dúvida; porém, quando o assunto afronta a moralidade ou a personalidade do maestro brasileiro, normalmente os autores o colocam na condição de vítima das circunstâncias, sugerida, no máximo, como uma fragilidade emocional. Rubem Fonseca, entretanto, opta por um outro gênero literário e escreve um romance cujo protagonista é Carlos Gomes. Seu compromisso inicial, portanto, é com a ficção, o que o permite construir um discurso menos preciso, no qual algumas informações são rebatidas, ou mesmo postas em dúvida. Aliás, o narrador cria um protagonista agente de suas ações, isto é, responsável pelas conquistas alcançadas, como também pelos problemas e dificuldades que fazem parte de sua trajetória.

O fato é que todos os autores utilizaram a própria imaginação para dar conta de todas as lacunas geradas naturalmente pelo processo de escritura. A única diferença é que isso foi, de certa maneira, camuflado por Taunay e Fernandes e, por outro lado, revelado textualmente na obra de Rubem Fonseca. Em *O selvagem da ópera*, a imitação da oralidade utilizada pelo narrador convence e seduz o leitor de hoje, que se

13 Sobre a questão, é válido ressaltar uma afirmação de Hayden White, em que o historiador desacredita na possibilidade de um discurso neutro: “[...] toda representação do passado tem implicações ideológicas especificáveis” (White apud Hutcheon, 1991, p.159).

sente atraído para fazer parte da trama. Além disso, ao destacar as crises e dificuldades enfrentadas pelo músico ao longo de sua vida, Rubem Fonseca cumpre com os anseios dos leitores em compartilhar com os artistas erros e problemas parecidos com os seus. A biografia, como sinalizam João Ubaldo Ribeiro e Baudelaire nas epígrafes que abrem esses textos, serve de consolo aos nossos defeitos, já que percebemos, por meio delas, que somos todos bem parecidos.

3

A LITERATURA E O TEMA DA IDENTIDADE

Ao averiguar os passos traçados por Carlos Gomes no interior do romance, foi possível compreender a temática central da narrativa: a problematização identitária da cultura brasileira, desde o romantismo – e aí entra Carlos Gomes – passando pelo crivo modernista, mas sob o olhar de um escritor pós-moderno. Neste capítulo, portanto, consideramos, em primeiro momento, alguns dados importantes da biografia do músico, sobretudo aqueles em que o narrador aprofunda-se para compor e também recriar uma personalidade típica para o compositor. A partir disso, procuramos analisar as crises de identidade vividas pelo músico, sempre atormentado pela sombra da influência e da imitação de um modelo de ópera consolidado na Europa, tentando mostrar que elas servem de material para que Rubem Fonseca reflita sobre uma questão muito viva no ideário brasileiro desde o início do século XIX.

A batuta de Carlos Gomes

“Carlos, como todos os artistas, tem dois inimigos principais: o primeiro é ele mesmo; o segundo é o público, aqueles que consomem sua arte.”

(Rubem Fonseca, *O selvagem da ópera*)

Rubem Fonseca, em *O selvagem da ópera*, cria um narrador anônimo que assume o papel de biógrafo e, disposto a contar a vida de Carlos Gomes em um filme, nos apresenta um texto em construção, no qual temos acesso aos dados biográficos ao mesmo tempo que ele expõe seu método, sua pesquisa e suas análises. O leitor é colocado para dentro da narrativa a fim de que também participe da problemática tanto da vida do compositor como dos estágios do próprio processo narrativo, estabelecendo uma espécie de pacto de leitura.

No enfoque dado a Carlos Gomes, o narrador decide ignorar a infância do músico, optando por representá-lo a partir da fase adulta: os “[...] filmes que contam linearmente a vida de um sujeito do nascimento até sua morte são todos muito enfadonhos” (Fonseca, 1994, p.31). Dados explicativos como esse aparecem no texto a fim de situar o leitor comum, mas também introduzir o leitor modelo, no caso as pessoas que trabalham com cinema, sobretudo o roteirista e o diretor: “Mesmo começando a contar a vida de Carlos a partir dos vinte e três anos de idade, corro o risco de diluir o filme. É claro que tudo pode ser resolvido depois, na montagem” (ibidem, p.31).

Um outro recurso linguístico muito usado por esse narrador, cuja aplicação já foi comentada, é a metalinguagem. Desta vez, no entanto, ela se faz presente no interior de cada gênero resgatado por ele; por exemplo, quando sua atenção recai sobre os aspectos cinematográficos, o narrador emprega toda uma teoria para justificar a escolha das cenas e o seu ponto de vista, o mesmo ocorrendo ao falar especificamente da biografia de Carlos Gomes e dos aspectos históricos da época. Assim, no decorrer de toda a narrativa, o autor manifesta-se a respeito da estrutura e da organização de seu texto, dividindo com o leitor as inquietações que rondam o seu trabalho de escritura. Os processos interdiscursivos são, então, apresentados por ele com muita naturalidade, como se cada gênero adotado, debatido e ponderado fosse independente dos demais para a conclusão da obra. Ele prevê, até mesmo, as possíveis dificuldades que o seu trabalho pode encontrar, não tendo dúvidas em reparti-las com o leitor: “Carlos conversa com Ambrosina, ao lado de um piano, numa das salas do teatro. É uma cena que corre o risco de ser romanticamente piegas; todo cuidado é pouco” (ibidem, p.28).

No início do texto, o narrador nos apresenta sua pesquisa: na verdade, um breve relato sobre as experiências vividas durante o período de entrevistas e coleta de dados. Não por acaso o subtítulo dessa parte é “Isto é um filme”, ou seja, toda a investida biográfica – pesquisas realizadas em Campinas, na Itália, em acervos e bibliotecas – tem como objetivo acumular o maior número de informações a fim de que a produção cinematográfica não se realize com lacunas:

Ao contrário de um script (ou de um soneto, ou de uma bula de remédio, ou de uma receita de cozinha), que tem suas rígidas regras de elaboração, o texto básico de um filme pode, deve mesmo, ser escrito com abundância de informações, dentro de uma estrutura flexível. Afinal, quem sai ganhando são os roteiristas e o diretor, que dispõem de mais dados para o seu trabalho. (ibidem, p.31-2)

A biografia de Carlos Gomes surge, então, com um fim predestinado e esse não é, simplesmente, chegar ao feneçimento da trajetória de vida do maestro brasileiro. Há um plano maior cuja finalidade é ver o músico revisitado nas telas do cinema. O leitor, todavia, não deve cair no engodo ficcional e se esquecer de que o desejo de fazer um filme faz parte do enredo, de um projeto do narrador – o personagem que direciona a história – e não de Rubem Fonseca. Nesse caso, a história não vai para o cinema, mas ganha, com tudo isso, além de uma interessante dinâmica narrativa, uma forma singular de se contar a vida de alguém. Dito isso, destacamos a seguir os pontos-chave do resgate biográfico realizado no romance de Rubem Fonseca.

Depois das explicações concernentes ao ato da escrita, o narrador desenvolve a história, cuja ação tem início em 1859, ano em que Carlos e o irmão Juca viajam para São Paulo a fim de se apresentarem no Hotel Itália e também no teatro do Pátio do Colégio e encerra em 1896, quando, aos 60 anos, já de volta ao Brasil, o músico morre em uma modesta casa na cidade de Belém. No interior da trama temos, pois, a oportunidade de reviver o seu sucesso na Itália com *Il Guarany*, o momento de sua esterilidade criativa, a queda do Império, entre outras experiências e acontecimentos importantes da história daquela época.

Carlos Gomes, filho do músico, escrivão e alfaiate Manuel Gomes da Graça, depois de apresentar concertos em dupla com o irmão, é incentivado por amigos a estudar música no Rio de Janeiro. Lá, ele solicita a ajuda de d. Pedro II para realizar um curso no Conservatório de Música Francisco Manuel da Silva. Na capital do Império, então, o músico estreia sua primeira ópera que, dedicada ao Imperador, foi chamada de *A noite do Castelo*. Compõe, ainda, *Joana de Flandres*, ópera polêmica que dividiu a opinião dos críticos. Depois de quatro anos nessa cidade, o imperador, enfeitiçado pelo talento do jovem compositor, lhe concede a oportunidade de realizar seus estudos na Europa, por meio de uma pensão anual de um conto e oitocentos mil-réis, pagos em trimestres adiantados durante o prazo de quatro anos. Além disso, d. Pedro cede-lhe, do próprio bolso, um pagamento mensal de 150 mil réis.

Na Itália, o músico compôs, entre outras, sua terceira ópera, *Il Guarany* (1870), de grande sucesso, conhecida até hoje pelos brasileiros por ser tema da vinheta inicial do programa de rádio *A voz do Brasil*. A longa estadia de Carlos na Itália, todavia, não foi marcada por vitórias e conquistas. O músico enfrentou várias dificuldades, entre elas, crises em relação a sua própria criação, problemas financeiros e de saúde – Carlos perdeu quatro filhos. Quando o músico volta definitivamente ao Brasil, com o objetivo de organizar e ser o novo diretor do Conservatório de Música do Pará, já se encontra em idade avançada e, ao mesmo tempo, enfermo. Vítima de um câncer de boca, vê-se impedido de realizar seus planos, vindo a falecer um ano após seu desembarque no país. Assim, ao contrário do que poderíamos imaginar, este não é um texto que relata apenas os momentos de glória ou as injustiças vividas por ele ao longo de sua carreira. O narrador de *O selvagem da ópera* tenta a todo momento realçar a complexidade humana, com suas incoerências e falhas, sem criar idealizações nem ilusões. Com isso, Fonseca parece refletir sobre um certo desencanto geral que a cultura contemporânea tem demonstrado pelas coisas.

Stuart Hall, teórico cultural jamaicano, em *Identidade cultural na pós-modernidade* (2006), trata da fragmentação do sujeito no mundo globalizado, momento em que as estabilidades foram abaladas, abrindo

caminho para o surgimento de novas identidades. Ele dirá que o sujeito pós-moderno, não tendo uma “[...] identidade fixa, essencial ou permanente” (Hall, 2006, p.12), torna-se uma “[...] celebração móvel”, diferentemente do sujeito do iluminismo – indivíduo “[...] totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação” (Hall, 2006, p.10); e o sujeito sociológico – reconhecido em virtude de sua interação com o mundo, isto é, a noção de identidade é “[...] formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade” (ibidem, p.11). Segundo ele, Marx, Freud, Lacan, Saussure e Foucault foram grandes colaboradores do descentramento do sujeito, já que, através dos seus diferentes pontos de vista, expandiram as possibilidades identitárias do indivíduo.

De qualquer maneira, nessa sociedade pela qual se convencionou chamar de pós-moderna, o sujeito é entendido por sua fragmentação; conseqüentemente, não se pensa mais em uma identidade unificada, visto que, diante das incoerências do “eu”, não há chance para uma seqüência lógica de comportamento. Essa ideia nos ajuda a compreender as transformações que ocorreram, ao longo do tempo, na história, nas artes e até mesmo na literatura. Gêneros como a biografia sofreram modificações e, como destaca Bourdieu (1996, p.185), acreditar na linearidade da vida não passa de uma ilusão. Por essa razão, a biografia destinada a Carlos Gomes se configura a partir dessa nova perspectiva.

Se Carlos Gomes nos é apresentado como um ser complexo, movido por incoerências e ambigüidades, esse romance não abre, portanto, espaço para certezas. O narrador questiona os próprios dados que tem em mãos, coloca em discussão os feitos do artista e sempre interroga as “verdades” impostas por outras biografias, construindo um texto que evidencia sua impossibilidade de ser neutro e totalizador. A dúvida, nesse sentido, é uma estratégia da narrativa para impedir que se imponha um único significado: “‘Carlos Gomes sagra-se hoje, diante das turbas, ao som de aclamações estridentes...’. Mas será que ocorreu esse sucesso tonitruante? E por que irá Carlos, afinal, reagir, como veremos, de maneira tão impulsiva em relação à sua primeira obra?” (Fonseca, 1994, p.24).

Carlos é um homem que vive o desejo de ser reconhecido e glorificado. Muitas de suas crises artísticas relacionam-se ao medo do

fracasso: “[...] sofre com o mais leve repúdio, não tem forças para suportar rejeições, ele precisa – precisa! – ser festejado e amado por todos” (ibidem, p.110). Em certo momento, anterior à estreia de *Il Guarany*, Carlos é recebido nos salões da Condessa Maffei, por meio de uma carta de recomendação de um poeta muito influente da época, Aleardo Aleardi, que lhe abrirá as portas para a sua apresentação no Scalla. A carta diz:

Agradeço vossa boa vontade em relação ao jovem Gomes. Ele necessita de uma recomendação para a plêiade de potentados que reinam no Scala, mas o pobre selvagzinho [*il povero selvaggetto*] não tem coragem de pedir. Se possível, que a vossa misericórdia venha em socorro da sua timidez. (ibidem, p.63)

Em seguida, o narrador coloca a seguinte questão:

Carlos teria lido a carta de Aleardi? Caso afirmativo, o seu orgulho o impediria de levar à Maffei uma recomendação desdenhosa e condescendente como aquela? Ou o desejo de triunfar o faria resignar-se àquela afronta? (ibidem, p.63-4)

O “biógrafo” de Carlos Gomes discute os assuntos ao longo da narrativa e acaba introduzindo uma perspectiva muito contemporânea sobre a arte e o artista:

Toda obra de arte é feita de citações, ainda mais a música. Contudo, o artista, quando tem talento, mesmo ao copiar, faz com que sua arte reflita a própria *excentricidade*; suas possíveis várias *personas* não evitam que represente também aquilo que ele *é*, a singularidade que todos, artistas ou não, possuem, ainda que corrompida. (ibidem, p.140-1, grifos do autor)

Rubem Fonseca, ao fazer sua releitura da história de Carlos Gomes, parece estar de acordo com o posicionamento de Silviano Santiago, em “O entre-lugar do discurso latino-americano”, texto em que o autor rechaça o tipo de crítica que tende a buscar as influências do colonizador na arte latino-americana, acreditando que apenas o texto original

tem valor em si. Para Santiago, não cabe ao artista latino-americano ignorar o modelo importado da Europa, pois “[...] se ele só fala de sua própria experiência de vida, seu texto passa despercebido entre seus contemporâneos. É preciso que aprenda primeiro a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida” (Santiago, 2000, p.20). Antes disso, não podemos nos esquecer do mito da caverna de Platão, pois se tudo é representação de uma realidade inalcançável, como podemos manter fidelidade a uma cultura nacional que nasceu sob o signo do cruzamento de outras culturas igualmente impuras?

Bakhtin, pensando a linguagem, propõe o discurso dialógico, isto é, o modo de funcionamento real da língua, em que o embate entre os discursos é possibilitado pelas variadas vozes das personagens. Assim, em um mesmo discurso há a convivência de diferentes opiniões e ideologias; há a contaminação de inúmeros pontos de vista em um mesmo enunciado. Outro fator de extrema importância para se compreender o processo dialógico é o contexto, que para Bakhtin (1988, p.156) não apenas enquadra o discurso representado, mas também “[...] lapida os contornos do discurso de outrem [...]; ele confunde e alia a aspiração interior da linguagem de outrem às suas definições exteriores objetivadas”. É esse o sentido proposto pelo narrador de *O selvagem da ópera* ao colocar tais questionamentos:

Existirá uma parte do *ser* à qual o artista tenha de manter fidelidade? E que parte é essa? Carlos tem o gênio para fazer uma obra pessoal, mas ao se inspirar em Verdi, ao ceder à sedução wagneriana sem conhecer Wagner, ao estudar Meyerbeer, Petrella e, o que é pior, autores desprezíveis como Marchetti [...] ao submeter-se, por fatalidade histórica, à obrigação de aderir ao “internacionalismo musical” [...], anula essa misteriosa parte? Ou consegue se salvar ao incluir nas suas óperas, como querem alguns, acentos rítmicos e melódicos originais, que nada têm a ver com a música europeia? (Fonseca, 1994, p.141, grifo do autor)

Kristeva, a partir das teorias baktinianas, cunha o termo *intertextualidade*, cujas características explicam o romance dialógico. Para ela, todo texto, consciente ou inconscientemente, engloba outros

textos. Há, em toda escritura, a leitura de uma outra escritura. Assim, entende-se por intertextualidade a existência de diversas outras vozes, isto é, textos, nas obras literárias; essas partículas textuais, todavia, são absorvidas e, muitas vezes, transformadas pelo novo texto. A explicação de Kristeva para a obra literária pode ser aplicada para qualquer arte, inclusive a música. Carlos Gomes, sob essa perspectiva, e como já indica o narrador, não foi um plagiador da arte europeia; entretanto, de alguma maneira, assimilou os métodos de seus discípulos sem que para tanto se tornasse um músico europeu.

O erro do maestro Gomes, segundo o narrador, não foi apenas a fatalidade histórica, mas o fato de se importar muito com os “[...] resmungões do público e nos Aristarcos da crítica” (ibidem, p.142). O maior desafio enfrentado por ele foi tentar agradar a dois públicos diferentes, o italiano e o brasileiro – era preciso se consagrar na Itália e, ao mesmo tempo, impressionar os patrícios. No fim, como dizia Aletti, um amigo italiano de Carlos, o músico não aprendeu o principal para um artista: “[...] a opinião dos outros, seja qual for o peso intelectual ou moral que carregue, não deve ser considerada mais importante que a opinião que o artista tem de si mesmo” (ibidem, p.142).

Outras duas características interessantes em relação à abordagem dada a Carlos Gomes nesse romance são, de algum modo, comuns e recorrentes no conjunto da obra de Rubem Fonseca. Trata-se do erotismo – Carlos é um homem muito apaixonado – e de um apelo ao suspense, sobretudo em relação à morte de sua mãe, quando ainda era uma criança.

O primeiro caso é mais evidente, pois percorre toda a trajetória da vida do músico. Carlos é construído de modo semelhante a outras personagens do autor, igualmente problemáticas e sempre envolvidas com mulheres, como é o caso do advogado Mandrake, de *A grande arte*, e do escritor Gustavo Flávio, narrador do romance *Bufo & Spallanzani*. Em *O selvagem da ópera*, no entanto, as descrições amorosas ganham um tom mais leve, mais sensual: “[...] o compositor é sensível ao encanto e ao mistério femininos, o que propiciará a este filme o *quantum satis* de amor e de romance e de sexo, com seu correspondente cortejo de êxtases e alegrias e dores do coração” (ibidem, p.16, grifo do autor). No começo da narrativa, Carlos

namora Ambrosina, para quem dedica a modinha *Quem sabe*, mas basta ir ao Rio de Janeiro para se envolver com outras mulheres. A primeira delas é Dulce, uma costureira que trabalha no teatro Lírico Provisório, e com quem tem sua primeira experiência sexual. A cena privilegia os detalhes, mas com bastante sutileza:

O rosto em close da bela moça inerte no chão sobre os panos que foram improvisados como cama, os olhos fechados, a boca entreaberta que emite um suspiro... Carlos, cada vez mais urgente e nervoso, procura tirar do meio do seu caminho as roupas que escondem e protegem o corpo da jovem. (ibidem, p.26)

Depois de Dulce, ainda nessa mesma época, mantém um *affaire* com a soprano Nadina Bulicioff. Na Itália, logo se casa com Adelina, mas não consegue ser fiel a ela; fora do casamento se envolve em vários casos amorosos, como com a soprano Ricca, a Condessa Cavallini e Diana Raggi. A principal, todavia, é a soprano Hariclée Darclée: “Carlos sente-se imediatamente atraído pela cantora (como aliás ocorre com todas as mulheres bonitas que conhece)” (ibidem, p.133). O primeiro encontro entre os dois, marcado de erotismo e sensualidade, é o começo de uma história duradoura, que tem fim poucos anos antes de o músico voltar definitivamente para o Brasil. O narrador sugere, inclusive, que Hariclée tenha sido seu grande amor. O fragmento a seguir narra o primeiro encontro amoroso do casal:

Ele segue a cantora até uma alcova de cores quentes que ardem na penumbra, como em Goya, e eles se abraçam, dedicam-se à lubricidade como quem se atira num vórtice, apesar de seus corpos estarem ocultos por desconfortáveis roupas – resplandece a pouca carne da mulher à mostra. Esta pulsação cavernosa que persiste ao se aproximar o gozo, e mesmo depois, e mesmo sem ele, já vencidos os estorvos representados pela armadura das vestimentas, é a Volúpia do século XIX. (ibidem, p.134)

Como é frequente no estilo de Rubem Fonseca, as exposições amorosas são sempre bem exploradas. Apesar de um pouco longa, vale a pena transcrever partes de uma cena de amor com Nadina, na

primeira vez em que o músico retorna ao Rio de Janeiro, época em que já está noivo de Adelina. Este subcapítulo chama-se “Uma cena erótica” e deve ser destacado pela poeticidade com que foi narrado:

Vamos ver Carlos, em nossa tela, aproximando-se de Nadina, passando os braços em volta do seu pescoço e soltando o colar de ouro e pedras preciosas que brilha sobre a pele alva desnudada pelo decote *en coeur* do vestido de seda. Ele curva sua cabeça e beija, de leve, o colo da mulher que sorri, lúbrica, a boca aberta, a cabeça jogada para trás. Nosso olhar obsedante fixa-se nela algum tempo. / O vestido de Nadina, aberto nas costas por Carlos, cai no chão; são desatados os colchetes do corpete com barbatanas e os seios de Nadina, ainda escondidos por uma camisola curta de seda, parecem dilatar-se sutilmente. / Vemos tudo atentos: os planos se alternam, closes do rosto dos personagens, detalhes das roupas, pormenores das cortinas da alcova [...]. Os cordões da camisola são desamarrados. Carlos beija os seios nus de Nadina e, com a ajuda da mulher, que levanta os pés nos momentos certos, retira delicadamente as longas calças rendadas e eis o corpo luxuriante de Nadina revelado afinal. / Na cama, a roupa escura de Carlos, neste abraço amoroso, contrasta com a pele alva de Nadina. Fusão lenta de imagens (alguns diretores não gostam de fusões, mas neste momento temos uma boa razão para utilizá-la) que sugerem, mais do que mostram, a ação que ocorre no quarto. Os espectadores devem exercer sua fantasia e dar sua contribuição à narrativa... Os corpos abraçados vão desaparecendo lentamente... / Nítidos na tela, agora, Carlos, fumando, melancólico, prestes a impacientar-se, e Nadina ao seu lado na cama, ambos, num plano médio, sob lençóis de seda que lhes escondem os corpos da cintura para baixo [...]. / Carlos levanta-se da cama e começa a se vestir. As mulheres, depois do gozo, o entediam. Sempre inventa uma desculpa para sair da cama; uma justificativa para ir embora. (ibidem, p.81-3)

No texto podemos perceber a maneira como a linguagem cinematográfica é empregada no romance. A descrição cheia de imagens concede ao leitor a possibilidade de “ver sem ser visto”, cuja vantagem, expressamente fílmica, é destacada pelo próprio narrador em páginas anteriores. Todavia, sua narração preza pelas cenas indiretas,

que “sugerem mais do que mostram” e, com isso, dispõe a passagem como se estivesse escrevendo um poema. A beleza dos detalhes choca-se, enfim, com a hostilidade manifestada por Carlos depois de findado o ato sexual.

Outro aspecto característico da literatura fONSEQUIANA que não poderia deixar de estar presente em *O selvagem da ópera* é o suspense, que aparece em sutis pinceladas de mistério e investigação no decorrer da narrativa. Embora o assunto não seja a descoberta de um criminoso, ou a averiguação de acontecimentos ocultos, o narrador, ao fazer uso da dúvida quanto aos dados da vida de Carlos, não narra uma vida acabada e, portanto, “resolvida”, mas instiga o leitor a rever os conhecimentos do passado, debatendo-os com o olhar desconfiado daquele que vê de longe e pode ter uma conclusão mais crítica dos fatos relatados.

Além do estilo narrativo do biógrafo, que nos leva sempre ao desejo de querer saber mais sobre o assunto e cujo estímulo induz o leitor mais interessado a buscar outras fontes de conhecimento, há um dado especial do romance que, retomado algumas vezes no decorrer da narrativa, gera um suspense mais envolvente. No início do primeiro capítulo, o narrador começa o seu “filme” com uma cena muito intrigante da vida de Carlos Gomes. O músico acorda assustado por causa de um pesadelo que lhe é recorrente, o assassinato de uma mulher:

Vultos aparecem na tela escura, pouco nítidos, mas logo percebe-se que uma mulher luta para se livrar de um agressor maior e mais forte. Ela não pede ajuda, apenas dá um gemido rouco quando recebe a primeira apunhalada no seio. As trevas da noite escondem os rostos da mulher e o do assassino. Outra punhalada. Mais outra. E outra. As pernas da mulher cedem e ela se ajoelha. (ibidem, p.7)

Tal fragmento é o “pontapé” inicial do romance e será resgatado mais duas vezes ao longo da história. O relato sobre o sonho é importante tanto para o leitor entender a trajetória de vida de Carlos como serve de ingrediente especial para a narrativa fílmica. Nesse momento, Rubem Fonseca abre caminho para que a sensibilidade detetivesca do leitor o prenda à leitura, estimulado pela resposta ao enigmático pesa-

delo de Carlos Gomes. Pode-se dizer, portanto, que as características do suspense aparecem em *O selvagem da ópera* como um intertexto retirado da narrativa policial, o que contribui para tornar o romance e o desejado “longa-metragem” mais instigantes.

Coincidentemente, uma biografia publicada pela Companhia das Letras nesse mesmo ano – 1994 – inicia-se com um sonho; trata-se de *Chatô: o rei do Brasil*, de Fernando Morais. A epígrafe inicial a obra explica que esse era um desejo de Assis Chateaubriand: sua biografia deveria começar com uma cena em que ele e sua filha Teresa aparecessem nus, comendo bispos portugueses. De acordo com tal desejo, Fernando faz uma descrição detalhada dessa imagem bizarra e, em seguida, o delírio de Chatô é interrompido por um enfermeiro que esfregava um algodão embebido em iodo em sua garganta.

Em *O selvagem da ópera*, por sua vez, podemos dizer que o sonho carrega em si mais do que a função de começar inusitadamente um texto de caráter biográfico. Percebemos, nessa referência, certa influência das teorias psicanalíticas, por presumirem que certas patologias tenham raízes em eventuais acontecimentos traumáticos da primeira juventude. Tanto é assim que o pesadelo sempre volta a atormentar a vida do músico, e reaparece, do meio para o fim da narrativa, com uma informação nova: Carlos consegue ver o rosto da vítima e o do assassino, que são, respectivamente, sua mãe e seu pai. Atormentado com a ideia, ele procura o padrinho Bento da Rocha Camargo, e este lhe conta que sua mãe foi morta a facadas e o corpo foi encontrado em um terreno. Na época, a polícia investigou o crime e o único suspeito era seu pai, o Maneco Músico. Assim, o resgate desse possível crime passionai anuncia, além do trauma aparente em uma criança, a possibilidade de ter sido um fator considerável para a caracterização da personalidade de Carlos e, de fato, o narrador o descreve como um homem ciumento e mulherengo; assustado e inseguro; instável e violento.

Apesar de ser um romance protagonizado pelo maestro Gomes, outra personagem histórica recebe destaque especial: trata-se de André Pinto Rebouças (1838-1898), uma figura singular, primeiramente por pertencer a uma família de negros e, ainda assim, se destacar em

importantes posições sociais em um Brasil escravocrata. Rebouças tornou-se um respeitável confidente de d. Pedro II e um amigo verdadeiro da família real, tanto que, após a Proclamação da República, em 1889, acompanhou o imperador ao exílio. Conhecido, sobretudo, pela profissão de engenheiro, ele exerceu outras atividades, como professor e escritor. Participou, ainda, da Comissão de Engenheiros que seguiu rumo à Guerra do Paraguai, o que lhe originou uma verdadeira repulsa ao militarismo e às guerras. Por essa razão, Rebouças se manifestava a favor de reformas, mas nunca estimulava revoluções. Na política foi um monarquista; todavia lutava por algumas causas tipicamente progressistas. Com relação à abolição, embate constante em sua vida, assegurava que esta deveria estar associada a políticas sociais e econômicas; para tanto, acreditava que a solução se daria com a integração dos negros na agricultura, sendo também proprietários de parcelas de terras. Rebouças intitulou essa proposta de “Democracia Rural Brasileira”.

Segundo Joselice Jucá (2001, p.23), Rebouças era um homem solitário, já que nunca se casou. Seus escritos indicam que “[...] foi uma pessoa introvertida, com forte tendência ao masoquismo e à melancolia”. Além disso, a pesquisadora ressalta o fato de o engenheiro manter uma rotina inabalável durante anos: “[...] a partir da década de 80, por exemplo, o seu diário inicia-se, todos os dias, com: ‘5h, Acordar, Toilette, Banho, Diário, Balancete etc.’. Raramente mencionava atividades relacionadas ao lazer” (ibidem, p.24).

Carlos Gomes conhece Rebouças por intermédio do Visconde de Taunay (1843-1899) e sua atuação na narrativa ganha relevo pela dedicação sincera e desinteressada que devota ao músico. O biógrafo sugere até mesmo que seja ele o narrador do longa-metragem: “[...] se eu fosse escrever o roteiro, provavelmente faria de André Rebouças o narrador do filme. Abriria o filme com ele, exilado em Funchal, na Ilha da Madeira, contando a história em flashback” (Fonseca, 1994, p.32). A responsabilidade que o engenheiro ganha no enredo não para por aí. Ele se torna um amigo fiel de Carlos e luta toda a vida para ajudá-lo em seus problemas, principalmente aqueles relacionados às dificuldades financeiras. Mas, além disso, é um conselheiro e um

amante de sua ópera, visto que essas e outras informações, como as experiências vividas com Carlos na Itália, podem ser encontradas em seu diário. Em um desses registros, referente à estreia de *Fosca* em Milão, ele dirá: “[...] os milaneses boquiabertos’ gritam, ao final da ópera, entusiasmados: ‘*Che bravo giovanotto! Che bello indiano! Che simpatico!*’” (ibidem, p.95). O narrador, em contrapartida, afirma: “Provavelmente Rebouças usou mais sua imaginação que sua memória, quando registrou isso em seu diário” (ibidem, p.95). Como observamos no fragmento, o biógrafo de Carlos, mais uma vez demonstra seu ceticismo em relação à possibilidade de se ter acesso aos fatos em sua inteireza.

Rebouças admirava muito a mulher de Carlos, Adelina Peri, tanto que, em certo momento da narrativa, ele a descreverá como uma ovelha ao lado de um leão. Esse é, inclusive, o título do quarto capítulo da obra, “A ovelha e o leão”. O próprio narrador abre a possibilidade de compararmos o músico a Peri, da obra *O guarani*, de José de Alencar, e Adelina, à bela Cecília. O fato é que Carlos Gomes apresenta constantes mudanças de temperamento e, normalmente, é Adelina quem sofre com isso:

Já vimos, em nosso filme, a diferença de temperamento entre Carlos, o “leão” rabugento e dominador, e Adelina, a “ovelha” amorosa. Rebouças gosta de Adelina, comove-se com sua beleza, admira-a como pianista, sente prazer em ouvi-la cantar e recitar versos e chega ao ponto de escrever uma carta ao imperador – que, como foi dito, não queria o casamento de Carlos com uma italiana – elogiando-lhe “os extraordinários dotes”. Assim, Rebouças, apesar da admiração e da amizade que sente por Carlos, toma sempre o partido da mulher nas ocasiões em que o casal discute. (ibidem, p.101)

O narrador, em dado momento, chega a dizer que André Rebouças mereceria um filme só sobre ele, mas, de qualquer modo, encerra a narrativa com o engenheiro abolicionista exilado em Funchal. Rebouças, momentos antes de se suicidar, pensa em Carlos Gomes. A última frase do romance, por fim, é “Rebouças está morto” (ibidem, p.246). Com isso, o biógrafo do grande maestro Gomes deixa sua homenagem explícita à importante figura de André Rebouças.

Carlos Gomes e a identidade nacional

*Deus me faça brasileiro, criador e criatura
Um documento da raça pela graça da mistura
Do meu corpo em movimento, as três graças
do Brasil.
Têm a cor da formosura...*

*(Três meninas do Brasil,
Moraes Moreira)*

Em *O selvagem da ópera* a confluência genérica – mescla entre narrativa histórica, biografia, cinema, ópera – revela um estilo muito particular de contar a vida de alguém. Esse espaço híbrido, no entanto, mascara o tema central da narrativa, exigindo do leitor, assim como de um garimpeiro à procura de um bem precioso, sair em busca das pistas deixadas pelo narrador. Em meio às viagens, aos surtos criativos, às crises financeiras de Carlos Gomes, perguntas sem respostas vão sendo deixadas ao longo do texto, criando um elo pelo qual o leitor deve se guiar a fim de sair do labirinto, ou por que não dizer?, do sonho onde se colocou quando deu início à “partitura rasgada”.

De posse do fio condutor, deparamo-nos com um tema muito recorrente nas representações latino-americanas, das quais Carlos Gomes é um exemplo: a da formação identitária de um povo. Podemos afirmar, assim, que o romance de Rubem Fonseca propõe-se a “reler” a história, ao voltar-se para questões referentes aos aspectos de construção identitária e nacionalidade, sobretudo no que concerne às diferenças culturais entre América Latina e Europa, problematização já explicitada no próprio título da obra, quando Fonseca nomeia Carlos Gomes como um “selvagem” diante de uma arte esteticamente europeia. Portanto, o tema dos valores socioeconômicos e culturais, relacionados ao estabelecimento de uma identidade tanto nacional como individual, torna-se um assunto de destaque dentro da narrativa, um veio propulsor a partir do qual o romance se alimenta, enriquecendo-se constantemente.

A literatura brasileira, de maneira geral, se interessou muito pelo tema da identidade; essa necessidade surge no século XIX motivada pelo desejo dos românticos de buscar características típicas do ser e da

cultura nacional. No século XX, os modernistas procuraram também estabelecer uma consciência criadora própria, evidenciando o caráter multicultural do brasileiro. Rubem Fonseca, no fim desse século, põe em cena a história de vida de Antônio Carlos Gomes e nos mostra como o tema do conflito entre “o próprio e o alheio”, no cenário latino-americano, não é algo circunscrito a um período específico da história, mas, ao contrário, uma discussão recorrente, antiga e ao mesmo tempo sempre atual.

Esse romance retrata Carlos Gomes a partir dos 23 anos, pouco tempo antes de o músico decidir sair de Campinas, sua cidade natal, a caminho do Rio de Janeiro, com o objetivo de pedir ao imperador d. Pedro II uma recomendação para iniciar seus estudos no conservatório dessa cidade. Carlos fica pouco tempo na capital; porém, é o período suficiente para compor duas óperas: *A noite do castelo*, dedicada ao imperador, e *Joana de Flandres* (ou *A volta do cruzado*). Após a estreia da segunda ópera, d. Pedro II decide financiar seus estudos na Itália. É, aliás, nesse país que o músico compõe *Il Guarany*, primeira ópera em terra estrangeira, responsável pelo seu reconhecimento internacional como músico brasileiro.

A ênfase desse resgate biográfico, por esse motivo, recai sobre as experiências vividas por Carlos na Itália, lugar onde se casou, teve muitos filhos e, no quesito profissional, viu sua produção artística alcançar o ponto de maior destaque: lá, ele será autor de duas Revistas¹ (*Se Sa Minga* e *Nella Luna*) e de seis óperas. Como resultado de sua boa inserção no universo da música erudita europeia, Carlos enfrentará a comparação de sua arte com a de grandes nomes da música na época, tais como Verdi, Ponchielli, Boito, Puccini e Wagner. Mas, ao contrário do que se imagina, Fonseca não narra uma vida de sucesso, nem pretende manter, por meio da ópera de Carlos, uma imagem perfeita do maestro; ao contrário, é principalmente ao artista impulsivo e contra-

1 Revista é um gênero de teatro, de gosto marcadamente popular. O espetáculo combina música, dança e também breves encenações teatrais humorísticas ou satíricas. Segundo o próprio narrador, “Revista é um gênero de espetáculo ainda não realizado na Itália [até aquele momento], mas já em grande voga na Europa, sobretudo em Paris” (Fonseca, 1994, p.51).

ditório que é dada a maior atenção. São às dificuldades pessoais, financeiras e de criação que o leitor terá mais acesso ao longo da narrativa.

O foco escolhido por Rubem Fonseca para a narrativa, todavia, não é casual; o autor faz uso de um modelo de romance bem contemporâneo para refletir sobre uma problemática antiga da sociedade brasileira, que ganha força no Brasil justamente com a Independência, no período do Romantismo literário. Trata-se do desejo de construção da nacionalidade. Segundo Eduardo Coutinho (2003, p.61), em meados do século XIX:

Construir uma literatura nacional passou a ser uma espécie de missão para os escritores da América Latina, que se lançaram, então, na busca de aspectos que pudessem conferir especificidade à sua produção, tornando-a distinta e, por essa mesma particularidade, à altura do que se produzia na Europa.

Na ópera brasileira o processo é equivalente; em relação ao episódio de estreia da primeira ópera de Carlos, *A noite do castelo*, o narrador tece comentários a respeito do sucesso provocado pela apresentação, destacando uma cena cujos espectadores estão em pé aplaudindo e parabenizando o músico em alta voz. Na sequência da narrativa, aborda de maneira bastante explícita a questão identitária ao resgatar trechos do periódico *A Gazeta Musical* em que se esperava de Carlos uma música tipicamente nacional:

A segunda versão [de sua primeira ópera], mais comedida, retira o sustenido do episódio, abaixa um semitom. [...] Carlos é muito aplaudido. Com entusiasmo, sim. Há um forte sentimento nacionalista, que precisa consagrar seus heróis também na ópera. “A musa nacional rasgou o crepe que a envolvia desde a morte de José Maurício”, diz *A Gazeta Musical*. “Quem sabe se com o seu prematuro gênio Carlos Gomes não poderá fundar uma nova escola de ópera, a escola americana?” (Fonseca, 1994, p.24-5, grifo nosso)

O fenômeno literário apontado por Coutinho pode ser verificado na arte em geral desse período. Carlos Gomes representava, naque-

le momento, a possibilidade concreta de o Brasil, por extensão a América,² mostrar à Europa sua qualidade artística. Rubem Fonseca, todavia, parece querer revelar que o sonho romântico pensado para o compositor não é compatível com a história traçada por ele, o que não o impediu, contudo, de levar – e elevar – o nome do país para os palcos do teatro Scala, em Milão.

A perspectiva em relação ao modo de se perceber e pensar a identidade nacional apresenta, ao longo do século XX, dois momentos de grande transformação em relação ao que se valorizava no início do XIX. A primeira ruptura foi marcada por uma leitura crítica da tradição romântica, cujo texto emblemático ficou sendo o *Manifesto antropofágico*, de Oswald de Andrade. Segundo Coutinho, do ponto de vista modernista, a “[...] *naiveté* romântica foi substituída por tintas fortemente paródicas”, mas “[...] a questão da identidade cultural e nacional ainda foi abordada nesses movimentos por uma perspectiva ontológica, o que explica em grande parte o fato de eles terem sido seguidos de uma série de movimentos regionalistas do tipo engajado” (Coutinho, 2003, p.63).

Na segunda metade do século XX, com o descrédito da perspectiva histórica, as noções de identidade e nacionalidade “[...] passaram a ser vistas como construções discursivas” (ibidem, p.65). Nesse contexto, a

2 Nesse início de nacionalismo, muitas vezes o adjetivo “brasileiro” era substituído por “americano”. Luiz Roberto Velloso Cairo, pensando nisso, trabalha com o conceito de “instinto de americanidade”, no qual defende a ideia de que existia entre os românticos o sentimento de pertença ao continente americano. Para isso, basta lembrar-se do poema de Castro Alves “O livro e a América”; *Vozes da América*, de Fagundes Varela, *Poesias Americanas*, de Gonçalves Dias. Mais adiante no tempo, podemos citar o livro de poemas *Americanas*, de Machado de Assis, entre outras produções artísticas que tomavam os termos América e Brasil quase como sinônimos. Depois, já no começo do século XX, com os adidos à Doutrina Monroe e o início da política pan-americana, é que os EUA “roubaram” para si a qualidade de serem americanos. Vale lembrar, também, de uma passagem muito interessante do romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade, em que o “herói da nossa gente”, em um ímpeto de nacionalismo, diz: “[...] não vou na Europa não. Sou americano e meu lugar é na América. A civilização europeia de-certo escolhamba a inteireza do nosso caráter” (s.d., p.145). Parece certo que Mário utiliza o adjetivo “americano” em referência à tendência romântica que ele pretendia contrapor.

“Identidade” não pode mais ser vista em termos ontológicos, mas antes como um conceito múltiplo e em constante mutação, e a “nação” se revelou um constructo como outros, baseado, por exemplo, em referências de outra sorte, tais como a etnia, a religião ou a língua, a História Literária abandonou seus pilares tradicionais e se tornou a articulação de sistemas ao mesmo tempo imbricados, superpostos e dinâmicos. É como uma disciplina marcada pelo signo da pluralidade e do dinamismo que ela vem realizando hoje, na América Latina, sua tarefa de reconfiguração de identidades. (ibidem, p.68)

É nessa perspectiva que Rubem Fonseca conduz sua narrativa: o foco gira em torno das conjunturas vividas pelo músico para criar uma arte que fosse tipicamente nacional, porém, em terras estrangeiras; ser discípulo dos italianos, já que será entre eles que obterá o título de maestro, e ao mesmo tempo ser subsidiado financeiramente pelo governo brasileiro; agradar aos patrícios que esperavam dele a consolidação de uma identidade musical brasileira no exterior e, por outro lado, se inserir em um espaço marcadamente europeu.

Assim, Rubem Fonseca toma como base a vida de Carlos Gomes para propor uma releitura do que foi o nosso projeto romântico, ou seja, a partir das discussões realizadas em torno do particular podemos ter acesso à consciência social dos escritores românticos, empenhados na descrição das paisagens, dos costumes e dos tipos humanos em favor da construção de uma cultura brasileira. O autor, ainda, compõe o romance com as leituras críticas realizadas pelos contemporâneos de Carlos Gomes, em confronto com aquelas propostas pelos modernistas do começo do século – estes também agentes de um novo projeto de identidade nacional. O resultado final, portanto, é uma obra que expõe e questiona os fatos selecionados, mas não busca determinar um ponto de vista. As características apontadas por Coutinho na citação anterior estarão presentes em *O selvagem da ópera*, seguindo o molde de uma literatura que abandona os padrões tradicionais para adotar sistemas imbricados e superpostos, em busca de uma nova leitura para os assuntos relacionados ao nosso caráter identitário.

Um certo selvagem na ópera

“Sou um tupi tangendo um alaúde”

(Mário de Andrade,
Paulicéia desvairada)

Em *O selvagem da ópera* temos a oportunidade de seguir os passos de Carlos Gomes, artista brasileiro que viveu a glória da fama, mas também sofreu o repúdio da crítica em relação ao seu trabalho. Em meio à caracterização da personagem e o seu envolvimento no contexto da época, o tema principal da narrativa aos poucos se revela ao leitor: questões mais abrangentes sobre a ópera, o cinema e, sobretudo, sobre o projeto de uma cultura nacional vão surgindo e sendo deixadas em aberto ao longo da história.

As crises de identidade vividas pelo músico ganham, então, o espaço central da narrativa, uma vez que se mostra sempre atormentado pela sombra da influência e da imitação de um modelo de ópera consolidado na Europa. Os temas concernentes à existência de uma dependência cultural entre os países “periféricos” e os “centrais”; a problemática da mestiçagem justamente em um período – segunda metade do século XIX – em que o discurso científico se armava com argumentos condenatórios aos cruzamentos raciais, são pontos fundamentais na abordagem da presente obra. Por essa razão, perguntas, tais como, “Carlos Gomes fundou uma escola de ópera americana?” ou “Por que depois de consagrado, foi esquecido?” são indícios suficientes para compreendermos em qual(is) alicerce(s) se sustenta o romance.

Tentar responder a essas questões talvez não seja um exercício necessário, ou mesmo adequado, para a análise que pretendemos desenvolver aqui; todavia, mesmo sem resposta, essas dúvidas servem para dar andamento à narrativa, como uma espécie de *leitmotiv* do texto. Como diria Jameson (2007, p.202): “A versão pós-moderna [sobre a história] envolveria não a dúvida, mas apenas multiplicidade, a simples multiplicação de inúmeras versões fantásticas e autocontraditórias”. Assim, em decorrência das múltiplas possibilidades de olhar para um mesmo fato, tentaremos verificar como Rubem Fonseca propõe

ler a questão da construção de uma identidade americana a partir da trajetória de vida de um importante maestro brasileiro.

O ponto de partida para a análise coincide com o da própria obra, ou seja, o título a ela atribuído. Sim, pois o vocábulo *selvagem* apresenta uma carga semântica interessante no que diz respeito à busca de nossa identidade nacional, já que a figura do autóctone tem sido considerada, desde o século XIX, como uma manifestação, embora particular, significativa no conjunto de nossa cultura. Analisar a problematização temática do romance, nesse sentido, obriga-nos a pensar a respeito do projeto romântico, artístico e político, de cunho nacionalista do Segundo Império,³ levando em consideração a ambição da corte de dar autonomia cultural ao país e, ainda, o empenho da literatura na realização de tal projeto. Os romances de José de Alencar, *O guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874) merecem destaque pelo esforço do escritor em tentar construir uma identidade nacional a partir da idealização dos costumes indígenas. Todavia, dentre as três obras indianistas de Alencar, *O guarani* nos interessa em particular, pois ao conferir notoriedade ao romancista, tornou-se símbolo da proposta romântica nacionalista. Não por acaso, Carlos Gomes, imbuído da importância da concretização de um projeto artístico nacional, elege a história desse romance para ser tema de uma de suas óperas,⁴ a primeira de um compositor brasileiro a entrar no cenário musical europeu.

Desse modo, Rubem Fonseca em *O selvagem da ópera* sugere uma relação de proximidade entre Carlos Gomes e Peri, o índio do romance

3 Com base nos estudos de Lilia Moritz Schwarcz (1998, p.126), a partir dos anos 1850, d. Pedro II empenha-se em um projeto de valorização da cultura brasileira. Em 1838 havia sido implantado o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), frequentado pelos escritores românticos brasileiros. “A partir dos anos 50 o IHGB se afirmaria como um centro de estudos bastante ativo, favorecendo a pesquisa literária, estimulando a vida intelectual e funcionando como um elo entre esta e os meios oficiais. Assim, com seus vinte anos, a suposta marionete se revelara, aos poucos, um estadista cada vez mais popular e sobretudo uma espécie de mecenas das artes, em virtude da ambição de dar autonomia cultural ao país.”

4 Importa observar que fazemos uso do título “*O guarani*” em referência ao romance de José de Alencar e “*Il Guarany*” para a ópera de Carlos Gomes. Esta regra não se aplica, no entanto, aos trechos de citação.

O guarani. De fato, essas duas figuras – histórica e fictícia – preservam em si características muito próximas; tanto é assim que, na capa da obra (na edição de 1994), ilustrada por uma folha de bananeira num fundo de tecido vermelho, o músico é designado como um selvagem, o selvagem da ópera.

No dicionário,⁵ o verbete *selvagem* traz diferentes definições, das quais selecionamos algumas: habitante das selvas; inculto; desabitado; agreste; bravo; feroz; sem civilização; primitivo; rude; grosseiro etc. Esses significados nos ajudam a entender, num primeiro momento, o modo como Carlos Gomes foi caracterizado pelo narrador, tal como constatamos nesta descrição inicial, cuja atenção recai aos diferentes traços que compõem a fisionomia do músico:

Hoje, aos vinte e três anos, Carlos mostra-nos o seguinte rosto: bigode espesso, cujos extremos grossos e retos terminam um pouco abaixo da comissura dos lábios [...]; uma pêra, que começa imediatamente abaixo do lábio inferior e cobre-lhe o queixo; os zigomas são salientes e os dentes, perfeitos, muito brancos, contrastam com sua tez morena. Cabelos abundantes enchem os lados da cabeça; Carlos os deixará crescer e vaidosamente os alisará com um “ferro de descomunal grossura”, dando à sua cabeça um aspecto leonino. Mas talvez o que chame mais a atenção neste corpo singular sejam os olhos. Há neles inteligência, impaciência, desconfiança, ansiedade. (Fonseca, 1994, p.8)

No fragmento, o narrador aproxima a imagem de Carlos à de um leão, mas a origem dessa analogia não é mérito de Rubem Fonseca, pois há vários indícios de que ele era assim caricaturado, mesmo aqui no Brasil. Para nos ajudar a comprovar tal assertiva, o livro de Lutero Rodrigues, fruto de sua tese de doutorado – intitulado *Carlos Gomes, um tema em questão*: a ótica modernista e a visão de Mário de Andrade (2011) – é muito instigante, pois traz um longo capítulo destinado a mapear toda a recepção de Carlos Gomes até a Semana de Arte Moderna. O autor subdivide esses documentos em: “Textos biográficos”;

5 Definição retirada do *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. 2.ed., Nova Fronteira.

“A fonte primária nas construções de biografias”; “Textos de críticas e apreciação de obras” e “Discursos e Polianteias”.

O resgate bibliográfico da imagem de Carlos Gomes no período delimitado possibilita o reconhecimento das possíveis fontes usadas por Rubem Fonseca para a escrita de *O selvagem da ópera*; dentre elas, um livro de Alexandre José de Mello Moraes Filho, intitulado *Artistas do meu tempo*, de 1905, em que o autor inicia narrando o momento em que conheceu Carlos Gomes, um homem de “[...] semblante quase selvagem, de aspecto quase leonino, aquela nobre cabeça distinguia-se de todas as outras” (Moraes Filho apud Rodrigues, 2011, p.42, grifos nossos). O impacto causado pela aparência física do compositor, como, aliás, afirma Lutero Rodrigues, não ocorria apenas entre os europeus, mas também era um destaque entre os brasileiros.

Antes dessa data, Visconde de Taunay, em um discurso de saudação a Carlos Gomes, proferido em 25 de julho de 1880, refere-se a ele como “cabeça leonina”. Esse discurso compõe a relação dos textos escritos por Taunay e postumamente publicados por seu filho, Affonso d’Escragnolle Taunay, na obra intitulada *Dous artistas máximos: José Maurício e Carlos Gomes* (1930) (esse livro também foi selecionado por Rodrigues; além disso, ocupamo-nos em analisá-lo quando tratamos, no capítulo anterior, da recepção biográfica de Carlos Gomes).

Há, ainda, um livro intitulado *O homem da cabeça de leão (Carlos Gomes): suas músicas e seus amores*, de 1971, em que o autor, Gabriel Marques, também aproxima a imagem do músico à figura de um leão. Esses documentos, que provavelmente ajudaram o escritor na composição de *O selvagem da ópera*, nos interessam de modo parcial, pois como o objeto de nosso estudo é o romance, ou seja, a obra ficcional, não estamos interessados em contrapor informações ou confirmar dados; porém, em determinados aspectos, eles nos auxiliam no percurso analítico-interpretativo. O quarto capítulo do romance de Rubem Fonseca, por exemplo, recebe o nome de “A ovelha e o leão”, em referência ao casamento de Carlos com Adelina Peri, uma pianista italiana.

No título do romance de Rubem Fonseca, *selvagem* assume a função de um substantivo, que pode ser entendido dentro do campo semântico da palavra “homem”, por exemplo, “o homem da ópera”. Todavia,

não se trata de qualquer homem, de modo genérico; ao contrário, é Carlos Gomes o tal “selvagem da ópera”. Portanto, a substituição de “homem” por “selvagem”, ou de “Carlos Gomes” por “selvagem”, implica um desejo de criar um universo de sentido único, que possa caracterizar adequadamente a história do romance em questão. Quando Rubem Fonseca adota o termo, todavia, ele não parece estar unicamente interessado em aproximá-lo do estereótipo de um leão, em virtude de seu cabelo abundante e rebelde.

Em outro fragmento, fica fácil constatar as outras relações estabelecidas pelo narrador ao propor esse título para a sua história: “Dizem que Carlos herdou as feições da mãe, bela cariboca (ou cafuza, há dúvidas), principalmente o nariz fino; do pai, mulato, recebeu o mau gênio e o talento para a música” (Fonseca, 1994, p.8). Trata-se, então, de um homem caracterizado pela miscigenação racial, que traz estampado no rosto um pouco de sua brasilidade; brasilidade, inclusive, que fará dele um artista exótico no país em que decide se tornar um maestro. Esse fragmento é importante, ainda, porque o autor deixa suas primeiras pinceladas de ironia ao sugerir – supostamente aliado ao ideal romântico – que a beleza física de Carlos é de origem materna, portanto, indígena, enquanto o mau gênio foi herdado do pai, um descendente de negros. Assim, é com essa pincelada de ironia que Rubem Fonseca inicia o romance e aproxima a figura de Carlos Gomes com a do herói nacional romântico ao chamá-lo de “o selvagem da ópera”.

Voltando ao romance de Alencar, Peri vive o impacto do contato com o homem branco, mas estabelece com ele afinidade e cria uma relação de amizade incondicional. Em certa ocasião, o índio salva a jovem Cecília de uma avalanche de pedras e recebe a eterna gratidão do pai da moça, o fidalgo português d. Antônio Mariz. Peri, então, abandona sua tribo e passa a viver para proteger Ceci de todos os perigos e para satisfazer todos os seus desejos. A trama é rodeada de imprevistos; ao final, diante de uma invasão inevitável da tribo aimoré, d. Antônio pede a Peri que se converta ao cristianismo e com essa condição fuja com Cecília, a única que poderia sair viva do massacre pretendido pelos indígenas.

A história de Peri e Ceci, como vimos, será tema da principal ópera de Carlos Gomes, a primeira em solo italiano e a que mais lhe proporcionou notoriedade. A transposição do texto literário para o libreto da ópera apresenta, como não poderia deixar de ser, algumas alterações na intriga. Em virtude disso, transcrevemos abaixo o resumo do libreto, disponibilizado por Sérgio Nepomuceno A. Corrêa (1992, p.77-8) na obra em que compõe a discografia do músico:⁶

A história se passa nos arredores do Rio de Janeiro por volta de 1560. Os índios aimorés e guaranis estão em guerra. Cecília, filha de d. Antônio de Mariz, velho fidalgo português e chefe dos caçadores de uma colônia lusitana, está comprometida por imposição paterna a casar-se com d. Álvaro, aventureiro português, apesar de a este os caçadores haverem prometido uma índia aimoré. Todavia, Cecília enamora-se do índio Pery, líder da tribo guarani, que por sua vez apaixonado resolve apoiar os caçadores em sua luta contra os aimorés. Em meio à contenda, Gonzáles, aventureiro espanhol, hóspede de d. Antônio, planeja trair os companheiros sequestrando Cecy, mas Pery descobre o plano e susta a tentativa. Durante a disputa Cecy é aprisionada pelos aimorés e o Cacique destes, por sua vez, apaixonou-se por ela. Pouco depois, também Pery é aprisionado pelos guerreiros. Ciente do amor entre Pery e Cecília, o Cacique resolve sacrificá-los. Entrementes com a repentina chegada do velho d. Antônio e seus companheiros tudo se resolve. Uma nova traição de Gonzáles faz com que d. Antônio e Cecília sejam encarcerados no próprio castelo daquele. Pery vai em busca da amada, pois sabe que d. Antônio pretende matar-se e levá-la consigo. Pery implora por Cecília e d. Antônio, emocionado ante a força do sentimento que une os dois amantes, tomando da espada batiza Pery tornando-o cristão. Cecília e Pery fogem e, ao longe, contemplam a explosão do castelo junto com d. Antônio, que resolveu sacrificar a vida para salvar a da filha.

O narrador de *O selvagem da ópera* conduz sua narrativa sempre às voltas com o recurso metaficcional, fórmula que lhe permite discutir temas variados em paralelo com a trama da história. No caso da transposição realizada por Carlos Gomes do romance de Alencar, o narrador

6 O libreto completo da ópera *Il Guarany*, em italiano, está disponível em: <<http://www.librettidopera.it/guarany/guarany.html>>.

aproveita para discorrer sobre o tema da adaptação. Em virtude disso, destaca uma cena em que José de Alencar, depois de assistir a estreia de *Il Guarany*, no Rio de Janeiro, teria se mostrado insatisfeito com o trabalho do compositor: “Gomes fez do *Guarani* uma embrulhada sem nome, cheia de disparates” (Fonseca, 1994, p.82). Negar o trabalho de adaptação de um romance para outro suporte, no entanto, não é uma surpresa; aliás, a repetição desse tipo de avaliação é tão recorrente que poderíamos mesmo dizer que se tornou um clichê. Opinião que o narrador, uma figura interessada pelo trabalho cinematográfico, expõe em um comentário entre parênteses:

(*Embrulhadas* como as que foram feitas com o romance de Alencar – na verdade cometidas por Scalvini e D’orneville – ocorrem em todas as adaptações de romances, sejam para ópera, para balé, para teatro, para cinema ou para televisão. Na ópera, com sua ênfase melodramática, as adaptações são quase sempre delirantes. José de Alencar não conhece – ainda não foi dita – a frase do poeta Auden, libretista da ópera de Stravinski *A carreira do libertino*: “Nenhum enredo de ópera pode ser sensato, pois as pessoas não cantam quando sentem-se sensatas”). (ibidem, p.82)⁷

De acordo com o narrador, o romance de Alencar seria mais facilmente adaptado para o cinema, por ser uma arte com maiores recursos sintáticos, ao contrário da ópera, que deve acontecer entre os limites das paredes de um teatro.⁸ No libreto de *Il Guarany* realizado por Antônio

7 Toda adaptação de uma forma artística para outra requer desvios necessários em favor do novo suporte. Na tese de doutorado *D’O guarani a Il Guarany: a trajetória da mimesis da representação* (2004), José Eduardo Xavier da Silva propõe apresentar e discutir as afinidades e disparidades existentes entre o romance de Alencar e a ópera de Carlos Gomes. Para conhecimento, o trabalho está disponível em: <<http://www.repositorio.ufal.br/bitstream/123456789/860/1/JoseEduardoXavierdaSilva.pdf>>. Acesso em: 13 fev. 2012.

8 Segundo Margarida da Silveira Corsi, em sua tese de doutorado intitulada *Da pena em punho ao olho da câmera: a dialogia na (re)construção da identidade nacional em O guarani* (2007), o romance de Alencar, *O guarani*, recebeu oito adaptações para o cinema, sendo a primeira em 1908 e a última em 1996. O narrador de *O selvagem da ópera* faz questão de ignorar esses dados apenas para salientar um ponto que ele julga vantajoso na arte cinematográfica em relação à ópera.

Scalvini, a principal diferença entre o texto literário e o drama musical resulta, segundo ele, desta restrição espacial: “A fúria da natureza representada pelo rio caudaloso, no final do romance, por exemplo, é substituída, na ópera, por uma inexpressiva explosão do castelo do vilão Gonzales, vista de longe” (ibidem, p.69). O conhecimento da versão dramático-musical de *O guarani* aponta, também, para um fato interessante: os libretistas italianos, Scalvini e Carlo d’Ormeville, simplesmente substituíram o vilão Loderano – imigrante italiano – por um guerreiro espanhol.

O narrador do romance de Fonseca deixa clara sua preferência pelo cinema; mas não é a ópera *Il Guarany* que será indicada por ele para uma adaptação cinematográfica e sim a biografia do maestro que a compôs. Em sua proposta, no entanto, a vida de Carlos Gomes segue o drama musical romântico, no qual o triunfo e o trágico se justapõem. O índio de Alencar simboliza o herói imbatível e inabalável, disposto a tudo para cumprir seu juramento; Peri corresponde, então, à imagem do “bom selvagem” de Rousseau, que os românticos tanto aproveitaram. Carlos Gomes, por outro lado, não é constituído de maneira tão acabada, tendo em vista que sua maior característica é viver a crise do desejo de fazer e o medo de errar. Embora tenha alcançado a fama ainda jovem, julga-se o maior incompreendido e injustiçado de todos os homens, tal como ocorre com muitos personagens românticos.

Parte das lamúrias do compositor pode ser justificada pela recepção destinada a sua ópera. No Brasil, mesmo durante o percurso de sua carreira, o músico teve de lidar com críticas variadas, marcadas ora pelo enaltecimento, ora por um tom condenatório a sua permanência na Itália. No começo do século XX, entretanto, a apreciação crítica modernista mostrou-se ainda mais ácida em relação ao trabalho do músico, e isso porque a principal característica do projeto artístico que se iniciava naquele momento era rechaçar o nacionalismo romântico, a partir do qual Carlos Gomes tenta se adequar. É o que podemos observar através do resgate bibliográfico de Lutero Rodrigues.

Entre os autores que se ocuparam em exaltar a figura do compositor estão Luiz Guimarães Junior (1847-1898), André Rebouças (1838-

1898), Quirino dos Santos (1841-1886), José Veríssimo (1857-1916), Sílio Boccanero Junior (1863-1928), Visconde de Taunay (1843-1899), entre tantos outros. Por outro lado, muitos se dedicaram a desconstruir a imagem consolidada ao longo dos anos, a começar pelo discurso proferido por José Lino da Justa (1863-1952), em ocasião da morte do compositor. Ainda que o orador tenha elogiado a carreira de Carlos Gomes, parte de seu discurso procurou enaltecer a ópera de Wagner em detrimento da ópera italiana, o que não deixa de incorrer numa crítica à formação do músico brasileiro. A imagem de Carlos fica ainda mais prejudicada nos anos que antecedem a Semana de Arte Moderna; figuras como a de Menotti Del Picchia, Oswald de Andrade e Mário de Andrade, cada qual à sua maneira, trataram de “macular” a imagem nacionalista do maestro Gomes e condenar sua partida para a Itália.

Quem dá o “pontapé” inicial é Menotti Del Picchia ao publicar no *Jornal do Comércio*, em 23 de janeiro de 1921, um artigo polêmico, cujo título, “Matemos Peri!” já revela seu desejo de ruptura com as correntes artísticas e literárias precedentes. No texto, Del Picchia, além de afirmar que a exaltação do índio realizada pelos românticos foi uma mancha para a dignidade brasileira, também evidenciou seus preconceitos ao denegrir a imagem do índio real. A injúria foi tamanha que Mário de Andrade resolve escrever uma réplica ao artigo, com um texto chamado “Curemos Pery”, publicado em *A Gazeta* no dia 31 de janeiro desse mesmo ano, a partir do qual ressalta a imprecisão analítica do amigo e contesta as palavras duras usadas contra os índios.

Em todo caso, Mário também apresenta suas críticas a Carlos Gomes, em outro artigo, publicado no *Correio Musical Brasileiro*, datado de julho de 1921. Ao tentar responder à questão sobre a existência ou não de uma música brasileira, o autor afirma: “Carlos Gomes tê-la-ia feito, se o não prejudicara a estreita visão artística dos italianos do seu tempo, e em cuja escola aprendeu” (Andrade apud Rodrigues, 2011, p.138). Em outra oportunidade, num discurso pronunciado durante a cerimônia de formatura dos alunos do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, posteriormente publicado no *Correio Paulistano*, Mário novamente se posiciona em relação aos compositores que abandonaram seus países de origem: “Assim também é que Carlos Gomes

deve considerar-se músico italiano. O simples fato duma ou outra rara vez se ter lembrado de temas nacionais, mais literários que musicais, não o nacionaliza. O ethos de sua música é italiano” (ibidem, p.160).

Já em 1922, é a vez de Oswald de Andrade emitir seu posicionamento a respeito do compositor brasileiro, num artigo publicado em 12 de fevereiro, véspera do dia inaugural da Semana de Arte Moderna, no *Jornal do Comércio*: “O nosso homem conseguiu difamar profundamente o seu país, fazendo-o conhecido através dos Peris de maiô de cuia e vistoso espanador de cabeça, a berrar forças indômitas em cenários terríveis” (ibidem, p.140).

Esses posicionamentos, marcadamente opositivos, caracterizam o que podemos chamar de primeira fase modernista, cujo objetivo fundamental foi repelir o passado literário e artístico em favor de uma renovação estética, como podemos observar no pensamento de Mário de Andrade (ibidem, p.154, grifo nosso):

O Brasil ainda não produziu músico mais inspirado nem mais importante que o campineiro. *Mas a época de Carlos Gomes passou.* Hoje sua música pouco interessa e não corresponde às exigências musicais do dia nem à sensibilidade moderna.

Nesse contexto, seria impossível a imagem de Carlos Gomes permanecer incólume e inabalada. Seu esquecimento, nos dias atuais, pode ser em parte resultado desse primeiro momento do modernismo brasileiro. Além disso, o surgimento do cinema, ainda no fim do século XIX, também contribuiu para certo apagamento da ópera enquanto gênero musical, considerada antimoderna por excelência, em contraposição à arte cinematográfica, que inspirava modernidade e maior possibilidade de entretenimento.

Em face desse panorama, o romance de Rubem Fonseca parece trazer um certo paralelo entre o romantismo – de Alencar, de Carlos Gomes, do projeto de nacionalidade indianista – e o modernismo, que contou inicialmente com escritores empenhados no desejo de uma renovação estética e cultural, mas também propôs, num segundo momento, reelaborar o conceito de identidade nacional forjado

no século XIX. A própria inserção do cinema na narrativa sugere a passagem do tempo e as mudanças técnicas que ocorreram ao longo desse percurso. Aliás, a junção de ópera e cinema é um dos principais fatores que permitem enxergar o confronto entre o romantismo e o modernismo no romance.

Desse modo, a leitura realizada pelo movimento modernista também nos interessa, sobretudo aquela voltada para as raízes nacionalistas que incorporaram à história brasileira o folclore, o negro, o imigrante e, claro, o índio, ainda que radicalmente diferente daquele pensado pelos românticos. Talvez a obra que mais exemplifique a assertiva é *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, que inclusive faz referência a Carlos Gomes quase ao final da narrativa, quando o índio Macunaíma decide ir até o parque Anhangabaú, no centro de São Paulo, e lá se depara com o monumento de Carlos Gomes. Macunaíma senta-se no parapeito da fonte atraído pelo ruído da água que lhe dava a visagem do mar. Em meio a essa contemplação, o índio vê surgir uma embarcação que, pouco a pouco, revela-se um transatlântico de luxo que fazia a rota da Europa. Macunaíma, então, decide seguir viagem com aquela tripulação, porém não consegue subir a bordo, pois o navio parte deixando-o em terra firme, a ouvir as vaias dos passageiros.⁹

O protagonista da saga narrativa não consegue seguir viagem, é apenas um selvagem e não seria agradável sua presença entre a elegante tripulação. Esse episódio ocorre justamente quando o nosso herói está embaixo do monumento de Carlos Gomes, remetendo em imediato à partida do compositor para a Itália. A ideia de que a Europa seria a melhor saída para o compositor, nesse sentido, é simbolizada pela figura de Macunaíma, sobretudo quando este afirma: “Vou pra Europa que é melhor!” (falta referência); por outro lado, assim como acontece com o índio, o músico não deixa de ser, para o público europeu, um artista exótico (no melhor dos termos).

Na verdade, essa passagem de *Macunaíma* nos revela quanto o romance de Mário de Andrade pode nos fazer entender melhor a nar-

⁹ Essa passagem se encontra no início do 13º capítulo, “A piolhenta do Jigüê” (Andrade, s.d., p.153-4).

rativa de Rubem Fonseca, mostrando que o termo *selvagem* do título não se refere apenas ao projeto indianista romântico simbolizado pela personagem Peri, como sinalizamos anteriormente, mas também se aproxima da imagem do índio Macunaíma, “o herói da nossa gente”, tendo em vista que o próprio Mário tinha Carlos Gomes como um referente nacional para a escrita de seu romance. Desse modo, a leitura realizada por Fonseca a respeito da obra do maestro e da identidade do povo brasileiro perpassa esse percurso histórico entre o romantismo e o modernismo, dois movimentos que se mostraram, cada qual à sua maneira, preocupados com a nossa realidade cultural.

As relações que podemos estabelecer entre *Macunaíma* e *O selvagem da ópera* são inúmeras, a começar pelo fato de Mário de Andrade ter sido também musicólogo – ainda na infância estudou piano, depois canto e teoria musical – fato que o motivou a refletir diversas vezes acerca da música brasileira. Sob essa influência escreve *Macunaíma*, romance que recebe a alcunha de rapsódia – gênero antigo utilizado pelos gregos que significa composição musical formada por diversos cantos tradicionais ou populares de um país.¹⁰ No que concerne ao enredo das obras, outras semelhanças devem ser destacadas. Em primeiro lugar, Carlos Gomes e Macunaíma se assemelham por terem vivido um processo de deslocamento espacial logo no início das narrativas, ocasionando mudanças profundas em ambos os protagonistas.

Em síntese, Macunaíma deixa sua terra natal a fim de se aventurar na cidade grande, cosmopolita, voltando para casa após um longo período, contrariado com a solidão e prestes a morrer. O trajeto realizado pelo “herói da nossa gente” permite que Mário de Andrade discuta nas entrelinhas o desejo do brasileiro de ser americano e, ao mesmo tempo, de estar preso à cultura europeia. É o que podemos constatar no casamento de Macunaíma com Ci – a mãe do mato. O filho do casal, que simbolicamente representaria a civilização brasileira – fruto da relação do povo brasileiro e a geografia do país – morre, mas Ci, antes de partir, deixa com o herói um amuleto chamado muiraquitã que

10 Definição retirada do *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. 2.ed., Nova Fronteira.

passa a ser uma aliança entre os dois, isto é, entre o povo brasileiro e a natureza tropical. O herói, por sua vez, perde o amuleto que vai parar nas mãos do gigante Venceslau Pietro Pietra, um colecionador italiano. Para retomar a posse da muiraquitã, Macunaíma deve lutar com o tal gigante, o que significa tentar desvincular a nascente civilização brasileira da grande cultura europeia.

Para recuperar o talismã, Macunaíma decide ir a São Paulo em busca de Pietro Pietra, mas seu adversário era poderoso, conhecido como o gigante Piaimã, o comedor de gente. Percebendo a situação de Macunaíma, Vei, a Sol, decide dar a ele mais uma chance de retomar o antigo projeto de criação de uma cultura nacional e, para isso, propõe um casamento entre ele e uma de suas filhas de luz – símbolo do clima tropical – pedindo-lhe uma única condição: jurar fidelidade a ela. Mas Macunaíma, tão logo faz o juramento, já parte em busca de uma cunhã (mulher portuguesa) para “brincar”. Concretizada a traição, Vei se zanga e promete vingança. Macunaíma continua a busca do amuleto e nesse percurso o herói vai, pouco a pouco, se adaptando aos variados espaços urbanos com os quais se depara – tanto é assim que no capítulo “Cartas pras Icamiabas”, o herói já fala, escreve e se comporta como os brancos; aprende a complexidade da língua a ponto de diferenciar o brasileiro falado do português escrito.

Desse modo, na disputa que trava com o gigante Pietro Pietra, ele sai parcialmente vencedor, pois, ao mesmo tempo que consegue recuperar a muiraquitã, seu contato com o centro urbano e o vilão europeu são suficientes para corrompê-lo nos vícios e costumes da cultura estrangeira. Assim, mesmo de posse do amuleto, Macunaíma já não é mais capaz de pôr em prática a tarefa a ele destinada por Ci. Quando, então, retorna definitivamente à antiga tapera onde nasceu, o herói está sozinho e adoentado. Por lá, Vei concretiza seu plano de vingança e o índio perde outra vez a muiraquitã sem ter sido capaz de consolidar uma civilização legitimamente brasileira.

De forma análoga, podemos pensar a trajetória de Carlos Gomes narrada em *O selvagem da ópera*. O músico é descrito como um jovem impetuoso, movido sempre pelo desejo de alcançar o sucesso; porém, pouco a pouco, essa virtude vai dando lugar a uma personalidade mais

pessimista. Carlos chega a Milão e descobre que não pode se matricular no conservatório dessa cidade por causa de sua idade avançada, 27 anos. Esse primeiro senão, somado ao clima gélido da região, são os aspectos iniciais desencadeadores do constante estado de depressão e insatisfação que particularizam a vida do músico: “Passa os insuportáveis dias de inverno deitado na cama, sentindo-se mal. Muito infeliz, pensa em voltar” (Fonseca, 1994, p.42).

O Maestro Lauro Rossi, diretor do conservatório, por sua vez, se propõe a orientá-lo nos estudos, como um professor particular. Porém, o pesquisador e crítico de música Marcus Góes, no livro em que comenta as cartas recolhidas do maestro, revela que, além da idade avançada, ninguém “[...] queria que um *estrangeiro tão diferente* e supostamente mal educado estudasse no conservatório em que estudava a fina flor da nobreza e da alta burguesia italiana” (Góes, 2008, p.47, grifos nossos). Assim, a orientação nos estudos proposta pelo Maestro Rossi havia sido motivada, provavelmente, pela “larga e prometedora” bolsa de estudos trazida por Carlos do Brasil. Góes (ibidem, p.47-8) observa ainda que o músico brasileiro estudou muito pouco na Itália: “São várias as referências a pouca assiduidade de Carlos Gomes, como se vê em declarações do próprio Francisco Manuel¹¹ e eram fingidas as ‘doenças’ eternamente alegadas por Carlos para fugir das aulas e dos exercícios”.

Rubem Fonseca também recorre às cartas emitidas por Carlos Gomes; os fragmentos epistolares são usados pelo biógrafo fictício como instrumento para compor seu enredo, bem como legitimar o texto e desvendar a personalidade de Carlos. Assim, não por acaso, o exemplo que segue entra em concordância com as informações apresentadas por Góes: “A câmera mostra-o, ora enérgico, debruçado sobre livros,

11 Francisco Manuel da Silva (1795-1865) é autor do *Hino Nacional Brasileiro* e, entre os feitos realizados como maestro, o de maior destaque é a fundação do Conservatório de Música na capital do Império, em 1848, assumindo sua direção até 1865. Disponível em: <<http://www.musica.ufrj.br>>. Acesso em: 16 fev. 2012. Francisco Manuel foi um amigo e protetor de Carlos Gomes, participou de sua entrada no Conservatório do Rio de Janeiro e apoiou muito os primeiros anos do músico na Itália.

ao piano; ora exausto, vitimado por uma broncopneumonia, faltando às aulas de Rossi por sentir-se infeliz e doente. Ou então alternando euforia com depressão” (Fonseca, 1994, p.49).

Na Itália, então, o músico vive atormentado por crises de identidade de várias ordens. Em um primeiro momento por não se adaptar completamente ao estilo de vida dos italianos, ao clima e à distância da família. Depois, por não se sentir aceito no universo estrangeiro e, conseqüentemente, pelo desejo de criar uma arte inovadora e nacional que, ao mesmo tempo, agradasse ao público europeu. Assim, o desejo de criar algo representativo do Brasil é rapidamente substituído pela tentativa de se enquadrar ao molde europeu: “Antiteticamente, Carlos Gomes quer ser simultaneamente brasileiro e europeu. Busca com ânsia ser reconhecido como um grande músico, em seu país e no ‘mundo civilizado’; tornar-se um artista europeu é o caminho mais rápido e seguro de satisfazer seu desejo” (ibidem, p.109). Para isso acaba por tentar enquadrar a matéria local em um molde importado, e acaba por provar que nenhuma cultura pode refletir perfeitamente a outra. Carlos “[...] veste-se, fala, compõe como um artista europeu. Usa a máscara que supõe que os outros querem que ele use” (ibidem, p.109), mas, nos momentos de maior autocrítica, “[...] em carta para Taunay, repete não passar de um ‘caipira charlatão’” (ibidem, p.110).

No jornal *Gazzetta Musicale*, a peça *Il Guarany* é avaliada como uma ópera que não consegue realmente quebrar os paradigmas, mostrar algo novo: “Na verdade, o maestro não ‘rompe com a regra’ por falta de audácia ou excesso de prudência. Paradoxalmente, sua audácia é *seguir a regra*, fazer ópera italiana, *ser um artista italiano*” (ibidem, p.109, grifos do autor). Nesse sentido, Carlos Gomes vive à sombra de duas culturas às quais se vê pressionado a agradar, sem perceber que parte do “peso” carregado é fruto de sua própria intolerância: Carlos sofre com a opinião que os outros podem vir a ter de seu trabalho, mesmo tendo a oportunidade de ver todas as suas óperas encenadas no teatro Scala, feito surpreendente para um artista estrangeiro. Como afirma Góes (2008, p.129-30): “A partir de pouco tempo depois de sua chegada seu gênio afável com os colegas e seu exotismo lhe foram abrindo muitas portas, e seu inserimento no ambiente italiano não foi nada difícil”.

Depois do êxito com a ópera *Il Guarany*, o maestro vê a impossibilidade de permanecer como um eterno exótico em terras estrangeiras, até porque sua diferença em face do estrangeiro se dilui ao longo do percurso, tal como ocorreu com Macunaíma ao sair de sua terra natal: “Carlos já fala italiano fluentemente, escreve nessa língua com desembaraço e sente prazer, e orgulho, ao demonstrar tais habilidades” (Fonseca, 1994, p.59). Segundo o narrador, Carlos tinha a ambição de ser famoso como Verdi; esse desejo estará constantemente na voz dada ao músico no romance: “[...] eu quero escrever óperas, como Verdi” (Fonseca, 1994, p.54).

Conforme nos revela Marcus Góes, no Brasil ninguém esperava que Carlos não retornasse da Itália, tanto que, em 1864, Francisco Manuel envia uma carta ao músico na qual o incentiva a continuar os estudos na Europa “[...] a fim de podê-los transmitir aos futuros alunos” (Góes, 2008, p.65) do Conservatório de Música na capital do Império. A permanência de 32 anos na Itália, o que significa toda a carreira produtiva do maestro, gerou nos brasileiros certo desapontamento, já que a música no Brasil, naquele momento, necessitava de bons e eficientes compositores.

A despeito das crises pessoais de Carlos, o conflito vivido por ele justifica-se, em parte, pela própria condição brasileira do século XIX, uma vez que a nação procurava rechaçar algumas formas de assimilação cultural em prol da valorização das “coisas” que eram julgadas propriamente brasileiras. Por outro lado, sendo um país “jovem”, o Brasil não poderia deixar de considerar as produções artísticas já consagradas na Europa – a própria ópera não fazia parte da tradição portuguesa e, menos ainda, nacional. Carlos Gomes, mesmo no Brasil, já era fruto dessa realidade histórica e, portanto, trazia consigo as referências dos operistas italianos. Assim, mesmo parcialmente incumbido de desenvolver uma arte americana, lhe foi também recomendado, por d. Pedro II, que aprendesse com os melhores nomes dessa arte na Itália. Percebemos com isso que não era apenas Carlos Gomes que sofria a crise de não alcançar uma expressão nacional: o próprio país vivia a mesma tensão.

Livre do projeto nacionalista indianista romântico e já um pouco distante dos primeiros idealizadores de uma identidade nacional, Ma-

chado de Assis, ao pensar acerca da literatura brasileira, parece já melhor entender a não equivalência direta entre uma arte presa à cor local e sua capacidade de ser representativa da cultura nacional – é o que podemos observar do fragmento tirado do clássico ensaio “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, publicado em 1873:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (Assis, 1980, p.357)

A morte de Carlos Gomes em *O selvagem da ópera* também ganha uma dimensão muito simbólica, mas diferente daquela destinada a Peri – protagonista de uma narrativa romântica com final feliz, marcada pela possibilidade de concretização de seu amor com Ceci e do nascimento de uma civilização brasileira, fruto dessa união. Em *O selvagem da ópera*, o maestro retorna ao Brasil motivado pela oportunidade de organizar e dirigir o Conservatório de Música de Belém. Contudo, tal empreendimento não chega a ser realizado em decorrência do estado de saúde do maestro, já muito debilitado em razão de um câncer na boca:

Está solitário, numa quarta-feira úmida, quente, deste dia 16 de setembro do ano bissexto de 1896, em solidão apesar desses rostos sem nitidez que vez por outra se aproximam da rede suja de sangue e de outras secreções, onde está deitado. (Fonseca, 1994, p.242)

A passagem referente aos últimos dias de Carlos Gomes merece dois comentários: em primeiro lugar, o retorno à terra natal não lhe garantiu desfrutar de um término de vida menos dolorido e angustiante, ao lado de pessoas amadas que lhe pudessem acalmar o espírito e confortar a sua dor. Além disso, em um país recém-republicano, Carlos já não poderia mais contar com o valioso apoio de d. Pedro II. Por outro lado, além da ausência do afeto dos amigos, as próprias condições físicas da casa onde se instala são modestas, de tal modo que

Carlos passa seus últimos dias deitado em uma rede suja. Ora, o fato de o músico estar em uma rede apenas reafirma a relação mantida durante toda a narrativa entre ele e a figura do índio, justamente aquele que faz uso da rede, como nós – homens civilizados à europeia – fazemos uso da cama. Nesse sentido, mais uma vez a história de Carlos Gomes se assemelha à de Macunaíma, pois, depois de retornar à antiga tapera, igualmente contrariado pelo silêncio da solidão, o índio passa os dias deitado na rede, com bastante preguiça, é claro.

O fim patético desses dois protagonistas vem ressaltar os equívocos cometidos por ambos no processo de execução dos projetos que traçaram para si: Carlos Gomes, ao propor um novo conceito de ópera nas circunstâncias em que se encontrava, e Macunaíma, na sua missão de formar uma civilização genuinamente brasileira. Em outras palavras, o romance de Rubem Fonseca sinaliza para uma sucessão de descompassos históricos, parte deles já observados na obra de Mário de Andrade: as falhas da proposta nacionalista romântica, o fracasso de um projeto de ópera nacionalista que eventualmente poderia ter sido realizado pelo maestro, a frustração diante do sonho abolicionista de Taunay e Rebouças – e nesse aspecto, vale lembrar o episódio em que Julião, aquele escravo liberto vestido de branco, reaparece na história, meses depois, com sua roupa toda suja a pedir esmolas –, a derrocada do Império de d. Pedro II e, por que não?, o sucessivo fracasso do ideal republicano com tantas falhas posteriormente observadas. Ou seja, o romance parece ser uma alegoria do simulacro do ideal nacionalista identitário, ao mesmo tempo que, por meio da música, torna-se uma alegoria da história da cultura brasileira, com seus compassos e descompassos em busca da identidade do povo brasileiro.

Passados poucos anos da Semana de Arte Moderna, os líderes do movimento parecem reconsiderar alguns de seus posicionamentos destrutivos emitidos naquela ocasião. Mário de Andrade, entre eles, é o que mais se preocupou em retificá-los. No mesmo ano da publicação de *Macunaíma*, o autor publica o “Ensaio sobre a Música Brasileira” e nele já apresenta um discurso mais ponderado em contraposição ao apresentado no início do movimento modernista. O próprio autor menciona os erros cometidos nessa primeira fase:

Nós, modernos, manifestamos dois defeitos grandes: bastante ignorância e leviandade sistematizada. É comum entre nós a rasteira derrubando da jangada nacional não só as obras e autores passados como até os que atualmente empregam a temática brasileira numa orquestra europeia ou no quarteto de cordas. (Andrade, 1972, p.1)

Nesse ensaio volta a se referir ao compositor de *Il Guarany*, mas agora o faz reconhecendo a importância de seu trabalho em terras estrangeiras: “Carlos Gomes e a permanência além-mar dele prova que a Europa obedece à genialidade e à cultura” (Andrade, 1972, p.1). Esse processo de reconsideração e inclusão dos compositores do passado demonstra um diferencial quando da publicação, em 1929, de o *Compêndio de História da Música*:

Carlos Gomes é a retórica da barbárie, enquanto Villa-Lobos não surgia pra ser tantas vezes bárbaro duma vez. Me revolta a displicência afobada e pedante com que estamos tratando por vaidade e confiança demais em nós mesmos o maior dos músicos brasileiros do passado, o que mais penou para nos anunciar. E nós, os que já estamos tomando posição de veteranos dentro da vida contemporânea brasileira, nós temos que fazer justiça a Carlos Gomes. Deixemos a caçoadá, o debique, a indiferença, a descompostura degolante pros moços. (Andrade apud Rodrigues, 2011, p.220)

Nessa obra, Mário analisa algumas óperas de Carlos Gomes, como *Lo Schiavo* e *Il Guarany*, e admite que elas apresentam características distintas das realizadas pelos italianos e sugere que o músico possa tê-las trazido do Brasil. Para finalizar, o autor assume, ainda, que há entre Carlos Gomes e Villa-Lobos (o compositor apoiado pelos modernistas) uma relação de continuidade, ou seja, de alguma maneira o músico do passado preparou o terreno para o seu sucessor.

O musicólogo Marcus Góes, no estudo das cartas de Carlos Gomes, faz uma breve análise das seis maiores produções operísticas do maestro, todas elas encenadas na Itália: *Il Guarany* (1870), *Fosca* (1873), *Salvator Rosa* (1874), *Maria Tudor* (1879), *Lo Schiavo* (1889) e *Condor* (1891). Segundo ele, o conjunto das óperas apresenta ca-

racterísticas basilares de uma estética propriamente gomesiana: “[...] toda ela fincada na mistura de música brasileira de salão de meados do século XIX, ritmos de música popular e semi-clássica brasileira, elementos de música de banda e música europeia para o palco” (Góes, 2008, p.87); todavia, todas elas “[...] diferentes na forma, no conteúdo e na intenção” (Góes, 2008, p.87-88).

Il Guarany, segundo ele, é uma ópera imaginada para o público brasileiro por dois motivos básicos: o primeiro, e mais evidente, refere-se ao fato de o libreto ser baseado no romance homônimo de José de Alencar, cuja história tem uma forte proposta nacionalista. Em segundo lugar, mas não menos importante para complementar a afirmativa, diz respeito ao compromisso, assumido por Carlos com o imperador, de estrear uma ópera no Brasil no prazo de dois anos, como demonstração do resultado de seus estudos na Europa. Desse modo, é possível concluir que o maestro compõe *Il Guarany* empenhando-se na consumação dessa obrigação. Além disso, Carlos depende dos favores do imperador, o que lhe exige algumas ações de reconhecimento:

Carlos terá de pagar dez mil liras ao teatro, exigidas pela direção do Scala. Esse dinheiro será enviado pelo imperador por intermédio do banqueiro Lingano. Carlos assinará na partitura da ópera: “À sua Majestade d. Pedro II, imperador do Brasil, homenagem de gratidão de seu súdito A. Carlos Gomes”. (Fonseca, 1994, p.64)

Se nesse primeiro momento o músico mantinha uma ligação significativa com a terra natal, no período de composição da ópera *Fosca*, sua relação com a Itália já era mais intensa, inclusive emocionalmente, pois, nessa época, já era casado com uma italiana com quem tinha filhos. Essa ópera, portanto, recebe uma proposta mais moderna, em uma combinação de melodrama italiano com os tipos de música que se compunham na Alemanha e na França. (Góes, 2008, p.90).

A *Fosca* foi bem recepcionada pela crítica milanesa, mas o público a recebeu com frieza, permanecendo em cartaz por apenas sete semanas. Carlos Gomes, desapontado com o resultado, vê a necessidade de melhor agradar ao público italiano, e para isso deixa de lado o estilo

alemão e francês para incorporar tão somente os esquemas italianos. A proposta foi bem acertada: *Salvator Rosa* se destaca como o seu segundo maior sucesso na Itália e, sobretudo, como “[...] a ópera que mais lhe rendeu dividendos” (ibidem, p.91).

Maria Tudor, embora seja uma ópera bem realizada e considerada por Carlos como o seu melhor trabalho, não teve o sucesso esperado com o público. Ao contrário, ficou conhecida como um dos maiores fracassos de sua carreira. No momento de composição dessa ópera, Carlos estava ganhando muito dinheiro com as apresentações de *Salvator Rosa* e, iludido com uma condição financeira favorável, começa a se comportar como um rico, gastando muito dinheiro em festas e bebedeiras, dificultando ainda mais o seu relacionamento com Adelina: “*Maria Tudor* é a ópera mais sombria e cinzenta de Carlos Gomes, pelo tema e pelas condições psicológicas em que se encontrava seu autor na época de sua composição” (ibidem, p.93).

Após a decepção com *Maria Tudor*, Carlos Gomes demora dez anos para a composição de *Lo Schiavo*, cuja estreia ocorre no Rio de Janeiro, em 1889. Essa ópera foi um grande sucesso, e o seu libreto, realizado por Taunay, baseia-se em um argumento composto da adaptação da peça de teatro *Les Danicheff*, de Alexandre Dumas, com a combinação do poema épico “A confederação dos tamoios”, de Gonçalves de Magalhães, acontecimentos da história do Brasil e de memórias pessoais do próprio libretista. Segundo Góes (ibidem, p.98), “[...] em *Lo Schiavo* tudo é lógico e de fácil entendimento no aspecto cênico e teatral, e a música a tudo sublinha com espantosa efetividade, tornando mais uniforme a obra”.

Lo Schiavo é a última importante ópera do compositor e, curiosamente, é aquela em que ele retoma a temática romântica que o havia consagrado no começo de sua carreira. Parcialmente escrita por Taunay, a ópera sofreu sérias alterações no libreto de Rodolfo Paravicini, a começar por este ter transferido a ação que se passava em 1801 para 1567. De todo modo, mesmo *en passant*, o drama tem um motivo abolicionista, o que entra em acordo com a situação histórica vivida no Brasil, “livre” da escravidão desde 1888. Além disso, Alexandre Dumas e Gonçalves de Magalhães são ícones do romantismo e serviram de base para o argumento.

Fonseca a privilegia no capítulo 10, intitulado “O escravo”, momento em que aponta para as discrepâncias que envolvem a estreia de *Lo Schiavo* – última grande tentativa de Carlos Gomes de compor uma ópera voltada para a realidade nacional – e às fervorosas manifestações republicanas que culminaram na Proclamação da República. “Às escondidas, como um negro fugido”, subtítulo do trecho que encerra o capítulo, refere-se à fuga de d. Pedro II a caminho do exílio, em Portugal. O fim da Monarquia, nesse sentido, parece pôr um ponto final no ideal romântico brasileiro, já que grande parte dos escritores representantes dessa tradição literária mantiveram boas relações de amizade com o Imperador, de quem receberam incentivos significativos para a concretização desse projeto nacionalista. Com *Lo Schiavo*, Carlos Gomes despede-se do sonho de criar uma nova expressão artística no Brasil; em contrapartida, embala o fim de uma história política que tanto o apoiou.¹²

A última ópera de Carlos com estreia na Itália é *Condor*, em 1891. Sua composição é uma mistura de “[...] tema fantástico oriental e música que ora procurava ser verista na utilização de metais em profusão [...] e ora era de Carlos Gomes no que ele tinha de inspirado urdidor de conluios entre beleza melódica, graça, elegância e aprumo técnico” (Góes, 2008, p.101). Essa ópera foi bem recebida pelo público, muito embora não tenha despertado o entusiasmo da crítica.

A partir da breve exposição dos trabalhos realizados por Carlos na Itália, Góes (ibidem, p.103) faz um pequeno resumo muito ilustrativo dessa produção artística:

O frescor e as ousadias do *Guarany*, as novidades e as intenções renovadoras e modernizantes da *Fosca*, o ardor e a jovialidade italianizantes de *Salvator Rosa*, o apuro técnico e as audácias da *Maria Tudor*, o equilíbrio

12 O subtítulo do livro de Lília Moritz Schwarcz – *D. Pedro II, um monarca nos trópicos* –, comparado com o título do romance de Rubem Fonseca – *O selvagem da ópera*, revela que a proximidade entre d. Pedro II e Carlos Gomes não se dá apenas em virtude de uma amizade travada em vida. Há um alinhamento nas experiências vividas por essas figuras históricas, na aparente incompatibilidade física e cultural e o espaço em que se tornaram célebres.

e a uniformidade de *Lo Schiavo* e o impulso sinfonizante do *Condor* são qualidades desse monumental painel deixado por Carlos Gomes, todo ele entremeadado de altíssima inspiração melódica.

Esse panorama sobre as óperas de Carlos é importante porque confirma a perspectiva do romance. Ora, de fato Carlos Gomes procurou respeitar as exigências do mercado na composição de suas músicas; basta observar o que ele mesmo comenta em carta: “*O guarani* é para os brasileiros; *Salvator Rosa*, para os italianos; e *Fosca*, para os entendidos” (Fonseca, 1994, p.115). Ou seja, tanto em *Il Guarany* como em *Salvator Rosa*, Carlos Gomes tenta se adequar a um “molde” prévio: no primeiro caso para afirmar sua nacionalidade e, sobretudo, recompensar o imperador pela confiança em seu talento e, no segundo caso, como uma tentativa de se adequar ao país que o abrigava, além de assumir uma fórmula mais propícia ao sucesso. Acerca da questão, o biógrafo fictício declara:

A adstringência de Carlos ao modelo europeu obriga suas óperas, inclusive as que começou e abandonou, até mesmo as que são cantadas em português, *A noite do castelo* e *Joana de Flandres*, quase todas, enfim, com exceção de *O guarani* (indianismo) e *Lo schiavo* (abolicionismo), a terem temas alheios ao seu verdadeiro mundo: lendas medievais, devaneios orientais, fábulas estrangeiras com o sabor exótico atraente dos europeus. (ibidem, p.141)

É interessante pensar que todas essas óperas fazem parte do cânone romântico: *Il Guarany* e *Lo Schiavo* referem-se a preocupações do ideal romântico brasileiro, e as demais fazem uso de temas próprios à realidade europeia. De todo modo, duas declarações do músico comprovam sua inclinação pelo estilo wagneriano de ópera. A *Fosca* era uma música para os entendidos no assunto, não para um público leigo, acostumado a frequentar os teatros, em muitos casos, com o objetivo único de participar de um evento social. Não por acaso, nessa ópera o autor mescla, ao estilo italiano, os esquemas alemães e franceses.

Em outra afirmativa, Carlos diz considerar *Maria Tudor* seu melhor trabalho. Tal ópera, por conseguinte, apresenta uma característica nova em relação aos demais compositores italianos, como Verdi, Rossini, Bellini, Donizetti, pois se percebe nela o esforço em adequar a música à cena, uma particularidade da estética de Wagner. Segundo Góes, o estilo musical de *Maria Tudor* “[...] por vezes se fragmenta em pequenas células interrompidas por largas frases melódicas, o que dá a essa ópera (como *Fosca* e no futuro *Lo Schiavo*) uma moderníssima correspondência com o ‘drama musical’ wagneriano” (Góes, 2008 p.95-6). O crítico ainda completa a assertiva dizendo: “Nunca no melodrama musical italiano se havia tentado isso com sucesso antes da *Fosca*, ópera da qual a *Maria Tudor* é o corolário exato” (ibidem, p.96). Nessa perspectiva, se a *Fosca* é “para os entendidos”, *Maria Tudor* é a ópera preferida de Carlos e *Lo Schiavo* segue o mesmo padrão, não nos parece absurdo afirmar que o maestro conservava uma grande admiração pelo estilo do drama musical alemão.

Por outro lado, ele sofria com o repúdio do público ou da crítica e, por esse motivo, a linearidade de seus trabalhos não prossegue; sua reação a cada queda era de tentar um salto que pudesse trazê-lo novamente à baila. Como a *Fosca* não agradou, Carlos sente-se obrigado a mudar de estratégia com *Salvator Rosa*. Ademais, ele trabalhou durante anos no aperfeiçoamento da ópera *Fosca*, propondo alterações para torná-la mais atraente. Essa tendência fica explícita nas cartas que Góes analisa e Rubem Fonseca, por meio de sua pesquisa, não deixou de explorar, visando entender não apenas o estilo musical do maestro, mas principalmente sua personalidade:

Carlos sofre quando percebe que nem todos o amam – nos momentos de depressão *ninguém* o ama –, mas ele não ama ninguém, nem a si mesmo; culpa o azar, se não consegue estabelecer ou alcançar seus objetivos; lamenta a sua caipirice, sem perceber que Verdi nasceu e morreu caipira. (Fonseca, 1994, p.142, grifo do autor)

Há uma passagem bem ilustrativa da estreia da ópera *Il Guarany*, em que podemos notar uma semelhança com o final do conto

“Desempenho”, do livro *Lúcia McCartney*, de Rubem Fonseca. No primeiro caso, Carlos Gomes acredita que sua ópera será um fracasso e chega a imaginar o público refinado lhe atirando tomates e ovos podres. No segundo caso, o narrador personagem é um lutador de vale-tudo em duelo com Rubão, cujo desempenho é enormemente melhor do que o seu. Os membros do público torcem o tempo todo para o adversário, o que gera grande revolta no narrador, que chega a chamá-los de “filhos-das-putas-chupadores”. Nos dois exemplos, no entanto, os protagonistas se curvam à plateia no momento em que se sentem aceitos por ela. Vejamos os exemplos: se no romance pode-se ler que, “[...] ao findar a estreia de *O guarani*, os gritos e os aplausos em dolby stereo ocupando a sala do cinema; na tela, a câmera fechando num close de Carlos, agradecido, curvando-se, momentaneamente domesticado” (ibidem, p.74), no conto explora-se a mesma reação: “[...] os aplausos aumentam – dou saltos – aplausos cada vez mais fortes – olho comovido a arquibancada cheia de admiradores e curvo-me enviando beijos para os quatro cantos do estádio” (Fonseca, 1987, p.15). Nos dois episódios, assim, o maior obstáculo enfrentado pelos protagonistas é o público, que se torna, ao final, o objeto da conquista.

“Momentaneamente domesticado”: eis como o narrador apresenta Carlos diante do sucesso de sua ópera. A imagem de “selvagem”, como vimos, perpassa a vida de Carlos Gomes mesmo em sua terra natal. Na Itália, então, essa recepção deve ter sido muito mais expressiva e o narrador do romance de Rubem Fonseca não mede esforços para explorar a questão – tanto é assim que diversas passagens justificam essas afirmações. Vejamos um exemplo:

Carlos, atônito, verifica que as vaiais são acompanhadas com ardor por muitos espectadores. Sai do teatro revoltado com o espetáculo de xenofobia a que assistiu. Não tem dúvidas de que aquele rancor contra Wagner nada tem a ver com a música, e sim com o fato de ele ser alemão. Sente-se mais do que nunca um estrangeiro, pior do que isto, um bugre, um selvagem no meio dos civilizados, um autor de óperas chamado Gomes, um nome que não é italiano, nem alemão, o que pelo menos lhe propiciaria ser

vaiado por motivos políticos estúpidos, mas de maneira épica, heróica, como Wagner. Ele, Gomes, é aturado, com condescendência, por ser um animal exótico. (Fonseca, 1994, p.108)

No fragmento acima, Carlos Gomes, a partir do drama pessoal vivido pelo maestro Wagner, se incomoda por sentir-se diferente do padrão europeu e, no que segue, o narrador comenta as mudanças físicas propostas pelo músico para se adequar mais aos valores estéticos italianos, como, por exemplo, alisar o cabelo com ferro quente:

Alisar o cabelo faz parte da transformação, que é mais mímica que mimética: ele muda o penteado, a gesticulação e as roupas, mas a cor da pele continua a mesma. Ele não se envergonha da sua etnia, nem dos seus hábitos, mas como ser, ou parecer na pior das hipóteses, um artista europeu? (ibidem, p.109)

Sim, pois, para ser reconhecido como um grande músico no Brasil e na Europa naquele momento, só lhe restaria mesmo tentar se adequar àquele modelo consolidado. Para Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2003, p.151), “Carlos Gomes é impelido a deixar de ser o que era sem que lhe deem a chance real de mudar: deixará de ser um brasileiro entre os brasileiros e não será um europeu entre os europeus”. Nessas passagens constatamos a crise existencial romântica de uma figura que se comporta como um exilado, aquele que está separado de suas raízes e, ao mesmo tempo, vive integrado à cultura e ao espaço estrangeiro, crise da qual Macunaíma também foi vítima. Em busca do talismã perdido, o índio decide ir procurá-lo em São Paulo e, já no meio do trajeto, o “preto retinto e filho do medo da noite” fica branco, louro, de olhos azuis. Lá chegando descobre que a moeda tradicional não é mais cacau e para ganhar dinheiro é preciso trabalhar. Surpreende-se também com a cama, a máquina e as doenças daquele povo, mas em pouco tempo já está parcialmente adaptado aos novos costumes.

Em O selvagem da ópera, por sua vez, o narrador não aborda a questão da identidade apenas no âmbito do deslocamento geográfico; há uma preocupação, também, com a própria imagem que o músico

faz de si mesmo. Por exemplo, quando se apaixona por Adelina Peri, a professora de piano do conservatório em que estudava em Milão, o principal impedimento é estabelecido pela família da pianista que o considerava um “selvagem” de pele escura, “[...] um homem de raça e costumes inferiores” (Fonseca, 1994, p.54). Por esse motivo, os dois irão realizar seus encontros, por um bom tempo, às escondidas, e Carlos será obrigado a pedir uma carta de recomendação ao imperador, a ser usada junto aos pais da jovem. Diante da carta, os pais de Adelina são obrigados a considerar o pedido do compositor:

O brasileiro explica o propósito da sua visita. Pede que antes de qualquer resposta o casal leia a carta de recomendação do imperador do Brasil. Francesco lê a carta, em voz alta, para que Gertrudes ouça [...] a carta que coloca Carlos Gomes nas alturas, como grande artista, orgulho do Brasil. / Terminada a leitura, os Peri – que não sabem exatamente onde fica o Brasil – calam-se, sem saber o que dizer. Mas ambos estão abalados, seus rostos não demonstram mais a hostilidade do início, qualquer rei, seja o rei dos pigmeus ou o rei dos índios antropófagos, tem uma aura e um poder que impressionam. Agora, Carlos exibe a comenda de cavaleiro da Coroa da Itália, que recebeu depois da estreia de *O guarani*. (ibidem, p.75-6)

Se o aspecto físico era um impedimento para a realização de seu casamento com Adelina Peri, o privilégio de ser apadrinhado por um imperador, somado às conquistas que já estavam surgindo, não deixam de ser argumento suficiente para alcançar seu desejo. De todo modo, certa crise em relação a sua aparência e a sua linhagem ainda permanecem. No trecho a seguir, o narrador discute a origem da família de Carlos e de Adelina e, para isso, utiliza-se de algumas afirmações de Itala, filha do casal:

Os espectadores acabaram de ver os pais de Adelina. Alguns biógrafos, dizem, erroneamente, que eles eram da nobreza italiana. Ainda falsamente afirmam que, no lado brasileiro da família, o bisavô paterno de Carlos descenderia “de uma família nobre de Pamplona, Espanha”, e teria se casado com uma “belíssima índia, filha de um chefe guarani”, a qual seria, por sua vez, também filha de um cacique. Para provar que Carlos não teria

sangue negro, afirma-se que ele “tinha a cor da pele moreno-clara bem vermelha, característica dos indígenas brasileiros, muito diferente da cor moreno-amarela dos descendentes do negro africano. Os ancestrais de Carlos Gomes são indígenas de nossas florestas, como aliás resulta bem evidente do seu estilo musical, inteiramente alheio aos ritmos musicais africanos”. Quem diz isso é a filha de Carlos, Itala. (ibidem, p.58)

Nesse fragmento, o narrador ironiza a afirmação de Itala ao questionar que a descendência de Carlos venha de fato da nobreza espanhola e da chefia de uma tribo indígena guarani. É válido lembrar que, no início do século XIX, período do Romantismo, estabeleceu-se uma considerável exaltação dos valores indígenas, visto pelos artistas e poetas como o símbolo nacional, enquanto os negros africanos eram imediatamente vinculados ao trágico processo de escravidão. Aliás, naquele momento, o índio, já quase desaparecido, era lembrado como um autóctone, aquele que era efetivamente “o habitante da terra à época do descobrimento, portanto o representante de um passado que se queria exaltar” (Coutinho, 2003, p.62). O tom enobecedor da afirmação de Itala: “Os ancestrais de Carlos Gomes são indígenas de *nossas florestas*” (grifo nosso), evidencia o nítido desejo de que seu pai descendesse de índios e não de escravos africanos. Mais adiante na história, quando termina o *Lo Schiavo*, Carlos escreve na primeira página da partitura: “Tamoio sou, tamoio quero morrer”, e sob esse dado o narrador faz o seguinte comentário questionador: “(‘Tamoio sou’ significa que ele, também, idealiza para si, como Itala, uma ascendência autóctone, enobrecida por um avô cacique?)” (Fonseca, 1994, p.206). Com tal afirmação, Carlos Gomes deixa clara a adoção da estética romântica indianista, tanto assim que, para entrar em acordo com esse ideal e receber os méritos de uma ascendência indígena, o compositor prefere forjar esses traços genéticos.

Marcus Góes (2008, p.257) observa que o pai de Carlos morava com sua mãe e o padrasto em Parnaíba, na casa do senhor de engenho Antonio José de Miranda. Aos 7 anos, Maneco¹³ passa a morar como

13 Maneco era o modo como, popularmente, referiam-se ao pai de Carlos.

agregado na casa do padre José Pedroso de Moraes Lara, mestre de capela que “[...] mantinha em sua casa e na igreja meninos que o auxiliavam no que fosse necessário e a quem dava aulas de música”. Segundo Góes (ibidem, p.257), “[...] o nome de Manuel figura nos registros de 1799 a 1801 ‘como menino forro aprendiz, pardo, menor, nascido em 1792’”. Essas informações apenas comprovam a herança genética africana dos avós de Carlos, uma vez que os senhores de engenho utilizavam mão de obra escrava e, como mencionam os registros da igreja, o garoto era um alforriado de tez escura.

Ao questionar o posicionamento de Ítala e do próprio compositor, o narrador busca evidenciar o alcance da proposta indianista no Brasil, tão comprometida com o ideal de nacionalidade e heroísmo que acaba forjando uma realidade que não existe na prática. Isso prova, também, que a questão identitária é tratada no romance não apenas em virtude da adaptação de Carlos no solo estrangeiro, mas, antes, da própria dificuldade em aceitar sua carga genética. A esse respeito, o narrador questiona: “Ele, o *caipira charlatão*, tem medo de ser desmascarado? Mas não é isso que acontece com a maioria dos artistas? Ele não é ele mesmo; mas o que é, afinal, *ser ele mesmo*? É ser fiel à sua individualidade tal como Polônio aconselhou a Laerte?” (Fonseca, 1994, p.225, grifos do autor). Na sequência do fragmento, sob a voz de um amigo de Carlos, o narrador apresenta uma filosofia que, como veremos, dialoga com os pensamentos de Nietzsche:

Aletti dirá, a certa altura do nosso filme, que *ser você mesmo* é representar aquilo que incutiram no seu coração e na sua mente as pessoas que limpavam as fezes das suas fraldas, e lhe deram alimento, e uma linguagem para falar e pensar, e inimigos para temer; cultura, nacionalismo, guerra, preconceitos, amor e ódio, loucura e gênio e tudo o mais teriam sua origem numa fralda suja. (ibidem, p.225)

Assim, sob a fórmula de um pensamento mais pragmático – a relação estabelecida entre o bebê e a pessoa que lhe troca as fraldas –, a personagem Aletti funda uma linha de raciocínio muito semelhante àquela com a qual o filósofo Nietzsche se tornou célebre, cujo conceito

pode ser exemplificado a partir de um fragmento retirado do texto “Sobre a verdade e a mentira no sentido extra moral”:

O que é a verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não como moedas. (Nietzsche, 1974, p.56)

O trecho do romance de Rubem Fonseca é importante porque se encontra no penúltimo capítulo da obra, num momento em que a narrativa caminha para o seu desfecho e, naturalmente, aponta para um universo de perspectiva. Fica evidente, então, a relação que se estabelece entre a ficcionalização dos dados biográficos de Carlos Gomes e sua relativização firmada no pensamento de Nietzsche. Em outras palavras, *O selvagem da ópera* tem como base o panorama histórico de Carlos Gomes e toda a sua recepção posterior, inclusive os escritos sobre música de Mário de Andrade e, é claro, *Macunaíma*, o principal romance do século XX sobre o tema da identidade nacional; no entanto, mesmo em face de todo esse material, Fonseca não se propõe a fazer um romance fechado em certezas. O narrador cria uma linha de raciocínio a partir das inúmeras questões que vão sendo deixadas sem respostas ao longo do enredo, mas, mesmo assim, não podemos dizer que há nesse romance um projeto de construção de uma nacionalidade ainda perdida, como parece ter sido o objetivo de Alencar e depois de Mário de Andrade.

De todo modo, é inevitável observar a estreita afinidade que o romance de Fonseca mantém com *Macunaíma*, tanto no que diz respeito à forma, às voltas com a técnica cinematográfica, como pela semelhança existente na trajetória de vida desses protagonistas. Nesse sentido, *Macunaíma* nos permite entender o caminho realizado por Carlos Gomes no seu processo de assimilação da cultura estrangeira

e afastamento da cultura nacional, reconstruído, portanto, como um homem que naturalmente transforma-se a cada movimento de viagem, autor de uma arte igualmente passível de transformações ao longo desse percurso.

Por outro lado, Fonseca escreve em outro momento histórico, distante em mais de sessenta anos daquele nacionalismo crítico proposto por Mário de Andrade. Na obra *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, segundo alguns apontamentos de Fredric Jameson (2000), a principal disparidade existente entre esses dois momentos históricos, diferenciada por ele nas expressões Modernismo e Pós-Modernismo, talvez seja fruto de uma mudança no próprio capitalismo, momento em que se fundem as esferas entre a cultura e a economia, custando o desaparecimento, por exemplo, da fronteira que separava a alta cultura da chamada cultura de massa.

De acordo com Jameson, o modernismo foi marcado por impulsos utópicos, cuja preocupação em reformar o passado na busca por algo novo era movida pelo desejo de mudança. No pós-modernismo, a generalização do ceticismo provocou o enfraquecimento da historicidade, que passa a ser usada como um mero assunto desprovido de profundidade. O crítico aponta, ainda, para a crítica que os modernistas mantiveram em relação ao mercado, o que não ocorre no pós-modernismo, cuja cultura tornou-se um produto de consumo: “O modernismo era, ainda que minimamente e de forma tendencial, uma crítica à mercadoria e um esforço de forçá-la a se autotranscender. O pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadorias como processo” (Jameson, 2000, p.14). A metaficção, nesse sentido, é a solução narrativa que melhor simboliza esse consumo que o texto literário passa a ter de si mesmo.

O selvagem da ópera, um romance antes de tudo metaficcional, relê a literatura brasileira que se mostrou preocupada com a identidade nacional, a partir de uma personagem histórica que de alguma maneira levou o nome do Brasil para o cenário da ópera internacional. O mito indígena persegue a vida de Carlos Gomes, a partir de então, por ele ter iniciado sua carreira na Europa com a ópera *Il Guarany* e, nesse processo em *mise en abyme*, o músico efetivamente passa a ser associado

a Peri, um herói nacional. Fonseca, no entanto, desfaz a fábula romântica ao aproximá-lo a outro herói, agora esse “sem nenhum caráter”,¹⁴ não por ser destituído de virtudes, mas por não possuir uma civilidade própria e uma consciência tradicional. De posse dessas perspectivas, o narrador faz uma leitura pouco comprometida com a busca de um conceito para a nossa identidade nacional, até mesmo porque incide em questionar noções fixas e excludentes: “Existirá uma parte do *ser* à qual o artista tenha de manter fidelidade? E que parte é essa?” (Fonseca, 1994, p.141, grifo do autor). Essas aparentes dúvidas que permeiam o texto, na verdade, não o desestabilizam, pois se trata apenas de um recurso narrativo planejado e organizado para impedir que a obra tome qualquer tipo de partido.

Dessa maneira, Rubem Fonseca decompõe as noções binárias ou estáticas de ver o artista, uma vez que Carlos ocupa um espaço intermediário entre esses paradigmas. Elena Palmero González, na explicação do verbete “Deslocamento /desplaçamento”, presente no *Dicionário das Mobilidades Culturais* (2010), organizado por Zilá Bernd, propõe um estudo para pensar a literatura hispano-canadense produzida por emigrantes, a fim de entendê-los na sua natureza instável. Para tanto, a autora interroga escritores hispano-canadenses com a finalidade de saber onde eles próprios se localizam culturalmente e como situam suas obras. Segundo Palmero González (2010, p.116-7, grifos nossos),

A resposta mais comum entre eles é a de pertencer a um *espaço intermediário*, enriquecedor e proteico, que alimenta sua percepção de mundo e, conseqüentemente, sua escrita. [...] Ou seja, há em todos eles uma *consciência de habitar um espaço intersticial* que, fora de toda localização geográfica, *pertence ao âmbito descentrado e múltiplo do imaginário do entre-lugar*.

A ação migratória gera transformações inevitáveis que não podem ser ignoradas: assim, a opção de Carlos por estudar na Itália, e por esta-

14 Mário de Andrade explica a expressão “sem nenhum caráter” em um prefácio escrito para o romance *Macunaíma*, porém, nunca chegou a publicar com o livro.

belecer-se lá criando laços afetivos e profissionais, fatalmente o transforma em um sujeito diferente daquele que partiu ainda jovem de uma provinciana cidade do interior paulista. É claro que a dificuldade do músico para acomodar-se nesse espaço imaginário e libertar-se de sua própria dificuldade em compreender sua identidade faz parte, sobretudo, da realidade histórica vivida por ele (preconceito de raça, proposta nacionalista, chauvinismo, entre tantos outros conflitos históricos). Caso contrário, Carlos precisaria apenas reconhecer a riqueza que as outras culturas poderiam lhe oferecer e, ao mesmo tempo, adequá-las a sua perspectiva de mundo e de criação artística. Na prática, Carlos produziu uma obra mestiça – como podemos notar pelo breve resumo que fizemos das análises do musicólogo Marcus Góes –, composta de elementos nacionais e europeus (Itália, Alemanha e França), mas, infelizmente, viveu à sombra de sua própria incompreensão, sem ter a chance de perceber conscientemente, ou defender com propriedade, a beleza que poderia existir nesse processo antropológico.

A dificuldade de Carlos em se ver como um novo homem se concretiza quando resolve criar um Brasil mítico, investindo muito dinheiro em um reduto chamado *Villa Brasilia*, em Maggianico, em 1881. Para a concretização desse empreendimento, o maestro leva do Brasil sementes e mudas de plantas da flora brasileira, além de papagaios e macacos para compor o cenário, acreditando poder transportar para a Europa uma paisagem brasileira. Segundo o biógrafo fictício, “[...] este período da vida de Carlos poderia ser assim resumido: constrói um palácio, arruína-se, vende o palácio e durante dez anos não consegue compor” (Fonseca, 1994, p.177). Esse comportamento, que se aproxima da figura do exilado, aquele que sofre a nostalgia de estar distante de sua terra natal, vai de encontro com sua escolha em permanecer na Itália e, mais do que isso, ter se estabelecido lá por livre e espontânea vontade.

Por fim, aos 59 anos, quando seu câncer na garganta já está em estado avançado, Carlos escreve, em uma carta destinada a Manoel José de Souza Guimarães, algumas considerações sobre o seu estado de saúde: “Dou-te esta notícia com toda a calma, pois francamente já não me sinto preso a esta vida inglória, vida de humilhações...” (Góes,

1994, p.197). De uma maneira geral, as cartas enviadas por Carlos evidenciam algumas características de sua personalidade: sempre a reclamar, a justificar suas faltas e a pedir favores.

Assim, como em uma via de mão dupla, o estado inconstante do músico ora traz-lhe o desejo de mudança, ora o estaciona no sentimento de autopiedade. Da mesma forma que o desejo da fama o leva ao aperfeiçoamento da técnica, o medo do fracasso e da incompreensão o impede de sentir tranquilidade no processo criativo. O movimento espiralado das transformações, que avançam ao mesmo tempo que retornam a pontos aparentemente semelhantes, nos leva a refletir, sem atribuir juízos de valor, sobre o ser múltiplo e metamórfico que se concentra em cada subjetividade, e vive seus traumas, suas loucuras, seus medos, tão particulares, e, ao mesmo tempo, tão comum a todos.

Somado ao objeto híbrido, no caso o protagonista da história, a própria narrativa é formada por meio de partículas genéricas, todas elas igualmente híbridas. Notemos que o gênero biográfico é uma mistura do ficcional com o factual; o cinema mescla ao visual a literatura, o teatro e a música; o gênero da história também faz uso da imaginação e de posicionamentos parciais em seu discurso; a ópera, parecida com o cinema, engloba música, dança, teatro, texto ficcional (libreto), entre outros. Enfim, todos os elementos utilizados por Rubem Fonseca reforçam o caráter fragmentado e labiríntico do texto. A cada leitura somos levados a um ângulo diferente do enredo e, ao final, nos sentimos diminutos perante o abismo de seu caminho.

Por fim, fica evidente no romance de Rubem Fonseca a leitura de várias recepções a respeito do trabalho desenvolvido por Carlos Gomes, mas, ao contrário de todas elas, não há uma tomada de partido nem o desejo de se criar um tratado sobre a identidade brasileira, como acaba sendo a proposta de Alencar e Mário de Andrade. Como afirma Linda Hutcheon (1991, p.147), “[...] a ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico”. A narrativa, nesse sentido, parece mostrar que há várias possibilidades cabíveis ao se analisar a representação dessa personagem histórica no contexto em que ela está inserida e, portanto, o tal selvagem da ópera

terá um pouco do romântico índio Peri e outro tanto do nosso herói sem nenhum caráter. Em qualquer dos casos dispensa o modo utópico das outras duas gerações ao encerrar a narrativa com a terrível cena da morte de Carlos Gomes, seguida do suicídio de André Rebouças. A ideologia desse tipo de narrativa não é “[...] verdadeiramente radical, nem verdadeiramente oposicional” (ibidem, p.159). Assim, o autor se vale dos artifícios da pós-modernidade para propor uma nova versão do que foi a vida do compositor campineiro, o que faz que se consiga revelar as muitas faces que compõem o homem e o artista; ao mesmo tempo, fornece ingredientes questionadores para verificarmos de qual maneira o instinto de nacionalidade está presente na obra do compositor e como isso influi no seu estilo e na arte brasileira como um todo. Somado a isso, o romance, ao retomar o tema da identidade nacional, repassa a história da literatura brasileira e compõe um quadro da nossa perspectiva identitária realizado ao longo da história do Brasil, sendo percebida de modo diferente por românticos, modernos e pós-modernos, mas trazendo em cada caso um pouco da essência do ser brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“É dessas criaturas privilegiadas que possuem o dom divino da arte, mas que às vezes passam a vida inteira sem se revelarem a si próprios”

(Monteiro Lobato)¹

De acordo com o que foi apontado no presente trabalho, a leitura do romance *O selvagem da ópera* realizada por nós não pretendeu esgotar as possibilidades de análise cabíveis a essa narrativa tão fragmentada e híbrida. Nosso objetivo, por sua vez, foi mostrar como o tema do romance se compõe a partir de sua realização estética e formal. Ou seja, como o movimento estrutural da narrativa acompanha não apenas o desenrolar temático, como também corrobora a sua constituição.

Trata-se, na verdade, de um romance sobretudo metaficcional, bem marcado pelo modo como o narrador relata sua história. Essa entidade ficcional procura o tempo todo confundir realidade com ficção, talvez tentando evidenciar a ambiguidade que essa divisão costuma gerar. É assim que o narrador compõe o resgate da vida de Carlos Gomes

1 Epígrafe retirada da biografia de Juvenal Fernandes, *Carlos Gomes: “do sonho à conquista”* (1996), encontrada na página 159.

com o objetivo de usá-lo como assunto para um filme. O que temos ao final é uma série de histórias entrecruzadas – a história da escrita biográfica e do contexto histórico; a história da futura adaptação do texto para o cinema e as discussões sobre o processo de montagem e filmagem exigidas pela arte cinematográfica.

A incorporação do recurso metaficcional possibilita ao narrador manter um diálogo com seu leitor, como se cedesse a ele a chance de participar do processo criativo. No entanto, notamos que as perguntas deixadas sem respostas, as dúvidas entremeadas aos dados informativos e as conversas estabelecidas por meio da narrativa não o impedem de direcionar seu discurso e impor sua intenção final. Tudo não passa de uma estratégia do narrador, cujo intento é compor um tema multidirecionado que pode ser visto de vários ângulos, impedindo que se imponha uma concepção fechada para a vida do compositor brasileiro.

Nesse emaranhado de assuntos metaficcional surge, então, o tema da nacionalidade, permitido pela própria trajetória de vida de Carlos Gomes. Isso porque o músico está inserido no contexto histórico do romantismo, um movimento artístico empenhado no ideal de construir uma cultura propriamente brasileira. O fato de Carlos Gomes ter tido a oportunidade de estudar na Itália e, mais do que isso, ver suas óperas encenadas nos teatros europeus, fez dele um representante do Brasil no exterior, revelando a singularidade de um país novo, capaz de criar sua própria arte.

O romance, no entanto, parece revisitar esse projeto político e artístico romântico, mas com um novo olhar, agora envolvido pelas revoluções ideológicas que foram surgindo ao longo das décadas (ou melhor, da história nacional). Entre elas, vale destacar o movimento modernista de 1922, cujos líderes empenharam-se em rechaçar os ideais nacionalistas do romantismo ao propor, entre outras coisas, uma nova maneira de pensar o nosso caráter identitário. Por esse motivo, procuramos realizar um paralelo entre o romance de Rubem Fonseca e outras duas obras canônicas que, de algum modo, simbolizam esses dois períodos da história literária, o romantismo e o modernismo; são elas, *O guarani*, de José de Alencar e *Macunaíma*, de Mário de Andrade.

Esses romances nos interessam, pois representam, cada qual a sua época, a proposta de construção de uma literatura essencialmente brasileira. Ambos se utilizam da figura do índio, mas em *O guarani*, Peri, o amigo fiel da família de d. Antônio de Mariz, é o símbolo do herói bom, belo, justo e verdadeiro, ao contrário de *Macunaíma*, uma personagem inconstante, astuta, feia e mentirosa. Ou seja, enquanto o primeiro situa a identidade brasileira na idealização de uma cultura autóctone, o segundo destaca o caráter mestiço do brasileiro.

No romance de Rubem Fonseca, Carlos Gomes também é relacionado à figura do selvagem, um selvagem incorporado à civilização europeia em virtude de seu trabalho artístico, o que estabelece de imediato um confronto entre a identidade brasileira e a cultura hegemônica ocidental. Esse confronto é instigado também pela própria recepção crítica realizada à obra do maestro Gomes, que de maneira implacável questionou sua proposta nacionalista.

Nosso objetivo, portanto, foi mostrar que *O selvagem da ópera* incorpora vários pontos de vista sobre a nossa arte, sem contudo estabelecer uma opinião conclusiva. É como se Fonseca partisse dos dois principais romances que se propuseram a pensar a identidade nacional – *O guarani* e *Macunaíma* – a fim de evidenciar as mudanças que aconteceram no decorrer do tempo, isto é, o autor repassa a história da literatura brasileira e compõe uma linha do tempo da nossa perspectiva identitária, entendida de modo diferente pelos românticos, modernos e pós-modernos. Com isso, o autor relativiza as noções estáticas de perceber a complexidade do ser e sua ação em determinado espaço geográfico, já que propõe ver a identidade como um conceito múltiplo e em constante mutação. Assim, ao resgatar a linha do tempo, Fonseca também cria uma alegoria do simulacro do ideal de identidade, já que faz da literatura uma leitora da história do Brasil.

Um outro aspecto que contribuiu para a consumação da leitura que estabelecemos é a forte relação que o narrador mantém com a problemática fílmica. Ao pensar na adaptação para as telas de cinema de um texto, cujo assunto é a ópera realizada por um brasileiro no século XIX, o narrador põe em evidência o desprestígio que a ópera vem sofrendo ao longo do tempo, sobretudo com o surgimento e a con-

solidação do cinema, no século XX. Além disso, ambas as produções artísticas exigem uma infraestrutura semelhante para a concretização do trabalho: equipe de apoio, atores, figurinistas, maquiadores etc. A figura do libretista e do maestro, no caso da ópera, podem ser facilmente remetidas à mesma função do roteirista e do diretor, no que diz respeito ao cinema.

Em outro sentido, o narrador simula a realização de um filme a partir da biografia de Carlos Gomes, mas sabemos que tudo não passa de um jogo ficcional, cujo maior interesse do narrador é discutir a própria constituição de romance. Essa narrativa comprova, assim, como esse gênero literário é capaz de absorver diferentes estilos de linguagens, bem como se adequar a um universo temático múltiplo.

Por fim, é com base nesse universo ficcional híbrido que Rubem Fonseca propõe refletir sobre duas questões muito importantes para a literatura nacional, e também universal. Em um primeiro plano, o autor pretende pensar sobre a forma do romance e suas reais possibilidades de constituição, em um momento histórico que tanto temeu o seu fim. E, no âmbito central da narrativa, Fonseca volta a tratar de um tema que se impõe aos brasileiros desde a independência do país em 1822 e que ainda hoje parece ser um problema mal resolvido, o nosso caráter identitário. Com a leitura do romance, o autor tenta nos induzir a perceber que a ideia de cultura, de nação e de identidade são construções discursivas, baseadas nas variadas referências que compõem um país, como, a língua e a religião, as quais, portanto, devem ser analisadas sob o signo da pluralidade. Pluralidade esta que a estrutura da narrativa tanto soube explorar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR E SILVA, V. M. de. *Teoria da literatura*. 2.ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1968.
- AINSA, F. *La nueva novela histórica latinoamericana*. Plural, México, n.240, 1991. p.82-5,.
- AMADO, J.; FERREIRA, M. de M. Usos da biografia. In: _____. *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.
- ANDERSON, P. *As origens da pós-modernidade*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- ANDRADE, M. de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 6.ed. São Paulo: Livraria Martins, s.d.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/mandrade.pdf>>. Acesso em: 16 de jan. de 2012.
- ASSIS, M. de. Instinto de nacionalidade: notícia da atual literatura brasileira. In: COUTINHO, A. (Org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas, 1980.
- AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. 5.ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2007.
- AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 4.ed. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2009.
- ÁVILA, A. (Org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

- _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 6.ed. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARBIERI, T. *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: Editora Uerj, 2003.
- BARTHES, R. Da história ao real. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.145-71.
- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BAUMAN, Z. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BENJAMIN, W. *Teses sobre o conceito de história, 1940*. Disponível em: <<http://www.docstoc.com/docs/21530250/Walter-Benjamin-Teses-sobre-o-conceito-da-hist%C3%B3ria-1940>>. Acesso em: 11 jan. 2012.
- BERNARDET, J.-C. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BEZERRA, P. Polifonia. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2005.
- BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. de M.; AMADO, J. (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996. p.183-91.
- BRITO, J. B. de. *Imagens amadas: ensaios de crítica e teoria do cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.
- CAIRO, L. R. Breves considerações sobre o instinto de americanidade da crítica literária romântica brasileira. In: CAIRO, L. R.; OLIVEIRA, A. M. D. de. (Org.). *América: ensaios sobre memória e representação literária*. Assis: FCL Unesp, 2007.
- CALLADO, A. Rubem Fonseca busca o sonho de Wagner. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 set. 1994. Ilustrada, p.5-7. Disponível em <http://litteral.terra.com.br/rubem_fonseca/Novidades_Rufo/>. Acesso em: 17 fev. 2010.
- CANDIDO, A. A nova narrativa. In: _____. *Educação pela noite e outros ensaios*. 2.ed. São Paulo: Editora Ática, 1989. p.199-215.
- _____. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002.
- CARNEIRO, F. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- CARON, E. C. A metaficção e as entrelinhas em *O doente Molière* (2000) de Rubem Fonseca. Assis, 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp).
- CARPEAUX, O. M. *Tendências contemporâneas na literatura: um esboço*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

- CARRIÈRE, J.-C. *A linguagem secreta do cinema*. Trad. Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CARVALHAL, T. F. O próprio e o alheio no percurso literário brasileiro. In: ————. *O próprio e o alheio*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- CASTRO, A. E. A. de. *A tela de papel: o cinema na literatura*. Belo Horizonte, 1994. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).
- CHALHUB, S. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1986.
- CHIAPPINI, L.; DE AGUIAR, F. *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Edusp, 1993.
- CONNOR, S. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. Trad. Adail U. Sobral e Maria S. Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- CORONEL, L. P. *Entre a solidão e o sucesso: análise da metaficção e da intertextualidade da produção de Rubem Fonseca entre os anos 60 e 80*. São Paulo: Linear B, 2008.
- CORRÊA, S. N. A. *Carlos Gomes: uma discografia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.
- CORSI, M. da S. *Da pena em punho ao olho da câmera: a dialogia na (re)construção da identidade nacional em O Guarani*. Assis, 2007. 270f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp).
- COUTINHO, A. ; SOUSA, J. G. de (Dir.). *Enciclopédia de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: FAE, 1989.
- COUTINHO, E. *Literatura comparada na América Latina: ensaios*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.
- DESHUSSES, P.; KARLSON, L.; THORNANDER, P. Le nouveau roman. In: ————. *Dix siècles de littérature française 2: XIXe siècle XXe siècle*. Paris: Bordas, 1984. p.314-9.
- DIMAS, A. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1987.
- DOSSE, F. *A história em migalhas: dos Annales à Nova História*. Trad. Dulce da Silva Ramos. São Paulo: Ensaio, 1992.
- . *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Edusp, 2009.
- ESTEVES, A. R. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, L. Z. (Org.). *Estudos de literatura e linguística*. São Paulo: Editora Arte & Ciência FCL/Unesp, 1998. p.123-58.
- . *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

- ESTEVES, A. R.; MILTON, H. C. Narrativas de extração histórica. In: CARLOS, A. M.; ESTEVES, A. R. (Orgs.). *Ficção e história: leituras de romances contemporâneos*. Assis: FCL/Unesp-Assis Publicações, 2007. p.9-28.
- FERREIRA, A. B. de. H. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2.ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.
- FIGUEIREDO, E. (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Niterói: Eduff; Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- FIGUEIREDO, V. L. F. de. *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: Imago/Eduerj, 1994.
- _____. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- _____. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Editora da PUC-Rio/7 letras, 2010.
- FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- FONSECA, R. *Feliz Ano Novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *O cobrador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- _____. *A grande arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.
- _____. *Lúcia McCartney*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
- _____. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. *Agosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *O selvagem da ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *O buraco na parede*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *O doente Molière*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *Mandrake: a Bíblia e a bengala*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *O romance morreu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *José*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo*. 3.ed. Trad. Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- GALVÃO, W. N. Tendências da prosa literária. In: _____. *As musas sob assédio*. São Paulo: Editora Senac, 2005. p.41-95.
- _____. Um novo biografismo. In: _____. *As musas sob assédio*. São Paulo: Editora Senac, 2005. p.97-119.

- GERBASE, C. *Impactos das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- GÓES, M. *Carlos Gomes: documentos comentados*. São Paulo: Algor Editora, 2008.
- GOMES, R. C. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAMESON, F. *Pós-Modernismo: a lógica do capitalismo tardio*. 2. ed. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2000.
- . *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- . O romance histórico ainda é possível? *Novos Estudos Cebrap*, n.77, 2007, p.185-203. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n77/a09n77.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2010.
- JOZEF, B. *A máscara e o enigma: a modernidade: da representação à transgressão*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.
- JUCÁ, J. *André Rebouças: reforma e utopia no contexto do Segundo Império*. Rio de Janeiro: Odebrecht, 2001.
- KNIGHT, A. *Uma história panorâmica do cinema*. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Editora Lidador, 1957.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LACERDA, R. Rubem Fonseca: violência e mistério em ritmo de cinema. *Cult*, n.3, p.10-1, 1997. Disponível em: <<http://www.rodriголacerda.com.br/rubem-fonseca-violencia-e-misterio-em-ritmo-de-cinema>>. Acesso em: 31 maio 2011.
- LAWSON, J. H. *O processo de criação no cinema*. Trad. Anna Maria Capovilla. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LEVILLAIN, P. Os protagonistas da biografia. In: RÉMOND, R. (Org.). *Por uma história política*. 2. ed. Trad. Dora Rocha. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. p.141-84.
- LUKÁCS, G. *Le roman historique*. Paris: PBP, 1965.

- _____. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- LYOTARD, J.-F. *A condição pós-moderna*. 6.ed. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- MACHADO, J. (Org.). *Roteiro de cinema: vocabulário do roteirista*. Disponível em: <<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>>. Acesso em: 30 jul. 2011.
- MARETTI, M. L. L. *A lógica do mundo marginal na obra de Rubem Fonseca*. Campinas, 1986. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade de Campinas (Unicamp).
- _____. *O Visconde de Taunay e os fios da memória*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivros, 2005.
- MATE, R. *Meia-noite na história: comentários às teses de Walter Benjamin sobre o conceito de história*. Trad. Nélcio Schneider. São Leopoldo: Unisinos, 2011.
- MENTON, S. *La nueva novela histórica de la America Latina, 1979-1992*. México: FCE, 1993.
- MILTON, H. C. O romance histórico e a invenção de signos da história. In: XV ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS DE LITERATURA PORTUGUESA – IV SEMINÁRIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS, 1994, Assis. *Anais...* Assis: Unesp, Faculdade de Ciências e Letras, 1994. p.67-75.
- MONTAGNER, M. Â. Trajetórias e biografias: notas para uma análise bourdieusiana. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 9, n.17, jan.-jun. 2007. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/soc/n17/a10n17.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2009.
- MORAIS, F. *Chatô: o rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- NIETZSCHE, F. Sobre a verdade e mentira no sentido extramoral. In: _____. *Nietzsche*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1974. p.51-60. (Os pensadores)
- PALMERO GONZÁLEZ, E. Deslocamento/desplacamento. In: BERND, Z. (Org.). *Dicionário das modalidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Litteralis, 2010.
- PELLEGRINI, T. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 1999.
- PELLEGRINI, T. et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac/Itaú Cultural, 2003.

- PERRONE-MOISES, L. Crítica e intertextualidade. In: _____. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- RODRIGUES, L. *Carlos Gomes, um tema em questão: a ótica modernista e a visão de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- ROSENSTONE, R. A. *A história nos filmes, os filmes na história*. Trad. Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- SAID, E. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p.9-26.
- _____. Prosa literária atual no Brasil. In: _____. *Nas malhas da letra: ensaio*. São Paulo: Rocco, 2002. p.28-43.
- SCHMIDT, B. B. Construindo biografias... Historiadores e jornalistas: aproximações e afastamentos. *Estudos Históricos*, n.19, 1997. Disponível em: <virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/download/2040/1179>. Acesso em: 20 out. 2010.
- SCHWARCZ, L. M. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SCHWARZ, R. Nacional por subtração. In: _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1981. p.13-28.
- SILVA, A. M. dos S. *Os bárbaros submetidos: interferências midiáticas na prosa de ficção brasileira*. São Paulo: Arte & Ciência, 2006.
- SILVA, J. E. X. da. *D'O Guarani a Il Guarany: a trajetória da mimesis da representação*. Maceió, 2004. 214f. Tese (Doutorado em Letras) –Universidade Federal de Alagoas. Disponível em: <http://btdt.ufal.br/tde_arquivos/1/TDE-2006-07-19T143002Z-8/Publico/JoseEduardoXavierdaSilva.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2012.
- SILVA, M. A. de O. Biografia como fonte histórica. *Caderno de Pesquisa do CDHIS*, ano 20, n.36-37, 2007. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/viewFile/1146/1066>>. Acesso em: 30 set. 2008.
- SOUZA, G. de M. e. *O tupi e o alaiúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- SUETONE. *Vies des douze Césars*. Paris: Garnier-Flammarion, 1990.
- SÜSSEKIND, F. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- TAUNAY, V. de. *Dous artistas maximos: José Mauricio e Carlos Gomes*. São Paulo: Melhoramentos, 1930.
- TROUCHE, A. *América: história e ficção*. Niterói: Eduff, 2006.

- VERISSIMO, E. *Solo de Clarineta II*. 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1978.
- VIEIRA, A. S. *Escrituras do visual: o cinema no romance*. Santa Maria: UFSM, 2007.
- VILAS BOAS, S. *Biografismo: reflexões sobre as escritas da vida*. São Paulo: Summus, 2002.
- XAVIER, I. *Cinema brasileiro moderno*. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WHITE, H. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: Edusp, 1992.
- _____. A interpretação na história. In: _____. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio C. de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994. p.65-95.

SOBRE O LIVRO

Formato: 14 x 21 cm

Mancha: 23,7 x 42,5 paicas

Tipologia: Horley Old Style 10,5/14

Papel: Offset 75 g/m² (miolo)

Cartão Supremo 250 g/m² (capa)

1ª edição: 2013

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Geral

Marcos Keith Takahashi

ISBN 978-85-7983-455-4



CULTURA
ACADÊMICA 
Editora