

## O jogo pós-moderno entre o literário e o histórico em *O Selvagem da Ópera*

por Joice do Carmo Baroni  
(Mestrado em Literatura Brasileira - UERJ)

Em nossos dias, o relato histórico não pode ser analisado ingenuamente. Enquanto discurso, ele também é um constructo assim como a ficção.

(...) A diferença entre narrativa ficcional e narrativa histórica é uma diferença *a posteriori*, que se consegue levando em conta o aporte das teorias tradicionais. O tronco das duas, o que elas têm em comum, é o tronco poético de onde saem. [NUNES, B.: 1988, 57]

Silviano Santiago afirma em seu texto sobre o narrador pós-moderno que “nenhuma escrita é inocente”.<sup>1</sup> Tal asserção pode ser, sem dúvida, aplicada ao texto pós-moderno. Ao retomar o discurso histórico sobre o passado, por exemplo, o pós-modernismo mergulha na estrutura epistemológica desse mesmo discurso. Traz à superfície uma série de questões que dizem respeito à dessacralização do que se convencionou chamar de “verdade histórica”. A desestabilização do discurso tradicionalmente aceito ocorre a partir do deslocamento do “olhar” - antes preso a um único ponto - que agora passa a ter consciência de que existem outras “verdades”.

Em *O Selvagem da Ópera*, a pluralidade discursiva, juntamente com o aspecto intertextual (ao discurso literário propriamente dito são somados outros discursos, como cartas, trechos de diários, contratos, notícias de jornal etc.) demonstram quanto a noção de Verdade é falha quando tomada apenas a partir de um aspecto. A todo momento o narrador constrói uma determinada expectativa quanto à verdade. A narrativa tem início com um sonho nebuloso de um personagem identificado apenas como Carlos. Mais adiante, outros aspectos vão sendo esclarecidos: sabemos agora que o personagem se chama Antônio Carlos Gomes e passamos a conhecer sua família. Prosseguindo com as “revelações”, somos informa-

dos de que a narrativa é, na verdade, “um texto sobre a vida do músico Carlos Gomes, que servirá de base para um filme de longa metragem”.<sup>2</sup> O narrador, então, afirma ter realizado uma extensa pesquisa sobre o tema, citando, inclusive, os nomes de algumas pessoas entrevistadas ou ainda fazendo menção à farta quantidade de material biográfico existente sobre o músico brasileiro. É justamente nesse ponto que o narrador lança a semente de futuras colocações :

(...) Ao fazer minha pesquisa verifiquei que são muitos os livros escritos sobre os maestros, ainda que a maioria seja panegírica e repita os erros factuais cometidos por Luís Guimarães Júnior, primeiro biógrafo do maestro. [IDEM, 9].

O trecho acima transcrito aponta para pelo menos dois caminhos: inicialmente, fornece à narrativa uma certa credibilidade, aproximando-a do discurso histórico tradicional no qual a citação das fontes confere autenticidade ao relato que se quer “verdadeiro”; por outro lado, já demonstra a precariedade de determinadas fontes cujo caráter diz ser “panegírico”, o que significa dizer isentas da objetividade necessária para que possam corresponder à verdade. Além disso, muitas dessas fontes apresentam o que o narrador denomina de “erros factuais”. Ao mencionar a utilização de outras fontes como entrevistas, cartas, visitas aos locais freqüentados por Carlos Gomes, o narrador mais uma vez sugere ao leitor a “veracidade” dos fatos a serem relatados no filme.

Não obstante, alguns parágrafos depois, é o próprio narrador quem desfaz essa ilusão :

Todos os personagens existiram, com exceção de apenas quatro no meio de dezenas de nomes citados entre os contemporâneos de Carlos. Todos os fatos são verdadeiros. Algumas lacunas foram preenchidas com a imaginação. [IDEM,10]

À primeira vista, esta afirmação parece entrar em choque com a meticulosa preocupação dispensada à seleção das fontes, no que imaginávamos ser um esforço empregado na descoberta da “Verdade”. Todavia, é

o mesmo narrador quem admite ter “inventado” quatro das dezenas de personagens que compõem a narrativa. Ao confessar isso, sem entretanto, separar os personagens fictícios dos “reais”<sup>4</sup> o narrador desfaz a ilusão de um relato “fiel” à verdade para se aproximar do mundo ficcional:

(...) Mas a partir da inconfidência de que quatro desses personagens são inventados, sem que se explicita quais, todos os outros passam a ser livres produtos da imaginação. O que não há mal algum, desde que tenhamos em mente que a ficção é a vida, ou se preferirem, a realidade, menos a limitação empírica. A discussão sobre incoerência do real e veracidade da ficção, e vice-versa, se inscreve no cartório de registro dos pseudoproblemas. A ficção se encontra na realidade, provém dela, como uma espécie de marcapasso que assegurasse a sua normal batida imaginária. O trabalho da linguagem se encarrega de desfazer os curtos-circuitos, e reconstruir as pontes dinamitadas. [PORTELLA, E.: 1994,194]

A questão é bastante complexa. Aristóteles dizia que “a poesia [entenderemos esse conceito à toda produção literária] é mais filosófica e de caráter mais elevado que a história”. Para o filósofo grego isso ocorria em virtude do caráter universal da poesia enquanto a história estaria voltada para o particular.

Atualmente, muitos acreditam que a ficção apresenta certa vantagem em relação ao discurso histórico à medida em que “assume a sua fragilidade e não tenta escamotear uma determinada visão da realidade sob a máscara da verdade.”<sup>5</sup> Ou ainda nas palavras de Silviano Santiago: “(...)o “real” e o “autêntico” são construções da linguagem.”<sup>6</sup>

O narrador, em **O Selvagem da Ópera**, a todo momento lembra ao leitor que o que ele lê faz parte de um roteiro de cinema ( “Como já mostrei em algum lugar desse filme”<sup>7</sup> ou ainda, “Deodoro desfilando na rua do Ouvidor é apenas a história como romance ou vice-versa. E isto é um filme.”<sup>8</sup> ) e, sendo assim, já nos remete ao mundo da representação. O Carlos Gomes do texto “é e não é o verdadeiro”<sup>9</sup> Carlos Gomes glorificado nos livros de história. O único compromisso aqui é com a verdade poética. Recorrendo novamente a Eco, compreendemos que os personagens do texto

“são forçados a agir segundo as leis do mundo em que vivem”<sup>10</sup>. O que significa dizer que as únicas leis válidas no texto são as literárias. A verdade que o escritor pós-moderno deseja alcançar é bem diferente daquela verdade que, por exemplo, o historiador do século XIX julgava ter atingido, por isso

Interessa pouco agora vasculhar escritos e biografias dos envolvidos para indagar sobre a veracidade da situação e do diálogo. Estes se sustentam ao propor temas que transcendem as personalidades envolvidas. [SANTIAGO, S.: 1989,42]

O próprio narrador do texto de Rubem Fonseca, já nas primeiras páginas, demonstra que o texto se propõe a algo mais do que contar a história de um grande brasileiro ou oferecer respostas às perguntas não respondidas pela história. Mais do que respostas, o texto lança novos questionamentos, relativizando a noção que temos de verdade e fazendo com que pensemos sobre esse passado de forma diferente, sob nova perspectiva e permitindo, assim, que ultrapassemos os limites da própria realidade:

(...) 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 do medo de errar. [FONSECA, R.: 1994,11]

Na visão pós-moderna não há uma verdade única mas, sim, múltiplas verdades. Assim sendo, muitos textos atuais recorrem a diversas vozes discursivas que dialogam entre si. Tais vozes provêm das mais variadas fontes ( outros livros já publicados, reportagens, cartas, diários etc.) e nos remete ao caráter intertextual do texto pós-moderno. “Os livros sempre falam de outros livros...”<sup>11</sup>, esta frase de Umberto Eco parece resumir bem o caráter intertextual dos textos contemporâneos. A narrativa de *O Selvagem da Ópera*, por exemplo, encontra-se repleta de referências a outros textos, sejam eles literários (quando cita as obras de Dumas e Victor Hugo, ou quando transcreve na íntegra o final de *O Guarani*, de José de Alencar, comparando-o com sua adaptação feita para o libreto da ópera de mesmo nome) ou filo-

sóficos (como Nietzsche, por exemplo). Mas a intertextualidade não se restringe apenas à citação de outros livros. Além deles, encontramos trechos de cartas (“Anos mais, tarde em carta ao barítono De Anna, o maestro dirá: ‘Uma mulher que um dia teve meu nome me amargurou a existência...’”)<sup>12</sup>, de diários (“Escreve um soneto, falando em amizade e cumplicidade. Anota em seu diário: ‘O mérito dela só o aquilou quem a conheceu como eu.’”)<sup>13</sup> ou de artigos de jornais (“Olha cá o artigo da Gazetilha do Jornal do Commercio sobre a estréia de Carlos Gomes: Música ora insinuante, ora arrebatada; ora gemebunda e trovejante; ora vaga e indecisa; ora precisa e retumbante...”)<sup>14</sup>. Tantas citações não confundem o narrador, pois é ele mesmo quem nos diz que “Toda a obra de arte é feita de citações...”<sup>15</sup>, dialogando dessa forma com o próprio texto.

Um outro dado intertextual bastante valioso e que, a nosso ver, contribui para o enriquecimento da narrativa é a referência ao cinema. O olhar cinematográfico parece revelar que a verdade nada mais é que uma questão de ponto de vista o qual pode ser mudado com um simples movimento: “A câmera não é neutra. No cinema não há um registro sem controle, mas pelo contrário, existe alguém por detrás dela que seleciona e combina”<sup>16</sup>. É, portanto, um olhar seletivo e nada ingênuo (“Nossa câmara registra agora a farsa noturna.”)<sup>17</sup>. Por isso mesmo, nos leva a desconfiar de qualquer visão totalizante do real: “Não acredite em tudo que lê”<sup>18</sup> diz a certa altura um dos personagens, parecendo alertar a todos nós sobre o fato de que verdade é uma construção textual.

A câmera, como já dissemos, seleciona, aproxima e distancia o olhar: “Em close: seu rosto pálido, o suor cobrindo-lhe a fronte, as olheiras fundas.”<sup>19</sup> Diante da multiplicidade de imagens captadas torna-se necessário organizá-las, dar-lhes um sentido. Enfim, “tudo pode ser resolvido depois, na montagem.”<sup>20</sup> A terrível cena da morte de Carlos Gomes (“sozinho, fedorento, imundo de sangue”, em “uma rede suja e miserável”), é

modificada: “tudo será ocultado, mascarado, maquiado”. O que é registrado pela lente do fotógrafo é uma realidade modificada:

(...) Chega o fotógrafo carregando uma câmera com tripé. Executa pequenas modificações no cenário, levanta a almofada, distribui mais artisticamente as partituras no chão, arruma o cartaz da prescrição. É então batida a ortografia, que entrará na história como *Carlos Gomes em seu leito de morte. Fotografia tirada poucos minutos após o trespassse*.<sup>21</sup> [IDEM, 245]

A morte aqui perde sua dimensão real para ser “teatralizada”. Poderíamos, assim, acrescentar mais um dado à frase do personagem transcrita anteriormente: “Não se deve acreditar em tudo que se lê OU se vê”. Novamente o texto nos leva a ter uma postura mais crítica e desconfiada daquilo que nos é apresentado como o correto ou mesmo “real”. A “aura” de verdade que envolvia o fato é desfeita, pois constatamos que essa mesma “verdade” pode ser “construída”.

O leitor pós-moderno deve estar alerta, suspeitando sempre da existência de algo mais em qualquer discurso, especialmente o literário. É a sua leitura atenta que irá atribuir um sentido à narrativa. Mas, além disso, esse mesmo leitor procura “entretenimento”, o jogo intertextual e ao mesmo tempo dialético, proposto pelo narrador, o fascina. Talvez seja por isso que muitas obras que propõem questões tão instigantes como as expostas, atingem grande popularidade junto ao público leitor.

Mas retomemos o caráter dialógico das narrativas marcadas pela pós-modernidade, vejamos como isso é trabalhado em **O Selvagem da Ópera**.

Já dissemos que o caráter intertextual da obra leva a um diálogo entre os vários discursos. Em geral, esse diálogo aponta para a fragilidade de certos conceitos. O pós-modernismo retoma a história enquanto construção narrativa, composta por vários discursos e que, por vezes se chocam em uma verdadeira “erosão”(ou “hemorragia”, para utilizarmos as palavras de Michel de Certeau) dos conceitos já tradicionalmente con-

sagrados. Segundo Affonso Romano Sant’Anna: “A multiplicidade de pontos de vista aponta para o relativismo das afirmações, conforme o ângulo de visão dos interlocutores”<sup>22</sup>. Em **O Selvagem da Ópera**, observamos a constante utilização desse recurso. Tomemos, como exemplo, o trecho a seguir em que o narrador confronta opiniões divergentes sobre o encontro de Carlos Gomes e Verdi:

(...) Alguns autores afirmam que, ao final do **Guarani**, Verdi teria dito: “*Questo giovane comincia là dove finito io*”. Outros duvidam.(...).

Verdi não estava presente à estréia da ópera de Carlos no Scala e não poderia ter dito tal frase, que na verdade, foi dita por Rossini referindo-se a Bellini. Verdi somente assistiu ao **Guarani** dois anos depois, em Ferrara. Quando declarou à **Gazzetta Ferrarese**: “Assisti com grande satisfação à ópera do colega Gomes e posso afirmar que a mesma é de requintada feitura, reveladora de uma alma ardente, de um verdadeiro gênio musical”. [IDEM]

Ou ainda quando contrapõe as diferentes opiniões de Taunay acerca da obra de Carlos Gomes:

(...) Ora elevava às nuvens o grande artista, na nota dos seus triunfos fáceis alcançados na Itália, ora o deprimia e enchi desgosto e amarguras. Assim se escovou a vida daquele infelicíssimo brasileiro, torturado por mil dissabores e pela angústia de não ter sido compreendido e auxiliado, senão por meia dúzia de amigos e fiéis companheiros, estes admiradores incondicionais, o que foi outro erro também. Por isso desanimei! Pobre Carlos Gomes! Eu e Rebouças sabíamos bem quanto valia o tesouro intelectual que foi tão malbaratado.” Todavia, dezenove anos antes, Taunay, quando ainda não tivera um libreto recusado pelo maestro, só tinha palavras de entusiasmo por Carlos. Vimos neste filme quando Carlos recebeu o recorte de um jornal brasileiro em que Taunay, depois de ouvir a ouverture de O Guarani no palácio do Trocadero, em Paris, afirmava que “as belezas daquela página inspirada de Carlos Gomes passaram minha expectativa. Por vezes assomaram-me lágrimas aos olhos, por vezes ia-me insensivelmente levantando-me. Parecia que um sopro- o sopro da pátria, ingente, irresistível, arrebatava-

va-me, conturbando-me o espírito, causando-me insólita inquietação”. [IDEM, 209-210]

Através desse jogo entre o que passou para a história oficial e o que “na verdade ocorreu” há uma sutil ironia que dessacraliza e desafia nossa confiança nas formas de conhecimento histórico. Aqui parecem perfeitas as palavras de Amadeo Alletti, amigo de Carlos Gomes, sobre a ópera - e que podem ser perfeitamente aplicadas aos conceitos que nos são impostos: “A ópera é sagrada? Mais uma razão para zombar dela. Devemos atacar tudo aquilo que é sagrado pela sociedade burguesa.”<sup>23</sup>

A câmera é impiedosa. Perscruta o que ficou oculto pelo gesto ou fala dissimulada. A cena: o escravo Julião, todo vestido de branco, recebe sua liberdade pelas mãos do maestro brasileiro. Aplausos. Mas a iniciativa, como a narrativa vai revelar, cessa por aí. O discurso que clama pela libertação dos negros pode ser, em muitos casos, sincero, mas superficial. A câmera prossegue:

(...)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. [IDEM, 169]

A narrativa de **O Selvagem da Ópera** gera mais questionamentos que propriamente respostas. A todo momento o narrador lança uma série de questões que conduzem o leitor a uma análise mais profunda, não apenas sobre a vida e a obra do maestro brasileiro. A discussão é ampliada, por exemplo, quando traz à tona o problema social gerado pela abolição da escravatura, tratada de forma simplista e ingênua, na época:

(...) Os bem-intencionados - alguns até pronunciarão belos discursos sobre a liberdade - acreditam que um decreto de Abolição 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. [IDEM, 169]

Ou ainda, quando questiona a atitude do artista quanto ao processo de produção de sua obra:

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 - os espectadores lembram-se da frase do crítico da Filadélfia: o maestro Gomes parece ter-se apropriado das melhores qualidades tanto da escola italiana quanto da escola alemã, sem cair nos excessos de uma e de outra? -, ao submeter-se, por fatalidade histórica, à obrigação de aderir ao “internacionalismo musical” como nota Arnaldo Contier, Carlos, o selvaghetto de Alcardo Aleardi, anula essa parte? (...) [IDEM, 141]

O tempo da narrativa é o passado, todavia, as questões levantadas são válidas para o momento presente, transcendendo a limitação temporal.

Como vimos, o passado e, sobretudo sua história (ou melhor, histórias) é um dos temas prediletos da estética pós-moderna, que subverte o discurso oficial através da contraposição de vozes discursivas que foram deixadas à margem. Essa dessacralização do discurso tradicionalmente aceito não significa negá-lo em sua totalidade, mas sim “pôr a nu o não dito, buscar o silenciado (reprimido) sob o que foi falado.”<sup>24</sup>

Como pudemos constatar durante o desenrolar deste trabalho, a pós-modernidade traz consigo uma atitude “desconfiada” quanto aos conceitos que consideramos incontestáveis.

A narrativa atual, como vimos, é marcada pela intertextualidade e pela pluralidade discursiva. Todavia, essa multiplicidade de vozes não deve ser encarada como uma forma de isenção por parte do narrador. Basta lembrarmos que “nenhuma escrita é inocente”. Como correlato à afirmação anterior, acrescentemos que, ao dar fala ao outro, acaba também por dar fala a

si.” No texto, portanto, os múltiplos discursos têm por objetivo deixar a mostra as contradições que o autor quer abordar.

O olhar caleidoscópico pós-moderno mostra a “verdade” pode variar conforme o ponto de vista. Mais do que isso. É um olhar “enigmático”, pois questiona as vias de acesso para o conhecimento.

O texto de **O Selvagem da Ópera** apresenta muitos dos elementos presentes na narrativa pós-moderna: a intertextualidade, a pluralidade de vozes, a dessacralização do discurso oficial. Tudo isso tendo como pano de fundo a história.

A narrativa pós-moderna a todo momento procura fazer com que o leitor reflita sobre conceitos como verdade, autenticidade etc. Na verdade, para o leitor atento, o mais importante deixa de ser a história em si, e passa a ser a forma como essa história é contada.

#### Notas:

1. SANTIAGO, S. 1989, 43.
2. FONSECA, R. 1994, 9.
3. Idem, 9.
4. O termo “reais” está entre parênteses pois, como já dissemos, só podemos ter acesso ao passado e aos indivíduos que dele fizeram parte através dos textos a eles dedicados. Deste modo, tanto o personagem de ficção quanto o histórico tem como referente mais próximo o próprio texto.
5. LEITE, L.C.M.1989, 78.
6. SANTIAGO, S. 1989, 40.
7. FONSECA, R. 1994, 106.
8. Idem, 215.
9. HUTCHEON, L. 1991, 190.
10. ECO, U. 1985, 26.
11. ECO, U. 1985, 20.
12. FONSECA, R. 1994, 45.

13. Idem, 220.
14. FONSECA, R. 1994, 27.
15. Idem, 140.
16. LEITE, L. C. M. 1989, 62.
17. FONSECA, R. 1994, 244.
18. Idem, 146.
19. Idem, 21.
20. Idem, 31.
21. FONSECA, R. 1994, 245.
22. SANT'ANNA, A. R.1985, 161.
23. Idem, 161.
24. SANTOS, J. F. dos. 1986, 71.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ECO, Umberto. **Pós- escrito a O Nome da Rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- FONSECA, Rubem. **O Selvagem da Ópera**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LEITE, Ligia C. Moraes. **O Foco Narrativo**. São Paulo: Ática. 1989.
- NUNES, Benedito. “A narrativa histórica e a narrativa ficcional”. in: RIEDEL, Dirce Cortês (org.). **Narrativa , Ficção & História**. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- PORTELLA, Eduardo. “O civilizado contador de histórias”. in: **Revista Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro: jul-dez., 1994.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase & Cia**. São Paulo: Ática, 1985.

SANTIAGO, Silvano. "O narrador pós-moderno". in: \_\_\_\_\_. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é Pós-modernismo**. São Paulo: Brasiliense, 1980.