

## OS ESPAÇOS DE CARLOS GOMES

Rebeca ALVES

Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Assis – FAPESP  
reb\_letras@yahoo.com.br

**RESUMO:** Em *O selvagem da ópera* (1994), Rubem Fonseca adota um narrador-autor que constrói uma biografia a respeito do maestro brasileiro Antônio Carlos Gomes com o objetivo de transformar essa história biográfica em filme. Neste romance, a sequência temporal dos fatos da vida de Carlos Gomes perde importância para a espacialidade da narrativa, pois a passagem do tempo é demarcada pelas viagens que o protagonista faz ao longo da história. São os movimentos no espaço que marcam a trajetória do músico, ademais, é o narrador que, pela seleção das cenas, própria da linguagem cinematográfica, nos conduz a vida da personagem. Na verdade, Fonseca utiliza esse recurso como uma estratégia para trazer à narrativa verbal, características da realidade fílmica. Nesse caso, o espaço ganha relevo em relação ao tempo da narrativa e determina a relação que o próprio protagonista, Carlos Gomes, tem consigo mesmo, já que os deslocamentos são desencadeadores dos conflitos interiores vividos pelo músico. Desse modo, o espaço em *O selvagem da ópera* não deve ser desconsiderado, e nosso objetivo nessa comunicação é resgatar os espaços explorados, bem como as estratégias narrativas utilizadas pelo narrador na construção dos mesmos, esperando, com isso, alcançar uma compreensão mais aprofundada desse romance.

**PALAVRAS-CHAVE:** Deslocamentos; identidade; biografia; cinema.

A literatura de Rubem Fonseca (1925-) caracteriza-se pelo uso recorrente do espaço urbano. É em meio ao caos das grandes cidades, sobretudo a do Rio de Janeiro, que as personagens fonsequianas circulam e vivem as suas histórias. Esse espaço da rua, do perigo, registra o cotidiano e os dramas provocados por ações humanas que transgridem a ordem. Assim, o crime acontece no espaço público – a cidade contra o indivíduo e o indivíduo contra a cidade, movimento que ultrapassa qualquer fronteira de classes. Nas histórias de “Feliz ano novo” e “O cobrador”, contos que dão título às obras de 1975 e 1979 respectivamente, podemos fazer um esforço para justificar a ação criminosa: pela situação de carência – saúde, moradia, alimentação – e ausência – de respeito, de atenção das autoridades etc. Todavia, ainda que o leitor compreenda que os crimes são um reflexo de uma sociedade desigual, que marginaliza, julga e oprime, a descrição dos assassinatos o causam igual horror. O dilema nos leva, então, à reflexão de uma situação social comum e frequente em que todos somos parcialmente culpados pelos crimes. Em “Passeio noturno”, por sua vez, Fonseca comprova que, se no âmbito econômico a sociedade se agrupa em classes – alta, média e baixa, citando as principais – no que diz respeito à criminalidade, as camadas sociais se diluem e formam um único grupo em que a diferença está no motivo, no modo e no objetivo de cometer o delito, contudo todos chegam ao mesmo fim.

Porém, no romance intitulado *O selvagem da ópera* (1994), o autor nos apresenta uma outra preocupação, já que põe em prática uma espécie de biografia sobre a vida de Antônio Carlos Gomes, importante operista do século XIX. O enredo gira em torno de um narrador que assume o papel de escrever um texto biográfico sobre Carlos 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 transformam em um roteiro, mas lhe dão, é verdade, um efeito estilístico inusitado. Assim, o pesquisador fictício de Carlos Gomes é também um perito da arte cinematográfica cujo conhecimento está explícito no seu discurso e em suas reflexões acerca do gênero.

Entre essas e outras preocupações formais e temáticas, um ponto chave da narrativa e que queremos destacar nesse artigo refere-se à importância dada ao espaço, agora não mais exclusivamente o urbano, mas os variados espaços ocupados por Carlos Gomes no decorrer de sua vida, a partir dos quais o músico se fez como artista e como pessoa. Vale destacar, no entanto, que não estamos partindo de uma análise determinista; o que gostaríamos de destacar é a importância dada ao espaço como um recurso simbólico para descrever a trajetória de uma vida, além de ser usado como uma solução estratégica nesta narrativa.

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 tempo e poucos direcionados exclusivamente ao espaço, e ainda esses, explorados, sobretudo, pelos estudiosos das narrativas Realistas e Naturalistas do século XIX, tendo em vista que parte dos escritores desses estilos literários estavam embasados nas teorias mesológicas. Antonio Dimas, em *Espaço e romance* (1987), confirma a escassez de trabalhos focados no estudo do espaço, embora esse componente possa desempenhar papel tão importante, quanto a 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 que este elemento narrativo pode desempenhar no texto ficcional.

Em *O selvagem da ópera*, a sequência temporal dos fatos da vida de Carlos Gomes perde importância para a espacialidade da narrativa, pois a passagem do tempo é demarcada pelas viagens que o protagonista faz ao longo da história; são os movimentos no espaço que marcam a trajetória do músico. Desse modo, o espaço, em *O selvagem da ópera*, deve ser observado nas suas várias facetas, ou seja, na maneira como os lugares gerais (Campinas, Rio de Janeiro, Milão – Brasil e Itália) interferem nos espaços particulares e restritos (a casa, o trem, o teatro Scala, o conservatório). Esta análise também é possível em virtude do estilo narrativo do autor, cuja focalização consagra ao espaço uma importância elevada.

Campinas é a cidade natal do músico e, por conseguinte, o ponto de partida desta trajetória de vida; lugar que necessitava ser renunciado por Carlos, já que o condenaria a ser o músico da banda local e, ainda, a seguir a profissão do pai, como alfaiate. Portanto, Carlos, ao sair de Campinas, abdica de seus laços familiares em busca do sucesso como maestro. Em conversa com a namorada, Carlos 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, o músico diz que está disposto a fugir; Ambrosina não concorda com o modo segundo o qual o namorado pretende realizar o sonho, porém ele insiste: “Ele pergunta se ela quer se casar com um alfaiate medíocre que dá aulas de música para crianças”. (Idem, p. 14).

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

A estadia do jovem músico no Rio de Janeiro não é marcada pela tranquilidade e pelo equilíbrio emocional; isso ocorre porque as duas óperas realizadas nessa cidade foram recebidas pela crítica com olhares divergentes. *A noite do castelo*, por exemplo, é acolhida

com muitos elogios, mas também enfrenta opiniões sem muito entusiasmo, como a nota do *Jornal do Commercio*: “Música ora insinuante, ora arrebatada; ora gemebunda e trovejante; ora vaga e indecisa; ora precisa e retumbante...” (FONSECA, 1994, p. 27). Para completar, Carlos ainda é acusado de ter se apossado da composição de seu falecido professor, o maestro Giannini. Essas controvérsias costumavam mexer com o temperamento do maestro e, nesses momentos, era comum tomar atitudes alteradas: “Depois de olhar a partitura de *A noite do castelo*, começa a rasgá-la, cada vez com mais fúria, jogando pedaços de papel para o alto, rosnando palavras incompreensíveis” (Idem, p. 29). Por outro lado, nessa cidade ele galga a cadeira de diretor da orquestra e o cargo de maestro-substituto do Teatro Lírico Nacional. Em 1863, é considerado aluno medalha de ouro do Conservatório e, por esse motivo, conquista a oportunidade de se aperfeiçoar na Europa. Segundo Marcus Góes, musicólogo estudioso de Carlos Gomes, esse era um procedimento do conservatório: a cada cinco anos, o estabelecimento tinha “o direito de indicar um aluno que se distinguisse como o melhor” (GÓES, 2008, p. 40) para realizar os estudos na Europa.

O imperador, indeciso entre Alemanha e Itália, decide enviá-lo à segunda opção, motivado pela sugestão da imperatriz que a considerava o berço da ópera. A felicidade inicial de ter a possibilidade de realizar seus estudos em Milão rapidamente é deixada de lado para abrir espaço às reclamações: “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” (FONSECA, 1994, p. 43), sendo esse um trecho da carta enviada pelo músico a Francisco Manuel

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. Todavia, junto ao ápice profissional que esse espaço lhe proporciona, surge uma carreama de sentimentos maléficis, como a insegurança no trabalho, o medo do julgamento, a angústia do devir — sensações aptas para o estabelecimento de um certo saudosismo da terra natal. Como pudemos observar na citação acima, a temperatura fria, nublada e úmida da Europa contribui ainda mais com esse ambiente psicológico conturbado.

Os movimentos no espaço confirmam um crescimento profissional na carreira de Carlos Gomes; o músico campineiro tornou-se o primeiro compositor brasileiro a ter suas óperas encenadas no Teatro Alla Scala, em Milão. A ênfase deste romance, por esse motivo, recai sobre as experiências vividas por Carlos na Itália, lugar onde se casou, teve muitos filhos e, profissionalmente, viu sua produção artística alcançar o ponto de maior destaque: lá, ele será autor de duas Revistas<sup>1</sup> (*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, e nem pretende manter, por meio da ópera de Carlos, uma imagem perfeita do maestro; ao contrário, é principalmente ao artista impulsivo e contraditório que é dada maior atenção. Serão as dificuldades pessoais, financeiras e de criação às quais o leitor terá mais acesso ao longo da narrativa.

A partir deste enfoque dado a Carlos Gomes, deparamo-nos com um tema muito recorrente nas representações latino-americanas: a da formação identitária de um povo. Podemos afirmar que esse romance de Rubem Fonseca se volta 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

<sup>1</sup> Revista é um espetáculo que 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).

profundamente erudita. 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, isto é, um veio propulsor a partir do qual o romance se alimenta, enriquecendo-se constantemente.

A literatura brasileira, de maneira geral, sempre se interessou 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 final 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 recente, mas, de qualquer forma, uma discussão sempre muito atual. Segundo Eduardo Coutinho, 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. (COUTINHO, 2003, p. 61)

O fenômeno literário apontado por Coutinho pode ser verificado na arte em geral deste período. Carlos Gomes representa, naquele momento, a possibilidade concreta do Brasil mostrar à Europa sua qualidade artística. Todavia, a perspectiva em relação ao modo de se perceber e pensar a identidade nacional apresenta dois momentos de grande transformação em relação ao que se valorizava no início do século XIX. A primeira ruptura, no começo do século XX, 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”. (2003, p.63)

Na segunda metade do século XX, com o descrédito à perspectiva histórica, as noções de identidade e nacionalidade “passaram a ser vistas como construções discursivas” (2003, p.65). Neste contexto, a

“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 (COUTINHO, 2003, p. 68)

Sob esta perspectiva podemos ler *O selvagem da ópera*, pois Rubem Fonseca propõe ver o maestro Gomes no seu caráter plural, um homem que naturalmente é transformado a cada movimento de viagem, autor de uma arte igualmente passível de transformações ao longo desse percurso. Por tal razão, é insuficiente pensá-lo em termos de nação, estado, identidade, língua ou arte nacional. O próprio narrador questiona constantemente essas 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). 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 /desplazamiento”, presente no *Dicionário das Mobilidades Culturais* (BERND, 2010), propõe um estudo para pensar a literatura hispano-canadense produzida por emigrantes, a fim de entendê-los na sua natureza instável. Para isso, a autora interroga escritores hispano-canadenses com a finalidade de saber aonde eles próprios se localizam culturalmente e como situam suas obras. Segundo González,

A resposta mais comum entre eles é a de pertencer a um *espaço intermediário*, enriquecedor e protético, 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*. (GONZÁLEZ, 2010, p. 116-117, grifos nossos)

A ação migratória gera transformações inevitáveis que não podem ser ignoradas: assim, a escolha de Carlos por estudar na Itália, e por estabelecer-se lá criando laços afetivos e profissionais, fatalmente o transformaria em um sujeito diferente daquele que partira ainda jovem de uma aprazível cidade do interior paulista. É claro que a dificuldade do músico para acomodar-se nesse espaço imaginário e libertar-se da sua própria dificuldade em compreender a sua identidade faz parte também 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, composta de elementos nacionais e europeus (Itália, Alemanha e França), mas, infelizmente, viveu à sombra de sua própria incompreensão, sem poder perceber conscientemente, ou defender com propriedade, a beleza que existia nesse processo “antropofágico”.

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 Brasília*, em Lecco, em 1881. Para a concretização desse empreendimento, o maestro traz 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 a 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 estava 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, 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. Nesse sentido, Rubem Fonseca consegue explorar esses traços típicos para caracterizar sua personagem.

No que concerne à estrutura formal do romance, também podemos constatar uma quebra com as noções de pureza, já que o narrador joga com os dados biográficos de Carlos Gomes, os fatos históricos do período e ainda simula a criação de um filme com base no material criado por ele. A unidade do romance se estabelece pela composição destes gêneros,

cada qual fruto de um espaço característico. Talvez, o que mais nos chame a atenção é a incorporação das técnicas cinematográficas que, por questões óbvias, não são imanentes ao gênero romance.

A relação entre o cinema e a literatura se configura desde o surgimento do cinema, ainda no século XIX. Embora as duas artes sejam nitidamente diferentes, tanto pelo processo de criação, como inclusive pelo público consumidor, há entre elas pontos de intersecção que motivaram e ainda motivam muitos críticos, escritores e estudiosos a refletirem acerca do assunto. No princípio, observa-se a assimilação, pelo cinema, das técnicas narrativas literárias para a composição dos roteiros e, também, do formato final do filme, como uma tentativa de transformar em imagens – elemento-base da linguagem cinematográfica – o texto verbal. Porém, o processo inverso de influência também ocorre; 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 consolidada. A ficção da segunda década do século XX, no apogeu do modernismo no Brasil, adota a sintaxe cinematográfica em obras como *Memórias de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933), de Oswald de Andrade, e *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927), de Alcântara Machado.

Essa prática, no entanto, tornou-se muito recorrente na contemporaneidade e está presente no conjunto das 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 desta literatura que, agora, o faz com consciência construtiva, com fins estilísticos.

Nessa perspectiva, o cinema é um elemento indispensável para compreendermos a literatura contemporânea, avivada na tendência em tornar tudo visível. Flávio Carneiro (2005), com relação à influência que a literatura teve e tem dos meios de comunicação de massa, estabelece uma diferença no diálogo com a mídia empregado tanto pelos modernos como pelos contemporâneos. “Os primeiros 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 50, mas, ao mesmo tempo, criticavam a massificação decorrente dessas linguagens” (CARNEIRO, 2005, p.23). Já na literatura atual o ideário é outro: “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” (Idem, p.24)

De todo modo, o fato é que cada arte exige uma linguagem específica, Bella Jozef, por exemplo, distingue a forma 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. (JOZEF, 2006, p.369).

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*)” (Idem, p. 378). Desse modo, o tempo da narrativa fílmica está sempre no presente, uma vez que os atores desenvolvem seus diálogos 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.

Segundo André Soares Vieira, 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, entre eles, “passa a incorporar os efeitos visuais da descrição” (2007, p.22) e 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 (VIEIRA, 2007, p.22).

Assim, ao retomarmos a explicação proposta por Jozef quanto à importância dada ao espaço na arte cinematográfica, podemos reconhecê-la nesse 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 da narrativa 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. Vera Lúcia Follain de Figueiredo afirma em “As Armas, A palavra e a Imagem” 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” (FIGUEIREDO, 2003, p.151).

Outro recurso utilizado pelo narrador é o de iniciar os subcapítulos com a indicação do espaço em que se passa a cena, como se fosse uma espécie de prolepse espacial. 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” (FONSECA, 1994, 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 Giannini” (Idem, 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 naquele momento. Como tal, o narrador não precisa se cansar em descrever as 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 delineada em descrições ilustrativas, mas com a rapidez e a imposição do cinema.

Fonseca, com o artifício de uma suposta biografia fílmica, consegue relacionar a ópera, ingrediente indispensável para entender a trajetória de vida de Carlos Gomes, com o cinema, proposto pelo narrador, pois ambos pressupõem um cuidado especial com a música, o figurino, a iluminação, a atuação dos atores, sem contar o 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 essa proposta, é claro que este trabalho não poderia ir às telas: Fonseca, como um escritor de

literatura, intenta muito mais criar uma linguagem nova do que propriamente 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 para o século XIX, falar de um compositor romântico, e ser um escritor contemporâneo, tudo isso exigiu de Fonseca uma linguagem diferente, algo que correspondesse mais adequadamente à “realidade” de um público do final do século XX. Como o próprio narrador revela nas suas primeiras páginas, Carlos Gomes foi um grande músico, mas hoje está esquecido. Com isso, o autor tira Carlos do anonimato de uma arte já pouco apreciada a fim de trazê-lo às iluminadas páginas de um livro “cinematográfico”.

Enfim, podemos reconhecer que os diferentes espaços geográficos habitados por Carlos Gomes tiveram a capacidade de ressignificar a sua trajetória de vida, promovendo sentimentos e experiências impossíveis de serem realizadas apenas em Campinas. Em busca de se aproximar dessa vida movimentada e plural, a estrutura da narrativa se compõe de fragmentos de gêneros, entre eles, o cinema – uma ideia de adaptação no final do século XX, da ópera realizada por Gomes no final do século XIX. Desse modo, podemos afirmar que esse romance se caracteriza pelo uso de diferentes simulacros que tentam mascarar a realidade, para criar um universo a partir do qual seja permitido reinventar o real por meio da literatura.

### Referências bibliográficas

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

BERND, Zilá. (Org.) *Dicionário das modalidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010.

CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

COUTINHO, Eduardo. *Literatura comparada na América Latina: ensaios*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

FONSECA, Rubem. *O selvagem da ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

JOZEF, Bella. *A máscara e o enigma, a modernidade: da representação à transgressão*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.

GÓES, Marcus. *Carlos Gomes – documentos comentados*. São Paulo: Algor Editora, 2007.

VIEIRA, André Soares. *Escrituras do visual: o cinema no romance*. Santa Maria: UFSM, 2007.