



MISCELÂNEA

Revista de Pós-Graduação em Letras

UNESP – Campus de Assis

ISSN: 1984-2899

www.assis.unesp.br/miscelanea

Miscelânea, Assis, vol.9, jan./jun.2011



O PROCESSO INTERDISCURSIVO E INTERTEXTUAL EM *O SELVAGEM DA ÓPERA* (1994), DE RUBEM FONSECA

The interdiscursive and intertextual process in *O Selvagem da ópera*, by Rubem Fonseca

Rebeca Alves
(Mestranda — UNESP/FAPESP)

RESUMO

A literatura de Rubem Fonseca, de maneira geral, apresenta uma linguagem que absorve características próprias do cinema, sobretudo no que concerne às técnicas de fragmentação, à preferência pelo discurso direto, no presente e no estilo coloquial, maneiras de uso da linguagem que aproxima sua literatura da dinâmica cinematográfica. Em *O selvagem da ópera* (1994) duas linguagens se embaralham, pois o narrador da obra, ao mesmo tempo em que se dedica à feitura da biografia de Antônio Carlos Gomes, se empenha no desejo de ver seu trabalho final nas telas de cinema. Nesse artigo, portanto, pretendemos analisar a maneira como Rubem Fonseca cria um romance em que o texto biográfico se une à linguagem cinematográfica, reinventando, por meio da interdiscursividade e da intertextualidade, os dois discursos.

PALAVRAS-CHAVE

Literatura contemporânea; biografia; cinema; interdiscurso e intertextualidade.

RÉSUMÉ

La littérature de Rubem Fonseca, d'une manière générale, présente une langage qui absorbe des caractéristiques propres du cinéma, surtout en ce qui concerne les techniques de fragmentation, de la préférence par le discours direct, dans le présent et dans le style colloquial, manières d'utilisation de la langage qui approche sa littérature de la dynamique cinématographique. Dans *Le sauvage de l'opéra* (1994), deux langages se mêlent, car le narrateur de l'oeuvre, en même temps où se consacre à exécution de la biographie d'Antônio Carlos Gomes, il s'engage dans le désir de voir son travail finale dans le cinéma. Dans cet article, donc, nous prétendons analyser la manière comme Rubem Fonseca crée un roman où le texte biographique se joint à la langage cinématographique et invente un neuf discours.

MOTS CLÉ

Littérature contemporain; biographie; cinéma; interdiscours; intertextualité.

Intertextualidade e interdiscursividade: resgate teórico

O termo *intertextualidade* surge com Júlia 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 Bakhtin, o principal objeto característico do romance, que determina sua originalidade estilística, é “o homem que fala e sua palavra”, pois sua ação “é sempre iluminada ideologicamente, é sempre associada ao discurso [...], a um motivo ideológico e ocupa uma posição ideológica definida” (BAKHTIN, 1988, p.135-6).

O romance serve-se duplamente de todas as formas dialógicas de transmissão da palavra do outro, elaboradas na vida cotidiana, e nas relações ideológicas não literárias as mais variadas. Em primeiro lugar, todas essas formas são representadas e reproduzidas nos enunciados familiares e ideológicos – dos personagens do romance, e também nos gêneros intercalares – nos diários, nas confissões, nos artigos de jornal, etc. Em segundo lugar, todas as formas de transmissão dialógica do discurso de outrem podem igualmente depender indiretamente dos problemas da representação da linguagem, submetendo-se com isso a uma transformação literária precisa. (BAKHTIN, 1988, p.154)

Bakhtin propõe, então, uma oposição entre o discurso monológico — aquele presente em obras, cujo autor é mais importante do que suas personagens; 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 — e o discurso dialógico — modo de funcionamento real da linguagem, em que o embate entre os discursos é possibilitado pelas vozes das personagens que criam uma multiplicidade de pontos de vista. O efeito polifônico, portanto, se justifica nesta perspectiva, uma vez que em um mesmo discurso há a convivência de diferentes opiniões e ideologias; há a contaminação de variadas vozes em um mesmo enunciado.

Como afirma Bezerra “o que caracteriza a polifonia é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico” (2005, p.194). O autor de determinado texto literário, nesse sentido, tem o papel de se abster de sua autonomia em relação às suas personagens, atribuindo a cada uma delas o papel de sujeito de suas ações, não só individualizando-as, mas transformando-as em indivíduos autônomos.

Outro fator de extrema importância para se compreender o processo dialógico é o contexto que, para Bakhtin, 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” (1988, p.156). Resta, portanto, ao escritor criar e manipular o contexto para provocar reações dialógicas coerentes entre as personagens, pois, segundo o autor, é impossível separar os procedimentos de elaboração de um discurso dos procedimentos de seu enquadramento contextual.

Kristeva, a partir destas teorias, 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.

Para Kristeva, o romance polifônico é subversivo, pois, ao incorporar a menipeia, este tipo de romance “encarna o esforço do pensamento europeu para sair dos quadros das substâncias idênticas [...] a fim de orientá-lo para um outro modo de pensamento: aquele que procede por diálogo” (1974, p.86). O processo intertextual que ocorre em um texto literário, então, pressupõe um sistema de ideias que é resultado do próprio funcionamento dos textos. Logo, há, pelo menos, três momentos de sentido que fazem parte da aplicação intertextual, são eles, a negação — de um discurso sacralizado, que se

pretende linear e absoluto; a ampliação — já que a intertextualidade promove um alargamento de significados e de pontos de vista no texto; e, também, a modificação/subversão — do fragmento ou ideia estabelecida no texto de origem. Além disso, a proposta intertextual rompe com a noção de linearidade, pois, “a palavra poética segue uma lógica que ultrapassa a lógica do discurso codificado” (p.62). Kristeva afirma, ainda, que é no *carnaval* que Bakhtin buscou a origem desta alegação:

O discurso carnavalesco quebra as leis da linguagem censurada pela gramática e pela semântica e, por este motivo, é uma contestação social e política: não se trata de equivalência, mas de identidade entre a contestação do código lingüístico oficial e a contestação da lei oficial. (KRISTEVA, 1974, p.63)

Leyla Perrone-Moises afirma que, embora a intercomunicação dos discursos não seja um fenômeno inédito, é somente a partir do final do século XIX que o inter-relacionamento aparece “como algo sistemático, assumido implicitamente pelos escritores” (p.59), os recursos a textos alheios se faz, nesse momento:

[...] sem preocupação de fidelidade (imitação), ou de contestação simples (parodia ridicularizante), sem o estabelecimento de distancias claras entre o original autentico e a réplica, sem respeito a qualquer hierarquia dependente da “verdade” (religiosa, estética, gramatical). O que é novo é que essa assimilação se realize em termos de reelaboração ilimitada da forma e do sentido, em termos de apropriação livre, sem que se vise o estabelecimento de um sentido final (coincidente ou contraditório com o sentido do discurso incorporado). (PERRONE-MOISES, 1978, p.59-60).

Em face das teorias de Bakhtin, Fiorin se propõe a pensar as diferenças entre intertextualidade e interdiscursividade. Segundo ele, o interdiscurso aparece em Bakhtin sob o nome de dialogismo — o modo real de funcionamento da linguagem e a forma de composição do discurso. Sob esse prisma, o homem apenas tem acesso à realidade mediado pela linguagem. Bakhtin, no entanto, diferencia as palavras e orações dos enunciados, já que estes dispõem sempre de uma autoria, enquanto aqueles são apenas unidades da língua (2006, p.167).

Os enunciados, por conseguinte, resgatam sempre a figura do interlocutor que produzirá, em resposta, outros enunciados, podendo, estes, convergir ou divergir da expectativa de seu destinatário. Isso acontece porque tanto locutor quanto interlocutor são indivíduos complexos, dotados de experiências particulares, pontos de vista opostos sobre as coisas, ideologias etc.

Assim, Fiorin aponta as diferenças que existem entre os dois conceitos. Segundo ele, quando há uma relação dialógica entre textos, ocorre o processo interdiscursivo; entretanto, quando há num texto duas materialidades textuais distintas, têm-se a ocorrência de intertextualidade. Ou seja, entende-se por interdiscurso a “relação dialógica entre enunciados”; por outro lado, intertextualidade ocorre quando há diferentes textos dentro de um mesmo enunciado.

Interdiscursividade e intertextualidade em *O selvagem da ópera* (1994)

Neste romance, Rubem Fonseca subverte significativamente a noção de gênero literário puro, para criar um texto que apresenta três grandes modalidades genéricas, a saber, a biografia, o romance histórico e o argumento cinematográfico. Bakhtin chama essa mescla de subgêneros de hibridização, isto é: “mistura de duas linguagens sociais no interior de um único enunciado, é o reencontro na arena deste enunciado de duas consciências linguísticas”. (BAKHTIN, 1988, p.156) Para o crítico, essa combinação de linguagens no romance acontece de maneira intencional (semântico) ou inconsciente (orgânico).

Num híbrido romanesco intencional trata-se não apenas (e não tanto) da mistura de formas e de indícios de duas linguagens e dois estilos, mas principalmente do choque no interior dessas formas, dos pontos de vista sobre o mundo. [...] O híbrido semântico intencional é necessariamente dialogizado interiormente (à diferença do híbrido orgânico). Aqui, não se fundem dois pontos de vista, mas se justapõem dialogicamente. [...] O híbrido romanesco se caracteriza pela fusão num só enunciado de dois enunciados socialmente distintos. A

construção sintática dos híbridos intencionais é rompida por duas vontades linguísticas individualizadas. (1988, p.158)

Em *O selvagem da ópera*, assim, é possível verificar o quão importante e determinante passa a ser esse processo de hibridização semântica intencional, tendo em vista que todo o trabalho estético e todo esforço crítico, filosófico e histórico deste romance dependem desse artifício literário empregado por Rubem Fonseca. Deste modo, chama-se a atenção, nesse estudo, para o diálogo que existe entre o texto biográfico e o cinematográfico, com o objetivo de mostrar que a hibridização entre os gêneros é nada mais do que uma relação dialógica entre enunciados, assim como prevê o processo interdiscursivo.

No que concerne ao gênero biografia, é necessário destacar que se trata de uma narrativa sobre a vida do operista brasileiro Antônio Carlos Gomes. O músico campineiro, autor da famosa ópera *O Guarani*, passou parte da vida na Itália à custa do Imperador Dom Pedro II, com a finalidade de realizar seus estudos com os grandes mestres europeus desse estilo musical.

O narrador desta biografia começa a traçar o perfil de Carlos Gomes ainda em Campinas, quando este morava com o pai e fazia pequenos concertos ao lado do irmão Juca, também músico. Este breve início apenas serve como introdução ao que virá posteriormente — sua fuga para o Rio de Janeiro com o objetivo de pedir um incentivo ao imperador para que pudesse aprofundar seus estudos e tornar-se um maestro; após uma pequena estadia no Rio de Janeiro, Dom Pedro II se dispõe a financiar seus estudos na Itália. Toda a narrativa, a partir daí, se volta para as experiências do músico no país estrangeiro, destacando não apenas as glórias vividas por Carlos, mas também sua esterilidade criativa, seus problemas financeiros e de saúde, seus casos amorosos, entre outros fatos.

Esta biografia adota, portanto, um caminho diferente de uma biografia tradicional, pois, neste caso, não interessa ao narrador sustentar o mito do artista perfeito. O curioso é que o relato sobre a vida de Carlos Gomes toma uma roupagem muito diferente daquela que o narrador sugere no início do seu

texto quando se questiona sobre a fama de Carlos, dando a entender que sua proposta é resgatar a figura do músico para exaltá-la:

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)

A partir de então, o narrador expõe todo o processo de busca de material sobre o músico:

Ao fazer minha pesquisa verifiquei que são muitos livros escritos sobre o maestro, ainda que a maioria seja panegírica e repita os erros factuais cometidos por Luís Guimarães Júnior, primeiro biógrafo do maestro. Existem ainda centenas de cartas e documentos sobre Carlos, que para serem examinados deram-me mais trabalho do que os livros. As entrevistas que fiz foram fáceis e agradáveis. [...] (FONSECA, 1994, p.9).

Após as devidas sinalizações a respeito de todo procedimento utilizado para a escrita desta biografia, este narrador quebra com a noção de verossimilhança alcançada até então para evidenciar seus mecanismos ficcionais.

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)

Ao lado desta biografia, bem aos modos da literatura que se convencionou chamar de pós-moderna, tem-se um outro elemento que vem contribuir ainda mais para reforçar seu caráter pós-modernista. Esta biografia nasce do desejo do narrador em fazer um filme sobre a vida de Carlos Gomes; portanto, todo o desempenho aplicado nesta narrativa parte da necessidade de se criar um texto que apresente uma linguagem cinematográfica, uma ambientação favorável ao processo filmico, dicas de filmagem para o diretor, dicas para o roteirista. Trata-se, neste sentido, de uma obra aberta aos profissionais do cinema, como se pode observar no fragmento abaixo:

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. 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, conjecturas circularão livremente. (FONSECA, 1994, p.31-32)

Nesse caso, o cinema ganha uma dimensão muito importante dentro do romance, sobretudo por ser o objetivo final do narrador. A história acontece, por esse motivo, concomitantemente à narração, tanto que, às vezes, o leitor é obrigado a esperar, junto com o narrador, o desfecho daquela cena, como se fosse de fato um espectador: “Esperamos que passem em frente ao Scala, é uma boa oportunidade para ouvirmos Carlos falar novamente da sua ambição de ser um grande músico, famoso como Verdi”. (FONSECA, 1994, p.56) No trecho seguinte, tem-se a fala de Carlos: “Um dia ainda vou ter ao menos uma ópera minha encenada neste teatro”. (FONSECA, 1994, p.56) O texto, assim, está em tempo real, como a imagem que se vê nas telas.

Partindo dessas questões, este romance serve de exemplo para que se entenda as teorias bakhtinianas a respeito do romance dialógico e polifônico ou, como prefere Kristeva, a presença de intertextualidade e interdiscursividade nos textos literários.

Segundo Afrânio Coutinho, o gênero biografia se difere do gênero ficção por ser um texto que pretende resgatar fatos verdadeiros da vida do biografado. Em *O selvagem da ópera*, ainda que exista um resgate histórico sobre a vida de Carlos Gomes, o discurso é relativizado, uma vez que o narrador explicita o processo ficcional, como evidenciou a citação destacada neste estudo e também não mede esforços para por em dúvida as diversas passagens sobre a vida do músico. Somado a isso, a inserção de um novo subgênero narrativo, o texto base para um filme de longa metragem,

particulariza sobremaneira o trabalho final de Rubem Fonseca, dando-lhe um aspecto original.

Em presença de um texto que serve de base para um filme e uma biografia, não é errado afirmar que em *O selvagem da ópera* esses dois discursos relativamente díspares se apresentam em paralelo, caracterizando a obra de maneira singular, já que, por meio desse processo interdiscursivo, é possível entender e constatar a “natureza ampla e multifacetada do universo romanesco” (BEZERRA, 2005, p.191). Esse romance, ao contrário do engessamento do discurso monológico, propõe um texto em que se perdem as barreiras que poderiam conduzir a biografia de Carlos Gomes a uma vida acabada, estratificada. Rubem Fonseca, por outro lado, expande os limites deste gênero literário, abre as portas para as variadas vozes do universo da arte, e cria um texto aberto à imaginação do leitor.

Esses discursos, então, se apresentam paralelamente de maneira quase equivalente; de um lado, a vida do maestro é o objeto indispensável para o fôlego criativo; no entanto, o “futuro” filme ganha no decorrer narrativo um desempenho muito significativo por parte do narrador, de tal modo que, em alguns momentos, o leitor tem a sensação de que falar da vida de Carlos Gomes é apenas um pretexto para se fazer 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 início do primeiro capítulo, quando o narrador começa o seu “filme” com uma cena muito intrigante da vida de Carlos Gomes. O músico acorda assustado devido a um pesadelo que lhe é recorrente, o assassinato de uma mulher.

Este fragmento é o “pontapé” inicial do romance e será resgatado mais duas vezes ao longo da história. Este relato sobre o sonho é tão importante para o leitor entender a trajetória de vida de Carlos, como serve de ingrediente

especial para a narrativa fílmica. Neste momento, Rubem Fonseca abre caminho para que a sensibilidade detetivesca do leitor o prenda à leitura ou ao filme, estimulado pela resposta ao enigmático pesadelo de Carlos Gomes. Pode-se dizer, nesse sentido, que essas características do suspense aparecem em *O selvagem da ópera* como um intertexto retirado da narrativa policial que contribui para tornar o romance e o “longa metragem” mais instigantes.

O segundo caso, quando os dois gêneros se tornam independentes um do outro, ocorre, principalmente, quando o narrador se dedica a explicar o método utilizado para escrever a biografia, ou para produzir o futuro filme. O recurso metalinguístico cumpre, então, o papel de possibilitar a visualização desse processo interdiscursivo. No que concerne à biografia, o narrador se utiliza das duas primeiras partes do primeiro capítulo para situar a figura de Carlos Gomes ao seu leitor e, depois, para expor o trajeto feito por ele para chegar ao texto que ora apresenta. Posto isso, variados serão os momentos em que o narrador dará vazão a sua metabiografia, como no exemplo abaixo:

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. (FONSECA, 1994, p.58)

Neste 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, no período do Romantismo, teve-se uma alta valorização dos índios, visto pelos artistas como o símbolo nacional, enquanto que os negros africanos eram

imediatamente vinculados ao trágico processo de escravidão. O tom enobecedor da afirmação de Itala: “Os ancestrais de Carlos Gomes são indígenas de *nossas florestas* [...]” (FONSECA, 1994, p.59, grifo nosso), evidencia o nítido desejo de que Carlos descenda de índios e não de escravos africanos.

No trecho que segue, por sua vez, é possível visualizar o encadeamento da metabiografia com o recurso metafílmico:

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. (FONSECA, 1994, p.31)

Verifica-se, neste exemplo, a importância que o recurso fílmico apresenta ao texto, pois é ele que determina de qual maneira a biografia sobre Carlos Gomes deve ser direcionada com o objetivo de poder criar um filme instigante. Na verdade, a arte cinematográfica exige determinadas inserções para que se crie o efeito desejado, ou para possibilitar os encadeamentos dos fatos etc. O recurso de montagem, que é um procedimento específico do cinema, também colabora para que haja uma melhor sequência de cenas, tanto é assim que, neste romance, o leitor tem acesso a muitos dados que serão eliminados no processo de montagem.

No caso específico do cinema, é possível destacar inúmeros modelos, tanto quanto do uso da metalinguagem, quanto para mostrar os recursos cinematográficos utilizados pelo narrador. Ainda no que se refere à metalinguagem, veja o exemplo abaixo:

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? Carlos, como todos os artistas, tem dois inimigos principais: o primeiro é ele mesmo; o segundo é o público, aqueles que consomem sua arte. (FONSECA, 1994, p.157)

O narrador segue enumerando outros possíveis vilões, como a esposa, os empresários, o próprio pai etc. Com esse gancho, o narrador expõe ao leitor o método que se costuma usar na criação de um filme, questionando-o, e colocando o leitor como um agente apto a ajudá-lo a decidir se há a necessidade de se ter ou não um vilão e, em caso afirmativo, a escolher a melhor opção. No final, ele facilita as coisas na medida em que deixa o problema para ser resolucioado 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)

No exemplo abaixo, o narrador esclarece 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 morreu devido a um câncer de boca, localizado na parte da língua:

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) (FONSECA, 1994, p.56).

No que refere à linguagem, este texto busca se aproximar da dinâmica cinematográfica por meio da narrativa, que incorpora, de maneira intertextual, as técnicas do cinema. O texto fílmico já é híbrido em essência, dado que aglutina a fala, o som e a imagem, por isso o objetivo, aqui, é tornar a narrativa audiovisual, transformar o verbal em icônico. O narrador do romance simulará o olhar da câmera — que conduz a narrativa por meio de enquadramentos, planos, ângulos e movimentos, e a voz off — narração que simula o pensamento da personagem – também será simulada.

No exemplo a seguir, a câmera assume a posição do sujeito de modo a nos mostrar o que ele está vendo, recurso chamado de Plano-Ponto-de-Vista: “Aquele é a igreja do Rosário: entramos na cidade de São Paulo. A carruagem diminui sua marcha. Carlos e Juca *vêm* da janela as pessoas bem vestidas, muitos estudantes em grupos” (FONSECA, 1994, p.11, grifo nosso). Percebe-se que a narrativa é feita em blocos justapostos como se fossem cenas, e temos acesso às imagens por meio da câmera que substitui o olhar dos irmãos.

Os verbos *olhar* e *ver* serão largamente empregados, sempre levando o leitor para o universo da imagem que se pode conferir com a visão, que se pode admirar, e, até, confiar. Neste próximo exemplo, tem-se o processo de *ocularização*, conceito adaptado do termo literário *focalização*, que pode ocorrer de maneira *interna*, quando 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 [...]”. (FONSECA, 1994, p.20, grifo nosso) Neste 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 porque só se tem certeza de que a câmera é 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” (FONSECA, 1994, p.52).

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

estuda e compõe dia e noite, obsessivamente”. (FONSECA,1994, p.20) A câmera, neste fragmento, é objetiva, pois não assume o olhar de nenhuma personagem, sendo capaz de ter um ângulo de visão maior e mais neutro. Veja que neste caso, os verbos ver e olhar não foram usados, justamente por não se tratar do ponto de vista limitado da personagem.

O narrador se preocupa, também, 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 [...]”. (FONSECA, 1994, p.36, grifo nosso). Em quase todo início de parágrafo o narrador pontua o lugar onde se passa a cena, como neste exemplo; logo em seguida, os figurantes entram em ação para compor o cenário.

Afinal, 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 todo o elenco que trabalha na produção de um filme. Os próprios deslocamentos espaciais de Carlos Gomes — Campinas/Rio de Janeiro/Itália/Brasil/Itália — ajudam a estabelecer os movimentos da câmera. Além disso, a linguagem e a estrutura do texto se aproximam muito da 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 os fatos da vida de Carlos em imagens planas e intercambiáveis.

É importante que se diga que este livro não foi para as telas; tem-se, na verdade, uma obra literária que absorve, intertextualmente, a linguagem fílmica, mas que, sobretudo, tematiza o próprio processo de criação da arte cinematográfica, de uma maneira que o leitor possa ser um agente, um interlocutor direto do 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 por dúvidas que, quando não são deixadas no ar para que o espectador possa refletir a respeito, são imediatamente

resolvidas no processo de montagem, para fins didáticos, ou como uma maneira de simplificar a cena.

Por esse motivo, o cinema em *O selvagem da ópera* nada mais é do que discurso. No fundo, até mesmo a metalinguagem não existe, porque não existe filme; portanto, não existe o código cinema falando do código cinema, de tal modo que, o que se tem é o falso filme falando de si, ou seja, uma falsa metalinguagem. Quem legitima esse processo, além da ficção, é claro, é a própria interdiscursividade, pois é ela que permite essa relação dialógica entre os discursos.

Percebe-se, assim, que este romance abarca diversos efeitos da literatura pós-moderna. Em primeiro lugar, porque desconstrói a pureza entre os gêneros, uma vez que diferentes enunciados se relacionam em um mesmo texto, tornando a materialidade textual híbrida, como evidenciou Bakhtin. Em segundo lugar, a biografia e o argumento cinematográfico, dois dos principais gêneros presentes em *O selvagem da ópera*, se constituem individualmente criando dois paralelos discursivos, que ora se distanciam — sobretudo quando o interesse está na reflexão do processo criativo, ora se aproximam para somarem energia com o fim de potencializar o resultado final da obra de arte literária. Em virtude desse paralelo genérico, pode-se afirmar que neste romance há o que Fiorin chama de interdiscursividade.

Não se pode deixar de mencionar que, além da interdiscursividade entre os diferentes gêneros literários, este romance traz inúmeros intertextos, dentre eles a própria linguagem e estrutura cinematográfica. O texto também apresenta, em algumas passagens, um teor de suspense típico da narrativa policial; intertexto usado por Rubem Fonseca com a finalidade de prender o leitor para o desfecho da vida do grande músico brasileiro. O narrador permite que o leitor decifre os fatos da biografia de Carlos, como um psicólogo, um literato, um historiador, um roteirista, ou um simples curioso sobre as peripécias vividas pelo artista, principalmente porque nem todos os problemas são resolvidos, e muitos fatos podem ainda ser averiguados. O intertexto

com a história não foi aqui abordado, já que sozinho abre espaço para um estudo detalhado.

Enfim, é inegável dizer que esta grande 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 com a realidade contemporânea. Assim, muitas são as vozes que dão vida à narrativa, tornando-a singular.

Referências

BAKHTIN, M. A pessoa que fala no romance. In: _____. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora Hucitec, 1988, p.134-163.

BEZERRA, P. Polifonia. In: BRAIT, B. (Org.) *Bakhtin: conceitos-chave*. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2005.

COUTINHO, A. *Notas de teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 2008.

FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. (Org.) São Paulo: Contexto, 2006.

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

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

PERRONE-MOISES, L. Crítica e intertextualidade. In: _____. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

Artigo recebido em 20/02/2011 e publicado em 1/10/2011.