



CLÁUDIA DE ARRUDA CAMPOS

O Cinemão de Rubem Fonseca

Um leitor que não deixou de admirar o Rubem Fonseca de *Lúcia Maccartney*, *O Cobrador*, ou *O Caso Morel* e se retraiu perante a frouxidão de *Bufo & Spallanzani* e/ou *Vastas Emoções prevenções e Pensamentos Imperfeitos*, irá enfrentar com justificadas prevenções o mais

CLÁUDIA DE ARRUDA CAMPOS é professora de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP e autora de *Zumbi*, *Tiradentes* (Edusp/Perspectiva).

O Selvagem da Ópera, de Rubem Fonseca, São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

recente produto do autor, o volume intitulado *O Selvagem da Ópera* e anunciado como biografia romanceada de Carlos Gomes.

A indicação do conteúdo traz expectativas quanto ao tratamento dado ao mito. Afinal, este é um terreno batido pelos fantasmas da mistificação, ou por seu contrário, o demolidor de mitos, muitas vezes apressado e mal-humorado.

O título, principalmente quando inscrito sobre a atraente capa do livro, projeta sugestões românticas. E a simples possibilidade da incursão pelo mundo da ópera permite esperar (ou temer) expansões de colorido, cortinas de veludo abrindo-se para cenas suntuosas.

Não há, contudo, em *O Selvagem da Ópera*, mitificação, nem romantização, nem propósito afoito de atear fogo aos louros. E se não faltam ao romance tons melodramáticos, nada faz supor que essa presença resulte de incorporação ingênua ou arbitrariedade. Há propósito. Para começo, pode-se pensar em adesão ao espírito da ópera.

De certa forma o Carlos Gomes de Rubem Fonseca fica sendo um herói operístico. Atrás dele, e à sua volta, são movidos cenários, telões, uns mais, outros menos impressionantes: da modesta casa em Campinas passa-se ao trajeto da carruagem pela estrada de lama seca que vai trazendo pedaços da São Paulo provinciana. Sai São Paulo, entra a Corte, o palácio imperial; depois será Milão e os palcos italianos; cenas após, entra o fantástico palácio de Maggiano, com direito a chafariz, palmeiras e estátua de Peri e Ceci, cenário que logo é retirado para dar lugar a uma gradação inversa, a tons e dimensões minguentes até restar um quarto, uma rede – suja.

Não faltam ao espetáculo as belas cenas de massas, como o cortejo triunfal no capítulo “A Maior Homenagem Prestada a um Herói Vivo na História do País” (pp. 167-9): orquestra, coro, foguetes, olhos marejados e mais, no centro da rua-palco, a libertação de um escravo.

Antes e depois dos triunfos, a história de um estranho. Estranho primeiramente em relação ao meio musical de Milão, onde vai se fixar; estranho para os olhos europeus, o selvagem transplantado. Estranho, a seguir, pela própria personalidade em que se batem fúria e depressão, brandura e irritação. Em suma, turbulência.

Além dos transtornos provocados por suas próprias sombras interiores, o personagem sofrerá outros, como aqueles que implicam discriminação ao “selvagem”. São dessa ordem os problemas que enfrenta ao pretender casar-se com Adelina Peri, intento só alcançado com a intervenção do patrono, o imperador Pedro II.

Entre óperas bem-sucedidas e malogros,

o maestro se defronta com dificuldades de composição e edição, morte de filhos, fantasmas antigos e mulheres, mulheres... as tempestades amorosas afigurando-se mais fortes e freqüentes que as descargas de criação.

O fim de Carlos Gomes é melancólico. A cena de sua morte, narrada de forma inequivocamente fonsequiana, nada nos poupa da imundície em que se consome o compositor: morte vil.

Neste romance, aliás, a descrição, a reconstituição de ambientes não ficam a dever muito às práticas naturalistas. E do velho romance realista ressoam aqui os móveis principais de toda ação: amor/sexo e dinheiro. Este último comparece a esta história relacionado a duas formas de compromisso, não se sabe qual mais oneroso para o artista.

De um lado, a situação de patrocínio, sendo Carlos Gomes financiado pelo imperador, o que se fazia complicado num período em que o Brasil transitava para a Abolição e para a República. De outro lado, temos a dependência do editor, figura cuja interferência na produção musical já foi satirizada por Machado de Assis no conto “Um Homem Célebre”. Só que no prestigioso mundo da ópera as intervenções vão além e abaixo da mudança de títulos das composições; podem chegar à contratação de claque para vaiar e desmoralizar uma obra, um compositor.

Não obstante os móveis e a motivação realista, o livro de Rubem Fonseca não se organiza de forma a arrastar o leitor para o globo transparente da ilusão. O narrador (se é que ainda se pode dar esse nome à voz que comanda a articulação do texto), presença explícita, repõe a todo momento o caráter do relato como ficção que está sendo construída à vista do freguês.

“ISTO É UM ROMANCE/ ISTO É UM FILME...”

O brilho televisivo de *Agosto* e o bom resultado cinematográfico de *A Grande Arte* parecem ter contaminado, cooptado de vez o escritor Rubem Fonseca. *O Selvagem da Ópera* é apresentado, em primeira instância, como roteiro para um longa-metragem:

“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” (p. 10).

Mais adiante a definição ganha nova forma:

“Como se vê, isto não é um tratamento, um argumento, ou mesmo um roteiro. É um *texto básico*, assim como *Guerra e Paz*, de Tolstoi, para dar um exemplo de peso, pode ser considerado um texto básico para que King Vidor, primeiro, e depois Sergei Bondarchuk fizessem filmes neles baseados (...) 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”.

Esta última definição não pode, certamente, ser tomada ao pé da letra. *O Selvagem da Ópera* não é um “texto básico” da mesma forma que o é *Guerra e Paz*. Se a obra de Tolstoi, apesar de toda sua impressionante visualidade, é redondamente um romance, sem rebuscos, o “roteiro” de Rubem Fonseca se compõe de cenas, na superfície, justapostas, com os passos da história narrados de forma linear, mas embutidos em um arcabouço mais amplo no qual se penduram indicações e informações de diversa ordem. É como um romance que se escondesse, ou não se permitisse a forma acabada; construção moderna que se deseja romance, mas não assume os riscos da forma estigmatizada pelo olhar crítico do século XX. O roteiro elude o risco que a matéria original suscitava – o de fazer-se “romance”.

Os títulos dos capítulos/tomadas raramente se pretendem sugestivos. Em geral sublinham situações (“Uma Cena Erótica” / “Morte na Família” / “Triunfo no Brasil”) ou destacam personagens (“A Barral”/“A Condessa Maffei”/“O Imperador”). Nas introduções é nítido por parte do “narrador” o gesto de mostrar o movimento de quem põe em cena. Assim, o capítulo pode abrir-se com um resumo, ainda

que descartado (“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. Mas meu trabalho não é fazer resumos e sim produzir minudências”, p. 177) ou com a voz que faz presente a imagem (“Vamos ao Scala, olhar o que acontece nesta encenação da nova Fosca”, p. 132). A introdução poderá ser mesmo a aberta exposição de cena e cenário (“Casa da Condessa de Barral. Num landau com as capotas traseira e dianteira baixadas, pois é um dia de temperatura agradável, Carlos e Azarias chegam ao palácio da Condessa”, p. 16).

Como resultado dessa forma de apresentação, a cena, embora trazida à frente do leitor, fica distanciada pela descontinuidade e pela evidência da mediação. O tempo da narração é o presente, e a matéria não compõe exatamente capítulos, mas cenas e tomadas mediadas por um ponto de vista que oscila entre as posições de narrador, roteirista, diretor e câmera. Desse modo, a trajetória de Carlos Gomes, com tudo que tem de melodrama, ou “romance”, fica enquadrada pelo olhar crítico e seletivo.

O que predomina no romance/roteiro é, sem dúvida, o olhar distanciador, garantido-se continuidade de tom entre as passagens expositivas, reflexivas, e aquelas que contêm especificamente narração. E se a narrativa abriga situações operísticas, o tom que lhe dá unidade fica mais perto de outra arte, uma grande arte de fria agudeza, que dos arroubos de drama e canto.

Em *O Selvagem da Ópera* o narrador/roteirista coloca-se preferencialmente pouco acima do personagem, evitando o gesto de julgar, sem, contudo, abrir mão da anatomia e esquivando-se à solidariedade, sem esconder alguma empatia. De modo geral esse narrador/roteirista comporta-se como aquilo que se dispõe a ser: o arquiteto de uma obra de ficção que vai montando os cenários (materiais e históricos) nos quais o protagonista se movimenta em meio a relações interpessoais também previamente delineadas pelo narrador. Entre um passo e outro ficam os vãos da ironia.

O procedimento lembra, em parte, o que Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri tentaram em seu *Arena Conta Tiradentes*, de 1967, ao conceberem um núcleo dramático enquadrado e invadido

pela pluralidade de recursos épicos concedidos ao narrador/coringa. No teatro não deu muito certo. No romance dá, salvo pelo fato de que a leitura fica, por vezes, aborrecida.

O romance/roteiro não se dilui em uma série descontínua de indicações até porque as cenas que projeta, aparentemente justapostas, são costuradas por um ponto de vista (sem discutir-lhe aqui o mérito) seguro quanto ao desenho do personagem e de seu mundo.

Além do fio inteiro do ponto de vista, alguns recursos garantem a costura das diversas matérias. O mais importante consiste na reiteração de cenas e motivos escolhidos, por certo, como iluminadores do caráter. Assim acontece com o gesto, várias vezes assinalado, de esticar o cabelo com ferro quente, alusão a uma possível origem mestiça do maestro (que os biógrafos não corroboram, mas os retratos não chegam a desmentir), provável razão de tormentos, mas também de opções mirabolantes.

O grande tormento ficará gravado na cena que abre o livro e se repete, sem completa revelação, até além do ponto em que o leitor já intuiu o seu sentido. Trata-se de um pesadelo recorrente que faz Carlos acordar em suores e horror: um homem apunhala uma mulher; os rostos se ocultam na treva. Nesta cena, supõe-se, estaria a razão última das crises do maestro.

TRAGÉDIA OU ENZIMAS?

O bom e mau dessa história é que Carlos Gomes pode, em parte, ser explicado como vítima de um terror calcado no inconsciente, ou de maldição familiar que se repete em corte trágico no mundo operístico do maestro. A (real ou pretensa) traição da mãe, punida pelas punhaladas de Maneco Músico é o correlato da infidelidade (real ou suposta) de Adelina a quem Carlos chega a ameaçar com a faca, sendo, no entanto, incapaz do gesto definitivo.

Descontado, porém, o recurso do pesadelo, Carlos aparecerá bem mais como um lastimável antecessor de certos avanços da Medicina. Nos lances de euforia, seguidos pelos tempos de improdutividade e desânimo, o maestro parece um perfeito caso de personalidade maníaco-depressiva, hoje passível de auxílio por doses de lítio e/ou cloridrato de clomipramina. Para os defensores da origem psicossomática do câncer,

nada a espantar quanto ao mal que mata Carlos Gomes e quanto ao local onde esse malse instala. Rubem Fonseca, imagino, não convalidaria essa interpretação já que insiste, vez e mais vez, nos hábitos tabagistas do compositor.

Uma tal âncora em razões físicas, materiais, para os tormentos de Carlos Gomes tem seu interesse por nos afastar dos mitos do artista possesso. E tem seu lado menos feliz uma vez que dilui a força da imagem resgatada por Rubem Fonseca, e que vai além do movimento das enzimas.

DE OLHO NA TELA

O Selvagem da Ópera é bom como romance que – sendo deste tempo – desconfia de si mesmo e se tranveste em outra arte. Ou, quem sabe, nem seja isso, mas apenas um romance que, seguindo a tradição devoradora do gênero, trata agora de engolir, não a historiografia, as cartas, a biografia como em outros tempos, mas os sinais da arte que hoje lhe faz sombra, o cinema.

Se entendermos *O Selvagem da Ópera* como obra que incorpora técnicas da criação cinematográfica, só resta dizer: bravo! Rubem Fonseca conseguiu ir além daqueles romances que nos deixavam “de pé atrás”. Aqui as mestiçagens literárias, a começar pela mistura de ficção e documento, integram-se, sem atrito, na composição de um texto que ganha um rosto próprio ali mesmo onde tenta esticar o cabelo. Mesmo a exibição de clichês (neste caso literários e cinematográficos) contribui para se vestir com o figurino adequado a história do autor de *O Guarani* musical.

Inquietam, porém, as possibilidades de filmagem embutidas no livro. Não sou do ramo. Apenas arrisco afirmar que as sugestões cinematográficas em *O Selvagem da Ópera*, se desacompanhadas da intervenção crítica do narrador/roteirista, apontam para um único lado, aquele que se costumou chamar de “cinemão”.

Em tempo: coroando-se com mais um efeito espetacular, a história não acaba com a morte de Carlos Gomes. *O gran finale* não poderia encolher-se na rede suja onde agoniza o compositor. Vai-se buscar outra morte, a de Rebouças (não maculada pelos fluidos fedorentos da doença) e cenário em expansão: mar, penhasco, corpo em queda.