

ASPECTOS DA CONTEMPORANEIDADE EM *O SELVAGEM DA ÓPERA* (1994), DE RUBEM FONSECA

Rebeca ALVES¹

RESUMO: A presente pesquisa tem como objetivo elencar e discutir alguns aspectos predominantes na literatura contemporânea e reunidos no romance *O selvagem da ópera* (1994), de Rubem Fonseca. Trata-se de uma biografia do compositor Antônio Carlos Gomes, autor de *O guarani* e de outras óperas hoje praticamente esquecidas. Neste romance, o autor investe no hibridismo genérico, já que mescla gêneros como a biografia, o relato histórico e o argumento cinematográfico. O livro é considerado um texto que deve servir de base para um filme de longa-metragem, o que o transforma num romance imagético. É válido dizer, ainda, que tanto o discurso histórico como o biográfico apresentam rupturas importantes em relação aos seus modelos tradicionais, sobretudo por negarem a clara distinção entre os fatos que realmente aconteceram e a ficção construída a partir deles.

Palavras-chave: literatura contemporânea; *O selvagem da ópera*; biografia; romance histórico; linguagem cinematográfica.

RESUME: Cette recherche vise à détacher et à réfléchir sur quelques aspects prédominants de la littérature contemporaine qui sont rassemblés dans le roman *Le sauvage de l'opéra* (1994), de Rubem Fonseca. Il s'agit d'une biographie du compositeur Antônio Carlos Gomes, l'auteur de *Le Guarani* et d'autres opéras aujourd'hui pratiquement oubliés. Dans ce roman, l'auteur investit dans l'hybridité générique, puisqu'il mélange des genres comme la biographie, le récit historique et l'argument cinématographique. On considère le livre un texte qui devrait être la base pour un long métrage, ce qui le rend un roman imagétique. Il faut mentionner encore que le discours historique ainsi que le discours biographique présentent des ruptures importantes par rapport à leurs modèles traditionnels, surtout parce qu'ils refusent une distinction nette entre les faits qui sont vraiment arrivés et la fiction qui a été créée à partir d'eux.

Mots clés: Littérature contemporaine; *Le sauvage de l'opéra*; biographie; roman historique; langage cinématographique.

Alguns nomes da literatura, do período que abarca a segunda metade do século XX até os dias atuais, podem ser lembrados com o objetivo de resgatar as particularidades mais significativas da contemporaneidade para este campo artístico; porém, neste texto nossa atenção recai sobre a figura do escritor Rubem Fonseca (1925-) que, ao lado de João Antonio, por exemplo, é conhecido por desenvolver uma literatura voltada para o tema da violência urbana e da devassidão moral humana, presentes em um mundo onde marginais, prostitutas, homens da elite e delegados se misturam e se relacionam. Não é por acaso que o autor faz uso de fortes elementos da oralidade para compor um universo mais fiel à realidade dessas personagens.

¹ Mestranda pelo Programa de Pós-graduação da Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP/ FAPESP.

Fonseca é autor de uma série de livros de contos e romances que, de uma forma ou de outra, mostram o “espetáculo” da degradação moral. Apresenta a criminalidade sob o ponto de vista do bandido, visto, em alguns casos, como um homem que foi levado, pela situação em que se encontra, a cometer ações que se estabelecem fora da ordem imposta ou estipulada pela sociedade burguesa. Além disso, é recorrente no conjunto da obra do autor o relato policial, normalmente focado na figura de um delegado que se propõe a investigar um crime, ou de um homem comum que busca a solução e a justiça da infração da qual foi vítima por seus próprios meios.

A literatura contemporânea tende, em alguns casos, a abordar a violência na condição de espetáculo, o que faz com que gere certa banalização dessa problemática social e, conseqüentemente, atue no processo de tornar “natural” essa realidade. Por outro lado, na maioria das vezes, o que se pretende é construir um pensamento crítico a fim de possibilitar a reflexão do leitor a respeito desse mal que assola as comunidades que vivem nos centros urbanos.

Devemos salientar, no entanto, que outros elementos estéticos e temáticos compõem o campo da contemporaneidade. Características como a preocupação com o presente, a confusão entre o público e o privado, o processo de subjetivação do sujeito imerso na indústria cultural, a diluição das fronteiras dos gêneros, a descrença ou desilusão na ciência e a inclusão de outros meios de comunicação estão massivamente presentes nas literaturas dos anos 70 em diante.

É comum, por exemplo, nos textos de Fonseca o trabalho intertextual. O romancista, bem aos moldes da contemporaneidade, gosta de estabelecer inter-relações entre as artes. Em *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* (1988), temos um narrador metalingüístico que, no pano de fundo do enredo, discorre sobre o processo cinematográfico; o conto “À maneira de Godard”, do livro *A confraria dos Espadas* (1998), é construído em forma de peça de teatro; o conto “Lúcia McCartney”, publicado em 1976 no livro homônimo, alterna diálogos, monólogos, cartas e telefonemas, arquitetados numa sintaxe que agrega diferentes linguagens artísticas, como o cinema, o teatro e a televisão; o romance *Diário de um fescenino* (2003), escrito em forma de diário, tem como protagonista Rufus, que conta suas aventuras sexuais ao mesmo tempo em que faz ácidas críticas à sociedade como um todo.

No caso específico deste estudo o foco será dado ao romance *O selvagem da ópera* (1994) que, curiosamente, se destaca por não se enquadrar nem nos moldes de uma literatura brutalista, muito menos nos parâmetros do discurso policial. Por outro lado, investe no

hibridismo genérico, uma vez que mescla diversos gêneros, realizando, com isso, um belíssimo trabalho intertextual.

Em *O selvagem da ópera*, Rubem Fonseca, de maneira inédita, se propõe a biografar a vida de uma personagem histórica do século XIX. Trata-se do operista Antônio Carlos Gomes, músico campineiro que, patrocinado por Dom Pedro II, viaja rumo à Itália com o objetivo de estudar com os grandes mestres da época e, assim, se tornar um grande compositor da ópera brasileira.

Essa biografia, no entanto, não se constitui como nos moldes tradicionais. Fonseca, ainda que tenha resgatado da obscuridade uma personalidade importante no âmbito nacional brasileiro, não se propõe a criar ou manter o mito do artista perfeito. Pelo contrário, narra uma vida não linear e instável, revelando as muitas faces que compõem o artista e o homem.

A narrativa inicia-se em 1859, período em que Carlos Gomes tem 23 anos. Filho do alfaiate e músico Manuel Gomes da Graça, Carlos herda as duas profissões, dedicando-se, porém, à arte das partituras somente nas horas vagas, uma vez que era na costura que tirava seu sustento. O irmão Juca, que também tinha talento para a música, o acompanhava nas apresentações que realizavam nas proximidades de Campinas. Em pouco tempo, Carlos, estimulado por amigos e pelo desejo de sucesso, foge para o Rio de Janeiro a fim de pedir ajuda ao Imperador em favor dos seus estudos musicais. Após algum tempo nesta cidade, Dom Pedro o envia para a Itália, local onde a ópera era, naquela época, devidamente prestigiada.

Além dos fatos mais importantes que levaram Carlos à composição de *O Guarani* e outras óperas, Fonseca também aborda acontecimentos de uma vida que se configura inconstante e arbitrária. O músico, na Itália, vive atormentado por crises de identidade de várias ordens. Em primeiro momento, por não se adaptar completamente ao estilo de vida dos italianos, ao clima e à distância da família. Em seguida, por não se sentir aceito no universo estrangeiro e, conseqüentemente, pelo desejo de criar uma arte inovadora e nacional que, ao mesmo tempo, agradasse o público europeu. Não é por acaso que o livro traz este título, uma vez que, fora de seu país, Carlos Gomes parece ser, ou parece aceitar ser, o *selvagem* de uma arte tipicamente erudita. Assim, o desejo de criar algo que representasse o Brasil é rapidamente substituído pela tentativa de se enquadrar no molde europeu.

Vera Lúcia Foullain 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” (2003, p.151).

Nesse sentido não é absurdo pensar que o critério usado por Rubem Fonseca para a escolha de Carlos Gomes não está relacionado unicamente ao fato de o músico ter sido uma figura importantíssima para a ópera brasileira, mas, sobretudo por Carlos ser uma personalidade que propicia uma interessante reflexão sobre questões como a identidade do homem brasileiro; a existência de uma dependência cultural dos países periféricos em relação aos países centrais; a problemática da mestiçagem justamente em um período – segunda metade do XIX – em que o discurso científico se armava em argumentos condenatórios aos cruzamentos raciais; entre outras possibilidades de abordagem desta obra. Essas leituras são justificadas pelas diversas passagens em que o romance expõe a problemática profissional e pessoal do operista brasileiro. Vejamos alguns exemplos:

Carlos, atônito, verifica que as vaias são acompanhadas com ardor por muitos espectadores. Sai do teatro revoltado com o espetáculo de xenofobia a que assistiu. Não tem dúvidas de que aquele rancor contra Wagner nada tem a ver com a música, e sim com o fato de ele ser alemão. Sente-se mais do que nunca um estrangeiro, pior do que isto, um bugre, um selvagem no meio dos civilizados, um autor de óperas chamado Gomes, um nome que não é italiano, nem alemão, o que pelo menos lhe propiciaria ser vaiado por motivos políticos estúpidos, mas de maneira épica, heróica, como Wagner. Ele, Gomes, é aturado, com condescendência, por ser um animal exótico. (Fonseca, 1994, p.108)².

Na passagem acima Carlos Gomes se incomoda por sentir-se diferente do padrão europeu e no fragmento que segue o narrador comenta as mudanças físicas propostas pelo músico para se adequar mais ao estilo italiano:

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

A preocupação histórica dessa obra, por sua vez, nos leva a afirmar que *O selvagem da ópera* não se limita apenas ao gênero biográfico. Há nela toda uma contextualização do período histórico em que Carlos Gomes está inserido. Personalidades históricas importantes são projetadas na narrativa de maneira tão significativa que, às vezes, adquirem uma dimensão, senão superior, pelo menos equivalente à de Carlos Gomes. O exemplo mais verdadeiro nesse sentido diz respeito à empolgante referência dada a André Rebouças,

² Doravante só serão mencionadas as páginas do romance de onde foram retirados os trechos citados.

importante engenheiro e abolicionista brasileiro e amigo íntimo de Carlos Gomes. Vejamos duas passagens neste sentido muito significativas:

Rebouças, o maior engenheiro brasileiro desta época, é negro, como aquele escravo tocador de clarinete que aparece descalço no início deste filme. Todavia, não precisa marcar entrevista para encontrar-se com o imperador, as portas do palácio estão sempre abertas para ele. (p.78).

Mais adiante o narrador completa sua fala dizendo:

Rebouças venceu as barreiras do preconceito racial e agora, aqui está ele, professor emérito das mais importantes instituições de ensino do Império, pertinaz autor e executor dos principais projetos de engenharia do país. [...] Rebouças merece o papel principal em um outro longa-metragem. (p.79)

É válido ressaltar ainda que, além dos elogios dispensados a ele no interior do romance, Rubem Fonseca conclui a obra descrevendo a cena de suicídio do engenheiro em Funchal.

Além de André Rebouças, o também amigo Visconde de Taunay recebe destaque especial no texto. Os dois são figuras essenciais para a vida de Carlos Gomes que, muitas vezes, dependeu das intervenções realizadas por eles junto ao Imperador a fim de conseguir auxílio econômico para a sua sobrevivência na Itália. Por outro lado, mas não menos significativo Taunay e Rebouças dedicam grande afeto e atenção ao amigo. Essa amizade é que dará amparo ao homem que se sente solitário diante dos diversos problemas familiares e profissionais que assolam sua vida, entre eles a trágica morte dos filhos, o fim do casamento com Adelina e, ainda, sua constante esterilidade criativa.

Outros aspectos históricos são importantes para o desenvolvimento do texto. Rubem Fonseca revela, por exemplo, a relação que o músico mantinha com o Imperador; a vida imperial de Dom Pedro II; como se manifestava o sistema de mecenato; passamos também pela Guerra do Paraguai, da qual o Visconde de Taunay e André Rebouças participaram e Carlos Gomes sequer tomou conhecimento e também pela mudança do regime político, com a Proclamação da República.

Para além dos fatos consagrados ocorridos neste período, Fonseca focaliza ainda acontecimentos irrelevantes, sem grandiosidade, como cenas de bastidores, segredos sobre a vida amorosa do músico, de Dom Pedro II e mexericos de várias ordens. Vera Figueiredo, que propõe três momentos para o romance histórico, afirma que o “Romance Histórico Pós-

Moderno”, cujo surgimento, segundo ela, se dá nas últimas décadas do século XX, não tem interesse de criticar a fundo e corrosivamente a história:

O romance histórico “pós-moderno” tira partido da concepção textualista da História para utilizar os documentos como uma fonte de temas para a ficção, concentrando-se, sobretudo, nas particularidades da vida privada dos personagens famosos (Figueiredo, 2003, p.133).

É válido dizer, ainda, que o discurso histórico presente em *O selvagem da opera* é mesclado, de um lado, pela ficção e, de outro, por incertezas em relação aos acontecimentos escolhidos pelo próprio narrador. A brincadeira de diluir as fronteiras entre fantasia e história é apontada pelo narrador quando diz:

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 (p.10).

Neste momento, é explicitada a fragilidade do discurso histórico que, assim como o discurso literário, não existe em si e por si: somos nós que o estabelecemos como artefato de nossa compreensão. Segundo Linda Hutcheon, “tanto a ficção como a história são sistemas culturais de signos, construções ideológicas cuja ideologia inclui sua aparência de autônomas e auto-suficientes (1991, p.149)”. A autora, em seu conceito de Metaficção Historiográfica, declara que, embora o passado real tenha existido, só podemos conhecê-lo por meio de seus vestígios. A questão que ela propõe é: como nós conhecemos ou podemos conhecer esse passado hoje? Ou seja, ao mesmo tempo em que a literatura pós-moderna explora os fatos históricos na contemporaneidade, ela questiona o conhecimento que temos dele.

Como foi mencionado acima, é comum nesta narrativa de Fonseca a instauração da dúvida. O narrador, que é o autor da biografia de Carlos Gomes, não se incomoda em apresentar um texto impreciso, pois, do mesmo modo que os limites entre ficção e história foram postos em xeque, as noções de verdade e certeza são colocadas à prova: “Mas será que ocorreu mesmo esse sucesso tonitruante? E por que irá Carlos, afinal, reagir, como veremos, de maneira tão impulsiva em relação à sua primeira ópera? (p.24)”. Ou, como neste exemplo:

Carlos teria lido a carta de Aleardi? Caso afirmativo, o seu orgulho o impediria de levar à Maffei uma recomendação desdenhosa e condescendente como aquela? Ou o seu desejo de triunfar o faria resignar-se

àquela afronta? Nosso personagem sofreu em outras oportunidades essa crise antitética, orgulho versus humilhação. (p. 63-64).

O fato é que a ocorrência massiva de Romances Históricos nas últimas décadas do século XX tem despertado o interesse de muitos estudiosos da literatura em destinar esforços na tentativa de entender este fenômeno. Por este motivo, muitos são os conceitos e terminologias propostos por cada pesquisador, em cada caso. De qualquer modo, sabemos que o romance histórico de Rubem Fonseca apresenta uma ruptura em relação ao modelo de Walter Scott, primeiro grande autor do gênero no século XIX, e isso porque lança mão da historiografia não simplesmente com o intuito de tê-la como matéria-prima para a sua composição, mas com o objetivo de resgatar o que foi encoberto por um passado castrador, apresentando, assim, uma revisão desse mesmo passado para os tempos atuais, o que acaba por negar a clara distinção entre história e literatura.

A pureza dos gêneros era, anteriormente, considerada requisito de qualidade para uma obra literária. Entretanto, atualmente, a literatura se caracteriza pelo gosto em mesclá-los de diversas maneiras e num mesmo texto. É o que ocorre em *O selvagem da ópera*, uma vez que o autor faz confluir no mesmo romance a narrativa histórico-literária, o gênero biográfico e, de maneira singular, o discurso cinematográfico.

O narrador da vida de Carlos Gomes deseja que sua biografia seja transformada em roteiro por um roteirista e que *a posteriori* se constitua na forma de um filme. Tanto é assim que Rubem Fonseca adota a linguagem cinematográfica fazendo uso de um alto grau de experimentalismo estrutural e lingüístico. Não é à toa que Antonio Callado, em uma resenha feita no período de publicação da obra, tenha caracterizado o romance como “livro-filme” ou “livro-ópera”.

O que se tem nesta obra, portanto, é a adequação da linguagem do cinema para o texto literário. A narrativa, por esse motivo, ganha a dinâmica do cinema. O texto se constitui pela imagem sugerida pelo movimento da câmera e a escolha dos verbos no presente também contribui para o leitor “visualizar” melhor as cenas. Vale lembrar que Rubem Fonseca, além de romancista e contista, também é roteirista, e já teve muitas de suas obras adaptadas para as telas:

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

sugere a platitude da imagem, como se quisesse apenas oferecer ao leitor uma sequência de quadros, que pode ser contemplada de diferentes ângulos. (Figueiredo, 2003, p.147).

Como o desejo do “escritor-narrador” é ver sua obra literária transformada em obra fílmica, a seleção dos fatos da vida de Carlos Gomes a serem narrados não será casual. Pelo contrário, o autor desta biografia procura trazer o maior número de informações possível sobre a vida do músico, mas não deixa de evidenciar sua linha de raciocínio na escolha dos fatos. Primeiro opta por não começar a biografia a partir da infância de Carlos. Prefere os momentos que antecedem o desenvolvimento artístico do jovem, narrando os últimos anos antes de sua viagem para a Itália:

Houve um momento em que pensei em iniciar o filme com Carlos já em Milão, ignorando a fase adulta de sua vida no Rio de Janeiro. [...] suprimi toda a infância do maestro, não só por não gostar de crianças e cachorros no cinema [...], mas porque esses filmes que contam linearmente a vida de um sujeito do nascimento até a sua morte são todos muito enfadonhos. Mesmo começando a contar a vida de Carlos a partir dos vinte três anos de idade, corro o risco de diluir o filme. É claro que tudo pode ser resolvido depois na montagem. (p.31)

Além disso, deixa sinalizadas sugestões de cenas, de luz, de cortes, de foco, entre outras dicas para o roteirista: “Se eu fosse escrever o roteiro, provavelmente faria de André Rebouças o narrador do filme. Abriria o filme com ele, exilado em Funchal, na ilha da Madeira, contando a vida em flashback” (p.32).

O narrador se propõe à escrita de uma biografia que se pretende filme e para isso constrói um texto-base para um filme de longa metragem. Sendo assim, *O selvagem da ópera*, para esse narrador, não é uma escrita pronta e acabada, mas um rascunho para uma futura obra cinematográfica:

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; idiosincrasias autorais, reflexões, comentários, previsões, intuições, teses, conjeturas circularão livremente. (p.31-32).

Fonseca, dessa maneira, permite ao leitor se aproximar de uma outra linguagem que, embora nos chame a atenção, já vem sendo usada pelos escritores há um bom tempo. O cinema, assim, é um meio para que possamos compreender a literatura contemporânea, pois esta participa de um fenômeno que tem tornado tudo visível. No entanto, neste romance, ao mesmo tempo em que somos levados à superfície da cena, atravessamos esse percurso por meio dos bastidores. A metalinguagem, portanto, é explícita, já que se trata de um trabalho artístico em processo. O próprio “autor-narrador” expõe as fases deste empreendimento, primeiro as que lhe dizem respeito, isto é, a pesquisa das fontes e o trabalho ficcional. Em seguida, a seleção das cenas por um roteirista e, por fim, a realização final do filme por um diretor.

Como vimos no romance de Rubem Fonseca, a arte contemporânea assume uma postura nova diante da literatura, uma vez que rompe as fronteiras dos gêneros e, dessa maneira, se aproxima da cultura de massa. Assim, embora já tenha sido colocado no nível de uma literatura de consumo devido ao grande sucesso de vendagem de seus romances, Fonseca ganha superioridade devido ao trabalho estético e crítico de seus textos. No último conto do livro *Feliz Ano Novo* (1989), intitulado “Intestino Grosso”, por exemplo, por meio de um narrador-jornalista que tem como tarefa entrevistar um escritor, há um questionamento a respeito do papel do intelectual ante a indústria cultural. Neste conto, o escritor acaba driblando com a perspectiva do mercado, haja vista que não adota uma postura agradável para com o jornalista, pelo contrário, mantém um posicionamento hostil diante das perguntas do entrevistador.

Em *O selvagem da ópera* não é diferente, pois, ainda que a obra esteja inserida numa cultura de massa e dela dependa para sobreviver, seu conteúdo estético e temático surpreende. Temos uma narrativa sobre a vida de um artista que, devido às dificuldades econômicas por que passa, deve sujeitar-se às normas da mercantilização da arte. Carlos Gomes vive a angústia de criar não só para si, mas também em favor de sua sobrevivência, o que faz com que deva enfrentar a disputa comercial das grandes casas comerciais da Europa, justamente em um momento histórico em que isso se torna mais e mais problemático para os artistas. Enfim, novamente, o papel do artista é posto em xeque diante da realidade da indústria cultural.

Além disso, o livro abre para uma preocupação recorrente em relação à arte brasileira: no caso, a representação de Carlos Gomes em âmbito nacional bem como as questões de referências identitárias e as diferenças culturais entre Brasil e Europa. Este resgate contribui não só para os estudos sobre a identidade nacional, que desde o Romantismo é tema da

literatura e dos nossos pensadores sociais como um todo, mas também fornece ingredientes para a pesquisa da literatura contemporânea no contexto brasileiro e, conseqüentemente, latino-americano.

Por fim, Rubem Fonseca, em *O selvagem da ópera*, cria uma narrativa engenhosa, pois em apenas um romance faz uso de diversas linguagens que se constituem em diferentes gêneros literários. Cada gênero utilizado, por sua vez, apresenta rupturas de várias ordens quando comparados ao respectivo modelo já tradicionalmente consagrado.

Nesta biografia, por exemplo, não se busca alterar a vida de Carlos Gomes no sentido de criar um discurso para engrandecê-lo. A finalidade aqui não é falsear a vida com o intuito de torná-la um exemplo de santidade ou heroísmo a ser seguido, não há aqui exaltação e idealização da figura humana. Pelo contrário, Rubem Fonseca se vale dos artifícios da contemporaneidade para propor uma nova versão do que foi a vida do compositor campineiro, o que faz com que consiga revelar as muitas faces que compõem o homem e o artista. A sustentação da narrativa é dada, portanto, pelos conflitos pessoais, familiares e profissionais vividos pelo músico.

Portanto, o gênero biográfico, assim como o romance histórico, apresenta na atualidade mudanças em sua forma e se destaca por se referir a um gênero que se encontra na fronteira entre a história e a ficção. Assim, da mesma maneira como a história perdeu o *status* de relato imparcial e verídico, a perspectiva biográfica não poderia estar isenta de modificações neste sentido, uma vez que seria impossível reconstruir a vida de alguém com base na memória parcial e subjetiva das pessoas e dos poucos documentos reunidos sobre o biografado.

A linguagem fílmica, por sua vez, vem contribuir para afirmar o caráter híbrido da obra e revelar as vantagens dos efeitos visuais da descrição. Além disso, Rubem Fonseca propõe, por meio de algumas passagens do romance, reflexões sobre as duas artes: a literária e a cinematográfica, mostrando, assim, as particularidades de cada uma.

REFERÊNCIAS:

CALLADO, A. Rubem Fonseca busca o sonho de Wagner. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 set. 1994 Ilustrada, p. 5-7. Disponível em http://literal.terra.com.br/rubem_fonseca/Novidades_Rufo/ Acesso em: 17 de fev. 2010.

FIGUEIREDO, V. L. de. “As armas, A palavra e A Imagem”. In: _____. **Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

FONSECA, F. **Diário de um fescenino**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. “À maneira de Godard”. In: **A confraria dos Espadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

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

_____. **Agosto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. “Intestino Grosso”. In: **Feliz Ano Novo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

_____. **Vastas emoções e pensamentos imperfeitos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. “Lúcia McCartney”. In: **Lúcia McCartney**. São Paulo: Companhia das Letras, 1976.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.