

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

MÁRCIA MUCHA

**MODERNIDADE E MODERNIZAÇÃO EM *O SELVAGEM DA ÓPERA E
A MÁQUINA DE MADEIRA***

DISSERTAÇÃO

CURITIBA
2017

MÁRCIA MUCHA

MODERNIDADE E MODERNIZAÇÃO EM *O SELVAGEM DA ÓPERA E A MÁQUINA DE MADEIRA*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Linha de pesquisa: Estéticas Contemporâneas, Modernidade e Tecnologia.

Orientadora: Prof^a Dra. Naira de Almeida Nascimento

CURITIBA
2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

M942m Mucha, Márcia
2017 Modernidade e modernização em O selvagem da ópera e
A máquina de madeira / Márcia Mucha.-- 2017.
109 f.: il.; 30 cm.

Disponível também via World Wide Web.

Texto em português, com resumo em inglês.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Tecnológica
Federal do Paraná. Programa de Pós-graduação em Estudos de
Linguagens. Área de Concentração: Linguagem e de
Tecnologia, Curitiba, 2017.
Bibliografia: f. 106-109.

1. Fonseca, Rubem, 1925- - O selvagem da ópera. 2.
Sanches Neto, Miguel - A máquina de madeira. 3. Ficção
histórica brasileira. 4. Análise do discurso narrativo. 5.
Literatura moderna brasileira - Séc. XIX - Aspectos sociais.
6. Linguagem e línguas - Tecnologia. 7. Brasil -
História - II Reinado - 1840-1889 - Na literatura. 8.
Linguagem e línguas - Dissertações. I. Nascimento, Naira de
Almeida, orient. II. Universidade Tecnológica Federal do
Paraná. Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens.
III. Título.

CDD: Ed. 22 - 400

TERMO DE APROVAÇÃO DE DISSERTAÇÃO Nº 06

A Dissertação de Mestrado intitulada *Modernidade e modernização em “O selvagem da ópera” e “A máquina de madeira”*, defendida em sessão pública pela candidata **Márcia Mucha**, no dia 23 de junho de 2017, foi julgada para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens, área de concentração Linguagem e Tecnologia, e aprovada, em sua forma final, pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens.

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Naira de Almeida Nascimento – presidente – PPGEL/UTFPR

Prof.^a Dr.^a Silvana de Oliveira – membro avaliador – UEPG

Prof. Dr. Marcelo Fernando de Lima – membro avaliador – PPGEL/UTFPR

A via original deste documento encontra-se arquivada na Secretaria do Programa, contendo a assinatura da Coordenação após a entrega da versão corrigida do trabalho.

Curitiba, 23 de junho de 2017.

Carimbo e Assinatura do(a) Coordenador(a) do Programa

À Boneca (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

À Prof^a Dra. Naira de Almeida Nascimento, pela dedicação e competência com que orientou a presente pesquisa.

Ao Gerson, pelo companheirismo sem medida. Seu incentivo é fundamental para a realização dos meus projetos.

À Vanuza A. Santos Wistuba, com quem tive o privilégio de compartilhar os textos que escrevi ao longo dessa formação, além da amizade construída no decorrer do processo de estudos.

À Amanda Arruda Venci Araujo, por dividir comigo angústias e alegrias durante essa caminhada.

RESUMO

MUCHA, Márcia. **Modernidade e modernização em *O selvagem da ópera* e *A máquina de madeira***. 2017. 109 f. Dissertação de mestrado (Departamento de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2017.

Este trabalho tem por objetivo analisar as representações da modernidade e da modernização em duas obras da literatura brasileira contemporânea: *O selvagem da ópera* (1994), de Rubem Fonseca, e *A máquina de madeira* (2012), de Miguel Sanches Neto. Tanto uma obra quanto a outra põem em xeque o Brasil do Segundo Império com críticas às suas políticas sociais, tecnológicas e culturais, na tentativa de superar os entraves relegados pelo regime colonial e escravocrata. Nessa perspectiva, investe-se na trajetória dos protagonistas: o maestro Antônio Carlos Gomes e o inventor da máquina de escrever, o padre Francisco João de Azevedo. O sangue negro do primeiro e as origens humildes de ambos funcionam como paradigma de um Brasil que quer se modernizar, mas que não se enquadra em um modelo importado, eurocêntrico. Na base do estudo, contempla-se o gênero romance, na concepção bakhtiniana, e seus laços com a consolidação da classe burguesa, dialogando com a leitura oferecida por alguns críticos da modernidade como Marshall Berman e Antony Giddens. Dentre as expressões romanescas, privilegia-se a ficção histórica, por seu diálogo mais estreito com o discurso da história, teorizado por György Lukács. Já as leituras de Roberto Schwarz e de Silvano Santiago, além dos estudos historiográficos de Thomas Skidmore e de Lilia Moritz Schwarcz, nortearão o trabalho no que se refere à sociedade brasileira do século XIX.

Palavras-chave: Linguagem. Tecnologia. Modernidade e Modernização. Romance Histórico.

ABSTRACT

MUCHA, Márcia. **Modernity and modernization in *O selvagem da ópera* and *A máquina de madeira***. 2017. 109 pages. Masters dissertation (Department of Post-Graduate in Language Studies) – Federal Technology University – Parana. Curitiba, 2017.

This work aims to analyze the modernity and modernization representations in two works of Brazilian contemporary literature: *O selvagem da ópera* (1994), by Rubem Fonseca, and *A máquina de madeira* (2012), by Miguel Sanches Neto. Both one book and the other one challenge the Brazil of the Second Empire by criticizing its social, technological and cultural policies in an attempt to overcome the obstacles relegated by the colonial and enslaver rule. From this perspective, it invests in the protagonists' trajectory: the composer Antônio Carlos Gomes and the typewriter inventor, a priest named Francisco João de Azevedo. The black blood of the former and the humble origins of both function as paradigms of this Brazil which wants to modernize, but which does not fit into an imported, Eurocentric model. On the basis of the study, the novel genre is contemplated in the Bakhtinian conception and its ties to the consolidation of the bourgeois class, dialoguing with the reading offered by some critics of modernity like Marshall Berman and Antony Giddens. Among the romanesque expressions, historical fiction is privileged, for its more intimate dialogue with the discourse of history, theorized by György Lukács. The Roberto Schwarz and Silviano Santiago readings, as well as Thomas Skidmore and Lilia Moritz Schwarcz historiographical studies, will guide the work regarding the Brazilian society of the nineteenth century.

Keywords: Language. Technology. Modernity and Modernization. Historical Novel.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – MODERNIDADE E MODERNIZAÇÃO	14
1.1 GÊNESE DO ROMANCE.....	21
1.1.1 Romance histórico.....	24
CAPÍTULO II – O SELVAGEM DA ÓPERA	30
2.1 UM “SELVAGEM” MAESTRO E COMPOSITOR.....	31
2.1.1 Uma narrativa fronteira.....	33
2.1.2 Hibridismo cultural.....	47
CAPÍTULO III – A MÁQUINA DE MADEIRA	72
3.1 UM PADRE INVENTOR E CONSTRUTOR.....	73
3.1.1 Do Rio de Janeiro a Londres.....	75
3.1.2 Do Recife a Nova York.....	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS	107

INTRODUÇÃO

A modernidade pode ser entendida como experiências vivenciadas pelas pessoas em um período de tempo. Há, contudo, contradições que a cercam, pois assim como os sentimentos positivos, os negativos também estão presentes nos novos rumos que a humanidade anseia em determinada época. Berman (2007)¹, ao falar desse momento, ressalta que o sucesso de alguns é possível em detrimento do outro. Exemplo disso é o que ocorre com o processo de modernização, ou seja, aquela capaz de criar sistemas que possibilitam, por exemplo, o desenvolvimento tecnológico, científico e econômico da sociedade, mas não em sua plenitude, ou seja, nem todos podem desfrutar desses avanços.

É através dessa perspectiva que será feita a análise de *O selvagem da ópera*, datado de 1994², e *A máquina de madeira*, obra lançada em 2012, de Rubem Fonseca e Miguel Sanches Neto, respectivamente. O primeiro romance se debruça a contar a trajetória de vida do maestro brasileiro Antônio Carlos Gomes. A segunda obra, por sua vez, vai discorrer sobre o padre Francisco João de Azevedo, um homem que também viveu no século XIX e tentou mostrar ao mundo o seu grande invento, uma máquina taquigráfica.

Em ambos os casos o século XIX, nos anos finais do Império, serve de pano de fundo aos acontecimentos. Os romances delineiam fatos que marcaram o Brasil oitocentista, tanto para a época quanto para os anos subsequentes. Dentre eles estão a abolição da escravidão, a mudança do sistema de governo, do monárquico ao republicano, além de questões ligadas às artes e à cultura, que tentavam se sobressair nesse ambiente tão marcadamente orientado pelos ideais estrangeiros.

O período oitocentista é um momento em que o processo de modernização, mesmo com muitas limitações, diretamente ligado à classe dominante, surge em território nacional. Seguindo esse parecer, a metodologia adotada para o presente trabalho é de caráter qualitativo, rememora o passado, através da literatura e, mesmo sabendo que essas informações possam ser muito fragmentadas, objetiva – de maneira geral – analisar essas obras no sentido de compreender a contribuição delas no tocante à reflexão sobre o processo de modernidade e modernização no

¹ Obra datada de 1982.

² Para este trabalho a versão utilizada é de 2011.

Brasil desse período, e os reflexos desse momento da história nacional na contemporaneidade.

Quanto aos objetivos específicos delineados, são eles: observar como dois romances, gênero fruto da modernidade, trabalham com a questão da modernização; analisar o hibridismo na composição das obras, bem como na questão cultural que as personagens protagonistas vivenciam ao longo dos dois textos; e, por fim, demonstrar como alguns fatos históricos sociais como o da formação identitária, aliada à cor e raça, foram construídos ficcionalmente.

Para tanto, esta pesquisa se justifica no sentido de que as duas obras em análise seguem a concepção de narrativa histórica defendida por György Lukács (2011), em que há um trabalho de olhar para determinado objeto, do passado, no sentido de refletir o presente, decorrente desse mesmo objeto. Isso faz com que haja uma tentativa de buscar respostas para questionamentos e também elucidar algumas hipóteses no que diz respeito às representações da modernidade e da modernização nesses romances.

Assim, a pesquisa contribui para uma perspectiva social, mais ampla, uma vez que demonstra que muitos acontecimentos que impediram um maior desenvolvimento da nação brasileira naquele período ainda são muito atuais. Isso porque, no quesito modernização, ela é pensada a partir dos detentores do poder, ou seja, a minoria da população.

Além disso, a elaboração do processo narrativo escolhido pelos autores na produção das obras enaltece a crítica que esses textos oferecem ao discutirem assuntos relacionados a fatos sociais, políticos, culturais e econômicos. Enquanto Fonseca investe nas formas artísticas, como a ópera e o cinema para representar os ideais de uma nação, Miguel Sanches Neto se vale do “recorte” de documentos históricos para desenvolver seu texto.

Nesse sentido, o referencial teórico do trabalho centra-se, principalmente, nos estudos de Marshall Berman e Anthony Giddens para falar a respeito da modernidade; György Lukács e Linda Hutcheon, esta última com um estudo mais recente, norteiam a pesquisa no que se refere à narrativa histórica, e Mikhail Bakhtin para discorrer sobre questões ligadas à literatura e estética. Já os estudos de Roberto Schwarz importam, aqui, pois são vistos como marco teórico dos estudos literários no Brasil, com influência tanto para a crítica como para a produção literária, em especial a romanesca. Ainda, pelo fato de mostrarem como os ideais liberais

eram aplicados em uma sociedade que vivia do sistema escravocrata e do favor; Silvano Santiago traz uma perspectiva mais contemporânea da política de globalização e reforça a questão da dependência cultural dos países periféricos; Thomas Skidmore enriquece a discussão sobre como a elite intelectual via a sociedade multirracial no final do império e início do século XX, dando ênfase à teoria do branqueamento; Lilia Moritz Schwarcz faz um debate diante da formação identitária, além de traçar um panorama do Brasil no sistema imperial de D. Pedro II.

Quanto à organização, este trabalho está estruturado em três capítulos. No primeiro é apresentado um panorama da era moderna e os desdobramentos da modernização. Para tanto, é feita uma apresentação da “condição” moderna do Brasil no período retomado pelos romances, o século XIX, em detrimento da condição moderna, especialmente do continente europeu. Esse percurso contempla, ainda, uma discussão do romance como gênero moderno, bem como sua característica de narrativa histórica.

No segundo capítulo está o estudo feito em *O selvagem da ópera*, com dois subcapítulos. Um para que seja feita uma análise formal, haja vista a estrutura da obra ser complexa e demandar um estudo mais detalhado desse procedimento artístico. Na outra parte, relacionada mais ao conteúdo da obra em si, são apresentadas as situações que levaram o maestro Carlos Gomes a vivenciar o que se considerou, aqui, um hibridismo cultural. Isso porque são muitas mudanças que ocorrem na vida do operista em decorrência das diferentes culturas pelas quais ele passa a viver. Sua apresentação ocorre desde o início da carreira, mostrando os erros e acertos ao longo desse processo, a fama que obteve tanto nacional como internacionalmente e há, ainda, uma retratação de como se deu a morte dessa personalidade do mundo artístico do século XIX.

O último capítulo é destinado ao estudo do romance de Miguel Sanches Neto, *A máquina de madeira*, também subdividido para detalhar duas “viagens” que o romance aborda. A primeira, sonhada pelo padre Azevedo que viajaria com a sua maior invenção, o que se conheceu posteriormente como a máquina de escrever, saindo do Rio de Janeiro com destino a Londres. Contudo, o padre não conseguiu investimento para aprimorar seu equipamento, e se deparou com um período marcado por prioridades nacionais que não comportavam esse tipo de modernização. Assim, esse suporte que modificaria o processo de escrita acaba sendo “apropriado” por pessoas de fora do Brasil. Ocorrendo, assim, a segunda

viagem, aquela do seu equipamento e procedimentos de funcionamento, do Recife a Nova York.

Por fim, há uma apresentação dos resultados que foram possíveis através deste estudo, refletindo o fato de que muitos entraves fizeram com que a modernidade e conseqüentemente o processo de modernização, aqui, fossem pensados tendo em vista modelos de outros países. Isso anulou os reais potenciais de desenvolvimento que a nação brasileira apresentava naquela época e que teria reflexos no futuro do país.

CAPÍTULO I

MODERNIDADE E MODERNIZAÇÃO

Ser moderno é ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo niilista ao qual tantas das aventuras modernas conduzem, na ideia de criar e conservar algo real, ainda que tudo em sua volta se desfaz.
(BERMAN, 2007, p. 22)

Neste capítulo a discussão transcorrerá no sentido de entender a modernidade e suas nuances, além de demonstrar como o processo de modernização – entendido, aqui, como elemento de tecnologia que constitui os dois romances em análise – se desenvolve nesse ambiente.

O texto de Berman, que abre este capítulo, compreende uma perspectiva mais ampla da modernidade, embora não difere muito do que vivia o Brasil no século XIX. Ainda assim, a discussão sobre esse tema é uma tarefa complexa pois, segundo Annateresa Fabris (1994), é possível trilhar dois caminhos distintos nesse percurso. Por um lado, tem-se uma visão crítica que ultrapassa teorizações que constituem um autorretrato mítico desse momento. E em contrapartida é preciso tomar cuidado para não fazer simplificações de um discurso pós-moderno que quer se sobressair nesse meio. É preciso: “empreender um esforço crítico que nos permita compreender os discursos da modernidade e sobre a modernidade como partes essenciais de um conjunto de construções teóricas produzidos em tempos e em espaços historicamente determinados” (FABRIS, 1994, p. 9-10).

Assim, é na última metade do século XIX e início do século subsequente que muitas alterações culturais e técnicas ocorrem em nível mundial. Há uma nova percepção do tempo e espaço a partir desses acontecimentos, e isso reflete no modo de vida do brasileiro. É um momento em que se tentava projetar o país internacionalmente, procurando dar-lhe uma feição própria.

Contudo, na tentativa de se fazer isso, havia uma descaracterização do que de fato era nacional. Como exemplo tem-se no romance de Fonseca, a inversão da figura do índio e a visão bárbara e selvagem do brasileiro. Em *A máquina de madeira*, uma predileção para a valorização de recursos naturais em detrimento da capacidade criadora do homem fruto dessa sociedade em formação.

Nesse sentido, a cultura nacional desse período é posta em xeque a partir da dependência. Há uma elite muito preocupada em vivenciar o que era importado, menosprezando os trabalhos locais, pois para algo genuinamente nacional não representava progresso, uma palavra muito utilizada para propagar o sentimento de civilidade.

Em uma perspectiva mais abrangente, para falar da modernidade, privilegia-se os estudos de Marshall Berman, em sua obra *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade* (2007). Mas há outras abordagens, como é o caso de Anthony Giddens, com um texto denominado *As consequências da modernidade* (1991). Esses teóricos dissertam sobre o fato de como o ser humano vive a experiência da modernidade atrelado ao espaço, essa sociedade sobre a qual transita.

Esse é um período marcado pela racionalização de ideias, notáveis avanços nas ciências médicas, nos processos científicos e de tecnologia, nas artes, cada vez mais diversificadas. Mas esse quadro de desenvolvimento não foi pleno, culminando em uma “crise” que as pessoas passam a viver. Essa organização social que começa a exercer influência direta na vida do homem não lhe propiciou os bens tão esperados. Pelo contrário, novas instâncias de dominação surgiram e as diferenças aumentaram.

O ser humano se frustra em relação ao que se esperava do processo de modernização, desse avanço promissor no âmbito das sociedades em geral e há, assim, uma ameaça ao que está posto como seguro. E esse terreno instável que se configura daí por diante é tema de estudo de Berman, que aponta para a seguinte constatação: “A modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição” (BERMAN, 2007, p. 24).

Isso se ajusta ao que propõe Giddens (1991), ao falar que as descontinuidades na era moderna, em relação às culturas tradicionais, derivam de alguns fatores, dentre eles o tempo e o espaço. Se no período pré-moderno calculava-se o tempo com base na vida cotidiana, coincidindo tempo e espaço em atividades devidamente localizadas, a modernidade:

arranca crescentemente o espaço do tempo fomentando relações entre outros “ausentes”, localmente distantes de qualquer situação dada ou interação face a face. Em condições de modernidade, o lugar se torna cada vez mais fantasmagórico: isto é, os locais são completamente penetrados e moldados em termos de influências sociais bem distantes deles. O que estrutura o local não é simplesmente o que está presente na cena; a “forma visível” do local oculta as relações distanciadas que determinam sua natureza. (GIDDENS, 1991, p. 22)

Com essa nova formulação não há mais restrições para práticas sociais e o tempo, embora padronizado, é organizado individualmente. Contudo, há um impasse, pois é uma liberdade limitada, uma vez que as organizações modernas estipulam o tempo dos indivíduos em função de suas necessidades, ou seja, pouco adianta ter poder sobre seu tempo se há uma dependência de fatores externos que regulam as práticas individuais.

Assim, há uma inclinação das pessoas para o mundo particular, como se este pudesse existir sem a ação coletiva, das mais variadas formas. Reside aí a necessidade de aumentar a comunicação, pois essa nova ordem confere liberdade e ao mesmo tempo é um paradoxo, uma vez que o indivíduo vive o desejo de fugir dessa mesma liberdade. Ela permite ao homem estar em um meio: “que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (BERMAN, 2007, p. 24).

Nesse sentido, Berman divide a história da modernidade em fases. A primeira, quando o ocidente experimenta o que é ser moderno, ocorre do século XVI até o fim do século XVIII. As pessoas “tateiam, desesperadamente, em um estado de semicegueira, no encaço de um vocabulário adequado; têm pouco ou nenhum senso de um público ou comunidade moderna” (BERMAN, 2007, p. 25). A segunda é marcada pela Revolução Francesa e ascensão da burguesia. Nesse período, as pessoas estão em uma era revolucionária e há um sentimento de pertencimento à nação em que vivem. Ocorrem transformações de nível pessoal, político, ideológico, econômico e social.

Sob a perspectiva dessa segunda fase é que se sobressai a análise de *O selvagem da ópera* e *A máquina de madeira*. O contexto histórico de ambos os romances vai apresentar a nação brasileira sendo regida pelo sistema monárquico, como se deu o declínio desse regime de governo e a chegada do Partido

Republicano ao poder. Nesse interim, os dois protagonistas vivem diante dessa nova perspectiva de vida que passa a existir.

Desse momento que não é possível ter certeza do mundo em que se vive, ou seja, ainda não se é inteiramente moderno, é que emerge a ideia de modernização, a qual, já na terceira fase – no século XX – abarca o mundo todo. É o momento da disseminação em larga escala dos meios de comunicação, promovendo a interação de pessoas de todas as partes do mundo com muita rapidez.

A experiência moderna é marcada pela nova paisagem que se configura em:

Engenhos a vapor, fábricas automatizadas, ferrovias, amplas novas zonas industriais; prolíficas cidades que crescem do dia para a noite, quase sempre com aterradoras consequências para o ser humano; [...] um mercado mundial que a tudo abarca, em crescente expansão, capaz de um estarecedor desperdício e devastação, capaz de tudo exceto solidez e estabilidade. (BERMAN, 2007, p. 28)

Vive-se em um momento em que os contrários coexistem. Tem-se o novo, mas ao mesmo tempo essa modernização não é igualitária. Isso ocorre porque é em detrimento de muitas pessoas, que poucos são privilegiados, ou seja, os bens que se sobressaem nesse período são produzidos por uma grande maioria, mas apenas alguns são privilegiados por essa nova “paisagem”.

Para ilustrar esse período moderno do século XIX, Berman delineou seu pensamento, também, a partir de Marx e Nietzsche. Para o primeiro deles, a modernidade proporcionou à humanidade acontecimentos que nunca puderam ser imaginados. O avanço industrial e científico mudou esse cenário, mas trouxe consigo a degradação do ser humano, uma penúria que ele passou a viver nesse meio onde “tudo o que é sólido desmancha no ar”. Nesse sentido, para Nietzsche, há uma luta constante de homens e mulheres direcionando um olhar para o passado na tentativa de entender esse presente, de encontrar um “figurino perfeito”. São vozes que acabam por denunciar o próprio sistema que as criou. Assim, tanto Nietzsche quanto Marx acreditam em um novo homem, com coragem e capacidade para enfrentar esse mundo de “contrários”.

Contudo, o que esses pensadores delinearam no período oitocentista, lutando contra as ambiguidades da vida moderna, parece ter sido estagnado diante do novo pensamento dos modernistas do século XX, para os quais:

A modernidade ou é vista com um entusiasmo cego e acrítico ou é condenada segundo uma atitude de distanciamento e indiferença neoolímpica; em qualquer caso, é sempre concebida como um monólito fechado, que não pode ser moldado ou transformado pelo homem moderno. Visões abertas da vida moderna foram suplantadas por visões fechadas. (BERMAN, 2007, p. 35)

Para o autor, os futuristas que viam a modernidade com otimismo foram por ela mesma “tragados”, sucumbiram ao sistema que defendiam. Assim, também para eles esse momento se configurou em um paradoxo, com desintegração e mudança diferente da que previam acontecer. Dessa maneira, fala-se em pós-modernidade, em contemporaneidade, mas o fato é que esse ambiente de mudanças que se configurou há mais de duzentos anos ainda está em trans(formação). Sabe-se onde começa, mas não há indicação de um fim. Conforme Giddens:

“Modernidade” refere-se a estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que posteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência. Isto associa a modernidade a um período de tempo e a uma localização geográfica inicial, mas por enquanto deixa suas características principais guardadas em segurança numa caixa preta. (GIDDENS, 1991, p. 8)

Trata-se de um conjunto de percepção e ações humanas que está em curso. Portanto: “apropriar-se das modernidades de ontem pode ser, ao mesmo tempo, uma crítica às modernidades de hoje e um ato de fé nas modernidades – e nos homens e mulheres modernos – de amanhã e do dia depois de amanhã” (BERMAN, 2007, p. 49). Essa prerrogativa reporta à Europa oitocentista, e falar em modernidade e modernização é também pautar-se, especialmente, em duas cenas expostas por Charles Baudelaire, um dos maiores poetas do século XIX e um dos autores que Berman toma para análise ao discorrer sobre a era moderna e a contradição que esse momento traz.

A primeira delas é em “O pintor da vida moderna”, através da qual, pelo olhar de Constantin Guys, o autor “pinta” esse novo homem com toda a sutileza da arte e do pensamento atendo-se ao presente, pois, para ele:

O passado é importante não só pela beleza que dele souberam extrair os artistas para os quais ele era o presente, mas também como passado, por seu valor histórico. O mesmo se passa com o presente. O prazer que extraímos da representação do presente deve-se não apenas à beleza de que pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente. (BAUDELAIRE, 2010, p. 13-14)

Ele esclarece que essa nova sociedade tem uma qualidade essencial, é uma visão que valoriza a vida que está em curso, sem eliminar a “beleza” do passado. Contudo, Berman defende que o saber do ser humano está diretamente ligado às estruturas políticas, econômicas e sociais, justamente no momento em que as pessoas vivenciam muitos acontecimentos e se perdem diante de tantas possibilidades.

O autor ainda ressalta: “que a vida moderna possui uma beleza peculiar e autêntica, a qual, no entanto, é inseparável de sua miséria e ansiedade intrínsecas, é inseparável das contas que o homem moderno tem que pagar” (BERMAN, 2007, p. 170). Nisso ele dialoga com Baudelaire, segundo o qual, sem o feio, ou seja, sem essa miséria, não seria possível sobressair o belo, e ainda desafia “que se encontre algum espécime de beleza que não contenha esses dois elementos” (BAUDELAIRE, 2010, p. 17), reforçando ainda mais o paradoxo que é a modernidade.

Paradoxo que é percebido em um dos fatores que mais se sobressaíram com a modernidade, o crescimento dos centros urbanos atrelado à industrialização, pois a oferta de trabalho e de uma nova vida atraiu um grande número de pessoas para as cidades e, conseqüentemente, sem estrutura para tamanha demanda, essa população começou a se estabelecer e viver à margem dos grandes centros e, em sua maioria, sob condições precárias de vida.

Esse novo panorama, de acordo com Giddens, juntamente com o sistema político do estado-nação, por exemplo, é uma característica que não havia em períodos precedentes ao moderno. Mas se for possível estabelecer um paralelo, trata-se de uma relação “especiosa”, porque o urbanismo desse momento é regido por princípios distintos daqueles da cidade pré-moderna, há uma luta de classes em jogo.

Para ilustrar esse aspecto da modernização, volta-se a Baudelaire, na segunda cena aqui observada. Em “Os olhos dos pobres”, tem-se um poema em prosa que pode ser visto sob três perspectivas que, juntas, denotam esse panorama das cidades. Na primeira, um casal dentro de um café, uma construção moderna e muito bem decorada; a segunda perspectiva é a localização desse espaço, em um bulevar, novo ainda, com detritos de sua construção e, por último, para compor a cena, há uma família: pai e dois filhos. Esses estão vestidos com panos velhos e observavam, estupefatos, o casal dentro daquele café, o mundo novo diante de seus olhos.

Para Berman (2007, p. 180), essa cena poderia ser igual a tantas outras parisienses, mas “a diferença, em uma palavra, é o *boulevard*: o novo bulevar parisiense foi a mais espetacular inovação urbana do século XIX, decisivo ponto de partida para a modernização da cidade tradicional”. Essa segunda cena, portanto, denota a luta de classes na era moderna. O vidro do café é o muro que separa esses dois mundos.

Com o passar do tempo a modernização só se fez aumentar e é um processo ainda em formação, haja vista, por exemplo, toda a transformação feita nos grandes centros urbanos, afetando diretamente o ritmo de vida das pessoas que coexistem diante do novo e, às vezes, do caos que essa novidade traz. A liberdade e beleza que a modernidade outrora previu tem se resumido a um processo de escravização do homem moderno.

Com novas ideias e novas invenções se chega ao que Álvaro Vieira Pinto (2005)³ chama de o homem maravilhado. Trata-se de um estado de sentimento que a humanidade vive diante do novo, daquilo que de alguma forma vai transformar sua vida. Se antes os responsáveis por isso eram os fenômenos da natureza, com o passar do tempo o homem dotado de razão, passa a produzir tecnologia, a qual atinge esse propósito: “Outrora, na pobreza de uma civilização tecnicamente ‘atrasada’, o homem só podia com efeito maravilhar-se com aquilo que encontrava feito; agora, na época da ‘civilização tecnológica’, extasia-se diante do que faz” (PINTO, 2005, p. 35).

Isso vai ao encontro das três fases da modernidade propostas por Berman, pois em cada período retratado o novo encantou, e essa necessidade de estar sempre se maravilhando move, a cada dia mais, a produção, a busca por coisas novas e por isso a “escravização”. Assim, ironicamente, o ideal da vida moderna é vencido pela própria modernização em progresso que deixa, retomando Pinto, a maioria das pessoas maravilhando-se à distância. O que faz pensar, novamente no paradoxo que é a modernidade.

Essa nova mentalidade é problematizada, nos romances aqui analisados, pela contradição na experiência de vida do maestro Carlos Gomes em relação às diferenças do Brasil com a Europa; e por outro lado, dos impasses que o padre Azevedo enfrenta para mostrar ao mundo que há talento nacional em se tratando de

³ Obra publicada postumamente a partir de manuscritos do autor, datados da década de 1970.

máquinas e equipamentos, não só os recursos naturais deveriam incluir o Brasil no cenário mundial, como é o que indicam algumas passagens em *A máquina de madeira*.

É nesse sentido que Giddens concorda com a visão do materialismo histórico, de que a evolução da humanidade é marcada por “descontinuidades”. Contudo, ele discute esse processo descontínuo dentro da era moderna, a qual, para o autor está empreendida por dois polos, o extensional, pela abrangência que comporta em todo o globo, e o intencional, devido à alteração das características de vida cotidiana: “As organizações modernas são capazes de conectar o local e o global de formas que seriam impensáveis em sociedades mais tradicionais, e, assim fazendo, afetam rotineiramente a vida de milhões de pessoas” (GIDDENS, 1991, p. 24).

O pressuposto para esse período era uma busca por novas descobertas e certezas para substituir os preceitos que se tinha até então, mas o que sobressaiu foi a dúvida, a institucionalização da incerteza, trazendo à modernidade um caráter aberto e circular, nada está posto como certo e confiável, pois ainda é um processo em curso.

Essa abordagem do autor é interessante principalmente pela ação do conhecimento reflexivo que este momento exige. Mas está sempre sendo revisado, pois precisa atender às expectativas das organizações que regem os mais variados sistemas, tanto políticos, como econômicos ou culturais, para citar alguns. Isso dialoga com os dois romances aqui analisados, pois há um enquadramento estético de duas personalidades que viveram a modernidade do século XIX e estiveram envolvidas no quadro da modernização pelo qual o Brasil passou no final do sistema monárquico. Elas sucumbiram a essas “organizações”, seus projetos foram vencidos pelo sistema que predominava naquele momento.

É nesse sentido que esta pesquisa estende um olhar para o passado, através de uma reflexão estética literária, também para pensar o presente. Embora as informações desse passado possam ser fragmentadas, ainda assim contribuem para delinear um caminho a ser percorrido nesse ambiente moderno que apresenta muitas possibilidades e, devido ao fato de ainda estar em curso, muitas incertezas também.

1.1 GÊNESE DO ROMANCE

O gênero romance é, neste trabalho, a forma privilegiada para falar da sociedade brasileira, do século XIX, um período histórico que compreende *O selvagem da ópera* e *A máquina de madeira*, além da estética peculiar em cada uma das obras em análise. Assim, a partir de uma abordagem teórica de Mikhail Bakhtin (2014), entende-se que será possível ter um panorama do estudo estilístico do romance enquanto gênero moderno. Lembrando que ele se consolida com o advento da modernidade e, assim como ela, ainda está em transformação, portanto, é um elemento constitutivo de tecnologia que permeia a presente pesquisa.

Por não possuir um aspecto acabado, é que “a ossatura do romance enquanto gênero, ainda está longe de ser consolidada, e não podemos prever ainda todas as suas possibilidades plásticas” (BAKHTIN, 2014, p. 397). Reside aí a dificuldade em teorizá-lo:

Ele é o único nascido e alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso, profundamente aparentado a ela, enquanto que os grandes gêneros são recebidos por ela como um legado, dentro de uma forma pronta, e só fazem se adaptar – melhor ou pior – às suas novas condições de existência. Em comparação a eles, o romance apresenta-se como uma entidade de outra natureza. (BAKHTIN, 2014, p. 398)

Se a literatura, em dados momentos da história, como no Classicismo, por exemplo, foi vista como uma entidade em que os gêneros se completavam, o romance, dentro dessa ordem superior, não era sequer reconhecido oficialmente. Isso se deve, em grande medida, ao fato de ele não estar limitado a parâmetros específicos e trabalhar, inclusive, de maneira a parodiar a estrutura de outros gêneros, e também de promover uma autocrítica como no romance de cavalaria ou pastoral, por exemplo.

Esse gênero antecipa a evolução da literatura uma vez que “ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade. Somente o que evolui pode compreender a evolução” (BAKHTIN, 2014, p. 400). É por esse motivo que ele atrai outros gêneros para si, o que dificulta a sua teorização tão empreendida por historiadores da literatura que não conseguem estabelecer traços fixos sem ressalvas. Bakhtin, para melhor exemplificar essa passagem, cita vários exemplos, dentre eles o fato de ser considerado um gênero que envolve história de amor, mas ressalta que a maioria deles não têm o elemento amoroso em sua composição.

No decorrer do seu estudo, Bakhtin compara o romance com a epopeia, que é um gênero definido, mas que não se sabe dos seus precedentes, apenas é possível conjeturar a respeito:

Qualquer que tenha sido a sua origem, a epopeia real que chegou até nós é a forma de um gênero acabado de maneira absoluta e muito perfeita, cujo traço constitutivo é a relação do mundo por ela representado no passado absoluto das origens e dos fastígios nacionais. (BAKHTIN, 2014, p. 407)

Nesse mundo épico nada é problematizado, tudo está certo, devidamente acabado e não cede espaço à subjetividade, pois se desvela sob o aspecto de uma lenda, traço formal desse gênero. Em virtude disso fica isolado da experiência pessoal, não cabendo interpretação e/ou ponto de vista diferente do que está posto como fato indissolúvel e estático. Sua percepção literária está, portanto, no plano da memória.

Em contrapartida à epopeia, na era contemporânea, o presente flui, não apresenta um fim, e o futuro, aqui, é visto como uma extensão das crises decorrentes desse presente. Há um deslocamento do centro temporal relacionado à orientação literária e isso:

Permite ao autor, sob todas as suas máscaras e aspectos, mover-se livremente no campo do mundo que é representado, o qual, na epopeia, era absolutamente inacessível e fechado; este deslocamento coloca, de um lado, o autor e seus ouvintes e, de outro, os heróis e o mundo por ele representados, naquele mesmo e único plano axiológico e temporal, num único nível, que atua através dos seus contemporâneos, dos possíveis conhecidos, dos amigos, que familiariza suas atitudes. (BAKHTIN, 2014, p. 417)

Essa nova posição do autor, em contato com o mundo que ele representa é, segundo Bakhtin, um resultado muito importante para superar a distância épica. Contudo, nessa nova configuração, o passado não é de todo excluído da produção literária. Ele é retomado, mas com um ponto de partida do presente. Esse é um dado muito interessante para a pesquisa em curso, porque é sob esse aspecto que as duas obras transcorrem. Tem-se o olhar do escritor contemporâneo que se volta para o passado – também inserido neste rol maior que é a modernidade – para falar de um momento que deixou muitas marcas histórias em diferentes níveis, tais como social, cultural, econômico e político.

Nesse sentido, pelo fato de o romance pertencer a esse contexto inacabado, conduz a estrutura literária a transformações significativas. Com isso, tem-se uma nova representação no romance, “uma zona de contato máximo do objeto de representação com o presente na sua imperfeição e, por conseguinte, também com o futuro” (BAKHTIN, 2014, p. 420). Assim ele difere da epopeia por ser reinterpretado e reavaliado constantemente. Contudo, pela “flexibilidade” de que dispõe, da possibilidade de introduzir-se no romance, é que há um perigo, como é o caso de substituir a vida pela leitura ou por sonhos romanescos. Isso não era possível na epopeia, por exemplo, porque o ser humano, nessas representações está: “desesperadoramente pronto, ele está todo ali, do começo ao fim, ele coincide consigo próprio e é igual a si mesmo. Ademais, ele é completamente exteriorizado” (BAKHTIN, 2014, p. 423), e essa concepção de mundo, pronta, é a mesma para o autor e os ouvintes.

Diferentemente disso é o que ocorre no romance, tal qual se concebe hoje, fruto de uma sociedade burguesa, onde há uma individualização por razões diversas e em diferentes aspectos. Nessa nova abordagem, ou nessa abordagem inacabada, o homem é representado com seus defeitos, com as mazelas da vida que leva. Há, portanto, outras possibilidades nessa estrutura romanesca, uma vez que: “desde o princípio foi feito de uma massa diferente daquela dos gêneros acabados. Ele é de uma natureza diferente. Com ele e nele, em certa medida, se originou o futuro de toda a literatura” (BAKHTIN, 2014, p. 427).

1.1.1 Romance histórico

Sendo o romance um gênero ainda em formação, ele abriga o que se pode denominar subgêneros, logo, contemporâneos nesse quadro da modernidade. Para este trabalho, a característica de (sub)gênero histórico comporta as duas obras analisadas, pois as narrativas recorrem a fatos do passado para composição do enredo. São acontecimentos do século XIX, criticamente desenvolvidos para refletir sobre a herança, ou falta dela, de algumas escolhas feitas pelos detentores do poder nessa época.

Assim, para compreender melhor essa “modalidade” de romance, entende-se que – principalmente – os pressupostos de György Lukács (2011) sobre o assunto fundamentam a perspectiva aqui delineada, a de que artisticamente textos de

caráter historiográfico são capazes de restabelecer fatos do passado da vida do ser humano, no sentido despertá-los para o presente. Há, porém, outras abordagens sobre o tema que serão elencadas neste estudo.

Em princípio, sob a concepção de romance histórico proposta por Lukács, sabe-se que esse sub(gênero) é datado do início do século XIX. Antes desse período havia narrativas como mitos da Idade Média, relatos de antigos chineses e indianos, por exemplo, que se deram pelo “instinto” realista e não apresentavam a história como precondição do presente. É, portanto, no final do Iluminismo que a literatura se ocupa com uma estética que trará à tona épocas passadas. Depois da Revolução Francesa, em especial com o advento da burguesia, é que a sociedade francesa adquire um pensamento nacional, uma vez que antes desse período somente indivíduos isolados vivenciavam essa ampliação de horizontes, orientando-os a apreender a existência como algo condicionado historicamente:

Segundo essa nova concepção, a racionalidade do progresso humano é desenvolvida de modo cada vez mais acentuado a partir do conflito interno das forças sociais na própria história; de acordo com essa concepção, a própria história deve ser a portadora e a realizadora do progresso humano. O mais importante aqui é a consciência histórica cada vez maior do papel decisivo que a luta de classes desempenha no progresso histórico da humanidade. (LUKÁCS, 2011, p. 43)

A luta de classes/as guerras passaram a ser entendidas como algo que dizia respeito à vida das próprias pessoas, as quais viram esses acontecimentos como algo intrínseco a elas, promovendo um sentimento de nacionalidade. Nesse sentido, salienta Lukács, a história é a portadora e realizadora do conhecimento humano e tem-se, a partir daí, uma periodização dessa história, ou seja, uma tentativa de compreender racional e cientificamente esse novo espírito de historicidade.

Nesse sentido, o que contribui para o surgimento do romance histórico é primeiramente e justamente saber o que é história, como fatos que condicionam e/ou interferem no cotidiano das pessoas. Há, assim, uma volta ao passado na tentativa de apostar no futuro. Esses são dados de um romance histórico clássico, que tematiza efetivamente um período histórico, estendendo um olhar sobre as crises decorrentes de uma luta de classes. Isso difere dos romances que se dedicaram à temática histórica, explorando os fatos na sua superfície, apenas.

O autor traça um panorama do romance histórico a partir da obra de Walter Scott, o qual opta pelo “caminho do meio”:

O “herói” do romance scottiano é sempre um *gentleman* inglês mediano, mais ou menos medíocre. Em geral, este possui certa inteligência prática, porém não excepcional, certa firmeza moral e honestidade que beiram o sacrifício, mas jamais alcançam o nível de uma paixão humana arrebatadora, de uma devoção entusiasmada a uma causa grandiosa. (LUKÁCS, 2011, p. 49)

Scott sofre críticas pelo longo afastamento que faz da história na escolha do herói do romance que, diferente das epopeias em que as personagens representavam indivíduos praticantes de atos brilhantes, personalidades nacionais que permaneciam no topo, o herói – em Scott – não promove fatos heroicos, suas ações não atingem o ápice, ficam em uma posição mediana: “Sua tarefa é medir os extremos cuja luta ocupa o romance e sobre a qual é expressa ficcionalmente uma grande crise da sociedade” (LUKÁCS, 2011, p. 53). Assim, justamente por ser considerado uma figura com ação mediana dentro da narrativa, não representar grandes personagens históricas, esse herói está mais “livre” na sua figuração.

Walter Scott é criticado pela sua estética, de estar próxima da épica antiga, com personagens típicas, indivíduos que reúnem todo um caráter nacional. Contudo, não se trata de epopeia, mas de romance, embora com personagens nacionais típicas, porém como heróis da vida prosaica, com todas as tensões sociais e pessoais, enquanto aquelas trazem uma concepção poética da vida, ou seja, se sobressaem ações grandiosas que fascinam.

É preciso salientar, então, que em romances com essa característica histórica, o que importa é despertar ficcionalmente os homens que protagonizaram certos acontecimentos. Assim, nesse trabalho de figurar tais motivações, o autor ressalta que uma das tendências do romance histórico está relacionada às narrativas de extração biográfica.

Contudo, não se trata de um simples contato com a vida de uma personalidade histórica, mas o caráter que essa perspectiva adquire provém “do fato de que seus mais expressivos representantes desejam contrapor ao presente grandes personagens modelares do ideal humanista, apresentando-as como exemplos, precursores vivos e revividos das grandes lutas atuais” (LUKÁCS, 2011, p. 399). O que os escritores fazem, então, é compreensível, eles buscam nessas personalidades do passado – que se acredita – portadoras das grandes ideias

históricas por elas incorporadas e vivenciadas, a gênese dessas ideias e o que ainda se tem disso no presente.

Trata-se de um campo muito fragmentado, e nessa tentativa de obter um melhor entendimento desses problemas atuais é preciso compreender todo o caminho trilhado por essa “personalidade biografada”, pois em muitos casos os fatos aparentemente mais triviais podem ser de significação estética bem relevante. Isso denota, em alguns casos, um retrato amplo da vida de uma comunidade a partir de uma personagem que vivencia as crises de um povo de períodos passados.

Esse parecer se adequa a esta pesquisa pelo fato de que, através de duas personalidades, a de Carlos Gomes e a do Padre Azevedo, procurar demonstrar o paradigma desse Brasil oitocentista que pretende se modernizar, contudo, não se enquadra ao modelo importado eurocêntrico. O que se aplica fora da nação brasileira não necessariamente pode servir de base para as condições nacionais. É um tema recorrente e de caráter histórico, haja vista ainda hoje ser possível ver a importação de bens e costumes que não agregam valor ao local.

Nessa tendência de narrativas de extração histórica, há uma abordagem mais recente daquela estabelecida por Lukács, até porque os desdobramentos do romance histórico e suas estratégias ficcionais na contemporaneidade demandam outras perspectivas. Assim, a metaficção historiográfica, estudada por Linda Hutcheon (1991), é visto por um viés que problematiza o próprio conhecimento histórico, pois tanto esse conhecimento quanto aquele atrelado ao romance com marcas de historiografia, são definidos historicamente e podem variar ao longo da história.

Ela ressalta que para Aristóteles, por exemplo: “o historiador só poderia falar a respeito daquilo que aconteceu, a respeito dos pormenores do passado; por outro lado o poeta falaria do que poderia acontecer, e assim poderia lidar mais com os elementos universais” (HUTCHEON, 1991, p. 142). A autora ainda ressalta que tanto a história como a ficção são constructos linguísticos, e que a dimensão de ambas é a escrita.

Corroborando com isso o que propõe Antonio R. Esteves (2010), ao lembrar que o ser humano se comunica através da linguagem e está constantemente relembando fatos que, ao serem transmitidos, os são a partir de um ponto de vista e de uma época específica, o que dificulta a certeza de como foi o passado em sua plenitude:

Depois de certo tempo a memória falha. O ser humano passa a misturar o que realmente aconteceu com o que pensa ter acontecido; ou com aquilo que desejaria que tivesse ocorrido, ou sobre tudo com o que convém que se pense que aconteceu. Então as coisas se embaralham e é praticamente impossível determinar o que “realmente” aconteceu. O que é fictício? O que é histórico? Difícil saber. (ESTEVEVES, 2010, p. 19)

A ideia que se tem é a de que ao historiador cabe o papel de passar ao leitor informações que possam ser lidas como matérias seguras. Para tanto, ele se vale de fontes, sobre acontecimentos do passado, que sejam vistas como fatos “oficiais”. De acordo com Hayden White (2001), uma mesma história pode ser contada inúmeras vezes de diferentes maneiras. E isso não significa dizer que uma construção da história é melhor do que a outra, pois o objeto histórico é o mesmo, o que difere são as percepções, o olhar estendido para tal objeto. Ou ainda, os caminhos para se chegar ao desejado pode ser percorrido de formas variadas. Assim, não deixa de ser uma narrativa em que um evento a ser investigado e considerado de caráter principal pode, dependendo do enredo a ser inserido, estar subordinado e não atender à mesma função que antes.

Já ao ficcionista é permitido que ultrapasse tais fontes, deslocando o leitor para determinado momento da história, apresentando a ele situações fictícias e outras não inventadas, elaborando um texto de caráter histórico. Esteves (2010, p. 20) lembra ainda que: “todos sabemos que os romances mentem, mas é por meio dessa mentira que eles expressam uma curiosa verdade que só pode expressar-se assim dissimulada, encoberta, disfarçada daquilo que não é”.

Dessa maneira, a arte de escrever, tanto texto ficcional quanto histórico, passa pela experiência humana, que se vale da linguagem em uma tentativa de entender o passado, e, independe da objetividade impressa na leitura dos fatos, pois estes sofrerão transformações dentro do espaço em que esta matéria discursiva é construída. Nessa tendência é que a narrativa histórica, segundo Esteves, elabora versões de um passado apontando para adiante, não para estabelecer parâmetros para a construção de uma nova sociedade, mas para analisar o que passou e observar o que está posto, no sentido da viabilidade de anunciar novos caminhos. E White ainda reforça que ao historiador cabe a tarefa de explicar e retratar, de alguma maneira, os episódios com que lida. Para o ficcionista, a preocupação se dá com a maneira de inserir o encadeamento dos fatos no fluxo da narrativa.

A partir disso, a metaficção: “sugere que reescrever ou representar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente e impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (HUTCHEON, 1991, p. 145). Portanto, percebe-se o quão difícil é saber até onde se pode conhecer do passado, e se isso é realmente possível.

CAPÍTULO II

O SELVAGEM DA ÓPERA

Na plateia, um crítico diz para um figurante ao seu lado: “Carlos Gomes é um selvagem. Mas ao contrário de Boito e de Ponchielli, que cantam como cães, Gomes tem uma bela voz; vê como ele interpreta a própria música com a excelência de arte que nenhum ator sabe alcançar... Olha só que extraordinário!, o brasileiro pula da cadeira, passa a mão em seus abundantes cabelos e põe-se a correr como um chimpanzé pelo palco...essa vociferação! Nunca vi coisa igual”.
(FONSECA, 2011, p. 85)

Desde o início das suas publicações, na década de 1960, Rubem Fonseca fez uso do subgênero policial em suas obras, e essa vertente passa a trilhar, a partir de 1990, um caminho junto à narrativa de caráter histórico. Assim, com essa última perspectiva é que *O selvagem da ópera* (1994)⁴ é elaborado, com certa dimensão social. Isso porque fazer uma análise por esse viés é considerar o elemento social “não exteriormente, não como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada, mas como fator da própria construção artística no nível explicativo e não ilustrativo” (CANDIDO, 2010, p. 16-17). É uma produção ficcional contemporânea que volta, um século, ao passado e delinea as tensões da sociedade daquele momento e as que repercutem até a atualidade. Retrata erros e acertos da nação em diferentes níveis e sinaliza para uma reflexão dos possíveis caminhos para se seguir.

Dessa maneira, os fatores sociais são formadores da estrutura desse texto de Fonseca, em que a personalidade em destaque é Antônio Carlos Gomes, ou somente Carlos Gomes, como ficou conhecido. Uma pessoa que vivenciou os anos finais da segunda fase da modernização proposta por Berman (2007), aquela com a ascensão burguesa, em que as pessoas estão em uma era revolucionária e têm um sentimento de pertencimento à nação. Nesse momento em que experimentam o que é ser moderno e presenciam o emergir do processo de modernização, é que se desencadeiam os acontecimentos no romance em tela.

Essa narrativa, considerada romance histórico, delinea o período em que viveu uma pessoa em especial, mas que representa muitas outras com ideais iguais

⁴ Para o desenvolvimento deste trabalho está sendo feito uso de uma edição desta obra, datada de 2011.

aos empreendidos por ela. A personagem de Carlos Gomes é retratada em uma narrativa histórica, a qual é considerada “exclusivamente como um artefato verbal que pretende ser um modelo de estruturas e processos há muito decorridos e, portanto, não-sujeitos a controles experimentais ou observacionais” (WHITE, 2001, p. 98), ou seja, o mundo estético faz pensar sobre o que ocorreu, o momento presente e o futuro também.

Para esta reflexão, Rubem Fonseca elabora uma trama em que o narrador lembra, do início ao final do texto, que se trata de um roteiro de filme. Há toda uma preocupação desse narrador na coleta de dados e disposição das cenas nessa possível obra cinematográfica, a qual tem o intuito de mostrar quem foi esse maestro brasileiro e sua importância, em certa medida, para a cultura nacional.

Antônio Carlos Gomes, personagem que protagoniza a obra, nasceu em Campinas, São Paulo, em 1836, e faleceu em Belém, Pará, no ano de 1896. Na infância era chamado de Nhô Tônico, e desde cedo teve contato com a arte, até porque sua família, além da tradição de alfaiataria, também pertencia ao meio artístico e incentivava a música no ambiente familiar. O maestro era de uma família de origem humilde e mulato (o que lhe rendeu preconceito devido a sua origem), mas o artista brasileiro ganhou fama, ficando conhecido no mundo da ópera devido ao seu grande talento.

Ele vivenciou o auge de um gênero musical considerado de elite, inclusive, até a atualidade. Contudo, o reconhecimento do artista não pode ser comparado ao seu sucesso no século XIX, pois esquecido, sua história ficou relegada, de acordo com o maestro Osvaldo Colarusso (2013), a nome de praças.

2.1 UM “SELVAGEM” MAESTRO E COMPOSITOR

O *selvagem da ópera* é uma narrativa estruturada em 12 capítulos, os quais são compostos por vários subcapítulos que explicitam os acontecimentos na vida de Carlos Gomes⁵, contada a partir dos seus 23 anos de idade. O narrador anônimo é visto, de certa forma, como um pesquisador, pois está explicando como foi realizar uma “coleta de dados” sobre a vida desse maestro. A intenção é que o material por

⁵ Nesta análise, a referência a Antônio Carlos Gomes será feita apenas por Carlos Gomes, exceto quando se tratar de um enunciado do narrador da trama que varia entre essa última nomenclatura, ou somente Carlos.

ele selecionado possa ser utilizado na elaboração de um filme que buscará contar detalhes da vida desse maestro brasileiro, pois, segundo ele, é vaga a lembrança que se tem do artista:

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 do medo de errar. (FONSECA, 2011, p. 12)

Esse enunciado do narrador, no início da obra, será reforçado e criticamente analisado por ele mesmo quanto a sua importância no sentido de tornar visível a figura do maestro. E, segundo ele, um filme seria a forma privilegiada de atingir esse objetivo, porque, lembrando Robert Stam (2013), é uma arte “completa”, que alia som e imagem, por exemplo. De uma maneira mais realista consegue transportar o espectador para diferentes lugares, além do fato de que pode alcançar um número maior de espectadores se comparado a outra arte.

Na obra, o narrador articula alguns acontecimentos da vida de Carlos Gomes que ele vê como importantes para a posterior obra fílmica. Nesse contexto, apresenta o maestro e todas as faces da sua vida, desde os 23 anos de idade, quando sai de Campinas juntamente com seu irmão, para “tentar a sorte” em São Paulo: “Sua estatura é um pouco acima da média, seu porte é naturalmente elegante, pois tem um corpo muito bem-proporcionado. Também usa um guarda-pó, como o irmão; sob a peça de algodão que os protegerá da poeira da estrada” (FONSECA, 2011, p. 8-9). Na sequência dessa trajetória de vida, ele segue para o Rio de Janeiro, de lá para a Itália – na tumultuada experiência de vida que ele teve fora do Brasil – até que, muito doente, retorna ao país de origem, onde faleceu. Nesse ínterim, questões sociais e culturais perpassam os mais variados setores da sociedade, mostrando-a com seus erros e acertos no processo de modernização que o país vinha passando.

A composição narrativa traz um panorama da sociedade brasileira do século XIX. Um período marcado por novos ideais que fomentaram a possibilidade de transformação da nação. Contudo, as pessoas que auxiliaram na construção do país, juntamente com o sistema imperial, pensavam em transpor um modo de vida que tinham, em especial na Europa, para um lugar com muitas diferenças daquele sistema em que estavam inseridas.

Nessa época, o Rio de Janeiro figurava como o ponto de intersecção do mundo civilizado e da vida nos trópicos. Denotando, assim, uma nova era criada por esse império que atendia aos interesses de Portugal, pois mesmo a independência foi obtida “valendo-se de compromissos intercontinentais. Era preciso garantir a continuidade do comércio lícito com os Estados Unidos e a Europa, assim como a importação de escravos africanos” (SCHWARCZ, 1998, p. 38), situação que viria a mudar somente a partir da década de 1850.

É, portanto, durante o reinado de D. Pedro II que a sociedade começa a presenciar ainda mais esse mundo “novo” e a monarquia brasileira vive, de acordo com Lilia Moritz Schwarcz (1998), uma fase de consolidação. É um momento de modernização, com a abertura de estradas, facilitando o acesso às mais diversas regiões do país, possibilitando a criação de novas cidades ao longo do território nacional, a implementação de linhas férreas, a exportação de mercadorias e, mais tarde, com a energia elétrica, a forte presença da imprensa e entre outros fatores que elevaram a imagem do país no contexto mundial.

Contudo, o fato de o Brasil ainda se valer do sistema escravocrata era um agravante para a sua “reputação”. A escravidão se tornara tema de debate internacional, e isso desencadeou uma situação cada vez mais preocupante para a Monarquia, que passou a dar sinais de enfraquecimento. Pois era sabido que a libertação dos escravos culminaria no fim do reinado de D. Pedro II, o que de fato ocorreu. Não foi o único motivo, mas somou-se a outros que, juntos, ganharam força e cederam espaço a um novo sistema de governo.

A ascensão do Partido Republicano é mostrada no romance de Fonseca, que delinea assuntos desse contexto do século XIX. Mas tão importante quanto o período histórico brasileiro é a forma literária utilizada pelo autor na elaboração desse texto. Ele alia gêneros artísticos como a ópera, juntamente com o cenário da corte, na época, e representantes históricos internacionais e nacionais como Visconde de Taunay, André Rebouças, D. Pedro II, Verdi, Wagner, entre outros. Assim, vai construindo o pano de fundo para a elaboração de uma produção cinematográfica que objetiva traçar o perfil biográfico de uma personalidade histórica do século XIX, dentro de um romance contemporâneo.

2.1.1 Uma narrativa fronteiriça

Neste subcapítulo o romance será analisado como forma híbrida, ou seja, como essa obra apresenta uma característica de narrativa fronteira. Isso se deve ao fato de abrigar em sua composição estética uma ficção histórica, com traços biográficos da vida de Carlos Gomes; discutir a ópera, um gênero artístico importante nesse texto de Fonseca; e ainda, estar marcadamente composta por uma linguagem cinematográfica.

Sabe-se, portanto, que em uma abordagem mais ampla o que se sobressai no romance é a modernidade, com a possibilidade de experiências que o ser humano passa a viver. Contudo, dentro desse contexto há o que se pode chamar de “novos” gêneros artísticos, o adjetivo vem entre aspas porque em *O selvagem da ópera* há uma abordagem do cinema e da ópera. Essa última, porém, não é considerada nova em relação ao cinema, vive seu auge no período histórico em análise, o final do século XIX, além de ser o gênero artístico com o qual a personagem principal está diretamente ligada ao longo da trama.

Originária da Itália, a ópera é considerada um gênero semelhante ao teatro, em que os atores em sua maioria representam falando, mas na ópera o fazem cantando quase o tempo todo. A premissa dessa arte não é uma ação realista e: “com frequência, no decorrer de seus mais de quatrocentos anos de história, tem sido considerada exótica e estranha. Além disso, é quase sempre bastante cara de se encenar e de se assistir” (ABBATE; PARKER, 2015, p. 21).

Esse alto custo fez com que a ópera tenha sido apreciada por uma pequena parcela das sociedades ao longo da sua existência. Mas trata-se de uma arte erudita que ainda desperta interesse em muitas pessoas, embora com uma produção reduzida no último século, até porque é uma forma de arte que, segundo Abbate e Parker, teve as obras mais populares e famosas escritas no continente europeu. O que se tem, portanto, são criações de um passado distante, feitas a partir de culturas diferentes da nacional, mas que ainda assim mantêm sentido com as coisas atuais e influencia as pessoas, podendo transformá-las tanto emocionalmente como intelectualmente.

Essa transformação muito provavelmente é fruto do despertar que esse elemento artístico produz no espectador, que apreende de uma única vez diferentes registros, com a música, a encenação e a palavra. Assim, tão essencial quanto o trabalho do compositor, é o dessas vozes que trazem para a cena o enredo predeterminado.

Esse gênero acaba dando ênfase ao que se pode chamar de “maravilhoso”: “O fato de que tudo isso é, de tantas maneiras, fundamentalmente irrealista, e não pode ser apresentado como um modelo perceptível de como levar a vida ou compreender o comportamento humano” (ABBATE; PARKER, 2015, p. 36). As pessoas não vivem um mundo fabuloso em torno desse contínuo cantar. Nesse sentido é que a ópera despreza representações comuns e investe na sua principal característica, a música onipresente que enaltece o espetáculo: “a teoria é que a música pertence mais, ou é mais inteligível nesses casos. No fim, no entanto, a verossimilhança é descartada, seja como for. Afinal, a ópera nunca poderá ser outra coisa que não irreal” (ABBATE; PARKER, 2015, p. 40).

Em território nacional, desde o Brasil colonial tem-se apresentações de ópera, mas com a chegada da corte isso se intensifica. Há todo um processo de modernização no país, com a construção de teatros, inclusive, e as atividades da imprensa também auxiliaram nesse processo, comunicando sobre espetáculos, por exemplo. Contudo, é na segunda metade do século XIX que ela vive seu auge.

Havia, nesse período, uma: “efervescência de consumismo cultural, de crescente otimismo e empolgação, pelo *frisson* de importação de artigos luxuosos e de música moderníssima da Europa” (SILVA, 2011, p. 12). Havia também a ida de artistas de outros países para a Itália, por exemplo, porque esse é o país de origem da ópera, e tornou-se referência, na época, para quem quisesse estudá-la, como foi o caso de Carlos Gomes. Mas não apenas isso, no Brasil esse mercado também ficou atrativo, fazendo com que músicos internacionais viessem para cá para apresentar e ensinar essa arte em plena ascensão.

Nesse período do século XIX é intensa a atividade cultural em São Paulo, mas com mais ênfase no Rio de Janeiro. Justamente na corte, para onde mudou-se Antônio Carlos Gomes – nome de grande importância nacional nesse meio artístico – com o intuito de estudar e trabalhar com a música. Antes mesmo de ir para a Itália, onde desenvolveu-se ainda mais como artista desse gênero musical, já encantava a corte consumista de ópera, constituída por uma classe burguesa que queria mostrar-se civilizada e elegante por desfrutar, inclusive, do talento de um compositor nacional.

Embora essa arte tenha servido como uma narrativa de fundação, devido a sua representação desde o Brasil Colônia, e que tenha havido um consumo em larga escala dessa arte e ainda há, mas em menor grau, ela não se tornou tradição

por aqui. Contudo, foi um “meio” de sociabilidade que se configurou no Segundo Império, além de o país ter sido palco de grandes companhias que o elegeram como centro que deveria entrar no rol das sociedades privilegiadas por desfrutar de grandes espetáculos.

Em se tratando do outro gênero artístico aqui delineado, o cinema, tem-se, segundo o narrador, um texto base que servirá de roteiro para a produção de um filme: “Este é um texto sobre a vida do músico Carlos Gomes que servirá de base para um filme de longa-metragem. Quantas pessoas em nosso país sabem realmente quem é Carlos Gomes?” (FONSECA, 2011, p. 10). Essa observação faz lembrar Arnold Hauser (2000) que, em seu texto “A era do filme”, chama a atenção para essa vertente artística que começa a trilhar um caminho, no final do século XIX, também no sentido de massificar as informações. É sobre isso a indagação do narrador, pois uma vez que a história do maestro fosse vista nas grandes telas do cinema, se saberia quem foi esse homem. Para ele, portanto, o cinema aproximaria o artista do público, o que a literatura, por exemplo, não deu conta de fazer.

Hauser diz que o homem está vivendo sob uma “democracia de massas”, em que essas interferem na vida social, nem que seja para fazer com que o sistema se esforce para, ao menos, iludi-la. Assim, a arte moderna não é impressionista, ela é: “fundamentalmente ‘feia’, que foge à euforia, às normas fascinantes. [...]. Implica em uma fuga angustiante de tudo o que é agradável e dá prazer, de tudo o que é puramente decorativo e atraente” (HAUSER, 2000, p. 1119). É um novo movimento artístico que procura afastar-se da tradição artística que se tinha, especialmente àquela atrelada ao século XIX, e investe em uma nova percepção da vida, agora vista através de uma tela, não mais como a representação teatral, nos palcos.

O que é possível perceber, a partir de então, é um antagonismo que se estabelece e torna-se tema principal da arte. “Parece ser possível relacionar qualquer coisa com outra coisa, tudo parece incluir a si mesmo a lei do todo. A avaliação do homem, a chamada ‘desumanização da arte’, está relacionada, principalmente, com este sentimento” (HAUSER, 2000, p. 1127). Essa possibilidade de fazer relações é característica intrínseca à arte cinematográfica, que permite uma representação do mundo em espaço e tempo simultâneos. Isso produz um efeito que, segundo Hauser, se assemelha a alguém brincando em um teclado, movendo as teclas de um lado para o outro.

Nessa mesma linha de pensamento, sobre as características que são peculiares ao cinema, Robert Stam, ao trabalhar com as “especificidades do meio”, na sua obra *Introdução à teoria do cinema* (2013), chama a atenção para uma questão comparativa que essa arte sempre sofre, da sua relação com a literatura. Entende-se que essa última advém de milhares de anos, ao passo que o cinema conta com um século de história.

Afirma-se que a palavra escrita, que traz consigo a aura da escritura, é um meio intrinsecamente mais sutil e preciso para a descrição de pensamentos e sentimentos. Mas se poderia sustentar, da mesma forma, que o cinema, exatamente em razão da heterogeneidade de seu material expressivo, é capaz de maior complexidade e sutileza que a literatura. [...] O mais impressionante é a alta densidade de informação que se encontra a sua disposição. (STAM, 2013, p. 26)

São muitos planos, com muitas imagens cada um, ou seja, é uma multiplicidade de informações integrando som, imagem e palavras, por exemplo. Mas nesse gênero, assim como no literário, também permeiam questões de tensão histórica como sofreu nos seus primórdios referente ao “realismo” artístico, ou com a corrente do modernismo com a apresentação artística fragmentada e não representacional. Mas há uma característica que fascina nessa arte, a da simultaneidade, fazendo com que esse universalismo técnico encante pelo fato de ser possível um mesmo indivíduo vivenciar diferentes situações em distintos lugares, mas ao mesmo tempo.

Essas são especificidades de uma arte que, como as demais, está sempre avançando com o decorrer do tempo. E é nesse sentido que:

O filme ergue-se na linha direta dessa evolução; ele tornou possível representar visualmente experiências que até aqui só haviam sido expressas em formas musicais. Mas o artista, capaz de preencher com a vida real esta nova possibilidade, esta forma ainda vazia, ainda não surgiu. (HAUSER, 2000, p. 1135)

De acordo com Hauser, isso se deve ao que ele chama de “crise do filme”. Pois já não se estabelece mais uma ligação entre o escritor e o filme. Tem-se agora um grupo que é responsável por um trabalho cooperativo que deve atender às expectativas de vários segmentos que impõem, de certa forma, processos pelos quais a indústria cinematográfica passa e acaba por minimizar a sua arte em detrimento de “prestigiar” esses segmentos.

Dessa maneira, a perspectiva história do cinema: “deve ser considerada à luz do crescimento do nacionalismo, para o qual o cinema se transformou em instrumento estratégico de ‘projeção’ dos imaginários nacionais” (STAM, 2013, p. 33). Também é importante pensar na relação com a questão do colonialismo, e a posição hegemônica dos países do continente europeu sobre outros países das Américas, África e Ásia, tanto na cultura, política e economia, para citar alguns exemplos.

Assim, teorizar o cinema não é possível em uma perspectiva ampla, pois isso varia de acordo com o país e a época, até porque o pensamento muda e por conta de atender a alguns acordos, até mesmo econômicos, as ideias convergem. É nesse sentido que o filme por ser “maleável”, é “seduzido” com facilidade por novas ideias, as quais convergem aos ideais totalitários em propaganda para a grande massa.

Hauser argumenta que essa crise vivida pelo cinema também é em decorrência de seu público. Há milhares de pessoas em salas de cinemas todos os dias no mundo todo. Mas é uma massa, diz o autor, que não sabe exatamente articular o filme no âmbito da sua arte. Assiste-se pelo espetáculo, pelo sentimento de pertencer ao mundo da arte e da cultura. Ainda, esses: “aglomerados com os caracteres de um público baseiam-se na compreensão mútua; mesmo se as opiniões estão divididas, a divergência dá-se em um único e mesmo plano” (HAUSER, 2000, p. 1138). Essa democratização da arte difere do que se tinha no final do século XIX, especialmente com o público dos grandes teatros, uma burguesia constituída, como um todo, em um grupo mais homogêneo. Dessa maneira:

O filme corresponde à primeira tentativa, desde o início da nossa civilização individualista moderna, para produzir arte para o público em massa. Como se sabe, as mudanças na estruturação do público que lê, relacionadas, no princípio do século passado, com o surgimento da peça de *boulevard* e da novela de folhetim, constituíram o verdadeiro início da democratização da arte que atinge a sua culminação na concorrência em massa com os cinemas. (HAUSER, 2000, p. 1140)

Essa arte pode ser adequada ao público que não requer de muito repertório para desfrutá-la, basta que o assunto atraia os espectadores. E a partir disso é que há uma constante renovação nesse segmento, na tentativa de ser, sempre, uma arte jovem, pois do contrário, haveria a necessidade de se saber dos antecedentes históricos para usufruí-la, o que nessa era não é mais a premissa.

Nesse sentido, o cinema, nas suas primeiras projeções, em países periféricos por exemplo, se preocupou em contar as glórias dos colonizadores. E as exibições cinematográficas que ocorreram pelo mundo visavam disseminar a consciência do imperialismo, preponderando o caráter capitalista. Muitos países vivenciaram essa nova era, com a arte que passa a figurar no final do século XIX e que no Brasil, segundo Stam, ocorreu entre 1908 e 1911, mas depois houve uma “invasão” de companhias de distribuição norte-americanas que suplantaram a indústria cinematográfica.

Tais companhias investiram na máquina que sustenta o processo cinematográfico e auxilia na fruição. Com isso foi possível superar o que se tinha em épocas anteriores. Isso ocorre porque: “nos encontramos num momento situado depois da Revolução Francesa e do liberalismo do século XIX e que toda a ideia que pensamos, todo o impulso que sentimos estão permeados deste liberalismo” (HAUSER, 2000, p. 1150). Há, assim, um problema diante da ideia de expansão dessa arte, pois para ela não existe – sem generalização excessiva – uma educação para apreciação no nível estético do caráter cinematográfico. Constata-se, portanto, que há precondições para a existência dessa arte, as quais estão pautadas, especialmente, no setor econômico que rege essa grande indústria do cinema.

Sua produção, em grande medida, visa o maior público possível. Exatamente o que quer o narrador em *O selvagem da ópera*, não exatamente pela movimentação financeira, mas em uma tentativa de fazer com que um número maior de pessoas conheça e saiba mais sobre Antônio Carlos Gomes e seu trabalho no mundo operístico.

Esses gêneros artísticos discutidos até aqui podem estar presentes em um romance que, conforme prerrogativas de Mikhail Bakhtin, é um gênero inacabado. Portanto, ele pode se valer de algumas formas estilísticas com o decorrer do tempo. Assim, um pesquisador pode deparar-se com esse gênero em “certas unidades estilísticas heterogêneas que reproduzam às vezes em planos linguísticos diferentes e que estão submetidas a leis estilísticas distintas” (BAKHTIN, 2014, p. 73). Para o autor, nessa construção narrativa admite-se a introdução de diferentes gêneros, tanto literários como extraliterários, e essas inserções tendem a conservar suas estruturas dentro desse gênero maior. O que se tem é que:

Todos eles podem não só entrar no romance como seu elemento estrutural básico, mas também para determinar a forma do romance como um todo. [...] cada um desses gêneros possui suas formas semântico-verbais para assimilar os diferentes aspectos da realidade. O romance também utiliza esses gêneros como formas elaboradas de assimilação da realidade. (BAKHTIN, 2014, p. 125)

Esse recurso que o romance permite em sua forma estrutural confere a ele uma unidade plurilinguística. Intercalar esses gêneros pode ser uma maneira despretensiosa ou de estar inteiramente imbuída de significado.

No caso da obra em análise é extremamente carregado de significado, pois é um texto que será usado para uma futura composição fílmica que se valerá de muitos fatos históricos, daí o subgênero histórico do romance, para articular esse passado da vida do artista e detalhar o contexto brasileiro no período oitocentista. Por esse motivo, diz o narrador:

Este filme já está entulhado de fatos e de História, mas irão acontecer muitos episódios cinematográficos nessa guerra: a longa e intermitente luta por Corumbá, a retirada da Laguna, as batalhas do Tuiuti, a batalha do Avaí, a ocupação de Assunção, a morte do ditador paraguaio, Solano López e – algo notável – a declaração da abolição da escravatura no Paraguai [...], dezenove anos antes da Lei Áurea, assinada no Brasil pela sua real consorte, a regente princesa Isabel. (FONSECA, 2011, p. 59)

A partir dessa constatação nota-se que essa voz que conduz a narrativa, o faz em um sentido irônico, pois ao fazer isso elenca uma série de episódios “grandiloquentes”, o que um romance como *O selvagem da ópera* não é. Há, na obra, a evocação de fatos históricos consagrados pela historiografia oficial conservadora, além de contrapor a acontecimentos de vida cotidiana, da vida de pessoas “simples”.

Assim, com o entrecruzamento do histórico e cinematográfico a narrativa é conduzida por essa moderna e nova figura na literatura que se trata de, conforme Regina Dalcastagnè, 2012 (p. 75): “um narrador suspeito, seja porque tem a consciência embaraçada – pode ser uma criança confusa ou um louco em divagações –, seja porque possui interesses precisos e vai desvendá-los”. Com isso, envolve o leitor na narrativa, tal qual ele está embrenhado nessa tarefa da matéria narrada. O romance contemporâneo perpassa por diálogos que lhe são próprios, aqueles que: “Se estabelecem com a sociedade dentro da qual foi engendrada a obra, com sua história, sua cultura, com outras obras literárias, outros gêneros

discursivos. Diálogos que fazem do romance um instrumento de inserção no tempo circundante” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 77).

Contudo, esse caráter híbrido, aqui analisado, pode ser visto como uma maneira de discutir as especificidades de situações discursivas diferentes, como é o caso da literatura e do cinema. A literatura possui limitações e é inventiva, ao passo que o filme, nessa obra, teria a intenção de mostrar os acontecimentos da maneira mais real possível. O narrador anônimo diz que muito pouco do que se verá, na sequência dos fatos, é fruto da imaginação, e ressalta:

Não estamos escrevendo um romance, escrevemos um filme contando a vida de um homem que existiu. Na ficção, a imaginação é mais importante do que o fato, mas ainda que não estejamos fazendo História, devemos ter o cuidado de não enganar os espectadores, como fazem os seus romancistas com o seu diminuto número de leitores. Nosso filme será visto por milhões, no mundo inteiro. (FONSECA, 2011, p. 97)

Mais uma vez prevalece o tom irônico do narrador, pois ao falar da falta de prestígio dos autores de romances com poucos leitores, ele satiriza a preferência do grande público pelo cinema. O que está em pauta no romance, nesse caso, é o fato de o texto ironizar o seu próprio status para problematizar o modo como a sociedade se relaciona com a literatura. É nesse sentido que Silviano Santiago (2004) cita Walter Benjamin, para falar que a obra literária está fundamentada em si mesma, não precisando de uma difusão em massa.

Isso distingue a literatura do cinema, uma vez que a sétima arte se fundamenta diretamente na técnica e na produção imediata, dependendo de muito capital. Sobre essa questão, ressalta Silviano Santiago, ao contrário de outras artes, como a pintura e a literatura, que podem alcançar glórias artísticas muito tempo depois de sua produção, o filme se não “exterioriza o tempo e o gosto contemporâneos e não mantém um diálogo *imediato e eficaz* com os espectadores, está fadado ao fracasso e à inexistência” (SANTIAGO, 2004, p. 113).

De acordo com o autor, ainda, a literatura oferece “uma visão presente do passado, movimenta direta ou indiretamente formas de tradição que são o palco onde se desenrolam os acontecimentos presentes que real e virtualmente se representam no tempo anacrônico e no espaço atópico da escrita” (SANTIAGO, 2004, p. 122). É uma relação mais distante daquela produzida pela obra fílmica, até porque são muitos planos que conferem múltiplas informações juntamente com

outras formas sinestésicas como aquelas advindas do som e imagem, por exemplo. Isso fascina e é uma arte que trabalha com a simultaneidade, fazendo com que: “o homem contemporâneo tivesse consciência, são, talvez, a real fonte do novo conceito de tempo e de todo o modo abrupto como a moderna arte descreve a vida” (HAUSER, 2000, p. 1132).

Nessa linha de pensamento, o possível filme mostraria as mudanças que foram ocorrendo desde o final do Brasil imperial, assim como se tem em *Cinematógrafo de letras* (1987), de Flora Süssekind, obra que tematiza o cenário que se configurava no país antecedendo o Modernismo. Atrélendo técnica à literatura, a autora delinea a decisiva mudança na forma de percepção da população, saindo do “mundo natureza” para adentrar no “mundo imagem”, uma prerrogativa dessa preocupação de pertencimento nacional à era moderna.

A disseminação de informações e inovações que permearam o Brasil, especialmente nas últimas décadas do século XIX, influenciaram o cotidiano das pessoas bem como a produção cultural empreendida no período e no início do novo século:

No Brasil “pré-modernista” a entrada quase simultânea de diversos aparelhos (cinematógrafo, gramofone, fonógrafo) e transformações técnicas (da litografia à fotografia nos jornais, por exemplo) indica significativa alteração nos comportamentos e na percepção dos que passaram a conviver cotidianamente com tais artefatos. (SUSSEKIND, 1987, p. 26)

Diante desse horizonte, ressalta a autora, o escritor, mesmo hesitando, entende que a imagem da literatura com traços personalizados de escrita, vai perdendo espaço para a padronização do registro mecânico. Isso é um fato, assim como as novas técnicas de impressão e som, por exemplo, que compreendem essa configuração da sobreposição da máquina sobre “artefatos artesanais”.

E com as projeções cinematográficas há uma preocupação ainda maior em relação à arte literária, haja vista as mudanças necessárias, com a introdução de uma recepção diferenciada por aparatos modernos. Dessa maneira, observa-se que esses e outros fatores foram possíveis através de alguma forma de tecnologia, lembrando, sempre, do ambiente da modernidade que predomina e do processo de modernização no século XIX e início do XX. É nesse sentido que se recorda das experiências contraditórias que a modernidade produz, pois algo ou alguém se sobressai nesse novo ambiente, mas isso se dá em detrimento de um “outro”.

Essa contradição pode ser vista com a divulgação de fonógrafos no Brasil, bem próxima da proclamação da República, em 1889. O que, de acordo com Sússekind, torna uma cena irônica por trazer em sua composição a ideia de “guardar o que se perdeu”, melhor exemplificada nesta passagem:

A voz do imperador, gravada em 9 de novembro, uma semana depois já era de um ex-imperador. Como se daguerreótipos e fonogramas, de tanto interesse para d. Pedro II, anunciassem, sem que ele se desse conta, o embaciamento das próprias insígnias personalizadas e familiares de poder e a extinção do Império. (SÚSSEKIND, 1987, p. 53)

O imperador foi alvo das “armadilhas” que a modernização trouxe consigo, da instabilidade que é intrínseca ao ambiente moderno. A difusão desses equipamentos, tão incentivada por ele, acabou servindo ao governo que o sucedeu. Ao menos para fins políticos, o encantamento ficou sendo visto e admirado a distância por D. Pedro II.

É dessa maneira que os apontamentos delineados até aqui traçam um panorama do processo de modernização do Brasil nos anos finais do século XIX e início do XX, lembrando, sempre, que esse recorte é em decorrência do contexto histórico que o livro em análise comporta. Isso faz com que, retomando Lukács (2011), narrativas como *O selvagem da ópera*, de caráter historiográfico proporcionam atrelar acontecimentos do passado no sentido de promover uma reflexão do presente e despertar o homem para o futuro.

Assim: “Trata-se de figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica” (LUKÁCS, 2011, p. 60). São personagens recriadas artisticamente para transitar nesse ambiente em que protagonizaram situações que fazem pensar nessa resultante ainda hoje. Exemplo disso é o caso do racismo que ainda perdura na contemporaneidade, assunto discutido na obra, entre outras personagens, com o próprio protagonista, Carlos Gomes.

O despertar para esta reflexão está intimamente ligado ao processo narrativo em que esse narrador está relatando todo o processo pelo qual ele passou durante a “coleta de dados” para falar da vida de Carlos Gomes. Ele já sabe o que transcorreu do início ao fim e faz questão de criar uma expectativa no leitor ao anunciar “cenas” que virão. Esse recurso de prolepse pode ser percebido, por exemplo em duas

passagens, a saber: a primeira em que o maestro conversa com seu professor, Giannini, e assegura que este ainda irá prestigiar outras composições operísticas suas, mas: “Giannini não assistirá a qualquer outra ópera de seu aluno, morre em agosto deste ano. Poderá ser mostrada a cena de seu enterro” (FONSECA, 2011, p. 29). Na segunda passagem, quando o maestro é mostrado já com praticamente um quarto de século, tem-se uma figura com:

Bigode espesso, cujos extremos grossos e retos terminam um pouco abaixo da comissura dos lábios (haverá ocasiões, mais tarde, em que esse bigode terá suas pontas viradas e enceradas, e no fim, já branco, escorregará, descuidado pelos cantos da boca). (FONSECA, 2011, p. 9)

Os dois recortes exemplificam muitos momentos dessa natureza, com a característica de antecipação de fatos. Nesse último trecho, o leitor já tem uma prévia da decadência, neste caso, física, pela qual o protagonista irá passar. Ainda, na contramão da antecipação dos fatos, essa construção narrativa também se vale de retorno ao que já aconteceu, como por exemplo:

Flashback: Teatro Lírico, dito Provisório, a ópera *O guarani* terminou. José de Alencar, à saída do espetáculo, conversa com amigos. (Nos dias que correm, Alencar, mais dedicado à política, não tem escrito ficção.) Sua barba grisalha cobre-lhe inteiramente o colarinho da camisa branca e quase toda a gravata escura. “Gomes fez d’O guarani uma embrulhada sem nome, cheia de disparates, obrigando a pobre Ceci a cantar duetos com o cacique dos amoirés, que lhe oferece o trono da sua tribo e fazendo Peri jactar-se de ser o leão das nossas matas. (FONSECA, 2011, p. 106-107)

Essa inserção se fez necessária porque o narrador, além de oferecer uma descrição das principais personagens do “seu filme”, também quis mostrar a impressão de José de Alencar, após assistir ao espetáculo d’*O guarani*, sobre a adaptação do seu livro para um libreto. O romancista não fica muito satisfeito com o que vê. Isso porque há essa característica inverossímil da ópera, e um libreto só pode ser entendido no contexto operístico.

Nesse sentido, compor uma ópera, baseada em obra literária, por exemplo, faz com que muito do texto original seja suprimido, não havendo uma aproximação do espectador com o que se passa em cena. Mas reside aí sua peculiaridade, de “obra total”, que se faz mesclando outros registros, como dança e música.

Nessa obra também há alguns elementos que possibilitam observar a tendência de um trabalho de metaficção historiográfica – proposto por Linda

Hutcheon, (1991) – que consiste na apropriação de fatos do passado com o intuito de questioná-los. Há, portanto, uma autorreflexão diante do assunto em tela, ou seja, por que o romance, como obra literária, ou a própria História não dão conta do objetivo que tem esse narrador, fazendo com que ele recorra ao cinema? A alternativa de promover uma crítica a esse passado e recontá-lo sob uma determinada perspectiva é a maneira como *O selvagem da ópera* foi estruturada.

A escolha por essa personagem histórica recai sobre outro aspecto, a ópera. Um gênero artístico com séculos de existência e que, lembrando o que foi delineado por Abbate e Parker (2015) vai de encontro ao que propõe essa elaboração do filme vista até então, de fazer um trabalho o mais verossímil possível para aproximar o conteúdo do público. Muito diferente da proposta da ópera, que está mais relacionada ao espetáculo em si, com um caráter marcadamente de dramatização, e não atenta à verossimilhança que esse gênero contém ou não.

Isso porque: “Nesta época de esplendor da ópera, o público exige, principalmente, a excelência da voz e aceita todos os disparates, até mesmo os que contrariem a lógica mais elementar” (FONSECA, 2011, p. 88). Isso transcorre na discussão que acontece entre o maestro e o tenor que deveria retirar o bigode para representar o índio Peri, glabro.

Nesse ponto, o que também pode estar sendo delineado é uma crítica à situação caricata da representação ufanista do Brasil, pelo indianismo. Torna-se, inclusive, uma situação grotesca vislumbrar a representação do Peri na ópera de Carlos Gomes, tal qual foi feita. Mas assim como no trabalho operístico, a figura do índio não escapa ao processo de colonização, Peri, no romance de José de Alencar, chega, inclusive, ser batizado pelo homem branco. Isso o afastava um pouco do pensamento que se tinha em relação a sua origem, sua tribo, os Aimorés, vistos entre outros adjetivos, como bárbaros e horrendos.

Segundo Bosi (1996), os textos de Alencar trazem uma característica que ele considera um mito sacrificial, em que os “mais fracos”, seja a prostituta, o índio, a índia, ou a mãe negra, não importa, têm sua nobreza conquistada a partir do momento em que são sacrificados em detrimento do colonizador. O índio é modelado pelo europeu. Assim: “o mito alencariano reúne, sob a imagem comum do herói, o colonizador, tido como generoso feudatário, e o colonizado, visto, ao mesmo tempo, como súdito fiel e bom selvagem” (BOSI, 1996, p. 179).

A concepção de Alencar sobre o índio reside no fato de este não ter seu próprio brilho. Sua glória e ascensão só ocorreram quando o conquistador praticou ações que permitem ao índio que se sobressaísse. A escrita do autor desse romance indianista voltou-se para a construção de uma nova sociedade, mas com estruturas que não diferem daquelas em que há senhores e vassalos nesse ambiente.

Já no romance de Fonseca, além de transfigurar o índio na dramatização da ópera, o narrador articula os fatos de modo a inserir personagens históricas em cena, literalmente, para rever esse passado brasileiro e ao mesmo tempo mostrar quem foi Carlos Gomes. Mas essa tentativa de disseminar a imagem do artista é, na narrativa, apagada pela carta que iria vangloriá-lo. Nesse texto escrito por Rebouças há uma indicação de como deveria ser contada a vida desse compositor.

Segundo o narrador, o filme deve terminar com a cena que segue logo após a explosão do magnésio que se deu em virtude da fotografia tirada de Carlos Gomes em seu leito de morte, já maquiado, vestido e preparado para o funeral, contrapondo um costume antigo sob o olhar contemporâneo, o de fotografar os defuntos. Assim, além de destacar a morte do maestro que protagoniza essa obra de Fonseca, importa também mostrar a morte de outra personalidade histórica que ao longo do texto esteve presente na vida do artista, é o engenheiro André Rebouças que, na narrativa, está exilado em Funchal, na Ilha da Madeira:

Vemos então, Rebouças sentado no alto da escarpa, em Funchal, escrevendo uma carta. Algum tempo se passou desde a morte de Carlos.

“Meu querido Taunay. O Sílio Boccanera Júnior efetivamente escreveu-me e já respondi-lhe enviando algumas indicações para o projetado livro em homenagem ao nosso muito amado Carlos Gomes. [...].

Rebouças guarda a carta no bolso do paletó escuro que veste. Fica em pé. Ouve-se o zunir suave do vento, o som quase imperceptível do marulhar das ondas. [...].

Um último olhar para o mar. Rebouças arroja-se do alto do penhasco. Seu corpo cai sobre as pedras que ficam no sopé da escarpa, com um baque surdo. Um fio de sangue sai da sua orelha esquerda. Rebouças está morto. (FONSECA, 2011, p. 312-313)

Essa cena trágico-poética apresenta um aliado de D. Pedro II na historiografia nacional. Inclusive, Rebouças parte com o ex-imperador para o exílio. Essa imagem, portanto, ajuda a traduzir a decadência do Império e o final daquele “mundo”.

A passagem citada importa, ainda, pelo fato de completar uma ideia que é discutida neste trabalho, ou seja, a intenção desse narrador, de coletar informações

para a produção de uma obra fílmica sobre a vida de Carlos Gomes. Até porque, segundo relata ao seu leitor, um filme atinge maior público, neste caso, mais espectadores, do que a literatura.

Reforça, assim, a ideia implícita de que essa carta com as recomendações feitas por Rebouças sobre a vida do maestro não chegou ao produtor do livro, uma vez que o engenheiro se suicida com esse material no bolso do seu casaco. Reiterando as prerrogativas do narrador de que se quer tornar essa personalidade histórica reconhecida e conhecida, que seja através de um filme, o qual, aliás, não se sabe, ao final da obra, se de fato foi feito.

Assim, uma marca da narrativa contemporânea é a de que “não há intenção de consolar ninguém, tampouco, de estabelecer verdades definitivas ou lições de vida. Reafirmam-se no texto, a imprevisibilidade do mundo e as armadilhas do discurso” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 93). É por esse motivo, também, que o que se sabe do passado, inclusive através da literatura, é fragmentário e discutível.

2.1.2 Hibridismo cultural

Uma vez que o maestro vivencia um “embate” de culturas pelas quais transita ao longo da narrativa, considerou-se importante salientar que na presente pesquisa o híbrido é tido, também, como uma questão cultural, ou seja, o seu conteúdo é composto por eventos decorrentes do choque de diferentes culturas que se sobressaem na narrativa. Assim, entende-se que o processo de inserção de um artista de origem humilde, negro e vindo dos trópicos, em um ambiente que predomina a arte erudita, neste caso especialmente na Itália – durante os anos finais do século XIX – pode ser um sonho distante.

A partir disso, é dispensada uma maior atenção no que diz respeito à construção da formação identitária, resultante desses acontecimentos que insistiram em uma segregação racial e um descrédito artístico diante de Carlos Gomes em nível internacional. Contudo, é possível perceber essa mesma visão para com o maestro aqui, no Brasil. Fato que se comprova diante dos embates sociais que a personagem enfrenta na sua trajetória, vindo de uma cidade com pouca expressividade no cenário brasileiro da época, Campinas, depois para São Paulo e por fim para o Rio de Janeiro, a capital que abrigava as artes.

A primeira demonstração de não identificação com o outro, devido a sua cor, está expressa em uma passagem que ocorre, ainda, no Rio de Janeiro. Trata-se do momento em que Azarias, amigo de Carlos Gomes, o acompanha até a casa da condessa de Barral, a quem recorrem para solicitar a D. Pedro II um financiamento capaz de custear os estudos do maestro:

Azarias beija-lhe a mão. A Barral olha Carlos com curiosidade. Não esperava que o jovem recomendado de Azarias fosse quase índio, ou quase negro; ela vê negros e índios de maneira ambígua: sente carinho por eles, de uma maneira romântica, mas considera-os seres inferiores. (FONSECA, 2011, p. 21)

Esses fatores de cor e raça, são assim nomeados, embora seja sabido que raça é a humana, apenas. Mas que, de acordo com Lilia Moritz Schwarcz⁶, com formas políticas e cotidianas manipula-se o conceito, de modo a criar diferentes hierarquias, com “raças sociais”.

No Brasil, algumas décadas após o fim do tráfico negreiro, que ocorreu na metade do século XIX, o país ainda dependia do trabalho escravo para fomentar a economia que advinha, especialmente, dos grandes cafezais, em plena expansão. Foram os escravos que também ajudaram a compor o exército que lutou na Guerra do Paraguai, pois não havia uma quantidade suficiente de homens livres para a execução dessa atividade. Contudo, essa mão de obra utilizada para os mais diversos serviços era vista de maneira muito negativa entre a comunidade internacional e alguns grupos brasileiros abolicionistas.

Dentre os que passaram a defender a liberdade dos escravos, segundo Thomas Skidmore (2012), estão: o próprio exército, o Partido Liberal e alguns membros da elite ligados ao positivismo, que ansiavam por novas ideologias de progresso que não condiziam com o sistema escravocrata vigente no país, por exemplo. E é nesse sentido que a questão da raça era discutida, pois muitos abolicionistas partilhavam da ideia de que o branco aos poucos iria triunfar diante da sociedade, tratava-se de um sistema em evolução. Assim, para acelerar esse processo, passaram a promover:

A imigração europeia, que defendiam por dois motivos. Em primeiro lugar os europeus poderiam contribuir para reduzir a carência de mão de obra

⁶ No prefácio do livro *Preto no branco: raça e nacionalidade do pensamento brasileiro*, de Thomas Skidmore (edição de 2012).

decorrente da eliminação do trabalho escravo, tanto mais necessária porque a taxa de reprodução da população de libertos era considerada insuficiente para atender às necessidades de mão de obra. Em segundo lugar a imigração europeia ajudaria a apressar o processo de branqueamento no Brasil. (SKIDMORE, 2012, p. 62-63)

Esse processo abolicionista foi, em grande parte, influenciado pelo “liberalismo oitocentista europeu que havia acompanhado a Revolução Industrial, a rápida urbanização e o crescimento econômico. Por seu turno, o que possibilitou essas mudanças foi o incremento da ciência e da tecnologia” (SKIDMORE, 2012, p. 66). Contudo, o Brasil não acompanhou tamanho desenvolvimento e havia um pensamento de que essa impossibilidade de êxitos econômicos, por exemplo, era fruto da raça, considerada menor em relação à da Europa ou América do Norte.

Essa questão racial era tomada como explicação para o grande desenvolvimento daqueles, enquanto a população dos trópicos era incapaz de ascensão. Advém desse panorama o pensamento de que a ciência passa a ser uma arma para justificar os mais variados segmentos, sejam eles ligados à economia, cultura, política e projetos violentos e autoritários, para citar alguns.

É nesse sentido, então, que a assinatura da Lei Áurea:

Ao contrário da imagem dominante em outros países, onde o final da escravidão foi entendido como o resultado de um longo processo de lutas internas, no Brasil a Abolição foi dada formalmente como uma dádiva – no sentido de que teria sido um “presente” da monarquia, e não uma conquista popular. (SCHWARCZ, 2012, p. 40)

Essa ação fez com que muitas pessoas começassem a viver à margem da sociedade. Uma liberdade (“presente”) às avessas, pois precisaram se sujeitar a qualquer atividade para sobreviver. Essa população que deixou de ser cativa, de pertencer a senhores escravocratas, não vivenciou plenamente essa mudança, pois não foram implementadas leis que assegurassem uma qualidade de vida decente para esses antigos escravos.

Eles formaram um panorama que está intimamente ligado a muitas teorias, dentre elas as raciais que, segundo Schwarcz (1993), na Europa datam de meados do século XVIII, já aqui, chegaram na segunda metade do século XIX e: “acabaram recebendo um tratamento particularmente caricatural no que se refere a seu conteúdo, pairando uma espécie de má consciência em relação à larga adoção dessas doutrinas em território nacional” (SCHWARCZ, 1993, p. 20). Há uma elite

profissional, com princípios liberais, que se ampara no discurso científico para fazer uma análise social. Assim:

O país passava de objeto a sujeito das explicações, ao mesmo tempo que se faziam das diferenças sociais variações raciais. Os mesmos modelos que explicavam o atraso brasileiro em relação ao mundo ocidental passavam a justificar novas formas de inferioridade. Negros, africanos, trabalhadores, escravos e ex-escravos – “classes perigosas a partir de então”. (SCHWARCZ, 1993, p. 38)

Seguindo o parecer da autora, esse discurso passa a existir em função da intensificação de trabalhos destinados a uma higienização pública. Muitas doenças começam a se proliferar pelos centros urbanos e, na tentativa de saná-las, após alguns anos, chega-se à questão racial, que: “passa a fazer parte das análises dos médicos, que então se aproximam dos interesses centrais da escola baiana. As doenças teriam vindo da África – com os escravos –, ou da Europa e da Ásia – com a entrada da mão de obra imigrante” (SCHWARCZ, 1993, p. 302).

Dessa maneira, atribuía-se à mistura racial os problemas de saúde, pois há uma intensa miscigenação. Do ponto de vista médico, então, são adotados ideais eugênicos para preservar a raça e evitar doenças: “Os eugenistas procuravam caracterizar seu estudo como científico e se preocupavam com a disseminação de suas ideias” (ROCHA, 2010, p. 62), pois nesse período havia um pensamento muito fecundo de que somente a partir da ciência se chegaria à verdade.

Quando os ideais eugênicos começaram no Brasil, se desenvolveram mais no sentido de uma “limpeza” pública. Somente mais tarde adquiriram um caráter científicista e ainda segregador, pois quanto à população sã, diziam os eugenistas: “era preciso educá-los, incitá-los a casamentos desejáveis, evitar maus hábitos e perversões” (SCHWARCZ, 1993, p. 305), até porque havia uma divisão entre os considerados capazes e incapazes e entre as forças econômicas e sociais. Passou-se a entender a nação por meio da raça, pois ela norteava as explicações referentes a vários fatores que compreendem a estrutura social.

Entende-se, assim, que a questão da eugenia é um traço da modernidade, uma vez que há a consolidação em larga escala de uma sociedade urbana, preocupada com a higienização do espaço, estendendo essa “limpeza”, inclusive, para a questão cultural e racial. Isso está diretamente ligado ao pensamento

moderno porque é um momento em que tudo se volta para o novo, e uma sociedade livre da mistura de raças, por exemplo, faz parte desse panorama.

Dessa maneira, a cor da pele, o cabelo e entre outros traços, diziam em qual grupo ou categoria social a pessoa iria ser inserida. Foi um período não tão diferente do contemporâneo, em que a cultura, a vestimenta e até o pensamento são transpostos de outras sociedades mais desenvolvidas. Isso transmitia a falsa ideia de pertencimento ao mundo do outro, justamente o que ocorre com Carlos Gomes, pois para se sentir pertencente a determinado estrato social, adotava algumas práticas, como a de alisar os cabelos, porque isso fazia:

Parte da transformação, que é mais mímica do 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? (FONSECA, 2011, p. 140)

Diferentemente do que aconteceu em outros países, de acordo com Skidmore, aqui o fator da ascendência não estabelecia parâmetros para uma classificação racial, considerava-se, em primeira instância, os traços físicos da pessoa. Em virtude disso, nos casos em que um mulato, por exemplo, ascendesse socialmente, se sentia inseguro nesse ambiente, pois essa posição estava iminentemente ameaçada devido a sua origem. “Mas pode-se dizer que o mulato foi a figura central da ‘democracia racial’ brasileira, por ter lhe sido concedido ingresso – ainda que limitado – ao estrato social superior” (SKIDMORE, 2012, p. 82).

Exemplo disso, no romance, além da ascensão de Carlos Gomes, é a representação de um dos seus melhores amigos, a personagem de André Rebouças, o maior engenheiro daquele período. Um negro que, diferente daquele “escravo tocador de clarinete que aparece descalço no início deste filme. Todavia, não precisa marcar entrevista com o imperador, as portas do palácio estão sempre abertas para ele” (FONSECA, 2011, p. 101). As origens de Rebouças não o impediam de fazer parte da alta sociedade. Ele era respeitado pelo trabalho que desenvolvia e pela fama de seu nome, visto como o melhor engenheiro da Corte.

Essa categorização que se faz da cor é, também, em decorrência da questão multirracial que se intensificou, aqui, após a abolição da escravatura. Houve uma crescente migração interna, fazendo com que se formassem comunidades “mestiças” em várias regiões do país. Atrelado a essa movimentação, o século XIX é

marcado por teorias raciais que, no Brasil, se somaram à tese de que o negro e o índio eram “inferiores” aos demais membros da população. Ainda:

Entre 1888 e 1914, a elite brasileira aceitou como fato histórico a teoria da superioridade ariana, pelo menos em boa parte. [...] A ideia de superioridade da Europa do Norte levou alguns escritores brasileiros a endossar a tese da “degenerescência latina”, refletida nas frequentes descrições dos portugueses, como os menos progressistas dos europeus, inclinados à imprevidência, à imoralidade e à indolência. (SKIDMORE, 2012, p. 96)

Essa tese da inferioridade, não só dos brasileiros, mas dos latino-americanos se consolida no século XIX e conforme, Lilia Moritz Schwarcz, em *Nem preto nem branco, muito pelo contrário* (2012), esse novo mundo nos trópicos, desde os colonizadores, já era visto como um lugar que abriga “gentes” com costumes estranhos.

Exatamente o que ocorre com Carlos Gomes diante da família de Adelina, mulher da sociedade europeia com quem ele se casou. A começar com a irmã dela: “que havia visto Carlos no Conservatório, o descrevera como um selvagem de tez escura. O pai e a mãe haviam advertido a filha que não seria apropriado fazer amizade com esse tipo de pessoa, um homem de raça e costumes inferiores” (FONSECA, 2011, p. 70). Ou ainda, ressaltam os pais dela (p. 75): “‘Queremos seu bem, minha filha’, diz Francesco. ‘Você não será feliz casando-se com esse... esse brasileiro. Nem sabemos se o homem tem uma religião... Quem sabe se não é antropófago!’”.

A discussão no que se refere à cor, ao uso do termo selvagem ou ainda o fato de questionar se esse homem “tem religião”, dialoga com a retomada que Carlos Gomes faz da obra de José de Alencar, *O guarani*, de 1857, uma das suas mais famosas óperas, homônima ao romance de Alencar. Um texto que remete à relação de uma jovem branca com um índio, respectivamente Ceci e Peri, uma mistura de colonizador e colonizado.

É nesse sentido que o fator racial está intimamente ligado à questão identitária, uma identidade, diz Schwarcz, marcada pela “falta”: “Nem bem colonos, nem bem colonizados; nem portugueses, nem escravos. Desde os primeiros momentos de país independente, uma questão pareceu acompanhar os debates locais: ‘Afim, o que faz do Brasil, Brasil’” (SCHWARCZ, 2012, p. 29). Esse eco

passou a ocupar espaço no sentido de debates que discorressem sobre uma “conformação racial”. A miscigenação, então, foi defendida e negada ao mesmo tempo. No primeiro caso por compor a maior parte do cenário populacional nacional, e, no segundo caso, por ser vista como um ponto negativo para aqueles que ansiavam por uma “raça pura” como constituinte da identidade local.

A mistura de raças tornou possível a inserção de mulatos, por exemplo, em estratos sociais mais superiores. Contudo, lembrando Thomas Skidmore (2012), ainda assim havia um certo receio de que a sua origem interferisse nessa convivência social. Para tanto, segundo o narrador, na sua “coleta de dados”, ele enaltece o parecer da filha de Carlos Gomes, Itala, em que:

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 são indígenas de nossas florestas, como aliás resulta bem evidente do seu estilo musical, inteiramente alheio aos ritmos musicais africanos”. (FONSECA, 2011, p. 75)

Há uma tentativa de justificar as origens até mesmo pelo gosto ou dom artístico, mais próximo daquele europeu, de uma comunidade mais valorizada e desenvolvida culturalmente, do que advir de países considerados inferiores.

Assim, é relevante analisar o sujeito do tempo histórico abordado na narrativa, que vive no período da modernidade e expressa angústia existencial e crise de identidade, mais acentuadas no homem contemporâneo. Procura se igualar ao outro em detrimento de assumir as suas origens. É por esse motivo que fazer uma análise desse texto de Fonseca é, de alguma forma, discutir – também – a arte produzida na Americana Latina.

É problematizar a questão do hibridismo cultural, que vem ao encontro da busca por uma arte que procura autonomia, mas esbarra em parâmetros internacionais e na convergência de culturas que andam em busca de uma legitimidade em meio à história de um passado marcado pela colonização. Processo este que promoveu um choque cultural representado desde as primeiras manifestações literárias latino-americanas até às contemporâneas, como é o caso de *O selvagem da ópera*. Uma obra que aborda o híbrido pensando em um ponto crucial no texto, a questão racial, pois hibridar-se não é tarefa fácil, e quando essa tentativa é representada por uma personagem pobre, mulata e brasileira do século

XIX, diante de um panorama internacional, um ambiente símbolo de ópera, na Itália, isso fica bem mais difícil. Dessa maneira, o hibridismo, dentro deste estudo, abre espaço para um debate de questões como a que concerne a não aceitação do outro e a resultante desse processo, justamente o que o maestro presenciou.

No romance, a personagem protagonista vive a contradição do que é ser moderno. Ele deseja o novo e luta por um sonho, mas em contrapartida sofre o embate de culturas pelas quais transita. Isso resulta em fama e prestígio, mas também reserva um lado com realizações desfavoráveis para o maestro. Situação que se adequa às formulações feitas por Néstor García Canclini (2013), ao propor que não é possível hibridar-se sem que haja contradição nesse processo. Sobre essa questão, diz o autor se tratar de:

Um termo de tradução entre mestiçagem, sincretismo, fusão e os outros vocábulos empregados para designar misturas particulares. Talvez a questão decisiva não seja estabelecer qual desses conceitos abrange mais e é mais fecundo, mas, sim, como continuar a construir princípios teóricos e procedimentos metodológicos que nos ajudem a tornar este mundo mais traduzível, ou seja, convivível em meio a suas diferenças, e aceitar o que cada um ganha e está perdendo ao hibridar-se. (CANCLINI, 2013, p. XXXIX)

Nessa narrativa de Fonseca volta-se ao passado direcionando o olhar sobre as crises decorrentes de uma época. É nesse sentido que transcorre a discussão de alguns assuntos de relevância histórica que promovem uma reflexão no que diz respeito a diferentes culturas, à arte erudita, à Lei Áurea, à transição da Monarquia para a República e os avanços do modernismo, por exemplo.

É, ainda, uma tentativa de desmitificar a ideia de “selvagem”, assim como foi e por vezes ainda é visto o colonizado diante do colonizador e também pela questão da raça, a qual sempre pesou diante da iminência de uma ascensão social. Dessa maneira, o presente romance histórico propõe um debate diante dessas questões que, muitas vezes, são veladas e relegadas à margem, pois tratar de assuntos como esses não é muito confortável para quem está no topo da pirâmide social, ou seja, os detentores do poder e “controladores” dos discursos disseminados na sociedade. Ainda assim, através da literatura esses tópicos estão sujeitos a uma discussão mais significativa em prol de uma revisão do pensamento limitado ao discurso regulador.

A nacionalização de uma movimentação cultural, de uma legitimidade da cultura, vai se sobressair somente em meados de 1920. É com o modernismo –

mesmo sendo uma geração influenciada pelas vanguardas europeias – que a vertente de manifestações artísticas que fomentaram o experimentalismo tentou fazer com que o nacional preponderasse, que fosse visto e valorizado pela própria população, acostumada a agregar valor ao que vinha de fora.

Outra realidade, algumas décadas do período que antecede o novo governo, com o Partido Republicano, foi de uma “revolução” em território nacional, em especial na urbanização: “O modelo era a Paris burguesa e neoclássica, edifícios monumentais e amplas avenidas, mas a realidade local oscilava entre bairros elegantes e as ruas do trabalho escravo” (SCHWARCZ, 1998, p. 106). Com uma variedade de lojas e o intenso comércio que se estabelece nesse centro, há novos hábitos de consumo, além de pontos estratégicos para oferecer os mais variados serviços, como o das modistas, floristas e joalheiros.

Em comparação à pequena oferta de produtos de antes, tinha-se a possibilidade de usar vestuários da moda vinda de Paris e desfrutar dos cafés e restaurantes pela cidade: “Nesse contexto, a rua do Ouvidor transformava-se no símbolo dileto dessa nova forma de vida em que se pretendia, nos trópicos, imitar a mesma sociabilidade das cortes ou dos mais recentes bulevares europeus” (SCHWARCZ, 1998, p. 107). Na obra, o maestro se encanta com esses acenos de modernização:

Está encantado com os logradouros da cidade, a rua do Ouvidor com os seus cafés, as lojas de secos e molhados da rua do Rosário, a rua dos Ourives com seus artesãos e comerciantes europeus até mesmo as ruas das putas, a do Hospício. [...] E mais do que tudo, Carlos se alegra com a visão das belas burguesas que saem às compras no fim da tarde. De sombrinha aberta, ainda que o sol se mostre a esta hora mais fraco. (FONSECA, 2011, p. 24)

Essa fase gloriosa – de excessiva importação, de várias ordens – também se estendeu para as grandes fazendas, com grandiosas construções. Contudo, vale ressaltar, aqui, que a prosperidade vivida pela sociedade brasileira, a partir do sistema monárquico de D. Pedro II, é reflexo de acontecimentos de longa data em outros países, em especial no continente europeu.

Isso fez com que houvesse uma apropriação, mesmo que inadequada, do que se tinha fora daqui. Roberto Schwarz, em *As ideias fora do lugar* (2014), salienta que o Brasil oitocentista estava fora do sistema da ciência, pois um dos princípios que a regem diz respeito ao trabalho livre. Nesse sentido, o país estava fora dessa

realidade uma vez que se valia da mão de obra escrava para fomentar a economia, “éramos antes um fato moral, ‘impolítico e abominável’. Grande degradação, considerando que a ciência eram as Luzes, o Progresso, a Humanidade etc” (SCHWARZ, 2014, p. 47).

Os ideais do liberalismo europeu não se aplicavam em território brasileiro. Transpor uma forma de vida, uma visão de mundo para um país que dependia, em sua maioria, do trabalho escravo, era transformar esse ambiente em um lugar hostil. Mas é compreensível esse pensamento ligado à economia, porque para fomentar o setor econômico era preciso, também, fazer transações internacionais:

Éramos um país agrário e independente, dividido em latifúndios, cuja produção dependia do trabalho escravo por um lado, e por outro do mercado externo. [...] Era inevitável, por exemplo, a presença entre nós do raciocínio econômico burguês – a prioridade do lucro, com seus corolários sociais – uma vez que dominava no comércio internacional, para onde a nossa economia era voltada. (SCHWARZ, 2014, p. 48-49)

Essa convivência estava pautada no lucro, até o momento em que tal forma de produção tornou-se menos rentável do que manter um trabalhador assalariado. Assim, o avanço da modernização que ocorreu nesse período seduziu a sociedade em geral e a aproximou do espírito de civilização. Mesmo sendo um momento de racionalização, a modernidade também despertou no homem o imaginário de que poderia ser capaz de todas as transformações com os recursos que permeavam a sociedade. Mas a prosperidade e a riqueza são uma falsa harmonia moderna, pois era uma realidade escancarada toda a pobreza e desigualdade social que existia. Criaram-se grandes centros urbanos sem condições, inclusive sanitárias.

Em uma passagem do romance em análise, quando Carlos Gomes está indo em direção ao palácio, observa a precária situação da cidade do Rio de Janeiro:

Ao visitar o Paço, sente o fedor nauseabundo que emana insuportável do mar em frente ao palácio, do mar de águas glaucas onde todas as noites, em abominável mister que dura até o alvorecer, escravos despejam barris cheios de excremento dos habitantes da cidade. (FONSECA, 2011, p. 111)

Esse trecho mostra o visível contraste que o processo de modernização sem planejamento adequado resultava. E isso só aumentou com o passar do tempo. Exceto a figura do escravo carregando dejetos, que passam a escorrer a “céu

aberto”, há um contraste muito grande de condições de vida nesse centro urbano do Rio de Janeiro do final do século XIX.

No período retratado pelo romance havia todo um discurso pautado na ciência, motor do progresso. A preocupação, no final desse século, era discutir a ciência atrelada à tecnologia, pois o conhecimento científico, desde o seu princípio, produziu e aperfeiçoou “produtos” que passaram a alimentar o capitalismo. Esse sistema que, ainda hoje, procura pelo aperfeiçoamento constante, uma vez que melhorar, tornar mais eficazes os meios de produção, significa mais lucro.

Esse lucro, segundo Schwarz, advém da prerrogativa do favor, pois: *“adotadas as ideias e razões europeias, elas podiam servir e muitas vezes serviam de justificação, nominalmente ‘objetiva’, para o momento de arbítrio que é da natureza do favor”* (SCHWARZ, 2014, p. 52). Essa “união” de pensamentos opostos se deve ao interesse que ambas as partes têm dentro desse sistema. Há, contudo, uma superioridade do liberalismo europeu, em maior ou menor grau dependendo da circunstância. O autor ainda ressalta que o ritmo da vida ideológica, em decorrência disso se deu pela dependência que a nação tinha em relação à Europa:

Note-se, de passagem, que é a ideologia da independência que vai transformar em defeito esta combinação; bobamente quando insiste na autonomia cultural, e profundamente, quando reflete sobre o problema. Tanto a eternidade das relações sociais quanto a lepidéz ideológica das “elites” eram parte – a parte que nos toca – da gravitação deste sistema por assim dizer solar, e certamente internacional, que é o capitalismo. (SCHWARZ, 2014, p. 59)

A vida era regida por um sistema maior, que determinava as relações sociais e, de certa maneira, ainda determina. Contudo, essa realidade não é assim tão problemática; o que está em jogo é transposição de ideias que destoam da realidade nacional.

Na sua obra *Que horas são?* (1987), Roberto Schwarz argumenta que não são apenas os brasileiros que imitam, de outros países, a vida que levam; isso é reflexo na sociedade latino-americana como um todo. É uma série de eventos que são mostrados, de maneira muito inadequada: “Todos comportam o sentimento da contradição entre a realidade nacional e o prestígio ideológico dos países que nos servem de modelo” (SCHWARZ, 1987, p. 30). Há, porém, uma busca por produções nacionais genuínas, mas isso em sua totalidade não é possível, pois esses países são tributários das grandes nações, e não apenas questões econômicas delineiam

esse panorama, como também fatores políticos/ideológicos estabelecem parâmetros.

Sobre esse assunto Silvano Santiago (2000), em “O entre-lugar do discurso latino americano”, fala dessa dependência, mas reforça o pensamento de que em certa medida a América Latina instituiu seu lugar no mapa da civilização ocidental:

É preciso que assinale sua diferença, marque sua presença, uma presença muitas vezes de vanguarda. O silêncio seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do conquistador. Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra. (SANTIAGO, 2000, p. 16)

Nessa manifestação há a assimilação de um modelo, mas, reside aí uma tentativa de negar esse primeiro em detrimento de suas próprias concepções, as quais, no Brasil, a propósito da inadequação de outras culturas, foi em grande medida superada pelo modernismo: “Contudo, não basta renunciar ao empréstimo para pensar e viver de modo mais autêntico. Aliás, essa renúncia não é pensável” (SCHWARZ, 1987, p. 39). É sabido que a cópia é de longa data e não apenas com os países latino-americanos, porque sempre se construiu algo olhando para o passado. O ser humano evolui medindo sua capacidade, especialmente, com o que lhe é conhecido e, imitar, nesse caso, é pertencer ao mundo civilizado, nem que seja para questioná-lo.

O que o romance faz, então, é questionar a vida em âmbito social, o Brasil e também a Itália, na segunda metade do século XIX, com suas mazelas, glórias e preconceitos, na forma de uma narrativa bem peculiar. Para tanto, nesse romance, a vida de Carlos Gomes é contada a partir dos 23 anos de idade, quando começa sua ascensão artística e também porque, de acordo com o narrador, seria demasiado enfadonho abordar sua infância. Ainda assim um sonho que a personagem retratada terá ao longo da obra remete-a à infância.

Repetidas vezes essa recordação se manifesta durante o sono e é bem traumática para ele. Aliás, é uma questão anunciada logo no início do texto: “uma mulher luta para se livrar de um agressor maior e mais forte. Ela não pede ajuda, apenas dá um gemido rouco quando recebe a primeira punhalada no seio. As trevas da noite escondem o rosto da mulher e do assassino” (FONSECA, 2011, p. 7). Somente ao final da obra essa questão é resolvida.

Nesse sentido, além das adversidades que o maestro encontrará no decorrer da sua vida artística, terá de lutar contra suas próprias angústias e vícios. Esse hibridar-se, então, está ligado às esferas sociais, mas também diz respeito ao seu entendimento como sujeito nesse mundo que se apresenta a ele mais com sofrimentos do que com glórias.

Cabe lembrar que todos os acontecimentos desse período estão envoltos no que se entende por hibridismo cultural. Aqui, retomando Canclini, com a concepção de uma fusão, também de culturas, que tanto pode se ganhar quanto se perder diante do processo. Nesse caso, as perdas predominaram e ruíram a carreira e a vida pessoal do artista em destaque que não conseguiu manter-se incólume ao mundo ao seu redor.

No romance, a trajetória percorrida por Carlos Gomes, da sua ascensão à fama, pode ser vista como um percurso no qual ele conheceu muitas pessoas, inclusive o seu mecenas, D. Pedro II, que nessa época começava a enfrentar grandes problemas com o sistema monárquico, o qual ruirá assim como o imperador e o maestro.

Fato é que o talento do maestro e compositor lhe rendeu uma boa experiência no Conservatório de Música do Rio de Janeiro e, em seguida, a oportunidade de estudar ópera na Itália com o financiamento obtido junto ao imperador, ou seja, havia, ainda, um sistema de mecenato, processo anterior à profissionalização:

Além da pensão anual de um conto e oitocentos mil-réis, paga em trimestres adiantados durante o prazo de quatro anos de duração dos “seus estudos de composição em Milão”, o imperador outorga do próprio bolso um estipêndio mensal de cento e cinquenta mil-réis. (FONSECA, 2011, p. 45)

A escolha pela Itália se justifica porque advém daí a ópera e, conforme Brandão (2012), por esse ser um gênero que chega ao Brasil com a colonização portuguesa e por muito tempo ter sido difundido pela Igreja Católica junto aos padres. Mas “aproximando-se o fechamento do século XVIII, o consumo de ópera no Brasil já era bastante vasto, havendo registros de muitas obras executadas” (BRANDÃO, 2012, p. 34).

A atividade operística em território nacional toma outro rumo com a chegada da Corte Portuguesa ao Rio de Janeiro. Isso possibilitou uma maior abertura cultural:

“São criadas então escolas, academias, bibliotecas, museus, bancos, além de liberação às atividades de imprensa” (BRANDÃO, 2012, p. 35). Para o autor, ainda, foi com Carlos Gomes que se teve, então, um processo de maturação no desenvolvimento da ópera no Brasil. A produção do compositor é bem vasta, mas um trabalho, em especial, o consagrou como artista, *O guarani*, de 1870, um libreto baseado no romance homônimo de José de Alencar.

Apesar da fama, alguns fatores dificultaram a vida do maestro em meio a um mundo diferente do seu, daquele em que ele foi criado. Essas causas estão envoltas em questões que remetem à ideia de colonizador e colonizado, um fato no romance. Ainda mais em se tratando de arte, pois até então não há uma produção genuinamente brasileira que possa servir de modelo para outras nações.

O que se tem na América Latina, principalmente da sua colonização até o início do século XX, é uma extração dos bens nacionais e uma tentativa, de acordo com Silviano Santiago (2000), de transformar, neste caso a arte, em simulacro do original. Assim, como “a América-latina não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de ‘paraíso’, de isolamento e de inocência, constata-se com cinismo que, sem essa contribuição seu produto seria mera cópia” (SANTIAGO, 2000, p. 16).

Essas foram formulações do período do descobrimento e colonização, mas não obstante a isso prevaleceu aqui no Brasil durante o Império e há, ainda, tentativas de ser o outro, de imitar o outro. A história que se tem para contar, a arte que se elabora não deixa de ser um espelho do que já está posto e consolidado em outros países.

Traçando um panorama do Brasil tem-se, durante a colônia, uma afirmação das artes em torno dos preceitos da Igreja Católica. No Primeiro Reinado há uma predisposição às artes neoclássicas, afastando-se ainda mais da realidade brasileira da época, ou seja, sempre se baseando no que se tinha lá fora. Durante o reinado de D. Pedro II há um incentivo para com a produção artística, contudo, ela devia seguir a ideologia vigente. Não diferente desse cenário foi o que aconteceu com o início da República.

A resultante desse processo é que a identificação com os bens internacionais é tão forte que, em alguns casos, uma arte própria não sobrevive, justamente por não haver uma identificação e/ou apresentar uma estética que lembre o outro. No caso em análise, esse gênero musical não conseguiu ter uma identidade nacional. A

origem é italiana, os melhores cantores eram de lá e isso transformou esse “produto” em uma cópia e não exatamente uma arte produzida nos trópicos.

Justamente por uma tentativa de agradar a um público estrangeiro e também aos brasileiros, é que Carlos Gomes vive sob pressão. No início, no Rio de Janeiro, vivencia momentos de euforia. Obtém do pai o perdão por ter fugido de casa e é bem recebido pela condessa de Barral – sua intercessora junto a D. Pedro II – apesar de ela ter se “assustado” com a cor da pele do maestro, segundo o narrador. Além disso ele se encanta com os costumes na cidade e critica e lamenta as mazelas que vê por onde passa.

Em contrapartida, desde o início de sua carreira, sempre teve quem o menosprezasse, seja pelo talento, pela cor da pele ou por sua origem. As críticas ruins vieram nas suas primeiras apresentações, no Rio de Janeiro. Com a ópera *Joana de Flandres*, ao tentar não se submeter ao modelo italiano, afirmaram “que a partitura Joana sofreu correções, cortes e acréscimo do maestro italiano que a regeu, Federico Nicolai” (FONSECA, 2011, p. 43). O italiano repele as afirmações com veemência e Carlos Gomes procurava sempre se defender escrevendo cartas aos jornais para mostrar a verdade dos fatos. Mas críticas desse caráter, por parte da imprensa nacional, estarão sempre presentes ao longo da vida do maestro.

Outro problema que ele enfrenta, já em Milão, é a impossibilidade de se inscrever no Real Conservatório, onde iria aprimorar seus estudos e se tornar, enfim, um maestro:

Gomes não pode inscrever-se regularmente como aluno do Real Conservatório, não só por falta de vaga, mas também “por ter ultrapassado a idade prescrita pela disciplina do Conservatório, que não faz exceção, neste ponto, senão para os jovens admitidos a título de aperfeiçoamento, o que Gomes poderá aspirar mais tarde, apenas tenha assimilado os preceitos da ciência de compor, *non per solo istinto ma per profonda cognizione*, não somente por instinto, mas por profundo conhecimento”. (FONSECA, 2011, p. 53)

Mesmo com esse obstáculo, o artista irá estudar e aperfeiçoar-se ainda mais, o que lhe renderá o título de maestro. Além disso, o clima é um agravante. O frio prejudica muito as suas vias respiratórias, fazendo com que ele permaneça por muito tempo deitado, sem poder desenvolver seu trabalho como pretendia. Esse incômodo é o prenúncio de dias piores em relação à sua saúde e, conseqüentemente, à realização dos seus objetivos. Teme decepcionar a família, os

amigos e perder o auxílio que recebe, por isso comenta: “Minha falta de saúde me resultará talvez a desgraça de não poder satisfazer um artigo das instruções que recebi do governo: escrever alguma composição até os dois primeiros anos de estada na Europa” (FONSECA, 2011, p. 54).

Nesse período o governo imperial brasileiro vivia uma série de mudanças. A vitória na Guerra do Paraguai que, segundo Schwarcz (1998), consagrou D. Pedro II, também foi o estopim para as desavenças dos militares em relação à Monarquia, haja vista o reconhecimento merecido que essa instituição pensava receber do imperador não ter se confirmado, sem contar com os gastos exorbitantes dispensados à “caça” de Solano López, que se tornou, na época, uma questão pessoal para o monarca. Isso fez com que os militares passassem a investir nos ideais republicanos de mudança de governo. De qualquer maneira, os fatos que se seguiram implicaram no financiamento às “artes”, e o operista sofre essas consequências:

Carlos escreve para Francisco Manuel, o diretor do Conservatório de Música do Rio de Janeiro: “O clima de Milão é fatal para mim, sinto que aqui nunca terei inspiração musical”. Queixa-se que a pensão do governo sempre atrasa, além de sofrer descontos do banqueiro Lingano. “E assim já vê meu amigo que não posso viver inquisitado por todos os lados!” (FONSECA, 2011, p. 58)

Mesmo com dificuldade de “inspiração musical”, Carlos Gomes consegue o título de maestro e inicia seu longo trabalho, fazer um libreto de *O guarani*. É dessa maneira que ele vive na Itália, com poucos momentos bons e muitos ruins, como problemas financeiros (de acordo com o narrador, Carlos Gomes nunca conseguirá administrar bem seus negócios); falta de “inspiração” para compor um libreto que chamasse a atenção do público; pela morte do pai; pelo clima europeu e pelo vício do cigarro que o consome.

Esses acontecimentos fizeram com que a visão que o estrangeiro teve sobre o maestro, sobre a sua cor e origem, reforçasse a dificuldade de pertencer a um mundo muito distante da realidade que o maestro vivia até então. Contudo, mesmo não havendo essa aceitação, ou parte dela, Carlos Gomes figurou dentre as personalidades operísticas da época. Ficou conhecido como uma grande personalidade, um bom artista, mas o adjetivo “selvagem” vem acompanhado da lembrança que se tem desse compositor e maestro.

Essa visão de selvagem e da fusão de raças, aliás, não se resume a uma pessoa, mas se estende a nações. Essa é uma questão que se sobressai nos países latino-americanos e em outros que foram assolados por uma colonização que se esmerou em extrair os bens dessas terras, sem lhes conceder uma autonomia pós-colonização. Aliás, o prefixo “pós” não glorifica essas nações, pois o “desligamento” do país colonizador deixou marcas profundas na história que, por mais que se insista em uma mudança, sempre esbarra na herança da época de domínio estrangeiro. Exemplo disso é a importação de obras de arte, de literatura, música e até mesmo de discursos que não se adequam à situação latino-americana.

O maestro vivencia essa experiência de tentar igualar-se ao homem “civilizado” após a apresentação de *O guarani*, haja vista as muitas mudanças que foram feitas do romance para o libreto, um processo natural, mas segundo um crítico italiano da época:

A partir do momento em que escreve uma ópera, um *artista selvagem* deixa, como artista, de ser selvagem. Antiteticamente, Carlos Gomes quer ser simultaneamente brasileiro e europeu. Busca com ânsia ser reconhecido como um grande músico, em seu país e no “mundo civilizado”; tornar-se um artista europeu é o caminho mais rápido e seguro de satisfazer seu desejo. (FONSECA, 2011, p. 140)

Contudo, o que se considerou em relação ao maestro foram suas produções que renderam bons lucros aos grandes produtores e donos dos teatros. Era a arte como mercadoria, não se considerou o maestro como o homem, mas como o artista que foi bom enquanto estava no auge, promovendo as casas de espetáculo, na grande maioria da montagem de suas óperas.

Já no Brasil, além das apresentações do trabalho do maestro terem sido vistas como grandes espetáculos, servia para mostrar à sociedade nacional e internacional que o Brasil também era capaz de ter e promover ópera. Porém, escrever uma ópera, conforme o crítico italiano, não fez com que o maestro deixasse de ser um “selvagem”. Esse estigma estará sempre presente em sua vida, e ele reconhece isso:

Veste-se, fala, compõe como um artista europeu. Usa a máscara que supõe que os outros querem que ele use. Falta alguma coisa para completar a pantomima? Mas ele sabe a verdade. Por isso, em um momento de exacerbada autocrítica, em carta para Taunay, repete não passar de um “caipira charlatão”. (FONSECA, 2011, p. 141)

Essa ideia de selvagem está intimamente ligada, além dos costumes, à cor. E nos anos finais do século XIX o Brasil era visto como um país de mestiços tanto aqui como fora: “‘Essa visão mestiça’ e singular do país não ficava restrita, porém, aos circuitos internos de debate. Estava presente na imagem que externamente se veiculava e em especial na interpretação de vários naturalistas que ao longo do século XIX por aqui passaram” (SCHWARCZ, 1993, p. 16-17). Esse imaginário se fez presente no olhar do europeu, das pessoas que passaram a dividir os mesmos ambientes que Carlos Gomes quando ele foi à Itália.

No presente romance, retomando a questão racial, entende-se que ela esteve tão presente e influenciou a vida do maestro que ele mesmo procura ser diferente, tentando o tempo todo se sobressair ou até mesmo viver naquele meio que o aceita pela qualidade de trabalho que conseguiu até o momento. Mas ainda assim:

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, heroica, como Wagner. Ele, Gomes, é aturado, com condescendência, por ser um animal exótico. (FONSECA, 2011, p. 139)

Fatores como os acima citados foram transformando o maestro. Ele acreditava se igualar ao europeu, aos seus grandes exemplos no mundo da ópera. Mas nesse meio ele era “conveniente” enquanto suas composições rendiam lucro para os grandes teatros. Contudo, essa “mercadoria”, como pode ser entendida a arte do maestro, no século XIX, passa a apresentar sinais de enfraquecimento e a decadência dele se agrava.

Depois de longos anos casado com Adelina, e tendo com ela cinco filhos, sendo que apenas dois estavam vivos quando da morte do pai, depois de fazer fortuna, fazer uso em excesso do tabaco, separar-se da esposa, fracassar na composição de libretos que lhe encomendavam, ficar com os dois filhos depois da morte de Adelina, ter várias amantes e poucos amigos, o maestro se vê diante de uma crise de identidade.

Nunca esteve em um “um eixo fixo”, mas agora tudo estava mais complicado. A doença na garganta se agrava. No Brasil, com a assinatura da Lei Áurea, D. Pedro II vê seu sistema de governo desmoronar. Aliás, esse foi, conforme Schwarcz (1998), mais um grande motivo para que os ideais republicanos ganhassem força

junto a outros setores da sociedade descontentes com o sistema monárquico. Logo em seguida ocorre a Proclamação da República, e o maestro se encontra ainda mais sozinho, pois o financiamento que recebia do império amenizava sua vida financeira que nunca esteve estável.

Nesse sentido, a vida de Carlos Gomes pode ser entendida, também, como fazendo parte do movimento migratório que a América Latina viveu e, em parte, ainda vive e está imersa em um sistema que entende a questão multicultural como um termo qualificativo que: “descreve as características sociais e os problemas de governabilidade apresentados por qualquer sociedade, na qual diferentes comunidades culturais convivem e tentam construir uma vida em comum, ao mesmo tempo em que retêm algo de sua identidade ‘original’” (HALL, 2009, p. 50). Assim, o processo de integração de culturas é variável e não predeterminado, reforçando o fato de, no romance, estarem inseridas, também, questões ligadas ao fator econômico, racial e geográfico, principalmente no sentido da relação entre países desenvolvidos e países em desenvolvimento.

Há uma dificuldade, por parte da comunidade “estrangeira”, em admitir que um “selvagem” fosse capaz de tamanha façanha, assim como o maestro fez em alguns trabalhos. E, ainda, o fato de essa mesma comunidade não aceitá-lo como membro reforça a questão do civilizado e do “bárbaro”. Esses são termos utilizados por Silviano Santiago (2000) que discute, também, as consequências dos embates culturais nas grandes conquistas de terras que fizeram os europeus. Além da hegemonia do processo de modernização no Ocidente.

Contudo, alguns acontecimentos no romance conferem ao Brasil o caráter de país que detém traços de modernização, dentro desse ambiente que é a modernidade, tais como: o crescimento urbano, a disseminação de informações pela imprensa, uma maior abertura para eventos culturais, entre outros. Contudo, esses países:

Não puderam cumprir as operações de modernização europeia. Não foram mercados autônomos para cada campo artístico, nem conseguiram uma profissionalização ampla dos artistas e escritores, nem o desenvolvimento econômico capaz de sustentar os esforços de renovação experimental e democratização cultural. (CANCLINI, 2013, p. 67-68)

Na obra em análise, a ópera de grande sucesso de Carlos Gomes foi *O guarani*, um libreto que tomou por base a história de uma filha de europeus unindo-

se com um índio. Esse panorama pode ser visto como análogo à tentativa de amenizar a maneira com que o europeu estendia o olhar à população dos trópicos. Essa foi a tentativa de um artista de produzir um trabalho estritamente nacional, mas isso não foi possível em um amplo contexto, haja vista no Brasil e também em Portugal, apesar do consumo que se fazia da ópera, ela nunca:

Se configurou como elemento de evento cultural de importância capital, como o fora na Itália, França e Alemanha. [...] Não se percebe uma linha mestra de estruturação do gênero, de modo que a obra produzida por eles em particular seja fundamentada em um conjunto de procedimentos e técnicas geminadas, desenvolvidas, amadurecidas e cristalizadas a partir da produção de seus antecessores. (BRANDÃO, 2012, p. 44)

Nesse sentido, os princípios fundadores da cultura de países mais desenvolvidos se sobressaem diante dos demais, pois não há um processo artístico sedimentado nessa área. Portanto, o que se tem são (re)produções dos países que detêm a tradição. Dessa maneira, difere do que foi postulado por Canclini, ao propor que não haja segregação de culturas, tanto o erudito, quanto o culto e o popular; cada um à sua maneira, mantém suas peculiaridades e estas devem ser respeitadas.

Esse romance compartilha de uma literatura que se dispõe a discutir embates culturais. Mesmo se tratando de uma ficção, o autor se apropriou de uma personalidade histórica e debruçou-se sobre uma pesquisa que revelou situações que corroboram com o hibridismo cultural e suas consequências, neste caso, não tão satisfatórias para o maestro Carlos Gomes. A resultante desse processo foi um período que mesclou glórias, mas muito mais sofrimento devido à diferença no modo de olhar para o outro. O estrangeiro, na Europa, era estigmatizado pela sua origem, consideravam-no um selvagem como todos os habitantes dos trópicos que não faziam parte da nobreza da época.

Observa-se, portanto, que no âmbito social, avalia-se o ser humano pelo que se tem e não necessariamente pelo que se é. Contudo, nesse texto de Fonseca, o narrador constata que: “Carlos, como todos os artistas, tem dois inimigos principais: o primeiro é ele mesmo; o segundo é o público, aqueles que consomem sua ópera” (FONSECA, 2011, p. 199). Porém, de “inimigos” o maestro ainda tinha problemas com empresários, má administração das finanças e problemas de saúde.

Mas uma das suas angústias é revelada em meio à decadência. Em um daqueles sonhos que o remetiam à infância, descobre quem são as pessoas dos pesadelos que sempre lhe afligiram: “As pernas da mulher cedem e ela se ajoelha. E então Carlos vê, com nitidez, o rosto da mulher: é sua mãe. E vê também o rosto do assassino: é Maneco Músico, seu pai” (FONSECA, 2011, p. 221). A partir de então, ao confirmar a veracidade desses fatos, ele se sente ainda mais “fora de si”, muito arruinado física e psicologicamente.

Depois de obter sucesso com *O guarani*, *Fosca*, *Salvator Rosa* e *Maria Tudor*, por exemplo, ele experimenta dias constantes de amargura. Aliado a isso e sem o auxílio financeiro que recebia do império, decide voltar ao Brasil. Mas com os republicanos no poder, o que ele consegue é a direção do Conservatório de Música do Pará, pois no Rio de Janeiro e em São Paulo já não era mais conveniente que um artista decadente ocupasse cargos importantes. Antes da sua nomeação, porém, viaja à Europa e resolve procurar um médico para tratar a doença na sua boca:

O médico examina a lesão de bordas endurecidas, de fundo avermelhado e granuloso; apalpa demoradamente a língua de Carlos, para ver a extensão do tumor. Parece-lhe um carcinoma de grande malignidade e alto poder metastático, uma lesão úlcero-infiltrativa. (FONSECA, 2011, p. 307)

Como processo imediato, o médico faz uma excisão de parte da língua do maestro, que antes de retornar definitivamente ao Brasil, visita seu grande amigo André Rebouças, na Ilha da Madeira. Muito abalado, Rebouças lamenta a situação do maestro, o qual, no retorno ao Brasil, instalado no Norte do país, tem sua saúde agravada a cada dia mais:

Sufocado, Carlos absorve o ar com sofreguidão; seu corpo treme convulsivamente e uma golfada de sangue, misturada com um líquido de bolhas esbranquiçadas, é expelida sobre sua camisola suja. As pessoas afastam-se cheias de horror. [...] O enfermeiro, estarecido, não sabe o que fazer; segura a cabeça de Carlos. Um último jorro de sangue. O corpo aquietta-se. Carlos está morto. (FONSECA, 2011, p. 309-310)

Esse é o final da vida do maestro e compositor Antônio Carlos Gomes expressa no romance *O selvagem da ópera*. A doença que o acometeu tingiu diretamente um de seus “instrumentos de trabalho”, a voz, a qual deixou muitos estarecidos, tal como agora, mas ao contrário de antes, que era pelo maravilhar-se, agora era de horror diante do maestro.

Dessa maneira, pensando no fato de a identidade ser construída historicamente, pode-se entender, então, que Carlos Gomes passou por momentos distintos ao longo da sua trajetória que o impulsionaram na maneira de pensar e, conseqüentemente, na maneira de agir, alterando, assim, sua essência como pessoa e artista. A tentativa de tornar uma arte erudita, neste caso a ópera, em um símbolo nacional, não se consagrou.

Os ideais de Carlos Gomes esbarraram no que Canclini chama de imitação da arte, no período retratado, século XIX, que vai seguir outro rumo, mesmo que parcialmente, somente com o Modernismo, no século XX. Nesse período há a utilização de outros elementos que tentam priorizar a cultura nacional, procurando desmitificar a ordem social artística de décadas anteriores, assim como a experiência de Carlos Gomes, visto como um selvagem diante do europeu.

A resultante desse processo não é muito interessante para os defensores da “diversidade racial”, pois o debate acerca do assunto beirou o silêncio por muito tempo e na contemporaneidade:

A situação aparece de forma estabilizada e naturalizada, como se as posições sociais desiguais fossem quase um desígnio da natureza, e atitudes racistas, minoritárias e excepcionais: na ausência de uma política discriminatória oficial, estamos envoltos no país de uma “boa consciência”, que nega o preconceito ou o nega como mais brando. Afirma-se de modo genérico e sem questionamento uma certa harmonia racial e joga-se para o plano pessoal os possíveis conflitos. Essa é sem dúvida uma maneira problemática de lidar com o tema: ora ele se torna inexistente, ora aparece na roupa de outro alguém. (SCHWARCZ, 2012, p. 39)

O que se percebe é que há um preconceito implícito, por assim dizer, pela maior parte da população. Essa passagem indica o discurso que se sobressai perante a sociedade, de que a pessoa não assume, ou se diz não preconceituosa, mas em sua maioria relata que conhece alguém que pratica atos dessa natureza.

Esse resultado, observa Schwarcz, é fruto de uma pesquisa realizada em São Paulo em 1988. Isso revela que não muito distante do que se tinha no século XIX, é a realidade contemporânea. Há uma concepção da população, não generalizada, que confere um *status* de tabu a esse assunto, em que é melhor não se envolver com debates dessa natureza para evitar conflitos desnecessários.

Contudo, é justamente a partir desses conflitos e “enfrentamentos”, que se quebram barreiras e não há a possibilidade de velar temas, como os relacionados ao fator cor e raça. No Brasil, porém, a cultura discriminatória perpassa as estruturas

culturais e está nitidamente amparada ao setor econômico, ou seja, independentemente da cor ou da raça de uma pessoa, ela é mais bem vista socialmente se a sua situação econômica for favorável ao capital. Isso contempla o parecer de Roberto Schwarz (2014) ao falar que com método é possível atribuir igualdade ao privilégio.

Assim, “é preciso pensar nas especificidades da história brasileira que fez da igualdade uma etiqueta internalizada e da discriminação um espaço não formalizado” (SCHWARCZ, 2012, p. 36). Portanto, partilhar da igualdade racial é estar inserido no rol de desenvolvimento, de pertencimento a uma sociedade mais “civilizada”, ao passo que a discriminação ocorre, mesmo com práticas de violência, na clandestinidade, pois não é politicamente correto agir dessa maneira.

Essa herança faz parte de teorias raciais em que negro era considerado inferior aos demais homens. Depois pela miscigenação, pois se questionava como seria possível uma formação identitária com características que destoavam do modelo europeu, por exemplo. O hibridismo cultural traz consigo essa visão que não advém somente com o parecer do estrangeiro, é uma atitude que perdura em âmbito nacional, entre a própria população.

Assim, cor e raça são formas de conceituar hierarquias sociais construídas ao longo do tempo e, ainda, no país é uma realidade ver e/ou ouvir expressões como: “‘você vale quanto vale a sua raça’, ‘vai na raça’, mais do que vestígios de um momento passado, fazem parte de uma lógica que se mantém e que sempre tendeu a ver a nação como um resumo das raças que a compõem” (SCHWARCZ, 1993, p. 326).

Nesse sentido, hibridar-se é sinônimo de modificar o discurso, a cultura, tratar da diferença e da igualdade. É, em última instância, a coexistência de diferentes culturas e desse processo geram transformações, sejam elas boas ou não para qualquer dos lados que se olhe. Trata-se de movimentos globalizadores que, para o contexto latino-americano, começaram com a colonização e foram aumentando com o passar do tempo, cada época encontrando formas que melhor se ajustem para esse processo.

Esses acontecimentos na vida das personagens em *O selvagem da ópera*, especialmente daquela que protagoniza o romance, reiteram o pensamento de Marshall Berman (2007), quando discute que a modernidade uniu a espécie humana, mas é, na verdade, uma “desunidade”, pois sempre há barreiras para se

transpor e isso nem sempre é possível. Para Carlos Gomes, esse turbilhão da vida moderna, no qual ele se viu diante do sucesso que fez, o levou a um estado de “semicegueira”, até porque não conseguiu pertencer ao mundo “civilizado” da maneira que desejou. A sociedade o acolheu frente a questões financeiras, mas sua essência de vida, vindo de uma família sua origem humilde e de um país que não estava inserido no rol do desenvolvimento que abarcava as grandes sociedades do século XIX, se tornaram um estigma que segrega as pessoas, um dos motivos pelos quais a modernidade tem essa característica paradoxal.

A partir disso é possível perceber que muito se ganha, mas também se perde nesse meio, retomando Berman, ao salientar que na modernidade, para conquistas na arte, foi preciso perder o caráter. E o domínio do ser humano sobre a natureza se fez concomitante com o escravizar-se uns aos outros os próprios homens. É nesse sentido que esse texto reflete sobre a questão identitária de um povo e a produção artística em países periféricos, pois o próprio nome do romance volta-se a isso, é a América Latina em contraponto com a Europa. No que se refere ao trabalho artístico aqui desenvolvido, tem-se um escritor latino americano que:

Nos ensina que é preciso liberar a imagem de uma América Latina sorridente e feliz, o carnaval e a *fiesta*, colônia de férias para turismo cultural.

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 2000, p. 26)

Mas cabe lembrar que não há fusão sem contradição. Em relação à personalidade histórica aqui representada, não soube lidar com as questões culturais onde tentou inserir sua arte. Por outro lado, o meio social europeu, que recebeu o maestro o fez com conveniência ao seu talento artístico. Já a classe “burguesa”, aqui no Brasil, não abriu mão de suas prerrogativas e as pessoas ainda julgaram a capacidade de uma pessoa “inferior” a eles, um “selvagem” se sobressair em um meio destinado à arte erudita.

É com essa ideia de não pertencimento no ambiente em que se vive que o próximo capítulo continua o trabalho até então delineado. Os ideais empreendidos por um padre, por exemplo, não foram suficientes para proporcionar ao Brasil uma visibilidade internacional devido às invenções nacionais. Pelo contrário, perdeu-se a

oportunidade de conferir ao país o mérito de ser a primeira nação a desenvolver um equipamento que viria a mudar o trabalho da escrita, do processo manual ao mecânico.

CAPÍTULO III

A MÁQUINA DE MADEIRA

Nos trópicos, tudo estragava mais rápido. Tudo envelhecia de maneira mais veloz. Ele mesmo, que não tinha ainda quarenta anos, já se sentia um ancião. Nem se fôssemos feitos de ferro suportaríamos a vida aqui, e no entanto somos feitos de madeira.

(SANCHES NETO, 2012, p. 230)

A produção literária de Miguel Sanches Neto tem recebido grande destaque no rol da literatura brasileira contemporânea. Ao longo de dezesseis anos foram muitas publicações, a começar com *Chove sobre minha infância* (2000) até *A bíblia do Che* (2016). Entre as suas produções tem-se *A máquina de madeira* (2012), uma obra de caráter histórico. Essa narrativa conta a vida do padre Francisco João de Azevedo (1814-1880), o qual, segundo o professor Carlos Fernandes⁷, foi o inventor e construtor de uma das revoluções do século XIX, um modelo de máquina de escrever. Um protótipo acionado por pedais, como os de máquinas de costura, que funcionava perfeitamente bem.

Sobre a vida desse homem, especialmente a respeito da sua infância, não há muitas informações, mas se tem conhecimento de que Azevedo tenha perdido o pai bem cedo, e a vida que levou junto da mãe não foi nada fácil. Mas mesmo com dificuldades econômicas aprendeu as primeiras letras e foi convidado por um bispo, que viu no jovem um futuro promissor, a ingressar no Seminário do Recife, onde desenvolveu seu invento, uma máquina de escrever. Nesse lugar, também, por muitos anos desempenhou algumas atividades, como lecionar geometria e aritmética. Embora seu maior invento, a máquina taquigráfica, não tenha passado de um protótipo (construído por ele mesmo), o padre tornou-se patrono nacional da máquina de escrever. Ele morreu e foi enterrado na atual capital paraibana.

A máquina de madeira apresenta personagens, conforme diz o narrador, de um Brasil que queria dar certo, mas algumas pessoas e suas decisões impediram que isso ocorresse. Narrada em terceira pessoa, em alguns momentos a voz das personagens perpassa as cenas para trazer à tona momentos do passado. A narrativa mostra o padre Azevedo como o dono de uma invenção revolucionária em

⁷ Sem página.

um país escravocrata, com ideais de modernização limitados, o que culminou no não reconhecimento da mudança que essa máquina poderia proporcionar ao Brasil.

3.1 UM PADRE INVENTOR E CONSTRUTOR

A obra apoia-se em uma personagem central, Francisco João de Azevedo, e a sociedade brasileira do período oitocentista, para desenvolver uma trama que discute algumas questões como: exploradores e explorados; livres e agregados; os bastidores da corte e demais eventos europeus que contrastam com o Brasil Colônia. Surge aí uma questão que vai moldando a identidade nacional na representação desse sacerdote. A fé e a ciência, as ideias de progresso e a tradição são exemplos desse descompasso que foi e ainda é, em certa medida, o Brasil de hoje.

O padre faz uma longa viagem, do Nordeste ao Rio de Janeiro, para trazer a máquina taquigráfica e mostrar à Corte, na Exposição Nacional (da década de 1860), do que a inteligência nacional era capaz. Contudo, a máquina destinada à escrita não despertou interesse nos investidores que estavam mais propensos em negócios relacionados à madeira e outras riquezas naturais. Nem mesmo o imperador, em quem Azevedo depositou demasiada esperança em receber patrocínio para melhor desenvolver seu invento, se deteve no grande feito do padre. Ficou apenas alguns minutos na sala em que se encontrava a máquina e seguiu pela exposição.

Nesse romance histórico, Sanches Neto dá mostras do Brasil Império com suas mazelas e acenos de modernidade. A personalidade protagonista é o que Lukács estabelece a partir de uma análise da obra de Walter Scott:

A grande personalidade histórica é precisamente o representante de uma corrente importante, significativa, que abrange boa parte da nação. Ela é grande porque sua paixão pessoal, seu objetivo pessoal, coincide com essa grande corrente histórica, porque reúne em si os lados positivos e negativos de tal corrente, e porque é a mais nítida expressão, o mais luminoso pendão dessas aspirações populares, tanto para o bem como para o mal. (LUKÁCS, 2011, p. 55)

Para o autor, ainda, há uma peculiaridade no processo narrativo que entende não ser suficiente ir direto ao ocorrido, é preciso compreender todo o caminho trilhado por essa “personalidade histórica”. Nesse caso, em que momento da vida do

padre ele se descobriu inventor e construtor, depois, com a formação de uma família que não seguia os preceitos socialmente instituídos, ou ainda, as dificuldades que ele teve quando intencionou mostrar seu grande feito “ao mundo”, são exemplos de acontecimentos que o romance de Sanches Neto traz.

O texto é conduzido de maneira a fazer uso recorrente de analepse. Essa apresentação do passado assume um caráter específico, remete o leitor a uma narrativa singular e esse “relato tardio também faz parte dos meios artísticos utilizados para pôr em seu devido lugar as vivências que ocorreram na vida de um homem significativo” (LUKÁCS, 2011, p. 380). O padre Azevedo é esse homem que, pela ânsia do progresso, representa uma formação identitária nacional e transita pelo caminho de articulações econômicas em prol de um feito que ele considerou ser uma revolução.

Essa personagem veio de uma família humilde, ficou órfão de pai logo cedo; do relacionamento dele com uma ex-escrava teve uma filha, com quem não pode estreitar laços familiares devido à censura social em decorrência da cor e origem de sua “esposa”, além do fato de também ser padre. Ainda, sozinho inventou e construiu uma “máquina de escrever”, a qual não pode chamar de sua quando em perfeitas condições de uso e produção, pois foi desenvolvida, patenteada e comercializada por pessoas de outro país. Esses fatores: “enriquecem a discussão sobre a formação da identidade nacional, com destaque para o antigo e irresolvido problema da falta de reconhecimento e de prestígio do labor que exige maior capacidade intelectual e inventiva” (WEINHARDT, 2015, p. 128).

Dessa maneira, a sequência do presente trabalho será no sentido de analisar, separadamente, os dois grandes capítulos de *A máquina de madeira*: “Londres” e “Nova York”, os quais, em alguns momentos, dão a impressão de se estar lendo livros distintos em uma única obra. Contudo, em uma análise geral, são textos que se cruzam e dizem muito sobre as representações da modernidade e modernização da sociedade brasileira.

As ações dessa personagem protagonista vão mostrando o crescimento urbano do Rio de Janeiro e as consequências desse processo sem planejamento; a necessidade de viver – nos trópicos – a vida cotidiana da Europa. Além do desenvolvimento econômico do país não somete na corte, mas em outras províncias, fomentado pelo trabalho escravo. Contudo, a questão da técnica e da tecnologia ainda são tímidas nesse cenário.

3.1.1 Do Rio de Janeiro a Londres

Conforme se verá ao longo deste texto, a construção narrativa de Sanches Neto é feita a partir de viagens, sejam elas realizadas ou simplesmente idealizadas por Azevedo. Na primeira parte da obra tem-se 10 subcapítulos nomeados conforme o conteúdo neles expresso. São 5 narrativas cronológicas que trazem, ao final de cada uma, certo distanciamento da matéria narrada até então. Os demais subcapítulos, que intercalam os 5 já citados, são notas jornalísticas muito breves que contrastam com o “progresso” que se tenta mostrar do Brasil Imperial desse período.

Vale lembrar que, acentuadamente depois da Revolução Industrial, há um processo de significativas mudanças ocorrendo pelo mundo. Isso elevou a técnica à tecnologia devido ao conhecimento científico e a pesquisa em ascensão. Em território nacional, a partir da segunda metade do século XIX, acontecimentos com esse caráter passam a inserir o país nessa era de modernização.

Além de atrelar a tecnologia à modernidade, ela também se sobressai com a criação das escolas Medicina, Direito e Engenharia que, de alguma maneira, ofereceram a possibilidade de uma maior aquisição do conhecimento e aperfeiçoamento em algumas áreas. Contudo, Milton Vargas (1994) lembra que o processo de cultura científica moderna, no Brasil, foi muito lento e privilegiava a formação humanística em detrimento da técnico-científica.

O primeiro movimento filosófico moderno que chegou a influenciar as classes dirigentes brasileiras foi o Positivismo, isso já no final do século [XIX]. Mas esse movimento, por razões filosóficas, supervalorizava a ciência a ponto de considerá-la perfeita e acabada; simplesmente pronta para ser ensinada, mas não para ser pesquisada, pois já adquirira forma final. Se o Positivismo nos conduziu, por um lado, ao mundo modernizado, ele foi, por outro, um empecilho ao nosso desenvolvimento tecnológico, pois menosprezava a pesquisa científica. (VARGAS, 1994, p. 212)

O autor salienta que esse panorama muda no início do século XX, juntamente com a renovação artística empreendida pelo modernismo da década de 1920, quando há a emergência de uma pesquisa tecnológica nacional. Mas ainda foi um desenvolvimento modesto, assim como se deu com os vizinhos latino-americanos em decorrência do imperialismo de países desenvolvidos.

Essas mudanças pelas quais o país vinha passando são temas que estão em *A máquina de madeira*. A introdução da máquina, da tecnologia no cenário cultural difere da representação do padre, no primeiro capítulo, que ocorre pelas mãos, com rudeza de operário, não de religioso: “Começamos a morrer pelas mãos, pensou com tristeza. As mãos tinham mais idade do que ele, estavam se desgastando com muita rapidez” (SANCHES NETO, 2012, p. 11). Ele está apoiado à amurada do navio que saiu do Recife rumo ao Rio de Janeiro. É sob esta perspectiva que o narrador começa a delinear os próximos acontecimentos que, em sua maioria, se aproximarão mais desse aspecto descrito das mãos, da persistência do trabalho manual em detrimento da tecnologia.

Já de início se nota que a Corte não lhe agrada. A primeira vez que vem à cidade e não traz brilho nos olhos ao vê-la. Diferentemente dos passageiros do navio que admiravam encantados a cidade que se via cada vez mais, quanto mais perto da costa o vapor se aproximava, o padre não demonstrava entusiasmo. O Paço Imperial, o Ouvidor, os restaurantes ou os teatros deixavam as pessoas ansiosas pela chegada.

Mesmo ancorada a embarcação, o padre continuava agarrado à amurada do navio, sem aquela ânsia de descer logo, assim como os outros viajantes: “Em verdade, suas mãos não o seguravam ao navio, seguravam-no a si mesmo” (SANCHES NETO, 2012, p. 12). Ele tinha um certo receio quanto aos próximos passos que daria, juntamente com a sua maior invenção. É como se pressentisse que o sonho de fundir sua máquina e/ou seguir com ela para a Exposição Internacional, em Londres, ficasse apenas no sonho.

Enquanto esperava pela retirada de sua bagagem, era um inventor e um religioso que estavam sendo guiados apenas por convicção.

Quase tudo que projetara continuava sem existência, mas trazia ali um objeto. Não era um simples sonhador, algumas de suas ideias se faziam carne, e este foi o primeiro momento na viagem que padre Azevedo sorriu. Divertiu-se daquelas palavras bíblicas para se referir ao seu invento. (SANCHES NETO, 2012, p. 13)

Se a viagem do Recife ao Rio de Janeiro foi cansativa e nada agradável, a outra, que acabara de começar, levar a máquina até o seu destino, também não ofereceria boas lembranças. Antes desse percurso, porém, nem mesmo os carregadores se aproximavam do padre, um homem ao lado de um grande caixote.

Parecia estar velando um defunto, espantando as pessoas que não cogitavam a possibilidade de fazer o transporte de um cadáver. Essa situação é, em certa medida, uma espécie de prenúncio do destino que a máquina teria ao seu lado, bem como da sequência de fatos desagradáveis que teria de enfrentar ao longo da vida.

Aquele lugar não era o do padre. Caracterizava-se em um ambiente que o oprimia, fazendo com que ele refletisse sobre a real importância de querer mostrar seu invento. Se não era o caso de ficar no Recife, praticamente isolado. Esse “estado de desânimo” reforça a ideia de que toda a odisseia que ele viveu com a sua máquina já começou de maneira errada. Era, na verdade, um misto de sentimentos, contraditórios por assim dizer. Um reflexo do que é a vida do homem moderno, pois ao mesmo tempo que se orgulhava de tê-la inventado e construído, seu equipamento não lhe trouxe os bens tão desejados.

Aguardando a retirada do caixote do cais, pensava que de fato era como se estivesse cuidando e carregando um defunto: “Seus sonhos estariam mortos ali? Viera ao Rio somente para enterrá-los de uma vez ou haveria a chance de mostrar ao mundo a sua invenção?” (SANCHES NETO, 2012, p. 15). Mas o padre era persistente e não se deixou abalar pelas dificuldades que vivera até então. Com esse propósito é que foi:

Empreendia aquela viagem para mostrar à Corte do que a inteligência nacional era capaz. A inteligência e a persistência. Como tudo aqui era difícil, fazia-se necessário cultivar as ideias fixas. Todo homem com verdadeira capacidade criadora devia ser teimoso. E isso ele era. (SANCHES NETO, 2012, p. 15)

Os costumes e a vida na Corte não agradavam Azevedo. Ele ansiava por mudanças mais significativas, não somente aquelas ligadas diretamente à vida das pessoas no seu dia a dia, como problemas estruturais da cidade e até mesmo a fome. Mas refletia sobre a possibilidade de mudanças em um ambiente onde a mão de obra escrava era tida como primordial para o desenvolvimento da economia.

A independência brasileira significou alguma mudança, sim, mas a exploração que a colônia fazia continuou, só que os beneficiados eram as classes dominantes da época. Dessa maneira: “Era inevitável que as formas modernas de civilização, vindas na esteira da emancipação política e implicando liberdade e cidadania, parecessem estrangeiras – ou postiças, antinacionais, emprestadas, despropositadas etc.” (SCHWARZ, 1987, p. 43). Havia um pensamento de que

essas marcas deixadas pela Colônia desapareceriam em um curto período de tempo.

Contudo, a “emancipação” do país tardou, de fato, a acontecer. A preocupação do governo imperial era mais em ser visto do que ver o que se produzia em terras brasileiras. Exemplo disso é o fato de Azevedo ter ficado muito entusiasmado com a viagem do imperador ao Recife, pois era uma oportunidade de seu invento ser visto e quem sabe despertar interesse para a Corte.

Mas essas viagens que o monarca passa a empreender pelo Brasil estão mais ligadas ao fortalecimento do poder real. Assim: “Com as viagens, a realeza só aumentava a sua visibilidade, como simbolicamente o monarca tomava posse de seu vasto território. ‘Ver e ser visto’: eis uma nova lógica que implica unificar, também, a nação. (SCHWARCZ, 1998, p. 104).

É nesse sentido que Azevedo lembrava com certa tristeza da visita de D. Pedro II ao Recife, do quão indiferente o imperador se mostrou diante das riquezas que muitos homens queriam mostrar ao visitante tão ilustre:

O que queria o imperador? Falava só o necessário, denunciando pouco os sentimentos. Percorria o país com que olhos? Participou das festas com semblante impassível, o mesmo que mostrava nas visitas a fábricas, escolas, propriedades. Não ficou mais que uns minutos na sala do Arsenal de Guerra onde a máquina taquigráfica estava sendo construída, e já seguiu para ver outras coisas. É assim a curiosidade política. Não se detém em nada. Ele gastava anos de trabalho, fazia sacrifícios, e tudo era visto em dois ou três minutos. Mas agora haveria a exposição. (SANCHES NETO, 2012, p. 16-17)

Essa passagem reforça a insistência do padre em mostrar seu grande feito, uma máquina destinada à escrita. Se no Recife o imperador não se deteve no seu equipamento ainda em construção, agora, na Exposição Nacional, no Rio de Janeiro, era o momento certo de receber o merecido reconhecimento de D. Pedro II. Além da possibilidade de sua máquina ser selecionada para a exposição universal, em Londres.

Contudo, seguindo essa “viagem” empreendida pela personagem central do romance, o sonho de ver a nação no rol da modernização que viviam os países mais desenvolvidos, esbarrava em problemas de várias ordens. Um deles, ao passar pelo Ouvidor, uma rua estreita que parecia mais uma galeria a céu aberto do que uma rua convencional, o padre deduzia que aquele lugar caracterizava a civilização: “reduzida às suas novidades, um outro império, o da moda. Só o que vinha de fora

existia para a rua do Ouvidor, principalmente as mulheres francesas nas lojas e nos hotéis de artistas, porque urgia viver em Paris” (SANCHES NETO, 2012, p. 19).

Uma parte da sociedade vivia em uma condição e com ideias que destoavam totalmente na vida no Brasil. Algumas manifestações nacionais não condiziam com a realidade brasileira e de outros países que sofreram o processo de colonização. Havia uma tentativa de transpor ideias que não se adequavam em território nacional. Sobre isso, Roberto Schwarz diz que:

Brasileiros e latino-americanos fazemos constantemente a experiência do caráter *postiço*, *inautêntico*, *imitado* da vida cultural que levamos. Essa experiência tem sido um dado formador de nossa reflexão crítica desde os tempos da Independência. [...] No século XIX se comentava o abismo entre a fachada liberal do Império, calcada no parlamentarismo inglês, e o regime de trabalho efetivo, que era escravo. (SCHWARZ, 1987, p. 29)

São resquícios do período de colonização, até porque a Independência trouxe uma nova organização em alguns quesitos, mas a exploração da mão de obra continuava a mesma. A partir desse exemplo nota-se que não eram autênticas as situações postas em jogo na sociedade. Ainda assim, havia os que acreditavam em mudanças, assim como Azevedo. O que fortalece esse pensamento é um diálogo do padre com José Frederico Rischen, também expositor. Nessa conversa se percebe a perspectiva diante da notoriedade que o país poderia receber com o evento que estava prestes a acontecer, a Exposição no Rio de Janeiro:

O senhor está aqui porque criou algo. Representa a nossa inteligência.
 – Deste jeito, tudo fica bonito. Mas a verdade é que a inteligência carece de valor. E a ela não se destina quase nada além de palavras.
 – Não foi minha intenção, Rischen disse, com voz desinflada.
 – Não, não estou falando do senhor. Em minha terra, até hoje, só tenho recebido elogios.
 – Tudo pode mudar. Quando nossos produtos chegarem à exposição Universal, seremos um país respeitado também pela indústria, pelos inventos. Seremos um país de fato independente.
 – Um país que quer conquistar a independência econômica com o trabalho escravo.
 – Também isso está se modificando. E esta exposição talvez ajude a pôr fim à escravidão. (SANCHES NETO, 2012, p. 23-24)

Essa última frase resume a estagnação do país, vivendo em uma era moderna e ansiando por um processo de modernização, mas em contrapartida ainda se valendo da mão de obra escravocrata. Um sistema inaceitável para uma nação ser considerada civilizada. Isso porque os ideais de progresso não estavam

desligados do processo escravocrata, o que era um problema para o Brasil que queria pertencer ao rol dos países civilizados. Mas os produtos que fomentavam a economia externa vinham justamente dessa mão de obra. Ao escravo eram destinadas tarefas que lhe ocupassem o dia inteiro: “É preciso espichá-lo, a fim de encher e disciplinar o dia do escravo. O oposto exato do que era moderno fazer” (SCHWARZ, 2012, p. 14).

Um outro quesito que o padre observa como contraditório é o nome do sabonete oferecido a ele em uma casa de banho. A propaganda era de o melhor sabonete da Corte “produzido pelos senhores Ruffiel Martellet & Cia., uma casa genuinamente nacional” (SANCHES NETO, 2012, p. 35). A crítica do sacerdote era no sentido de pensar como algo poderia ser nacional com essa nomeação. Um hábito que de certa forma ainda existe, o de usar nomes estrangeiros para qualificar como bom ou bonito, seja um produto ou até mesmo o nome de uma pessoa.

Mas é nessa casa de banho que ele vai esquecer, ao menos em parte, o desconforto que sente desde a sua chegada ao Rio de Janeiro. As mãos que foram amplamente mostradas no início do texto, calejadas, que destoam das mãos de um padre, que o envergonham quando cumprimenta alguém, pois as calosidades são grandes. Essas mãos são, ao final do primeiro subcapítulo, as mesmas que esfregaram seu corpo e trouxeram uma sensação de bem-estar ali naquele banho quente. Foi um momento de revigorar o corpo e o espírito depois da longa viagem do Recife ao Rio de Janeiro, trazendo consigo o seu maior bem no momento, a máquina taquigráfica.

É possível notar uma impessoalidade que o padre vivencia diante desse mundo em que ele está inserido. É por isso, talvez, que a máquina, sob a perspectiva de seu inventor, seria a representação dessa impessoalidade, pois: “cartas de amor saem de nossas mãos. A escrita está muito próxima do corpo. Muito colada a quem ama. A máquina criará distanciamento, tornando as palavras mais impessoais” (SANCHES NETO, 2012, p. 29). Esse caráter de “distanciamento humano” devido às máquinas é uma realidade contemporânea, pois mesmo que a nova tecnologia seja desejada, impera certo receio de que ela aponte para uma desumanização.

Esse parecer do padre destoa da sequência narrativa de *A máquina de madeira* que, em alguns momentos, não segue a ordem cronológica dos fatos e volta ao passado para revelar alguns detalhes da vida de Azevedo. Exemplo disso,

portanto, e que se contrapõe à máquina e à fundição, como queria o padre, é uma passagem que o mostra com insônia, na calada da noite, consegue ouvir até os mínimos barulhos. Escuta, inclusive, o cupim comendo a madeira. Sai de seu aposento rumo a outro cômodo da casa carregando uma vela consigo. Mas o vento apaga a chama e ele:

Tira os olhos da noite extrema e os deita sobre a noite que está na cama, uma silhueta negra, mais escura do que o escuro, densa como boa madeira, ganha um corpo de sombra em que se desenha uma lua retangular de dentes. Deus talvez não veja⁸. (SANCHES NETO, 2012, p. 40)

Há, nessa parte da narrativa, uma clara demonstração da relação do padre com Benedita, a ex-escrava, mãe de sua filha. Essa relação é sempre furtiva, pois socialmente seria um relacionamento não aceito, não tanto pelo fato de ela ser escrava, mas mais por ele ser um padre.

Uma peculiaridade que este romance traz diz respeito a sua forma. Há, no primeiro capítulo, algumas passagens que se desvinculam da matéria narrada. Parecem mais notas jornalísticas. Em “Escravo fugido” tem-se:

Fugiu no dia 3 do corrente um escravo de nome Roque. Ainda calçado, de relógio ou fita, somente fingindo. De estatura ordinária, corpo um pouco reforçado, pisa com os pés para fora e com os joanetes dos pés, porque esteve quase aleijado por bichos. Rosto comprido. Quem o levar à rua do Fogo, nº 17, será gratificado. Protesta-se contra quem o tiver acoitado.

Diário do Rio de Janeiro, 10 de dezembro de 1861. (SACHES NETO, 2012, p. 41)

Mais uma vez a questão da escravidão é posta em tela, mas agora através do discurso jornalístico. Um outro exemplo dessa formação da obra *A máquina de madeira*, está em “Breve notícia sobre o Império do Brasil”:

Jacarandá
Foi exportado no valor de 995:787\$, sendo as matas de sua maior produção nas províncias do Rio Grande do Norte, Pernambuco, Espírito Santo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, que o exporta pelo rio Mucuri.

Diário de Pernambuco, 1867. (SANCHES NETO, 2012, p. 154)

⁸ Essas passagens que remetem ao passado são escritas em itálico.

Nessa passagem o que está sendo discutido é o fato de haver demasiada exportação da madeira brasileira. Assim, o romance como gênero maior é capaz de abrigar outros subgêneros em sua composição artística.

Isso vem ao encontro do que propõe Mikhail Bakhtin (2014). O autor salienta que o romance, por ser um gênero moderno e ainda não possuir formas estilísticas rigorosamente definidas, pode ser composto por subgêneros, como é o caso desse romance de Sanches Neto, pois insere notas jornalísticas, uma formação não romanesca, dentro desse discurso.

Essa elaboração, contudo, não desqualifica a obra, pelo contrário, reforça a ideia que se pretende ao fazer essa construção narrativa, ou seja, depreender algo que é tido como informação empírica, enaltece a denúncia, nesse caso, do processo de escravidão em curso no país. Esses subgêneros, então, conforme Bakhtin, “entram” no romance para reforçar aspectos da realidade. Uma mostra de acontecimentos no Brasil da segunda metade do século XIX, como os mostrados acima, preocupação com escravo fugido e exportação de riquezas naturais, como o jacarandá.

Sabe-se, portanto, que a escravidão não existe há mais de um século, mas a mão de obra, em sua maioria, escrava, ainda é uma realidade nacional, haja vista se ver com frequência notícias que retratam condições até mesmo subumanas de trabalho. Quanto à extração de madeira, é uma questão que existe há muito tempo. O desmatamento, acentuadamente ilegal, vem devastando grandes áreas de floresta, prejudicando ecossistemas e favorecendo uma minoria de pessoas. Esses assuntos são mostrados no romance, como fatos de meados do século XIX, mas que estão latentes ainda hoje, talvez camuflados, mas não extintos.

Nesse sentido, de seguir os passos do padre nessas “viagens” que ele empreende, do Recife ao Rio e do cais às instalações da Exposição Nacional. segue-se para um novo destino, agora, é o palácio Episcopal. Ao observar a construção notou o que havia sido mudado ali: “no lugar das rótulas de madeira, as grades. Estamos fazendo a passagem da madeira para o aço industrial” (SANCHES NETO, 2012, p. 43). Essas observações feitas pelo transeunte provinciano mostram o processo de modernização pelo qual o Brasil vinha passando. São pequenas mudanças que vão dando um toque mais “civilizado”, conforme diz o narrador, à sociedade do Brasil oitocentista.

O padre tinha essa visão de que a tecnologia seria uma aliada nesse caminho rumo à modernização. Ele tivera uma formação religiosa e recebeu os últimos ensinamentos daquela que era conhecida como uma formação técnica de padres cientistas, padres iluministas. Na época, portanto, o seminário figurava como uma das poucas opções de estudo mais aprofundado em determinado empreendimento.

Manoel do Monte, anfitrião do Azevedo, recordava junto ao padre, do período em que foram educados para a ciência, para identificar as riquezas nacionais. Havia, nesse sentido, uma preocupação dentro da própria formação religiosa em participar ativamente da construção de toda uma nação. Esses padres não se preocupavam apenas com as almas, mas também com o desenvolvimento local.

Dom Manoel do Monte dizia acreditar nos benefícios que a exposição, em que estava a máquina taquigráfica, seria de grande valia para o país. E ainda acrescenta:

Amanhã começará a grande festa industrial e artística. Note que coloco o adjetivo industrial na frente. Esta exposição será o nosso mais completo inventário. Depois dela, os contornos da pátria estarão definidos, não por palavras, mas por produtos. Teremos uma coleção de objetos que nos representará aqui e lá fora. [...] Mas podemos ver a exposição apenas como um momento de espetáculo. (SANCHES NETO, 2012, p. 47)

São muitos detalhes que compõem os preparativos, incluindo a preocupação com o deslocamento da família imperial para comparecer ao evento, até porque o Imperador vê esse momento como resultante do progresso do Brasil.

É interessante o que o romance vai delineando do país, pois em uma sequência mostra os preparativos para uma festa que situaria a nação junto às demais, civilizadas; e continua a narrativa descrevendo os miseráveis que se aglomeravam fora do palácio, em que o padre se hospedara, mendigando comida.

Isso corrobora com as representações de modernidade e modernização e todo o viés contraditório que as envolve. Dando mostras de um país rico, mas com homens pobres. Uma pobreza que não se restringe à fome e/ou às necessidades básicas, mas um estado de pobreza proveniente daqueles “mais preparados”, que não se consideravam homens do povo, apenas.

Contudo, segundo o padre, essa exposição poderia ser um evento para mostrar o quão agrícola era o seu país. O que de fato se confirmou ao final do

evento, tendo mais sucesso os produtos naturais em detrimento de invenções e maquinários que auxiliariam no trabalho em lavouras, por exemplo.

Essa visão de Azevedo demonstra as ações de personagens históricas que, segundo Lukács, têm papel secundário na trama, pessoas que expressam paixões, fraquezas, enfim, inclinações humanas. Além do que não ser possível colocar a personagem principal em um pedestal, entroná-la, o que a tornaria pronta. Esse não é o caso, pois ela deve fazer parte das crises e representá-las em ações que saem de uma situação de conforto, exatamente o que o padre vive.

Ele observa a civilização em meio à rudeza, ao primitivo ainda. Chegando à escola que estava abrigando a Exposição Nacional, percebeu o forte cheiro de urina e pensou: “somos um pântano. Por mais que acrescentemos melhorias, continuariam a existir esta e outras aberrações” (SANCHES NETO, 2012, p. 51).

Nesses momentos que o narrador dá voz ao padre, nota-se a visão desse homem que tenta acreditar na modernização nacional, mas sempre há algo em seu caminho que o deixa descrente desse movimento rumo ao mundo civilizado. Ainda assim, essas impressões da personagem principal demonstram o que Bakhtin fala sobre os discursos que especificam o romance, dando originalidade ao gênero:

Mas no romance, naturalmente, não se representa apenas o homem que fala, e este mesmo homem não é representado apenas como falante. O homem do romance pode agir, não menos que no drama ou na epopeia – mas sua ação é sempre iluminada ideologicamente, é sempre associada ao discurso (ainda que virtual), a um motivo ideológico e ocupa uma posição ideológica definida. (BAKHTIN, 2014, p. 135-136)

Esse narrar em primeira pessoa (na voz do padre), em alguns momentos nessa obra em análise, deixa em evidência a posição ideológica de Azevedo. Isso se aproxima da visão que tinha do próprio lugar onde morava. Exemplifica isso através de um comerciante, Sr. Stein, que se dedicava à importação. Tendo Stein recebido um convite para mostrar algum produto na exposição daquele ano de 1861, ficou enfurecido, pois só poderia ser exposto produto ou equipamento que tivessem sido feitos no país. Isso, segundo o dono do comércio, ia contra o trabalho que realizara até então na Corte. Um feito considerado de nível elevado, pois era ele que fornecia aos fazendeiros os equipamentos mais avançados. Com isso o importador Stein não concordava:

Se dependesse do que se produzia aqui, o país ficaria reduzido a hábitos praticamente selvagens. Não se inventa uma revolução industrial da noite para o dia. E o Brasil ainda vivia na mais escura das noites, e muito tempo seria necessário para que se fizesse dia nesses malditos trópicos. Falava-se tanto da luz, do sol, mas ele [...] sabia que lá fora, fosse a hora que fosse, existia apenas a noite, muitas vezes inadequadamente ensolarada. (SANCHES NETO, 2012, p. 54)

Esse parecer reforça a visão do estrangeiro que, mesmo se valendo, de alguma maneira, da terra dos “selvagens”, considerava o país um “imenso barril de merda, transbordando e sujando quem os carregava e também as ruas” (SANCHES NETO, 2012, p. 54).

Sobre as ruas, aliás, há passagens no romance que mostram o exibicionismo, por assim dizer, de D. Pedro II em sua carruagem ao passar pelas ruas da cidade rumo ao Paço Imperial. Isso fazia parte dos festejos de seu aniversário, além, é claro, da impressão que queria que o povo tivesse dele: “Transportava com toda a pompa o imperador que, em sua recente viagem pelo Nordeste, havia andado em lombo de burro e dormido em lugares precários, entregue à sanha das pulgas” (SANCHES NETO, 2012, p. 72). Isso mostra como eram distintos os ambientes do interior em contraste com os da Corte. Uma mazela que ainda é uma realidade em muitas localidades desse país, especialmente aquelas mais afastadas dos grandes centros urbanos e esquecidas pelos governantes.

Há uma vasta descrição de toda a pompa destinada à comemoração do aniversário do imperador e com a abertura da primeira Exposição Nacional. Essa festa foi vista por Azevedo que, a convite do Bispo, foi até o Paço Imperial. Nesse evento os presentes:

Gritavam vivas à nação, às altezas, e à indústria nacional. Ouvia-se, tanto do lado de fora, nos coretos, quanto do lado de dentro, o hino encomendado ao maestro Carlos Gomes, a “Marcha da Indústria”, executado pelas bandas militares. E a música apoteótica fez com que todos, até padre Azevedo, acreditassem no futuro do país. (SANCHES NETO, 2012, p. 79)

D. Pedro II seguia pela exposição com um olhar superficial sobre os inventos, acreditava mesmo que o futuro do país estava pautado na ciência. Mas nutria a ideia de mostrar a soberania da Corte em relação à província: “arrogando-se o papel de informar os melhores hábitos de civilidade, isso tudo aliado à importação dos bens culturais retificados nos produtos ingleses e franceses” (SCHWARCZ, 1998, p. 111). Por viver sob os costumes de fora é que não havia tanto interesse em ter algo

genuinamente brasileiro, exceto o que a natureza provia, bem melhor aqui do que em muitos outros países.

Se por um momento Azevedo acreditou no futuro do país, mudou de ideia após a visita do imperador pela exposição. Diante da sua máquina taquigráfica, D. Pedro II fez uma parada muito breve, sem grande interesse pelo que via diante de seus olhos. Isso fez com que o padre ficasse envergonhado de pensar na possibilidade de que sua máquina fizesse muito sucesso, despertando interesse e: “que todos gostariam de falar com ele, para conhecer como chegara àquela ideia e os melhoramentos que pretendia fazer para tornar a escrita mais veloz. E o tempo dedicado a ele foram uns minutos” (SANCHES NETO, 2012, p. 81).

Refletindo sobre essa visita tão rápida, o padre ficou pensando no que realmente era importante naquela exposição. Os recursos naturais, em especial as madeiras, os minérios, os avanços da indústria local, dominada pelo barão de Mauá, por exemplo, chamavam a atenção dos que passavam por ali. Isso se ajusta ao que propõe Fabris (1994), que com essa nova configuração urbana, há o surgimento de uma paisagem de imagens técnicas que, mesmo com precárias estruturas, foi criadora de um público fruidor mais preocupado e/ou atraído pelo fragmento e superfície. A maneira de ver as coisas estava distante na sua invenção, exceto pelo fato de esta ter sido feita em madeira, jacarandá-preto. Ainda assim, a máquina foi menosprezada, inclusive, pela elite da época.

Depois disso Azevedo se sentia ainda mais sozinho na Corte, naquela cidade, naquele país. Ele não cabia naquele mundo que não partilhava das suas ideias. Andava pelas ruas, assim como “O homem da multidão”, de Edgar Allan Poe e “O pintor da vida moderna”, de Charles Baudelaire. Nos três casos há uma mostra dessa nova paisagem urbana e a demonstração do quão sozinho esse homem pode estar, mesmo entre muitos dos seus semelhantes.

O surgimento das cidades possibilitou ao ser humano novas formas de perceber o mundo. Ele vivencia a modernização em todos os seus aspectos, seja para desfrutar dela ou para sofrer as consequências de não poder pertencer, em sua plenitude, a essa nova configuração social.

Para Benjamim (1994, p. 191), “a cidade é o autêntico chão sagrado da *flanêurie*”. É nesse ambiente que Constantin Guys, em “O pintor da vida moderna”, vai representar, artisticamente, o mundo que ele observa. Questiona sobre o que procura esse homem solitário que perambula pela multidão e conclui que ele:

“Procura alguma coisa que nos será permitido chamar de *modernidade*, pois não se apresenta palavra melhor para exprimir a ideia em questão” (BAUDELAIRE, 2010, p. 35).

No texto de Poe essa representação da modernidade é vista em várias passagens. Em uma delas o narrador descreve a seguinte cena: “Com um charuto na boca e um jornal sobre os joelhos, estivera me entretendo durante a maior parte da tarde; ora absorvendo-me nos anúncios, ora observando a variada clientela no recinto; ora, ainda, vendo a rua através dos vidros esfumaçados” (POE, 2010, p. 91).

Comparar essas três passagens, de diferentes obras, reforça o sentimento do ser humano do século XIX que, embora estivesse rodeado por muitas outras pessoas, sentia-se só. No caso do padre, ele não podia compartilhar suas ideias com outras pessoas, e quem o escutava – Benedita, a ex-escrava – não entendia direito sobre o assunto. Talvez o seu invento fosse para uma geração futura, formada por um menino que – durante a exposição – demonstrou interesse na máquina e quis saber mais sobre seu funcionamento.

Segundo o padre, ser inventor no Brasil, naquele período retratado, do século XIX, despertava curiosidade e não interesse:

As pessoas queriam acompanhar os avanços de seus projetos. E depois espalhavam na cidade que o padre construía isto ou aquilo. Assim, embora reservado por temperamento, ele vivia exposto à curiosidade, e suas ideias eram reconhecidas antes de se materializarem, talvez este fosse o preço de ser inventor num país de agricultores, poetas e políticos. (SANCHES NETO, 2012, p. 105)

Em várias passagens da obra é possível perceber o quanto o padre era crítico em relação a atual conjuntura social do Brasil oitocentista. Para ele, o trabalho escravo deveria ser abandonado o quanto antes e o ideal seria se investir em uma formação de artífices, por exemplo. Isso poderia ser uma maneira de conferir às novas gerações, conhecimento que impulsionasse uma melhora na vida de todos.

Ainda assim, era preciso que as pessoas se permitissem ao novo, pois havia certo receio diante do aparato mecânico. E sobre os projetos do padre havia um que era um veículo acionado pela força do vento e de ondas: “Os desenhos estavam lá na oficina. Podiam funcionar, mas o padre não via como convencer as pessoas, sempre temerosas de acidentes, a usar os novos meios de transporte” (SANCHES NETO, 2012, p. 106). Aparentemente as ideias e projetos desse inventor sempre

esbarravam em algo, seja em financiamento, reação das pessoas e até mesmo medo e/ou frustração de não dar certo.

Sobre esse assunto, ainda, relacionado ao suporte técnico que modifica a própria literatura produzida ao longo dos tempos, Flora Süssekind, ao falar da escrita à mão e da mecânica, salienta que para alguns escritores a ideia de escrever à máquina não era cogitada, porque isso levaria à perda da essência desse processo. Contudo, a máquina de escrever e a forma impressa foram delineando o caminho das letras e da literatura com o passar do tempo. Para a autora:

Diante de todo o horizonte técnico que se definia com maior nitidez no Brasil desde fins do século XIX, hesitante, o escritor parecia ciente de que, à substituição do desenho da própria letra pelo gesto mecânico de datilografar e pelos tipos padronizados das máquinas se seguiriam, de um lado, uma espécie de confronto em cadeia com os mais diversos artefatos modernos e, de outro, uma agonia da imagem da literatura como uma atividade próxima ao artesanal e marcadamente personalizada. (SÜSSEKIND, 1987, p. 28)

É um fato que a máquina vai se tornando cada vez mais acessível e aceitável, deixando de lado todo o temor e a resistência de alguns escritores na virada do século XIX para o XX. “De mecanismo ‘nauseante’ e atemorizador a objeto de valor afetivo, não muda apenas o modo de se encarar a máquina de escrever. Muda também a forma de olhar para uma paisagem de aparelhos, para um mundo-imagem” (SÜSSEKIND, 1987, p. 147).

Essa era a visão do próprio Azevedo. Logo se vê que ele pensava no futuro e não no imediatismo como o bispo que o questionava sobre o porquê da construção de uma máquina de escrever:

- Dom João, sei que o senhor deve pensar que o homem precisa é de pão. Esta é a necessidade maior em nossa terra.
- De pão e de Cristo, que em essência são uma coisa só.
- Mas as máquinas livrarão o homem do trabalho bruto.
- Escrever não me parece uma atividade bruta. Queria entender por que você escolher construir uma máquina assim.
- Assim como?

O bispo foi até a mesa, ficando de costas para o padre Azevedo. [...] não adiantava falar que sonhava com uma época em que as crianças aprendiam a escrever na máquina, e isso daria muito mais rapidez aos estudos, tudo anotado em folhas com letras tipográficas, criando familiaridade com a mecânica. Era um tempo que só existia em sua imaginação. (SANCHES NETO, 2012, p. 106-107)

Essa idealização do padre ainda é sonho de muitos. A máquina de escrever de fato existiu, depois os computadores que, inclusive, suplantaram a sua função. Mas a ideia de se ter uma formação em que as pessoas escrevem e estudam tendo uma “máquina” como meio técnico para isso não é uma realidade nacional, ao menos em grande parte do país, pois o sistema de ensino e os suportes para tal são ainda primários se comparados a outros países mais desenvolvidos. É nesse sentido que ao analisar este romance histórico é possível notar que muito do que se almejou no período que iniciou a modernização nacional ainda não se concretizou.

São muitos impasses que barram a modernização nacional ainda hoje. Mas quanto ao século XIX o autor também faz uso do discurso de um sacerdote, em uma homilia, para falar desse processo. Segundo Dom João:

Hoje, vivemos na sombra. Mas a luz se prepara, prepara-se longamente. E em breve, no amanhã que se inicia agora, virá o novo. O espaço que nos separa do amanhã é imenso e pequeno. Pequeno pela sua duração temporal. Mas imenso porque não pode ser percebido. É uma medida religiosa. A noite. A escuridão. O medo. Tudo tem que ser transposto para que possamos receber a luz. Esta luz não existe ainda. É apenas promessa. (SANCHES NETO, 2012, p. 111)

Azevedo concordava com as palavras proferidas pelo seu colega. E é através desse discurso religioso que, na tentativa de convencer as pessoas da importância da máquina, o padre justifica seu uso a serviço da igreja, para capturar os sermões: “Poderíamos colocar uma máquina em cada igreja e ensinaríamos os seminaristas a manejá-la. – Para quê? – para capturar sermões, dom João. Assim poderíamos atingir o coração dos fiéis presentes e também os que ainda não nasceram” (SANCHES NETO, 2012, p. 113).

Mas o entusiasmo de Azevedo não era compartilhado por outras pessoas. O interesse nacional não residia em equipamentos como a máquina taquigráfica. Segundo um jornalista que visitava a Exposição Nacional, em 1861, muitos produtos que estavam ali não representavam o país. Faltou mostrar os produtos necessários, tais como o feijão, o algodão e o milho: “Tudo é máscara – disse para um amigo que o acompanhava logo em seguida. – A Corte é uma máscara. O imperador é uma máscara. Esta exposição, a maior máscara de todas” (SANCHES NETO, 2012, p. 114).

Esse evento era para ser a demonstração da modernização que o país vivia. Contudo, seu oposto predominou, emendou o jornalista que observava o evento sem a crença de um avanço significativo.

A ciência não entrava na exposição, e poucas eram as máquinas agrícolas. O país estava deslumbrado com a sua imagem. Era como se a rua do Ouvidor tivesse mudado de lugar, mas uma rua do Ouvidor, não com os objetos modernos, e sim com as nossas roupas de roça. (SANCHES NETO, p. 115)

Modernidade sem modernização é a própria Exposição Nacional. Outro episódio chamou a atenção das pessoas naquele local, no ambiente em que se misturavam moda e arte:

Viu-se sobre o chapéu que acompanhava o vestido uma máscara de folha de flandres, usada para punir os escravos. Era uma forma de fazer com que eles não bebessem no trabalho ou nos serviços de rua. No assoalho, estavam as argolas pequenas (infantis) e gomos de correntes que prendiam os escravos. Pendurada no vestido, uma folha com a frase: OS VERDADEIROS PRODUTOS DA INDÚSTRIA NACIONAL. (SANCHES NETO, 2012, p. 116)

Essa foi uma forma de protesto diante daquele que era considerado um momento de grande destaque para o Brasil. Oportunidade para mostrar o que se tinha aqui, conforme as especificações dadas aos expositores. Havia, portanto, pessoas que protestaram, mesmo que anonimamente, sobre a ideia de mascarar o que de fato o país produzia e/ou vivia, ou seja, uma nação escravocrata.

Diante do insucesso da máquina, restava ao padre conseguir algum financiamento para que pudesse fundi-la e então aprimorar o invento para que ele ficasse a serviço da sociedade. Rischen sugeriu o mecenato de D. Pedro II dando exemplos dessa “ajuda” dispensada a pintores e músicos, por exemplo. Contudo, argumentou Azevedo, que essas pessoas recebiam para ir à Europa e de lá voltarem “repletos” de “civilização” para reproduzir aqui nos trópicos.

É nesse momento que a condessa de Barral é citada na obra, a intercessora junto ao imperador. O caminho mais fácil de ter acesso ao governante do país. Mas nem assim o padre quis insistir nesse assunto. Critica, inclusive, a ajuda dispensada a Carlos Gomes, que iria para fora do país para mostrar na música a grandeza dos selvagens!

Nesse sentido, Schwarz argumenta que a esfera da cultura ocupava uma posição alterada da realidade brasileira, o que, em tese, não poderia ser considerada em patamar elevado uma vez que a escravidão ia de encontro às ideias liberais. Advém daí, em especial nesse período, a ideia do favor, em que uma classe da sociedade fica intimamente ligada a outra. É assim que:

O favor atravessou e afetou no conjunto a existência nacional, ressalvada sempre a relação produtiva de base, está assegurada pela força. Esteve presente por toda parte, combinando-se às mais variadas atividades, mais e menos afins dele, como administração, política, indústria, comércio, vida urbana, Corte etc. [...] E assim, como o profissional dependia do favor para o exercício de sua profissão, o pequeno proprietário depende dele para a segurança de sua propriedade e o funcionário para o seu oposto. *O favor é nossa mediação quase universal.* (SCHWARZ, 2012, p. 16)

Esses favores estavam intimamente ligados aos ideais liberais que nem sempre podiam ser aplicados, mas jamais seriam abandonados. Essas ideias “mais adiantadas” eram aplicadas de uma maneira que nem sempre era verdadeira, pois as adotavam “também com orgulho, de forma ornamental, como prova de modernidade e distinção. E naturalmente foram revolucionárias quando pesaram ao Abolicionismo” (SCHWARZ, 2012, p. 26). Isso reforça a contradição de ser moderno. Havia o uso de uma cultura que destoava totalmente daquela civilizada que se pretendia estar. Mas essa era uma maneira de estar inserido no processo de modernização, de movimentação de capital.

Mesmo assim os dois inventores se encontram com a Barral e “pedem ajuda” para a fundição do equipamento. Mas seria difícil convencer o imperador que estava mais inclinado em saber sobre a madeira e incentivar serrarias pelo país. A indústria mais necessária para o Brasil, de acordo com D. Pedro II, estava ligada ao beneficiamento da madeira:

Nossas madeiras, tanto pela variedade quanto pela qualidade, se sobrepõem às de outros países. Se nosso próprio nome vem de uma madeira, são as árvores o que melhor nos representam. [...] É uma riqueza que necessita dos processos industriais, salvando-nos do primitivismo sertanejo e silvícola. (SANCHES NETO, 2012, p. 125)

É com esse pensamento, que se fecha a primeira parte da obra em análise. A visão do imperador é um reflexo no pensamento que predominava na sociedade no período retratado.

Há a descrição da movimentação das pessoas em volta do cais para ver o navio que partiria para a Europa, levando os produtos selecionados no Brasil para a Exposição, em Londres. A expectativa era de que “muitos negócios surgiriam em Londres; melhor do que isso, era a imagem do Brasil, selvagem e pujante, que se tornaria conhecida” (SANCHES NETO, 2012, p. 133). Produtos esses que eram esperança de incluir o país entre os civilizados. Na sequência:

Fecharam-se os últimos caixotes e, como se estivessem enterrando um morto que ressuscitaria aí alguns dias, em outro mundo, encerrou-se o lançamento em mar não de um navio, mas de um país, que faria o caminho de volta ao continente europeu. Aquela era uma viagem de descobrimento. (SANCHES NETO, 2012, p. 134)

Para o invento do padre restou a honraria com uma medalha de ouro a ser recebida nos dias subsequentes ao término da exposição. Aos insucessos somou-se a negativa do imperador para investimentos na máquina taquigráfica, a Barral o informara da decisão.

Depois de receber a medalha, ele decide gastar o pouco do dinheiro que lhe resta. Adquire um tecido de seda para levar à Benedita, mulher que inspirou o nome com que o padre “batizou” a sua invenção mais especial. Antes, porém, o padre assistiu a um episódio que não cabia naquele mundo prestes a entrar no rol das sociedades civilizadas, foi um enforcamento em praça pública. Azevedo testemunhou a morte de dois escravos condenados e mortos em público para que todos soubessem que as leis eram cumpridas, além do exemplo dado aos outros para que não fizessem nada de errado, nada que ferisse o Império.

Essa foi a última cena que o padre viu no Rio de Janeiro, lugar que nunca fez com que o inventor se sentisse bem: “Se morresse ali, continuaria preso à sua casa, à oficina, às aulas. Há pessoas que já nasceram numa cela. É possível mudá-las de cela, mas jamais livrá-las do aprisionamento” (SANCHES NETO, 2012, p. 146). A sensação dele era de um eterno órfão nessa cidade. Ele e a máquina, dois órfãos!

O nome do capítulo, portanto, se deve à apresentação do padre, especialmente sobre sua estada no Rio de Janeiro, e a de seu invento também. Uma máquina taquigráfica que deveria ter ido a Londres, seguindo um próximo passo, rumo ao processo de modernização iniciado aqui. Mas que, devido a alguns impasses, volta para o Recife juntamente com Azevedo.

3.1.2 Do Recife a Nova York

Na segunda parte de *A máquina de madeira*, os subcapítulos são numerados e nomeados de 1 a 17. Nesse momento não há mais as notas jornalísticas, e aquelas narrativas (lembranças escritas em itálico) aparecem algumas vezes compondo esses subcapítulos. A partir desse ponto do texto de Miguel Sanches Neto, o padre já voltou para o Recife, deixando para trás a decepção que teve no Rio de Janeiro. O sonho interrompido lá, agora se transformara em algo menor. Queria obter financiamento para fundir a máquina, apenas.

Esses acontecimentos no Brasil imperial que estão presentes em *A máquina de madeira*, são o que Antonio Roberto Esteves, ao falar sobre o romance histórico brasileiro contemporâneo, discute. Segundo ele, a produção acentuada de narrativas históricas, justamente devido ao V Centenário do Descobrimento do Brasil, se preocupou não só em reviver o passado, mas obter conhecimento acerca de acontecimentos históricos da nação brasileira.

É nesse sentido que, ao iniciar a segunda parte do romance em análise, já é anunciado ao leitor que todo o esforço empreendido por Azevedo em relação a sua máquina taquigráfica, não foi o suficiente para torná-la brasileira:

Era melhor que morresse ali, na rua da Ponte Velha, na casa transformada em oficina, porque não podia mais ir ao arsenal trabalhar, e nem dava aulas na Sociedade de Artistas Mecânicos e Liberais. A sua distração estava em inventos. Não seria correto dizer agora que todos continuavam seus, pois a máquina de escrever já pertencia a um outro inventor, a um outro país. Nem ele nem o seu país se permitiam tal felicidade. E, ao pensar nisso, ele se lembrou da palavra felicidade. Nunca houvera felicidade para ele. (SANCHES NETO, 2012, p. 157)

Essa passagem é uma antecipação dos fatos narrados, uma vez que mostra ele, Benedita e a filha seguindo viagem para João Pessoa. Mais uma viagem que, segundo o próprio padre, seria um longo velório, um enterro que iria demorar a acontecer. Ele é mostrado já velho, sendo amparado por Benedita e é reforçado o fato de que para esta viagem, aparentemente sem volta, não levaram muitas coisas.

O anúncio de que a máquina já não pertencia mais ao padre, foi feito antes de se apresentar todo o esforço que o inventor fez na tentativa de tornar esse equipamento útil à sociedade. Ele tenta, junto à Assembleia, conseguir financiamento para fundir e reproduzir a máquina capaz de captar discursos,

inclusive os feitos nessa mesma casa. Contudo, Azevedo achava que registrar, por exemplo, essas falas de políticos na Assembleia, seria uma tarefa inglória. Isso fica claro em determinada passagem quando um de seus ajudantes, um menino, questiona-o pelo motivo do riso, no que ele responde que está rindo da maneira com que os deputados discutem, pois eles têm intenções que nem sempre podem ser entendidas pelas pessoas. São discursos que não contribuem para melhorar a sociedade. Não passam de ideias infundadas e registrar isso, de acordo com o padre, seria perder tempo.

Ainda assim esse período foi marcado por uma euforia entre os membros das classes mais favorecidas, que queriam vivenciar todo o processo de modernização pelo qual o Brasil vinha passando. Essas ideias eram ditadas pela cultura europeia: “Em que o ‘moderno’ passava a ser exaltado como o culto do novo pelo novo. Embora essa ideia não fosse prerrogativa desse contexto, emergia aqui, com vigor, a siderurgia” (ALVES, 1994, p 259). Grandes estruturas de ferro eram mais simbólicas do que de fato representavam o país e isso só se fez aumentar na Primeira República. Mas ainda no período imperial havia um grande entusiasmo com a indústria siderúrgica. Isso pode ser observado, no romance, justamente no desejo de transformar a máquina de madeira, em aço.

Havia uma preocupação de que novos equipamentos viessem para substituir a mão de obra humana em muitas tarefas, o que existe desde muito tempo e ainda há. No romance em análise, um taquígrafo fica preocupado com a possibilidade de perder seu emprego a partir do momento em que a máquina taquigráfica estivesse em pleno funcionamento. O padre justifica que ela seria usada somente na Assembleia, enquanto aquele diz:

- Ou seja, por enquanto vai tirar somente o meu trabalho. E quando a sua máquina estiver sendo usada em todas as províncias? Já imaginou quantos perderão o emprego?
- O progresso...
- Qual progresso? A escrita manual existe há milhões de anos. Daí vem alguém e diz que daqui para a frente só existirá a escrita mecânica.
- Existirão as duas. (SANCHES NETO, 2012, p. 165)

Esse progresso é ainda uma realidade. O ser humano está em constante evolução e isso não significa, de maneira geral, que a máquina se sobreponha ao seu trabalho. O seu uso sempre foi no sentido de melhorar e/ou facilitar a vida do homem em meio a sociedade em que vive.

Era isso que queria Azevedo, aprimorar a escrita além de elevar o nome do Brasil diante de uma invenção revolucionária. Tanto empenho desse sacerdote o torna um herói mediano de que fala Lukács. Ele não se alia a nenhuma das partes do conflito porque, mesmo sendo partidário das classes menos favorecidas, vivia também entre os detentores do poder. Isso se deve ao intuito que o sacerdote sempre teve, de aprimorar sua máquina, o que necessitaria de recursos financeiros dos quais ele estava desprovido. Portanto, transita pelos dois lados de maneira a mostrar como é essa crise, neste caso, do Brasil nos anos finais do segundo império. Para tanto:

A representação ampla e multifacetada do ser da época só pode chegar claramente à superfície mediante a figuração da vida cotidiana do povo, das alegrias e das tristezas, das crises e das desorientações dos homens medianos. A personagem de destaque e de importância histórica, que resume uma corrente histórica, resume-se necessariamente em determinado plano de abstração. (LUKÁCS, 2011, p. 56)

É assim que o padre se sobressai no romance, pois a partir dele, das suas ideias e ações – a maioria sem sucesso – mostram como a sociedade via o desenvolvimento, sempre preso a alguns ideais que não impulsionavam o crescimento nacional.

Segundo o padre, a modernização que vinha acontecendo naquele período estava relacionada à substituição da madeira pelo ferro. Janelas, gradis e pontes eram trocadas por novos modelos. Nessa perspectiva é que Azevedo via a possibilidade de ver seu invento de jacarandá transformado em uma peça de ferro. Para tanto, visitou algumas fundições, mas o que viu foi reproduções do que se tinha lá fora. O engenheiro que o acompanhava:

Mostrava apenas a capacidade de produzir essas máquinas nos trópicos, o que nem chegava a ser uma distinção, pois os responsáveis pelo trabalho vinham da Europa. Já a sua máquina taquigráfica, conquanto ainda sem aplicação prática, era uma criação original. Ele tinha estudado o sistema do telégrafo e aplicado o mesmo conceito em um móvel que pudesse funcionar como tipografia portátil.

– Os que se adiantam a seu tempo não são percebidos – foi tudo o que disse. (SANCHES NETO, 2012, p. 168-169)

Essa é uma situação até hoje vivenciada. Trata-se de agregar valor ao que vem de fora, como se algo genuinamente brasileiro não pudesse ser valorizado e ter um bom potencial em território nacional. Até mesmo a madeira, um recurso natural,

que teve uma extração descontrolada, agora era importada: “Era doloroso andar pela cidade tomada por esses produtos estrangeiros. E ainda ia ler no Jornal do Recife mais um anúncio de madeiras vindas da Europa. Madeiras brancas e macias, crescidas em regiões de temperaturas amenas” (SANCHES NETO, 2012, p. 172).

A reflexão de Azevedo sobre a “indignação” de importar algo que aqui se tinha é ainda perceptível na contemporaneidade, pois se confere valor ao que é importado em detrimento do nacional. Nesse sentido, mesmo sabendo-se que Berman entende a pós-modernidade como um estágio da modernidade, esse termo pode ser aplicado em *A máquina de madeira* a partir da concepção proposta por Linda Hutcheon (1991).

Essas são narrativas que trazem em sua estrutura um caráter contraditório no sentido de promover uma crítica dentro do sistema em que se inserem: “Não é um retorno nostálgico; é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade, a ressurreição de um vocabulário de formas arquitetônicas criticamente compartilhado” (HUTCHEON, 1991, p. 20). Para a autora, essa análise crítica vai atuar dentro das próprias convenções justamente para subvertê-las. Isso ocorre no romance de Sanches Neto, mesmo entendendo a posição do padre inventor mais de caráter artístico do que de produtor.

Assim, propõe uma crítica dentro do sistema em que se situa, ou seja, diante do suporte da escrita, uma máquina de escrever. Portanto, a volta ao passado não se caracteriza como uma vanguarda. Também não nega os fatos, mas os questiona, contesta e tenta uma mudança a partir do que lhe é próprio, ou seja, internamente a si. Uma das críticas, na sequência da narrativa, está relacionada às tentativas vãs do padre em busca de financiamento para a fundição da máquina. A exigência era sempre a mesma, garantia:

- A maior garantia que tenho é a minha máquina.
 - O senhor há de entender que a Assembleia deve seguir normas. Uma comprovação de renda ou algum patrimônio. O senhor possui uma casa, creio eu.
 - Muitas.
 - Apenas uma delas seria suficiente. O dinheiro reservado ao senhor está conosco, basta providenciar o documento, que coloca a casa como garantia do empréstimo.
- Em todas as casas morara sempre de aluguel, o que não o tornava menos proprietário delas. Mas no mundo dos homens de negócios, dos funcionários públicos, esta posse não era reconhecida. (SANCHES NETO, 2012, p. 175)

Essa passagem mostra mais uma tentativa vã de fundição da máquina taquigráfica, pois ele não possuía nenhum bem que pudesse deixar a quem se propusesse a tal empreendimento. Mostra, ainda, a importância, não diferente do que se tem hoje, de garantias para empreender algo. Essas são especificações que a modernidade traz, com esse caráter contraditório, pois transitar por esse “mundo” é ver que as criações humanas têm muitas limitações. A certeza é de que não será possível conhecer, de fato, o passado, pois o que se tem são fragmentos. Nesse sentido, citando Aristóteles, Hutcheon argumenta que:

O historiador só poderia falar a respeito daquilo que aconteceu, a respeito dos pormenores do passado; por outro lado, o poetaalaria sobre o que poderia acontecer, e assim poderia lidar mais com os elementos universais. Livre da sucessão linear da escrita histórica, a trama do poeta poderia ter diferentes unidades. (HUTCHEON, 1991, p. 142)

Essa especificidade da narrativa, diferentemente do discurso relacionado à história oficial, está expressa ao longo do romance de Sanches Neto. Na obra em análise o padre procura deixar em evidência as vantagens que a máquina poderia proporcionar ao país. Não apenas no desenvolvimento da escrita mecânica, mas também pelo fato de ser um feito de grande importância pensado, planejado e construído por um brasileiro, apenas.

Dessa maneira, pode-se dizer que *A máquina de madeira* segue no sentido, mais de “usar” a história do padre e seu feito, como um pano de fundo do contexto que a obra traz, do que o de reconstruir uma “verdade” histórica desse padre inventor da máquina de escrever. Nesse sentido, as escolhas estilísticas do autor mostram o percurso trilhado pelo narrador, apresentando o padre em seu jardim, quando recebe a visita do amigo, Frederico.

Há várias metáforas da organização de um jardim e os tipos de plantas com a vida civilizada fora daqui. E Azevedo conclui: “*Um jardim é uma das formas de praticar a civilização. Não pode ser assim, tão espontâneo*” (SANCHES NETO, 2012, p. 178). Ainda falam de antropofagia, do quão selvagens são os brasileiros aos olhos dos de fora: “*Diziam na Europa que nossos índios eram antropófagos. Nós também somos, pensei naquela hora. Comíamos as mangas de cemitérios que se alimentavam de nossos mortos. Uma antropofagia indireta*” (SANCHES NETO, 2012, p. 181).

Essas “críticas” do padre em relação à sociedade oitocentista e a construção identitária dessa sociedade brasileira estão, na narrativa, envoltas em três situações principais, o sonho, as viagens e a orfandade do sacerdote:

Eu sempre quis ser engenheiro, era um sonho que vinha de meu pai. Nós não devíamos herdar sonhos nem frustrações, mas esta é uma herança muito fácil de receber. Minha mãe nunca se esquecia de contar que meu pai tinha habilidades para economia, finanças e também para geografia [...]. Herdei ainda o seu nome, e nunca me acostumei, quando se referiam a mim logo depois de uma menção a ele, como “o filho do outro”. Eu era na verdade o órfão do outro. (SANCHES NETO, 2012, p. 183)

Apreende-se, a partir disso, que o padre nunca foi, de fato, o que queria ser e isso se refletiu nos seus inventos e no olhar que ele dispensa à sociedade da época. Para ele, os resquícios do período colonial ainda se faziam presentes. Não havia uma luta em prol do desenvolvimento nacional que não fosse baseada nas estruturas de outros países, com realidades não aplicáveis no Brasil. Em relação à máquina de escrever, era como se aqui ela nunca fosse encontrar um lugar ao sol, como de fato ocorreu.

Esse equipamento fica praticamente abandonado, assim como Benedita e a filha. Para demonstrar esse fracasso, há uma antecipação do texto, em que o narrador apresenta Aragão e Melo (amigo do padre) acomodando Benedita e a filha dela, Maria, em um casebre. Elas são acolhidas ali depois da morte de Azevedo. Uma ex-escrava que prestou serviços ao padre durante um longo período da vida dele, foi, segundo disse o próprio padre, “devolvida à senzala” (p. 193), na casa do amigo. É uma discussão diretamente ligada à identidade nacional, aliada a fatores de cor e raça, em um período que o negro era visto como subalterno em relação ao branco.

Aliás, durante o velório do pai de sua filha, a ex-escrava agiu como uma empregada da casa desse amigo. Tanto ela como a filha não participaram do enterro, foram se despedir do defunto depois de a cova ser fechada. Uma negra e uma mulata, chorando para o nada, pois não sabiam ao certo onde estava o defunto. Parecia que choravam para alguém que nunca existiu. Benedita, logo depois da perda do seu “protetor”, teve a companhia da filha, depois só a da máquina. Mais uma vez o grande invento do padre é mostrado órfão. Agora tanto de dono como de perspectivas de sucesso.

Mas ainda assim havia curiosos, pois durante o transporte da máquina para esta pequena casa, na qual Benedita foi morar, houve uma grande movimentação e curiosidade para com aquele equipamento.

Era a maior demonstração de carinho por ela. Nem mesmo na Corte [...] ela teve recepção tão calorosa, segundo lhe contara Azevedo. E foi preciso que ele morresse, que ela se mudasse para aquele lugar distante, em uma terra que não era sua, embora ela tivesse acostumada a viver em lugares que não fossem seus, para que o invento recebesse algum reconhecimento. (SANCHES NETO, 2012, p. 189-191)

Na verdade, a máquina nunca esteve no lugar que deveria. Assim como as ideias de seu inventor nunca foram reconhecidas. A admiração das pessoas agora, naquele lugar distante do que se convinha chamar de civilização, era para com um piano. Isso mesmo, as pessoas achavam que se tratava de um piano. Benedita, por sua vez, não desfez o falatório e também não quis “tocar” um pouco para as pessoas conforme solicitaram a ela.

Voltando ao fluxo narrativo, antes de o padre morrer, aos sessenta e cinco anos, ele diz querer que isso aconteça na sua cidade natal. Recusa o apoio de amigos para passar um tempo na Europa, pois o clima ajudaria a aliviar algum problema de saúde. Contudo, decidiu fazer o caminho de volta, de onde viera. Já não tinha mais pelo que lutar:

A Remington já produzia comercialmente a sua máquina, ou uma máquina feita a partir da sua, e não havia mais razão para continuar tentando fundir aqui ou em outro lugar. A paternidade lhe fugira. Se o mundo não sabia quem era o principal inventor da máquina de escrever, uns poucos amigos e ele próprio sabiam. (SANCHES NETO, 2012, p. 192)

Ele se resignava em saber que, de alguma maneira, havia contribuído para a evolução das técnicas. O seu invento não se encaixou nas possibilidades locais da época. Uma tecnologia que não era a premissa para o momento vivido pelo Brasil oitocentista. Segundo Azevedo, o “roubo” salvou sua máquina. Não fossem os americanos talvez ela nunca tivesse se transformado na precursora da escrita mecânica que se aprimorou ao longo das décadas subsequentes. Ele: “não odiava o norte-americano que enfim dera sentido à sua existência. Toda posse intelectual é um roubo. Roubais-vos uns aos outros, era o mandamento da ciência. Sem roubo, não há progresso” (SANCHES NETO, 2012, p. 192).

É em Nova York que a máquina de escrever é fundida pela Remington. Os amigos Desdemore e Yost vinham aprimorando o invento desde 1868 e agora, em 1873 conseguiriam de fato fundi-la em aço. Ela alcançou grande sucesso quando Philo Remington contratou os direitos de produção e comercialização do equipamento e era: “a maior invenção depois da prensa de Johannes Gutenberg. Um invento só passa a existir quando adotado pela indústria” (SANCHES NETO, 2012, p. 219). Isso confirma que, embora tudo parte de uma ideia, é preciso muito mais do que isso para atingir valor significativo em um mercado industrial/comercial.

O padre inventou e construiu o primeiro protótipo da máquina, mas era preciso mais. Ele necessitava de alguém para financiar o aprimoramento daquela que viria a ser uma revolução no processo de escrita, mas não conseguiu. O desejo do padre pelo progresso, materializado no seu invento, está diretamente ligado a uma questão cultural relacionada a articulações de caráter econômico e político entre colonizado e colonizador.

Miguel Sanches Neto mostra, em *A máquina de madeira*, o padre Azevedo como um órfão do início ao final da narrativa. Ficou órfão logo cedo, inventou e construiu uma máquina (protótipo da máquina de escrever) sozinho, sobre a qual não pôde receber o mérito da invenção, pois foi produzida e patenteada por outras pessoas, de outro país. Deixou órfã a sua filha, fruto de um relacionamento amoroso “às escondidas” devido à censura social.

São ideais de uma nação os representados por Azevedo. O progresso, o dever social e o amor, a ciência e a religião, encaminham para uma reflexão sobre um país ainda em construção, com muitas limitações para poder se desenvolver. É a carência de um desenvolvimento que se reflete na vida pessoal do padre. Isso porque ele repete a orfandade que sempre viveu a partir do momento que se priva de ser um pai para Maria, não assume a relação afetiva que mantém com Benedita, perde a oportunidade de ser o dono da invenção da máquina de escrever e em relação a sua vida como padre, diz:

Se nunca valorizei muito a minha condição religiosa, quando a perdi me senti totalmente desprotegido. Não dependia dela a ponto de negar a maçonaria e a ciência, que para mim são quase a mesma coisa: crença naquilo que ainda não existe. Mas sofri muito. As pessoas continuavam me chamando de padre, e isso era mais um peso do que um consolo, porque me fazia lembrar que eu não era nem isso. (SANCHES NETO, 2012, p. 222)

Essas palavras revelam o quão “destruído” ele se sentia. São frases escritas na sua própria máquina, uma máquina inútil, segundo ele. Ao final da sua vida refletia como tinha sido uma pessoa que se conformava com tudo, renunciava em detrimento do triunfo do outro. Um triunfo até mesmo do cupim diante de tanta madeira: “Se temos madeira, também temos cupim, muito cupim, com uma voracidade que só os insetos tropicais sabem ter, e também com uma assustadora capacidade de reprodução” (SANCHES NETO, 2012, p. 229).

Uma reprodução da escrita em proporções generosas era o que queria esse inventor que morreu sem ter tido o merecido reconhecimento pelo trabalho com a máquina taquigráfica. Estando ele já morto, Benedita conversa com alguém sobre esse equipamento e ressalta o quanto seu companheiro deve ter sofrido calado, pois não reclamava: “mas o seu corpo foi reclamando por ele. Primeiro ficou cansado. Depois, as paralisias. Perdeu os movimentos de uma perna e de uma mão. Andava como um aleijado. Ele tinha todas as partes do corpo, mas algumas delas não podiam funcionar” (SANCHES NETO, 2012, p. 233).

O desejo do padre pelo progresso, materializado no seu invento, está ligado a várias questões, mas sobre a econômica em grande medida. O capitalismo é a ordem social que emerge na modernidade, tanto de caráter econômico quanto ao que diz a outras instituições. “O caráter móvel, inquieto da modernidade é explicado como um resultado do ciclo investimento-lucro-investimento que, combinado com a tendência geral da taxa de lucro a declinar, ocasiona uma disposição constante para o sistema se expandir” (GIDDENS, 1991, p. 16).

Foi com essa visão de expansão e comercialização de bens, que Yost estava do Recife vendendo equipamentos agrícolas e, movido pela curiosidade, decidiu procurar o padre inventor, até porque em seu país já tinha visto algumas tentativas de produção de uma máquina para este fim, mas sem sucesso.

O americano ficou instigado com a aparência da casa de Azevedo. Ela em nada se parecia com aqueles ambientes onde os inventores trabalhavam: “Ao chegar à casa do inventor, modesta demais para um homem da ciência, ele teve uma sensação ruim. Não encontraria ali a solução para a escrita mecânica” (SANCHES NETO, 2012, p. 238). Era tudo muito simples, com um aspecto doentio, igual ao do padre.

Yost passou a frequentar a casa de Azevedo, insistindo que este deveria ir aos Estados Unidos para o aprimoramento da máquina, prometeu ajuda em todos os

sentidos, até mesmo estipulou valores. Dinheiro que fez com que Azevedo sonhasse em comprar uma casa. A cada visita era um interrogatório sobre o processo de funcionamento, quis saber sobre o plano de construção. E ingenuamente Azevedo entrega a ele os papéis com anotações da evolução da máquina taquigráfica à de escrever. Munido dessa documentação, Yost nunca mais voltou à casa do padre:

Cinco anos depois, alguém trouxe um jornal sobre o grupo que criou a Remington nº 1, e lá estava o nome de um dos inventores, George Washington Yost. Havia uma imagem da máquina, toda de ferro, com uma base que lembrava as máquinas de costura. Não era a sua máquina. Apenas uma bisneta bastarda dela. (SANCHES NETO, 2012, p. 242)

Azevedo fora ludibriado pelo americano, acreditou nas promessas e acabou revelando muito sobre seu maior invento. Assim, mais uma vez há a “extração” do bem nacional, em prol de muitos, mas sem as glórias que o país deveria receber e mais ainda, que seu inventor deveria ter. Conforme Santiago (2004), é o caso de contar com a ideia de alguém – ou se apropriar dela – de um país periférico sem acolhê-lo na nação mais desenvolvida. Isso se ajusta ao fato de a ação multicultural ser: “ação de homens brancos para que todos, distintamente sejam disciplinarmente europeizados como eles” (SANTIAGO, 2004, p. 54), ou americanizados, como foi com esse acontecimento.

No último subcapítulo do livro Azevedo escuta um zumbido e descobre se tratar de cupins, os quais estavam comendo a casa inteira. Mas esses insetos devoravam tudo com muita rapidez, sentia que seu próprio corpo estava sendo consumido por eles e pensou que esse poderia ser o Juízo Final, estrume de inseto para gerar florestas. Então: “A. se levantou, agora o barulho era muito mais intenso parecia a engrenagem furiosa de um motor, e tentou os primeiros passos de fuga, sentindo os seus ossos se desmontarem, como um telhado de madeira podre que” (SANCHES NETO, 2012, p. 245).

Assim termina a narrativa, com a impressão de que falta um complemento na frase. Não há ponto final, como se o padre, a casa em que estava, sua invenção, seu papel de pai e marido e sua função de padre tivessem sido devorados pelos cupins. Metaforicamente esses insetos representam o outro. Aquele que explorou a nação, “devorou” a madeira brasileira, assim como ainda se faz. Ainda, essa madeira foi devorada porque estava “acabada” como se via a estrutura do Brasil colonial.

É nesse sentido que o romance histórico, tal qual se discute neste trabalho, com uma visão de voltar ao passado para pensar do tempo presente, vai delinear a história de vida desse padre, um órfão do início ao final da narrativa. Ficou órfão logo cedo, inventou e construiu uma máquina (protótipo da máquina de escrever) sozinho, sobre a qual não pode receber o mérito da invenção, uma vez que pessoas de fora no Brasil desenvolveram o equipamento destinado à escrita.

É uma narrativa de viagens que traz os ideais de uma nação os representados por Azevedo. Nesses percursos são descritos os momentos e lugares pelos quais Azevedo viajou com sua máquina, além daquelas viagens que nunca aconteceram, foram apenas sonhadas ou interdidas. Ainda, a sua ideia foi para o exterior, para os Estados Unidos – onde a máquina foi fundida. Portanto, do Recife a Nova York.

Azevedo é o retrato de um homem importante em que sua figuração histórica:

Resulta do fato de que sua peculiaridade pessoal, sua fisionomia intelectual, a peculiaridade de seu método em relação às correntes mais importantes da época – que conduziram do passado ao futuro, em cuja encruzilhada ele se encontra e cujo desenvolvimento ele influenciou de modo peculiar – são figurados de forma muito generalizada. (LUKÁCS, 2011, p. 370-371)

Tanto a personagem principal, quanto a sua máquina são os elementos norteadores desse texto de Miguel Sanches Neto, pois há outros fatores que mostram o atraso do Brasil em relação às nações do Norte. O invento do padre não pôde ser considerado um registro do próprio do progresso brasileiro conforme se previu. Isso mostra a estagnação da ciência, tecnologia e cultura que poderiam ter sido os precursores de um grande avanço nacional, ou seja, são boas ideias vistas com mediocridade pelos detentores do poder.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das figurações de seres e de épocas, condicionadas e organizadas intencionalmente por alguém, as narrativas contemporâneas colocam em jogo o caráter histórico de ver o passado com incerteza, pois não há uma verdade para os fatos, eles são fragmentados. É com essa perspectiva que a modernidade delinea um caminho no entendimento de que nada é certo, tudo é passível de mudança, até porque esta é uma “era” ainda em andamento.

Pensando nisso, ao longo deste estudo procurou-se demonstrar os caminhos ficcionalizados pelos dois autores, dos romances em análise, acerca das transformações pelas quais passou a sociedade brasileira em meados do século XIX. No que se refere à composição estrutural desses textos, enquanto *O selvagem da ópera* volta-se às formas artísticas, como cinema e ópera, *A máquina de madeira* está composta por notas jornalísticas, lembrando o documento histórico. Com essa formação estética as duas obras discutem assuntos relacionados a fatos sociais, econômicos, políticos e culturais do Brasil.

Rubem Fonseca elabora uma narrativa que trata de questões que fizeram parte da história do período oitocentista e que, de alguma maneira, ainda são reconhecíveis na contemporaneidade, principalmente nos temas relacionados à cor e raça, diretamente ligados à formação da identidade nacional. A obra também promove uma reflexão sobre a arte erudita e o “preconceito” para se viver nesse meio, além de discutir as especificidades do cinema e da literatura de acordo com a visão desse narrador anônimo que demonstra ironia ao dizer que a sétima arte se sobrepõe ao texto literário.

Nessa obra predominaram as personagens representantes da história brasileira e do mundo operístico europeu. Carlos Gomes, como o protagonista desse meio, alcançou uma significação maior do que outras personagens centrais ligadas à história nacional, como D. Pedro II. Isso faz lembrar Antonio Candido (2009), em “A personagem do romance”, onde reitera que a personagem é um ser fictício e só adquire pleno significado no contexto sobre o qual se insere: “Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, em um certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste” (CANDIDO, 2009, p. 55). Contudo, é uma obra de ficção que

transpõe ao “mundo estético” uma personalidade que de fato fez parte da sociedade brasileira.

Já em *A máquina de madeira*, o autor Miguel Sanches Neto, ao retratar acontecimentos na vida de Francisco João de Azevedo, apresenta em seu texto um panorama do Brasil no período do século XIX. As viagens empreendidas pelo padre e seu maior invento, a máquina taquigráfica, foram mais em um sentido que beiraram a um sonho do que a uma realidade. Isso porque, mesmo depois das tentativas desse inventor em conseguir ajuda para melhorar e fundir seu equipamento, a máquina foi “copiada” por estrangeiros e teve o merecido tratamento, destinado à escrita mecânica, fora daqui.

Nesse sentido, o caráter de arte histórica nos dois romances é precisamente mostrar que duas personagens, que pertencem ao rol da história nacional, vivem e revivem acontecimentos de épocas passadas. Elas estão postas em jogo, segundo Lukács (2011), através de uma manifestação literária de escritores que buscam na evolução de personalidades históricas, aquelas que possam incorporar e representar as ideias do passado, além de refletir sobre questões atuais.

Portanto, problematizar Antônio Carlos Gomes e o padre Francisco João de Azevedo, dentro de uma perspectiva de romance histórico, é reforçar a ideia de olhar o passado para ver e/ou rever questões que ainda são latentes na sociedade contemporânea. O termo “selvagem”, por exemplo, no romance de Fonseca, aliado à diferenciação por raça e cor, do ponto de vista cultural, leva ao entendimento de uma linha de construção identitária reflexo do pensamento no período colonial.

Essas obras mostram, ainda, o Brasil do Segundo Império, iniciando um processo de modernização, e ao final desse sistema tentando superar as marcas do regime colonial e escravocrata. Além disso, a leitura dos romances demonstra como a fusão de culturas pode ser complicada quando se fala de representantes das províncias em relação à sociedade da Corte, ou ainda mais problemática quando advém de representantes de países colonizados em decorrência de colonizadores.

Para discutir essas questões, Fonseca elabora uma narrativa fronteiriça entre um texto utilizado para roteiro de filme, a história de vida de um músico e maestro do século XIX e uma ficção histórica. O que, na verdade, se constatou ao longo deste estudo, se tratar de um romance histórico que abriga subgêneros em sua composição. Faz, inclusive, uma crítica em relação à arte literária e a fílmica, constatando, em tom de ironia, que essa última é a melhor maneira, ou a maneira

mais assertiva de fazer com que as pessoas tenham conhecimento de diversos assuntos, neste caso, que conheçam e dispensem o devido reconhecimento a um artista importante para a história brasileira, Antônio Carlos Gomes.

Miguel Sanches Neto, por sua vez, apresenta os ideais de progresso e a complexidade dessa personagem protagonista, desde o tocante ao dever social como padre, a vida pessoal e seus desdobramentos, além dos empreendimentos como a máquina taquigráfica, por exemplo, que revelam um país ainda em formação. A construção da obra é feita de uma maneira que, em alguns momentos, é intercalada por notas jornalísticas, conferindo uma espécie de “veracidade” à matéria narrada.

Isso se ajusta ao que propõe Bakhtin (2014), uma vez que discute o fato de o romance parodiar outros gêneros, justamente pelo convencionalismo das suas formas, trabalhando no sentido de eliminar alguns e integrar outros à sua construção. Confirma-se, assim, que o romance, como gênero maior, pode abrigar outras sequências discursivas em sua estrutura, de maneira a interpretá-las e dar a elas um novo tom. Acredita-se, portanto, que ao promover essa representação da modernidade e da modernização nesses dois romances históricos, a pesquisa constatou que muitos fatos que impediram ou tardaram um maior desenvolvimento nacional no período oitocentista ainda são uma realidade.

REFERÊNCIAS

- ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. **Uma história da ópera**: os últimos quatrocentos anos. Trad. Paulo Geiger. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ALVES, José Jerônimo de Alencar. Projetos dominantes de siderurgia e mineração, símbolos e pilares de modernização e progresso, Brasil (1889-1945). In: VARGAS, Milton (Org.). **História da técnica e da tecnologia no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 1994, p. 259-279.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. In: **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. 7. ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini... [et al]. São Paulo: Hucitec, 2014, p. 397-428.
- _____. O discurso no romance. In: **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. 7. ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini... [et al]. São Paulo: Hucitec, 2014, p. 71-165.
- BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III**: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRANDÃO, José Maurício. **Ópera no Brasil**: um panorama histórico. Revista Música Hodie, Goiânia, v. 12 | n. 2, 2012, p. 31-47. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/22543/13404>>. Acesso em 06 de maio de 2016.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- CANDIDO, Antonio [et. al.]. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

COLARUSSO, Osvaldo. **Carlos Gomes, um compositor esquecido que se tornou apenas nome de praças**. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/blogs/falando-de-musica/carlos-gomes-um-compositor-esquecido-e-injusticado/>>. Acesso em 2 de janeiro de 2016.

COLEÇÃO FOLHA DE MÚSICA CLÁSSICA. **Europa se curva ao autor de “O Guarani”**: biografia de Antônio Carlos Gomes. Disponível em: <<http://musicaclassica.folha.com.br/cds/20/biografia-3.html>>. Acesso em 10 de novembro de 2015.

DALCASTAGNÈ, Regina. O narrador e suas circunstâncias. In: **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012, p. 75-107.

ESTEVES, Antonio Roberto. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)**. São Paulo: Editora da UNESP, 2010.

FABRIS, Annateresa (Org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado das Letras, 1994.

FERNANDES, Carlos. **Padre Francisco João de Azevedo**: biografia (sem data). Disponível em: <<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/FranJAze.html>>. Acesso em 12 de março de 2016.

FONSECA, Rubem. **O selvagem da ópera**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

HALL, Stuart. A questão multicultural. In: HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. (Org.). Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende [et al.]. 1. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2009, p. 49-94.

HAUSER, Arnold. A era do filme. In: **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 1115-1151.

HUTCHEON, Linda. Metaficção historiográfica: “o passatempo do tempo passado”. In: **Poética do pós-modernismo**: história, teoria e ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 2002, p. 141-162.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

- PINTO, Álvaro V. **O conceito de tecnologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.
- POE, Edgar Allan. O homem da multidão. In: BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, p. 91-104.
- ROCHA, Simone. A eugenia como discurso “científico”. In: **Eugenia no Brasil: análise do discurso “científico” no *Boletim de Eugenia*: 1929-1933**. Tese (doutorado) PUC – SP, São Paulo, 2010, p. 61-80. Disponível em: <http://www.sapientia.pucsp.br/tde_arquivos/18/TDE-2011-02-22T10:15:42Z-10702/Publico/Simone%20Rocha.pdf>. Acesso em 8 de janeiro de 2016.
- SANCHES NETO, Miguel. **A máquina de madeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. **Vida e obra**. Disponível em: <<http://miguelsanches.com.br/>>. Acesso em: 03 de maio de 2016.
- SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- _____. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador: um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociedade brasileira**. São Paulo: Claro Enigma, 2012.
- SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- _____. **As ideias fora do lugar: ensaios selecionados**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.
- _____. **Que horas são?: ensaios**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SILVA, Olga Sofia Freitas. **II Guarany de Antônio Carlos Gomes: A História de uma Ópera Nacional**. Dissertação de mestrado da UFPR: Curitiba, 2011. Disponível em: <http://www.meloteca.com/teses/olga-silva_il-guarany.pdf>. Acesso em: 10 de agosto de 2016.

SKIDMORE, Thomas. **Preto no branco**: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930). Trad. Donaldson M. Garschagen. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. 5. ed. Campinas, SP: Papirus, 2013.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras**: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VARGAS, Milton (Org.). **História da técnica e da tecnologia no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 1994.

WEINHARDT, Marilene. **A ficção histórica depois de 2010**: primeiros apontamentos. Cadernos Literários, v. 23, n. 1, p. 121-135, 2015. Disponível em: <file:///C:/Users/usuario/Downloads/5499-16052-1-PB.pdf>. Acesso em 10 de maio de 2016.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.