

# REPRESENTAÇÃO DO HIBRIDISMO CULTURAL EM *O SELVAGEM DA ÓPERA*\*

## REPRESENTATION OF CULTURAL HYBRIDITY IN *O SELVAGEM DA ÓPERA*

Marcia Mucha\*\*  
Marcelo Fernando de Lima\*\*\*

---

### RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar o romance *O Selvagem da Ópera* (1994), de Rubem Fonseca, a partir da ideia de hibridismo cultural representada pela personagem de Carlos Gomes, maestro que obteve projeção internacional com a ópera *O Guarani*, mas sofreu forte discriminação pelo fato de ser brasileiro e mestiço. O romance mostra os contratempos da trajetória do músico devido ao preconceito quanto à sua origem étnica e nacionalidade. A partir da análise da representação do hibridismo cultural, este trabalho visa destacar no romance de Rubem Fonseca a crítica ao ideal brasileiro de democracia racial e o etnocentrismo europeu.

### PALAVRAS-CHAVE

Hibridismo cultural; romance histórico; etnocentrismo; estudos culturais.

### ABSTRACT

The aim of this study is to analyse the novel *O Selvagem da Ópera* (1994), written by Rubem Fonseca. We take into account the representation of the idea of cultural hybridity by the character of Carlos Gomes, conductor who won international renown as the author of the opera "O Guarani", but, at the same time, suffered severe discrimination for being a Brazilian and a mestizo artist. The novel shows the setbacks of his career, due to prejudice against his nationality and ethnical origin. By analysing cultural hybridity of Carlos Gomes, we aim at highlighting the criticism towards the Brazilian ideal of racial democracy and the European ethnocentrism shown in this novel.

### KEYWORDS

Cultural hybridity; historical romance; ethnocentrism; cultural studies.

---

\* Recebido em 08/05/2028 e aprovado em 27/10/2028.

\*\* Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

\*\*\* Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

## INTRODUÇÃO

Este trabalho discute o hibridismo cultural no romance histórico *O Selvagem da Ópera* (1994), de Rubem Fonseca. Nesta pesquisa, o híbrido é tido como uma questão cultural, uma vez que os eventos decorrentes do embate de diferentes culturas se sobressaem na narrativa. Assim, entende-se que o processo de inserção de um artista, embora talentoso, mas de “pele escura” e vindo dos trópicos, para um ambiente em 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, o trabalho destaca a formação identitária resultante desses acontecimentos que insistiram na segregação racial e no descrédito artístico diante de Gomes em âmbito internacional.

Contudo, é possível perceber essa mesma visão preconceituosa em relação ao maestro no Brasil. Esse fato é comprovado 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 a maior produção artística do país.

Assim, esta pesquisa se desenvolverá por meio do método descritivo-analítico, utilizando alguns aportes teóricos para fundamentar a discussão que se empreenderá no *corpus*. Portanto, 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, características mais acentuadas no homem contemporâneo.

A partir disso, o que se observa é o prenúncio de questões pós-modernas como o conflito do “eu” consigo mesmo, com o “outro” e o meio a sua volta. Essas são características da obra de Rubem Fonseca que, seguindo os apontamentos de Figueiredo (2003), é desse panorama que desde a sua estreia na literatura, na década de 1960, o autor traz à tona questões ligadas à narrativa policial, à violência, aos apelos materiais, aos prazeres do corpo e ao amor, vividos contra as normas gerais que regulam a prática social. Não obstante, voltar-se ao passado para rememorar esses fatos também passou a ser uma característica de Fonseca, que publicou três narrativas históricas, dentre os quais o livro ora pesquisado.

Nesta obra, a personalidade em destaque é Antônio Carlos Gomes, ou somente Carlos Gomes, como ficou conhecido<sup>1</sup>. Ele nasceu em Campinas, São Paulo, em 1836 e faleceu em Belém do Pará, em 1896. Na infância era chamado de Nhô Tônico e desde cedo teve contato com a arte. Conforme Brandão (2012), seu pai era do meio artístico e incentivava a música no ambiente familiar. Gomes não era de uma família de nobres (era mulato, até certo ponto um agravante para a época), mas o compositor e maestro brasileiro ganhou fama e ficou conhecido no mundo da ópera devido ao seu grande talento. Ele viveu o auge de um gênero musical considerado da elite e soube, mesmo com as adversidades que encontrou durante a vida, representar bem o Brasil fora da sua

---

<sup>1</sup> Neste texto, o protagonista do romance será chamado de Gomes ou maestro, exceto quando se tratar da perspectiva do narrador que oscila entre Carlos e Carlos Gomes.

nação. Contudo, o reconhecimento do artista não pode ser comparado ao seu sucesso no século XIX, pois, esquecido, sua história ficou relegada, de acordo com Colarusso (2013), a nome de praças.

Fazer uma análise desse texto de Fonseca é, de alguma forma, discutir a arte produzida na América Latina diante de um cenário maior dos estudos culturais. É, também, 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 tateiam em busca de uma legitimidade em meio à história de um passado marcado pela colonização. Esse processo promoveu um choque cultural representado desde as primeiras manifestações literárias latino-americanas até as contemporâneas, como é o caso de *O Selvagem da Ópera*. O livro aborda o híbrido, pesando em um ponto crucial no texto a questão racial, pois hibridar-se não é tarefa fácil, e quando essa tentativa é representada por um personagem mulato, brasileiro do século XIX, diante de um panorama internacional, um ambiente símbolo de ópera, na Itália, isso fica bem mais difícil. Assim, o hibridismo, dentro dos estudos culturais, abre espaço para um debate de várias questões, em especial no que concerne a não aceitação do outro e a resultante desse processo. Justamente o que Gomes presenciou.

Essas transformações que o Brasil experimentou na segunda metade do século XIX já faziam parte da vida das pessoas de outros países mais desenvolvidos. São resultantes da modernização que trouxe outro rumo às sociedades, mudando as artes, a ciência, a economia, a política e os saberes. Contudo, essas transformações não resultaram apenas em sucesso; esse processo também gerou uma crise de identidade. Essa crise ocorreu “[...] historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (HALL, 2006, p. 13).

Essa concepção de identidade difere daquela proposta por Stuart Hall, envolvendo o sujeito sociológico, definido a partir de sua interação com a sociedade; e o sujeito do Iluminismo, mais racional e unificado. A identidade é forjada num ambiente com constantes mudanças. As pessoas, na era moderna, vivem um turbilhão de acontecimentos, o que acaba por interferir na construção de suas identidades:

Com a mudança de nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo da vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; descomunal explosão demográfica, que paralisa milhões de pessoas arrancadas de seu *habitat* ancestral, empurrando-as pelos caminhos do mundo em direção a novas vidas (BERMAN, 2007, p. 25).

Ser moderno, para Marshall Berman, é viver de forma paradoxal, pois ao mesmo tempo em que se aspira o novo, o que está posto como seguro e confiável é deixado à margem. Isso corrobora o que propõe Álvaro Vieira Pinto (2005), ao tratar de questões tecnológicas, pois o ser humano antes se maravilhava com os fenômenos da

natureza, mas evoluiu e transformou o ambiente em que vive. Agora maravilha-se com o que faz, com os bens que é capaz de produzir, e isso faz com que esteja sempre em busca de algo novo para satisfazer suas necessidades.

A construção desse cenário, no Brasil, é pela busca de uma identidade que culminou em uma série de transformações que afetaram a população brasileira em todos os sentidos. Portanto, sem uma identidade própria não era possível que uma produção artística genuinamente brasileira se consolidasse. A cultura e os costumes eram “copiados” da sociedade europeia. Ainda assim, a partir do final do século XIX, o governo brasileiro preocupou-se com a modernização do país. A abertura de estradas, a implementação de linhas férreas, a exportação de mercadorias e, mais tarde, com a energia elétrica, a abertura de salas de cinema e a forte presença da imprensa, entre outros fatores, elevaram a imagem do país no contexto mundial. Contudo, o fato de o país ainda se valer do sistema escravocrata era um agravante para a sua reputação. A escravidão tornara-se tema de debate internacional, e isso desencadeou uma situação cada vez mais preocupante para a Monarquia, pois 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 abriram espaço a um novo sistema de governo, que se concretiza em 1889 com a tomada de poder pelo Partido Republicano. Quanto à produção cultural, uma maior preocupação com as características nacionalistas só ocorreu a partir da década de 1920. O Modernismo, ao fomentar o experimentalismo, questionar o cânone e manter um posicionamento crítico diante das influências europeias, fez com que o nacional se sobressaísse, sendo visto e valorizado pelo próprio público, até então acostumado a valorizar a produção estrangeira.

### **HIBRIDISMO CULTURAL EM *O SELVAGEM DA ÓPERA***

No romance, o protagonista vive a contradição do que é ser moderno. Gomes deseja o novo e luta por um sonho, mas em contrapartida sofre o embate de culturas pelas quais transita. Essa hibridação resulta em fama e prestígio, mas também reserva um lado com realizações não favoráveis para o maestro. Isso vem ao encontro de formulações feitas por Canclini (2013), ao propor que não é possível hibridar-se sem que haja contradição nesse processo. Para o autor, hibridação é 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).

A trama coloca o narrador como o produtor de um filme, que busca contar a vida de Gomes e reforça a vaga 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 glorificado foi esquecido e abandonado” (FONSECA, 2011, p.

12). A narrativa é linear e comporta as características de um romance histórico, gênero a que a literatura passa a se dedicar sobretudo a partir do Iluminismo (LUKÁCS, 2011).

O romance histórico preocupa-se em trazer à tona fatos passados. Isso não quer dizer que antes desse período fosse impossível encontrar romances que tratassem elementos históricos. Estes, no entanto, detinham-se a uma “temática puramente exterior, por sua ‘roupagem’”. Não só a psicologia das personagens, como também os costumes retratados são inteiramente da época do escritor” (LUKÁCS, 2011, p. 33); o autor retrata o seu tempo e espaço. Contudo, o que impulsiona o advento do romance histórico é saber como os fatos passados condicionam e/ou interferem na vida das pessoas em momentos distintos. Dessa maneira, volta-se ao passado – direcionando o olhar sobre as crises decorrentes de uma época – na tentativa de apostar em um futuro diferente.

A partir de uma perspectiva histórica, *O Selvagem da Ópera* faz uma reflexão sobre o contato de diferentes culturas, ao envolver temas como a arte erudita, a lei Áurea e a transição da Monarquia para a República. O livro busca desmitificar a noção de “selvagem”, muitas vezes associada ao colonizado diante do colonizador e também à questão racial, que sempre acentuou as desigualdades sociais no Brasil. Dessa maneira, o romance propõe um debate das questões que muitas vezes são veladas e relegadas à margem, pois tratar de assuntos como esses não é confortável para quem está no topo da pirâmide social.

Nesse romance, a vida de Gomes é abordada a partir dos 23 anos de idade, quando ele começa sua ascensão artística e também porque, de acordo com o narrador, seria demasiado enfadonho abordar sua infância, que aparece de forma recorrente em seus sonhos. Repetidas vezes essa recordação manifesta-se durante o sono e é bastante 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 Gomes encontrará no decorrer da sua vida artística, terá de lutar contra suas próprias angústias e vícios.

Cabe lembrar que todos os acontecimentos desse período estão envoltos no que se entende por hibridismo cultural. Aqui, retomando Canclini (2013), essa concepção de uma fusão de culturas tanto pode gerar ganhos como perdas. Nesse caso, as perdas predominaram e ruíram a carreira e a vida pessoal do artista. No romance, a trajetória percorrida por Gomes foi de Campinas a São Paulo, de lá para o Rio de Janeiro e então à Itália. Nesse percurso ele conheceu muitas pessoas, inclusive o seu mecenas, D. Pedro II, que nessa época começava a enfrentar grandes problemas políticos. 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:

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 foi 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). No seu sentido estrito esse termo pode ser entendido como a denominação de um gênero dramático acompanhado de música. Um espetáculo dividido em atos que se unem a um tema principal e é comandado por um maestro.

A atividade operística em território nacional toma outro rumo com a chegada da Corte Portuguesa ao Rio de Janeiro (1808). 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 de Gomes é vasta, mas o trabalho que o consagrou como artista foi *O Guarani*, em 1870, um libreto baseado no romance homônimo de José de Alencar.

O livro representa as dificuldades da hibridação cultural no Brasil. Essas causas estão envoltas em questões que remetem à ideia de colonizador e colonizado. Ainda mais ao se tratar de arte. Até a segunda metade do século XIX não havia uma produção artística genuinamente brasileira. De uma forma geral, o que havia na América Latina era uma tentativa, de acordo com Santiago (2000), de transformar a arte em simulacro do original europeu. 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 formulações refletem o período do descobrimento e da colonização, mas não obstante 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 à produção artística, contudo, ela devia seguir uma 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 da análise de *O Selvagem da Ópera*, 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 tentar agradar a um público estrangeiro e também aos brasileiros é que 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 – mesmo, segundo o narrador, ela ter se assustado com a cor da pele de Gomes. Além disso ele se encanta com os costumes na cidade, com “a rua do Ouvidor e seus cafés, as lojas de secos e molhados da rua do Rosário [...]. Carlos se alegra com a visão das belas burguesas que saem às compras no fim da tarde” (FONSECA, 2011, p. 24).

Em contrapartida, desde o início de sua carreira sempre teve quem o menosprezasse, seja pelo talento, pela cor da pele, pela 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 Gomes procurava, sempre, defender-se 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 Gomes enfrenta, já em Milão, é a impossibilidade – por conta da idade avançada – de se inscrever no Real Conservatório, onde iria aprimorar seus estudos e se tornar, enfim, um maestro. Além disso, o clima é um agravante: “O frio o incomoda, ele logo fica doente das vias respiratórias, do fígado... Passa os insuportáveis dias de inverno deitado na cama, sentindo-se mal” (FONSECA, 2011, p. 52). 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 e 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 Lilia Schwarcz (1998), consagrou D. Pedro II, também foi o estopim para as desavenças dos militares com a 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 afetaram o financiamento às “artes” e Gomes 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 inquisilado por todos os lados!” (FONSECA, 2011, p. 58).

Mesmo com dificuldade de “inspiração musical”, Gomes consegue o título de maestro e inicia seu longo trabalho de fazer um libreto de *O Guarani*. Dessa maneira ele vive na Itália, com poucos momentos bons e muitos ruins, como os problemas financeiros (de acordo com o narrador, Gomes nunca conseguirá administrar bem seus negócios), a falta da composição de um libreto que chamasse a atenção do público, a morte do pai, o clima e o vício do cigarro que o consumia.

Mas a visão que o estrangeiro teve sobre o maestro, sobre a sua cor e origem, fez com que essa hibridação cultural que se desejou ser bem-sucedida se tornasse um sonho muito distante, aliás, uma aceitação que efetivamente nunca aconteceu. Pode ter ficado 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 é restrita a uma pessoa, mas atinge nações. Essa é uma questão que 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 proporcionar uma autonomia pós-colonização. Aliás, o prefixo “pós” não glorifica essas nações, pois o “desligamento” do país colonizador deixou marcas profundas na história e, por mais que se insista em uma mudança, ela 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.

Nos anos finais do século XIX o Brasil era visto como um país de mestiços tanto aqui como no exterior: “‘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 Gomes quando ele foi à Itália. No romance, o maestro, ao intencionar casar-se com Adelina, com quem dividiu longos anos da sua vida, inclusive com filhos, é assim visto pela família dela: “Sua irmã Josefina, 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 diferentes” (FONSECA, 2011, p. 70). Essa questão racial esteve tão presente e influenciou a vida do maestro ao ponto de ele mesmo tentar ser diferente. Em vários momentos ele alisa os cabelos com um ferro quente e tenta, o tempo todo, se sobressair ou simplesmente viver naquele meio que o



aceita apenas pela qualidade de trabalho que conseguiu até aquele 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 esses foram transformando Gomes. Ele acreditava igualar-se 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, elevando, de alguma forma, os produtores dos espetáculos.

Mas a decadência 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, de que discute Hall (2006). Não se encontra mais em um eixo fixo, do qual possa guiar seus passos. 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 vê ainda mais sozinho, pois o financiamento que recebia do império amenizava sua vida financeira que nunca esteve estável.

A vida de Gomes pode ser entendida, também, como fazendo parte do movimento migratório que a América Latina viveu e, em parte, ainda vive. Sua vida 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 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 integrante desse meio vai ao encontro do pensamento que Santiago (2000) propõe ao tratar da questão do civilizado e do “bárbaro”, bem como as consequências dos embates

culturais nas grandes conquistas de terras que fizeram os europeus e a hegemonia do processo de modernização no Ocidente.

Ainda assim, alguns acontecimentos no romance conferem ao Brasil o caráter de país que detém traços da modernidade, tais como: o crescimento urbano, a disseminação de informações pela imprensa, uma maior abertura para eventos culturais, entre outros. Contudo:

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 Gomes foi *O Guarani*, um libreto que tomou por base a história de uma filha de europeus unindo-se com um índio, Ceci e Peri, respectivamente. Esse panorama pode ser visto como análogo à tentativa de amenizar a maneira com que o europeu estendia o olhar à população dos trópicos. Mas esse contexto ficou à margem da grande ópera, pois até mesmo os intérpretes das personagens principais não tinham as mesmas características que tornassem a montagem verossímil. Em uma passagem, o maestro, praticamente sem paciência, diz ao tenor que fará o papel de Peri: “‘Senhor Villani, Peri é um índio, os índios são glabros. Eles não têm pelos no rosto!’. ‘Eles também não cantam óperas. Senhor Gomes, cortar o meu bigode seria para mim como cortar uma perna’” (FONSECA, 2011, p. 87-88). O porte físico do italiano não era condizente com o exposto por José de Alencar no seu romance, base para essa ópera. Mas, segundo o narrador, o que se exigia, no momento, era a voz e não a aparência física.

Essa foi a tentativa de um artista de produzir um trabalho estritamente nacional, mas isso não foi possível em um amplo contexto, haja vista que 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 germinadas, desenvolvidas, amadurecidas e cristalizadas a partir da produção de seus antecessores (BRANDÃO, 2012, p. 44).

Assim, na perspectiva latino-americana, 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 (2013), ao propor que não haja segregação de culturas, ou seja, tanto o erudito quanto o culto e o popular, cada um a sua maneira, mantêm suas peculiaridades e devem ser respeitadas.

Esse romance compartilha de uma literatura que se dispõe a discutir embates culturais. Mesmo ao se tratar de uma ficção, o autor apropriou-se de uma personalidade

histórica e debruçou-se sobre uma pesquisa que revelou situações que corroboram com a situação da hibridação cultural e suas consequências, neste caso, não tão satisfatórias para o maestro Gomes. Assim, o que se observa é que não há valores intrínsecos do homem no âmbito social. Avalia-se pelo que se tem e não necessariamente pelo que se é. Contudo, no romance em análise 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 personagens 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, com a Proclamação da República, perde o auxílio financeiro que recebia do império e decide voltar ao Brasil. Mas com os republicanos consegue apenas a direção do Conservatório de Música do Pará, pois no Rio de Janeiro e em São Paulo já não era mais conveniente que estivesse. Instalado no Norte do país, sua saúde foi piorando cada vez 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, estarrecido, não sabe o que fazer; segura a cabeça de Carlos. Um último jorro de sangue. O corpo aquieta-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*. Dessa maneira, retomando Hall (2006), quando diz que a identidade é construída historicamente, pode-se entender, então, que Gomes passou por momentos distintos ao longo da sua trajetória que o impulsionaram na maneira de pensar e, conseqüentemente, na maneira de agir, o que alterou, 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 Gomes esbarraram no que Canclini (2013) chama de imitação da arte, no período retratado, século XIX, que vai seguir outro rumo, mesmo que parcialmente, somente no movimento modernista do século XX. Nesse período há uma preocupação em exaltar o nacional e, conseqüentemente, promover um distanciamento da cultura estrangeira. Para Netto (2005), é com o movimento antropofágico que o primitivismo se sobressai nas artes em geral. Os que aderem ao movimento procuram desenvolver um trabalho voltado para o nacional, procurando desmitificar a ordem social artística de décadas anteriores, assim como a experiência de Gomes, visto como um selvagem, diante do europeu.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na perspectiva de análise adotada neste trabalho, percebe-se que hibridação 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. Tratam-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 de hibridação que melhor se ajustem.

Mas cabe lembrar que não há fusão sem contradição. Em relação à personalidade histórica representada, ela não soube lidar com as questões culturais onde tentou inserir sua arte. Por outro lado, o meio social europeu, que recebeu o maestro, e a classe "burguesa" no Brasil, não abriram mão de suas prerrogativas e ainda julgaram a capacidade de uma pessoa que seria "inferior" a eles, um "selvagem" em um meio destinado à arte erudita.

Problematizar Antônio Carlos Gomes, dentro de uma perspectiva de romance histórico, é reforçar a ideia de estender um olhar ao passado para ver e/ou rever questões que ainda são latentes na sociedade contemporânea. O termo "selvagem", aliado à diferenciação por raça e cor, do ponto de vista cultural, leva ao entendimento de uma linha de construção identitária que é reflexo do pensamento no período colonial.

## REFERÊNCIAS

- 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.
- BITARÃES NETTO, Adriano. *Antropofagia Oswaldiana: um receituário estético e científico*. São Paulo: Annablume, 2005.
- BRANDÃO, J. M. Ópera no Brasil: um panorama histórico. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 12, n. 2, p. 31-47, 2012.
- 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.
- 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 jan. 2016.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- FONSECA, Rubem. *O Selvagem da Ópera*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

\_\_\_\_\_. 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.

LUKÁCS, György. A formação clássica do romance histórico. In: LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011. p. 31-84.

PINTO, Álvaro V. *O conceito de tecnologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

SANTIAGO, Silviano. 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.