

ELAINE CRISTINA CARON

A METAFICÇÃO E AS ENTRELINHAS EM
O DOENTE MOLIÈRE (2000),
DE RUBEM FONSECA

ASSIS
2008

ELAINE CRISTINA CARON

A METAFICÇÃO E AS ENTRELINHAS EM
O DOENTE MOLIÈRE (2000),
DE RUBEM FONSECA

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e
Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual
Paulista para a obtenção do título de Mestre em Letras
(Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientadora: Dr^a. Maria Lídia Lichtscheidl Maretti

ASSIS
2008

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

C293m Caron, Elaine Cristina
A metaficção e as entrelinhas em O doente Molière (2000),
de Rubem Fonseca/ Elaine Cristina Caron. Assis, 2008
141f. : il.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras
de Assis – Universidade Estadual Paulista.

1. Fonseca, Rubem, 1925- 2. Molière, 1622-1673. 3. Lite-
ratura brasileira – História e crítica. 4. Gêneros literários. 5.
Intertextualidade. I. Título.

CDD 869.909
869.93

Ao Leandro, que mesmo estando longe sempre
soube se fazer presente;

Aos meus pais, Luiz e Zezinha, a quem devo
tudo o que sou.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de deixar meus mais sinceros agradecimentos...

Aos meus pais, Luiz e Zezinha, pelo amor com que sempre se dedicaram à nossa família e, especialmente, pela confiança em mim depositada.

À minha querida orientadora Dr^a. Maria Lídia L. Maretti, pelo carinho com que sempre me recebeu e ouviu; pela paciência; pelo exemplo de humildade, dedicação e amor com que desenvolve seu trabalho; e, sobretudo, por dividir comigo a paixão por Rubem Fonseca e Molière.

À Dr^a. Ana Maria Carlos pela atenção e gentileza com que me atendeu quando solicitada, e pelas valiosas observações e sugestões apontadas tanto no trabalho final de sua disciplina como no Exame de Qualificação.

Ao Dr. Antonio Roberto Esteves, pela leitura cuidadosa do trabalho, pelas importantes observações e sugestões apontadas no Exame de Qualificação e, principalmente, pela generosidade ao mostrar-me aspectos do texto fonsequiano ainda invisíveis para mim.

Aos amigos queridos...

Àqueles que conheço desde a infância e que sempre estiveram ao meu lado, tanto nos momentos de comemoração como também naqueles difíceis: Elaine, Roberta, Sandra, Aline, Marco.

E àqueles que tive o prazer de encontrar nos corredores e salas-de-aula da Faculdade: Geovana e Jaison – que sempre me apoiaram e muito me ensinaram em nossas longas conversas (hoje um pouco mais escassas) e que sempre se lembraram de mim ao verem nas estantes de alguma livraria ou sebo o nome de Rubem Fonseca. À Ariane, com quem dividi bons momentos durante a graduação e o estágio de francês; à Dani que me conforta e me encoraja sempre; à Fernanda e à Sandra pelas preciosas dicas.

Obrigada a todos pela compreensão quanto à ausência e pelo incentivo.

À minha família: aos meus irmãos Lucimar e Carlos, pelo exemplo de determinação; ao meu cunhado Cido pelo bom-humor de sempre; à Ana Claudia que já não sei mais se é cunhada ou irmã; à Gabriela, Amanda e Thalia, minhas sobrinhas amadas que me entusiasma com sua alegria; ao meu sobrinho Arthur pela alegre companhia de todos os dias, e por demonstrar sintomas de que compartilha comigo o gosto pelas *histórias*.

À Terezinha, Francisco, Luciano e toda sua família por terem me acolhido com amor.

A todos aqueles que direta ou indiretamente estiveram envolvidos neste processo: professores; funcionários da seção de pós-graduação e da biblioteca; professores do programa de pós-graduação; colegas de graduação, da segunda habilitação e das disciplinas da pós-graduação que, com suas contribuições durante as aulas e também nos corredores, muito me ajudaram, ainda que não saibam disso.

A CAPES por financiar esta pesquisa.

E, finalmente, um agradecimento especial ao Leandro que escolheu estar ao meu lado, compartilhando as alegrias e também as angústias do processo de confecção deste trabalho e, que além do amor, me deu amizade, compreensão e incentivo, sem o qual eu talvez não tivesse conseguido chegar até aqui. Muito obrigada.

“Moral: existem idéias obsessivas, nunca pessoais, os livros se falam entre si, e uma verdadeira investigação policial deve provar que os culpados somos nós.”

(Umberto Eco, *Pós-escrito a O Nome da Rosa*)

“A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, já que não pode ser destruído porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado: com ironia, de maneira não inocente.”

(Umberto Eco, *Pós-escrito a O Nome da Rosa*)

RESUMO

O doente Molière (2000), de Rubem Fonseca (1925 -), é um romance que narra os acontecimentos que marcaram a vida e que circundaram a morte do dramaturgo francês Molière (1622-1673). A narrativa é feita por seu amigo marquês, que prefere se manter anônimo: ele se sente torturado por sua consciência, por se ter calado durante muito tempo a respeito da possibilidade de envenenamento do autor de *Le malade imaginaire* (1673), e decide agora esclarecer o pretense assassinato. Observando os recursos utilizados na escritura deste romance, constatamos vários elementos que nos permitem vê-lo como o que Linda Hutcheon chama de romance histórico pós-moderno (1991), sendo que alguns deles são os seguintes: há presença de *hibridismo* genérico, já que se trata de um romance que mescla teatro, narrativa policial e histórica; a *metaficção* – dado que o narrador alude constantemente ao processo de produção da obra e conta um acontecimento baseado na história; a *paródia* dos gêneros – há uma nítida subversão genérica, assim como a presença do procedimento intertextual, principalmente com as obras do dramaturgo Molière, já que o romance tem como substrato motivador *Le malade imaginaire*, além de outras peças importantes da carreira do dramaturgo. Além disso, merecem também a nossa atenção as citações provenientes dos *Essais* de Michel de Montaigne (1580).

Palavras-Chave: Rubem Fonseca, *O doente Molière*, romance brasileiro contemporâneo, metaficção historiográfica, hibridismo genérico, intertextualidade.

RÉSUMÉ

O doente Molière (2000), de Rubem Fonseca (1925 -), est un roman racontant les événements qui ont marqué la vie et surtout la mort du dramaturge français Molière (1622-1673). Le récit est fait par son ami le Marquis, qui préfère se maintenir anonyme: il se voit torturé par sa conscience, pour s'être longtemps tu à propos de la possibilité d'empoisonnement de l'auteur de *Le malade imaginaire* (1673), et décide maintenant d'éclairer le prétendu meurtre. Si l'on observe les recours employés dans l'écriture de ce roman, on constate la présence de plusieurs éléments qui nous permettent de l'envisager comme ce que Linda Hutcheon nomme le roman historique post-moderne (1991), parmi lesquelles on peut citer les suivants: la présence de l'*hybridité générique*, puisqu'il s'agit d'un roman qui mélange le théâtre, les récits policier et historique; la *métafiction* – car le narrateur fait constamment allusion au processus de production de l'oeuvre et raconte un événement basé sur l'histoire; la *parodie des genres* – il y a une subversion générique nette, ainsi que la présence de l'*intertextualité* avec plusieurs auteurs, notamment avec les oeuvres de Molière, puisque le roman suppose *Le malade imaginaire* comme sa source de motivation, outre d'autres pièces importantes dans la carrière du dramaturge. Et il y a encore plusieurs citations des *Essais* de Michel de Montaigne (1580) qui méritent aussi notre attention.

Mots-clés: Rubem Fonseca, *O doente Molière*, roman brésilien contemporain, métafiction historiographique, hybridité générique, intertextualité.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
1. CAPÍTULO I: OS ELEMENTOS PÓS-MODERNOS DE <i>O DOENTE MOLIÈRE</i>	12
1.1. Rubem Fonseca e os dois lados do crime.....	12
1.2. O contexto da obra de Rubem Fonseca e a recepção de <i>O doente Molière</i>	18
1.3. A pós-modernidade – a contradição e o paradoxo como elementos constitutivos da literatura.....	24
1.4. O hibridismo genérico.....	27
1.5. Rubem Fonseca coloca em xeque a historiografia oficial: uma versão fictícia da morte do dramaturgo francês.....	30
1.6. Um detetive indiscreto: o Marquês Anônimo e a tradição do gênero policial...	40
1.7. As pistas.....	54
1.8. A dimensão memorialística de <i>O doente Molière</i>	65
2. CAPÍTULO II: METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA: OS PARADOXOS DA PÓS-MODERNIDADE E A “PRESENÇA” DA HISTÓRIA EM <i>O DOENTE MOLIÈRE</i>	75
2.1. O conceito de metaficção historiográfica e de paródia.....	75
2.2. Elementos pós-modernos na literatura fonsequiana.....	81
2.3. Em meio às fofocas dos bastidores.....	86
2.4. A metaficção e as “mãos sujas”.....	89
2.5. O século XVII e sua ideologia.....	96
2.6. Um livro de muitas faces: as várias narrativas de <i>O doente Molière</i>	101
3. CAPÍTULO III: <i>O DOENTE MOLIÈRE</i> NA MIRA DO OLHAR INTERTEXTUAL.....	105
3.1. O conceito de intertextualidade na literatura pós-moderna.....	105
3.2. O teatro de Fonseca	114
3.3. Rubem Fonseca leitor de Molière: O mito de Dom Juan e a construção dos personagens nos romances fonsequianos.....	117
3.4. Dom Juan e o Marquês Anônimo: a incorporação do mito.....	122
3.5. Outras relações intertextuais.....	127
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	136
REFERÊNCIAS.....	138

INTRODUÇÃO

Este trabalho que, inicialmente, tinha como título “História, Ficção e Intertextualidade em *O doente Molière* (2000), de Rubem Fonseca”, é fruto de várias etapas da pesquisa que datam desde a Iniciação Científica (iniciada em 2005 com o patrocínio da FAPESP), até as disciplinas da pós-graduação, passando pela segunda habilitação em Língua e Literaturas Espanhola e Hispano-americana. Como se trata de uma ampliação do Projeto de Iniciação Científica, resolvemos incluir aqui os resultados daquele trabalho – com as devidas alterações – além de acrescentar questões que surgiram durante e após seu desenvolvimento. Portanto, mesmo apresentando um título e um direcionamento um pouco diferentes, o objetivo nunca foi deixado de lado, ou seja, mantivemos nosso foco, durante todo esse percurso, de estudar as características da pós-modernidade encontradas em *O doente Molière*.

Destas características, resolvemos nos aprofundar principalmente em quatro, sendo a primeira a presença do *hibridismo genérico*, já que se trata de uma narrativa que, por um lado, é romance policial, histórico e autobiográfico e, por outro, pode até mesmo ser lido como uma biografia do dramaturgo Molière, haja vista que muitos elementos biográficos estão presentes na construção da narrativa. Portanto, com base em todos estes aspectos do romance, pode-se afirmar que, embora a ficha catalográfica o defina como “ficção policial e de mistério”, em nosso estudo constatamos que a melhor definição seja romance brasileiro pós-moderno, dados os diversos gêneros que constituem esta narrativa e que só poderiam conviver dentro do gênero romanesco, que é híbrido em sua essência e que possibilita uma série de diferentes leituras.

A segunda característica da pós-modernidade por nós investigada é a *metaficção historiográfica*, termo utilizado por Hutcheon (1991) para descrever e estudar esta relação contraditória e complexa do passado com o presente e da história com a ficção, muito comum nos romances pós-modernos, e, também presente em *O doente Molière*, dado que a narração tem como tema um acontecimento baseado na história e como personagens figuras ilustres do passado. Além disso, o estudo da metaficção tem espaço em nosso trabalho, haja vista que o narrador alude constantemente ao processo de produção da obra.

Apoiados na teoria da paródia desenvolvida por Hutcheon (1985), iremos abordar de que maneira o romance pode se configurar como uma *paródia dos gêneros*, por meio da constatação de que há uma nítida subversão genérica.

Além da reflexão sobre os traços de pós-modernidade relacionados acima, destacaremos a investigação do procedimento intertextual, o que constitui uma novidade com relação ao trabalho de pesquisa de iniciação científica. Esta quarta característica será analisada a partir da reflexão sobre o diálogo que é estabelecido entre o romance de Fonseca e as peças de Molière nele citadas, principalmente *Le malade imaginaire (O doente imaginário)*, de 1673, e *Dom Juan*, de 1665. A primeira peça é o substrato motivador do romance, tendo em vista que o título não é apenas uma referência inocente, mas anuncia todo um trabalho de pesquisa e conhecimento da obra do dramaturgo francês e, desta forma, estabelece um diálogo com ela tanto no plano do conteúdo como também no plano formal. Por sua vez, a relação com a peça *Dom Juan* se dá notadamente na construção do personagem-narrador já que, de acordo com nossa leitura, ele seria uma reencarnação do personagem que se tornou um mito na literatura ocidental. Outras relações intertextuais também estão presentes no romance e merecem nossa atenção, por se tratar de um elemento caro à pós-modernidade, que vem explorando-o de uma forma muito consciente e que garantem ao texto literário sua “abertura”, ou seja, a possibilidade de variadas leituras, conforme o repertório de cada leitor.

Embora todas estas questões se entrecruzem no processo de construção da obra, dificultando estabelecer os limites de cada uma, em nosso trabalho optamos por separá-las a fim de alcançar maior clareza no estudo de cada uma. Para tanto dividimos o presente estudo em três grandes partes.

No capítulo I, intitulado “Os elementos pós-modernos de *O doente Molière*”, após situar o romance no contexto da obra fonsequiana, tratamos das inovações propostas pela literatura pós-moderna e dos elementos encontrados no romance de Fonseca que nos permitiram colocá-lo na esfera do que se chama romance pós-moderno. Em seguida, abordaremos a questão do caráter híbrido da narrativa, em sua mescla de romance histórico, policial, autobiográfico e memorialístico, além de refletir sobre os aspectos referentes a outros gêneros (teatro, diário, cartas) que são incorporados na própria estrutura do romance.

Para isso, tomamos como base o texto de Mikhail Bakhtin (1990), “Epos e romance (sobre a metodologia do estudo do romance)”, em que o teórico destaca as propriedades do romance como gênero em constante evolução, além de apontar seu caráter essencialmente híbrido. Esta consciência de que o próprio gênero nasceu por meio das mesclas e parodizações de gêneros anteriores a ele nos proporcionou olhar de uma forma mais crítica para *O doente Molière*, numa tentativa de buscar quais os gêneros que mais se destacaram neste processo de

releitura da obra de Molière e, de certa forma, da tradição literária ocidental, mas sobretudo, buscar quais os objetivos de Fonseca ao tomar como modelo estrutural e/ou temático determinados gêneros literários.

No segundo capítulo, “Metaficção historiográfica: os paradoxos da pós-modernidade e a “presença” da história em *O doente Molière*”, considerando o conceito de *metaficção historiográfica* proposto por Hutcheon, em sua *Poética do Pós-Modernismo*, (1991), abordamos a forma como esta “presença do passado” é apresentada no romance, observando principalmente a maneira como os personagens históricos, e os problemas por eles enfrentados no século XVII são desenvolvidos. Além disso, é necessário destacar que a pós-modernidade trabalha exaustivamente com a consciência de que o discurso historiográfico sempre privilegiou apenas um lado – o dos vencedores –, e que, por se tratar de discurso, não consegue alcançar a pretensa objetividade. Isto fez com que os rumos dos estudos da história, assim como também o do romance histórico, mudassem e que todo o processo de escrita e leitura da história fosse revisto.

O romance pós-moderno, através da *metaficção historiográfica*, se propõe, portanto, a sugerir novas versões e a preencher as lacunas do discurso historiográfico, tendo como principais instrumentos deste trabalho a paródia e a ironia. Desta forma, a volta ao passado não leva a um retorno nostálgico ou saudosista, e sim a uma reavaliação crítica, estabelecendo com ele um diálogo irônico. É com base em tais reflexões que lemos *O doente Molière*, considerando as investidas metalingüísticas do narrador, bem como as soluções narrativas pós-modernas encontradas para re-contar um episódio da história literária francesa.

Pensando na forma como o procedimento intertextual é visto e trabalhado na contemporaneidade, fizemos, no último capítulo, “O doente Molière na mira do olhar intertextual”, um levantamento sobre o desenvolvimento de seu estudo e a verificação de como as relações intertextuais se apresentam no romance em questão. Nosso objetivo, neste capítulo, foi o de refletir sobre o importante papel da tradição literária e o de analisar de que forma Fonseca trabalhou com esta questão, buscando as “intenções” que estão por trás do diálogo com a obra de Molière e, principalmente sua peça *O doente imaginário*, pois em se tratando de uma obra pós-moderna devemos ter em vista que muito mais que uma simples referência, a ligação a esta peça se configura como uma das chaves de leitura para o romance.

E finalmente, nas Considerações Finais, foi o momento em que analisamos o progresso dos estudos e em que medida o presente trabalho poderá contribuir para os estudos da obra fonsequiana.

Neste momento, tendo estabelecido a maneira como conduziremos o presente trabalho, parece-nos interessante relembrar um texto em que Eco recupera uma metáfora de Borges – “um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam” – e a completa, afirmando que mesmo que as trilhas que existem neste bosque não estejam bem definidas, “todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção.” (ECO, 1999, p.12).

Esta é uma bela metáfora para a leitura, pois como o próprio Eco afirma, no texto narrativo o leitor é obrigado o tempo todo a decidir qual caminho irá seguir.

Vejamos, pois, os caminhos que nós abrimos neste bosque...

CAPÍTULO I

OS ELEMENTOS PÓS-MODERNOS DE *O DOENTE MOLIÈRE*

1.1. Rubem Fonseca e os dois lados do crime

Conhecido sobretudo por seus livros de contos *Lúcia McCartney* (1965), *Feliz ano novo* (1975) e *O cobrador* (1979), e por seus romances *O caso Morel* (1973); *Bufo & Spalanzani* (1986) e *A grande arte* (1983), em que o lado mais violento e cruel do homem moderno é deflagrado de uma forma ágil e crua, por meio de uma linguagem direta que contém ecos da oralidade, Rubem Fonseca se tornou o iniciador, na literatura brasileira, do que Alfredo Bosi chamou de conto “brutalista” (BOSI, 1975, p.18).

Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país de Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca, da Zona Sul, onde, perdida de vez a inocência, os “inocentes do Leblon” continuam atulhando praias, apartamentos e boates e misturando no mesmo coquetel instinto e asfalto, objetos plásticos e expressões de uma libido sem saídas para um convívio de afeto e projeto. (BOSI, 1975, p. 18)

Pouco se sabe a respeito da vida particular deste escritor avesso à imprensa e à exposição, que começou a carreira literária quase aos quarenta anos. O certo é que nasceu em 11 de maio de 1925, em Juiz de Fora (MG), e ainda criança mudou-se para o Rio de Janeiro, onde estudou Direito e foi delegado de polícia por algum tempo. Estas particularidades da vida de José Rubem Fonseca nos interessam unicamente pelo fato de ser este o universo representado constantemente em sua obra: o Rio de Janeiro como cenário, os advogados, os inspetores de polícia, os investigadores particulares e médicos legistas como personagens; o submundo do crime e a prostituição como alguns dos temas que freqüentam seus contos e romances.

Diferentemente do que se poderia esperar, no entanto, a arte de Fonseca, mesmo sendo construída dentro deste universo de violência urbana, não se torna panfletária. O que queremos dizer com isso é que em suas narrativas Fonseca não tenta justificar a violência como sendo proveniente apenas das classes desfavorecidas, que não possuem educação e condições financeiras adequadas. Ele representa uma sociedade que, de modo geral, tem visto seus valores morais e éticos sendo diluídos a ponto de quase desaparecerem, em que a individualidade tornou-se mais importante que a preocupação com o próximo. Nestas novas

condições, em que tudo passa a ser relativizado, também os papéis de mocinho e bandido são diluídos e, por isso, nenhum personagem é totalmente bom ou totalmente ruim. Eles são indivíduos dos quais o leitor sempre tem que manter certa desconfiança e que podem apresentar ações e reações surpreendentes e inesperadas.

Os narradores, que na grande maioria dos contos e romances são também os protagonistas das histórias, transmitem ao leitor o seu próprio ponto de vista da situação narrada e, desta forma, Fonseca consegue o mesmo efeito que Umberto Eco diz ter buscado ao escrever *O nome da Rosa* (1980): utilizando uma máscara ele se esconde atrás de advogados como Mandrake (narrador de *A grande arte* e outros contos – um de seus personagens mais famosos), de lutadores profissionais, de garotas de programa, executivos, damas da alta sociedade, assassinos profissionais, entre outros, permitindo que eles falem por si, e evitando, assim, que algum juízo de valor, revelado pela voz do homem José Rubem Fonseca, eventualmente apareça.

Afora isso, como aponta Fernanda Cardoso (2007) em um artigo sobre os romances policiais de Fonseca, o escritor consegue o que poucos alcançaram: representa tanto os que vivem à margem do sistema, os excluídos, como os que constituem o que chamamos de elite, ou seja, aqueles que tiveram acesso à boa educação, à cultura e aos luxos adquiridos pelo dinheiro. O que mais chama a atenção é que nos dois casos a mesma verossimilhança pode ser verificada, pois o escritor conhece muito bem os dois universos e tudo o que os rodeia, e, no entanto, não toma partido nem de um e nem de outro.

O mundo marginal das grandes cidades é representado em contos como “Henri” (2004, p. 46), “Passeio Noturno” (2004, p.243), “Família” (2004, p. 624) e “O cobrador” (2004, p. 272) com uma grande intensidade e por meio de uma linguagem tão forte e violenta que transporta o leitor para dentro do mundo narrado, causando uma sensação de choque e impotência diante dos acontecimentos da narrativa que, ao mesmo tempo em que nos fazem lembrar as notícias policiais que lemos todos os dias nos jornais, são construídos por meio de um trabalho com a linguagem que os torna poéticos. A grande arte de Fonseca é, portanto, a de extrair poeticidade até mesmo da violência. Isso acontece porque, assim como um cirurgião, o escritor sabe até onde pode ir com seu bisturi: cada palavra é pesada e medida para que o texto não caia no excesso que pode levar ao mau gosto e agredir desnecessariamente o leitor.

Como sabemos, Rubem Fonseca além de contista e romancista, também é roteirista, tendo adaptado para o cinema algumas de suas próprias obras, como é o caso de *Relatório de*

um homem casado (1974), filme dirigido por Flávio Tambelini, *A grande arte* (1991), filme dirigido por Walter Salles Jr. e *Bufo & Spallanzani* (2000) – em colaboração com Patrícia Melo –, dirigido por Flávio Tambelini. Também é seu o roteiro do filme *O homem do ano* (2003), dirigido por seu filho José Henrique Fonseca e baseado no romance *O matador* (1995), de Patrícia Melo.

Podemos, portanto, em vista desta outra habilidade de Fonseca, chegar à constatação de que a linguagem dinâmica de sua narrativa seja, talvez, uma influência da expressão cinematográfica a qual ele tem se dedicado como roteirista, pois a linguagem utilizada em seus contos e romances é rápida, direta, formada por períodos curtos que dão agilidade à narrativa, assim como, geralmente, são curtos os diálogos e ágeis as cenas destes filmes.

Alfredo Bosi diz que “a dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído.” (BOSI,1975, p.18)

Além disso, toda informação que acompanha as falas dos narradores e dos personagens agregam noções pontuais do ambiente e das características necessárias para que o leitor consiga, em sua mente, visualizar o que se passa, sem que isso trunque o texto por excesso de descrições. Segundo as palavras de Ariovaldo José Vidal, em *Roteiro para um narrador*,

Há também em seu estilo, como já observou a crítica, muita influência do modo cinematográfico de narrar. Quem lê seus contos percebe de imediato a agilidade criada pelos cortes bruscos: bastaria pensar a esse respeito no “Caso F. A.”, em que o corpo flexível, ágil, dançante do narrador passa veloz pelas frases curtas e rápidas que compõem a narrativa. A agilidade lembra Dashiell Hammett, e sobretudo a narrativa febril de James Cain. (2000, p.125)

Outra característica dos contos de Fonseca narrados em primeira pessoa é o fato de haver uma indistinção entre o tempo dos acontecimentos, ou da narrativa, e o tempo da escrita, da narração, como se a narrativa fosse transcrita ao mesmo tempo em que os fatos ocorrem. Vidal diz que “um dos aspectos mais visíveis nesse sentido é o procedimento da presentificação do tempo narrativo, enunciado e enunciação estreitando-se no ritmo veloz das ações.” (2000, p.125).

Vejamos um excerto do conto “O cobrador”, publicado pela primeira vez em 1979 no livro de mesmo título:

A rua está cheia de gente. Digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida, boceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo. Um cego pede esmolas sacudindo uma cuia de alumínio com moedas. Dou um pontapé na cuia dele, o barulhinho das moedas me irrita. Rua Marechal Floriano, casa das armas, farmácia, banco, china, retratista, Light, vacina, médico, Ducal, gente aos montes. De manhã não se consegue andar na direção da Central, a multidão vem rolando como uma enorme lagarta ocupando toda a calçada. (FONSECA, 2004, p.273)

Neste conto, um homem inconformado com sua condição e com o que chama de falta de oportunidades narra suas peripécias pelas ruas do Rio de Janeiro ao decidir cobrar seus direitos à sociedade. Na abertura de “O cobrador”, o leitor é levado pelo personagem-narrador a uma sala de espera de um consultório de dentista onde ele está aguardando para ser atendido. Logo em seguida o leitor testemunha uma de suas cobranças: o dentista, ao terminar de arrancar o dente, pede o pagamento, mas o narrador se nega a pagar e explica: “Eu não pago mais nada, cansei de pagar!, gritei para ele, agora eu só cobro!” (FONSECA, 2004, p. 273), e dá um tiro no joelho do dentista e sai.

O leitor ainda desacostumado com o estilo fonsequiano pode ficar perplexo com a forma com que é introduzida esta narrativa, pois a presença de uma linguagem direta, com reflexos da oralidade e o uso de palavras de baixo calão, e a agilidade da cena não deixam tempo para o leitor se acostumar com a violência do personagem-narrador. Contudo, após o tiro aparece o trecho transcrito acima, em que o personagem, mesmo sem nome ainda, aparece, de certa forma, humanizado. Ele que antes parecia um animal seguindo seu instinto de violência, agora ganha contornos humanos. Ainda está sem rosto e sem nome, é verdade, mas já deixa de ser apenas um agressor para se mostrar também agredido, representando outras pessoas que também estão pelas ruas procurando seu espaço e esperando a educação, a comida e a dignidade que a sociedade lhes deve.

No entanto, como cabe lembrar, Fonseca não defende seu personagem, ele aparece desnudo de compaixão e de dignidade. Prova disso é o fato de ele não se envergonhar em agredir um cego que pede esmolas e que é tão desprovido quanto ele, apenas por se sentir incomodado com o barulho das moedas.

Neste conto, assim como em muitos outros, está presente a influência negativa da cidade grande que condiciona o comportamento dos personagens. O “cobrador” parece desorientado e enlouquecido pelo barulho e pelo caos provocado pela “enorme lagarta” que vem rolando pelas ruas. Essa imagem que Rubem Fonseca utiliza nos remete a dois grandes

escritores do século XIX – Baudelaire (1821-1867) e Poe (1809-1849) – que também representaram o impacto que a multidão provocava nos seres humanos.

Segundo Lídia da Cruz C. Moreira (2007), o texto “O homem das multidões” (“The man of the crowd”) de Poe teve influência sobre “As multidões” (“Les foules”) de Baudelaire e por isso, em seu artigo, ela estabelece uma relação entre os dois escritores e seu tempo. No século XIX, as multidões eram ainda uma novidade, pois as grandes metrópoles haviam crescido muito rapidamente; desta forma, havia variadas formas de olhar para a grande quantidade de pessoas que preenchiam as ruas. Moreira cita o poeta Percy Bysshe Shelley, para quem “O inferno é uma cidade muito parecida com Londres – uma cidade populosa e fumacenta.” [2007]. Já para outros, como Baudelaire e Poe, saber apreciar as multidões pode proporcionar muitos prazeres. No entanto, o que nos interessa é a maneira utilizada por eles para descrever as multidões, principalmente por Poe, que as compara a “densas e contínuas marés de povo” e “densa turba” (POE, 1986).

Rubem Fonseca, ao utilizar a expressão “enorme lagarta” em referência à multidão (2004, p. 273), dialoga com a mesma idéia contida nos textos de seus predecessores de que a multidão se apresenta como uma unidade, como a “comunhão universal” [s.d] do poema de Baudelaire. Contudo, seu personagem não encontra nela nenhum prazer; muito ao contrário, ele se sente contrariado e esta *ivresse* causada pela multidão é um dos fatores que o levam a cometer seus crimes.

Como no exemplo de “O cobrador”, grande parte dos contos fonssequianos tem sua narração feita em primeira pessoa. O personagem protagonista-narrador conta fatos de seu cotidiano, recortes de uma vivência permeada pela violência e pelo individualismo. O que chama a atenção é que na maioria das vezes ele não nega ou esconde que comete crimes ou que possui um comportamento diferente do que é estabelecido como “normal”; ao contrário, sua narrativa é uma maneira de expandir seus sentimentos e pensamentos, mesmo os mais absurdos. Podemos citar como exemplo o conto “Henri”, em que um homem que seduz mulheres para depois matá-las narra sua última conquista; ou “Copromancia” (2004), em que o narrador é uma espécie de vidente que tem como objeto de decifração excrementos; ou ainda “O corcunda e a Vênus de Botticelli” (2004), em que o narrador é corcunda e conta os artifícios que utiliza para seduzir mulheres bonitas, para depois abandoná-las.

Para imprimir-lhes verossimilhança, sejam estes personagens marginalizados ou cultos, Fonseca adere – em sua escrita – ao modo de falar típico do mundo que envolve cada personagem. Desta forma, faz uso de gírias e palavras de baixo calão, ao mesmo tempo em

que emprega palavras sofisticadas e termos específicos (das várias áreas do saber científico, das artes, da medicina ou do direito). É notável a caracterização dos personagens também no que diz respeito ao vocabulário e aos temas que circundam suas vidas, com variações de acordo com o sexo, a idade e a ocupação de cada um, o que se configura como um dos elementos apontados pela crítica para a garantia da verossimilhança.

Mesmo representando e denunciando a realidade das metrópoles e de seus moradores, a literatura fonsequiana não pode ser classificada como uma literatura engajada, pois não há em sua prosa parcialidade. Os personagens não são condenados ou absolvidos, o que nos é apresentado, enquanto leitores do mundo marginal de Fonseca, é uma perspectiva, um modo de olhar para esse mundo, sem que seja necessário tomar o partido do personagem e explicar o motivo de ele ter chegado a determinada ação, inocentando-o e/ou atribuindo culpa ao governo, à elite, ou a quem quer que seja. O núcleo dos privilegiados também não está isento, também eles cometem crimes. As culpas, quando existem, são imputadas pelos próprios personagens, garantindo a isenção do ponto de vista do autor.

Os contos são, em grande parte, recortes de um mundo e de uma realidade que muitas vezes se tenta esconder, mas que existe e está cada vez mais presente na vida das pessoas. A literatura de Rubem Fonseca busca a representação do cotidiano das grandes cidades, do homem na contemporaneidade, da perda dos valores éticos e morais.

Chama a atenção na obra de Fonseca, embora exista uma presença muito forte da criminalidade e do lado torpe do homem, haver também, não raro, uma outra face: a da arte. Os narradores fonsequianos, mesmo os mais sádicos, os mais desumanos, são apreciadores da arte, são leitores e conhecedores da alta literatura e da música erudita, e, portanto, de certa forma, acabam sendo humanizados por ela.

O leitor acostumado à narrativa do ex-delegado de polícia não estranha o fato de que, em meio à narração dos crimes e à exposição de cenas de intimidade dos personagens, apareçam citações e referências aos grandes nomes da literatura e das ciências tais como Blaise Pascal, no conto “Henri” (2004, p. 46); Gustave Flaubert, James Joyce, Luís de Camões, Carlos Drummond de Andrade, Machado de Assis, Marcel Proust, Fernando Pessoa, no conto “Agruras de um jovem escritor” (2004, p. 225); Franz Kafka, em “Lúcia McCartney” (2004, p. 109); Molière, Jean Racine, Michel de Montaigne, em *O doente Molière* (2000). Por isso os críticos se referem à literatura fonsequiana como sendo composta por uma mescla entre o que é cotidiano, comum e muitas vezes grosseiro, e a alta cultura.

Fonseca coloca o grotesco e o sublime lado a lado, a excreção e a poeticidade na mesma página.

Estas duas faces das narrativas de Fonseca apontam para um procedimento que tem se tornado muito comum na contemporaneidade que é o de dar várias possibilidades de leitura para um mesmo texto. Umberto Eco define o efeito poético “como a capacidade que tem um texto de gerar leituras sempre diversas, sem nunca esgotar-se completamente.” (1985, p.13) – é o que ele chama de “obra aberta” (ECO, 1997). Segundo esta teoria, os vários planos de leitura conseguem atingir um amplo público leitor sem que haja a perda de qualidade constatada em alguns *best-sellers*. Um romance como *O nome da rosa* consegue agradar tanto a um leitor inexperiente, que busca apenas o entretenimento, como a um leitor mais experiente, que busca relações intertextuais com outros livros e gêneros. Além disso, há a possibilidade de o leitor, que em um primeiro momento é fisgado apenas pelo enredo, passar para o(s) plano(s) seguinte(s). Esta é uma das características da pós-modernidade a qual abordaremos no decorrer do trabalho, e que supõe, como um instrumento importante para a sua configuração, a questão dos gêneros literários.

1.2. O contexto da obra de Rubem Fonseca e a recepção de *O doente Molière*

Os leitores da obra de Rubem Fonseca, acostumados a romances e contos policiais que têm como cenários as grandes e caóticas cidades modernas na qual circulam todos os tipos de personagens como detetives particulares, delegados, halterofilistas, garotas de programa, altos executivos, enfim, personagens comuns que compõem a sociedade carioca representada por Fonseca, estranharam quando surgiu *O doente Molière*, em 2000, já que a nova trama não tratava mais de uma história sobre o caos e a violência das grandes cidades brasileiras, mas de uma história sobre Molière e as peripécias de um Marquês indiscreto, da corte de Luís XIV, em pleno século XVII.

Após a publicação de *Confraria dos Espadas* (contos, 1998), os leitores de Fonseca talvez esperassem a publicação de um novo livro do autor em que houvesse histórias mesclando violência e erotismo, além de muito suspense, traços marcantes de sua narrativa. Contudo, em 2000, após uma espera de dois anos, surge *O doente Molière*, romance que difere, aparentemente, de tudo o que ele vinha escrevendo até então. A narrativa foi escrita a convite do editor da Companhia das Letras, Luiz Schwarcz, e faz parte de uma série chamada

“Literatura ou morte”, que tem como objetivo a criação, por autores contemporâneos, de romances policiais inspirados na obra e/ou na biografia de grandes nomes da literatura, de acordo com as predileções de cada colaborador. Entre os títulos publicados estão *Medo de Sade* (2000), de Bernardo Carvalho; *Os leopardos de Kafka* (2000), de Moacyr Scliar; *Borges e os Orangotangos Eternos* (2000), de Luis Fernando Veríssimo; *A morte de Rimbaud* (2000), de Leandro Konder; *Stevenson sob as palmeiras* (2000), de Alberto Manguel; *Bilac vê estrelas* (2000), de Ruy Castro; *Adeus Hemingway* (2000), de Leonardo Padura Fuentes, além, é claro, de *O doente Molière*.

Na construção deste romance, Fonseca é levado pelo tema a se remeter ao passado e a buscar os elementos que comporão a trama no século XVII e na biografia de Molière, dramaturgo muito lido e representado até hoje e que protagonizou inúmeras polêmicas na corte do rei Luís XIV. Portanto, este estranhamento por parte do público leitor é compreensível, já que houve uma mudança significativa tanto no que diz respeito à temática como ao espaço, quando pensamos em suas obras mais conhecidas pelo leitor comum (*A grande arte*, *Bufo & Spallanzani*, *Feliz Ano Novo*)¹. No entanto, este romance gerou um problema no panorama da obra de Rubem Fonseca, pois, sem saberem como tratar este texto inusitado, tanto seus fiéis leitores como também uma parte da crítica acabaram esquecendo *O doente Molière*, deixando-o de lado. Embora estejamos falando de uma obra recente, parece-nos que, por ter recebido o Prêmio de melhor romance do ano, da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) em 2000, sua repercussão foi restrita.

Esta “crise” foi agravada pelo fato de se tratar de um texto de encomenda, ou seja, como fazia parte de um projeto da editora e não de “necessidade interna” do autor, este fato tornou-se um forte argumento para fortalecer a falta de interesse pelo livro². Um levantamento³ sobre o que foi publicado até então a respeito da obra indicou que muito pouco, e em âmbitos restritos, se estudou este texto de Rubem Fonseca. Chegaram ao nosso conhecimento apenas alguns artigos de jornal e de revista que trataram rapidamente do livro para divulgá-lo na época da publicação e algumas sinopses de *sites* de livraria.

¹ Muito embora, neste momento, Fonseca já tenha publicado o romance *Agosto* e também contos como “H. M. S. Cormorant em Paranaguá” (ver: ESTEVES, 2007), ambos de extração histórica.

² A nosso ver esta informação – o romance compor um projeto da editora – não tem relevância quanto à qualidade ou não da obra, no entanto, constatamos em eventos dos quais participamos e em pesquisas nos meios eletrônicos que, infelizmente, existe preconceito com relação a isso. Desta forma, deixamos aqui registrada nossa observação, sem que haja, de nossa parte, interesse maior em discutir esta questão.

³ Pesquisas em bancos de dissertações/teses (Capes, da Unicamp e da Usp); pesquisas em alguns dos jornais importantes; busca por livros ou revistas contendo artigos; pesquisas na *internet*.

Em um texto publicado pela revista *Veja*, em abril de 2000, o jornalista Carlos Graieb já no título anuncia como, segundo ele, alguns leitores reagiriam ao ler *O doente Molière*. Em seu texto intitulado “Uma decepção” ele afirma que, apesar de todo o talento e prestígio de Fonseca, ao lançar este livro, se houvesse uma Bolsa de Valores da Literatura, as ações do autor cairiam. Ele segue dizendo que o livro é “chocho” e que

Fonseca inventou ainda um bom narrador-detetive, um marquês rico, mulhereço e de gostos cultivados. Mas, aí, surgem os problemas. O maior deles: o autor fica enalacrado entre as necessidades de um romance histórico e as de um policial. Ele precisa invocar o espírito de uma época passada e, ao mesmo tempo, manter a agilidade e a tensão da narrativa. Como não consegue, o resultado é um livro inconvincente. (GRAIEB, 2000)

O que constatamos com a leitura desta resenha superficial sobre o romance é que o seu autor desconsidera o fato de que na literatura contemporânea as fronteiras entre os gêneros vêm se esfacelando cada vez mais, e que isso, ao invés de fazer com que o autor fique “enalacrado” entre um gênero e outro, proporciona ao leitor diversas possibilidades de leitura. O fato de haver mais de um gênero constituindo o texto não faz com que não possa haver uma valorização, pois vemos em *O doente Molière* um trabalho bem sucedido com relação à linguagem e com as questões de gênero literário que proporcionam um texto instigante, em que há muito mais que a simples discussão temática sobre a morte de Molière. É preciso, em se tratando de um livro contemporâneo – e, ainda mais quando falamos sobre Rubem Fonseca, que antes de tudo é um *grande leitor* – saber enxergar além do aparente, buscar nas entrelinhas as várias referências ao processo de leitura e ao ato de escrever, o questionamento dos valores morais, entre outros elementos que fazem parte do universo fonsequiano e que colocam sua obra no rol da boa literatura brasileira contemporânea. Como consequência disto é possível notar que seus contos e romances vêm sendo admitidos no meio acadêmico.

Apesar das críticas negativas, também chegaram ao nosso conhecimento resenhas interessantes que apontaram pontos favoráveis do livro e que nos ajudaram a nortear nossas reflexões. Dentre estes artigos merecem destaque os textos “A grande arte de Molière”, publicado por Cecília Costa em abril de 2000 no jornal *O Globo*; “Afinal, quem matou Molière?”, de Macksen Luiz, publicado no *Jornal do Brasil* em 13 de maio de 2000; “Rubem Fonseca reinventa Molière em trama policial”, de Luiz Zanin Oricchio, publicado em *O Estado de S. Paulo* em 17 de abril de 2000, e “Rubem Fonseca fala de morte em seu novo livro”, publicado na *Tribuna da Bahia* também em abril de 2000, por Nelson de Sá.

Os quatro textos são resenhas escritas para divulgar *O doente Molière* e, embora sejam curtos e seus autores não tenham tido a oportunidade de aprofundar suas idéias, lançam questões importantes. Cecília Costa discorre sobre a pesquisa que Fonseca realizou para representar a época do “Rei Sol” e sobre a já tradicional tendência do escritor em escrever narrativas policiais, “para quem escrever uma novela policial é puro divertimento, engenho e arte”. Outro aspecto que a resenhista destaca como “condimento” do livro é a presença de trechos das peças de Molière e dos *Ensaíos* de Montaigne, aproveitando-se disso para permitir que seu narrador utilize também novas máximas, inventadas pelo romancista já que por diversas vezes o narrador cita máximas que atribui a Montaigne e outras que ele mesmo criou, mas que *poderiam* ter sido criadas pelo ensaísta francês. Para ela a presença feminina também merece destaque na obra, já que são várias as mulheres que nela aparecem: preciosas, ridículas ou não, grandes damas, cortesãs, atrizes.

Macksen Luiz, como crítico de teatro, destaca principalmente a relação entre o gênero teatral e o texto de Fonseca. Para ele, *O doente Molière* é “um simulacro teatral, erguido através de crônica histórico-policial”, o que já indica que sua perspectiva considera a mescla dos gêneros como elemento constituinte da obra. Outro elemento apontado por ele é a ausência do suspense, pois em sua trama Fonseca empresta elementos das peças de Molière que eram permeadas por doença, morte e desonestidade no exercício da cura, e assim, “tece um rendilhado de frases que contam muito de um tempo e alguns traços de um homem”, em que a pergunta “Quem matou Molière?” não tem tanta importância.

Em “Rubem Fonseca reinventa Molière em trama policial”, Oricchio explora um elemento que chama de “anticlímax” apontando para o fato de que, como Fonseca conhece e domina muito bem o gênero policial, ao invés de buscar uma solução fácil, preferiu trabalhar, nesta narrativa, de uma forma mais oblíqua, já que aquele que tenta desvendar o crime – o Marquês Anônimo – não é uma parte desinteressada, ele é “suspeito e hesitante”.

Nelson de Sá (2000), por sua vez, comenta o procedimento intertextual com as obras de Molière e de Montaigne, já que, além dos trechos do dramaturgo que foram inseridos ao longo da narrativa, encontramos citações literais (e pretensamente literais) dos *Ensaíos* de Montaigne. Afora isso, ele discorre sobre a identificação entre o escritor brasileiro e o dramaturgo francês, já que ambos foram censurados: Molière teve a encenação da peça *Tartufo* (1664) proibida e Fonseca foi censurado pela ditadura, seu livro de contos *Feliz ano novo* cassado.

Em *Os crimes do texto* (2003), obra em que Vera Lúcia Follain de Figueiredo analisa diversos contos fonsequianos, foi possível encontrar um trecho em que ela, ainda que de forma rápida, aponta alguns aspectos importantes do romance *O doente Molière*, como a “multiplicação do indivíduo em inúmeros outros que acaba desfazendo as dicotomias escritor/personagem, realidade/ficção.” (2003, p.65). Figueiredo nos mostra que o próprio Molière se multiplicava ao ser ao mesmo tempo escritor, diretor e ator de teatro e ao encenar suas peças que criticavam uma sociedade em que também era possível perceber que tudo era representação. Afora estes textos, nenhum trabalho de fôlego veio a nosso conhecimento.

Como comenta Nelson de Sá, outra novidade deste romance é a possibilidade do jogo mais aberto com a intertextualidade, procedimento que já havia sido explorado na obra de Fonseca, mas de uma forma mais diluída, permitindo que houvesse vários planos de leitura, conforme o repertório de leitura e a “bagagem cultural” de cada leitor. Contudo, em *O doente Molière*, a intertextualidade, com todas as suas implicações (reconhecimento da fonte, compreensão do contexto em que se aplica e constatação de paródia do texto com o qual se estabelece a relação intertextual), se acentuou de forma que alguns leitores, que deixaram depoimentos sobre a leitura de *O doente Molière* em diversos sites da internet, julgaram que a leitura, a quem falta o conhecimento dos temas do século XVII e da obra de Molière, pode tornar-se difícil e cansativa. Isto, de certa forma, pode ocorrer se pensarmos que neste livro as pistas para o desvendamento do suposto crime estão exatamente nas comédias escritas pelo dramaturgo francês, sendo o procedimento intertextual não um mero enfeite do texto, mas um instrumento, uma chave para a leitura do livro.

Contudo, devemos ressaltar que o não conhecimento das fontes não se torna, nesta obra tipicamente pós-moderna, um requisito essencial, pois é perfeitamente possível ler *O doente Molière* e se deliciar apenas com a trama ou com os ousados comentários do narrador, mesmo sem ter tido contato prévio com Molière e sua obra. Desta forma, o que se pode constatar é que há em uma mesma narrativa diferentes perspectivas de leitura que podem agradar e conquistar os mais diversos tipos de leitor, desde os que buscam o simples entretenimento até os que estão em busca de algo mais, como referências a obras da literatura universal ou reflexões sobre os processos que envolvem a leitura e a escritura.

Ao estabelecer a estrutura do conto policial, Ricardo Piglia (1994) afirma que este sempre é composto por duas histórias, em que a primeira história é narrada em primeiro plano

e está visível, enquanto que a segunda é narrada em um segundo plano, que é construída de um modo elíptico e fragmentário.

Tomando este exemplo podemos perceber que Fonseca, ao construir *O doente Molière*, vai buscar no modelo do conto policial os elementos estruturais para sua narrativa. Tematicamente isso fica claro desde o momento em que se lê a contracapa do livro, pois ali já é lançada a questão do possível envenenamento; no entanto, a partir da leitura atenta do romance, surge o elemento de surpresa ao qual se refere Piglia: no final da narrativa, a história secreta aparece na superfície (p. 37). Sendo assim, qual seria esta história secreta que vai sendo tecida nas entrelinhas da história aparente? A história da literatura ocidental.

Em meio às “fofocas” e comentários do narrador é tecido um panorama da literatura, do cânone ocidental. Em *O doente Molière* muitos escritores dos gêneros narrativos e, principalmente aqueles que compõem as chamadas narrativas do “eu”, aparecem como personagens, desfilando aí suas obras. No entanto, essa questão não se restringe à simples alusão, pois Fonseca incorpora na estrutura de seu romance tais questionamentos.

Além disso, e o que talvez seja mais importante, é a simbologia contida em *O doente Molière*, no sentido de representar a “morte” da tragédia e da épica (e dos gêneros constituídos a que se refere Bakhtin), ao mesmo tempo em que morre Molière (final do século XVII), e a ascensão do romance, que se dará no século XVIII. Esta leitura é feita no sentido em que a peça que é o substrato motivador do romance de Fonseca é justamente a *última* escrita pelo dramaturgo francês, somando-se a isso o fato de ser após sua representação que ele veio a falecer.

Este trabalho estrutural realizado por Fonseca demonstra a qualidade da obra que, além de deleitar o leitor e instigá-lo por meio de um mistério provocado pela dúvida e pela busca de uma solução (encontrar o culpado para um suposto crime), também proporciona o prazer na investigação das pistas intertextuais espalhadas ao longo do texto e na busca da *história secreta*. Assim, o leitor, ao observar o trabalho do detetive na narrativa, também se ocupa em desvendar os “mistérios do texto” (FIGUEIREDO, 2003).

1.3. A pós-modernidade – a contradição e o paradoxo como elementos constitutivos da literatura

O termo “pós-modernismo”, desde que começou a ser empregado, tem causado muitos debates acalorados e dividido a crítica em dois grupos bastante distintos: os defensores e os detratores.

O ponto principal de toda a problemática em torno do termo vem, segundo Hutcheon, da dificuldade que os críticos têm demonstrado em compreender que, ao se estudar o pós-modernismo, não se pode deixar de lado o modernismo, já que aquele literalmente depende deste. Hutcheon diz que o moderno está embutido no pós-moderno, mas que esse relacionamento entre os dois fenômenos estilísticos é altamente complexo por ser estabelecido em uma relação de consequência, diferença e dependência ao mesmo tempo (HUTCHEON, 1991, p.61).

Hutcheon aponta para o fato de o pós-modernismo ser essencialmente paradoxal. Segundo a crítica canadense, os modelos binários de oposições elaborados pelos críticos na tentativa de depreciar ou defender a estética pós-moderna não funcionam. Não é mais possível, quando se trata de uma obra pós-moderna, falar em uma relação de “*ou isto ou aquilo*”: o que se deve fazer é uma tentativa de compreender que a inovação trazida pela nova estética é a de estabelecer relações de soma - “*isso e aquilo*”. O pós-moderno é tudo ao mesmo tempo: contraditório e paradoxal. Nas palavras de Hutcheon,

o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia – seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na música, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na lingüística ou na historiografia. (HUTCHEON, 1991, p.19)

E ela também nos mostra que, como é contraditório e atua dentro do próprio sistema que subverte, o pós-modernismo não pode ser visto como um novo paradigma ou como um movimento vanguardista, pois ele não substitui o humanismo liberal – sistema em que vivemos – mesmo que o conteste, pois “a cultura é desafiada a partir de seu próprio interior: desafiada, questionada ou contestada, mas não implodida.” (HUTCHEON, 1991, p.16).

Ao longo de seu estudo, a crítica cita as principais contradições do pós-modernismo e desenvolve sua reflexão a partir de tais premissas. Vamos apontar algumas delas a fim de deixar clara a perspectiva que tomamos ao usar o termo e como o entendemos.

As principais contradições do pós-modernismo seriam a mescla de gêneros elitizados e populares, que diminui a distância entre formas artísticas altas e baixas, e possibilita a criação de romances altamente apreciados pela crítica sem deixar de fazer parte do rol de leituras das massas (e Hutcheon cita como exemplos alguns romances como *O nome da rosa*, que são estudados nas universidades e se tornaram *best-sellers* (p. 69)); o gosto pelas diferenças, pela afirmação da comunidade descentralizada (p. 29); a pluralização da *Cultura*, que se tornou *culturas* por causa do impulso homogeneizante da sociedade de consumo (p. 30); a autoconsciência de seus paradoxos e de seu caráter provisório (p. 43); a volta ao passado, ou melhor, a busca pela “presença do passado” (“título dado à Bienal de Veneza de 1980, que assinalou o reconhecimento institucional do pós-modernismo na arquitetura” (HUTCHEON, 1991, p. 20)), mas não com nostalgia: com a consciência de que só podemos estar em contato com o passado a partir de uma história que é construção humana, é elaborada por meio da escritura, da seleção de fatos e acontecimentos. Portanto, é necessário resgatar este passado a partir de um distanciamento crítico que é alcançado por meio da paródia e da análise irônica dos discursos historiográficos.

É este último tópico o mais enfatizado e desenvolvido por Hutcheon em sua *Poética*:

Apesar de seus detratores, o pós-modernismo não é anistórico nem desistoricizado, embora realmente questione nossos pressupostos (talvez não admitidos) sobre aquilo que constitui o conhecimento histórico. Não é nostálgico ou saudosista em sua reavaliação crítica da história. Os trabalhos recentes de Hayden White, Paul Veyne, Michel de Certeau, Dominick LaCapra, Louis O. Mink, Frederic Jameson, Lionel Gossman e Edward Said, entre outros, levantaram a respeito do discurso histórico e de sua relação com o literário as mesmas questões levantadas pela metaficção historiográfica: questões como as da forma narrativa, da intertextualidade, das estratégias de representação, da função da linguagem, da relação entre o fato histórico e o acontecimento empírico, e, em geral, das conseqüências epistemológicas e ontológicas do ato de tornar problemático aquilo que antes era aceito pela historiografia – e pela literatura – como uma certeza. (HUTCHEON, 1991, p.14)

Linda Hutcheon trata da arte pós-moderna de um modo geral. No entanto, resolve privilegiar o gênero romance em uma de suas formas, a que chama de *metaficção historiográfica*, termo pelo qual entende “aqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são imensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos” (1991, p. 21). Ela dá como exemplos dessas “obras populares paradoxais” (1991, p. 11) romances como *Cem anos de*

solidão, de García Márquez; *O nome da rosa*, de Umberto Eco; e *Famous last words*, de Findley, entre outros.

Outra contradição do pós-modernismo é a coexistência de gêneros literários heterogêneos (HUTCHEON, 1991, p. 21), como em *O nome da rosa* em que estão misturados o gênero policial, o histórico e o filosófico; ou como em *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976), de Osman Lins, em que gêneros distintos como o diário e o ensaio crítico são mesclados na produção de um romance biográfico; ou ainda, uma obra como *Cem anos de solidão* (1967), em que a crônica se une à narrativa fantástica. É a partir deste ponto que partiremos para discutir um dos elementos tipicamente pós-modernos mais importantes para o estudo de *O doente Molière* – a questão do hibridismo genérico.

Podemos ver que na estética que se convencionou chamar de pós-modernismo o gosto pela multiplicidade, pelas diferenças e pela impossibilidade de classificação foi levado ao extremo.

As fronteiras entre os gêneros literários tornaram-se fluidas: quem pode continuar dizendo quais são os limites entre o romance e a coletânea de contos (*Lives of girls and women* [Vidas de meninas e mulheres], de Alice Munro), o romance e o poema longo (*Coming Through Slaughter* [Vindo através da matança], de Michael Ondaatje), o romance e a autobiografia (*China men* [Homens da China], de Maxine Hong Kingston), o romance e a história (*Shame* [Vergonha], de Salman Rushdie), o romance e a biografia (*Kepler*, de John Banville)? (HUTCHEON, 1991, p. 26-27)

Assim também ocorre em *O doente Molière*, pois nele existem múltiplas vertentes que se mesclam para produzir a narrativa: trata-se de um romance histórico, pois a ação se passa no século XVII, com uma tentativa bem sucedida de reconstrução e representação da sociedade francesa da época; ao mesmo tempo, ele também possui elementos que o caracterizam como romance policial, já que há um misterioso crime a ser desvendado pelo narrador; inicia-se com uma apresentação dos personagens típica das peças escritas para teatro; é narrado por um personagem instigante que, ao reconstruir de forma bem humorada um painel de sua época, traça seu perfil físico e psicológico, além de contar ao leitor detalhes de sua vida particular, o que poderíamos denominar de romance autobiográfico; e por fim, constitui-se tematicamente na biografia do dramaturgo francês Molière.

Traçando um paralelo com o exemplo citado por Hutcheon no primeiro capítulo da primeira parte de sua *Poética*, em que ela fala sobre o romance *A morte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, podemos dizer que Rubem Fonseca, ao escrever *O doente Molière*, também

aponta já no título para uma irônica inversão das convenções biográficas – considerando que, como apontamos acima, podemos ver o romance a partir também desta vertente. No livro de Fuentes é a morte (explícita no título) e não a vida o objeto de enfoque da trama; portanto, a inversão é muito mais acentuada. Contudo, tendo em vista que a palavra “doente” aparece no título do livro de Fonseca e a morte do personagem é apresentada no primeiro capítulo, observamos que o gênero biográfico é parodiado e subvertido, pois as ações do personagem em vida serão importantes, no romance, exclusivamente para ajudar a desvendar o motivo de sua morte, ao contrário do que aconteceria em uma “autêntica” biografia, na qual a vida tem destaque e a morte é apenas um triste desfecho.

1.4. O hibridismo genérico

Ao estudar a teoria do romance em Bakhtin (1990), uma das primeiras constatações a serem feitas sobre o romance é que se trata de um gênero jovem, em constante desenvolvimento e, sobretudo, híbrido, já que seu nascimento e desenvolvimento se dão sob nossos olhos e através da mescla e do reaproveitamento de outros gêneros já existentes. Estes gêneros são revistos, parodiados e questionados pois a preocupação do romance enquanto gênero a se constituir é a de como os gêneros já constituídos poderiam se adequar ao novo mundo que surge, no qual a verdade e o passado absoluto da epopéia não têm mais espaço. Desta forma, o melhor representante seria um gênero que expressa as tendências evolutivas deste novo mundo.

O termo “híbrido”, conforme aponta Zilá Bernd (2005), vem do grego *hybris*, cuja etimologia remete a ultraje, correspondendo a uma miscigenação ou mistura que violava as leis naturais. Para os gregos, o termo correspondia à desmedida, ao ultrapassar das fronteiras, ato que exigia imediata punição. A palavra remete, portanto, ao que é “originário de espécies diversas”, miscigenado de maneira anômala e irregular. Ela afirma que esta origem etimológica foi responsável pelo fato de serem considerados como sinônimos de híbrido, palavras como irregular, anômalo, aberrante, anormal, monstruoso, etc. Híbrido é também o que participa de dois ou mais conjuntos, gêneros ou estilos; assim, considera-se híbrida a composição de dois elementos diversos anormalmente reunidos para originar um terceiro elemento que pode ter as características dos dois primeiros reforçadas ou reduzidas.

Stelamaris Coser (2005), por sua vez, em seu texto “Híbrido, hibridismo e hibridização”, destaca que este conceito está carregado de ambigüidade e polêmica e que, por isso, merece ser pensado no amplo contexto de suas manifestações. Na pós-modernidade, a utilização e a discussão sobre o termo *híbrido* e seus correspondentes, é fruto do fenômeno sociodemográfico das migrações e deslocamentos dentro de um mesmo país ou entre países e continentes, que, invariavelmente, têm como resultado a miscigenação cultural.

No entanto, Coser aponta para o fato de que a princípio, o hibridismo nos reporta à biologia e à preocupação com a mistura das espécies que aflora em pesquisas e escritos europeus (e eurocêtricos) do século XIX. Ela lembra ainda que a primeira definição de híbrido proposta pelo *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa* aponta para o conteúdo negativo do termo, que estaria ligado a “animal estéril, bastardo”. Além disso, ela também destaca que a etimologia truncada da palavra colaborou para que o termo absorvesse conotações desfavoráveis. (COSER, 2005, p. 165).

Como vários estudos da biologia chegaram à conclusão de que alguns animais e plantas híbridos se tornavam estéreis, instaurou-se a idéia de que a miscigenação poderia ser danosa e perigosa também para o ser humano, desta forma, o preconceito contra o termo se difundiu. Somente depois de outros estudos em que se constatou que as espécies híbridas tornavam-se mais resistentes que as homogêneas, a hibridização começou a ser aceita, mas, mesmo assim, durante o século XIX a idéia de que a miscigenação provocaria a degeneração das espécies predominou.

Em seu verbete do *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, Jacqueline Viswanathan [s.d] aponta que esta conotação negativa persistiu ainda por muito tempo, até o termo ser aproveitado na terminologia lingüística. Passou-se, assim, a entender por híbrido um discurso em que há dois elementos de línguas diferentes ou de estilos diferentes. Posteriormente, o uso do termo se estendeu para o campo dos estudos literários, no qual “hibridismo” pode ser definido como o fenômeno da coexistência de gêneros literários distintos em uma mesma obra.

Essa definição, apontada por Viswanathan, só pôde ser feita a partir dos estudos de Bakhtin, nos quais destaca ser o romance o gênero híbrido por excelência, pois nasceu da mescla e do cruzamento de outros gêneros.

É justamente aqui – no cômico popular – que é necessário procurar as autênticas raízes folclóricas do romance. O presente, a atualidade enquanto tal, o “eu próprio”, os “meus contemporâneos” e o “meu tempo” foram originariamente o objeto de um riso ambivalente, objetos simultâneos de

alegria e de destruição. E é aqui precisamente que se forma uma nova atitude radical em relação à língua e à palavra. Ao lado da representação direta – da ridicularização da atualidade vivente – floresce a parodização e a travestização de todos os gêneros elevados e das grandes figuras da mitologia nacional. (BAKHTIN, 1990, p. 412)

Portanto, os gêneros “sério-cômicos” são os predecessores, os que “representam a primeira etapa, legítima e essencial, para a evolução do romance enquanto gênero em devir.” (1990, p. 413); a partir do riso, o passado absoluto épico atualiza-se e rebaixa-se nas parodias e travestimentos, passa a ser representado no nível da atualidade.

Mas, se o romance nasceu a partir de outros gêneros, seu nascimento não significou uma conformidade a eles, muito pelo contrário, pois ele tem uma natureza diferente daquela dos outros gêneros e

Com ele e nele, em certa medida, se originou o futuro de toda literatura. Por isso, uma vez nascido, ele não pode ser simplesmente um gênero ao lado dos outros gêneros e tampouco pode estabelecer relações mútuas com eles, no sentido de uma coexistência pacífica e harmoniosa. Diante do romance todos os gêneros começam a ressoar de maneira diferente. Tem início um longo conflito pela romancização dos outros gêneros, pelo engajamento deles na zona de contato com a atualidade inacabada. (BAKHTIN, 1990, p. 427).

Portanto, contemporaneamente, o termo possui uma conotação positiva, sendo reflexo do gosto pós-moderno, pela diversidade e pela heterogeneidade, demonstrando-se mais uma vez que as categorias e as formas clássicas que primavam pela pureza e separação dos gêneros já perderam seu espaço, dando lugar a uma nova estética em que a mescla de estilos e gêneros diferentes enriquecem o texto e ampliam as possibilidades de leitura. Coser afirma que, na era pós-moderna, a interculturalidade e multipolaridade apresentam desafios e, portanto, há necessidade de se repensar as definições de comunidade e nação. Desta forma, o conceito de híbrido e os processos de hibridização ou hibridismo passaram a ser valorizados, principalmente dentre os novos conceitos e abordagens difundidos nos países de língua inglesa, para depois difundirem-se para o resto do mundo.

Como afirmamos anteriormente, este gosto pela variedade e pela mescla de gêneros se acentua principalmente no período identificado por Hutcheon como pós-modernidade; segundo ela, podemos observar que a mídia, nos tempos atuais, influencia a escrita contemporânea. Não é raro encontrarmos romances que aderem aos elementos midiáticos em sua própria constituição. Entretanto, isto não é uma novidade, pois desde a década de 1920 já era possível apontar o florescimento da influência dos meios de comunicação, em especial o

cinema e o jornalismo, nas obras dos escritores vanguardistas que caminhavam rumo à nova estética.

Desta forma, ao apresentar uma estrutura em que pelo menos três vertentes genéricas se mesclam na constituição da narrativa, *O doente Molière* dá continuidade a esta relativa nova tradição de romances que buscam atingir um maior número de leitores por causa de suas variadas possibilidades de leituras. Cada leitor irá destacar um ponto que mais lhe chamou a atenção, ou seja, para uns, o romance pode parecer uma narrativa histórica, para outros, a ligação com o gênero policial será mais visível, outros ainda buscarão na leitura elos com as leituras que fez ao longo da vida, e assim por diante. Mas o que é importante salientar é que *nenhuma dessas perspectivas de leitura exclui a outra*. Quando pensamos em um romance pós-moderno devemos partir do princípio de que todas as possibilidades somam-se para gerar uma obra inesgotável.

1.5. Rubem Fonseca coloca em xeque a historiografia oficial: uma versão fictícia da morte do dramaturgo francês

No artigo “Narrativas de extração histórica”, Antonio Roberto Esteves e Heloísa Costa Milton (2007, p.9), chamam a atenção para a proliferação de narrativas que exploram o elemento histórico:

Nunca se viram tantas biografias, seja de personagens históricos mais recentes e nacionais, seja de personagens que trazem à tona tempos longínquos ou lugares distantes e exóticos. Proliferam romances históricos, que tratam diretamente de certos episódios históricos ou que têm como protagonistas personagens que ocuparam a linha de frente na história, assim como histórias romanceadas e obras cuja classificação como história ou ficção não oferece dúvidas. Há, ainda, crônicas de viagem de épocas referentes a períodos históricos diversificados, biografias, autobiografias, livros de memória, reportagens, etc., subgêneros narrativos que, tanto quanto o romance histórico, são claramente híbridos. (p. 9)

Além das narrativas citadas acima, Esteves e Milton destacam também o surgimento de um grande número de filmes, novelas ou seriados de televisão, tanto no Brasil como no exterior, nos quais a ação é concentrada no passado. Entender as causas deste fenômeno é difícil, mas alguns elementos, que podem ter colaborado para o sucesso da atual recriação do passado, são apontados pelos estudiosos: a hiperfragmentação cultural causada pela globalização, que transformou a cultura em objeto de consumo; a rapidez na produção e divulgação de informação que acaba por produzir indivíduos cada vez mais individualistas e

fechados em si mesmos, que, alienados dos meios de produção, perdem seus parâmetros quanto à produção artística, facilitando ao mercado criar necessidades, ao mesmo tempo que se incrementa por meio delas; além disso, o desejo de fuga do cotidiano hostil também seria motivo do sucesso destas narrativas, entre outros citados por Esteves e Milton. (2007, p. 11-12).

Ainda que a contemporaneidade tenha demonstrado um interesse maior pelas narrativas de extração histórica, não data daí sua criação. Sabemos que as raízes da narrativa histórica se misturam com as do próprio gênero romanesco, pois o homem sempre sentiu necessidade de contar seu passado, suas lendas e as histórias que conhecia. Até mesmo antes de existir a escrita, esta necessidade já habitava o ser humano.

É por esta razão que a ficção e a história se mesclaram para formar este subgênero e, embora Aristóteles os tenha separado claramente, destacando como tarefa do historiador tratar do que *realmente aconteceu*, enquanto que a do poeta devia ser a de tratar do que *poderia ter acontecido*, o que vemos, na prática, é que os dois discursos sempre caminharam lado a lado. Esteves e Milton citam como exemplo a história dos povos gregos que chegou até nós por meio da obra do poeta Homero.

Somente a partir do século XIX a história passou a ter um caráter científico e suas dimensões épica, mítica e dramática foram reduzidas. Apesar de ser muito difícil estabelecer os limites precisos entre as duas disciplinas, elas se afastaram e assim pôde surgir a narrativa histórica ficcional. O modelo de romance histórico, tal como conhecemos hoje, surgiu apenas no século XIX, embora possamos encontrar, segundo afirma George Lukács, até mesmo na Antigüidade e na Idade Média o que ele chama de “antecedentes do romance histórico” (1965, p.17). Entretanto, o teórico húngaro defende que essa variante genérica se cristalizou tendo como ponto de referência os romances de Walter Scott (1771-1832), cujo modelo foi recriado já a partir do Romantismo; entretanto, duas de suas características foram mantidas, sendo essenciais para a sua existência enquanto subgênero. Elas são citadas por Esteves e Milton em outro texto, “O novo Romance Histórico Hispano-americano” (2001, p. 89), os quais afirmam que a primeira condição é a de que se trate realmente de romance, ou seja, de ficção, de produto da invenção; e a segunda é que a narrativa se fundamente em fatos históricos reais e não inventados.

O romance histórico, em suas origens, tinha como principal objetivo o de contribuir para a construção de uma identidade nacional, pois ele surgiu em uma época em que começava a nascer o sentimento de nacionalidade, de pátria. A busca de elementos de um

passado repleto de glórias ou a idealização e a supervalorização dessas vitórias foram parte de suas funções nesses projetos nacionalistas. Segundo Vera Follain de Figueiredo (2003, p. 128), trata-se de um momento no qual tanto os defensores da restauração como os que procuravam manter vivos os ideais da revolução burguesa revelavam uma consciência histórica crescente e buscavam fazer grandes reinterpretações do passado seja para idealizar a Idade Média, em contraponto com as contradições e conflitos do período revolucionário, seja para dar ênfase ao progresso humano, ressaltando como passo decisivo a Revolução Francesa. Foi, portanto, justamente durante o Romantismo que este subgênero pôde florescer.

Ainda segundo Esteves e Milton, os princípios básicos do romance scottiano são:

a) a ação do romance ocorre num passado anterior ao presente do escritor, tendo como pano de fundo um ambiente histórico rigorosamente reconstruído, onde figuras históricas ajudam a fixar a época, agindo conforme a mentalidade de seu tempo; b) sobre esse pano de fundo histórico situa-se a trama fictícia, com personagens e fatos criados pelo escritor. Tais fatos não existiram na realidade, mas poderiam ter existido, já que sua criação deve obedecer à mais estrita regra de verossimilhança. (ESTEVEES e MILTON, 2001, p.88),

Este modelo criado por Scott foi muito reproduzido e se expandiu por todo o mundo. Muitos de nossos escritores românticos nele se inspiraram para criar suas obras, como é o caso, por exemplo, de José de Alencar. Entretanto, para adequar o modelo à realidade local, algumas mudanças tiveram que ser feitas.

No Brasil, por exemplo, como não há uma longa historiografia, por ser um país relativamente jovem – quando comparado aos países europeus que têm séculos de história –, a ação teve que ser deslocada da Idade Média para a época das conquistas, da colonização, e o grande herói nacional deixou de ser o cavaleiro branco para ser o bom selvagem, natural da terra.

A partir da segunda metade do século XX, porém, ele teve uma grande revitalização na América Latina, principalmente nos países hispano-americanos. Surgem romances como *El reino de este mundo* (1949) e *El arpa y la sombra* (1979), de Alejo Carpentier; *Yo el supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos; *Terra nostra* (1975), de Carlos Fuentes; *Aventuras de Edmond Ziller en tierras del Nuevo Mundo* (1977), de Pedro Orgambide; *Damión* (1978), de Abel Posse, entre outros. Esse novo subgênero de romance se expande rapidamente em todo o continente tendo uma grande e favorável acolhida por parte do público e da crítica. (2001, p.90)

O Brasil, por sua vez, também tem um número representativo de romances que abordam questões históricas e que, por isso, se inserem nesse novo momento da história do gênero. Basta para isso assinalar que, a partir da metade da década de 1970 e início da década de 1980, houve entre nós um aumento significativo na publicação de romances deste subgênero. É o caso, por exemplo, de romances como *Galvez, imperador do Acre* (1976), *Mad Maria* (1980), *O brasileiro voador* (1986) e *Lealdade* (1997) do amazonense Márcio Souza; *Em Liberdade* (1981), de Silviano Santiago; *Viva o povo brasileiro* (1984) e *O feitiço da Ilha do Pavão* (1997), de João Ubaldo Ribeiro; *Boca do Inferno* (1989), *O retrato do rei* (1991), *A última quimera* (1995), de Ana Miranda; todos citados por Esteves (1998) e que, como ele mesmo destaca, são apenas alguns dos muitos exemplos de romances que poderiam ser citados para ilustrar a amplitude desta tendência.

O romance histórico do século XX começa a mudar a forma de como se olha para o passado e, conseqüentemente, de como se escreve sobre o passado, ou seja, o esquema proposto por Scott, que já havia sido alterado ao longo dos anos, é agora “transgredido”, “subvertido”. Convencionou-se classificar os romances desta fase como *Novos Romances Históricos* ou *Romances Históricos Pós-Modernos* (há variações conforme o teórico), como novo subgênero.

A grande maioria dos teóricos concorda com a existência de duas fases principais: a do romance histórico clássico e a do novo romance histórico, tendo em vista que entre estes dois grandes marcos há uma variedade considerável de novas formas, mas que não chegam a romper ou mudar significativamente as características do subgênero. Entretanto, Vera Lúcia Follain de Figueiredo, em seu texto “Detetives e historiadores” (2003), traça uma nova tipologia na qual propõe três momentos.

O primeiro é o romance histórico clássico que surge na Europa no século XIX e do qual Walter Scott é considerado um dos maiores representantes. Neste momento olha-se para o passado, geralmente a Idade Média, com nostalgia e busca-se nas glórias passadas afirmar o nacionalismo e projetar esses valores positivos para o futuro.

O segundo momento proposto por Figueiredo é o romance histórico que surge na América Hispânica no século XX: é o chamado Romance de Resistência, que questiona ferozmente as verdades históricas. Existe, conforme a estudiosa, uma “proposta de releitura da história como parte do esforço de descolonização, que se realiza contra toda uma mentalidade perpetuada pelas elites locais, pelos discursos da história oficial.” (2003, p.130). Esta fase do romance histórico, como já expusemos anteriormente, teve maior repercussão na América

Hispânica. *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier, é o romance que marca a transição entre um momento e outro, embora ainda não apresente todas as inovações constantes nos que o sucederam.

O terceiro momento, finalmente, surge nas últimas décadas do século XX e é o que ela chama de romance histórico pós-moderno. O que caracteriza este terceiro momento do subgênero histórico é que não há interesse, por parte dos escritores, em criticar a fundo e corrosivamente a história oficial: “a versão ficcional pode se constituir pelo viés do humor, desconstruindo a ‘grandiosidade’ dos gestos consagrados pela história oficial, para oferecer ao leitor cenas dos bastidores, segredos de alcova, mexericos de antigamente.” (2003, p.132). Portanto, o romance histórico pós-moderno, segundo Figueiredo, não tem como objetivo centralizar a tensão existente no romance de resistência; ela está, ao contrário, diluída, já que o interesse não é o de criticar corrosivamente fatos e personagens históricos e nem de engrandecê-los.

O principal ponto discutido por este terceiro momento do romance histórico é o da necessidade de preencher as lacunas deixadas pelos registros oficiais; contudo, isto é feito sem que haja uma tentativa de apagar tudo o que já foi escrito, mas tentando proporcionar uma nova maneira de olhar para a história. Este voltar-se para o passado deve ser feito de forma consciente e reflexiva; por isso também a historiografia deve fazer parte deste jogo admitindo-se como uma construção, um discurso produzido por pessoas que, mesmo que tentem desaparecer por trás do texto, são responsáveis pelas escolhas tomadas em sua realização.

Além disso, uma questão importante tratada pelos romances históricos pós-modernos é a de que o passado não é repleto apenas de glórias, mas também de muitas outras histórias que o discurso historiográfico omitiu, seja simplesmente por querer fazê-lo, por descuido ou por falta de percepção. Portanto, não há uma única versão verdadeira, tudo depende do ponto de vista pelo qual os fatos da “passeidade”, termo utilizado por Leenhardt e Pesavento (1998), são interpretados.

Em um primeiro momento, a história foi escrita pelos dominadores; portanto, o discurso é em princípio suspeito, não podendo ser aceito sem questionamentos. A tarefa do romancista é, portanto, a de apontar os fatos que a história oficial não mostra e revisá-los. Se, por um lado, o romance de resistência faz esta revisão a partir da perspectiva engajada política e socialmente, o pós-moderno, por outro, traz esta preocupação mas coloca a ênfase não só na

denúncia das “faltas” que o discurso historiográfico cometeu, mas, principalmente, de forma a reconstruir a história por outra(s) ótica(s), que pode(m) ser a do humor e da ironia.

O romance histórico pós-moderno toma como princípio o fato de que o discurso da História tem vazios que devem ser preenchidos, e para esse trabalho o autor conta com total liberdade, pois já “que tudo são versões, o autor tem toda a liberdade de apresentar a sua própria versão” (FIGUEIREDO, 2003, p.132), o que pode ser feito com o auxílio da imaginação e com uma pesquisa detalhada de documentos e fatos de época.

É neste ponto que voltamos nossa atenção para o romance de Rubem Fonseca e passamos a analisar algumas das principais características do romance histórico pós-moderno presentes nele. A história central gira em torno das circunstâncias da morte do dramaturgo Molière, que, segundo os estudos historiográficos, aconteceu logo após a encenação de uma de suas peças. Rubem Fonseca, servindo-se deste fato, documentado pela história, parte para um trabalho imaginativo e cria a sua própria versão: “na verdade”, Molière foi envenenado.

O mais interessante e sintomático do esforço criador do autor na releitura da morte do dramaturgo é a grande pesquisa desenvolvida a respeito da época, das personagens, dos costumes, de toda a obra de Molière e da repercussão que ela teve. No começo de seis dos quinze capítulos que compõem o livro, o narrador introduz trechos selecionados das peças de Molière e tece comentários a propósito da encenação, de como o público reagiu, quem eram as pessoas que se sentiram agredidas pelas críticas de Molière, entre outras coisas. A partir desses dados comprováveis historicamente, o autor cria toda uma atmosfera de verossimilhança para a *sua* versão dos fatos.

Além de apresentar uma nova versão para os fatos da vida e da morte de Molière – que no final do romance não chega a desmentir a oficial, mas a explica, conforme veremos mais tarde –, outra característica bastante marcante do romance histórico pós-moderno, e presente no romance de Rubem Fonseca, é a maneira como é construída esta nova versão – por meio de elementos como a paródia e a ironia. Não se trata apenas de uma crítica feroz à sociedade francesa do século XVII, mas também de uma desconstrução da “grandiosidade” dos fatos históricos pelo viés do humor. O narrador conta a seus interlocutores as intrigas e manobras políticas, a hipocrisia de uma sociedade que gira em torno das aparências e os costumes fáceis das cortesãs: tudo isso vem à tona por meio dos comentários e “fococas” que o narrador faz. Um exemplo disso é quando fala dos estranhos hábitos do irmão do rei, Monsieur, contados a ele, pela própria esposa:

Recordei as anedotas interessantes sobre Monsieur, uma delas contada pela própria Liselotte. Certo dia, numa festa, a Princesa Palatina me disse, observando o marido dançar: Monsieur dança bem, mas parece uma mulher dançando. Depois Liselotte segredou-me ao ouvido uma confidência: Monsieur é muito supersticioso, você sabe disso, mas descobri nele uma credence singular. Ele carrega um rosário e outras relíquias, mesmo quando vai para cama. Uma noite dessas, quando Monsieur já dormia, eu, já tendo uma idéia do que ia descobrir, levantei as cobertas e verifiquei que aquela parte do corpo que só os homens possuem estava envolvida por cordões com pequenas imagens religiosas da Virgem. (FONSECA, 2000, p.50)

E segue a explicação que Monsieur deu a Liselotte de que é uma proteção e que ela não entende dessas coisas por ter sido protestante. Os dois riem e ela pede ao Marquês que não comente com ninguém. Como podemos ver, o próprio narrador utiliza a palavra “anedota”; portanto, o que vem em seguida não tem valor de documento histórico e nem é isso o que quer o Marquês, ele apenas se diverte e diverte seu possível leitor. Trata-se, pois, de uma paródia do próprio gênero, do romance histórico tradicional.

Ainda podemos pensar na forma como as personagens históricas são desconstruídas: “dessacralizadas”, elas aparecem no romance com todos os seus defeitos, tanto físicos quanto psicológicos, sendo que o narrador não poupa nem mesmo a si próprio, fazendo questão de revelar a mesquinhez de seus atos. Ele parece não se preocupar com o julgamento que o leitor possa fazer e confessa que, quando Molière morreu, ele acabou se calando quanto à suspeita de envenenamento, pois corria o risco de ser acusado, já que era amante da mulher do dramaturgo. Em seguida, pode se ler o trecho em que o marquês faz sua “confissão”:

Por que guardei em segredo a revelação que Molière me fizera? Por que, em vez de procurar um padre, não fui em busca do dr. Mauvillain, médico do comediante, ou outro qualquer, para tentar salvá-lo? A resposta é uma só: para me proteger. Eu era amante de Armande. Se descobrissem que Molière fora envenenado eu acabaria sendo considerado o principal, senão o único suspeito da morte dele [...]. O veneno apontaria para mim. Por isso calei-me. Não ter sido feita a autópsia deixava-me numa situação confortável, como também ao verdadeiro assassino – pois, em princípio, não houvera assassinato. (FONSECA, 2000, p.31).

Ao falar da figura do Rei Luís XIV, assim como fez com seu irmão, Monsieur, o narrador também não procura engrandecê-lo; ao contrário, ele “eclipsa” o Rei Sol. Primeiramente falando de seu aspecto libertino, comparando-o com as outras pessoas que cometiam adultério: “Além do mais, todo mundo cometia adultério, começando pelo nosso bem-amado rei, que levava as amantes para residir no palácio e não podia ver mulher bonita

sem cortejá-la.” (FONSECA, 2000, p.35). Ao colocar o rei no mesmo nível das outras pessoas que, por serem comuns e humanas, possuem fraqueza e cometem crimes e pecados, o narrador dá início a um processo de desconstrução desta figura tão forte que é um rei em pleno século XVII, ainda mais quando este rei é aquele que se vê acima de tudo e todos – *L'état c'est moi!*⁴

Para explicitar ainda mais essa “dessacralização”, é interessante fazer um contraponto com o livro *A fabricação do rei*, de Peter Burke, em que o historiador traça a forma como a imagem de Luis XIV foi construída ao longo de seu reinado por meio da arte. Na fala do Marquês há um grande distanciamento irônico que desconstrói o poder de Luís: que era sempre representado como um grande homem que, aliás, estaria muito próximo dos deuses. Veja-se o que afirma Burke a este respeito:

Existiu um mito de Luís XIV no sentido de que ele era apresentado como onisciente [informé de tout], invencível, divino e assim por diante. Era o príncipe perfeito, associado ao retorno da idade de ouro. Poetas e historiadores qualificavam o rei como “herói” e seu reinado como “uma série ininterrupta de maravilhas”, para usar as palavras de Racine. Sua imagem pública não era simplesmente favorável: tinha uma qualidade sagrada. (p.18)

Portanto, reiteramos que, quando compara o rei aos outros que também cometiam adultério e os iguala, o Marquês Anônimo está desconstruindo essa figura tão nobre e “sagrada”. Sem falar no fato de que o rei, como um grande mecenas, patrocinava poetas, dramaturgos e pintores, e gostava de ser comparado a Luís IX (o São Luís) e a Cristo, na figura do bom pastor (quadro provavelmente pintado por Pierre Paul Sevin). Por isso, ao expor um pecado que fere os mandamentos de Deus e da Igreja Católica enquanto instituição, de forma tão aberta e natural, o narrador está pondo em prática seu projeto de desconstrução da figura do rei.

Fisicamente, o narrador ironiza em diversas passagens o fato de o rei não ser tão alto quanto gostaria, e diz ser este um dos motivos de sua antipatia por ele, Marquês, que o havia representado tão bravamente em batalhas.

A fim de realizar seu projeto de desconstrução de Luís XIV, o Marquês utiliza principalmente duas estratégias: elogia somente as qualidades do rei que também possui, como, por exemplo, o amor ao teatro e às mulheres, para desta forma se enaltecer pela comparação; e quando fala dos defeitos, como a altura, por exemplo, sempre se mostra superior. Vejamos o trecho abaixo:

⁴ Como se sabe, trata-se da famosa frase atribuída a Luís XIV.

O rei era um homem elegante, mas creio que gostaria de ser da minha altura, o que não conseguia nem mesmo usando seus sapatos de salto muito alto; diziam que tínhamos o nariz parecido, mas em sendo verdade, isso não me deixava feliz, pois o nariz do rei era o único traço feio em seu rosto. Eu era dezesseis anos mais velho do que ele, mas parecíamos da mesma idade. Aos cinquenta anos, idade em que os homens já estão caquéticos, eu parecia ter trinta. (FONSECA, 2000, p.26)

É interessante observar, neste trecho, a perspectiva que o Marquês adota ao olhar para o rei, pois todos os períodos em que se refere a ele são acompanhados de uma imagem negativa, quando não de uma negação: “o rei é elegante, *mas* gostaria”; “*não* conseguia”; “tínhamos o nariz parecido, isso *não me agradava*”. A competição entre os dois também acontecia no campo amoroso, a tal ponto que o Marquês confessa ter dividido com o rei uma de suas amantes, fato este que teria desagradado muito à majestade.

Além de tudo, ele termina por “desconstruir” moralmente a figura do rei em sua característica fundamental: a justiça, já que ele era considerado o representante de Deus na Terra. O narrador faz isso ao contar que o rei decide encerrar as investigações sobre os crimes de envenenamento que aconteceram na corte quando percebe que o nome da Madame de Montespan, uma de suas preferidas, está “perigosamente” envolvido.

Esta imagem do rei é exatamente o contrário da que foi construída por Molière em *O doente imaginário*, já que na peça ele é engrandecido e exaltado. No prólogo que antecede a peça, há um diálogo entre os deuses, as ninfas e os pastores no qual eles disputam quem faz a mais bela poesia que retrate a grandeza, a força e a coragem de Luís XIV e chegam até mesmo a colocá-lo acima dos semideuses.

Como Molière havia conseguido o apoio do rei e sua companhia carregava o nome de “Troupe du roi”, este prólogo se torna muito importante para evidenciar a relação entre Luís e os artistas em sua corte. Era necessário engrandecer cada vez mais o monarca e colaborar com o seu projeto pessoal de construção ou, para utilizar o termo de Burke, de *fabricação* de sua imagem. Projeto contra o qual o personagem-narrador Marquês trabalha, já que não precisava se submeter, pois não tinha conseguido se tornar um grande escritor de tragédias, como quisera. A respeito disso, há uma passagem em que o Marquês diz:

Se havia uma coisa que me consolava por eu não ter me tornado um autor de tragédias era essa subordinação absoluta à vontade do rei, que, usando o seu direito divino sobre todas as coisas, decidia, em última instância, o que podia ou não ser representado, ou também o que podia ser escrito e publicado. Dobrar os joelhos apenas fazendo mesuras nas festas era menos doloroso. (FONSECA, 2000, p.73)

No entanto, esta afirmação é irônica e levanta uma inegável suspeição sobre as “boas intenções” deste narrador: se ele, Marquês, tivesse o talento necessário para ser um grande dramaturgo, não chegaria mesmo a elogiar o rei, para, desta forma, realizar seu sonho? Isto não se pode saber ao certo e também não é o foco de nosso estudo; contudo, vale ressaltar que a ironia contida no discurso do Marquês ao satirizar o rei e o modo como mostra seu orgulho ferido por não ser escritor de teatro, são recursos explorados por Fonseca que dão ao personagem uma força e uma vivacidade que o colocam ao lado de seus outros grandes narradores, também muito narcisistas e radicais em sua maneira de viver e se expressar. Além disso, o personagem-narrador ao explorar um novo gênero se propõe a realizar seu próprio projeto que é o de mostrar seu talento como escritor.

Outros setores da sociedade francesa também são extremamente ridicularizados, além da desmistificação da cidade de Paris. Mesmo sendo um dos centros culturais da Europa, o que se vê na obra de Rubem Fonseca é a opção por representar a realidade do século XVII tal como ela era, e não uma cidade idealizada. O Marquês descreve, portanto, uma Paris enlameada e suja:

Eu, na carruagem, entrei na rua Fromanteau e fui até a igreja St. Nicholas du Louvre, mas o padre se recusou a acompanhar-me quando eu disse do que se tratava. A essa decepção acrescentei o dissabor de ter minha carruagem atolada na Fromanteau, e como não havia ninguém perto para nos socorrer, tive de saltar e sujar meus sapatos, minhas meias, até mesmo a minha *culotte*, para ajudar a livrar as rodas da lama e do lixo que as prendiam. (FONSECA, 2000, p.23).

Finalmente, como última observação, ressaltamos a intensa presença da metaficção, ou seja, a inserção de um narrador que tece, ao longo da narrativa, vários comentários sobre como se dá o processo de produção da obra:

Selecionei alguns trechos das minhas anotações para serem publicados anonimamente, como parte das minhas memórias. As descrições que faço das intrigas e escândalos da corte, da efervescência dos salões, da influência perniciosa do clero e de outras corporações, da rivalidade entre artistas, nobres e áulicos, podem não parecer, mas estão ligadas ao tema principal desta seleção: o mistério da morte de Molière, vítima de tantas aleivosias, incompreensões, injustiças e violências em razão das peças que escreveu. (FONSECA, 2000, p.16).

O que se pode concluir disso é que Rubem Fonseca utilizou de forma harmoniosa vários elementos da nova narrativa histórica pós-moderna, na construção de um romance que, ao mesmo tempo em que é um “passeio” pela França do século XVII, instiga o leitor, “fisgando-o” pela curiosidade e sugerindo-lhe uma parceria no desvendamento do mistério que criou sobre a morte de Molière. Além disso, ele dissemina em seu texto questionamentos sobre a tradição, o cânone literário e também sobre o florescimento do romance como um gênero do “novo mundo”, coerente com as novas maneiras de pensar e enxergar este mundo.

1.6. Um detetive indiscreto: o Marquês Anônimo e a tradição do gênero policial

O romance policial, que atualmente é um dos gêneros literários mais vendidos em todo o mundo e que faz sucesso entre praticamente todas as faixas etárias, surgiu em meados do século XIX, a partir do modelo criado por Edgar Allan Poe; contudo, segundo Clélia Simeão Pires, em seu artigo intitulado “A tipologia do romance policial” (2005), é possível encontrar os antecedentes desse subgênero narrativo já muito antes. Pires afirma que a figura do detetive na narrativa policial deu-se por acaso, numa narrativa que não tinha esse cunho. Trata-se de *Zadig ou o destino* (1748), de Voltaire, em que o protagonista que dá título à história possui um alto poder de dedução e de percepção. Estas qualidades aparecem principalmente em um episódio em que Zadig, tendo encontrado na estrada alguns dos melhores caçadores do reino, é questionado sobre o desaparecimento da cadela da rainha e do cavalo do rei, pois nenhum deles conseguira obter pistas de qual teria sido o destino deles. Mesmo sem nunca ter visto os tais animais, Zadig os descreve com minúcia de detalhes, mas afirma não saber onde eles estão; desta forma, ele é acusado de ter roubado os animais reais. Zadig somente consegue escapar do exílio na Sibéria ao apresentar argumentos dotados de raciocínio lógico bastante convincente para provar ao júri que realmente não os vira, mas, apenas seus rastros deixados pela estrada.

Assim, a lógica perfeita de Zadig foi apontada pelos historiadores do gênero policial, como a *avant-première* do espírito de detecção [*sic*], transformando o personagem, no antecessor de uma galeria de detetives de ficção que viria mais tarde resultar na narrativa policial. (PIRES, 2005).

Além da história de Voltaire, podemos apontar como um outro antecessor do romance policial de enigma a narrativa gótica. Esta, segundo Sandra Guardini Vasconcelos (2002), é

uma modalidade literária das mais antigas e de longa tradição, em que a fantasia, que sempre esteve presente nos mitos, lendas e no folclore, lança suas raízes também na literatura da desrazão e de terror que se convencionou chamar de “gótica”.

Vasconcelos ressalta que é preciso não se esquecer de que, assim como no século XVIII, o termo “gótico” ainda é revestido de ambivalência e tensão e, por isto mesmo, é utilizado em diferentes contextos e de maneiras variadas. Mas, semanticamente, a origem do termo está ligada aos godos ou às tribos nórdicas europeias, e também “a qualquer coisa que fosse medieval ou até mesmo pós-romana.” (2002, p. 119).

Ela aponta ainda para o fato de que o gótico foi construído como uma categoria controvertida que remetia às origens do povo inglês e de sua cultura, “que queria distinguir-se da greco-romana e que, acreditando-se promotora do amor à liberdade e da democracia, possuía uma história cuja permanência se identificava na arquitetura gótica” (p. 119). No entanto, apesar desta conotação mais positiva, o termo gótico era empregado para distinguir tudo que fosse antiquado, feudal e irracional, caótico e não-civilizado, em outras palavras, o oposto de “clássico”.

A publicação de *The Castle of Otranto* [*O castelo de Otranto*], de Horace Walpole, em 1764, reintroduziu, por assim dizer, no seio dos ideais neoclássicos de harmonia, decoro e moderação, o horrível, o insano e o demoníaco, encarando as contradições que marcaram a assim chamada Era da Razão. Com esse gênero literário, reapareciam em cena os fantasmas e espectros que, tendo habitado a literatura até o século anterior, o mundo racional e bem ordenado dos augustanos havia relegar ao esquecimento. (VASCONCELOS, 2002, p. 119).

Como discurso literário, o efeito "gótico" consiste na criação de uma atmosfera narrativa, que deve envolver o leitor na história, para em seguida assustá-lo, mas de modo que lhe provoque prazer. Desta forma, as histórias geralmente se passam na Idade Média que é a “época das trevas” e do mistério; os cenários são os castelos e abadias habitados por espectros ou clérigos maléficos⁵; há descrições de ambientes estranhos, oníricos e fabulosos; é intensa a presença do *locus horrendus* (as florestas sombrias, as grandes altitudes, os lugares muito frios, os desertos e os abismos); a obsessão pelo passado também aparece como um elemento da narrativa gótica. Além disso, a ameaça quase sempre era manifesta em países (ou por personagens provenientes de países) católicos em que as monarquias absolutistas e a Inquisição não respeitavam os direitos dos cidadãos. Portanto, entendida como efeito

⁵ Estes personagens são emblemáticos no sentido de representarem a decadência moral e física. Em muitos casos eles trazem no próprio corpo estes estigmas. O corcunda, personagem de *Notre-Dame de Paris* (1831), de Victor Hugo, é um exemplo disso.

narrativo, a literatura gótica é um dos mais influentes modelos narrativos para as histórias de romance policial, por criar a atmosfera de suspense e medo.

Mas, conforme assinala Sandra Lúcia Reimão (1983), foi somente no século XIX que vários acontecimentos e transformações propiciaram o florescimento do gênero policial. Ela aponta várias circunstâncias fundamentais para que, por volta de 1840, época em que Poe publicou as narrativas que fundaram o gênero, este se estabelecesse com sucesso. O primeiro deles é o surgimento dos jornais populares de grande tiragem, pois antes disso, embora a imprensa já existisse desde o século XIII, não se cultivava o hábito da leitura cotidiana de jornais. Portanto, quando alguns periódicos começaram a publicar seções em que se criam e valorizam os chamados “fatos diversos” – “dramas individuais, via de regra banais, ou crimes raros aparentemente inexplicáveis” (p. 12) – o público leitor se sentiu atraído e passou a consumir este tipo de leitura. Reimão afirma que “o desafio do mistério aliado a um certo prazer mórbido na desgraça alheia e ao sentimento de justiça violada que requer então reparos, são basicamente os elementos geradores da atração e do prazer na leitura deste tipo de narrativa.” (p. 12-13).

Desta forma, verifica-se que ao satisfazer estes prazeres, ao mesmo tempo em que habitua o público leitor a esse tipo de narrativa, os jornais criam condições favoráveis para o surgimento de um novo gênero que irá reaproveitar os mesmos elementos deste tipo de narrativa.

Outro fator apontado por Reimão é o de o novo público, criado pelos jornais de grande tiragem, habitar um novo espaço – as cidades industriais. No pós Revolução Industrial, estas cidades abarrotadas de pessoas, cheias de ruas e becos, serão o cenário ideal dos romances policiais. Os castelos e mosteiros isolados que apareciam constantemente nas narrativas góticas deixam de ser o ambiente favorito dos escritores do novo gênero. Assim, “as fachadas, as multidões humanas, os labirintos de ruas serão, quase sempre, personagens mudos constantes nas narrativas policiais”. (p. 13).

O fato de a polícia, neste momento, ser composta por ex-condenados é outro elemento que favorece a criação do romance de enigma. A polícia, como instituição, começou a ser organizada no início do século XIX, sendo que seus membros eram recrutados dentre os ex-condenados. Em um primeiro momento isso foi bem aceito pela sociedade, pois como este tipo de policial possuía um conhecimento empírico do mundo marginal, saberia como agir e como desvendar mais facilmente os crimes. No entanto, dentro de pouco tempo, a população

se mostrou desconfiada e insatisfeita com a polícia, pois o limite entre um contraventor e um ex-contraventor é muito tênue.

O ex-condenado mais famoso de todos, segundo Reimão, é Vidocq (1775-1857) que publicou em 1828 suas memórias. Nelas ele narrou como fazia para desvendar os crimes que lhe eram apresentados, com base em seus conhecimentos empíricos. É em oposição a este tipo de investigador que são criados personagens como o detetive Dupin, que não fazem parte da polícia enquanto instituição e, que, normalmente desprezam seus métodos.

O Positivismo, um dos últimos movimentos filosóficos a obter grande divulgação e aceitação fora do grupo dos especialistas, foi outro fator que exerceu um papel decisivo na proposta literária de Poe e na criação de seu personagem Dupin. O pressuposto fundamental é a crença de que os fenômenos são regidos por leis que “existiriam tanto no nível do mundo natural quanto do orgânico e do universo humano” (REIMÃO, 1983, p.15), portanto o espírito humano estaria submetido a leis como qualquer outro fenômeno. Além disso, a teoria da associação de idéias – amplamente desenvolvida nas narrativas policiais – teve seu maior desenvolvimento por John Stuart Mill e estava muito em voga.

Ainda no mundo das idéias, encontramos o último dos fatores que, segundo Reimão, favoreceram o sucesso da narrativa policial: o criminoso passa a ser visto como um inimigo social. Após o surgimento do Poder Judiciário, a noção de crime e de criminoso foi se modificando aos poucos; se antes o crime era cometido contra *indivíduos*, no entanto, após a solidificação dos novos conceitos, passa-se a ter noção de que a infração às leis do Estado prejudica não mais somente uma pessoa, mas toda a *sociedade*. Além disso, a figura do criminoso é patologizada, ele é um doente mental que se encontra com os sentimentos éticos e morais deteriorados.

A primeira narrativa policial, considerada pelos estudiosos como a fundadora do subgênero, é *Assassinatos na Rua Morgue*, de Edgar Allan Poe, publicada em 1841, em que, pela primeira vez, aparece o famoso detetive Auguste Dupin. Com esta narrativa, Poe estabeleceu um modelo cujas regras foram seguidas por vários escritores, com poucas alterações.

No romance policial clássico, segundo Tzvetan Todorov (2006), em seu artigo “Tipologia do Romance Policial”, a narrativa de enigma apresenta duas histórias diferentes. A primeira é a história do crime e a segunda é a história do inquérito, obedecendo esta ordem cronológica. A história do inquérito não apresenta muita ação, sendo que se trata da observação, por parte dos personagens que irão desvendar o crime, dos indícios deixados pelo

criminoso e a racionalização lógica dos fatos. Assim, a regra do romance policial clássico é a de que a narrativa seja feita em retrospectiva e nunca pelo próprio detetive, mas por seu assistente.

Para o detetive do romance policial clássico, investigar é um hobby e sua proposta é a de ocupar o ócio, já que ele não encara isso como um trabalho. A narrativa é construída por uma combinação de ficção com raciocínio e influências lógicas: é por meio de inferências exatas e da leitura via intelecto dos índices deixados pelo assassino que o detetive desvenda os enigmas. O detetive clássico é imune, infalível, e nenhum acontecimento pode feri-lo ou desviá-lo de seu objetivo, enquanto o narrador não é assim: ele erra várias vezes e não consegue ter o mesmo grau de racionalidade que o detetive tem, o que o identifica com o leitor.

Além disso, como aponta Pires (2005), o escritor deve pensar no desfecho de cada história *a priori*, para que a lógica seja perfeita e cada incidente caminhe em direção ao final previsto. Além disso, o medo é o propósito primeiro do romance policial; por isso, por meio da linguagem e da palavra, o medo se torna uma tortura da imaginação e é estabelecida uma relação poética entre leitor e narrador. Como a linguagem é importante para que o escritor alcance o efeito desejado, o abuso de superlativos e de hipérboles é recorrente. Finalmente, os jogos intertextuais em que o narrador critica, elogia ou recontextualiza outra narrativa também estão presentes neste subgênero, seja por meio da ligação entre as aventuras passadas pelo mesmo detetive ou por meio de ligações entre a tradição da narrativa de enigma.

Depois do sucesso dos detetives de Poe e de estabelecido o paradigma da narrativa policial, surge um dos detetives de maior sucesso em todo o mundo, Sherlock Holmes, criado por Conan Doyle (1859-1930). Nos romances de Doyle observam-se algumas alterações em relação ao modelo de Poe, como por exemplo, a importância central que o narrador ganha. O Dr. Watson é um narrador fixo que aparece em vários romances, é um memorialista que narra as aventuras de seu grande companheiro, o detetive Holmes.

Como o detetive é uma “mente dedutiva” que, através de pistas, vestígios e indícios, reconstrói a história do crime e encontra o culpado, é necessário que exista alguém que reconstrua os passos que ele deu para chegar até o culpado, evidenciando sua genialidade em desvendar o crime, daí a importância dos personagens-narradores.

Nos romances de Doyle, o narrador onisciente é descartado, dado que ele vai ter tantas dúvidas quanto o leitor, pois possui uma visão parcial dos fatos e pode até se deixar enganar pelo detetive, deixar que evidências passem despercebidas, o que o humaniza. O detetive, por

sua vez, por apresentar um comportamento e um raciocínio tão exatos, assemelha-se a uma máquina de pensar.

Seguindo a tendência dos romances de Doyle, vemos que surgem várias outras possibilidades de tipos de narrador para o romance de enigma, como o narrador impessoal, a presença de vários narradores, ou de personagens-narradores que podem ser fixos, memorialistas ou historiógrafos dos detetives. Watson, por exemplo, é uma espécie de detetive do detetive, pois ele seleciona as aventuras a serem narradas e opta pela forma de narrar. Outra mudança marcante que acontece com o desenvolvimento do gênero é que o detetive também é humanizado, já que ele já não tem mais tantas certezas e começam a aparecer seus “defeitos”: ele deixa de ser uma máquina dedutiva perfeita para se transformar em um homem que também pode cometer erros.

Em 1928, Van Dine publicou, no *The American Magazine*, “As vinte regras do Romance Policial”, as quais deveriam nortear a produção dos romances de enigma. Estas regras foram reduzidas a oito por Todorov em seu já citado ensaio:

1. O romance deve ter no máximo um detetive e um culpado, e no mínimo uma vítima (um cadáver).
2. O culpado não deve ser um criminoso profissional; não deve ser o detetive; deve matar por razões pessoais.
3. O amor não tem lugar no romance policial.
4. O culpado deve gozar de certa importância:
 - a) na vida: não ser um empregado ou uma camareira;
 - b) no livro: ser uma das personagens principais.
5. Tudo deve explicar-se de modo racional; o fantástico não é admitido.
6. Não há lugar para descrições nem para análises psicológicas.
7. É preciso conformar-se à seguinte homologia, quanto às informações sobre a história: “autor: leitor = culpado: detetive”.
8. É preciso evitar as situações e as soluções banais (Van Dine enumera dez delas). (TODOROV, 2006, p.100-101)

Jorge Lima (2003), por sua vez, enumera quais seriam essas soluções banais a que Van Dine se referia, são elas: a descoberta da identidade do culpado ao comparar uma ponta de cigarro encontrada no local do crime com o tipo de cigarro que fuma um suspeito; algum truque em uma sessão espírita que faça com que o criminoso, tomado de terror, se denuncie; presença de falsas impressões digitais; o alibi ser construído por meio de um manequim; haver um cão que não late, revelando assim que o intruso é um familiar do local; o culpado ser irmão gêmeo do suspeito ou um parente que se parece com ele a ponto de levar ao engano; a seringa hipodérmica e o soro da verdade; o assassinato ser cometido numa peça fechada, na

presença dos representantes da polícia; o emprego das associações de palavras para descobrir o culpado; a decifração de um criptograma pelo detetive ou a descoberta de um código cifrado.

Entretanto, vale ressaltar que o próprio Van Dine nem sempre seguia as regras que ele próprio estabeleceu e, ao longo do tempo, elas foram sendo “subvertidas”. Algumas das obras de Agatha Christie, que têm como personagem Hercule Poirot, por exemplo, o detetive mais conhecido depois de Holmes, rompem com a estrutura clássica do romance policial em questões essenciais como a possibilidade de o ajudante do detetive ser o assassino, e de todos os personagens principais poderem morrer.

Com base no modelo clássico de romance de enigma criado por Poe, surgiram (e ainda surgem) muitas vertentes de narrativas policiais. Outro tipo bastante divulgado é a *série noir* ou romance negro, cujo criador foi Dashiell Hammett. Mas um dos seguidores mais expressivos do “romance negro” e que o tornou mais conhecido foi Raymond Chandler.

A partir de 1945 começou a ser publicada na França a coleção *Série Noire*, que fez com que o “romance negro” atingisse seu ápice de reconhecimento de público. No entanto, sua plataforma de lançamento foi a revista *Black Mask*, uma revista barata, de baixa qualidade e de gosto duvidoso, mas onde em 1925, Hammett começou a publicar seus contos⁶. Seu detetive, Sam Spade, é uma figura antológica do romance policial. (REIMÃO, 1983, p.51).

Vários fatores históricos influenciaram o surgimento deste tipo de romance, tais como a expectativa gerada pela percepção de que o mundo estava às vésperas da Segunda Guerra Mundial. Além disso, uma crise assolava o mundo todo, pois havia acontecido o “Crack” da Bolsa de Nova Iorque. Também nesta época novas idéias surgem com a filosofia de Nietzsche, com o vitalismo de Bergson e com a psicanálise de Freud, além da oposição entre Existencialismo e Positivismo.

Por causa dos fatores apontados acima e que refletiram no modo de o ser humano pensar a vida e, conseqüentemente, no modo de pensar a arte, o romance negro abandonou várias das características clássicas, como o otimismo, a moralidade convencional, o espírito conformista e a presença de um mistério, acrescentando uma série de inovações ao romance de gênero policial, tais como o fato de a ênfase recair na ação e não mais na dedução do detetive; de situações angustiantes e violentas tornarem-se temas destes romances; de o emprego da linguagem coloquial ser utilizada de forma consciente pelo escritor; de ocorrer uma síntese entre o protagonista e o narrador em um único personagem; de deixar de existir

⁶ Chandler, dez anos mais tarde, também iniciaria sua carreira nesta revista, embora esta já estivesse em uma fase melhor.

garantia da imunidade física do detetive, portanto, ele deixa definitivamente de ser uma máquina e é humanizado; de não haver mais verdade indiscutível, e tudo passar a ser relativizado; e, finalmente, o fato de haver a presença de uma crítica ético-social-política que passa a fazer parte das narrativas. Além de todas estas inovações, a intertextualidade e a paródia tornam-se elementos constitutivos da narrativa, pois o detetive deste tipo de romance satiriza o detetive infalível dos romances clássicos, e o leitor ganha um papel importante diante do texto – ele precisa complementá-lo.

Segundo Reimão (1983), a partir de uma rápida análise dos romances policiais contemporâneos, podemos chegar à conclusão de que o gênero, atualmente, tem como base as seguintes características: a evolução do detetive que deixa de ser uma máquina de raciocínio para ser humanizado: podendo cometer erros, estar submetido ao acaso e possuir desvios de caráter; a deteriorização do romance policial tendo em vista o modelo criado por Poe; a não alteração da estrutura básica do romance de enigma, que é o jogo; a ausência de verossimilhança nos crimes e de plausibilidade do detetive; o detetive da “*série noire*” é rude, vulgar e deselegante, além de ser detetive por profissão, diferentemente do detetive de Poe, que era um homem culto e polido e desvendava os crimes por prazer. Por tudo isso, o romance da “*série noire*” configura-se como uma inversão paródica do romance de enigma, pois “subverte” o próprio gênero com a presença do humor.

Por se tratar de um tipo de narrativa que caiu rapidamente no gosto popular, e como teve seu modelo estrutural amplamente explorado, gerando uma produção em série de fácil distribuição, consumo e assimilação, a que veio se somar o fato de ter sido um dos gêneros narrativos mais aproveitados pelo cinema, o romance policial sempre pertenceu ao *rol* das literaturas de massa, o que sugere que não há uma preocupação com a qualidade estética e com as questões literárias discutidas nos gêneros “altos”.

Contudo, os autores da contemporaneidade têm resgatado o romance e o conto policial a fim de usá-lo como artifício para incluir nele a “alta literatura”. Desta forma, o gênero que atrai por trazer histórias misteriosas e intrigantes num primeiro plano, que funciona como uma “pílula dourada”, e em um segundo plano traz reflexões filosóficas, questionamentos sobre a literatura e sobre o mundo, entre outras questões. Portanto, esta retomada do modelo de narrativa policial não se dá de modo ingênuo, ela utiliza a forma, a própria estrutura do gênero, para implodi-lo por dentro, subvertendo-o.

Um dos nomes mais importantes desta nova fase da narrativa policial é o escritor argentino Jorge Luís Borges que, sem dúvida, modificou tudo o que foi escrito depois e até mesmo o modo como a literatura policial que foi escrita antes de sua obra é lida hoje.

Como aponta Ricardo Piglia, em *O laboratório do escritor*, Borges difundiu amplamente o romance policial inglês, já que este fazia parte de sua formação como leitor, mas não só por isso; também e, talvez principalmente, com outros interesses: como forma de se favorecer, preparando os leitores das suas próprias narrativas policiais:

O romance policial inglês fora difundido com grande eficácia por Borges, que, por um lado, procurava criar uma recepção adequada para seus próprios textos e tentava tornar conhecido um tipo de narrativa e de manejo da intriga que estava no centro de sua própria poética, e, por outro, fez um uso excelente do gênero: “La muerte y la brújula” é o Ulisses do conto policial. A forma chega ao seu auge e se desintegra. (PIGLIA, 1994, p. 78)

O próprio Borges afirma isso, ainda que indiretamente, em um de seus ensaios, intitulado “O conto policial”. Ele afirma que “falar do conto policial é falar de Edgar Allan Poe, criador do gênero.” (1987, p. 31). Não pela importância em si de cada página que Poe nos deixou, mas pela memória de sua obra, como um todo e, principalmente, por ele ter criado o tipo de leitor de ficção policial: “Nós, ao lermos uma novela policial, somos uma invenção de Edgar Allan Poe” (p.37). E a existência desta invenção – o leitor de narrativas policiais – é essencial para a que a leitura da obra de Borges alcance o efeito esperado.

Há um tipo de leitor atual, o leitor de ficção policial. Esse leitor, que se encontra em todos os países do mundo e que se conta aos milhões, foi criado por Edgar Allan Poe. Suponhamos que não exista esse leitor, ou – algo talvez mais interessante – que se trate de uma pessoa distante de nós. Pode ser um persa, um malaio, um camponês, uma criança, uma pessoa a quem dizem, por exemplo, que Dom Quixote é um conto policial. Imaginemos que esse hipotético personagem tenha lido novelas policiais e comece a ler Dom Quixote. Quê lê, então? (BORGES, 1987, p. 32).

A questão proposta por Borges neste texto é a que vai, segundo Piglia, permear toda sua obra, pois se o modelo estrutural da narrativa policial clássica supõe sempre duas histórias – uma visível, que é construída em primeiro plano e outra secreta – que se cruzam. “Para Borges a *história 1* é um gênero e a *história 2* sempre a mesma. Para atenuar ou dissimular a monotonia essencial dessa história secreta, Borges recorre às variantes narrativas que os gêneros lhe oferecem.” (p.40). Todos os seus contos são construídos com base nesse procedimento. A história visível seria contada segundo os estereótipos (levemente parodiados)

de uma tradição ou gênero, enquanto a história secreta – que é o tema central – seria uma história construída com duplicidade, pois ela narra, por exemplo, a história de alguém que constrói perversamente uma trama secreta com os materiais da história visível.

É desta maneira que é construído o conto “La muerte y La brújula”, de *Ficciones* (2005), e é também desta forma que Luís Fernando Veríssimo, discípulo do escritor argentino, construiu *Borges e os orangotangos eternos* (2000), em que a história secreta é a obra do mestre.

Na contemporaneidade, portanto, o modelo policial clássico, funciona como um exemplo vivo na memória coletiva e que servirá de base para paródias e desconstruções. Em entrevista ao jornalista Ubiratan Brasil (2007) sobre um debate que iria acontecer no Instituto Cervantes, o escritor argentino Pablo de Santis, destaca que a figura do detetive clássico, solitário, foi substituída por equipes de especialistas, portanto o detetive como herói (como Dupin, por exemplo) não existe mais.

Ele ainda afirma que o gênero, com as mudanças sofridas, ganhou em realismo, mas perdeu seu destino. Porque, para ele, o gênero nunca foi uma representação dos métodos policiais, mas sim a revelação de como a história verdadeira está escondida, de como o passado cai com todo seu peso sobre o presente. O detetive é, portanto, uma figura com um grande peso metafórico, é a representação do homem que busca a verdade em um mundo de aparências enganosas.

Por esta razão a pós-modernidade retoma, de forma consciente e deliberada, o gênero policial, pois os escritores/críticos se identificam com a figura do detetive. O escritor Flávio Carneiro, em uma resenha sobre *Borges e os orangotangos eternos*, de Luís Fernando Veríssimo, em que dialoga com o texto “A leitura de ficção”, de Ricardo Piglia, sintetiza esta identificação:

O crítico é como um detetive que tenta decifrar um enigma, ainda que não haja enigma. É um aventureiro que se move entre os textos perseguindo um segredo que, às vezes, não existe. Nesse sentido, o prazer da crítica – ou, de um modo geral, da leitura – estaria não num objetivo final, o de desvendar o mistério, mas nas próprias conjecturas, nas formulações possíveis. (2005, p.37)

Portanto, na pós-modernidade mais que se preocupar com os resultados das “investigações” o leitor/crítico valoriza a busca, o processo de leitura que constrói e desconstrói os sentidos do texto.

Na modernidade acreditava-se na existência de *uma Verdade*, mas como esta crença se dissipou, a conclusão a que se chegou é que existem *inúmeras verdades* e, que cada nova resposta/descoberta pressupõe sua superação e/ou questionamento. A teoria pós-modernista não se preocupa mais com a Verdade, mas com a(s) *busca(s)*, pois tudo é provisório e mutável, tudo depende do ponto de vista de cada leitor. Portanto, o detetive perfeito que consegue estabelecer uma lógica imutável não tem mais espaço, pois a casualidade ganha espaço na nova narrativa policial.

A partir destas reflexões a respeito do desenvolvimento que o romance policial teve desde seu surgimento, passamos a destacar os aspectos do romance policial presentes nos romances de Rubem Fonseca, a partir de uma breve análise de suas características e aquelas do romance policial clássico e suas evoluções.

Os romances de Rubem Fonseca seguem a linha dos romances policiais que romperam com os modelos clássicos. Um dos primeiros aspectos é o de que o narrador, na maioria dos casos, é o próprio detetive, e não mais apenas um assistente, como acontecia nos romances policiais de Doyle, em que Holmes era o detetive e o Dr. Watson, o seu assistente. Estão somados em uma só figura dois papéis distintos: aquele que desvenda o crime e o que narra a trajetória para chegar à descoberta. Além disso, o detetive que vai trabalhar para desvendar o crime não é mais uma máquina de raciocínio que nunca falha e que tem sempre todas as respostas; ao contrário, ele é cheio de dúvidas, engana-se várias vezes, faz falsas conjeturas.

Os romances de Fonseca são compostos por narrativas policiais que são nitidamente marcadas pela influência de Doyle. Neles, segundo Cardoso (2007), o enigma inicial fica por conta de um crime brutal que geralmente é um homicídio. Este crime gera toda uma atmosfera de mistério e tensão no romance que fará com que o leitor não desgrude os olhos de suas páginas antes do desenlace. Ainda pode-se notar uma semelhança na maneira como se iniciam as investigações, pois o primeiro passo é sempre o do investigador, que visita o local do crime em busca dos primeiros indícios que nortearão o processo investigativo, seja este o detetive genial – Sherlock Holmes, Dupin – ou um investigador comum – Mandrake, Guedes ou Mattos. Além disso, ela aponta outros exemplos quase irrelevantes do ponto de vista da comparação que estamos estabelecendo, mas que sugerem alguma semelhança, como, por exemplo, a relação entre Mandrake e Wexler, em *A grande arte* (1983) e Sherlock e Watson, nas aventuras escritas por Doyle. Nos dois casos o investigador conta com a ajuda de um amigo para solucionar crimes, no entanto, é visivelmente marcada a distância intelectual e dedutória entre os dois companheiros. O detetive sempre se sobressai no que diz respeito à análise dos indícios, muito embora os detetives de Fonseca não sejam infalíveis como o de Doyle e possam ser confundidos pelo criminoso.

Contudo, segundo a estudiosa, são as diferenças em relação ao modelo que mais chamam a atenção, pois Fonseca segue a linha dos escritores que desde a década de 30 desconstruem o modelo policial. Nos romances de Fonseca, o detetive não tem a mesma capacidade de raciocínio infalível que os detetives de Poe, Hammet ou Chandler, apontados por Boileau e Narcejac. Os papéis de vilão e mocinho não são mais tão bem definidos como eram no romance policial clássico, sendo que tudo passa a ser relativizado e há a perda da esperança positivista. Mesmo o criminoso sendo encontrado, a realidade mostra que ainda existirão crimes. Além disso, os romances podem apresentar finais abertos ou dúbios, que requerem um leitor culto, sagaz e inteligente, capaz de completar, com suas próprias experiências, os vazios do texto.

Outra característica, própria da narrativa fonssequiana, seja quando fala sobre halterofilistas, executivos, homossexuais, delegados e detetives de polícia, assassinos profissionais, garotas de programa ou miseráveis que vagam sem rumo, é que os bandidos nunca sentem remorsos. Vale lembrar o conto “O cobrador”, do qual falamos no início do capítulo. O personagem é cruel, e não tem nenhuma compaixão, nem mesmo por seus pares.

Afora isso, a flexibilidade de seus personagens, que passam com a maior rapidez de mocinho a bandido e vice-versa e acabam por se tornar personagens inclassificáveis, é outra característica marcante das narrativas de Fonseca. São vários os exemplos que podemos citar de personagens que no desenrolar da narrativa caem no rol de suspeitos, mesmo sendo um dos que aparentemente tentam desvendar o crime. Um caso muito interessante é o comentado por Maria Lídia L. Maretti em seu texto “Entre o lógico e o mitológico” (1986, p.115-138), em que ela aponta para a dúvida de Raul quanto à investigação de Mandrake em *A grande arte*:

Questionando o suicídio de Lima Prado e usando para isso o critério da veracidade; contestando a seguir a validade da leitura dos Cadernos do mesmo Lima Prado; sugerindo, enfim que qualquer um – até mesmo Mandrake – podia ter praticado os crimes, a função de Raul neste trecho é a de amenizar o poder atribuível à narrativa de esclarecer todo o processo. (MARETTI, 1986, p. 122)

Portanto, segundo Maretti, a lógica do mundo marginal em Rubem Fonseca supõe que ninguém está livre de ser suspeito, pois já que “a paixão é inerente ao ser humano, todos os homens passam a ser, também, potencialmente suspeitos.” (p.122).

Embora apresente grandes mudanças e inovações quando comparado ao paradigma de romance policial clássico, *O doente Molière* não sugere a transgressão do gênero, como

podemos encontrar em alguns romances atuais. Ainda existe um crime e um detetive que consegue descobrir a identidade do assassino; todavia, obedecendo à lógica dos romances policiais de Rubem Fonseca, apontada por Maretti, qualquer um dos suspeitos poderia ter sido o criminoso, pois o sentimento que impulsiona o verdadeiro assassino poderia vir de qualquer outro, já que o motivo seria o mesmo: Molière incomodava por ridicularizar pessoas e classes importantes da sociedade francesa; logo, ele deveria ser silenciado.

Como nenhum de seus biógrafos conseguiu explicar o que de fato ocorreu, isso cria, portanto, uma atmosfera de incertezas que abre possibilidades para que haja algum fato que ainda não tenha sido explicado, que poderia muito bem ser um crime. Vale lembrar que, segundo Pierre de Beaumont (1969, p.71), que escreveu sobre a vida de Molière, houve sim uma suspeita, ainda que pequena de que o dramaturgo pudesse ter sido envenenado.⁷

Portanto, utilizando-se de um fato verídico que é o incômodo causado por Molière a muitos dos que foram alvo de sua sátira e da possível suspeita causada pela morte repentina, o narrador consegue convencer o leitor de que no mínimo haveria a possibilidade de que essa hipótese fosse verdadeira.

Entretanto, como podemos observar por meio da afirmação de Maretti sobre a lógica do mundo fonsequiano, e que não falha em *O doente Molière*, o leitor perde rapidamente a segurança e a confiança também no narrador. Primeiro porque ele não se identifica nomeando-se apenas como Marquês Anônimo e dizendo ser de “ilustre estirpe” (FONSECA, 2000, p.15), portanto estando numa situação muito cômoda para dizer qualquer coisa sem correr o risco de ser desmascarado. Em segundo lugar, porque declara ter sido informado pelo próprio Molière da suspeita do envenenamento, mantendo-se, contudo, calado por medo de se ver envolvido nas suspeitas de crimes de envenenamento que assolavam Paris. E, finalmente, por declarar ter sido amante de Armande, esposa do autor de *Le malade imaginaire*.

Esta atmosfera de incertezas se torna mais intensa a cada momento. O Marquês quer muito se tornar um grande autor como Molière ou Racine. Demonstra um grande desdém por este por ter sido franco demais a respeito de sua falta de talento para escrever tragédias, ao mesmo tempo em que demonstra uma grande afeição por aquele que, embora tenha sido mais

⁷ Em Beaumont pode-se ler: “Le lendemain, l’Église défend qu’on enterre le grand auteur, un comédien, dans un cimetière. A la demande du roi, on pourra cependant, de nuit, venir mettre le corps en terre. Déjà le bruit court que Molière a été empoisonné... Une fois de plus, on ne sait rien. Une seule chose est certaine: la médecine moderne n’arrive pas à expliquer une mort si rapide.” (“No dia seguinte, a Igreja não aceita que se enterre o grande autor, um ator, em um cemitério. A pedido do rei, entretanto, será possível, durante a noite, enterrar o corpo. A partir de então, correm os rumores de que Molière foi envenenado... Uma vez mais, não se sabe nada. Uma única coisa é certa: a medicina moderna não consegue explicar uma morte tão rápida.” – a tradução é nossa).

sutil, lhe mostrou a mesma coisa. O leitor, por isso, pode ficar confuso e duvidar da sinceridade do Marquês. Além de que se torna cada vez mais difícil estabelecer uma fronteira entre a “realidade” e a ficção, pois a vontade de se tornar escritor pode ter feito com que o Marquês *inventasse tudo isso*.

O narrador afirma que o tema central de seu livro, que conta parte de suas memórias, é o mistério da morte de Molière, mas neste ponto ele também nos deixa com dúvidas: qual seria verdadeiramente seu maior objetivo – fazer justiça a Molière ou satisfazer sua vaidade tornando-se um escritor?

É, portanto, este clima que perpassa todo o livro e que acaba por transgredir o gênero policial, pois, como sabemos, nos famosos romances policiais tradicionais o detetive sempre é alguém acima de qualquer suspeita e em quem o leitor confia inteiramente. Mas em um contexto em que tudo é relativizado, o detetive também se torna um criminoso potencial.

Em *O doente Molière*, o crime foi cometido por uma “necessidade” da classe médica, que foi bastante atacada por Molière, e encarada por ele como sendo composta por sabichões que não conseguiam nem mesmo diferenciar uma doença real de uma encenação. É o que acontece na sua peça *Le malade imaginaire*, em que Argan finge estar muito doente, à beira da morte, para descobrir se sua mulher e sua filha realmente o amam. Quando uma junta de médicos é chamada para tentar descobrir qual é a sua doença, eles acabam por fazer uma grande confusão e não chegam a conclusão alguma. E esta não foi a única peça de Molière em que os grandes médicos da corte francesa apareceram para provocar boas gargalhadas.

No entanto, quem realiza o assassinato é a cozinheira de Molière, uma personagem que pouco aparece e que fora apontada como uma das únicas pessoas em quem o dramaturgo confiava. Além disso, ser morto por uma simples cozinheira, quando havia afrontado os mais altos setores da sociedade francesa, chegava a ser humilhante. É nestes termos que o narrador, o Marquês Anônimo, fala quando revela o nome do assassino:

Quem envenenara Molière fora La Forest, a empregada dele. Não consegui esconder meu desapontamento. A assassina ser a cozinheira tirava a paixão, a grandeza, até mesmo o horror que aquele crime devia conter. Um homem como Molière merecia ter como assassino o próprio rei. (FONSECA, 2000, p.134).

Como podemos observar, a descoberta do assassino não provoca grande choque, como seria de se esperar em um romance policial clássico. Ela chega a decepcionar o leitor, que segue a narrativa esperando o desenrolar do mistério, pois o narrador tem em mente o que

significa o grande momento da revelação do culpado nesse gênero, e por isso mesmo ele “brinca” com o leitor, supondo-o desapontado também. Contudo, os romances policiais que tomaram como exemplo o modelo clássico, e o alteraram, modificaram uma das regras básicas que era a de que o assassino deveria ser um dos personagens principais, conforme estabeleceu Van Dine. Portanto não é raro encontrar histórias, dentro da tradição do gênero, em que ao final de toda a investigação se chegava à conclusão de que o assassino era o mordomo. Trata-se, portanto, de uma paródia do próprio gênero, em seu modelo clássico, além da configuração, neste romance, de um diálogo com a tradição.

1.7. As pistas

Rubem Fonseca ao recriar a trajetória de Molière transforma o dramaturgo em seu personagem e, por meio do discurso de seu narrador, apresenta-o aos seus leitores trazendo a tona aspectos de sua vida que darão consistência à hipótese de ele ter sido assassinado por envenenamento.

Retomando, portanto, o suposto mistério da morte do dramaturgo francês, vemos através dos olhos deste narrador que Molière está em cena com sua última peça, *O doente imaginário*, e que a sala do Palais-Royal está cheia. Entretanto, a peça neste dia não termina como nos outros. O público distraído confunde o mal-estar de Molière com a encenação, mas os atores e o Marquês, que haviam assistido outras apresentações, percebem que algo não está bem. Ao terminar o espetáculo, levam-no para casa e, como notam que o estado do escritor é preocupante, sua mulher Armande, alguns atores da trupe e o próprio Marquês saem em busca de um padre. Mas, antes de o Marquês sair, Molière lhe faz uma confissão: “Fui mortalmente envenenado”.

Mesmo assim, ele tenta encontrar um padre que dê a benção antes da morte ao dramaturgo, e não conta a ninguém o que ouviu do amigo. Quando regressam a casa, não havia mais o que fazer: Molière já havia morrido, sozinho, às dez horas da noite do dia 17 de fevereiro de 1673.

O Marquês se cala na ocasião da morte, para que o fato não complique seus próprios interesses, pois ele já corria o risco de estar envolvido em outro crime de assassinato por envenenamento e não queria ver sua nobre reputação envolvida nesses escândalos. Além do mais, ele era amante de Armande; portanto, seria o principal suspeito se a verdade viesse à

tona. Contudo, quando o outro fato se esclarece e ele não corre mais nenhum risco, sente-se atormentado pela consciência e decide encontrar o assassino de seu amigo. Como não pode se utilizar dos meios policiais, recorre à sua memória e às suas anotações, tentando descobrir quem teria interesse na morte do dramaturgo.

Assim, as peças de Molière aparecem como pistas que levarão o detetive ao assassino, já que ele jamais acreditou no motivo que o dr. Mauvillan, médico particular de Molière, alegou para o acontecido: morte natural devida a uma antiga doença que o deixava deprimido e ranzinza. Para o Marquês, Molière nunca estivera muito doente, ele era apenas um falso doente, assim como todos os seus personagens doentes e se queixava pelo fato de ser um hipocondríaco; para o Marquês, “Argan era ele, Alceste era ele, Arnolphe era ele, Harpagon, Tartufo, Ariste, Mascarille, Monsieur Jordan, George Dandin, todos os seus personagens, por mais paradoxal que possa parecer, de certa forma eram ele.” (FONSECA, 2000, p.47).

A afirmação do personagem-narrador nos remete a frase dita por Flaubert, na defesa de sua obra: “*Madame Bovary c’est moi*”; o que evidencia o jogo estabelecido pelos dois escritores entre ficção e realidade, tema este que percorre toda a narrativa de Fonseca.

No trecho abaixo, de *O doente imaginário*, Argan chega a acreditar que está mesmo muito mal por ouvir Toinette dizer isso com tanta força, e acaba não acreditando em Cléante, que diz que ele tinha boa aparência:

Cléante: – Senhor, estou feliz em encontrá-lo de pé e ver que estais passando melhor.

Toinette (*fingindo estar com raiva*) – Como, passando melhor? Isto é falso. O senhor passa sempre mal.

Cléante: – Ouvi dizer que estava melhor, e lhe acho boa cara.

Toinette: – Que quer dizer com esta boa cara? O senhor tem cara muito ruim, e só impertinentes dizem que está melhor. Ele nunca andou tão mal.

Argan: – Ela está certa.

Toinette: – Ele anda, dorme, come e bebe como todo mundo; mas isto não impede que esteja muito doente.

Argan: – Isto é verdade. (MOLIÈRE, 2005, p.87)

Para o Marquês, Molière era Argan porque o dr. Mauvillan também se enganara nos exames do dramaturgo, dizendo que sua morte se deu porque ele estava muito doente, enquanto o Marquês sabia que ele havia sido envenenado. É por este motivo, somado à confissão que o próprio dramaturgo lhe fizera no leito de morte e também ao grande número de casos de envenenamento – inclusive aqueles em que ele mesmo atuava como suspeito – que o Marquês viu essa dúvida crescer e decidiu esclarecer o *mistério* da morte de Molière:

Mas quem o teria envenenado? Pela minha cabeça passava a imagem sem rosto de uma preciosa ridícula, um burguês gentil-homem, um padre, um fanático religioso, um nobre ofendido, um autor consumido pela inveja e mesmo um ator rancoroso, todos segurando na mão um frasco de veneno. (FONSECA, 2000, p.51)

Desta forma, no romance de Fonseca, as peças de Molière passam a ser as pistas que, ao serem investigadas minuciosamente, levarão ao verdadeiro assassino. O interessante nesta obra é que a busca pelo assassino não provoca um grande suspense como em outros romances e contos, pois geralmente os textos policiais constroem seu suspense com base em pelo menos dois mistérios: quem cometeu o crime e qual o motivo que o levou a cometê-lo. Estas duas perguntas ligam-se, mas não se anulam, pois de posse de uma das respostas ainda fica a outra dúvida.

Em *O doente Molière*, o suspense quase desaparece porque a razão pela qual o crime teria ocorrido estava bastante clara: Molière tinha muitos inimigos, pois ridicularizava constantemente, em suas peças, os burgueses tolos, as preciosas ridículas, os médicos charlatões, os religiosos hipócritas e toda espécie de cinismo que podia ver ao seu redor, e devido também “à sua índole nervosa e às suas oscilações de humor” (FONSECA, 2000, p.43) Portanto, a única dúvida que persiste é a do nome do assassino. No entanto, de certa forma também não há suspense nisto, pois como o próprio personagem-narrador Marquês deixa claro quando elenca os possíveis suspeitos, qualquer um deles poderia ter envenenado Molière, já que o motivo era exatamente o mesmo. Assim, o desvendamento do crime fica em segundo plano e serve de pretexto para um passeio pelas obras do dramaturgo e também pela literatura francesa do século XVII.

Este passeio pelas obras de Molière será o método empregado pelo detetive Marquês Anônimo para identificar o assassino. Sendo assim, o personagem-narrador empreende uma busca detalhada no sentido de tentar encontrar as pistas que o levariam ao assassino, mas como o local do crime já não poderia ser examinado por já terem se passado muitos anos, além disso, não foi feita nenhuma autópsia, portanto, em princípio não houve crime. A única forma de investigar, sem que a polícia seja alertada, é elaborando uma lista de suspeitos e buscando, através da memória, as pistas deixadas pelo criminoso.

A primeira pista poderia estar na peça *As preciosas ridículas*. Para avaliar a reação provocada por sua estréia, o Marquês Anônimo rememora a visita aos salões das duas preciosas que foram vítimas da sátira do dramaturgo. Ele havia feito essa peregrinação durante alguns dias depois da estréia da peça para constatar o efeito que ela produziu nos

espíritos dos que a assistiram. No primeiro salão visitado, o da Madame Rambouillet, ele percebeu uma irritação por parte dos freqüentadores, principalmente por parte do abade Cotin que viria a ser um inimigo feroz de Molière e dos artistas presentes que acusavam o dramaturgo de plágio.

Molière sofreu essa acusação durante toda sua vida artística mas, segundo o Marquês, grande conhecedor da obra do amigo, a acusação só era verdadeira em relação a duas peças que foram encenadas na província, *O ciúme de Barboillé* e *O médico voador*, que teriam sido copiadas de antigas comédias italianas. (FONSECA, 2000, p. 58-59).

Segundo Iracema Kuhlmann (1998), estudiosa da obra de Molière, por muito tempo os biógrafos do dramaturgo tiveram dúvidas quanto à autoria de *O médico voador* (*Le médecin volant*), mas, a partir de uma análise das outras peças encenadas no interior do país, foram constatadas várias semelhanças que possibilitaram a atribuição dessa autoria. Ainda segundo Kuhlmann, a produção de Molière é dividida formalmente em duas fases, uma anterior a Luís XIV, quando ele teve que peregrinar com sua trupe pelo interior e pôde deixar que as influências da arte popular permeassem suas peças:

A dramaturgia de Molière se constrói em meio a dois ambientes, em meio a dois tempos diferentes, antes e depois de Luís XIV. Antes, quando a arte pode ser construída com a contribuição e a influência de todas as expressões artísticas espontâneas; no caso do teatro, a pantomima e a farsa relacionadas à *commedia dell'arte* e a todas as tradições que se misturam livremente. É dessa fonte que Molière sacia a sua sede histriônica, nas províncias, junto à sua trupe. Essa é a primeira fase da sua dramaturgia, e das suas regras construídas na prática. (1998, p.49)

A outra fase é marcada pelo reinado do “Rei Sol” em que ele e sua trupe voltam a Paris e obtêm importantes patrocinadores, como o irmão do rei e até mesmo o próprio rei. Hauser, citado por Kuhlmann, diz que a estética do classicismo é guiada pelos princípios do absolutismo, e que também as formas sociais e econômicas antiindividualistas foram derivadas da idéia do Estado Absoluto. O absolutismo teriam surgido porque a França passava por muitas guerras religiosas, carnificinas, epidemias e fome, e o povo buscava paz a qualquer preço. (1998, p.48). Sendo assim, a arte também, como o Estado tinha fortes regras a serem seguidas e isso limitava formalmente a produção artística que tinha que corresponder ao modelo político que lhe financiava.

Voltando à investigação do Marquês, percebemos que, após relembrar as visitas feitas nos mais importantes salões da esplendorosa Paris de Luís XIV, – sendo eles o da marquesa de Rambouillet; da madame de Scudéry; o salão da duquesa de Montpensier, La Grande

Mademoiselle, prima do rei; o salão da madame de Combalet, sobrinha de Richelieu; o salão de Ninon de Lenclos, onde ele se sentia muito à vontade e, finalmente, o salão dos Scarron, ou seja, Françoise d'Aubigné e seu marido, o escritor Paul Scarron, no qual a repercussão não fora desfavorável a Molière –, o Marquês chega à conclusão de que, algum tempo depois da estréia da peça, ninguém mais se chocava com a sátira contida em *As preciosas ridículas*, a não ser os padres, como Jules Mascaron e o abade Cotin, além dos artistas que insistiam em denegrir a imagem de Molière como plagiário. Portanto, o Marquês “podia, sem susto, suprimir do [seu] rol de suspeitos uma preciosa ridícula.” (FONSECA, 2000, p. 66).

Uma pista leva a outra e assim é possível passar para o próximo suspeito. O Marquês então rememora a estréia de *Tartufo*. Com a querela provocada por esta peça e pela *Escola de mulheres* (1662), Molière, que já não era bem quisto pelos membros da Igreja pelo simples fato de ser dramaturgo, pois “os comediantes, por exercerem uma profissão considerada infame, são excomungados” (FONSECA, 2000, p. 24), passou a ser ainda mais perseguido.

O narrador afirma em sua narrativa que clero se mobilizou contra a peça, o padre Roullé escreveu um libelo em que afirmava que Molière era a encarnação do demônio e a Companhia do Santo Sacramento se reuniu após a *première* de *Tartufo* para examinar a forma mais rápida de castigar Molière. Mas o dramaturgo era hábil com as palavras e reescreveu a peça colocando frases que enalteciam a figura do rei:

Molière acrescentou no final da peça uma longa fala, na boca do meirinho que aparentemente vai expulsar Orgon e a família de suas propriedades, para que Tartufo se apodere delas. Acalme-se, diz o meirinho a Orgon, vivemos sob o regime de um príncipe inimigo da fraude, um monarca que pode ler o coração dos homens, a quem a arte de nenhum impostor engana.⁸ (FONSECA, 2000, p.72-73)

Segundo o Marquês, quando Molière leu a ele este trecho que acrescentou a *Tartufo*, perguntou-lhe se ele se lembrava de uma frase de Montaigne que dizia o seguinte: “Meu espírito não foi feito para se dobrar, mas meus joelhos sim.”

Molière é conhecido na história, segundo Barbosa (2008), juntamente com Racine e Boileau, por suas bajulações cortesanescas. Contudo, bajular o rei e exaltar suas conquistas é uma tarefa necessária para aqueles que querem a proteção de Luís XIV pois, como a estudiosa do século XVII aponta, os intelectuais que não o faziam eram punidos, como o historiador

⁸ Efetivamente o personagem, no texto de Molière, diz:

“Remettez-vous, Monsieur, d’une alarme si chaude.

Nous vivons sous un Prince ennemi de la fraude,

Un Prince dont les yeux se font jour dans les coeurs,

Et que ne peut tromper tout l’art des imposteurs.” (MOLIÈRE, 1956, V. I, p. 771)

Mézeray, que fez algumas críticas em seus escritos e teve imediatamente sua pensão reduzida por Colbert.

Havia, como já dissemos quando exploramos a questão da narrativa histórica, um projeto por parte do rei com a finalidade de aumentar a sua glória. Desta forma, ao nomear Racine e Boileau como historiógrafos reais,

Esperava-se que uma obra de história incluísse uma série de passagens primorosas, dedicadas ao “caráter”, ou retrato moral, do soberano, de um ministro ou comandante, o vívido relato de uma batalha e a apresentação de debates, com falas atribuídas a participantes eminentes [mas frequentemente inventadas pelo historiador]. (BURKE, 1994, p. 36)

De modo a completar este projeto grandioso, Luís XIV mandou criar e organizar as academias existentes e Colbert incentivou Baluze e Clérambault a montarem uma Biblioteca em 1663, entre outros projetos grandiosos, levados à frente pela iniciativa do rei e conduzidos por Colbert. (BARBOSA, 2007). Os artistas escrevem e se apresentam para alegrar e entreter o rei e seus cortesãos. Contudo, como bem lembra Barbosa,

Os homens de letras como Molière, Nicolas Despréaux, mais conhecido como Boileau, Racine e Lulli não foram somente entretenedores e cortesãos ociosos. É claro que eles eram encarregados de fornecer divertimento ao teatro da corte: as comédias de Racine e as óperas e balés de Lulli o atestam muito bem. No entanto, em sua *Ode sur La prise de Namur*, de 1692, o poeta Boileau cantou as vitórias reais. (BARBOSA, 2007, p. 64).

Eles eram, portanto, parte integrante do projeto real e por isso deviam sempre render homenagens e glorificar a figura de Luís XIV; era como se os intelectuais fossem os planetas gravitando em torno do sol. É por esta razão que o Marquês, ao relembrar a frase de Montaigne, citada por Molière, afirma que este é o único ponto em que agradece por não ter se tornado um escritor, pois, por ser um dos comediantes da corte e por sua trupe levar o nome de *Troupe du roi*, Molière tinha que se subordinar “à vontade absoluta do rei” (FONSECA, 2000, p. 73). Por isso teve que fazer mudanças no *Tartufo*.

No entanto, mesmo com as mudanças aprovadas pelo rei, seus inimigos não deixam de persegui-lo, e por isso o Marquês diz que “tinha notícias de que muitos membros da corporação médica, da nobreza e do clero, principalmente jesuítas, além dos membros da Companhia do Santo Sacramento, se reuniam para discutir qual a melhor maneira de calar Molière.” (FONSECA, 2000, p.73)

Outro fato que levou o Marquês Anônimo a suspeitar ainda mais de que um fanático religioso ou um membro do clero pudesse ter cometido o crime é o de seu pai, que fazia parte da Companhia do Santo Sacramento, ter-lhe perguntado se ele havia se chateado com o que a Companhia havia feito a Molière. Embora seu pai tenha dito que se referia somente à interdição do *Tartufo*, ele ficou muito desconfiado e por isso procurou o Sr. Couthon, também membro da Companhia, e o padre Roullé.

Como podemos constatar, o capítulo “A encarnação do demônio”, mais que uma tentativa de descobrir o assassino, funciona como um pretexto para expor a crítica de Molière, mas também para o Marquês fazer a sua crítica aos membros do clero, já que afirma concordar com a opinião que o amigo tinha a respeito deles: “Em minha opinião, beatos e padres da Igreja, em sua maioria, são verdadeiros tartufos.” (FONSECA, 2000, p. 70).

Essa opinião vem do fato de a instituição Igreja, representada por seus membros, agir conforme seus próprios interesses e não em defesa dos necessitados, e por isso Molière a ataca tão insistentemente. No entanto, com isso ele ganha poderosos opositores, já que os cardeais e abades mais importantes tinham o apoio do rei.

Alguns anos antes de *Tartufo*, a peça *Escola de mulheres* foi considerada uma paródia imoral da educação cristã nos conventos e dos princípios sagrados do matrimônio e causou muita polêmica. O próprio Marquês insere esse fato em sua narrativa testemunhando que um fanático religioso chegou a agredir Molière e que os libelos aumentaram nesta época, sendo o comediante “acusado de herege impiedoso, corno sem-vergonha e depravado incestuoso.” (FONSECA, 2000, p. 70).

Na tentativa de encontrar alguma pista que leve ao assassino, o Marquês resolve relembra os acontecimentos da estréia de *Dom Juan*, por suspeitar que, por ter causado tanta exaltação, possa levar a alguma conclusão importante. Esta peça estréia um ano após a *première* de *Tartufo* e estava fadada a causar o mesmo furor, pois foi alvo da tirania dos moralistas que ao se unirem conseguiram também a sua interdição.

Bonzon (1960) afirma que esta peça teve que ser escrita muito rapidamente e sem muita preocupação com as regras, por causa das necessidades da trupe de Molière, mas, por manter o rigor e a violência do rascunho, onde há uma mescla do realismo brutal, do patético e do cômico, evoca o drama shakespeariano. (1960, p. 99)

Deshusses (1984), por sua vez, indica que Molière, ao retomar a história deste personagem que já havia se tornado um mito na Espanha, Itália e inclusive na França, tendo sido representado por diversos escritores, mescla o fantástico ao cotidiano e o trágico ao

cômico, na construção de um personagem que se configura como um dos mais complexos e mais ambíguos de sua obra.

Esta questão da ambigüidade também é apontada pelo personagem Marquês como uma estratégia utilizada por Molière para conseguir dizer tudo o que queria através de seu personagem sem, no entanto, poder ser acusado de herege:

Claramente, não se tratava de uma obra edificante, em que os pecadores são execrados. Até ser engolido pelas chamas no último ato, Dom Juan, um ateu inteligente e irresistivelmente atraente, tem inúmeras oportunidades de defender com brilho e eloqüência a sua irreverente filosofia. Mas também não é uma peça de exaltação da licenciosidade. Aqueles que vão ao teatro com espírito sectário só entendem aquilo que querem entender. (FONSECA, 2000, p. 83).

Contudo, de nada adiantou: os libelos se espalharam e o rei proibiu que a peça fosse encenada. O Marquês, mais uma vez se colocando como defensor e amigo de Molière, afirma que a polêmica é causada por *Dom Juan* e *Tartufo* serem peças que evidenciam a hipocrisia e, “na verdade, somos todos hipócritas, e a falsa devoção é uma das suas formas mais comuns. Levamos uma vida corrupta e egoísta [...], mas não deixamos de praticar nossa religião.” (FONSECA, 2000, p. 84); daí os poderosos se sentirem ameaçados. Como Molière aponta justamente para essa fraqueza humana, não pode ser perdoado e por isso *Dom Juan* não foi mais encenado enquanto ele viveu.

Em um movimento circular, observamos o fim levar de volta ao início, e a última peça explorada pelo Marquês ter o mesmo tema da primeira: os médicos charlatões. *O amor médico* é uma comédia-balé que tem como enredo a história de uma moça que, para não se casar com o pretendente escolhido por seu pai, finge-se doente. Como vemos, os falsos doentes estão por toda a obra de Molière, mas não seria perigoso se fingir doente? Segundo o que mostram os médicos das peças de Molière, mais perigoso era estar doente, pois a medicina era praticada por eles sem que tivessem certeza do que estavam fazendo ou falando. Em *O amor médico*, cinco charlatões são chamados para cuidar da moça enferma, mas nenhum deles consegue descobrir o que ela realmente tem; assim, em uma confusão de “latinórios”, sangrias e vomitórios, a platéia ria largamente. O problema é que esses cinco médicos, segundo o narrador de Fonseca, representavam os doutores mais conhecidos da França: “Des Fougerais, o mais célebre de Paris; d’Aquin, médico do rei; Esprit, médico de Monsieur, e Yvelin, médico de Madame (então, Henriette-Anne d’Angleterre).” (FONSECA, 2000, p. 89).

No capítulo 1, “Uma profissão infame”, em que aparece o trecho de *O doente imaginário* e, portanto, pela primeira vez a crítica aos médicos, o Marquês, ao comentar a dificuldade de se conseguir a autorização da Igreja para enterrar dignamente Molière no cemitério, explica:

Os comediantes, por exercerem uma profissão considerada infame, são excomungados. Conforme as decisões da prelazia de Paris, não se pode dar comunhão a pessoas publicamente indignas e manifestamente ignóbeis como as prostitutas, os usuários, os feiticeiros e os comediantes. (FONSECA, 2000, p.24)

Este trecho nos remete diretamente ao título do capítulo; entretanto, a peça cujo trecho está citado é uma crítica que ridiculariza os médicos e revela seu charlatanismo. Portanto, paira uma incerteza: qual seria, na verdade, a profissão infame?

O Marquês, como amigo de infância de Molière e grande admirador de suas peças, não poderia estar falando senão dos médicos, pois ele em vários momentos compartilha da opinião que Molière tinha deles. Este, segundo o próprio narrador, estava há algum tempo enfermo e nenhum médico conseguia descobrir exatamente que mal o afligia; daí a sua descrença nesta ciência. Neste aspecto, além de *O doente Molière* dialogar com *O doente imaginário* quanto ao tema da crítica ao charlatanismo, também estabelece uma relação interdiscursiva com a biografia do dramaturgo. Vários são seus biógrafos que relatam este mal desconhecido que acabou por lhe tirar a vida.

Por esta razão, o Marquês acredita que poderia ter sido um médico o responsável pelo assassinato de Molière, pois o ódio de quem matou o dramaturgo poderia muito bem ter esperado um bom tempo para concretizar a sua vingança. Além disso, para o narrador, “eles são responsáveis por tantas mortes que mais uma não pesaria em suas consciências.” (FONSECA, 2000, p. 90).

Quando o Marquês procura novamente o dr. Mauvillan, que durante anos fora médico de Molière, e pede para que ele explique novamente as causas de sua morte, ouve uma explicação confusa, com um palavreado sem sentido que servia de máscara para sua ignorância. O dr. Mauvillan tenta dissipar as suspeitas do Marquês, mas com seu nervosismo consegue apenas fazer com que elas aumentem.

O Marquês afirma que, no prefácio feito para a edição de *Tartufo*, o dramaturgo escreveu que os nobres, as mulheres pretensiosas, os cornos, os médicos haviam se submetido às suas críticas, mas que os hipócritas e os falsos devotos, ao se verem representados,

reagiram demonstrando toda a sua influência. “Mas eu o adverti de que a nobreza e a corporação médica também estavam ressentidas.” (FONSECA, 2000, p.91).

Não seria fácil para os vaidosos médicos se esquecerem de cenas como as de *O doente imaginário* ou de *O amor médico*, em que são representados como personagens patéticos que se atrapalham em meio a citações em latim e com prescrições totalmente equivocadas. O fato é que a classe médica é realmente uma das mais ridicularizadas por Molière.

Dentre suas peças, cinco expressam o tema já no título: *Le médecin amoureux* (*O médico apaixonado*), 1658; *Le médecin volant* (*O médico voador*), 1659; *L’amour médecin* (*O amor médico*), 1665; *Le médecin malgré lui* (*O médico contra a vontade*), 1666; *Le malade imaginaire* (*O doente imaginário*), 1673. Mas muitas outras trazem o tema em seu interior; um exemplo disso é a peça *Dom Juan* em que, mesmo tratando de um tema totalmente diferente daquele de *O doente imaginário*, Molière não perde a chance de ridicularizar a classe médica.

No terceiro ato, cena I, para não ser encontrado pelos irmãos de Elvire, que querem capturar Dom Juan para fazê-lo se casar com a irmã desonrada, Sganarelle se finge de médico e, quando ele e seu mestre já estão a salvo, ele comenta com Dom Juan, que por causa de seu disfarce, foi procurado por diversas pessoas:

Dom Juan: - Você lhes respondeu que você não entendia nada disso?

Sganarelle: - Eu? De forma alguma! Eu quis defender a honra de minha vestimenta, pensei no mal e dei receitas a todos.

Dom Juan: - E quais remédios você lhes receitou?

Sganarelle: - Na verdade, Senhor, eu os peguei onde pude; fiz minhas receitas ao acaso, e seria uma coisa engraçada se os doentes se curassem e viessem me agradecer.

Dom Juan: - E por que não? Por qual razão você não terá os mesmos privilégios que têm os outros médicos? Eles não têm mais mérito que você nas curas dos doentes, e toda a arte deles é puro fingimento. Eles não fazem nada além de receber a glória dos êxitos, e você pode se aproveitar como eles da felicidade do doente, e ver serem atribuídos a seus remédios tudo o que pode derivar dos favores do acaso e das forças da natureza. (MOLIÈRE, 1956, v. I, p. 800 – a tradução é nossa)⁹

⁹ “Dom Juan: - Tu leur as répondu que tu n’y entendais rien?

Sganarelle: - Moi? Point de tout! J’ai voulu soutenir l’honneur de mon habit, j’ai raisonné sur le mal et leur ai fait des ordonnances à chacun.

Dom Juan: - Et quels remèdes encore leur as-tu ordonnés?

Sganarelle: - Ma foi, Monsieur, j’en ai pris pas où j’en ai pu attraper; j’ai fait mes ordonnances à l’aventure, et ce serait une chose plaisante si les malades guérissaient et qu’on m’en vînt remercier.

Dom Juan: - Et pourquoi non? Par quelle raison n’auras-tu pas les mêmes privilèges qu’ont tous les autres médecins? Ils n’ont pas plus de part que toi aux guérisons des malades, et tout leur art est pure grimace. Ils ne font rien que recevoir la gloire des heureux succès, et tu peux profiter comme eux du bonheur du malade, et voir attribuer à tes remèdes tout ce qui peut venir des faveurs du hasard et des forces de la nature.” (MOLIÈRE, 1956, v. I, p. 800)

O que se pode notar, portanto, é que a grande pista que levará o narrador a chegar mais próximo da elucidação do mistério da morte de Molière é a sátira aos médicos, que conheciam as propriedades dos remédios e podiam passar facilmente sem suspeita, ainda mais podendo evitar a autópsia, como ocorreu com o comediante.

Assim, a relação que está anunciada desde o título, com a peça *O doente imaginário*, em que Molière interpretava o papel de um falso doente que punha à prova a sabedoria dos médicos, ridicularizando-os, teria custado caro a ele. O preço – sua vida – foi pago quando ainda utilizava as roupas do personagem. Portanto, a sucessão de cenas em que ele fazia uma intensa crítica à afetação, ridicularizando e escarnecendo dos médicos colocados em situações extremamente cômicas e exageradas que levavam o leitor/espectador ao riso, lembra o famoso romance do italiano Umberto Eco, *O nome da rosa*. Assim como no mosteiro medieval, o riso também se tornou perigoso nos palcos dos teatros franceses, e a punição foi severa e silenciosa.

1.8. A dimensão memorialística de *O doente Molière*

Em *O doente Molière*, o narrador é um Marquês que prefere se manter anônimo: ele, que outrora sonhara em ser um grande autor de tragédias, decide agora publicar um livro contendo suas memórias. E, embora as condições de produção da narrativa revelem detalhes de sua história particular, seu tema central são as circunstâncias da morte de seu amigo, o dramaturgo francês Molière, como ele próprio afirma.

No prólogo, intitulado “Registros”, tendo como recurso a metalinguagem, o Marquês Anônimo se apresenta e expõe ao leitor a gênese da obra que apresenta e os motivos que o levaram a publicá-la. Assim se inicia o prólogo: “Sou um marquês de ilustre estirpe, da melhor nobreza, mas não sou escritor, apenas um leitor constante dos bons autores. Gostaria de escrever para teatro, de ser como o meu amigo Molière ou como Racine”. (FONSECA, 2000, p.15)

Por ser um leitor voraz dos grandes autores e um amante das artes, sente despertar em si o desejo de também se tornar um nome consagrado da literatura. Por isso decide escrever uma tragédia. E, para ter seu talento comprovado, pede a Racine que a leia. O dramaturgo, muito objetivamente, o aconselha a desistir do teatro, pois, além de se tratar de um gênero que

requer um dom especial – que ele não tem, exige também um conhecimento de inúmeros preceitos que ele ignora. E acrescenta que, se ele tivesse vontade de escrever, deveria produzir cartas ou diários, que não supõem obediência a regras e nem requerem talento.

Neste ponto da narrativa, no que chamamos de “história invisível”, mais que ridicularizar a figura do Marquês como escritor, está sendo introduzida a discussão dos gêneros. De um lado aparecem os gêneros “tradicionais”, que, neste contexto, são representados pela tragédia; e de outro, os outros gêneros que não desfrutam deste *status*, mas que também compõem o panorama literário francês de forma bastante significativa. Um exemplo disso é a presença, no romance, de personagens históricos representantes destes gêneros: Madame de Scudéry, escritora de várias novelas galantes que retratavam as personalidades que freqüentavam seu salão, é autora de *Artemène ou le Grand Cyrus* (1649-1653), considerada a maior novela da literatura francesa; Madame de Sévigné, teve suas cartas reunidas em um livro, e se tornou um clássico do gênero epistolar; Madame de La Fayette, autora de *A princesa de Clèves*; além disso, aparecem também La Rochefoucauld, autor de reflexões e pensamentos na forma de epigramas, máximas e aforismos; Charles Perrault que foi o primeiro escritor a reunir e publicar os contos-de-fada da tradição oral; e La Fontaine, famoso por suas fábulas.

Vemos, portanto, que no discurso do Marquês, ao comentar a posição de Racine sobre sua peça e sua atuação como escritor, Fonseca insere, ainda que veladamente, a questão dos gêneros narrativos que estão ganhando cada vez mais espaço e que culminarão, no século seguinte (XVIII) a ascensão do gênero romanesco.

Voltando ao personagem-narrador, certamente toda essa franqueza fere o orgulho do Marquês pois, mesmo reconhecendo em diversos momentos o grande talento de Racine, jamais demonstra afeição por ele em seus relatos; ao contrário, ao se referir a Racine na ocasião do enterro de Molière, chama-o de ingrato por não ter comparecido ao enterro: “O ingrato havia esquecido que fora Molière que abriu caminho para o seu sucesso ao encenar sua primeira tragédia, *A tebaida*, quando Racine era totalmente desconhecido.” (2000, p. 27). Certamente o rancor do Marquês, muito mais que da injustiça contra o amigo, vem da injustiça sofrida por ele próprio quando não teve quem lhe *abrisse caminho para o sucesso*.

Contudo, o Marquês Anônimo não se satisfaz com a resposta de Racine e procurou Molière pedindo-lhe que lesse sua peça e dissesse o que dela pensava. Molière demorou vários dias até dar uma resposta e quando o fez foi de maneira evasiva, dizendo que as tragédias são mais difíceis de agradar, e que, embora sua peça tivesse muitas qualidades,

ainda não estava pronta para ser encenada. O Marquês compreendeu que aquela havia sido uma maneira sutil que seu amigo encontrou de lhe dizer o mesmo que Racine já havia dito em outras palavras: que ele era um escritor medíocre. Ele decidiu então se conformar com isso, desistiu de escrever para o teatro e de ser um artista; mas não se aborreceu com Molière, pois o amava. A partir daí, passa a registrar em cadernos os acontecimentos que lhe chamam a atenção. Com relação às suas memórias, ele diz que

Mesmo não sendo escritor sempre registrei em cadernos acontecimentos dramáticos ou pitorescos, da minha vida e da dos outros. O que faço não é um diário, pois não escrevo todos os dias, somente quando algum assunto me comove de alguma forma, ou me assombra, ou por algum motivo desperta a minha curiosidade. E também não consigno, na abertura dos meus registros, as datas em que foram feitos, apenas os títulos que dou aos temas adotados. Posso ser às vezes um pouco prolixo, impreciso e fale excessivamente da minha vida, mas isso me parece normal, em escritos dessa natureza. (FONSECA, 2000, p.16)

Alguns trechos dessas anotações foram selecionados por ele mesmo para serem publicados como parte de suas memórias, sendo que, para isso, explica a natureza dos elementos de que dispõe para escrever sua obra e o método adotado em sua escritura e, mais adiante, qual o tema central da obra, que é o mistério da morte de Molière.

Como podemos constatar até aqui, a mescla de gêneros e o uso de diversos elementos caros aos romances pós-modernos causam problemas se se quiser dar definições claras aos textos que lêem, pois a presença do hibridismo genérico faz com que haja uma impossibilidade de classificação. Ou seja, não é possível afirmar categoricamente, de modo a eliminar outras opções, que se trata de um romance histórico, de uma narrativa memorialística ou de uma biografia porque há também inúmeros elementos concernentes a outros gêneros, e por isso algumas confusões podem ocorrer.

Ao olharmos para o romance tendo em vista o narrador, corremos o risco de afirmar que se trata de uma biografia ou de uma autobiografia. A primeira hipótese pode ser aceita, pois, em meio às suas lembranças, o narrador conta a vida de Molière e traça seu perfil, citando datas, fatos e acontecimentos que realmente, segundo outros biógrafos, aconteceram na vida de Jean-Baptiste Poquelin. Por outro lado, não podemos aceitar a hipótese de que se trata de uma autobiografia, mesmo que o narrador conte ao leitor sua vida, seus sonhos, os problemas que o assolaram, pois, como diz Philippe Lejeune (1975), para que uma narrativa

seja caracterizada como autobiografia é importante que haja uma identidade de nome entre o autor (o nome que aparece na capa do livro), o narrador do texto e o personagem. Portanto, esta única característica elimina a hipótese da autobiografia, pois como sabemos somente há identidade de nomes entre o narrador e o personagem. O nome do autor que aparece na capa é outro, é Rubem Fonseca. Tendo isto em vista, podemos dizer que, além de ser uma biografia, trata-se também de um romance autobiográfico, ou memorialístico, ou ainda, considerando as investidas pós-modernas, uma autobiografia apócrifa ou uma paródia de uma autobiografia.

O romance autobiográfico, segundo Lejeune, freqüentemente imita os processos que a autobiografia emprega para nos convencer da autenticidade de sua narrativa, como, por exemplo, a utilização de datas, de personagens e de fatos reais.

O Marquês, como narrador de suas memórias, enquanto passeia por suas lembranças tentando encontrar suspeitos do assassinato de Molière, não deixa de reafirmar sua presença na vida do dramaturgo. Ele cita sugestões que deu ao amigo a fim de auxiliá-lo na reescrita de algumas peças (como é o caso de *Tartufo*), para amenizar a polêmica criada em torno das obras; cita também as ajudas que prestou; as vezes que o confortou quando o amigo se sentia desanimado por perdas amorosas ou por causa das intrigas das outras trupes de teatro, e das pessoas que o detestavam etc. No trecho a seguir, o Marquês elabora uma espécie de lista dos momentos em que se fez presente na vida de Molière:

Sempre apoiei Molière, desde que ele, ainda muito jovem, contra a vontade do pai, começou a freqüentar o ambiente teatral e fez amizade com a Béjart e com Tibério Fiorilli, célebre como Scaramouche [...]. Molière e a Béjart fundaram l'illustre Théâtre. Ajudei-os a debutar em Paris com a proteção do tio de Luís XIV, o príncipe Gaston d'Orléans. [...]. Ajudei-os a voltar da sua peregrinação pela província para Paris, em 1658, conseguindo que fizesse um espetáculo para o rei [...] Quando uma atriz da trupe, a bela Marquise-Thérèse, de quem Molière era amante, deixou a companhia e juntou-se ao grupo do teatro Bourgogne (dizem que teria se casado secretamente com Racine), foi junto a mim que Molière veio se lamentar. [...] ajudei-o depois a sair da melancolia em que mergulhou quando Madeleine o deixou definitivamente. Quando ela morreu, fui um dos amigos que lhe prestaram solidariedade em sua dor. [...]. Minha vida estava ligada à de Molière. Eu era seu amigo. (FONSECA, 2000, p.32-34)

Toda essa descrição do trajeto de Molière, tanto na vida artística como na particular, tem a função de mais uma vez dar respaldo ao Marquês. Citando datas e acontecimentos que podem ser comprovados pelos historiadores e pelos biógrafos de Molière, o narrador tenta convencer o leitor de que seu discurso é confiável, de que suas memórias correspondem à

“verdade”, além de constituírem uma tentativa de convencer o leitor de que ele não deve ser incluído no rol dos suspeitos.

Além da não identidade entre os nomes do autor, narrador e personagem, outros dois elementos nos mostram, dentro do próprio romance, esta diferença entre autobiografia e romance autobiográfico. Antes do prólogo, na página 9 do romance, há um tópico intitulado “Principais personagens desta novela (por ordem de aparição)”. Nesta passagem, que vai até a página 11, estão elencados todos os personagens que aparecem ao longo da narrativa¹⁰, e suas características, assim como dados históricos sobre eles¹¹. O primeiro personagem que encabeça a lista é o Marquês Anônimo, sendo que sua descrição é “*Marquês Anônimo. Amigo e colega de Molière. (Único personagem fictício)*” (FONSECA, 2000, p. 9). Lembrando ainda as palavras de Lejeune ao definir o gênero autobiográfico, temos que se trata de uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando ela dá ênfase a sua vida individual, em particular à história de sua personalidade.

Além disso, à página 21 encontramos uma nota explicando a grafia do verdadeiro nome de Molière, que foi ali inserida não pelo narrador Marquês, mas por uma segunda instância narrativa, que, num jogo proposital do autor, pode ser confundido com o escritor empírico Rubem Fonseca. Nesta nota, o segundo narrador diz que na época o nome se escrevia “Pocquelin”, como faz o Marquês Anônimo, autor do livro, e também como fez J. L. Grimarest, no clássico *La vie de M. de Molière*, publicado em 1705; e assina como “R. F.”.

As iniciais do fim na nota estão presentes para fazer um jogo com o leitor e tentar fazê-lo acreditar que se trata realmente de Rubem Fonseca; além disso, este narrador afirma ser o Marquês o autor deste livro. Portanto, “R. F.” seria uma espécie de editor da obra. Fato este que tenta dar verossimilhança à possibilidade de autobiografia.

Neste momento, torna-se necessário tomar um texto de Umberto Eco, a fim de esclarecer as possíveis confusões entre leitor/autor empírico/modelo. Em sua conferência “Entrando no bosque”, que juntamente com outras cinco foram publicadas no livro *Seis passeios pelos bosques da ficção*, Eco nos lembra que,

O leitor-modelo de uma história não é um leitor empírico. O leitor empírico é você, eu, todos nós, quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem

¹⁰ Esta lista é comum ao teatro, onde normalmente, antes da peça, é apresentada uma lista de personagens. No entanto, este aspecto do romance será tratado mais adiante. Por ora cabe ressaltar que se trata de mais um gênero que compõe a narrativa.

¹¹ Como depois da publicação de contos como “Pierre Menard, autor del Quijote” (2005), de Borges, ficou difícil acreditar em tudo que os narradores contemporâneos afirmam, realizamos uma pesquisa a fim de constatar se tais personagens históricos realmente existiram. Nossa pesquisa, ainda que superficial, comprovou a existência de todos eles, sendo que as características atribuídas pelo autor conferem com as deixadas pelos biógrafos e estudiosos do século XVII.

ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto. (1999, p.14)

Este leitor empírico pode, inclusive, mudar o sentido de uma narrativa por causa de alguma experiência por ele vivida. Uma pessoa que está triste por uma frustração amorosa, por exemplo, ao ler uma comédia pode não achá-la engraçada ou não rir nem mesmo nas cenas burlescas, mas é seu estado de espírito que está influenciando sua leitura. O leitor-modelo não é assim, ele não é influenciado por sentimentos externos ao texto.

O leitor-modelo, portanto, é aquele que o escritor tem em mente quando escreve um texto: “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar.” (p.15). Eco destaca que durante uma leitura cabe observar as regras do jogo, e que o leitor-modelo é alguém que está ansioso para jogar (p. 16).

Da mesma forma, como o leitor-modelo é uma criação, o autor-modelo também o é.

Quem determina as regras do jogo e as limitações? Em outras palavras, quem constrói o leitor-modelo? [...] Mas, depois de estabelecer com tanta dificuldade a distinção entre leitor-modelo e leitor empírico, cabe-nos ver o autor como uma entidade empírica que escreve a história e decide que leitor-modelo lhe compete construir, por motivos que talvez não possam ser revelados e que só seu psicanalista conheça? Deixem-me dizer que não tenho o menor interesse pelo autor empírico de um texto narrativo (ou de qualquer outro texto, na verdade). (1999, p. 17)

Para Eco o que importa é o autor-modelo, que surge com o texto, numa espécie de jogo que às vezes tem como finalidade ludibriar o leitor. Ele destaca o fato de que alguns livros escritos em primeira pessoa podem levar o leitor ingênuo a pensar que o “eu” do texto é o autor, mas, evidentemente, não é; é o narrador, a voz que narra. Ele cita como exemplo P. G. Wodehouse que escreveu na primeira pessoa as memórias de um cachorro – “uma demonstração incomparável de que a voz que narra não é necessariamente a do autor.” (p. 19-20).

Existem, portanto três entidades: um escritor; um narrador (que diz “eu” na narrativa), e um autor-modelo, que em geral é difícil de identificar (nada sabemos sobre ele a não ser o que essa voz diz entre o primeiro e o último capítulos da história), e que, muitas vezes, se identifica com o que a teoria literária chama de *estilo*:

O autor-modelo é uma voz que nos fala afetosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo. (1999, p. 21)

O leitor-modelo é criado com o texto e aprisionado a este, ele somente usufrue da liberdade que o próprio texto lhes dá. Desta forma, seguindo o modelo proposto por Eco ao analisar *Gordon Pym*, de Poe, podemos observar que em *O doente Molière*, o Marquês Anônimo que é o narrador, constrói seu discurso com a intenção de fazer o leitor acreditar que se trata do autor empírico da obra, pois descreve seu método criativo, além de afirmar que se trata de uma história verdadeira.

No entanto, alguns elementos da narrativa nos apontam o autor-modelo que é o responsável pela criação do narrador, assim como de tudo que não faz parte do texto narrativo, ou seja, os *paratextos*¹²: lista de personagens, nota explicativa sobre a grafia do nome de Molière, os apêndices, ou textos complementares: “Sobre o escritor-personagem”. Nos dois últimos casos, como já referimos, aparece a assinatura “R. F.”, no entanto não se trata do escritor empírico Rubem Fonseca, mas do autor-modelo, que pode até mesmo possuir o mesmo nome, mas que é construído a partir da mesma matéria que todos os outros personagens, ele é construído pelo discurso.

A partir deste momento o leitor tem certeza de que o Marquês Anônimo, assim como Pym, é um personagem fictício que faz parte da história, mas não dos *paratextos*. Além disso, seu nome é incluído na lista de personagens como “único personagem fictício.” (FONSECA, 2000, p. 27)

Voltando ao gênero autobiográfico, vemos que outro aspecto que chama a atenção quando pensamos na possibilidade de autobiografia é o fato de o Marquês contar os detalhes de sua vida de uma maneira muito aberta, de modo a não excluir nem mesmo seus “defeitos”, expondo sua vida sexual e sua vaidade ao leitor. Porém, ele faz isso anonimamente. Lejeune diz que é impossível que a vocação autobiográfica e a paixão pelo anonimato coexistam no mesmo ser, pois o que define realmente uma autobiografia para quem a lê é o pacto, é a identidade selada pelo nome próprio, pois de outra forma o leitor não teria como saber quem é realmente o “eu”. (LEJEUNE, 1975, p. 33)

É por isso que mais uma vez ressaltamos que se trata aqui de um romance pós-moderno, pois a presença da paródia dos gêneros é constante e há uma “subversão” das regras clássicas dos gêneros, que são mesclados conscientemente, culminando em um texto que propicia leituras a partir de diferentes perspectivas.

¹² Adotamos aqui a definição de *paratexto* desenvolvida por Gérard Genette, em seu *Palimpsestes*, que afirma ser este o segundo tipo de transtextualidade por ele analisado. Os *paratextos* constituem uma relação, geralmente menos explícita e mais distante, mas que é responsável pelo formato da obra literária. Seriam entre outros exemplos de *paratextos* o título, o subtítulo, a nota de rodapé, a epígrafe, o prefácio, posfácio. (GENETTE, 1997).

Contudo, ao analisarmos o modo de construção do romance, vemos que a mescla genérica e também temática nele existentes não é desinteressada ou casual, pois em meio ao principal tema aparente, que é o assassinato de Molière, o narrador constrói, com o auxílio da paródia, um panorama do século XVII francês, discute questões literárias, provoca a releitura de muitas obras por meio da intertextualidade, desenvolve comentários sobre o papel do escritor e a questão do talento, além de levar o leitor aos palcos em que Molière encenou suas peças, numa tentativa de resgatar o sentido e o efeito que elas provocavam na buliçosa corte de Luís XIV.

É importante observar como aparece habilmente a problemática do século XVII a respeito da querela entre os intelectuais que queriam manter na literatura a tradição clássica, como Ronsard, que chefiava o grupo que se empenhou em afastar a tradição poética medieval, a base de estudo e imitação da poética clássica e da utilização do soneto, da ode e do verso alexandrino (defendido também por Boileau em sua *Art Poétique*) – e que se tornou o período de ouro da literatura francesa, com as obras principais de Corneille, Racine, Molière, La Fontaine, Bossuet, La Rochefoucauld, todos escritores que aparecem em *O doente Molière*); e os que queriam inovar trazendo para a arte temas de extração popular, como é o caso de Perrault.

Este foi um momento muito importante porque enquanto em outros países, como a Inglaterra, a prosa de ficção já havia conquistado grande parte do público leitor, fazendo um grande sucesso, na França, alguns intelectuais ainda insistiam em negar a importância dos gêneros que em menor ou maior grau, ditariam os elementos que configuram o romance.

Como o Marquês queria ser escritor e, segundo Racine, não dominava as técnicas e não possuía talento para isso, o dramaturgo lhe sugere que escreva cartas, já que não requeria muito esforço e domínio das regras clássicas. Portanto, vemos que a prosa, neste momento, na França, é relegada ao segundo plano, é uma forma literária secundária, reservada aos que não possuíam talento. Ciente disso, Rubem Fonseca escolhe justamente a narrativa em prosa para expor esta temática, uma forma de narrativa que acima de todas sabe se debruçar sobre si mesma e se mostrar autoconsciente da sua constituição híbrida, paródica e “transgressora” – o romance pós-moderno.

No capítulo que dedica ao plurilingüismo no romance, Bakhtin define como construção híbrida o enunciado que, segundo índices gramaticais (sintáticos) e composicionais, pertence a um único falante, ou seja, um único autor; mas onde, na verdade,

se confundem dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas linguagens, duas perspectivas semânticas e axiológicas.

Entre esses enunciados, estilos, linguagens, perspectivas, não há nenhuma fronteira formal, composicional ou sintática: a divisão das vozes e das linguagens ocorre nos limites de um único conjunto sintático, freqüentemente nos limites de uma proposição simples, freqüentemente também, um mesmo discurso pertence simultaneamente às duas línguas, às duas perspectivas que se cruzam numa construção híbrida, e, por conseguinte, tem dois sentidos divergentes, dois tons [...]. As construções híbridas têm importância capital para o estilo romanesco. (1990, p.110-111)

Além de destacar a importância das construções híbridas no romance, o teórico russo aponta para o fato de este gênero, exatamente por ser muito jovem e estar em constante evolução, admitir que sejam introduzidos em sua composição diferentes gêneros. Estes gêneros podem ser tanto literários: novelas, peças líricas, poemas; como extraliterários: científicos, religiosos, retóricos. O romance, portanto, desde sua criação sempre incorporou em seu interior outros gêneros, sendo que estas mesclas sempre foram realizadas pelos escritores e são responsáveis por sua característica fundamental, que é a de ser um gênero inacabado.

E, sendo assim, para Bakhtin, uma das formas mais importantes e substanciais de introdução e organização do plurilingüismo no romance são os *gêneros intercalados*.

Existe um grupo especial de gêneros que exercem um papel estrutural muito importante nos romances, e às vezes chegam a determinar a estrutura do conjunto, criando variantes particulares do gênero romanesco. São eles: a confissão, o diário, o relato de viagens, a biografia, as cartas, e alguns outros gêneros. Todos eles podem não só entrar no romance como seu elemento estrutural básico, mas também determinar a forma do romance como um todo (romance-confissão, romance-diário, romance epistolar, etc.). (1990, p. 124).

Como podemos perceber, todos estes gêneros compõem o que se convencionou chamar de narrativas do “eu”. Como aponta Sandra Guardini em seu texto “Ascensão do romance” (2002, p. 9), o processo de formação e ascensão do romance na Inglaterra do século XVIII encontrou um quadro bem definido no que diz respeito aos modelos estéticos e literários à sua disposição. Como exemplo disso, ela destaca a popularidade dos “romances” de educação de Fénelon e a voga da ficção heróico-galante representada pelos “romances” de Honoré d’Urfé, Mlle. de Scudéry, La Calprenède. Estes “romances” citados por Vasconcelos não correspondem ao sentido de romance como gênero, mas à acepção de estória romanesca.

Eis algumas de suas características: são muito longos e cheios de complicações; possuem enredos frouxos; apresentam um mundo aristocrático, artificial e idealizado.

Além desses tipos de narrativa, Vasconcelos aponta para o fato de que numa vertente mais realista, existiam romances de costumes ou picarescos, como os de Scarron ou de Sorel, ou ainda, as narrativas picarescas espanholas (*Lazarillo de Tormes*, *Dom Quixote*), que faziam grande sucesso. Ainda havia uma linha de produção ficcional doméstica: biografias de criminosos e prostitutas, literatura de viagem, com suas histórias de peregrinos, viajantes e piratas, e as novelas de amor e novelas pias. (VASCONCELOS, 2002, p. 10)

Como podemos observar, muitos dos gêneros e escritores citados por Vasconcelos, que faziam sucesso na Inglaterra e que deixaram marcas que o romance iria aproveitar, eram franceses. Portanto, o fato é que havia outras vertentes da literatura francesa, além da tragédia. Contudo, alguns grupos conservadores procuravam negar a importância das narrativas em prosa, relegando-a aos gêneros “baixos”, não lhes dando o *status* de que a tragédia dispunha naquele momento. Contudo, esta situação estava prestes a mudar.

É por esta razão que é sintomático o trabalho de Fonseca de retomar gêneros que faziam parte da tradição literária francesa (ainda que em segundo plano) para utilizar como metáfora da morte do teatro clássico, já que a peça que serve como substrato motivador para o romance é *O doente imaginário*, peça na qual após a atuação Molière morreu. E junto com ele, simbolicamente, a grande era do teatro clássico.

Se o século XVII foi o século do teatro e dos grandes dramaturgos em toda Europa, o século XVIII será o século do romance, gênero que vindo de baixo, aos poucos foi ganhando todas as atenções tanto dos escritores como também do público leitor.

Uma das principais características deste novo gênero é sua relação com o tempo, diferentemente da epopéia que cantava um passado distante e absoluto, o romance se volta para a atualidade e se propõe a fazer uma representação da realidade. No caso de *O doente Molière*, esta representação acaba sendo uma representação tanto da corte francesa do século XVII como também da literatura ocidental de todos os tempos, pois o que parece que ser o verdadeiro tema – a história secreta desta narrativa –, é a morte da épica e o nascimento de um gênero que se adequa perfeitamente às características do tempo em que se desenvolve.

No próximo capítulo trataremos mais a fundo da questão da versão histórica contada por *O doente Molière* tendo como base o conceito de *metaficção historiográfica*, criado por Linda Hutcheon (1991).

CAPÍTULO II

METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA: OS PARADOXOS DA PÓS-MODERNIDADE E A “PRESENÇA” DA HISTÓRIA EM O DOENTE MOLIÈRE

2.1. O conceito de metaficção historiográfica e de paródia

Quando falamos sobre o pós-modernismo, no capítulo anterior, observamos que, segundo Linda Hutcheon, em sua *Poética do Pós-modernismo* (1991), a partir da década de 70 estabeleceu-se na Europa e nas Américas um novo movimento estético que trouxe várias inovações na arte de modo geral, e que na literatura tem se expressado com o que ela nomeia de *metaficção historiográfica*. O princípio básico deste paradigma é de que se trata de um momento paradoxal em sua própria essência que, ao contrário de uma mudança utopicamente radical, como assinalam alguns de seus opositores, é uma nova forma de refletir sobre vários aspectos da cultura. Ela faz questão de salientar que não se trata de uma ruptura com as teorias anteriores, mas de uma nova forma de trabalhar com a cultura, que é “uma tentativa de verificar o que ocorre quando [ela] é desafiada a partir de seu próprio interior: desafiada, questionada ou contestada, mas não implodida.” (HUTCHEON, 1991, p. 16).

Assim, o que está sendo contestado pelo pós-modernismo são os princípios da ideologia dominante, desde a noção de originalidade e autoridade autorais até a separação entre o que é estético e político.

O pós-modernismo ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido. E, na arte, ele o faz deixando visíveis as contradições entre sua auto-reflexividade e sua fundamentação histórica. (HUTCHEON, 1991, p. 15)

O pós-modernismo trouxe para as artes em geral grandes inovações que são, na verdade, reflexos de como o ser humano vê a si mesmo em pleno fim do século XX e início do XXI. No século XIX, por exemplo, era possível acreditar em uma literatura que atingisse uma representação satisfatória, porque convincente, da realidade humana. Contudo, com o desenvolvimento das ciências e tecnologias que trouxeram provas cada vez mais claras de que o ser humano é um ser muito complexo, a literatura e as artes também sofreram mudanças. A consciência profunda de que o processo de escrita é uma construção que recebe influências

externas a ele, mesmo quando o escritor procura alcançar ao máximo a objetividade, provocou questionamentos e reflexões importantes para a configuração do novo panorama artístico e literário.

Se a literatura é uma forma de expressão do homem, ela deve estar de acordo com as características deste homem. E se ele não é simples, por que ela seria? Por isso vemos surgirem novas estéticas em todas as formas de expressão artística, que tentam dar conta da representação do ser humano em toda a sua complexidade; por isso Hutcheon diz que o que ela nomeia de pós-modernismo é:

Fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político. Suas contradições podem muito bem ser as mesmas da sociedade governada pelo capitalismo recente, mas, seja qual for o motivo, sem dúvida essas contradições se manifestam no importante conceito pós-moderno de “presença do passado” (HUTCHEON, 1991, p.20)

Mas essa consciência da “presença do passado” não leva a um retorno nostálgico e sim a uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade, que problematiza suas formas estéticas e suas formações sociais através da reflexão crítica. É com base em tais reflexões que lemos *O doente Molière*, pois não se trata de uma obra que trabalha com uma visão nostálgica e idealizadora do século XVII, mas que, a partir de um diálogo crítico que constata e avalia com ironia e com afastamento este passado, o dessacraliza.

Além disso, é importante lembrar o que diz Hutcheon (1991) quando trata da questão da história na pós-modernidade: segundo ela, o pós-modernismo foi muito criticado por seus detratores que o acusavam de “anistórico”. Para ela, isso não é uma verdade, pois o pós-modernismo tem como uma de suas principais características o voltar-se para a história com um olhar crítico e estabelecer uma relação deste passado com o presente.

A fim de desenvolver essa tese, Hutcheon aprofunda o seu estudo no que denomina de *metaficção historiográfica* que, como já dissemos, é um elemento pós-moderno refletido na literatura e que trata desta relação contraditória e complexa do passado com o presente e da história com a ficção. Ela utiliza como exemplo o romance *A mulher do tenente francês*, de Fowles, e afirma:

Entretanto, essa paródia ampla e complexa não é apenas um jogo para o leitor acadêmico. Ela tem a declarada intenção de impedir que qualquer leitor ignore o contexto moderno e o contexto social, e também estético, especificamente vitoriano. Também não podemos dizer que se trata de “uma simples estória” ou que fala “apenas sobre o período vitoriano”. O passado é

sempre colocado criticamente – e não nostálgicamente – em relação ao presente. (HUTCHEON, 1991, p. 70)

Assim também acontece com *O doente Molière*, no qual, embora a trama se passe na corte do rei Luís XIV, em pleno século XVII, a paródia configurada no texto também deixa claro que, mesmo falando da França absolutista, vêm à tona questões contemporâneas. Assim como em *A mulher do tenente francês*, questões como a sexualidade, a ciência, a religião, o poder e a relação do mundo com a arte, além da criminalidade, são colocadas em causa e dirigidas ao leitor do século XX, juntamente com as convenções literárias do passado.

Hutcheon afirma ainda que a crescente uniformização da cultura de massa é uma das forças totalizantes que o pós-modernismo desafia. Desafia mas não nega, pois o que ele tenta fazer é mostrar a existência das diferenças e não a identidade hegemônica, como a maioria dos teóricos afirma. (1991, p.22) É por esta razão que os escritores do pós-modernismo conseguem produzir obras que alcançam um grande sucesso tornando-se *best sellers*, mas que ao mesmo tempo trazem discussões tão importantes como, por exemplo, sobre a maneira como a história oficial foi escrita e de que forma ela é lida na atualidade, além de resgatar aqueles que sempre permaneceram fora do discurso da história, mas que foram parte constituinte dela.

Hutcheon explica o motivo de privilegiar, dentre as outras manifestações artísticas, o gênero romance, e especialmente uma de suas formas, que é o que ela denomina de *metaficção historiográfica*, pelo fato de serem obras que refletem uma intensa auto-reflexividade e que mesmo assim alcançam um grande público. Além disso, são paradoxais e se apropriam de fatos e personagens históricos com o intuito de repensar a história.

Portanto, como vimos, a *metaficção historiográfica* é uma das faces mais exploradas pelo romance pós-moderno, muito embora o pós-modernismo tenha sido acusado de ser anistórico. Hutcheon afirma que um dos poucos denominadores comuns entre os depreciadores do pós-modernismo – marxistas e tradicionalistas – é a concordância de que este paradigma apresenta relutância em conhecer “a realidade do tempo passado e dos acontecimentos anteriores”, como afirma o historiador David Fischer, ou ainda como Hayden White, que declarou que a literatura contemporânea (pós-moderna) tem como característica “a convicção subjacente de que a consciência histórica precisa ser eliminada” (HUTCHEON, 1991, p.121-122).

No entanto, a teórica do pós-modernismo explica que ao invés de querer eliminar a história ou relutar em conhecer a realidade dos acontecimentos do passado, o pós-modernismo

busca enfrentar o “pesadelo da história”, pois pensa nela, crítica e contextualmente, através da consciência de que o passado realmente existiu, mas que só podemos ter notícias dele por meio da historiografia, ou seja, de um discurso histórico e ideologicamente determinado. (HUTCHEON, 1991, p. 121 e 126).

Citando o texto “History and Literature: Branches of the same tree” de Russel Nye, Hutcheon nos aponta a condição da história e da literatura, que até o século XIX eram consideradas ramos de uma mesma árvore do saber que procurava interpretar a experiência, com o objetivo de aceitar e elevar o ser humano.

Portanto, como aponta Peter Burke, não é de se estranhar o fato de que em uma época em que a história era vista como gênero literário, Luís XIV tenha nomeado como seus historiógrafos oficiais o poeta Boileau e o dramaturgo Jean Racine, que teriam dedicado muitos anos para produzir uma história de seu reino completamente voltada para a ostentação da glória do Monarca. Naquele momento

esperava-se que uma obra de história incluísse uma série de passagens primorosas dedicadas ao “caráter”, ou retrato moral, do soberano, de um ministro ou de um comandante, o vívido relato de uma batalha e a apresentação de debates, com falas atribuídas a participantes eminentes (mas freqüentemente inventadas pelo historiador). (BURKE, 1994, p.36)

A história era escrita, portanto, para celebrar a grandiosidade dos poderosos e para manter no consciente coletivo o fato de terem existido grandes heróis; por isso podia ser representada com todas as tintas que a imaginação dos literatos pudesse conceber, incluindo as invenções.

No entanto, no século XIX isso mudou radicalmente e houve uma separação que levou ao surgimento das duas disciplinas, tal como as conhecemos atualmente, e a história, a partir dos estudos de Ranke, passou a ser entendida como um discurso científico. Desta forma, a separação entre os estudos históricos e a literatura se acentuou, ainda que existissem algumas características comuns às duas. É por esta razão, pela consciência de que as duas disciplinas não são tão distantes assim que a teoria e a arte pós-modernas têm contestado esta separação entre o literário e o histórico e pensado mais em suas semelhanças que em suas diferenças.

Dentre as semelhanças apontadas pela teoria pós-moderna estão o fato de ambas terem sua força pautada na verossimilhança, ambas serem identificadas como construtos lingüísticos, convencionalizadas em suas formas narrativas e nada transparentes em termos de linguagem ou estruturas e, além disso, acrescenta-se o fato de que ambas parecem ser

intertextuais, pois desenvolvem os textos do passado com sua própria textualidade complexa. (HUTCHEON, 1991, p. 141)

Portanto, o exercício feito pela pós-modernidade é o de voltar a ligar as duas disciplinas, mas por meio de outro viés, por meio da consciência de que ambas são versões, produtos de uma sociedade com leis, ideologias e preconceitos e que, por serem escritas por *pessoas*, não conseguem estar isentas de ter ali registradas suas idéias, suas interpretações, “invenções”, omissões, etc., mesmo que isso não aconteça intencionalmente.

Outra questão bastante explorada pelo pós-modernismo – e também por outras correntes como a do novo historicismo – e que surge com força nos romances de metaficção historiográfica é da história oficial. Segundo muitos teóricos, a história sempre foi escrita pelos vencedores; desta forma, só houve espaço para *um* discurso, para *uma* versão. A *metaficção historiográfica* sugere a possibilidade de *outras* versões, principalmente as versões dos que nunca tiveram voz, dos *ex-cêntricos*, para utilizar um termo que Hutcheon emprega ao falar dos grupos excluídos, sejam eles os negros, as mulheres ou os homossexuais:

A metaficção historiográfica demonstra que a ficção é historicamente condicionada e a história é discursivamente estruturada, e, nesse processo, consegue ampliar o debate sobre as implicações ideológicas da conjunção foucaultiana entre poder e conhecimento – para os leitores e para a própria história como disciplina. (HUTCHEON, 1991, p. 158)

Como diz Hutcheon em seguida, ao problematizar quase tudo que o romance histórico antes tomava como certo, a metaficção historiográfica desestabiliza as noções aceitas de ficção e história. Não é negada a existência do passado, mas a forma como ele chegou até nós, pois a ênfase agora recai na consciência de que a história é um construto, um simulacro, e “só podemos conhecê-lo por meio de seus vestígios, suas relíquias” (HUTCHEON, 1991, p. 158). Portanto, o romance de metaficção historiográfica nos pede que lembremos que “a própria história e a própria ficção são termos históricos e suas definições e suas inter-relações são determinadas historicamente e variam ao longo do tempo.” (HUTCHEON, 1991, p.141)

A discussão sobre a relação entre a arte e a história vem desde Aristóteles, que dizia que o historiador deveria falar somente sobre o que ocorreu enquanto o poeta falaria sobre o que poderia acontecer; contudo, isso não impedia que alguns personagens e fatos históricos aparecessem nas tragédias:

Considerava-se que a escrita da história não tinha nenhuma dessas limitações convencionais de probabilidade ou possibilidade. No entanto, desde então muitos historiadores utilizaram as técnicas da representação ficcional para criar versões imaginárias de seus mundos históricos e reais (ver Holloway 1953; G. Levine, 1968; Braudy 1970; Hederson 1974). O romance pós-moderno fez o mesmo, e também o inverso. Ele faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado. E, por si só, essa confrontação é contraditória, pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia, e mesmo assim está mais do que disposta a explorar os dois. (HUTCHEON, 1991, p. 142).

Assim como a ficção histórica e a história narrativa, a metaficção também se preocupa com o problema da natureza dos fatos e evidências, pois, como já apontamos anteriormente, os documentos históricos muitas vezes foram e são colhidos por meio de testemunhas. Sendo assim, como é possível haver neutralidade e objetividade? É esta questão que vai ser largamente discutida, pois começa a existir a noção de que tudo são versões.

Mas mesmo assim a teoria pós-moderna sofreu acusações de ser anistórica por muitos de seus detratores; contudo, ela se abriu ainda mais para a história. Isto, no entanto, não pôde ser feito de uma forma inocente, já que a presença do passado se dá a partir dos textos – sejam eles históricos ou literários. Por isso, embora os romances de metaficção histórica se situem dentro do discurso histórico, eles se recusam a perder sua autonomia de ficção. Um dos elementos mais utilizados nesta reconstrução do passado, já que isso não pode acontecer inocentemente, é a paródia que é abordada de outra maneira, pois Hutcheon, em *Uma teoria da paródia* (1985), propõe um novo estudo sobre este elemento retomado na pós-modernidade, abordando-o através de uma perspectiva diferente das que eram conhecidas até então.

O que Hutcheon apresenta é um estudo que não trata a paródia apenas como ridicularização de uma obra anterior e que não está ligada somente à sátira (que, ao contrário da paródia, simultaneamente tem alcance moral e social e intenção aperfeiçoadora), como propunham outros teóricos mais antigos. Ela afirma que a grande maioria das teorias existentes que tratam da paródia parte do sentido etimológico da palavra, em que “para” é traduzido como “contra”, “oposição”; portanto, paródia seria o canto paralelo, que confronta um texto anterior com intenção de zombar dele ou de torná-lo caricato (HUTCHEON, 1985, p.48). Entretanto, a teórica canadense lembra que este não é o único significado de “para”: “em grego também pode significar ‘ao longo de’, e, portanto existe uma idéia de um acordo ou intimidade, em vez de um contraste.” (HUTCHEON, 1985, p.48).

É nesta segunda acepção etimológica da palavra que ela vai basear seu estudo e mostrar que a paródia, principalmente a pós-moderna, não pode ser vista somente como oposição e ridicularização. Mas como uma forma, no caso dos romances de metaficção historiográfica, de incorporar literalmente o passado textualizado no texto do presente.

Tendo isto em vista, é importante lembrar que paródia é repetição; porém, é repetição com diferença, e não simples cópia, sendo esta incorporação feita reflexivamente e buscando recontextualizar e reelaborar convenções, usando a ironia para depreciar ou enaltecer e criticar tanto construtiva como destrutivamente os textos do passado.

2.2. Elementos pós-modernos na literatura fonssequiana

Depois de explicar o modo pelo qual entendemos, neste estudo, os conceitos de pós-modernidade e de *metaficção historiográfica*, tomando como base a teoria de Hutcheon (1991), passaremos, neste tópico, a uma análise do romance de Fonseca, na tentativa de identificar como a presença do passado é assimilada em *O doente Molière*.

Se retomarmos o texto de Figueiredo (2003), poderemos observar que o que caracteriza essa fase atual da literatura histórica, é a “descrença dos tempos atuais” (FIGUEIREDO, 2003, p. 132). E, portanto, são obras que vêem a história como uma farsa burlesca que diverte o público e reforça a idéia de que, ontem como hoje, tudo se resume “numa comédia, encenada por arrivistas, a se repetir eternamente.” (p. 132).

A obra de Fonseca é um exemplo disso, pois, como a própria Figueiredo lembra, os personagens dos romances do ex-delegado de polícia são arquétipos de Dom Juan; portanto, mais de três séculos depois ainda é possível encontrar os mesmos tipos espalhados por aí.

Com a consciência trazida pelas novas teorias e reforçada pelo pós-modernismo de que tudo são versões e de que a escrita passa por um filtro que é o escritor, formado e condicionado conforme as ideologias e leis do meio em que vive, e que por mais objetivo que este queira ser sempre terá que fazer escolhas, o escritor ganha autonomia para escrever sua própria história e as pesquisas documentais e o exercício da imaginação funcionam como elementos para a composição do enredo.

O que diferencia este novo romance histórico daquele que fundou as bases do gênero é que hoje estes dois elementos – história e ficção – estão no mesmo nível, sendo que o autor

não precisa escolher entre inventar ou narrar história, ele pode contar história burlando os fatos, inventando outros e/ou escondendo-os, mas sempre optando por um olhar que tente

preencher o espaço vazio deixado pela ausência de projeto e, por isso, sua ação corrosiva não tem um alvo determinado, absolutiza-se. Trabalha-se com a crítica de costumes, trazendo à luz aspectos dissolutos da vida privada, motivações mesquinhas que pautam as ações dos poderosos e, em alguns casos, mantém-se um nível de heroização de alguns personagens históricos, cuja biografia, reproduzida no romance, desperta a curiosidade do leitor. (FIGUEIREDO, 2003, p. 132-133)

Neste trecho estão resumidos os artifícios que a nosso ver são os mais amplamente utilizados por Fonseca na construção de *O doente Molière*. Através de uma crítica de costumes que deflagra desde os modismos tolos até o aspecto moral da sociedade parisiense do século XVII, ele consegue apontar para o leitor do século XX as heranças do passado que ainda resistem em nosso meio.

Ao retomar a peça *Les précieuses ridicules*, de Molière, através de seu personagem-narrador, Fonseca introduz uma discussão sobre questões que têm sido tema de muitas reflexões na pós-modernidade, como, por exemplo, a da leitura e do conhecimento. No entanto, ele assinala para o fato de que Molière também se preocupava com isso, pois de uma maneira extremamente irônica ele apresenta as duas personagens Cathos e Magdelon, preocupadas com a quantidade de obras que chegariam a seu conhecimento para garantir a conversação nos salões, ao mesmo tempo em que não se preocupam com a qualidade do que estava sendo escrito. Mascarille fala às duas tolas preciosas, personagens da peça de Molière, na adaptação feita pelo Marquês para a abertura do capítulo cinco:

Eu vos prometo que não se fará um verso em Paris que não seja do vosso conhecimento antes de todo mundo. Vereis correr pelos belos salões de Paris duzentas canções, igual número de sonetos, quatrocentos epigramas e mais de mil madrigais, sem contar os enigmas e os retratos de minha autoria.¹³ (FONSECA, 2000, p.56)

Antes dessa fala, Magdelon dizia que era muito importante saber tudo o que acontecia no meio intelectual, que fulano escreveu a mais bela trova do mundo, que certo senhor escreveu uma sextilha a uma dama, que beltrana escreveu uma ária, entre outras coisas;

¹³ Fonseca utilizou quase que na íntegra a frase do personagem de Molière, pois na versão original lemos: “Je vous promets qu’il ne se fera pas un bout de vers dans Paris que vous ne sachiez par coeur avant tous les autres. Pour moi, tel que vous me voyez, je m’encrime un peu quand je veux ; et vous verrez courir de ma façon, dans les belles ruelles de Paris, deux cents chansons, autant de sonnets, quatre cents épigrammes et plus de mille madrigaux, sans compter les énigmes et les portraits.” (MOLIÈRE, v. I, 1956, p. 231-232)

enquanto Cathos dizia que achava ridículo uma pessoa se considerar espirituosa sem conhecer as trovas que são feitas todos os dias e que morreria de vergonha se lhe perguntassem sobre alguma novidade que não conhecesse.

Desta forma, ao retomar a sátira de Molière em que Mascarille exagera desmedidamente os números de obras que elas iriam conhecer, Fonseca intensifica o trabalho do dramaturgo francês e faz com que as duas deslumbradas pareçam ainda mais ridículas. Além disso, o escritor brasileiro está novamente trabalhando nas entrelinhas de sua história secreta a questão da literatura ocidental, da formação da tradição e do leitor.

Outro aspecto presente na obra de Molière apresentado ao público contemporâneo por Fonseca é o do fanatismo religioso, ou o do uso da religião como forma de subjugar as pessoas. O Marquês Anônimo, ao lembrar a primeira apresentação de *Tartufo* ainda incompleta, mostra que, por ser uma crítica à Igreja, a peça é rapidamente interdita e, mesmo depois de ter sido revisada e atenuada a ligação entre o perverso Tartufo e a religião, foi alvo de inúmeras calúnias, libelos e, por parte de alguns religiosos, a tentativa de conseguir uma punição definitiva a Molière.

Em várias de suas peças, como na citada anteriormente, em *Escola de mulheres*, e muitas outras, o dramaturgo defende a idéia de que os beatos e padres, em sua maioria, eram verdadeiros tartufos e que o ensino religioso nos conventos estava totalmente equivocado. Por esta razão ele faz um grande número de inimigos, pois o poder da Igreja junto ao Estado francês era muito grande.

O Marquês, como bom memorialista que é, não poderia deixar de contar esse episódio da vida de Molière, em que o dramaturgo foi chamado de “encarnação do demônio” em um libelo assinado pelo padre Roullé:

Logo que fundada a Companhia do Santo Sacramento tinha muito poder junto à Igreja. Richelieu, quando principal ministro de Luís XIII, usara a Companhia para dar uma interpretação jesuítica ao Edito de Nantes, de maneira a prejudicar os protestantes, que estavam autorizados a praticar a sua religião. Luís XIV, anos depois, sem precisar do apoio da Companhia, revogaria o Edito, acabando totalmente com a liberdade religiosa e alguns privilégios dos protestantes, o que provocou a fuga de centenas de milhares de huguenotes para países protestantes. (FONSECA, 2000, p. 71-72)

Neste trecho, por meio do discurso ficcional do Marquês Anônimo, Fonseca introduz reflexões sobre a historiografia, pois os fatos apontados pelo narrador são verídicos, ou seja, constam na história oficial, podem ser comprovados pelos biógrafos do dramaturgo.

Molière era um poeta excepcional e, mesmo quando obrigado a retirar trechos de suas peças e a fazer mudanças para agradar o rei e o clero, deixava entrever ainda alguma revolta. Com sua habilidade, conseguia ao mesmo tempo enaltecer e criticar. Um trecho de *Tartufo* citado pelo narrador de Fonseca mostra esta habilidade do dramaturgo: Orgon, que fora enganado por Tartufo, e seu filho Damis, querem puni-lo pela força, então Cléante, seu tio intercede: “Vivemos numa época e sob um governo em que não se deve recorrer à violência.”¹⁴ (p. 72)

O mesmo escritor que vê injustiças sendo cometidas e a força do poder e do dinheiro sendo empregadas é “obrigado” a colocar estas frases na boca de um de seus personagens. Esta leitura contemporânea, que está afastada temporal e ideologicamente do século XVII, chega ao leitor do século XX de modo irônico, principalmente quando é retomada pelo Marquês Anônimo que se coloca como uma voz dissonante da oficial, desnudando toda a hipocrisia de sua sociedade.

O trabalho do Marquês, segundo ele, é o de tentar fazer justiça a seu amigo, descobrindo quem o envenenou. Contudo, podemos fazer um paralelo com o trabalho “quixotesco” a que Figueiredo se refere ao analisar a situação do detetive Mandrake, em *A grande arte*:

A figura do detetive que persegue o profissional do crime, que sai em busca de um culpado, se revela obsoleta, já que existe toda uma engrenagem anônima a sustentar a violência nas grandes cidades que torna quixotesco o confronto individual com o mundo do crime. (FIGUEIREDO, 2003, p.46).

Isto nos faz pensar na busca do Marquês em desvendar os acontecimentos que envolveram a morte de Molière, pois, se ele foi mesmo envenenado como confessou ao Marquês durante sua agonia, e tendo ele tantos inimigos poderosos querendo calá-lo, esta busca também se torna vã, pois a descoberta do assassino não elimina o fato de que outra pessoa pudesse tê-lo matado. Além disso, outros aspectos contribuem para que o trabalho do Marquês se configure como uma empresa quixotesca. O primeiro é o fato de o Marquês não poder acionar a polícia e nem utilizar outro meio legal, já que se sentia acuado, com medo de ser envolvido nos assassinatos que sua amante, Madame de Brinvilliers, havia cometido.

¹⁴ Aqui também Fonseca foi fiel ao texto de Molière, que em francês é:
“Nous vivons sous un règne et sommes dans un temps
Où par la violence on fait mal ses affaires.” (MOLIÈRE, v. I, 1956, p. 759)

O segundo é que os crimes por envenenamento proliferavam na corte de forma assustadora. No romance o Marquês Anônimo alude a um episódio em que até mesmo um padre chegou a procurar o chefe da polícia de Paris para lhe contar que muitas pessoas haviam se confessado dizendo terem cometido assassinatos com venenos. Desta forma, em uma investigação superficial, sem ajuda de meios eficientes como a tortura – muito empregada na época – seria impossível descobrir quem teria comprado o veneno que matou Molière.

E por último, um outro fator que leva a pensar no aspecto quixotesco é o encerramento das investigações que estavam sendo feitas a mando do rei que, ao constatar que uma de suas amantes estava envolvida em crimes desta natureza, decidiu mandar encerrar os processos para não criar maiores complicações.

Portanto, de certa forma, o Marquês Anônimo e Mandrake têm obstáculos parecidos no desempenho de suas buscas pelos assassinos. No entanto, nos dois casos, somos levados a desconfiar da versão dos narradores, pois eles narram de uma maneira onisciente e são ao mesmo tempo criadores e intérpretes de textos. (FIGUEIREDO, 2003, p. 46). Em ambos os romances (*A grande arte* e *O doente Molière*) a narrativa que chega ao leitor passa duplamente pelos narradores, pois são frutos da análise de anotações e, portanto, subjetivas. Em *O doente Molière* a narrativa é duplamente subjetiva já que a narrativa é análise das anotações do próprio personagem-narrador.

Além disso, o próprio nome, Mandrake – igual ao do ilusionista dos quadrinhos – ou a ausência dele – Marquês Anônimo – é mais um elemento que os torna passíveis de suspeição. Figueiredo aponta para o fato de a dúvida em relação à veracidade da narrativa de Fonseca ser recorrente em sua obra. O leitor é ludibriado o tempo todo e isso faz com que ele não consiga se acomodar na leitura: é preciso trabalhar e desvendar *os crimes do texto*. Ela explicita o jogo criado pelos narradores, que acaba por comprometer até mesmo a figura do leitor, da seguinte forma:

Ambos os romances mencionados [*A grande arte* e *Bufo & Spallanzani*] nos levam a concluir que se o detetive pode ser o criminoso e se detetive e narrador se confundem, logo, o narrador pode ser o culpado. Por outro lado, o narrador se coloca como leitor de textos alheios – documentos, diários, etc. – a partir dos quais constrói sua interpretação, tornando também tênue [*sic*] os limites entre ler e criar. Ora, se é possível o detetive/narrador ser o criminoso e se este se confunde com a figura de um leitor de textos alheios, logo diluímos também as fronteiras entre o leitor e o criminoso. (FIGUEIREDO, 2003, p. 46)

Diluídas todas as fronteiras reforça-se a idéia de que todos estão sujeitos à desconfiança, pois não há mais ninguém acima de qualquer suspeita, portanto, na ficção fonsequiana a lógica que rege o mundo de seus personagens é a de que todos são suspeitos. (MARETTI, 1986).

Ainda podemos pensar que o que está por trás destes narradores, tanto os do Rio de Janeiro contemporâneo como o da Paris do século XVII, é a descrença, o ceticismo. Não é possível acreditar em mais nada, nem mesmo na justiça, porque, de alguma forma todos eles também estão envolvidos em *injustiças* e passam a ser tão suspeitos quanto os verdadeiros criminosos.

2.3. Em meio às *fofocas* dos bastidores

Um dos personagens históricos mais ilustres que aparece em *O doente Molière* é o rei Luís XIV, o “Rei Sol”, como ficou conhecido; ele se tornou um dos símbolos da França e foi responsável por grandes acontecimentos, como a construção do Palácio de Versalhes e a transferência da corte para lá, pelo florescimento da cultura e da arte, além, é claro, da manutenção de um Estado absolutista.

Contudo, o que chama a atenção é, como já apontamos, o esforço empreendido pelo narrador do romance de Fonseca, no sentido de “eclipsar” a figura do rei. No romance esta figura quase mitológica é apresentada despida de parte de sua glória, já que o Marquês se propõe a um trabalho inverso àquele proposto pelo rei e seus ministros. Ou seja, enquanto Luís XIV tentava entrar para a história como um ser dotado de características sobre-humanas, comparando-se a deuses, santos e grandes heróis, o Marquês resgata sua humanidade assinalando as semelhanças entre eles dois e, principalmente, as que o entristeciam pela comparação. Este narrador, que se coloca no mesmo nível do rei ao usar o pronome “nós”, não aponta para os traços reais que seriam comuns à literatura do século XVII, como sua iluminação, sua imponência e generosidade; mas para características que ofuscam seu brilho. Um exemplo disso é o fato de ter sido enganado por uma de suas amantes:

Sua majestade ocasionalmente revelava manifestações de desagrado em relação a mim, talvez porque eu não demonstrasse muito entusiasmo ao ser convidado para caçar com ele. [...] Ou mais provavelmente a causa de nosso desentendimento fosse termos repartido, durante algum tempo, os favores de uma jovem e bela condessa. (FONSECA, 2000, p. 25-26)

Neste trecho é sintomática a maneira como Fonseca trabalha, em *O doente Molière*, com a presença do passado; o processo de incorporação da história oficial visando à criação de uma nova versão deste momento histórico é alcançado por meio das fofocas, dos comentários dos bastidores e também por meio da divulgação de intrigas. Afinal, é como um personagem do filme de Vera Belmont (1997) diz à Marquise, quando esta está prestes a iniciar sua visita aos salões da corte, “no teatro da realeza, o melhor acontece nos bastidores”.

Um recurso muito utilizado pelo narrador-escritor e que aponta para a forma como os fatos históricos são incorporados ao romance é a apresentação de seu método de escrita e dos materiais de que dispõe para escrever a nova versão da morte de Molière, que são as anotações e as lembranças apócrifas do que acontecia na corte. Desta forma, o que configura *O doente Molière* como um romance histórico pós-moderno, é o apelo ao que é extra-oficial, ao que não está registrado pela história *fabricada* pelo próprio rei. O Marquês inclui na narrativa de suas memórias comentários sobre os personagens históricos com os quais convive, conta o que presenciou ou ouviu de uma maneira muito “natural”. A história, em sua narrativa, perde o *status* de ciência para se tornar “fofoca” e, desta forma, constituir uma nova versão, construída pelo viés do humor e da ironia. No entanto, cabe lembrar que a visão dos personagens históricos contra a qual o narrador trabalha não é somente aquela do século XVII, construída pelo próprio rei, mas principalmente a leitura da história feita pelo século XX.

É assim, por exemplo, que Charlotte-Elisabeth da Baviera, a Princesa Palatina, é chamada muito intimamente apenas pelo apelido de Liselotte, e o fato de ela ter se convertido ao catolicismo e perdido os direitos ao trono da Inglaterra para se casar com Monsieur e se tornar a cunhada do “Rei Sol” ser exposto ao leitor com a mesma naturalidade de uma conversa íntima.

Outro alvo de seus “mexericos” é o irmão do rei. O Marquês comenta seus hábitos, seu gosto por festas e por rapazes, o luxo de suas roupas e jóias, além do fato de ele lutar todo empoado, com os lábios pintados e sem capacete, “para não amassar a peruca”. Além das fofocas, o Marquês também gosta de incluir em seus relatos as anedotas espalhadas a respeito das pessoas notáveis. Uma delas, que ele teria ouvido de Liselotte, sobre Monsieur, foi incluída em suas memórias:

Monsieur é muito supersticioso, você sabe disso, mas descobri nele uma credence singular. Ele sempre carrega um rosário e outras relíquias, mesmo quando vai para a cama. Uma noite dessas, quando Monsieur dormia, eu, já

tendo uma idéia do que ia descobrir, levantei as cobertas e verifiquei que aquela parte do corpo que só os homens possuem estava envolvida por cordões com pequenas imagens religiosas da Virgem. (FONSECA, 2000, p. 50).

O importante episódio da Fronda, que será detalhado no próximo tópico, também é introduzido por meio de comentários feitos pelo narrador ao rememorar sua visita ao salão da duquesa de Montpensier, La grande Mademoiselle, filha do tio de Luís XIV, Gaston d'Orléans, e que, segundo ele, tomou partido pelos revolucionários neste episódio.

Os dogmas da Igreja Católica, vigentes na época, e o poder por ela conquistado são representados no romance principalmente através dos problemas enfrentados por Molière com os padres e abades que queriam proibir suas peças de serem encenadas. Contudo, a nosso ver, o trecho que melhor deflagra esta questão é o da proibição do sepultamento cristão aos comediantes que não tivessem renunciado a sua profissão:

Molière não havia feito essa renúncia e não podia ser sepultado em cerimônia cristã. Os adversários do teatro, notadamente todos aqueles que execravam o autor de *Tartufo* e *D. Juan* e haviam conseguido a interdição das duas peças, exigiam que se impedisse a realização da cerimônia. (FONSECA, 2000, p. 24-25)

O sepultamento só pôde ser realizado com a interferência do rei, mas mesmo assim o dramaturgo sofreu as conseqüências de ter desafiado a Igreja, já que seu enterro teve que acontecer durante a noite, na ala reservada aos suicidas e pagãos, já que por não ter renunciado ao teatro, Molière, segundo os princípios da Igreja, não era cristão.

Os usos e modas da corte também são temas de suas memórias, no entanto, o personagem-narrador, ao falar da maneira de se vestir, na Paris de Luís XIV, adota uma perspectiva diferente daquela de seu tempo, pois seus comentários supõem o olhar distanciado do século XX. Como aqueles costumes eram normais na época, este estranhamento aparente em seu discurso não se justificaria em um nobre do século XVII, que estaria acostumado à ostentação e ao luxo. Afora isso, ao falar sobre a dificuldade que encontrava em decidir se os corpos das mulheres que lhe interessavam eram belos, ele desfia comentários sobre a moda dos vestidos e sobre como eles denunciavam a posição social da mulher:

As roupas que elas usavam eram excessivamente ornamentadas, com rendas e fitas, de cores variadas, amarelas, azuis, rosa brilhante (que chamavam de "aurora") e faixas bordadas de ouro, que guarneciam a frente do corpete e a ampla saia de cima, cujo comprimento da cauda variava segundo a posição social. (FONSECA, 2000, p. 60)

Além da moda feminina ele também discorre sobre o costume dos homens de usar perucas que, assim como a cauda dos vestidos, também definiam a posição social do homem: “Ela [*Armande*] retirou a minha peruca e afagou-me a cabeça; senti a delicadeza de seus dedos na minha pele; não era raro homens da minha categoria, obrigados a usar peruca constantemente, raspem a cabeça”. (FONSECA, 2000, p. 45).

Contudo, ao descrever os hábitos da corte e a moda, ele deixa entrever que compartilha da opinião de Molière, que satirizava em suas peças a ornamentação exagerada dos trajes usados na corte e, principalmente, quando eram copiados pelos burgueses, tornando-os ridículos. No entanto cabe lembrar que esta é uma leitura do nosso século, com distanciamento crítico. O fato de o narrador possuir este afastamento é o que o diferencia daqueles narradores dos romances históricos clássicos que pensavam de acordo com seu tempo.

2.4. A metaficção e as “mãos sujas”

O tema da escrita e os problemas enfrentados pelos escritores são constantemente explorados nos contos e romances de Fonseca. Como aponta Lafetá (2004), a propósito do conto “Intestino Grosso”, que tem como trama uma entrevista concedida a um jornalista por um escritor famoso, a problemática que envolve o processo da escrita e da produção literária é colocada pelo personagem-escritor de forma muito transparente, já que ele alude ao constante confronto com a tradição pelo qual todo escritor passa e ao confronto consigo mesmo.

Vejamos um trecho do conto citado por Lafetá em que aparecem estas preocupações:

“Quando foi que você foi publicado pela primeira vez? Demorou muito?”
“Demorou. Eles queriam que eu escrevesse igual ao Machado de Assis, e eu não queria, e não sabia.”
“Quem eram eles?”
“Os caras que editavam livros, os suplementos literários, os jornais de letras. Eles queriam os negrinhos do pastoreio, os guaranis, os sertões da vida. Eu morava num edifício de apartamentos no centro da cidade e da janela do meu quarto via anúncios coloridos em gás néon e ouvia barulho de motores de automóveis.” (FONSECA, 1994, p.461).

Nas respostas do escritor está explícito principalmente o problema do choque com a tradição, pois o fato de ter existido um Machado de Assis, um Alencar, ou um Euclides da

Cunha, entre outros, no século XIX, modifica todo o cenário literário daí em diante, todos os novos escritores passam a ser comparados a eles. Da mesma forma, tudo o que foi escrito antes passa a ser visto através de um novo modo de olhar. Esta questão do confronto com a tradição nos faz pensar no texto de Borges, “Kafka e seus precursores” (2007), em que ao tentar identificar os precursores do autor de *Metamorfose*, encontra uma série de textos contendo elementos kafkanianos, contudo, o que chama a atenção do narrador deste texto é que os textos nada têm em comum, a não ser o dito elemento kafkaniano, portanto a conclusão a que chega é que, na verdade, o precursor deles é o próprio Kafka. Esta ironia com que Borges trata a questão da tradição indica a forma como ele a compreende: que ela, a tradição, se elabora unicamente no presente, pois é a ficção de Kafka, lida hoje, que fará com que se volte os olhos para o passado, na tentativa de encontrar os modelos que o teriam influenciado. Desta forma, é o próprio Kafka que cria seus precursores.

Neste confronto com a tradição, o escritor entrevistado em “Intestino grosso” lança uma frase bastante marcante depois de dizer que possui uma biblioteca com cerca de cinco mil livros e que já os leu quase todos. Ele diz que odeia Joyce e odeia todos os seus antecessores e contemporâneos (LAFETÁ, 2004, p. 374). Lafetá nos lembra ainda que este mesmo confronto aparece também no romance *Bufo & Spallanzani*, em que o escritor Gustavo Flávio se vê atormentado em sonho por Tolstói, que molha uma pena em um tinteiro e diz ter feito isso “duzentas mil vezes” para escrever *Guerra e Paz* e lhe oferece a mesma pena dizendo que agora é a vez dele. Mas ele se sente incapaz e atormentado:

Perpassa por mim uma sensação aterradora, a certeza de que não conseguirei estender a mão centenas de milhares de vezes para molhar aquela pena no tinteiro e encher as páginas vazias de letras e palavras e frases e parágrafos. Então me vem a certeza de que morrerei antes de realizar este esforço sobre-humano. Acordo aflito e infeliz e fico sem dormir o resto da noite. (FONSECA, [s.d.], p. 7-8)

Esta sensação de incapacidade para preencher a folha em branco e de sofrimento com a existência de grandes escritores que produziram obras que parecem jamais poder serem superadas, que causa tanta angústia em Gustavo Flávio a ponto de fazê-lo perder o sono, é constante na literatura fonsequiana, pois um dos temas mais explorados pelo ex-delegado de polícia é justamente o processo que envolve a produção e a recepção da arte literária.

O Marquês Anônimo também quer se tornar um escritor, mas diferentemente de Gustavo Flávio ou do escritor entrevistado em “Intestino grosso”, ele quer escrever porque sente um enorme desejo de se tornar um famoso e aplaudido dramaturgo, mas se depara com

o cânone. A existência de um Molière, de um Racine, de um Boileau na mesma sociedade em que ele vive o impossibilita de sequer tentar alcançar a fama, e antes mesmo de sofrer o fracasso nos palcos da corte, estes mesmos se encarregam de apontar-lhe seus defeitos como dramaturgo.

Além deste angustiante confronto com a tradição e consigo mesmo, por parte dos escritores-personagens, outro tema que se deixa entrever nos contos e principalmente em alguns romances de Fonseca é o da autoria:

A tematização da autoria está presente também nos romances de Rubem Fonseca. Já em *O caso Morel*, o personagem-autor se duplica nas figuras do criminoso e do escritor e ambas desdobram a figura do “autor implícito”, que não precede o texto, não lhe é exterior, mas fabricado por ele. Através do par Morel/Vilela, põe-se em fábula a posição fronteira do escritor, que lhe permitiria ocupar diferentes lugares sem se fixar em nenhum deles, deslizar, em sua ficção, através das diferentes divisões sociais. (FIGUEIREDO, 2003, p. 63)

Os personagens-escritores de Fonseca são sempre suspeitos pois, como lidam muito bem com a ficção que é “mentira”, também conseguem mentir na vida “real” e ludibriar tanto os outros personagens, como também o leitor. Figueiredo cita um trecho de *O caso Morel* em que Morel fala de como Gustavo Flávio possui uma vida sórdida, uma vez que foi policial, advogado e escritor e, portanto, “teve sempre as mãos sujas”. Figueiredo lembra-nos que

Essa “vida sórdida” – polícia, advogado e escritor – confunde-se com a de Rubem Fonseca, que passou pelas mesmas profissões. Há, portanto, um deslizamento constante entre as figuras de Morel, Vilela e Rubem Fonseca que abala as fronteiras entre o biográfico e o ficcional. (FIGUEIREDO, 2003, p. 64)

Este deslizamento pode ser entendido como uma ferramenta literária, no sentido de estabelecer um jogo com o leitor, pois se nos lembramos das palavras de Eco de que o texto narrativo se propõe, por meio deste jogo, a criar a figura do leitor-modelo, esta confusão provocada pela identificação entre o leitor-empírico e os personagens-narradores seria uma provocação a fim de selecionar o leitor que está pronto para este tipo de narrativa. Como observamos ao falar do gênero policial, a literatura pós-moderna direciona o leitor-modelo para a busca das pistas deixadas ao longo da narrativa, ao desvendamento da segunda história, aquela que está secreta, sendo tecida nas entrelinhas do texto.

É interessante observar como o Marquês Anônimo acaba incorporando as mesmas figuras que Mandrake, mesmo que extra-oficialmente. Ele toma as vezes de advogado ao defender Molière que havia tido sua imagem denegrada pelos que o acusavam de incesto por ter se casado com a mulher que, segundo as “más línguas”, poderia ser sua filha e que o chamavam de “cornio” por Armande ser uma mulher promíscua (FONSECA, 2000, p. 32). Por outro lado, ele próprio se institui como única autoridade capaz de desvendar o envenenamento de Molière já que não podia envolver a polícia na investigação, por medo de se comprometer. E, finalmente, ele é o escritor que, sem poder escrever para o teatro, escreve suas memórias. Portanto, assim como os outros personagens-escritores de Fonseca, ele também tem as “mãos sujas”.

Figueiredo aponta para o fato de, em *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997), Amanda, ao oferecer-se para arrumar os arquivos de Gustavo Flávio, torna-se suspeita de ter praticado os crimes em torno dos quais gira o enredo do livro:

Organizar arquivos é assumir responsabilidades sobre o passado, selecionando o que fica e o que é eliminado, determinando o lugar que cada documento vai ocupar. Se tudo é texto, Amanda pode ter eliminado as personagens que fizeram parte da história de Gustavo Flávio, visando a reescrever o passado do ex-marido. (FIGUEIREDO, 2003, p. 64)

Da mesma forma, o Marquês Anônimo torna-se suspeito do assassinato de Molière, primeiramente por ter motivos para isso, afinal, como ele mesmo diz, “todos sabem que os amantes matam discretamente os maridos a quem enganam, com veneno, ao contrário dos maridos, que, quando se contrariam ao serem enganados, o que é raro, matam com estardalhaço.” (FONSECA, 2000, p. 31). E em segundo lugar, por ser ele próprio quem narra suas memórias, organizando-as conforme sua vontade. Portanto, assim como Amanda, ele pode assumir responsabilidades sobre o passado e decidir o que deve ser dito, o que deve ser omitido e quais mentiras deve inventar. Como se trata de um texto que é protegido pelo anonimato, tudo é possível, inclusive reescrever um passado do qual não é mais possível ter provas.

Outra característica da narrativa do Marquês Anônimo e que pode ser encontrada em outros textos de Fonseca, assim como em grande parte da literatura contemporânea, é a presença de uma narrativa que ao mesmo tempo em que apresenta um desfecho, deixa dúvidas no leitor quanto à possibilidade de outros finais. Aqui o Marquês aponta um responsável pelo assassinato; contudo, avança possibilidades de outros terem desejado matar Molière e se expõe

como uma figura pouco confiável e que manipula os fatos como quer, explicando que as investigações sobre os envenenamentos cessaram a mando do rei e por isso não há nenhum relato oficial que sustente a versão de que Madame Voisin tenha vendido o veneno a La Forest.

Esse ingrediente de dúvida, que não permite que os textos contemporâneos se fechem, constituindo-se como *obras abertas*, é explicado por Umberto Eco como um fenômeno literário em que a estrutura das obras de arte, tanto no cinema, como na pintura, na música e na literatura,

é ambígua e submetida a certa indeterminação de resultados, tal acontece porque as formas, deste modo, se adaptam a uma visão do universo físico e das relações psicológicas propostas nas disciplinas científicas contemporâneas, e sentem a impossibilidade de se falar deste mundo nos mesmos termos formais com que era possível definir o Cosmo Ordenado que já não é o nosso. (ECO, 1997, p. 255)

Se pensarmos na força que teve a tragédia durante o século XVII francês e nos autores que se mantiveram como grandes nomes da literatura mundial, veremos que há uma relação muito forte entre a forma como escreviam – atendendo às três regras de unidade do teatro – e a forma de governo, pois, como o rei é o centro mantendo uma política absolutista e é quem patrocina a cultura, tudo tem que estar em acordo, sem dissonâncias. Luís XIV é o “Sol” e tudo devia girar em torno de seu eixo, inclusive a arte. Portanto, como assinala Deshusses, todos os escritores eram encorajados pelo mesmo ideal de rigor e perfeição e

Sob a bandeira de um rei autoritário e mecenas que assegura o brilho da França em toda a Europa, os artistas e escritores tinham consciência, face às exigências de um público escolhido, de trabalhar para a edificação de uma grande obra comum. Conjunção efêmera e única das artes, das ciências e da política, assim foi o classicismo. (DESHUSSES, 1984, p. 125 – a tradução é nossa)¹⁵

Por esta razão, o patrimônio literário do século XVII é freqüentemente reduzido ao reinado de Luís XIV, pelo fato de apresentar uma grande proliferação artística, tanto no que diz respeito ao número de obras produzidas, como também à qualidade delas.

¹⁵ “Sous la bannière d’un roi autoritaire et mécène qui assure le rayonnement de la France dans toute l’Europe, les artistes et écrivains avaient conscience, face aux exigences d’un public choisi, de travailler à l’édification d’une grande oeuvre commune. Conjonction éphémère et unique des arts, des sciences et de la politique, tel fut le classicisme.” (DESHUSSES, 1984, p. 125)

Mas em nossa época, em que tudo passa a ser relativizado e na qual há uma maior abertura política em muitos países, também a arte passa a ser mais livre e pode apontar outras versões. O romance passa a ser o gênero que melhor representa o mundo moderno por ser semelhante a ele, pois, como afirma Bakhtin,

O romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. As forças criadoras do gênero agem sob nossos olhos: o nascimento e a formação do gênero romanesco realizam-se sob a luz da História. A ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas. (1990, p. 397).

Além disso, ele destaca que por ser um gênero jovem – o único mais jovem que a escritura e os livros, também é o que melhor se adapta “às novas formas da percepção silenciosa, ou seja, à leitura.” (1990, p. 397).

A presença do dialogismo no interior do romance provoca revoluções no modo de fazer e pensar a literatura. Este é um termo que, segundo Fernandes (2005), passou a ser empregado depois da tradução e divulgação da obra de Mikhail Bakhtin, que consiste em uma teoria do conhecimento de orientação pragmática e nela se concebe a existência e o comportamento humanos em função do modo como os homens usam a linguagem. Fernandes lembra que a linguagem é *viva* e por isso alguns fatores a determinam:

Nesta perspectiva, quer o falante na sua individualidade quer no respectivo discurso são concebidos não isoladamente mas em contexto e em relação e ambos são encarados como ocupando um lugar único e irrepitível, historicamente determinado pelas coordenadas espaço-temporais (*cronótopo*) que, em cada momento, o definem. (FERNANDES, 2005)

Ainda segundo a teórica, de todas as formas literárias a que mais favorece o dialogismo é o romance, que estabelece uma relação peculiar com a linguagem, muito diferente da que mantém com os gêneros canônicos (épico, lírico e dramático), pois

Enquanto para estes [*os gêneros canônicos*] a linguagem é algo que tem de conformar-se às regras que os definem, regras que se antepõem à própria linguagem, espartilhando-a, o romance abre-se à linguagem nos seus diversos níveis de existência e de concretização, procurando acomodá-la. É a diversidade característica do plurilinguismo que determina a configuração romanesca. Enquanto os outros gêneros manifestam uma orientação centrípeta relativamente ao universo linguístico encarado como uno e único, o romance exhibe caracteristicamente uma orientação centrífuga, sendo permeável à diversidade lingüística que questiona e relativiza o monolinguismo. (FERNANDES, 2005)

Esta orientação centrífuga é alcançada algumas vezes pelo riso, seja por meio da paródia, do pastiche ou da ironia, e foi encontrada por Bakhtin em outras obras anteriores ao *Dom Quixote*, que é considerado por muitos estudiosos como o primeiro romance, de acordo com os parâmetros do gênero que conhecemos atualmente. Estas obras constituem, segundo Bakhtin, a pré-história do romance. Entre as citadas pelo crítico, estão o romance de Rabelais, a sátira menipéia, da Grécia antiga, e a comédia macarrônica da Idade Média.

É importante perceber que o processo dialógico dentro do romance consiste na “inclusão do discurso e perspectiva do senso-comum no tecido da prosa narrativa, que assim passa a reverberar ironicamente a posição crítica do narrador autoral face àquele” (FERNANDES, 2005), e por isso prevê a existência de várias vozes, várias visões de mundo diferentes convivendo no mesmo texto.

Sendo assim, segundo António Lopes,

A relação entre o leitor e as linguagens do romance é indirecta. Consequentemente, todo o enunciado de certa personagem que nos surja revestido de uma certa autoridade (seja sob a forma de autoritarismo, de tradicionalismo, ou de oficialismo) é passível de ser não só contestado, como ainda “travestido” e “parodiado”. (LOPES, 2005)

A partir destas afirmações sobre o dialogismo e sua relação com o romance podemos pensar como isso se manifesta em *O doente Molière*. Como vimos acima, o discurso, o emprego da linguagem ocorrem em dado espaço e tempo histórico e sofrem influências deste contexto. Portanto, o fato de encontrarmos um romance que relativiza as noções do passado, ludibria o leitor com um jogo de meias-verdades e traça um perfil irônico dos personagens historicamente consagrados, representa as características do mundo e da sociedade em que ele foi criado.

O que torna essa questão ainda mais interessante do ponto de vista do discurso é que este romance pós-moderno trata de uma época absolutamente oposta àquela em que foi escrito. Podemos ver no fato de Fonseca ter escolhido o século XVII como cenário de sua narrativa uma sintomática vontade de expressar mais claramente a relação dialógica no romance. Podemos afirmar isso pois é visível a existência de duas vozes ideológicas diferentes. A primeira é a voz da época, do século XVII, ou seja, sob o domínio de um rei absolutista só era possível haver *uma* concepção de arte e de mundo. A segunda voz que surge neste contexto é a do narrador que, contrariamente ao discurso vigente, mostra ao leitor *sua* própria maneira de enxergar o reinado de Luís XIV e *sua* própria concepção de arte.

Mais uma vez é preciso destacar a importância do contexto social, econômico e ideológico para que se perceba a importância fundamental que tudo isso teve sobre o modo de se escrever e sobre o que foi escrito. O século XVII, que viu florescer grandes nomes do teatro francês que se tornaram referências para a literatura universal, possui características pontuais que revelam o motivo de esse ter sido o século escolhido e não o XVI ou o XVIII.

Mas antes de continuarmos a discussão sobre o romance, parece-nos importante lançar um panorama do século XVII para, desta maneira, observar efetivamente as mudanças econômicas e, sobretudo, políticas que colaboraram para que houvesse uma grande mudança na França do século XVII, o que se refletiu na arte e nos valores sociais.

2.5. O século XVII e sua ideologia

Ao estudar o século XVII é impossível não refletir sobre o fato de que as circunstâncias que levaram à instauração do estado absolutista na França foram fundamentais para que Luís XIV tenha governado da forma como o fez e para que a arte do século XVII tenha tido as características e a força que conhecemos hoje. Desta forma, parece-nos importante fazer um passeio por esta França tendo a consciência de que tanto a política, como a religião e a arte são divididas, na França, em duas fases: antes de Luís XIV e depois dele.

Com a tomada de poder de Luís XIII, depois da morte de Henrique IV, o novo rei nomeia como seu primeiro ministro o cardeal Richelieu, que consolida duramente a autoridade real, sendo que o pensamento político do cardeal é guiado pela *La raison d'État*, e tudo é subordinado ao poder do Estado, encarnado pela figura do rei. Contudo, neste momento historicamente conturbado, surgem dois grupos que procuram minar o poder real: os nobres e os protestantes.

Os nobres não querem perder seus privilégios e, para tentar vencer Richelieu, buscam o apoio de outros países, principalmente da Espanha. Contudo, a empresa falha e, como punição pela traição, muitos nobres são executados em praça pública. Após subjugar tais nobres, Richelieu precisa conter os protestantes que no reinado de Henrique IV formam uma espécie de estado dentro do estado. Para combater essa concorrência, o primeiro ministro de Luís XIII fortalece o cristianismo e persegue os protestantes.

Após a morte de Luís XIII, um ano depois da de seu primeiro ministro, o reinado se encontra sem um rei, pois o sucessor ao trono era ainda muito jovem. Desta forma, inicia-se o

período de regência e Mazarin é nomeado Primeiro Ministro por Ana da Áustria, a rainha mãe. Mazarin segue a política de Richelieu, principalmente no que diz respeito à política exterior, chegando em 1648 a consolidar suas fronteiras naturais a leste. Mas, mesmo assim, internamente ele não consegue ter o mesmo sucesso que seu predecessor e, como as guerras para a conquista de novos territórios e os “prazeres da corte” custam caro, o reino se vê cada vez mais dependente dos impostos. (DESHUSSES, 1984, p. 118)

A França passa, portanto, por um momento muito difícil: o povo está extremamente descontente e os nobres e parlamentaristas se aproveitam desse fato para se oporem a Mazarin, e todos os príncipes que Richelieu havia humilhado e reprimido se juntam à Rebelião, que foi chamada de Fronda. Na madrugada de 5 para 6 de janeiro de 1649 a corte é obrigada a deixar Paris e Mazarin é encurralado pelo príncipe Condé, que entra em Paris com seu exército e derrota o do Regente, sendo então aclamado. Mas o povo não aceita e sai às ruas protestando. A revolução está prestes a explodir, mas os homens de Condé ficam com medo e abandonam Paris. Assim, o exército real é reconstituído e, comandado por Turenne, faz com que Condé fuja para a Espanha.

Portanto, quando Luís XIV ascende ao trono, em 1661, o país está arruinado pelos conflitos e guerras. O rei indica então Colbert para assumir a administração financeira e econômica e, neste momento, instaura-se o Mercantilismo já que o novo administrador do reino entende que somente a indústria pode desenvolver o país e trazer de volta o dinheiro. Assim, a França passa a ter uma marinha potente e um exército bem treinado e, com 19 milhões de habitantes, é o país mais forte da Europa.

Luís XIV resolve não delegar seus poderes e une-se a pessoas restritamente escolhidas, que formam o Conselho Supremo, com o qual o rei se reúne a cada dois dias. Sob o governo de Luís XIII e Mazarin a nobreza tinha muitos poderes, mas, como o novo rei não pode esquecer a Fronda, que ficou guardada em sua mente como uma grande traição, decide concentrar seu poder, dificultando a possibilidade de ser prejudicado pelos nobres. (DESHUSSES, 1984, p.119).

Luís XIV transfere a corte para Versalhes, a 18 quilômetros de Paris. Neste palácio a glória do rei é consagrada pois, além de ser uma representação do poder real, é uma prisão de ouro para os nobres, onde devem executar as tarefas impostas por suas posições e, ao mesmo tempo, permanecem sob os olhos vigilantes do rei. A corte é composta de nobres e artistas, porque Paris e Versalhes são passagem obrigatória para quem quer sucesso, pois há um centralismo cultural e Luís XIV protege os artistas e escritores lhes garantindo a posição

almejada. A grande parte das obras-primas do século XVII são produzidas entre os anos de 1660-1675.

O teatro e as artes fazem parte da vida social da corte parisiense do século XVII e são fundados sob as bases do sistema de governo, pois é por ele patrocinado. O rei patrocina os artistas e, desta forma, eles têm que aderir às regras impostas pelo mecenas e atender às suas expectativas.

Na elaboração desta doutrina clássica que não deve ser nem extravagante nem chocante, trata-se na verdade de agradar a um público escolhido. No século XVII, não existe escritor solitário. A literatura é fundada em um consenso, quase uma colaboração, entre o escritor e o público, para quem são escritas estas obras. Este público, cujas reações são tão importantes, é na verdade muito restrito: por volta de três mil pessoas, reunidas quase exclusivamente em Paris e em Versalhes. Ele é composto de cortesãos, de políticos, de grandes burgueses, negociantes e comerciantes, que gravitam ao redor do rei. Todos juntos, eles são animados por um mesmo ideal: a preocupação com a ordem e o amor pelas coisas bem feitas. Para agradar a este público, é necessário satisfazer às suas exigências: ser claro, ordenado, vigoroso, tanto na estrutura como na expressão da obra. Toda a estética clássica se reduz a extrair da complexidade viva a ordem que permite apreendê-la e o equilíbrio que permite apreciá-la. (DESHUSSES, 1984, p.124 – a tradução é nossa)¹⁶

Como é possível observar no trecho acima, o público clássico que tem acesso à literatura é muito restrito, tanto no que diz respeito ao número de pessoas como também aos lugares em que se encontram esses leitores, já que praticamente só em Paris e Versalhes são encontradas pessoas letradas. Isso se deve ao fato de o pequeno público ser composto por nobres que fazem parte da corte.

A restrição a um circuito artístico pequeno, juntamente com a política absolutista instaurada na França, culmina na existência de um único discurso possível, que era o do dominante, ou seja, do “Rei Sol”. As outras pessoas, como bem aponta Deshusses, *gravitam* ao redor dele e repetem a mesma ideologia, a mesma voz. Em tal contexto é, portanto, impossível a existência de uma voz ou de vozes dissonante(s).

¹⁶ “Dans l’élaboration de cette doctrine classique qui ne doit être ni extravagante ni chocante, il s’agit en fait de plaire à un public choisi. Au XVIIe siècle, il n’y a pas d’écrivain solitaire. La littérature est fondée sur un consensus, presque une collaboration, entre l’écrivain et le public, pour qui sont écrites ces oeuvres. Ce public, dont les réactions sont si importantes, est en fait très restreint : environ trois mille personnes, rassemblées presque exclusivement à Paris et à Versailles. Il est composé de gens de la cour, de politiciens, de grands bourgeois, marchands et commerçants, qui gravitent autour du roi. Tous ensemble, ils sont animés d’un même idéal : le souci de l’ordre et l’amour des choses bien faites. Pour plaire à ce public, il faut répondre à ses exigences : être clair, ordonné, vigoureux, tant dans la structure que dans l’expression de l’oeuvre. Toute l’esthétique classique se réduit à dégager de la complexité vivante l’ordre qui permet de la saisir et l’équilibre qui permet de l’apprécier.” (DESHUSSES, 1984, p.124)

Assim, podemos concluir que o personagem-narrador criado por Fonseca não se identifica com essas limitações e propõe um discurso que vai de encontro com essa ideologia e, por isso, ele não pode identificar-se, divulgar sua verdadeira personalidade, ainda mais fazendo parte da nobreza, já que possui o título de Marquês, e tendo como dever apoiar o rei.

Segundo Barbosa, “no século XVII há uma grande relação entre arte e poder. Luís XIV (1638-1715) e seus conselheiros preocupavam-se muito com a imagem real, por isso recorreram a todas as formas de representações para aumentar a sua glória.” (BARBOSA, 2007, p. 62). Por outro lado, para Peter Burke, *glória* era uma palavra-chave no reinado de Luís XIV, e “a personificação da glória aparecia em peças teatrais, em balés e em monumentos públicos. Há uma Fonte da Glória nos jardins de Versalhes.” (BURKE, 1994, p.17). A partir de 1662, conforme ainda aponta Burke, o rei adotou a imagem do sol como seu emblema pessoal, pois não haveria nunca nada que se igualasse ao brilho e esplendor do sol, que era único e necessário a todos. Desta forma sua imagem se torna ainda mais forte e absoluta.

Como parte do trabalho de *fabricação* desta imagem, os palácios reais e a cidade de Paris deviam *refletir* a grandiosidade do regime e contribuir para a glória do rei. Por isso, sob a administração de Colbert, Paris ganha grandiosos edifícios como arcos do triunfo, pirâmides, túmulos e obeliscos. É durante seu reinado que é construído o Palácio de Versalhes, que vem a se tornar residência real por muitos anos e que, além de ser um instrumento para representar e ostentar o poder do “Rei Sol”, mantém os poderosos *sob seus raios*.

Barbosa comenta que Colbert e seu conselheiro no âmbito literário, Jean Chapelain, constatam que somente as construções não são suficientes para representar toda a glória de Luís XIV. Portanto, já que o rei ama as artes e as protege, encontram nisso mais um instrumento de representação da glória real, através de um mecenato de Estado.

Assim, os artistas deveriam utilizar seu talento criador com o propósito de enaltecer a figura real. Com o intuito de estimular e controlar a produção artística, Colbert impõe a disciplina nas Belas-Artes criando o *academismo*, que significa a regulamentação, a palavra de ordem na produção intelectual e artística. Em 1663, é instituída a *Petite Académie*, que iria administrar as produções artísticas e intelectuais através de um conselho restrito, formado por personalidades como Jean Chapelain, Amable de Bourzeis, Cassagnes, Charles Perrault e François Charpentier. (BARBOSA, 2007, p. 63).

A figura do rei como um mecenas se constrói nas peças de Molière, pois, como vimos, é trabalho dos artistas da corte elevar a glória do rei. Na leitura feita por Fonseca, em *O doente Molière*, o Marquês não participa do projeto pessoal do rei de passar para a história como um grande homem, de ser lembrado como alguém que quase se igualou aos deuses. No entanto, o projeto do Marquês vai de encontro ao de Luís, pois ele é representado o mais humanamente possível. São seus defeitos físicos, suas fraquezas que são expostos. Mas, mesmo assim, a figura do rei como um mecenas que apoia os artistas é construída pelo narrador:

Molière supondo que a estréia seria feita para o rei, chegara a escrever um prólogo que ele mesmo leria, dizendo que depois das gloriosas vitórias militares e políticas do nosso Augusto Monarca, todos aqueles cuja atividade era escrever deviam dedicar-se a celebrar-lhe a fama ou a diverti-lo. (FONSECA, 2000, p.21)

O Marquês destaca, no entanto, que o patrocínio dado pelo rei não é desinteressado, há uma necessidade, por partes dos artistas, de lhe servirem, seja para o aumento de sua glória, seja para diverti-lo.

Nos anos 60 do século XVII, Colbert estende o trabalho de criação da imagem real fundando Academias e oficializando as já existentes, dentre as quais estão: *Académie Française*, *Académie de Peinture*, *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, *Académie Mazarine de Peinture et Sculpture*, *Académie France à Rome*, *Académie des Sciences*, *Académie de Musique* (em que Lulli se destacou como superintendente e diretor) e *Académie Royale d'Architecture*. (BARBOSA, 2007, p. 63).

A organização de academias por Colbert implicava a elaboração de uma verdadeira doutrina no campo das artes. A adoção de lições de Antiguidade Clássica, a distribuição dos prêmios aos artistas mais esmerados e disciplinados, enfim, toda essa organização dos artistas que dava uniformidade ao mecenato real era conseqüência da organização de Versalhes. (BARBOSA, 2007, p. 64).

O “Rei Sol” busca reunir à sua volta escritores, sábios e poetas franceses, como também estrangeiros, objetivando ilustrar, e manter sob controle, Versalhes e seu reinado. Desta forma, muito mais que entreter a corte, a função de artistas como Molière, Racine, Corneille, La Fontaine, Lulli, entre outros, é a de colaborar na *fabricação* da imagem do rei. Os artistas que agradam o Rei com suas produções são por ele protegidos com pensões e devem residir em Versalhes, estando sempre à disposição do Sol. Molière, por exemplo, é

patrocinado pelo rei e sua companhia de teatro pode levar o nome de *Troupe du roi* por um bom tempo. Ele também escreve várias peças a pedido do rei, para comemorar ocasiões importantes, como a inauguração do palácio.

Como indica Shennan, citado por Barbosa, as obras de arte produzidas sob o impulso da *Petite Académie* e financiadas pelo rei servem como propaganda da França e do Rei Sol. Assim, a concessão de pensões aos artistas por Luís XIV não é um ato desinteressado, já que o rei espera em troca que os artistas exaltem a ele e a seu reino. (BARBOSA, 2007, p.65).

Uma observação muito importante feita por Burke, que lembramos para contrapô-la com o perfil que o Marquês traça para o rei, é a de que o rei não era representado pelos artistas e escritores como ele realmente era, mas havia uma *fabricação* de sua imagem, pretendendo com isso consagrar o perfil do maior monarca do universo. É por isso que sua imagem sempre aparecia ligada à dos maiores homens da história, os heróis do passado: Alexandre, o grande; Ciro da Pérsia, seu avô Henrique IV; e também à dos deuses e heróis da mitologia grega: Hércules, Apolo, entre outros. Bossuet chega a representá-lo como a figura de Deus na terra. (BURKE, 1994, p. 18)

2.6. Um livro de muitas faces: as várias narrativas de *O doente Molière*

Como podemos constatar, na história da literatura desde *Dom Quixote*, que muitos teóricos dizem ser um dos primeiros a utilizar este procedimento, até romances atuais como *O nome da rosa*, passando por um grande número de romances, a necessidade de amparar-se em documentos na tentativa de criar uma atmosfera de verossimilhança para a narrativa é um artifício também utilizado em *O doente Molière*. Nos casos citados anteriormente, é a repentina aparição de um manuscrito antigo que instiga o narrador a organizá-lo e publicá-lo. No romance de Fonseca não há manuscrito de um terceiro, mas as próprias páginas de anotações de um certo Marquês, que prefere manter-se anônimo e que acompanhou fatos, observou pessoas, investigou outras e, depois de todo este processo, fez uma interpretação de todo o material recolhido e é “responsável” pela produção da narrativa e pela decisão de publicá-la.

Isso tudo aparece de forma explícita já nas primeiras páginas do livro e também é parte constituinte da narrativa. O narrador – o Marquês Anônimo – faz questão de deixar clara a origem de seus escritos, insistindo no fato de que se trata de um relato subjetivo. Em A

grande arte, segundo Maretti, “A necessidade desse esclarecimento introduz a relativização entre o que é contado e o fato puro e simples, marcando assim o caráter de representação da criação literária.” (1986, p.120). Esse esclarecimento de que o texto apresentado ao leitor faz parte das anotações e recordações de alguém também acontece em *O doente Molière*, pois assim o escritor estabelece um jogo com o leitor, que tem consciência de que o que lê é uma criação literária. É por isso que Fonseca, ao construir o romance, provavelmente prevê um leitor perspicaz o bastante para dar continuidade ao jogo.

Um artifício muito explorado na pós-modernidade, como elemento para denunciar a autoreflexividade do romance, é a *mise en abyme*. Este termo se refere a uma técnica de encaixe e foi definido por André Gide, que empregou esse procedimento nos estudos literários após perceber que certas narrativas conseguiam o mesmo efeito dessa visão em profundidade e com reduplicação reduzida, sugerido pelas caixas chinesas ou pelas bonecas russas (RITA, 2005).

Pela sua constituição podemos arriscar dizer que o romance por nós estudado é construído por meio deste procedimento de encaixe, pois já nas primeiras páginas do livro há uma lista em que aparecem os nomes dos personagens e a indicação de que o Marquês Anônimo é o único personagem fictício. Sendo assim, temos em um primeiro plano uma primeira história que não é a narrativa do Marquês Anônimo, mas a engloba. Esta narrativa é produzida pelo autor-modelo, segundo a classificação de Eco, – “R. F.” –, provavelmente responsável pelo sumário (embora não o assine); pela lista de personagens e suas identificações (pois, tendo em vista que o Marquês Anônimo está citado como personagem fictício, não poderia ser sua a produção deste texto); pela nota explicativa da grafia do nome de Molière e, finalmente, pelo texto intitulado “Sobre o escritor-personagem”, que se configura como uma rápida biografia de Molière. Nos dois últimos aparecem as iniciais “R. F.”, num jogo que pretende levar o leitor a identificar este autor-modelo com o autor empírico Rubem Fonseca. Esta espécie de moldura do romance também conta uma história, mas esta não tem como tema a morte do dramaturgo, e sim o próprio processo de escrita. É nestes pequenos elementos, que podem passar despercebidos aos olhos de um leitor desatento, que se configura o jogo entre o autor e o leitor.

A segunda narrativa é a do personagem fictício Marquês Anônimo, que se apresenta aos seus leitores dizendo que a publicação do livro, como parte de suas memórias, tem como tema principal o esclarecimento da misteriosa morte de Molière, além, é claro, de divagações sobre sua vida pessoal.

O que podemos concluir, portanto, de todo este procedimento estrutural é que, em seu romance, Fonseca trabalha em um campo muito tênue, em que realidade e ficção estão lado a lado, mas o que faz com que este trabalho não fracasse é a autoconsciência do trabalho literário, marcada, como vimos, principalmente no plano formal. Este aspecto de *O doente Molière*, que é muito explorado na pós-modernidade e que já foi utilizado por Fonseca em *A grande arte*, como aponta Maretti (1986), demonstra uma preocupação por parte do escritor em criar um jogo entre a realidade e a ficção que englobe também o leitor.

O narrador explicita sua condição de intérprete dos fatos e documentos e, por isso, protegido por sua versão ficcional, pode correr riscos e não precisa deixar de lado a possibilidade de, através de suas “invenções”, contar a história verdadeira, pois muitas vezes se diz mais verdades em uma ficção do que no próprio empenho de contar a verdade, conforme nos lembra Mario Vargas Llosa em *La verdad de las mentiras* (1990).

Por outro lado, o narrador é contemporâneo a Molière e é seu amigo de infância, portanto, seu discurso configura-se como um testemunho dos fatos vividos ao lado de Molière e também dos observados, o que aumenta a verossimilhança de seu relato. Segundo Maretti (1986), ao falar de *A grande arte*, “o romance se pensa a si mesmo em seu valor próprio, em sua função cultural”; portanto, podemos chegar à conclusão de que tanto *A grande arte* como *O doente Molière* – por se posicionarem frente à arte e à “realidade” de forma semelhante – desvinculam-se de seu compromisso pragmático com a verdade e sugerem que a literatura, mesmo quando deduz, conclui e/ou imagina, pode estar mais próxima da verdade que a própria historiografia.

Em *O doente Molière*, o Marquês Anônimo só tem acesso aos fatos por meio do que ouviu do próprio Molière, que estava agonizando e confessou sua suspeita de ter sido envenenado; do que pôde recuperar de suas próprias anotações, e dos fatos que conseguiu resgatar por meio da memória. Portanto, ele supõe que a soma de todas essas informações e a devida interpretação o levaria à “verdade”.

Portanto, como temos observado, o tempo em que se passa a ação da narrativa não é escolhido aleatoriamente, mas por alguma razão que fica clara no romance e que tem suma importância na caracterização da metaficção historiográfica. Nesse ponto podemos ser questionados a respeito da idéia do romance, que se deu por conta de um convite da editora e não pela vontade livre de seu escritor. Contudo, pelo que se soube pelos artigos de jornal que foram escritos para divulgar tanto a coleção “Literatura ou morte” como os romances que dela

fazem parte, a cada escritor foi dada a oportunidade de escolher um ícone da literatura universal para tornar personagem de sua trama.

Tendo isto em vista, pensamos que não foi por mero acaso que Rubem Fonseca escolheu Molière para ser “vítima” de sua narrativa policial. Podemos acreditar em algumas circunstâncias que podem ter aproximado o ex-delegado de polícia do polêmico dramaturgo francês. A primeira delas é o fato de as peças de Molière fazerem parte da biblioteca de Fonseca, enquanto leitor. Essa afirmação decorre do fato de *O doente Molière* não ser a primeira obra em que seu autor cita o dramaturgo, já que em vários outros romances e contos suas peças são citadas. São exemplos disso a epígrafe de *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (FONSECA, 1997), retirada da peça *Don Juan*, de Molière; a presença de uma frase atribuída a Molière no conto “Romance negro”: “Un homme mort n’est qu’un homme mort, et ne fait point de conséquence” (2004, p. 482); em *Bufo & Spallanzani*, quando o policial Guedes pergunta a Gustavo Flávio se seu nome verdadeiro é este, o personagem-escritor responde:

Nós, os escritores, gostamos de usar pseudônimos. Stendhal chamava-se Henry Beyle; o nome verdadeiro de Mark Twain era Samuel Langhorne Clemens; Molière era o criptônimo de Jean-Baptiste Poquelin. George Eliot não era nem Jorge, nem Eliot nem homem, era uma mulher de nome Mary Ann Evans. (FONSECA, s. d., p. 47-48)

Além disso, recuperando o que diz Figueiredo, quando trata de *O doente Molière* em *Os crimes do texto* (2003), os narradores dos romances fonsequianos se constituem como releituras contemporâneas do famoso personagem Don Juan, que não é criação de Molière, mas que foi relido por ele em uma peça que leva o nome do personagem como título. Figueiredo afirma que, assim como Don Juan, um personagem inconstante que passa a vida em busca de mudanças e assim conquista muitas mulheres sem ficar definitivamente com nenhuma, os narradores fonsequianos também buscam as paixões e para isso são auxiliados por suas diversas máscaras. Por isso, no próximo capítulo iremos abordar a questão da intertextualidade no romance.

CAPÍTULO III

O DOENTE MOLIÈRE NA MIRA DO OLHAR INTERTEXTUAL

3.1. O conceito de intertextualidade na literatura pós-moderna

Embora seja um elemento muito recorrente nos textos literários contemporâneos, e, principalmente, nos pós-modernos, em que se cultiva o gosto pelo jogo detetivesco, de caça às pistas de outros textos inseridos dentro daquele que se lê, as relações intertextuais não são exclusivas deste período.

No Renascimento, por exemplo, existia a concepção de *Imitatio*, segundo a qual o artista procurava alcançar ao máximo a perfeição a que os gregos clássicos haviam chegado. Quanto mais parecida fosse a obra, maior seu valor, exatamente pelo fato de rememorar o grande artista. Neste caso, a cópia não possuía o valor negativo que foi agregado a ela no Romantismo com sua busca pela “originalidade”, pois, o objetivo naquele momento, era utilizar uma referência, um modelo consagrado, para valorizar o novo trabalho, ao mesmo tempo em que se homenageava o antecessor. Portanto, o diálogo entre as obras e a retomada de textos anteriores sempre existiu, e cada obra-de-arte se tornava parte de um patrimônio cultural coletivo, não era de domínio individual. Esta é uma das razões que explicam o fato de que muitas das obras deste período são anônimas; elas não eram assinadas, pois não existia a preocupação com o conceito de propriedade autoral. Contudo, quando as obras artísticas passaram a ser comercializadas, transformando-se, desta forma, em objeto de consumo, o conceito de plágio passou a existir e, assim, a peça, o poema, a estátua, que imitasse ou retomasse um modelo já existente, sofria acusações e era desvalorizada.

Molière, por exemplo, foi vítima constante dessas acusações por utilizar temas e modelos da *Commedia dell' arte* para escrever suas primeiras farsas e comédias, como *L'étourdi* (1653) e *Le dépit amoureux* (1656) (DESHUSSES, 1984, p.152). Nas biografias escritas sobre ele, é constante a remissão às pessoas que escreviam libelos acusando-o de plagiário. Rute Miguel, no entanto, defende-o apontando para o fato de que na grande maioria de suas peças, “longe de imitar peças estrangeiras, Molière criou personagens francesas distintas com bases nas características sociais que as identificavam e que ele próprio observava.” (MIGUEL, 2005).

Em *O doente Molière*, a questão do plágio vem à tona quando o Marquês Anônimo menciona as constantes intrigas que os inimigos de Molière e os escritores invejosos criavam para deturpar-lhe a imagem. Ele relembra que, em uma das visitas feitas ao salão da Madame de Rambouillet, no intuito de observar a repercussão de *Les précieuses ridicules*, ouviu alguns comentários de que aquela seria mais uma peça em que o dramaturgo plagiara os italianos que dividiam com ele a sala do Petit-Bourbon. A fim de contestar estas acusações que seu amigo sofreu, diz:

Eu conheço bem toda a obra de Molière e posso assegurar que essa acusação de plágio, a rigor, só era verdadeira em relação a duas peças que Molière encenou, na província, como se fossem de sua autoria, *O ciúme de Barbouillé* e *O médico voador*, copiadas de antigas comédias italianas. *O estouvado* foi apenas inspirada em *O descuidado*, do italiano Beltrame. Também os cinco atos de *Despeito amoroso* não podem ser considerados um plágio, pois Molière apenas usou algumas situações de uma farsa italiana. É comum, no teatro, o autor se inspirar em textos mais antigos, construindo, muitas vezes, uma obra nova, superior em todos os sentidos. Por acaso a *Fedra* de Racine é um plágio do *Hipólito* de Eurípedes? E as peças de Corneille, têm algum tema original? Mas apenas o meu amigo era chamado de plagiário. (FONSECA,2000, p. 58-59)

Podemos observar neste trecho que, embora o narrador de Fonseca seja um homem do século XVII, possui um discurso pós-moderno, no sentido de trazer à tona questionamentos que, somente à luz das novas teorias literárias, conseguem ser explicados de forma convincente. O Marquês enceta uma discussão importante, pois como o classicismo valorizava os modelos clássicos, toda obra que neles se inspirassem era bem aceita; é o caso da *Fedra* de Racine, que tinha como modelo a peça de Eurípedes. No entanto, se o modelo fosse a arte popular, como algumas comédias e farsas do começo da carreira de Molière que foram inspiradas na *commedia dell'arte*, o escritor estava mais propenso a sofrer críticas.

A pós-modernidade, no entanto, trouxe à tona questionamentos quanto à originalidade, pois os estudos dos gêneros literários apontaram para o fato de que, na verdade, não se pode falar em “obra original”, já que na prática tudo é uma retomada, uma releitura, um reaproveitamento do que já existia. Bakhtin (1990) observa isso quando discorre sobre o surgimento do gênero romanesco: segundo o teórico russo, ele não foi inventado sem que houvesse alguma relação com os outros gêneros, muito pelo contrário, ele é fruto do questionamento, da releitura dos outros gêneros existentes, tendo em vista uma nova época, em que surgiam novas necessidades.

Por esta razão, atualmente, o aspecto negativo dos conceitos de cópia e de plágio – que no Romantismo tinham grande importância – vêm perdendo a força. Nestes termos, o avanço alcançado pelas novas teorias que consideram positivamente este processo, tanto na literatura como na arte de um modo geral, foi a possibilidade de estabelecer diálogos com obras distantes tanto temporal como geograficamente, sem que isso fosse encarado com o aspecto negativo do conceito de plágio.

A consciência de que, além da estrutura, também os temas não podiam ser originais já está presente na enunciação do Marquês, mas isto aparece para nós leitores, afastados temporariamente, como uma perspectiva de leitura do século XX, pois no século XVII esta consciência ainda não existia e só viria à luz muito mais tarde.

Quem primeiro abriu as portas para os estudos sobre a intertextualidade foi Mikhail Bakhtin, com seus estudos sobre a polifonia e o dialogismo, a partir das análises das obras de Dostoiévski, nas quais observa as relações do romance moderno com a tradição. Em sua teoria sobre a polifonia, Bakhtin aponta que, dentro de um mesmo texto, várias vozes diferentes criam uma relação dialógica, ou seja, de choque, de confronto, o que proporciona aos personagens terem sua própria ideologia, seus próprios modos de ver o mundo, independentes daqueles do autor. É isso o que diferencia um romance monológico (em que a única voz é a do autor) de um romance polifônico.

Além do dialogismo, Bakhtin trabalha com a noção de intertextualidade na própria concepção de linguagem que constrói: a intersubjetividade é o espaço de existência da linguagem, é um processo social e quaisquer manifestações suas são de base relacional e interacional quando processada entre os indivíduos de uma sociedade.

Entretanto, segundo José Luiz Fiorin, Bakhtin, em seus trabalhos, empregou o termo *intertextual*, uma única vez: “as relações dialógicas intertextuais e intratextuais. Seu caráter específico (extralingüístico). Diálogo e dialética.” (apud FIORIN, 2006, 162). No entanto, pode-se chegar à conclusão de que este seria um problema de tradução, pois o termo aparece somente nas versões francesa e portuguesa, sendo que esta foi traduzida do francês, e, como tudo indica, já estava influenciada pelos estudos de Kristeva, que foi a responsável por introduzir os estudos bakhtinianos na França. Quando comparada à versão em espanhol, que foi traduzida diretamente do russo, nota-se que não há nenhuma ocorrência deste termo.

O termo “intertextualidade”, portanto, foi definido por Kristeva que, a partir dos estudos das obras *Problemas da poética de Dostoiévski* e *A obra de François Rabelais*, de Bakhtin, concebeu sua famosa teoria de que “todo texto se constrói como um mosaico de

citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 1974, p. 64), ou seja, dentro de cada discurso existe um outro discurso, há sempre uma retomada de textos anteriores.

Antoine Compagnon, em seu *O trabalho da citação*, cria uma imagem muito interessante sobre o ato da leitura e da citação:

Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita: citar é repetir o gesto do arcaico do recortar-colar, a experiência original do papel, antes que ele seja a superfície de inscrição de letra, o suporte do texto manuscrito ou impresso, uma forma da significação e da comunicação lingüística. (COMPAGNON, 1996, p.31)

A intertextualidade, no entanto, não se limita somente à relação explícita de um determinado texto com outro; esta retomada pode se dar também pela vinculação entre os gêneros ou com outras expressões artísticas como pintura, escultura, cinema, entre outros.

Como podemos constatar a partir da leitura de Compagnon, todo texto – e aqui utilizamos o conceito de texto de Kristeva, como sinônimo de discurso – se apresenta em relação com outro(s), pois está inserido em um sistema e surge para dialogar com ele, seja para confirmá-lo, repensá-lo, ou contrariá-lo. Se a obra não for colocada em um contexto, não for relacionada com algo que a precedeu, se torna, segundo Jenny, uma palavra desconhecida: “Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal qual a palavra duma língua ainda desconhecida.” (1979, p.5, tradução nossa).

A partir das constatações de Bakhtin e de Kristeva, que foram aprofundadas por muitos outros estudiosos, foi possível olhar para os textos literários de uma nova forma, em que seria impossível negar o importante papel da tradição e do diálogo que ela provoca em cada nova obra. Desta forma é que pretendemos olhar para *O doente Molière* e buscar as “intenções” que estão por trás do diálogo tanto no âmbito temático quanto no formal que é travado principalmente com a peça *O doente imaginário* sem, contudo, esquecer as demais citadas ao longo do romance.

Portanto, é a partir da segunda metade do século XX que a consciência e a valorização da intertextualidade como recurso da produção literária passaram a ser exploradas mais deliberadamente e, desta forma, houve uma retomada significativa em romances, contos e outros gêneros do uso da intertextualidade de uma forma bastante racional, chegando até mesmo a se configurar como um jogo entre autor e leitor.

Com isso, os estudos da intertextualidade começaram a proliferar a tal ponto que hoje é praticamente impossível não tentar fazer a relação entre o texto que lemos e tudo o que seu autor leu, além das marcas deixadas por estas leituras. E também das nossas leituras.

Como vimos, o desenvolvimento dos estudos sobre intertextualidade teve um momento menos intenso e difícil no passado, pois não havia uma tradição de estudos desta natureza. Segundo Paulino, Walty & Cury (1995, p.21), a crítica literária do Romantismo privilegiava a originalidade e, desta forma, a relação entre os textos ficava em segundo lugar e a intertextualidade não era percebida como um processo constitutivo da literatura. Isso determinou o fato de que até meados do século XX estudos deste tipo praticamente não existissem.

De acordo com Jenny (1979, p.6), se este aspecto da obra literária pôde ser omitido por tanto tempo, foi porque seu código cegava de tão evidente, e somente a partir do momento em que uma crítica formal se revelou foi possível situar a intertextualidade no funcionamento da literatura.

Atualmente, contudo, as relações intertextuais têm ganhado bastante interesse e, embora existam muitas linhas teóricas que, inclusive, diferem entre si, por sugerirem termos e perspectivas distintas, a premissa de que é impossível ler um texto que utilize uma forma ou um tema pela primeira vez, ou em outras palavras, que seja totalmente original, é um consenso geral. Portanto, a percepção de que existem estas relações é o ponto de partida que possibilita olhar para o panorama literário sem que se esqueça de que cada obra surge dentro de um sistema que pode determinar essa obra através de uma influência positiva, ou negativamente.

Esta tendência da literatura contemporânea e, principalmente da pós-moderna, impede que a leitura seja passiva ou um simples passatempo, mesmo que o leitor assim o queira, pois ele é jogado para dentro da obra e se torna parte indispensável na criação do sentido do texto. A leitura pós-moderna se torna uma caça às citações, alusões e ao processo de aquisição de conhecimento, fazendo com que o leitor, desta forma, se identifique com um detetive que faz investigações em busca da biblioteca do autor que lê; um jogo consciente de esconde e revela, pois cada texto tem em sua tessitura fios de inúmeros outros textos e, a partir de uma determinada obra, passa-se a ter contato com um grande número de outras por meio das relações intertextuais.

Essas relações podem aparecer de duas maneiras: a primeira é quando as referências estão explícitas, quando o autor cita as leituras que fez durante sua trajetória e revela

abertamente a identidade dos autores com quem dialoga. A segunda, muito mais comum na contemporaneidade, é quando as referências estão deliberadamente implícitas, e o autor incorpora ao seu texto imagens, expressões e pensamentos de outros sem identificar ou indicar a existência deste processo. Isso, além da possibilidade de se tornar um jogo, uma investigação, proporciona a possibilidade de variadas leituras de um mesmo texto, conforme o reconhecimento ou não das citações.

Autores como Ítalo Calvino, Umberto Eco, Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, José Saramago, James Joyce, Osman Lins, Moacyr Scliar e Rubem Fonseca, entre inúmeros outros, recheiam seus textos com citações, alusões e referências, parodiando e/ou reescrevendo textos da tradição literária, o que enriquece o repertório do leitor, pois a leitura deixa de ser plana e acabada para se tornar uma rede infinita de ligações. Um texto leva a outro, que remete a um terceiro e, assim por diante, fazendo uma ligação entre eles em um emaranhado de leituras que se entrecruzam.

Esta retomada de obras anteriores é um processo muito importante da produção de cada época, pois cada nova obra, segundo o pensamento de Bloom (1991), vem contestar as predecessoras, num processo edipiano de matar o pai, ou seja, a geração mestre. A partir de cada nova obra, o *déjà écrit* tem que ser repensado e reavaliado, pois, como ela nasce dentro de um sistema pré-estabelecido, vem para desestabilizá-lo.

Além disso, segundo Ivete Lara Camargos Walty e Maria Zilda Ferreira Cury, referências, alusões, epígrafes, paráfrases, paródias ou pastiches são algumas das formas de intertextualidade de que lançam mão os escritores em seu diálogo com a tradição. Para exemplificar esse diálogo as teóricas citam exemplos na literatura em que isso ocorre:

Tomás Antônio Gonzaga retoma Camões. Drummond retoma Gonzaga. Adélia Prado retoma Drummond. Eça de Queiroz relê Flaubert, relido também por Machado de Assis. Esse diálogo, no entanto, não se dá sempre em harmonia. Se a tradição pode, de certa forma, ser reiterada com as diferentes retomadas que dela se fazem, pode também ser relativizada ou mesmo negada. (2005)

Outra questão apontada por elas é o questionamento, na contemporaneidade, do plágio, que passa a ser desqualificado como roubo. Michel Schneider (1990), citado pelas autoras, faz isso quando discute a questão da autoria:

Se todo texto é só uma série de citações anônimas, não susceptíveis de atribuições, por que então assinar um texto defendendo essa intertextualidade absoluta? Se o texto moderno, segundo Barthes, essa

“citação sem aspas”, por que deveria ficar ligado a um nome, uma vez que esse nome não poderia, de modo algum, atestar ou indicar a origem? (2005)

Através de um texto de Borges, “Kafka e seus precursores”, como lembram Walty e Cury, é possível perceber que a intertextualidade, quando centrada na figura do leitor, perturba qualquer possibilidade de cronologia rígida para a historiografia literária, na medida em que as associações feitas são livres. Borges inverte o processo de produção textual transformando Kafka em modelo para aqueles que escreveram antes dele. Isso é possível porque o leitor ativa sua biblioteca interna a cada texto lido, estabelecendo nexos relacionais entre o que lê e o que já foi lido.

Walty e Cury atentam ainda para o fato de que até mesmo o conceito de tradução é revisto, numa perspectiva intertextual, como uma leitura da obra, uma recriação. Assim são relativizadas as noções de cópia e modelo, fonte e influência. Isso porque, segundo elas, a cópia pode levar a uma releitura desconstrutora do modelo:

A crítica literária brasileira contemporânea, valendo-se de tais relativizações, produziu textos que nos permitem reler a própria história da colonização com novos olhos. Ensaio como “Nacional por subtração”, de Roberto Schwarz (1989); “O entre-lugar do discurso latino-americano”, “Eça, autor de Madame Bovary” (1978) e “Apesar de dependente, universal” (1982), de Silviano Santiago; e “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, de Haroldo de Campos (1992) integram esse debate. (2005)

A literatura, a crítica, enfim, todas as formas de expressar a arte ou dela tratar, configuram-se à luz destes novos conceitos, como “retomadas de outras produções, perfazendo um jogo infinito que enreda autores e leitores”. Schneider retomando a idéia de Genette afirma:

O texto literário é um palimpsesto. O autor antigo escreveu uma “primeira” vez, depois sua escritura foi apagada por algum copista que recobriu a página com um novo texto, e assim por diante. Textos primeiros inexistem tanto quanto as puras cópias; o apagar não é nunca tão acabado que não deixe vestígios, a invenção, nunca tão nova que não se apóie sobre o já-escrito. (apud WALTY, CURY, 2005)

Diluir questões como a da leitura e do próprio ato de fazer literatura em textos que chamam atenção do público pelo gênero e/ou pela intriga é um artifício que tem sido muito explorado pelos escritores contemporâneos, que cada vez mais têm que lutar contra a televisão e a internet, que proporcionam entretenimento rápido e sem que haja muito esforço

por parte do espectador e que vêm transformando as pessoas em leitores passivos, que criam resistência em ler romances que exigem uma maior dedicação.

É claro que muitos outros fatores têm contribuído para o agravamento desta questão, como a escassez de tempo do homem na contemporaneidade, que precisa realizar muitos projetos ao mesmo tempo. Contudo, o que estamos tentando discutir é a leitura na contemporaneidade e os artifícios aos quais os escritores têm aderido para conseguir atingir os leitores.

Dentre os artifícios utilizados pela literatura contemporânea e, principalmente a pós-moderna, destaca-se a mescla dos diversos gêneros, e também o uso da intertextualidade. Por meio da relação com outros livros ou mesmo com histórias que estão no consciente popular, o escritor consegue encontrar um mote para levar o leitor a estabelecer uma relação entre os outros textos citados ou parodiados e traçar ele mesmo tais relações intertextuais.

É desta maneira, tendo em vista esse jogo de leituras entrecruzadas, que procuramos abordar *O doente Molière*, pois, nesta obra, todas as grandes peças do dramaturgo francês do século XVII são recuperadas e expostas a um público distante daquele que assistiu Molière nos palcos do Palais-Royal, mas ao qual esta obra ainda tem muito a dizer, e se torna mais interessante pela nova forma como é apresentada.

Neste romance, Rubem Fonseca, além de dialogar com a peça que é o seu substrato motivador – *O doente imaginário* (1673) –, insere trechos de outras peças do mesmo dramaturgo. Podemos observar que, no início dos capítulos 1: “Uma profissão infame” (p.17); 5: “Os salões das preciosas ridículas – e das não ridículas” (p.53); 6: “A encarnação do demônio” (p.67); 7: “Dom Juan, o pecador irresistível” (p.79), e 8: “Sangria, clister e vomitório” (p.85), aparecem trechos de peças de Molière, que são, respectivamente, *O doente imaginário* (1673), *As preciosas ridículas* (1659), *Tartufo* (1664), *Don Juan* (1665) e *O amor médico* (1665).

Entretanto, não há referência apenas à obra de Molière, pois outros escritores contemporâneos a ele também desfilam ao longo do romance, como é o caso de Racine, Corneille, Madame de Sévigné, La Fontaine, Boileau, Chapelle, Madame de La Fayette e La Rochefoucauld. Além disso, também aparecem no romance discussões sobre leituras feitas na época, como o caso da obra de Montaigne, que é citada ao longo de todo o livro.

Ainda é traçado um diálogo com a biografia do dramaturgo: são inseridos fatos de sua vida pública e particular, detalhes sobre a criação e a adaptação de suas peças, em uma tentativa de refazer os passos de Molière que o levaram à glória e também de mostrar as

inúmeras críticas que sofreu e tudo que teve que enfrentar ao decidir criticar setores poderosos da sociedade francesa do século XVII.

Como vimos na primeira parte deste texto, há uma grande mescla de gêneros e subgêneros que constituem o romance e que fazem parte de um processo que chamamos de hibridismo genérico. Neste capítulo, gostaríamos de apontar para o fato de que a relação intertextual, além de decorrer do diálogo entre determinadas obras artísticas, também pode ser identificada na relação entre diversos gêneros, o que chega a dificultar, senão impossibilitar, a inclusão da narrativa dentro dos padrões de determinado gênero.

É o que acontece com *O doente Molière* pois, ao dar-lhe um rótulo, como por exemplo de “romance histórico”, perde-se todo um efeito de leitura e deixa-se de notar os aspectos referentes a outros gêneros, como romance policial, drama, entre outros; embora considere as outras relações intertextuais que estão arraigadas ao gênero, principalmente no que diz respeito aos textos da historiografia. Contudo, esta é uma marca importante da pós-modernidade, há variadas maneiras de se ler o mesmo romance sem que haja perdas com isso; muito ao contrário, como nos mostra a teórica do pós-modernismo, Linda Hutcheon, já que cada nova leitura, cada nova perspectiva encontrada pelo leitor soma pontos, tanto para a obra como também para ele.

Como podemos observar, o texto de Rubem Fonseca, bem de acordo com a literatura pós-moderna, sugere um grande leque de leituras que podem ser realizadas, de acordo com o caminho que cada um decide seguir. Neste momento, portanto, se faz necessário optar por algumas coisas e deixar outras de lado: assim, a leitura que iremos desenvolver neste capítulo abordará mais profundamente apenas a relação intertextual entre *O doente Molière* e a obra de Molière e, dada a sua relativa extensão, mais especificamente com a peça *O doente imaginário*. Também a relação intertextual entre os subgêneros romanescos que mais se destacam, como o romance histórico, o policial, o memorialístico e o gênero teatral ganham lugar em nosso estudo.

3.2. O teatro de Fonseca

Ao abrir o romance, após o sumário, a página que temos diante dos olhos leva ao alto: “Principais personagens desta novela (por ordem de aparição)” (FONSECA, 2000, p.9), em que os personagens são dispostos em uma lista, com seus nomes, ocupações e alguns até com características de personalidade.

Este aspecto da obra, que pode até passar despercebido em um primeiro momento, começa a incomodar, a provocar estranhamento quando ganha a devida atenção. Pois, se se trata de um romance histórico-policial, qual a finalidade de elencar os personagens, e ainda mais por ordem de aparição, como acontece nas peças teatrais?

Responder a esta questão não é tão simples quanto pode parecer, mas um dos primeiros motivos que conseguimos enxergar é o de reforçar o que o título, *O doente Molière*, deixa claro: trata-se de uma obra que estabelece uma relação intertextual com outra: *O doente imaginário*, de Molière. Contudo, a partir da leitura do livro, observamos que essa relação não se dá apenas no âmbito desta obra, mas também com o próprio gênero teatral, pois vários trechos de peças são citados ao longo das 145 páginas do romance.

Como sabemos, as peças teatrais são escritas principalmente visando à representação cênica. Portanto, o autor, já no início de seu texto, fornece dados que serão essenciais para o diretor na escolha do elenco e na montagem da peça. Como no teatro, o texto se restringe basicamente às falas dos personagens, não há espaço para outras informações, a não ser nas didascálias, ou seja, em tudo o que no texto dramático não se destina a ser dito pelos personagens e que, na representação cênica, desaparece enquanto discurso e surge diante dos espectadores como ação ou presença física, sejam elas expressões fisionômicas dos atores, objetos ou cenário:

As didascálias, que são a voz directa do dramaturgo, diferenciam-se visualmente do resto do texto por estarem escritas entre parêntesis ou por estarem impressas em itálico, ou de qualquer outra forma que marque bem que se trata de um texto à margem das falas das personagens. Tais indicações cumprem uma dupla função: situam o diálogo, a acção, num contexto imaginário, a nível do acontecimento ficcional (aproximando-se do papel da descrição no género narrativo) e, a nível da representação, fornecem instruções àqueles que transformam o texto em espectáculo (encenadores, actores, cenógrafo...). A segunda função evoca o significado da palavra grega que está na origem do termo “didascália” - “didaskália” (“instrução”) e do verbo “didáskein” (“ensinar”). (MIGUEL, 2005)

Entretanto, como o romance supõe uma leitura silenciosa e solitária, sua estrutura flexível permite ao escritor apresentar os personagens no decorrer da narrativa, podendo, assim, discorrer aleatoriamente sobre suas características físicas e psicológicas, bem como narrar suas aventuras. Por isso não haveria necessidade de os personagens estarem dispostos em uma lista no início do texto.

A partir destas reflexões, a conclusão a que se pode chegar é que o autor utiliza este recurso estrutural do texto teatral exatamente para explicitar a relação interdiscursiva que está estabelecida no romance. O narrador irá recuperar algumas das grandes peças de Molière com a aparente intenção de recordar os fatos que envolveram suas estréias e a recepção do público para, desta forma, descobrir quem poderia ter sido o assassino do amigo. Contudo, o que pode ser de fato a intenção do autor é o que a própria coleção de que o romance faz parte sugere: resgatar grandes autores através de suas obras e biografias.

Apesar de a lista de personagens ser semelhante às dos textos teatrais, ela se diferencia em um aspecto: o fato de haver, além dos nomes dos personagens, algumas colocações que dizem respeito às características psicológicas e ao comportamento social dos mesmos. Esta é uma saída bem sucedida para manter no plano formal uma estrutura parecida com a do texto dramático, mas sem, contudo, deixar de incluir características da prosa romanesca.

Avançando um pouco mais a leitura, uma espécie de prólogo chama a atenção mais uma vez. Sob o título de “Registros”, o narrador explica o que escreve e o motivo pelo qual escreve. Trata-se de um marquês que prefere se manter anônimo: ele, que outrora sonhara em ser um grande autor de tragédias, decide agora publicar um livro contendo suas memórias.

Tendo como recurso a metalinguagem, o Marquês Anônimo se apresenta e expõe ao leitor a gênese da obra que apresenta e os motivos que o levaram a publicá-la. Assim se inicia o prólogo: “Sou um marquês de ilustre estirpe, da melhor nobreza, mas não sou escritor, apenas um leitor constante dos bons autores. Gostaria de escrever para teatro, de ser como o meu amigo Molière ou como Racine”. (FONSECA, 2000, p.15)

Por ser um leitor voraz dos grandes autores e um amante das artes, sente despertar em si o desejo de também se tornar um nome consagrado da literatura. Por isso decide escrever uma tragédia. E, para ter seu talento comprovado, pede a Racine que a leia. O dramaturgo, muito objetivamente, o aconselha a desistir do teatro, pois, além de se tratar de um gênero que requer um dom especial que ele não tem, exige também um conhecimento de inúmeros preceitos que ele ignora. E acrescenta que, se ele tivesse vontade de escrever, deveria produzir cartas ou diários, que não supõem obediência a regras e nem requerem talento. Certamente

toda essa franqueza fere o ego do Marquês e faz com que ele passe a desprezar Racine. Prova disso é que ele jamais irá demonstrar afeição pelo autor de *Andrômaca* (1667) e *Fedra* (1677) em seus relatos.

Contudo, o Marquês Anônimo não se satisfaz com a resposta de Racine e procura Molière pedindo-lhe que leia sua peça e diga o que dela pensa. Molière demora vários dias até dar uma resposta e, quando o faz, é de maneira evasiva, dizendo que as tragédias são mais difíceis de agradar, e que, embora sua peça tivesse muitas qualidades, ainda não estava pronta para ser encenada. O Marquês compreende que aquela havia sido uma maneira sutil que seu amigo encontrou de lhe dizer o mesmo que Racine já havia dito em outras palavras: que ele era um escritor medíocre. Ele aparentemente se conforma com isso e desiste de escrever para o teatro e de ser um artista, passando então a ter como lema uma frase atribuída a Montaigne: “Minha arte e minha profissão é viver.” (FONSECA, 2000, 16). Ele afirma ainda não se aborrecer com Molière, pois o ama.

O hábito por ele cultivado ao longo dos anos de registrar em cadernos os acontecimentos que lhe chamavam a atenção faz com que ele decida selecionar alguns trechos dessas anotações para serem publicados como parte de suas memórias, cujo tema central, segundo ele, é o mistério da morte de Molière.

Como o Marquês é uma figura muito ambígua e suas frases têm sempre um jogo de dissimulação em que ora mostra uma face, ora esconde outra, não seria difícil acreditar que a publicação de uma obra tão instigante não fosse um mero artil com intuito de provar a Racine seu engano, portanto, a questão não seria a de ele ser um escritor medíocre, mas de não ter utilizado o gênero apropriado.

Nas entrelinhas de toda essa discussão entre os gêneros aparecem principalmente dois elementos importantes do século XVII, que o situam como um momento de transição. O primeiro é a questão do gênero, do surgimento do romance, como gênero em desenvolvimento e prestes a “tomar” o lugar dos tradicionais. O segundo elemento que desponta neste episódio é a ascensão da burguesia e o fim da nobreza, dos tempos heróicos. O escritor que tem o sucesso no momento é Racine, um burguês que vive de seu trabalho, enquanto que o nobre de “ilustre estirpe”, aparentemente, não consegue alcançar seu objetivo.

3.3. Rubem Fonseca leitor de Molière: O mito de Dom Juan e a construção dos personagens dos romances fONSEQUIANOS

Em 15 de fevereiro de 1665, Molière e sua trupe, que nesta época levava o nome de *Troupe de Monsieur*, por ser patrocinada pelo irmão do rei Luís XIV, representam pela primeira vez a peça *Dom Juan, ou le festin de pierre*. A peça, embora tenha sido um sucesso de público durante as quinze primeiras apresentações, contribuiu significativamente para o aumento da querela com os grupos de devotos e foi impedida de ser representada durante muitos anos. Sua volta aos palcos ocorreu somente após a morte de seu autor.

Dom Juan, traz a história de um jovem nobre que cultiva o gosto pela conquista de belas jovens, desafiando, desta forma, as regras sociais e religiosas, pois não quer ligar-se a nenhuma mulher por muito tempo, mas somente pelo tempo necessário para satisfazer seus desejos.

Embora tenha desenvolvido bem o personagem, Molière não foi o responsável por sua criação. Segundo afirmam os pesquisadores do mito, como Ian Watt (1997), Pierre Deshusses (1984) e Leyla Perrone-Moisés (1988), o mito de Dom Juan surgiu na Espanha e de lá passou para a Itália e depois para a França. Há um consenso de que o primeiro registro escrito do mito de Dom Juan seja *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, do escritor espanhol Tirso de Molina.

Ian Watt, em seu livro *Mitos do individualismo moderno*, em que analisa, além de Fausto, Dom Quixote e Robinson Crusoe, também o mito de Dom Juan, destaca que *El burlador de Sevilla* foi publicado em 1630, como parte integrante de uma coleção que continha doze peças de diversos autores. No entanto, há uma incerteza quanto à data de sua criação, mas para Watt ela possivelmente se deu por volta de 1616, quando é certo que Molina esteve em Sevilha.

A peça *El burlador de Sevilla*, de Molina, alcançou um considerável – mas não excepcional – sucesso na Espanha. Em outros países, no entanto, começou a ser recebida antes mesmo que decorresse o tempo de uma geração. Neste mesmo período registraram-se fora da Espanha nada menos que cinco diferentes versões dramáticas. Molière, que sem dúvida conhecia algumas dessas peças e sentiu-se atraído pelo tema rapidamente popularizado, decidiu retomá-lo e escreveu seu *Dom Juan, ou le festin de pierre*.

Durante muito tempo a crítica foi hostil com relação à peça, mas já há algum tempo, especialmente depois da montagem de 1947 em Paris, em que célebres atores a representaram, *Dom Juan* passou a ser sua peça mais discutida. Watt destaca que entre o período que vai de

1802 a 1961 haviam sido publicados apenas trinta e dois livros a respeito desta peça, enquanto que entre 1961 e 1993, surgiram vinte e sete novos livros dedicados ao *Dom Juan* de Molière. (WATT, 1997, p. 210).

Além de Molière, muitos outros escritores de todos os tempos se propuseram a recriar Dom Juan, são vários os exemplos de narrativas que direta ou indiretamente retomam este personagem. Contudo, embora algumas das características do personagem de Tirso de Molina tenham sido alteradas ao longo do tempo nas várias versões, é possível verificar que traços importantes da personalidade do personagem foram preservados. Leyla Perrone-Moisés, em seu ensaio “Don Juan na literatura de hoje”, ao analisar exemplos de narrativas contemporâneas em que o mito do sedutor é recobrado (*La Habana para um infante difunto*, do cubano Guillermo Cabrera Infante; *Babel de una noche de San Juan*, 1º tomo da série *Larva*, do espanhol Julián Rios, e *Le Coeur absolu*, do francês Philippe Sollers), destaca alguns deles: “Outros traços de Don Juan que todos eles partilham são a vitalidade, a irreverência, a provocação, a ausência de sentimento de culpa, por outras palavras sua incrível saúde física e mental.” (1988, p.131).

A partir de tais considerações passemos, portanto, a alguns romances de Rubem Fonseca em que se pode constatar que este mito foi recobrado, ainda que de maneira indireta.

Em seu texto “Don Juan e seus artifícios” (2003, p. 63), Figueiredo discorre sobre a semelhança encontrada entre a figura deste sedutor, que é um “herói inconstante, que cria a ilusão de mudança através dos disfarces que gosta de usar, que assume outros rostos quando lhe interessa, que se multiplica.” (FIGUEIREDO, 2003, p. 66) e os narradores dos romances de Fonseca, que também são personagens que vivem rodeados por mulheres e empenham parte de suas vidas em novas conquistas, indo de mulher a mulher, mas não por falta de amor, como bem lembra Figueiredo. Eles seriam, portanto, “encarnações” de Dom Juan, inclusive pelo fato de muitas vezes estarem envolvidos em grandes problemas por conta destas conquistas. Basta lembrar os “apuros” enfrentados por Gustavo Flávio (personagem do romance *Bufo & Spallanzani*, de 1986) ou Mandrake (personagem de *A grande arte*, de 1983 e de vários contos) e como eles conseguem abalar relações em que havia amor somente por causa de mais uma aventura amorosa, ou como esse ímpeto de conquistador acaba por lhes atrapalhar a vida profissional.

Gustavo Flávio, por exemplo, em sua angústia de escrever, comenta que não consegue compreender Flaubert, que dizia que era necessário economizar as energias para a escrita,

citando para isso a frase atribuída ao escritor: “réserve ton priapisme pour le style, foute ton encrier, calme-toi sur la viande.” (FONSECA, [s.d.], p. 8), e diz que ele não “fode seu tinteiro”, não consegue deixar de ter amantes, pois é uma necessidade sua, como é para outros escritores diferentes de Flaubert, mas “em compensação não tenho vida social, não atendo o telefone, não respondo cartas, só revejo meu texto uma vez, quando revejo.” (FONSECA, [s.d.], p. 8) Desta maneira, Gustavo Flávio vive como Dom Juan, que também não tinha vida social, pois sempre precisava se esconder e fugir após cada nova conquista.

O Marquês Anônimo, da mesma forma, tenta seguir uma máxima de Montaigne, que aconselha a fugir da volúpia ainda que isso custe a vida. Nos *Ensaïos*, Montaigne realmente escreve:

Os sábios bem ensinam a nos precavermos contra a traição dos nossos apetites e a discernir entre os prazeres verdadeiros e integrais e os prazeres díspares e mesclados com mais trabalhos. Pois a maioria dos prazeres, dizem eles, excitam e abraçam para nos estrangular [...]. Deve dizer adeus a toda a espécie de esforço, sob qualquer aparência que se apresente; e fugir em geral das paixões que impedem a tranquilidade do corpo e da alma, e escolher o caminho que for mais de acordo com o seu humor. (MONTAIGNE, 2003)

No entanto, ele não consegue e quase é arrastado à força por causa de sua volúpia, pois sua paixão por Marie-Madeleine d’Aubray é tão voraz e ele se entrega tão ingenuamente que não consegue enxergar quem ela é realmente.

Mandrake, por sua vez, diz que a culpa de ele não conseguir ser fiel a nenhuma mulher é delas próprias, pois mesmo que ele ficasse quieto, elas o provocavam. Assim, de mulher em mulher, ele ia vivendo, pois “era bom não resistir à sedução de uma mulher bonita. Ada, a graça muscular; Lilibeth, o matiz da pele. Pensei em Berta Bronstein e Eva Cavalcanti Meier.” (FONSECA, 1990, p. 38). Mandrake age exatamente igual ao Dom Juan de Molière, que dizia a Sganarelle que não se podia, ao avistar uma bela mulher, esquecer que existiam outras, era necessário fazer justiça a todas as belezas.

Esta relação entre os personagens de Fonseca e o mito do sedutor imortalizado também por Molière ressalta ainda mais a intertextualidade entre os textos dos dois escritores. Ainda mais quando nos lembramos, mais uma vez, que o *Dom Juan* de Molière é um texto que faz parte da biblioteca particular do escritor Rubem Fonseca, pois os ecos desta leitura são encontrados, além de em *O doente Molière*, também em *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*, que utiliza um trecho da peça como epígrafe.

Desta forma, ao estabelecer esta relação intertextual na criação dos personagens, Figueiredo não está descobrindo uma mera coincidência, mas apontando para um processo de incorporação da leitura das peças de Molière na obra de Fonseca.

Sobre *O doente Molière*, ela comenta:

O próprio narrador pode ser visto como um personagem de Molière – sua vida, suas opiniões, por vezes, confundem-se com as de Don Juan, e, como este, o Marquês também assume várias máscaras e daí explica-se o fato de ele não ter nome próprio. Não custa lembrar que Don Juan apresenta-se para Isabel, em *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, como homem sem nome. (2003, p. 66).

O fato de o Marquês não se nomear pode ter diversas razões, mas sem dúvida a explicação dada por Figueiredo é extremamente convincente, pois ao retomar características próprias de um personagem que se tornou um mito moderno, Fonseca está inserindo seu personagem em uma grande rede de relações intertextuais, portanto, nada mais natural que estabelecer um jogo também com o primeiro Dom Juan. Leyla Perrone-Moisés observa que nos três romances que estuda o personagem principal também é ‘un hombre sin nombre’, como o Don Juan Tenório, de Tirso de Molina. (1988, p. 132)

Não se pode esquecer que *El burlador de Sevilla* é uma peça que surge na época da Contra-Reforma e que pode até mesmo ser lida como uma obra didática e moralizante, pois o personagem Dom Juan Tenório é construído dentro de uma concepção maniqueísta em que existe o Bem e o Mal e conforme o arrependimento ou não, ele pode ser salvo ou punido.

Mas Watt aponta como característica básica deste personagem o fato de ele querer tornar-se uma lenda viva, pois o Dom Juan de Tirso de Molina não estaria interessado verdadeiramente no amor, na verdade, ele não é nem mesmo um grande amante das mulheres:

É absolutamente significativo o fato de que os quatro encontros sexuais de Dom Juan apresentados na peça resultem de engodos. Nos casos de Dona Isabel e Dona Ana, Dom Juan é recebido não como ele mesmo, mas como Dom Octavio e de La Motta, respectivamente; nos casos de Tisbea e Aminta – em que não se disfarçam porém faz uso de certa retórica amorosa – a mulher só se rende depois de receber as mais solenes e repetidas propostas de casamento imediato. (WATT, 1990, p. 107-108)

Afora isso, ele não se configura um amante das mulheres principalmente pelo fato de a escolha da mulher ser sempre puramente circunstancial e pelo ato amoroso durar apenas o tempo necessário para sua satisfação carnal. Watt destaca que “nos casos de Aminta e Tisbea,

antes mesmo de ir para a cama com as seduzidas ele ordena a Catalinón que mantenha os cavalos selados, prontos para uma rápida fuga.” (1990, p. 108).

Esta seria, portanto, uma das principais diferenças entre o Dom Juan de Tirso de Molina e o de Molière, pois embora o amor declarado pelo personagem do dramaturgo francês seja, de fato duvidoso, ele é atraído pelas mulheres, sendo a beleza delas o que o move em suas conquistas.

Watt (1997) destaca que, além dos dois temas aparentes na peça de Molina, o do velhaco que ludibria quatro mulheres e o da estátua de pedra de um homem morto que é convidado para cear, há ainda um terceiro tema que está expresso por uma frase que aparece várias vezes na peça e, que segundo pesquisas, seria seu nome primitivo: “Tan largo me fiáis”, que é uma expressão espanhola que significa “Que longo prazo me dais”.

Dom Juan é, portanto, um homem que acredita que pode viver seus desatinos conforme deseja e que um dia, quando estiver velho, poderá pedir perdão e se arrepender de seus pecados, sendo salvo do castigo eterno pregado pela Igreja; portanto, de algum modo, ele se caracteriza como um personagem cristão, embora apresente uma lógica hipócrita. Ele é, segundo as palavras de Watt, “um emblema moral” (1990, p. 126).

O Dom Juan de Molina é um vilão irremediável, não um trapaceiro cômico; ele não tem a seu favor uma só boa ação, sequer um único pensamento generoso. O propósito de Molina era forçar seu público a tirar conclusões positivas do impiedoso castigo a que Deus submete a alma de Dom Juan. (1990, p. 126).

O personagem de Molière, por outro lado, se mostra descrente de todos os preceitos católicos, é cético e sem nenhum remorso, posicionando-se contra a moral e a religião. Segundo Alfred Bonzon (1960, p.99), Molière utiliza a figura de Dom Juan, conhecida do público, para encarnar sua revolta contra o clero que o perseguia, e isso não quer dizer que Molière seja cínico, ateu e profanador como Dom Juan, mas neste momento ele busca a vingança de ver, no quinto ato, seu perverso personagem dar uma lição aos hipócritas.

Além disso, o personagem é construído com uma fundamentação teórica que justifica sua transgressão aos valores. São várias as cenas em que ele discorre sobre o motivo de suas conquistas e acrescenta razões que quase convencem o próprio Sganarelle, que nunca está de acordo com suas atitudes. No trecho a seguir, depois de ouvir as explicações de Don Juan sobre o motivo de ele não poder se contentar com a primeira moça que encontra, Sganarelle se mostra confuso:

Sganarelle – Realmente! Eu tenho a dizer..., eu não sei o que dizer; porque o senhor muda as coisas de uma maneira, que parece que o senhor tem razão, e todavia é verdade que o senhor não a tem. Eu tinha os mais belos pensamentos do mundo, e seus discursos me confundiram todo. Desisto; numa outra oportunidade eu colocarei minhas argumentações por escrito para discutir com o senhor. (MOLIÈRE, 1956, p. 780 – a tradução é nossa)¹⁷

O Marquês pode ser considerado uma encarnação deste mesmo Dom Juan porque não acredita nas punições pregadas pela Igreja. Ele vive desregradamente, tem várias amantes e compartilha das opiniões de Molière sobre o clero, chegando a afirmar que um de seus integrantes poderia ser o responsável pelo assassinato do seu amigo.

Portanto, ao construir um personagem inspirado em Dom Juan, Rubem Fonseca resgata, além da relação com o *Dom Juan* de Molière, uma relação com toda a tradição da literatura que abordou este tema, ressaltadas as suas diferenças. E assim também o Marquês que usa várias máscaras, é ambíguo e encobre suas verdadeiras intenções, tendo o leitor de desconfiar delas.

3.4. Dom Juan e o Marquês Anônimo: o mito do conquistador na pós-modernidade

Como vimos anteriormente, tanto Dom Juan como o Marquês Anônimo são exímios sedutores que, por amarem demais a beleza feminina, não conseguem ser constantes no amor. No entanto, uma diferença os separa: Dom Juan não consegue manter um relacionamento estável com nenhuma mulher por muito tempo, ele gosta somente da conquista, dos momentos que antecedem a conjunção carnal; assim, ele faz inúmeras promessas, inclusive a de tomar a moça em casamento, mas, ao alcançar seu objetivo que é o de ver a amada entregue à sua paixão, ele a abandona. O motivo é explicado por ele mesmo a seu criado Sganarelle:

Experimentamos uma doçura extrema em vencer por cem homenagens o coração de uma bela jovem, em ver dia a dia os pequenos progressos que nisso fazemos, em combater por manifestações exaltadas, por lágrimas e suspiros, o inocente pudor de uma alma que a muito custo entrega as armas, em forçar passo a passo todas as pequenas resistências que ela nos opõe, em

¹⁷ Sganarelle. – Ma foi! J'ai à dire..., je ne sais que dire; car vous tournez les choses d'une manière, qu'il semble que vous avez raison; et cependant il est vrai que vous ne l'avez pas. J'avais les plus belles pensées du monde, et vos discours m'ont brouillés tout cela. Laissez faire; une autre fois je mettrai mes raisonnements par écrit pour disputer avec vous. (MOLIÈRE, 1956, p. 780)

vencer os escrúpulos de que ela se honra e em levá-la docemente até onde temos vontade de fazê-la ir. Mas quando chegamos a vencê-la, não há mais nada a dizer e nem a desejar; toda a beleza da paixão acaba aí. (MOLIÈRE, 1956, V. I, p. 779-780 - a tradução é nossa)¹⁸

Portanto, para ele, o único prazer encontrado numa relação amorosa está no tempo em que a conquista dura, é o prazer de ouvir um “não” que o leva a lutar com todas as suas armas até conseguir o “sim” desejado. Mas depois de já ter dominado o coração uma vez, não lhe resta nada mais a fazer, segundo suas próprias palavras, depois da conquista efetivada; só se pode afundar em uma afeição sonolenta e doméstica, até surgir outro amor. E é isso o que mais provoca a revolta dos religiosos que tentam proteger “a moral e os bons costumes”, e que são representados pelo personagem Sganarelle que, embora não possa demonstrar isso a seu amo, confirma não aceitar as suas atitudes e o define a Gusman da seguinte maneira:

Mas por precaução eu te conto, *inter nous*, que Dom Juan, meu mestre, é o maior celerado que a terra jamais viu, um furioso, um cão, um demônio, um Turco, um herege, que não crê nem em Céu nem em Inferno [...]. Não lhe custa nada prometer casamento, é o que ele utiliza como armadilha para enganar as moças, e é um noivo de mão-cheia. (MOLIÈRE, 1956, v. I, p. 777 – a tradução é nossa)¹⁹

Um pouco mais à frente, Dom Juan faz um grande discurso explicando a Sganarelle por que ele não pode ser fiel a uma só mulher, pois, como há muitas mulheres bonitas, ele tem que fazer justiça a todas, e não é o fato de ter encontrado uma bela mulher que o fará fechar os olhos para todas as outras. No trecho a seguir podemos observar a frieza do caráter de Dom Juan e a maneira como ele concebe o amor:

¹⁸ On goûte une douceur extrême à réduire par cent hommages le coeur d'une jeune beauté, à voir de jour en jour les petits progrès qu'on y fait, à combattre par des transports, par des larmes et des soupirs, l'innocente pudeur d'une âme qui a peine à rendre les armes, à forcer pied à pied toutes les petites résistances qu'elle nous oppose, à vaincre les scrupules dont elle se fait un honneur et la mener doucement où nous avons envie de la faire venir. Mais lorsqu'on est maître une fois, il n'y a plus rien à dire ni rien à souhaiter; tout le beau de la passion est fini. (MOLIÈRE, 1956, V. I, p. 779-780).

No romance, quando o Marquês Anônimo rememora a estréia da peça cita esta passagem:

“Como é delicioso, como é extasiante dominar com centenas de demonstrações de devoção o coração de uma jovem mulher; acompanhar dia a dia os pequenos progressos feitos; enfrentar com arroubos, suspiros e lágrimas o inocente pudor de uma alma que reluta em ceder; superar, passo a passo, todas as pequenas resistências que ela opõe; afinal, subjugar seus orgulhosos escrúpulos e levá-la a consentir. Mas após termos sido bem-sucedidos, o que resta? O que mais se pode querer? Tudo aquilo que encanta o apaixonado acabou.” (FONSECA, 2000, p. 81-82)

¹⁹ “Mais par précaution je t'apprends, *inter nous*, que tu vois en Dom Juan, mon maître, le plus grand scélérat que la terre ait jamais porté, un enragé, un chien, un démon, un Turc, un hérétique, qui ne croit ni Ciel, ni Enfer [...]. Un mariage ne lui coûte rien à contracter; il ne se sert point d'autre pièges pour attraper les belles, et c'est un épouser à toutes mains.” (MOLIÈRE, 1956, v. I, p. 777)

Aconteça o que acontecer, eu não posso negar meu coração a tudo o que eu vejo de amável; e desde que um belo rosto me queira, se eu tivesse mil corações, eu os daria todos. As inclinações nascentes, mais que tudo, têm charmes inexplicáveis, e todo prazer do amor está na mudança. (MOLIÈRE, 1956, v. I, p. 779 – a tradução é nossa)²⁰

Ele é, portanto, um homem que não acredita na existência de uma relação amorosa constante e feliz. A felicidade só é encontrada por ele na mudança, nos arrebatamentos da conquista. É por isso que não acredita no casamento, no qual se deve unir a uma mulher para o resto da vida e ser-lhe fiel. Dom Juan afirma que isso não é compatível com seu humor:

Sim; mas a minha paixão por Dona Elvira está desgastada, e o compromisso não é compatível com o meu humor. Eu amo a liberdade no amor, você sabe, e eu não poderia me decidir a fechar meu coração entre quatro muralhas. Eu te disse vinte vezes, eu tenho uma inclinação natural a me deixar levar para tudo o que me atrai. Meu coração é de todas as belas mulheres, e elas existem para serem tomadas uma a uma, e para serem mantidas o quanto for possível. (MOLIÈRE, 1956, v. I, p. 809 – a tradução é nossa)²¹

O Marquês Anônimo também gosta muito da liberdade, mas, ao contrário de Dom Juan, não busca somente o prazer no momento da conquista. Ele gosta de se envolver com as mulheres, porque acredita, assim como Montaigne, que “a felicidade está em usufruir e não apenas em possuir” (MONTAIGNE, 2003), ou seja, para ele o prazer não está em conquistar uma bela mulher, mas também em saber desfrutar de sua companhia.

O que o assemelha a Dom Juan é o fato de não conseguir se manter fiel e querer ter todas as mulheres que deseja. Segundo ele, sua opção por não se casar vem do fato de já ter se casado uma vez, mas como ficou viúvo, decidiu que esta seria a melhor opção. Além disso, ele já tem uma certa idade e gosta de sua liberdade.

Quando fala de seu relacionamento com Armande depois da morte de Molière, o Marquês Anônimo, explicando que não conseguia resistir a uma nova paixão mesmo estando “alucinadamente apaixonado por outra mulher” (p. 44), se define como um incontrolável conquistador e confessa ao leitor:

²⁰ Quoi qu’il en soit, je ne puis refuser mon coeur à tout ce que je vois d’aimable; et, dès qu’un beau visage me le demande, si j’en avais dix milles, je le donnerais tous. Les inclinations naissantes, après tout, ont des charmes inexplicables, et tout le plaisir de l’amour est dans le changement. (MOLIÈRE, 1956, v. I, p. 779)

²¹ Oui; mais ma passion est usée pour Done Elvire, et l’engagement ne compatit point avec mon humeur. J’aime beaucoup la liberté en amour, tu le sais, et je ne saurais me résoudre à renfermer mon coeur entre quatre murailles. Je te l’ai dit vingt fois, j’ai une pente naturelle à me laisser aller à tout ce qui m’attire. Mon coeur est à toutes les belles, et c’est à elles à prendre tour à tour, et à garder tant qu’elles le pourront. (MOLIÈRE, 1956, v. I, p. 809)

Antes de continuar quero dizer que à medida que envelhecia, eu me tornava mais libidinoso. Quando ia a um salão, ao contemplar um colo voluptuoso minha mente era invadida por pensamentos fesceninos; uma boca mais carnuda sugeria-me os mais refinados prazeres; o movimento langoroso de um corpo feminino me enlevava. Sentia desejo por quase todas as mulheres, muitas nem mesmo bonitas, mas que atraíam-me por alguma particularidade, a atitude, o olhar, o tom de voz, a perfeição do talhe que eu podia presumir sob o traje mais pudico. E nenhuma consideração de prudência ou bom senso impedia-me de tentar possuir a mulher que desejasse, fosse ela uma marquesa inexpressiva, uma grande duquesa, uma princesa de sangue real. (FONSECA, 2000, p. 44-45)

Por este trecho, pode-se perceber que neste aspecto libidinoso o Marquês Anônimo se assemelha muito a Dom Juan, pois ele também se encantava por toda bela mulher que cruzava seu caminho e não media esforços e nem artifícios para seduzir as jovens senhoras, pois, pelo que consta em seus relatos, ao invés de se sentir atraído somente pelas donzelas, como Dom Juan, que era fascinado pelo fato de ser o primeiro a romper as barreiras do orgulho e da timidez, o Marquês se sente irresistivelmente seduzido pelas mulheres comprometidas. O caso mais notório é o de Armande, esposa de Molière:

Era uma adolescente, mas aos poucos foi se transformando em uma mulher muito bonita, e por uma dessas armadilhas do destino a minha atração por Armande tornou-se irresistível tão logo ela se casou com Molière, com cerca de vinte anos de idade. (FONSECA, 2000, p. 32)

Como vemos pela confissão do Marquês, o seu medo de ser levado a um novo matrimônio regia suas escolhas; assim, somente depois de ver Armande comprometida seus desejos puderam ser ouvidos. Contudo, um aspecto salientado pelo Marquês em seu relato marca muito bem sua diferença de caráter com relação ao Dom Juan, pois nosso nobre narrador faz questão de salientar que é uma alma delicada e, portanto, a mulher que se deita com ele merece todo o seu respeito, estima e até compaixão, se for o caso. (p. 44). O que ele prova ao deitar-se com Armande, mesmo não querendo estar com ela e ao protestar diante de suas acusações de desamor, negando “talvez com veemência excessiva” (p. 46).

Talvez estivesse com medo de que Armande quisesse estabelecer comigo laços mais fortes, pois uma coisa é ser amante de uma mulher casada, outra é ser amante de viúva; esta quer uma ligação permanente, quer que o amante se torne marido. Aos cinquenta anos de idade, ao ter enviuvado muito cedo, eu não pretendia me casar novamente [...]. Mais do que ir ao teatro, eu gostava de passar as noites nas alcovas e nos salões, indo de um lugar para o outro. (FONSECA, 2000, p.47-48)

Neste trecho, vemos outra diferença entre o Marquês e Dom Juan, já que este ama sua liberdade. É verdade que já havia tentado constituir uma família, mas, como tinha enviuvado muito cedo, decide ficar livre para viver suas aventuras. Aquele, ao contrário, jamais fez outra coisa senão prometer casamento e depois fugir quando o cumprimento da promessa lhe era exigido.

Mas, no final das contas, o Marquês acaba admitindo que não é tão irresistível, descobre que sua sedução não é tão infalível, pois uma de suas amantes – a que ele mais amava, Marie-Madeleine d’Aubray, a Marquesa de Brinvilliers – só ficou com ele por ele ser tolo e por ajudá-la a desviar as atenções de seu outro amante e porque ele havia servido o exército real. Tudo isso lhe vem à tona por conta de suas pesquisas sobre os casos de envenenamento, motivo pelo qual marca uma entrevista com La Reynie, seu amigo particular e chefe da polícia de Paris, responsável pelas investigações sobre os vários casos de assassinato por envenenamento na corte, especialmente o da família d’Aubray. La Reynie lhe diz:

Serei franco. Sabíamos que você era um dos amantes da marquesa, mas não tínhamos certeza se estava envolvido direta ou indiretamente com os crimes. [...] A marquesa está presa na Conciergerie. Submetêmo-la aos mesmos interrogatórios, e ela o inocentou. Disse que você era um ingênuo que a tratava como se ela fosse uma deusa, que não sabia de nada do que estava acontecendo. [§] Ouvi o que ele dizia calado, cabisbaixo, infeliz. (FONSECA, 2000, p. 112)

Ele se sente humilhado ao constatar que a única mulher que ele realmente amou o enganava e pensava que ele era um ingênuo, ainda mais quando La Reynie, utilizando uma fina ironia, muito comum no discurso do Marquês, acrescenta:

Descobrimos toda essa trama por acaso, disse La Reynie. Sainte-Croix, um oficial de cavalaria que servia no regimento de Tracy, era amante da marquesa. A marquesa sentia uma especial atração por oficiais de cavalaria, pois outro dos seus amantes foi o marquês de Nadaillac, capitão da cavalaria ligeira, que aliás era primo do marido dela. Você foi capitão de cavalaria durante a guerra, não foi? (FONSECA, 2000, p. 113)

Portanto, a conclusão a que chegamos é que o Marquês Anônimo é um Dom Juan contemporâneo, ele não consegue ser sempre o senhor da situação, também pode ser ludibriado e se apaixonar, fazendo papel de inocente. Mas, sobretudo, é um personagem pós-moderno e embora muitas vezes pareça ser ingênuo, no que diz respeito ao relacionamento amoroso com Marie-Madeleine d’Aubray, o leitor não pode perder de vista que ele é um personagem que vai se construindo ao longo do *próprio* discurso. Desta forma, sua

ingenuidade também pode se constituir em um artifício para atrair o leitor e fazê-lo aderir ao seu ponto de vista.

Outra característica do romance a que nos referimos ao longo do trabalho e que podemos utilizar como elemento que fecha a questão do mito de Dom Juan em *O doente Molière* é a presença do procedimento de encaixe de narrativas – a *mise en abyme* – já que a narrativa do Marquês Anônimo recupera todas as outras narrativas geradas em torno deste mito. Portanto, ao citar o texto de Molière e construir um personagem que ao mesmo tempo resgata e subverte as características do famoso conquistador espanhol, Fonseca consegue um efeito de multiplicação das narrativas, pois a partir do seu próprio Dom Juan todos os outros vêm a tona e, como bonecas russas ou caixinhas japonesas, vão se desdobrando infinitamente.

3.5. Outras relações intertextuais

Ao ler a obra de Fonseca com uma atenção um pouco maior que aquela necessária para desvendar o desfecho das narrativas, encontramos pistas que nos levam a desvendar também *os crimes do texto*, para utilizar uma expressão de Figueiredo (2003), na tentativa de verificar “o deslizamento constante que a ficção do escritor realiza entre o dentro e o fora, o próprio e o alheio e entre autor e leitor.”(p. 12). Esta, como vimos, é uma característica da estética pós-moderna e aponta para a dissolução das antíteses, para a convivência das contradições na literatura, além de uma deslocalização da leitura. Figueiredo afirma que

No texto literário, o jogo constante de remissões a outros textos fluidifica as margens que delimitariam a sua interioridade, como se a literatura impressa se deixasse contaminar pelo movimento característico das técnicas de hipertextualização e de navegação pela internet, espelhando o desenraizamento espaço-temporal operado, nas sociedades capitalistas pós-industriais, pela tecnociência, pelo mundo das finanças e pelos meios de comunicação de massa. (FIGUEIREDO, 2003, p. 12)

Portanto, depois de variadas leituras do romance de Fonseca e também das peças de Molière, constatamos que, embora o diálogo com estas seja o mais explícito e no qual recai a maior atenção do escritor, é possível verificar uma proliferação de citações e referências a grandes escritores e intelectuais da França, que recheiam a narrativa e proporcionam uma busca detetivesca também às leituras feitas pelo autor, já que muitas destas referências são incorporadas ao texto, o que comprova que acima de tudo ele é um grande leitor.

O escritor e ensaísta francês Michel de Montaigne (1533-1592), considerado o inventor do ensaio pessoal, é constantemente citado pelo Marquês, que o lê freqüentemente e diz tê-lo como Mestre, além de comentar que o gosto pelo ensaísta também era compartilhado por Molière.

Ao longo do romance há pelo menos seis aforismos que o Marquês utiliza e cuja autoria atribui a Montaigne. São eles: “Minha arte e minha profissão é viver.” (p. 16); “O arrependimento, como nos ensina Montaigne, é uma negação do nosso desejo e uma oposição às nossas fantasias.” (p. 35); “Como diz Montaigne, citando Sêneca, os prazeres leves são loquazes e as grandes paixões silenciosas” (p. 44); “Meu espírito não foi feito para se dobrar, mas meus joelhos sim.” (p. 73); “Meu mestre Michel de Montaigne aconselha a fugir da volúpia, ainda que nos custe a vida.” (p. 105), e “Abri uma página ao acaso e li uma frase que dizia ser sinal de fraqueza, e não de virtude, ir agachar-se sob o túmulo a fim de escapar dos golpes do destino.” (p. 124).

No entanto, uma confissão feita pelo próprio Marquês deve chamar a atenção do leitor: “Para consolar Molière eu costumava lhe dizer que a inveja era uma forma de elogio e que Montaigne dizia que era melhor ser invejado do que amado. Montaigne nunca disse isso, mas o meu amigo acreditou na mentira.” (FONSECA, 2000, p. 59). Esta confissão de que mentiu para Molière a respeito da autoria de uma máxima deve fazer com que o leitor fique de sobreaviso, pois, se ele mentiu para Molière, pode muito bem ter mentido sobre outros também e ter ligado ao nome de Montaigne os seus próprios pensamentos²².

Conquanto não se possa afirmar categoricamente que todas as frases atribuídas a Montaigne pelo Marquês Anônimo sejam de fato de sua autoria, temos indícios que apontam para o fato de que, mesmo que não sejam literalmente do ensaísta, configuram-se como “ecos” de sua obra. Os indícios aos quais nos referimos são, em primeiro lugar, a comprovação de que realmente uma das frases é de autoria do ensaísta francês, embora contenha algumas modificações. Em seus *Ensaíos*, ele diz: “Viver é o meu trabalho e a minha arte” (2003), e o Marquês, por sua vez, afirma que “Minha arte e minha profissão é viver.” (p. 16), já que neste momento da narrativa, em que o Marquês está explicando o porquê de não poder se tornar um grande dramaturgo e como conseguiu se conformar com esta situação, sua ênfase recai na *arte*, que era seu objetivo.

²²Neste sentido, a intenção inicial de nosso trabalho era, a partir do estudo da obra de Montaigne, constatar a veracidade ou não de todas estas citações. Contudo, devido à escassez de tempo e também ao alerta recebido por parte do(a) parecerista da FAPESP, resolvemos, pelo menos por enquanto, adiar esta empresa.

Além da máxima constatada como autêntica, o outro indício reside no fato de que muitas das opiniões expressas pelo personagem Marquês e várias de suas próprias máximas se assemelham ao pensamento de Montaigne e a trechos de seus *Ensaíes*. Assim, o nosso nobre narrador é fruto de várias relações intertextuais e sua construção é inspirada, sobretudo, nas personagens das peças de Molière, e entre eles especialmente Dom Juan, e nos pensamentos de Montaigne.

No entanto, o diálogo que Fonseca estabelece com o ensaísta francês não se dá apenas no plano temático, ou seja, nas divagações e opiniões do Marquês, mas também no plano formal, expresso principalmente na estrutura que a obra ganha. É por esta razão que é importante ter em vista as explicações dadas pelo narrador (suposto criador da narrativa) no início do romance sobre o porquê de escolher escrever um texto em prosa em um momento marcado pela “soberania” da tragédia. Como não podia ser dramaturgo já que teve sua inaptidão atestada por Molière e Racine, e quer, mesmo assim, se tornar um escritor, ele decide seguir outro caminho.

Ele poderia aceitar a sugestão de Racine e escrever cartas, mas, ao que consta, não sentia muito prazer neste gênero tão em voga no século XVII. Tal julgamento vem do fato de ele, ao comentar o gosto de Madame de Sévigné, uma de suas amantes, por escrever cartas, afirmar que eles haviam feito um acordo de não escreverem um ao outro, pois “na verdade eu odiava escrever cartas, mesmo de amor, que são as únicas agradáveis de escrever.” (FONSECA, 2000, p.100).

Portanto, já que as cartas estavam desconsideradas, nada melhor que seguir os passos de seu Mestre e escrever ensaios pessoais, pois assim poderia escrever sobre os assuntos de que gostava, sem ter que levar em conta as regras rigorosas. Estruturalmente, a narrativa do Marquês é muito semelhante à dos *Ensaíes* de Montaigne, que são uma espécie de auto-retrato em que ele analisa as instituições, as opiniões e os costumes da sua época, através do viés humanista. Montaigne divide sua obra de acordo com o tema que escolhe para discorrer e vai pensando ao sabor dos seus interesses e caprichos. Assim também o Marquês afirma fazer, pois, segundo ele, escreve de acordo com seu bel prazer, sem doutrina e sem ser moralista, mas, assim como seu mestre, é rigoroso quanto à ética. Seu princípio mais importante é o de jamais desrespeitar ou ignorar uma dama que lhe tivesse prestado favores. E, ainda como seu mestre, não deixa de criticar os falsos beatos e os médicos.

No entanto, o romance não é desenvolvido ao bel prazer do personagem, ele segue um roteiro para descobrir o “assassino” de Molière, seu método é bastante claro, pois faz uma

lista contendo todos os suspeitos e através de sua investigação, vai eliminando nomes até chegar ao último – o criminoso.

Os *Ensaio*s são compostos de três volumes que estão divididos em capítulos. Os títulos dos capítulos, assim como os da narrativa do Marquês, são escolhidos de acordo com os temas tratados. No primeiro volume, Montaigne, em seu prólogo “Au lecteur”, explica como concebe sua obra, como se deu a escolha dos assuntos e como o leitor deve recebê-la. Abaixo podemos observar um trecho deste prólogo:

Eu quero que me vejam em minha maneira simples, natural e ordinária, sem estudo e artifício: pois sou eu que eu descrevo. Meus defeitos se lerão ao vivo, minhas imperfeições e minha forma ingênua, tanto quanto a reverência público me permitiu [...]. Assim, Leitor, sou eu-mesmo a matéria de meu livro: não há razão para que você empregue seu lazer em um assunto tão frívolo e tão vão. A Deus, então. [§] De Montaigne, 12 de junho de 1580. (MONTAIGNE, 2004 – a tradução é nossa)²³

O prólogo “Registros” do Marquês Anônimo segue, portanto, o estilo e a construção da apresentação de Montaigne a seus leitores; no entanto, dois aspectos devem ser levados em conta. O primeiro é que Montaigne usa o artifício de se mostrar humilde dizendo que o leitor não deveria empregar seu tempo de lazer em um livro tão frívolo, enquanto o Marquês utiliza outro artifício, o que aponta para seu caráter vaidoso, que é o de indicar ao leitor que o seu livro é muito importante, já que contém explicações sobre um grande mistério da história da literatura – a morte repentina de Molière. O outro aspecto digno de nota é que Montaigne afirma que seus *Ensaio*s têm como tema ele próprio, enquanto o Marquês diz que o tema principal de suas memórias é a morte de Molière, mas ao longo da narrativa acaba se deixando levar por seu narcisismo e falando, talvez excessivamente, de si mesmo.

Como apontamos na Introdução, outros personagens que figuravam na corte de Luís XIV também circulam em *O doente Molière*. Entre eles estão Boileau, La Fontaine, Charles Perrault, Racine, Lulli, Pierre Mignard, Chapelle, Corneille, Madame de Sévigné, Madame de La Fayette e François de La Rochefoucauld.

De todos eles destaca-se, ao longo do romance, Racine que, inclusive figura como um dos suspeitos apontados pelo narrador – um escritor invejoso – devido aos desentendimentos que o autor de *Andrômaca* e o de *Tartufo* tiveram. Destaca-se ainda a figura da Madame de

²³ “Je veux qu’on m’y voye en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans estude et artifice: car c’est moy que je peins. Mes defauts s’y liron au vif, mes imperfections et ma forme naïfve, autant que la reverence publique me l’a permis [...]. Ansi, Lecteur, je suis moy-mesme la matiere de mon livre: ce n’est pas raison que tu employes ton loisir en un subject si frivole et si van. A Dieu donq. [§] De Montaigne, ce le 12 de juin 1580.” (MONTAIGNE, 2007)

Sévigné, que ficou célebre pelas cartas que escrevia aos amigos e a sua filha contando episódios e “mexericos” da corte, e que depois foram publicadas, desenhando um retrato daquela sociedade. No romance, o Marquês afirma ter sido seu amante e, por isso, ter tido a oportunidade de ler algumas daquelas cartas antes de serem enviadas. Ele afirma que eram cartas muito bem escritas, mas que Marie, como a chamava, não era muito generosa com as pessoas a quem retratava e que ela abordava muitos assuntos: fofocas, Descartes, sistemas gramaticais, entre outras coisas (FONSECA, 2000, p. 99).

A Madame de La Fayette, cortesã que tinha um dos salões mais conceituados de Paris e que era escritora, também não poderia deixar de ser citada. O Marquês afirma que seu romance *A princesa de Clèves* obteve um grande sucesso ao ser publicado, mas que sofreu suspeitas de que na verdade não teria sido escrito por ela, mas por Jean Renault de Sangrais. O Marquês comenta que Boileau a teria defendido dizendo que era uma ótima escritora. Desta maneira, o narrador deixa ainda mais clara a afirmação de que as intrigas na corte eram terríveis e que não havia limites para os invejosos. (FONSECA, 2000, p. 32)

Podemos ainda dizer que, para além da referência com os textos literários, há também, em *O doente Molière*, relações interdiscursivas com outras formas de arte. A primeira a que nos referimos está explícita no romance e se dá na ligação com a pintura. Há nele pelo menos duas referências explícitas à pintura. A primeira diz respeito a um quadro pintado por Mignard retratando a cortesã Ninon de Lenclos, dona de um dos salões mais freqüentados de Paris (FONSECA, 2000, p.65). Além deste, o Marquês também se refere a um outro, também pintado por Pierre Mignard, que seria o retrato de Molière: “Constantemente admiro o retrato de Molière que tenho em minha casa, pintado por Mignard. Não quero esquecer meu amigo.” (FONSECA, 2000, p. 139-140). Abaixo podemos ver a pintura a óleo que se encontra no Museu Condé, em Chantilly, na França:



A outra relação não está explícita, mas dadas as variadas referências ao tema no decorrer do romance e sabendo que Rubem Fonseca está ligado à *sétima arte*, já que também é roteirista de cinema, podemos estabelecer uma ligação entre o filme francês *Marquise* (1997), da diretora Vera Belmont, com *O doente Molière*.

Os vestígios da possível relação entre as duas obras estão espalhados pelo romance, mas podemos citar como exemplo o enfoque dado ao personagem Racine, que sempre aparece ligado à Marquise ou a questões tratadas no filme, como, por exemplo, o fato de Molière ter-lhe aberto caminho com a encenação de *A Tebaida*, quando Racine ainda era desconhecido. (FONSECA, 2000, p.27).

Em outro trecho do romance que tem correspondência com o enredo do filme, o Marquês conta as decepções que Molière sofreu quando a atriz do Parc deixou sua trupe:

Quando uma atriz da trupe, a bela Marquise-Thérèse, de quem Molière era amante, deixou a companhia e juntou-se ao grupo do teatro Bourgogne (dizem que teria se casado secretamente com Racine), foi junto a mim que Molière veio se lamentar. (FONSECA, 2000, p.33).

No filme, Marquise-Thérèse, além de muito bela, é uma dançarina excepcional; por isso, chama a atenção do Gros-René du Parc, um ator da companhia de Molière que, apaixonado, casa-se com a dançarina e a leva para Paris, onde consegue um lugar para ela na trupe de Molière. Infelizmente, ela não tinha muito talento como atriz e por isso perde papéis importantes, sendo escalada apenas para os números de dança. É assim que durante uma de suas apresentações Racine a descobriu e, tal como em *O doente Molière*, ele é caracterizado como um homem ambicioso que não se importa em virar as costas a quem devia fidelidade e menos em dobrar-se a quem podia ajudá-lo.

Segundo a resenha de Ana Carolina Rocha (1998), a beleza e a ambição de Marquise abrem as portas para uma carreira de sucesso como atriz e como amante dos maiores figurões da corte, mas o problema está em que, ao entrar no jogo de interesses e sedução da corte francesa, o preço é alto, e ela teve que pagar por ele. O preço a que se refere Rocha é o de protagonizar sua própria tragédia: morrer envenenada, quando era ainda muito jovem e estava sendo descoberta como um grande talento. O Marquês Anônimo também comenta este episódio, aproveitando para maldizer Racine, de quem ele tinha uma mágoa pessoal:

Sim, eu estava mesmo muito confuso, a ponto de suspeitar de Racine. Eu sempre vira alguma coisa sinistra em suas feições, mesmo antes de a nossa amizade ter azedado, antes da morte por envenenamento da Marquise-Thérèse, a du Parc, para muitos causada por Racine, que tinha muito ciúme da antiga amante de Molière. (FONSECA, 2000, p.98).

Para finalizar, o episódio em que o Marquês Anônimo discorre sobre as disputas entre a trupe de Molière e a do Teatro Bourgogne também é representado no filme. No romance, ao procurar o médico de Molière, o dr. Mauvillan, o Marquês relembra os dissabores profissionais do dramaturgo:

Mas Molière tinha razão para sofrer daquela maneira, eu disse, ninguém mais iria ver um Alexandre representado por La Grange se em outro teatro, o papel era desempenhado por Floridor. Não havia ator dramático que pudesse se ombrear com Floridor, que representava com um estilo declamatório, enfático, pomposo. Confesso que se eu fosse um escritor de tragédias, ele não seria escolhido por mim. (FONSECA, 2000, p. 90-91)

No filme de Vera Belmont também vemos Molière sofrer grandes desgostos com os problemas que a companhia enfrentava, principalmente pelo fato apontado pelo Marquês, o de por não possuir atores acostumados a encenar tragédias e por ter que concorrer com grandes atores do gênero. Marquise compartilha a opinião do Marquês sobre Floridor, dizendo em duas ocasiões que ele não é tão bom como dizem. Em uma cena em que estão ensaiando a peça *Andrômaca* e Floridor a corrige constantemente, ela diz a Racine: “E você acha que é fácil morrer de amor por esse velho babão, impotente e senil?” (BELMONT, 1997 – a tradução é nossa)²⁴

Ainda no campo das ligações intertextuais não explícitas, podemos citar dois livros que somente pelo nome já causam suspeita. O primeiro é *Madame de Brinvilliers, la Marquise aux poisons* (1971), personagem que em *O doente Molière* é amante do Marquês Anônimo e é condenada por assassinato, e o segundo *La Reynie et la police au Grand Siècle* (1962), cujo personagem-título também tem papel importante no romance de Fonseca, pois é ele quem comanda as investigações e ajuda o Marquês a descobrir quem foi o assassino de Molière.

Outros dois escritores célebres também retrataram o caso de Madame Brinvilliers; são eles: Arthur Conan Doyle, no livro *The Leather Funnel Tales of Terror and Mystery* (1922), e Alexandre Dumas (pai) no texto “La Marquise Brinvilliers”, que está no livro *Les crimes célèbres* (1839-1840). Não se sabe se Fonseca leu estes livros, mas o que nos chama a atenção aqui é saber que há, na história literária, interesse por estes temas.

²⁴ “Et crois-tu qu’il est facile de mourir d’amour pour ce vieux barbon, impuissant et sénile?” (BELMONT, 1997)

Como pudemos observar ao longo deste capítulo, as relações intertextuais contidas no romance em questão são muitas e trabalham no texto como instrumentos e meios de alcançar muitos efeitos; contudo, o que tentamos demonstrar com este estudo foi o modo como Fonseca, ao resgatar um autor do século XVII, considerado um dos maiores escritores do teatro francês, conseguiu imprimir uma nova leitura a suas peças, que, longe de desvinculá-las de seu valor inicial, agrega-lhes outros valores. Além disso, com o estudo das peças de Molière pode-se verificar que na verdade o mote do romance não é descobrir o culpado pelo suposto crime contra sua vida, mas mostrar à sociedade do século XX os crimes cometidos contra sua arte.

Crimes que felizmente foram corrigidos, pois Molière é encenado pelo mundo afora e tem, sem dúvida, seu lugar reservado entre os maiores escritores de todos os tempos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Romancista, contista e roteirista de cinema; cerca de vinte e cinco livros publicados no Brasil, além de vários deles terem sido publicados também no exterior; ganhador de vários prêmios importantes, tanto no Brasil como fora; Rubem Fonseca é o que se pode chamar de um escritor pós-moderno, está sempre atento às várias expressões artísticas e consegue incorporá-las com muita habilidade em suas narrativas.

No entanto, durante nossa pesquisa para a realização deste trabalho, pudemos constatar que apesar de toda a versatilidade de Fonseca em se dedicar a vários gêneros e trazer para dentro de sua literatura questionamentos a respeito da arte, da leitura e do mundo, de um modo geral em suas obras, o leitor comum, em sua grande maioria, conhece apenas o Rubem Fonseca que representa a violência no Rio de Janeiro contemporâneo.

Desta forma, este trabalho tem como objetivo dar seqüência a uma linha de estudos que privilegie os elementos pós-modernos contidos na obra de Fonseca, que proporcionam leituras abertas e múltiplas, pois como pudemos observar neste estudo, todos os elementos que chamamos de pós-modernos (hibridismo genérico, intertextualidade, paródia, metaficção historiográfica) são os instrumentos utilizados conscientemente pelo escritor para proporcionar ao texto essa multiplicidade de leituras e de graus de leitura no mesmo texto, conforme a observação das características genéricas e também, das ligações intertextuais observadas, com relação à tradição dos gêneros.

Tomemos mais uma vez como exemplo o romance *O nome da rosa*, de Eco, que a nosso ver é um dos melhores livros para exemplificar isso, dada sua popularidade: se um leitor de romances policiais, que conhece bem os grandes títulos do gênero, começa a ler o livro, já nas primeiras páginas traçará uma relação entre este e aqueles que leu há algum tempo, talvez os de Conan Doyle, pela relação entre o título de um de seus livros e o sobrenome do personagem, ou ainda pelo fato de o narrador ter uma função e um nome parecidos ao do famoso Dr. Watson. Mas se este leitor for um conhecedor da literatura hispano-americana irá imediatamente observar os labirintos, a biblioteca, o bibliotecário cego, ligando-os à figura e às obras de Jorge Luís Borges. Ou ainda, se este leitor tiver tido contato com a obra de Cervantes poderá notar que o mote do manuscrito encontrado também está presente. Da mesma forma, um leitor que conheça latim fará uma leitura distinta do que aquele que nada sabe sobre esta língua distante, porque poderá decifrar o código.

Mas e se ele nunca leu nenhum destes livros? Ele também será capaz de levar a leitura até o fim e também fará ligações entre outras expressões de arte com as quais teve contato: os filmes que assistiu e as histórias que já ouviu. Portanto, trata-se de um momento diferente daquele do pós-guerra em que se produziam textos experimentais, praticamente restritos ao seleto grupo de intelectuais que conseguiam discutir as questões hermeticamente escondidas na narrativa. A pós-modernidade quer resgatar o leitor, permitindo que ele mesmo faça a escolha pelos caminhos, que ele mesmo decida se vai seguir à esquerda ou à direita da árvore que se lhe apresenta.

Assim, Fonseca espalha por todo seu romance pistas que ao serem identificadas ou não, direcionam para as múltiplas leituras. Cabe ao leitor decidir qual caminho vai trilhar, mas todas elas levam, direta ou indiretamente àquela *história secreta*, pois mais que questionar se houve realmente um assassinato, ou quem matou Molière, ou ainda os motivos que teriam levado ao assassinato, *O doente Molière* vem para representar a grande mudança que houve no panorama da literatura ocidental e que já estava fervilhando na França e em outros países da Europa, quando as cortinas se fecharam para Molière – a ascensão e cristalização do romance como gênero da Era Moderna e Pós-Moderna.

Após todos estes anos em companhia de Rubem Fonseca, Molière e todos os elementos que compõem suas obras, é muito difícil colocar um ponto final neste estudo, principalmente quando constatamos que muitas coisas, além das que aqui desenvolvemos, poderiam ter sido exploradas. No entanto, ao mesmo tempo em que provoca angústia, isto também serve de conforto, dado que esta é uma das características mais importantes da obra literária, segundo as teorias da pós-modernidade.

O poeta Mario Quintana afirma que há duas espécies de livros: uns que os leitores esgotam, outros que esgotam os leitores. Que bom que podemos colocar *O doente Molière* dentro dessa segunda categoria, pois em quase cinco anos de estudos ele ainda não apresenta sinais de se render totalmente.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernadini et al. São Paulo: Edunesp: Hucitec, 1990.
- BARBOSA, M. I. A contribuição de Bossuet à glória do rei sol. *Akropólis*, Umuarama, v.15, n.1 e 2, p. 61-72, jan./jun. 2007. Disponível em: <http://revistas.unipar.br/akropolis/article/view/1417/1240>. Acesso em: 23 mai. 2008.
- BAUDELAIRE, C. Les foutes. In: KHIATI, A. *Litteratura.com*, [s.d.]. Disponível em: <http://baudelaire.litteratura.com/?rub=oeuvre&srub=pop&id=150>. Acesso em: 15 jun. 2008.
- BEAUMONT, P. de. *Molière - la vie et l'oeuvre*. Paris: Hachette, 1969.
- BERND, Z. Híbrido. In: CEIA, C. *E - Dicionário de termos literários*, 2005. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/H/hibrido.htm>. Acesso em: 18 jun. 2008.
- BLOOM, H. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BONZON, A. *Introduction a Molière et au genre comique em France*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Boletim N, 235. Língua e literatura Francesa nº. 3, 1960.
- BORGES, J. L. Kafka e seus precursores. In: _____. *Outras Inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORGES, J. L. O conto policial. In: _____. *Cinco visões pessoais*. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Universidade de Brasília, 1987.
- BORGES, J. L. *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- BOSI, A. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- BRASIL, U. O melancólico fim do detetive policial. In: *O Estado de São Paulo*, 19 set. 2007. Disponível em: http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20070919/not_imp54372,0.php. Acesso em: 17 set. 2008.
- BURKE, P. *A fabricação do rei*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- CALVINO, I. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CARDOSO, F. Rubem Fonseca: violento, erótico e, sobretudo, solitário. In: PASCHOA, F. D. *Publicações de alunos de graduação e pós-graduação do Instituto de Estudos da Linguagem – Unicamp*, 2007. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/r00004.htm>. Acesso em: 02 fev. 2008.
- CARNEIRO, F. O detetive Borges. In: _____. *No país do presente: Ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005

CARVALHO, B. de. *Medo de Sade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CEIA, C. Pós-modernismo. In: _____. *E - Dicionário de termos literários*, 2005. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/posmodernismo.htm>. Acesso em: 18 mai. 2008.

COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

COSER, S. Híbrido, Hibridismo e Hibridização. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de Literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

COSTA, C. A grande arte de Molière e de Rubem Fonseca. *O Globo*, 19 abr. 2000. Disponível em: http://portalliteral.terra.com.br/rubem_fonseca/Novidades_Rufo/ Acesso em: 16 fev. 2008.

DESHUSSES, P. et al. *Dix ans de littérature française*. Du Moyen Âge au XVIII siècle. Paris: Bordas, 1984.

ECO, U. *Obra aberta*. 8ª ed. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Trad. Letícia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1985.

_____. Entrando no bosque. In: _____. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *O nome da rosa*. Trad. Aurora Bernadini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

ESTEVES, A. R. O espelho e a máscara ou Memória de quando os ingleses atacaram o Brasil (Em torno a “H. M. S. Cormorant em Paranaguá”, de Rubem Fonseca. In: CAIRO, L. R.; SANTURBANO, A.; PETERLE, P.; OLIVEIRA, A. M. D. de (org). *Nas malhas da narrativa*. Ensaios sobre literatura, história, teatro e cinema. Assis: FCL – UNESP, 2007.

_____. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, L. Z (org.). *Estudos de literatura e lingüística*. São Paulo: Arte & Ciência; Assis-SP: Curso de Pós-graduação em Letras da FCL/UNESP, 1998, p. 123-158.

ESTEVES, A. R.; MILTON, H. C. Narrativas de extração histórica. In: CARLOS, A. M.; ESTEVES, A. R. (orgs). *Ficção e história*. Leitura de romances contemporâneos. Assis: FCL – Assis – UNESP, 2007.

_____. O novo romance histórico hispano-americano. In: MILTON, H. C., SPERA, J. M. S. (org.). *Estudos de literatura e lingüística*. Assis-SP: FCL/UNESP-Assis Publicações, 2001, p. 83-117.

FERNANDES, I. Dialogismo. In: CEIA, C. *E - Dicionário de termos literários*, 2005. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/dialogismo.htm>. Acesso em: 18 mai. 2008.

FIGUEIREDO, V. L. de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

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

FONSECA, R. *Agosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, [s.d.]

_____. *64 contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *A confraria dos espadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *A grande arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

_____. Intestino grosso. In: _____. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Lúcia McCartney*. Rio de Janeiro: Codecri, 1978.

_____. *O caso Morel*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

_____. *O cobrador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

_____. *O doente Molière*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000

_____. *O selvagem da ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

GENETTE, G. *Palimpsesti*. La letteratura al secondo grado. Trad. Raffaella Novità. Torino: Einaudi, 1997.

GRAIEB, C. Uma decepção. In: *Veja*. Edição 1 646 – 26 abr. 2000. Disponível em: http://veja.abril.com.br/260400/p_183a.html. Acesso em: 26 ago. 2007.

_____. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

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

JENNY, L. et alii. Intertextualidades. *Poétique: revista de teoria e análise literárias*. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

KONDER, L. *A morte de Rimbaud*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

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

KUHLMANN, I. *A estética de Molière: Fundamentos de sua arquitetura dramática e cênica*. Dissertação de Mestrado. Araraquara: Programa de Pós-Graduação em Letras – UNESP, 1998.

- LAFETÁ, J. L. Rubem Fonseca, do lirismo à violência. In: PRADO, A. A. (org). *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas cidades, Editora 34, 2004.
- LEENHARDT, J.; PESAVENTO, S. J. (org.) *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.
- LEJEUNE. P. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.
- LIMA, J. O policial. In: *Estrada do Cinema*, 2003. Disponível em: http://www.estradadocinema.hpg.ig.com.br/sociedade/22/index_int_5.html. Acesso em: 04 set. 2005.
- LINS, O. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- LLOSA, M. V. *La verdad de las mentiras*. Lima: Peisa, 1990
- LOPES, A. Polifonia. In: CEIA, C. *E - Dicionário de termos literários*, 2005. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/polifonia.htm>. Acesso em: 18 mai. 2008.
- LUIZ, M. Afinal, quem matou Molière? *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 mai. 2000.
- LUKÁCS, G. *Le roman historique*. Paris: PBP, 1965.
- MACEDO, J. M. M. de. Pós-facio. In: LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.
- MANGUEL, A. *Stevenson sob as palmeiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MARETTI, M. L. L. Entre o lógico e o mitológico. In: _____. *A lógica do mundo marginal na obra de Rubem Fonseca*. Dissertação de Mestrado. Campinas: IEL/UNICAMP, 1986.
- MÁRQUEZ, G. G. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.
- MARQUISE. Direção: Vera Belmont. Produção: Vera Belmont. Agence Méditerranéenne de Location de Films (A.M.L.F.), Stéphan films, 3 Cinéma (France); 3Emme (Italie) Alhena, (Suisse). França: Eurimages, 1997. 1 DVD, 136 min.
- MARTINS, W. Chamas do inferno. *O globo*. 05 ago. 2000. Disponível em: http://portalliteral.terra.com.br/rubem_fonseca/Novidades_Rufo/. Acesso em: 16 fev. 2008.
- MELO, P. *O matador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MENDES, A. Didascália. In: CEIA, Carlos. *E - Dicionário de termos literários*, 2005. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/didascalialia.htm>. Acesso em: 22 mar. 2008.
- MENTON, S. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MIGNARD, P. *Portrait of Moliere*. In: CARR, Nicholas. *Britannica Online Encyclopedia*, [s.d]. Disponível em: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic-art/388302/2506/Moliere-oil-painting-by-Pierre-Mignard-in-the-Museum-Conde#tab=active~checked%2Citems~checked>. Acesso em: 14 mai. 2008.

MIGUEL, R. Teatro. In: CEIA, C. *E - Dicionário de termos literários*, 2005. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/T/teatro.htm>. Acesso em: 19 mar. 2008.

MOLIÈRE. *O doente imaginário*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

_____. *Oeuvres complètes/Théâtre*. Paris: Gallimard, 1956, v. I-II.

MOLINA, T. de. *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. In: DURÁN, Francisco Florit. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=19467>. Acesso em: 15 mar. 2008.

MONTAIGNE, M. de. Aforismos. In: *Citador*, 2003. Disponível em: <http://www.citador.pt/pensar.php?op=10&refid=200801090900>. Acesso em: 29 jan. 2008.

_____. *Essais*. V. I. In: *Ebooks libres et gratuits*, 2004. Disponível em: http://www.ebooksgratuits.com/ebooksfrance/montaigne_michel_de-essais_livre_i.pdf. Acesso em: 14 dez. 2007.

MOREIRA, L. C. C. Uma leitura da temática das multidões em Poe e Baudelaire. In: DUTRA, I.; PITTA, P. M. *Revista virtual Palpitar: literatura e cultura*. Porto Alegre, jul 2007. Disponível em: <http://www.palpitar.com.br/download.php?file=Multidoes.pdf>. Acesso em 12 jun. 2008.

ORICCHIO, L. Z. Rubem Fonseca reinventa Molière em trama policial. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 abr. 2000.

PAULINO, M. G. R, WALTY, I. L. C., CURY, M. Z. F. *Intertextualidades: Teoria e Prática*. Belo Horizonte: Editora Lê. 1995.

PERRONE-MOISÉS, L. Don Juan na literatura de hoje. In: RIBEIRO, Renato Janine. *A sedução e suas máscaras*. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PIRES, C. S. A tipologia do romance policial. In: PUCHEU, A. *Revista Garrafa*. 5ª ed, jan./abr. 2005. Disponível em: <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa5/6.html>. Acesso em: 29 mai. 2008.

POE, E. A. O homem das multidões. In: _____. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Org. e trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

REIMÃO, S. L. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

RITA, A. Mise en abyme. In: CEIA, C. *E - Dicionário de termos literários*, 2005. Disponível em: http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/M/mise_en_abime.htm. Acesso em: 13 abr. 2008.

ROCHA, A. C. Atriz faz de tudo para alcançar a fama. In: *Zaz cinema*, 1998. Disponível em: <http://www.terra.com.br/cinema/drama/marquise.htm>. Acesso em 10 jun. 2008

SÁ, N. de. Rubem Fonseca fala de morte em seu novo livro. *Tribuna da Bahia*. 17 abr. 2000. Disponível em http://portalliterat.terra.com.br/rubem_fonseca/Novidades_Rufo/. Acesso em: 16 fev. 2008.

_____. *Madame de Brinvilliers, la Marquise aux poisons*. Paris: Hachette, 1971.

- SAINT-GERMAIN. *La Reynie et la police au Grand Siècle*. Paris: Hachette, 1962
- SCLIAR, M. *Os leopardos de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- TODOROV, T. Tipologia do romance policial. In: *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 93-104.
- VASCONCELOS, S. G. Romance gótico: persistência do romanesco. In: _____. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- _____. A ascensão do romance. In: _____. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- VERÍSSIMO, L. F. *Borges e os Orangotangos Eternos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- VIDAL, A. J. *Roteiro para um narrador: Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- VISWANATHAN, J. Hybride. In: GRASSIN, J. M. *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, [s.d.]. Disponível em: <http://www.ditl.info/art/definition.php?term=2173>. Acesso em 23 out. 2004.
- VOLTAIRE. F. M. A. *Zadig ou do destino*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- WALTY, I. L. C., CURY, M. Z. F. Intertextualidade. In: CEIA, C. *E - Dicionário de termos literários*, 2005. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/I/intertextualidade.htm>. Acesso em: 18 jun. 2008.
- WATT, I. O Burlador e Dom Juan. In: _____. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robison Crusoe*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.