

ELAINE CRISTINA CARON BELANDA

RIMBAUD, MOLIÈRE E SADE LIDOS PELOS
BRASILEIROS:
aspectos da representação literária dos escritores franceses
homenageados na coleção “Literatura ou Morte”

ASSIS
2015

ELAINE CRISTINA CARON BELANDA

RIMBAUD, MOLIÈRE E SADE LIDOS PELOS
BRASILEIROS:
aspectos da representação literária dos escritores franceses
homenageados na coleção “Literatura ou Morte”

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

Orientadora: Dr^a. Daniela Mantarro Callipo

ASSIS
2015

A Leandro e a Amália, meus
grandes amores.

AGRADECIMENTOS

À Capes, pela concessão da bolsa, tornando esta pesquisa possível;

Ao Programa de Pós-Graduação e aos funcionários da Seção de Pós-Graduação;

À Profa. Dr^a. Maria Lídia Lichtscheidl Maretti por orientar minha formação acadêmica desde o início e pelas valiosas contribuições;

À Profa. Dr^a. Daniela Mantarro Callipo que passou a orientar a pesquisa num de seus momentos cruciais, com carinho e firmeza, proporcionando meios para que o presente trabalho se concretizasse;

À Profa. Dr^a. Ana Maria Carlos pela participação na banca do Exame de Qualificação e por suas importantes contribuições;

Ao Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves pela participação na banca do Exame de Qualificação assim como na Comissão Examinadora da Defesa Pública. Agradeço as generosas contribuições e a leitura atenta que enriqueceram este trabalho;

Aos membros da Comissão Examinadora da Defesa Pública, Profa. Dr^a. Adriana Dusilek, Prof. Dr. Adalberto Luís Vicente e Profa. Dr^a. Júlia Simone Ferreira, pelas discussões levantadas e pelas sugestões;

Aos professores Dr. Álvaro Simões Junior, Dr. Gilberto Figueiredo Martins, Dr. João Luís Cardoso Tápias Ceccantini, Dr. Marco Antonio Domingues Sant'Anna e Dr. Odil José de Oliveira Filho, cujas disciplinas oferecidas junto ao programa de pós-graduação forneceram ferramentas para o desenvolvimento deste trabalho e contribuíram em minha formação acadêmica;

A Leandro, meu esposo, pelo companheirismo, incentivo e apoio irrestritos em todos os momentos deste processo;

À minha filha Amália, pelo sorriso que me motiva todos os dias;

Aos meus pais, Luiz e Zezinha, pelo amor com que sempre se dedicaram à nossa família;

A toda a minha família: meus irmãos – Lucimar e Carlos –, cunhados – Ana Claudia e Aparecido – e sobrinhos – Gabriela, Amanda, Thalia, Arthur e Davi – pelo carinho com que sempre me recebem e que se tornou força motriz desta longa empreitada;

À Terezinha, Francisco, Luciano, Mariana e à toda sua família, que me acolheram com muito amor;

Aos queridos amigos, Geovana Gentili Santos, Elaine e Marco Aurélio Fabri, e Roberta Facina, pelo abraço reconfortante nos momentos difíceis e pela alegre companhia nos momentos de vitória;

À Mara Regina Garcia Gengo, que me ensinou uma nova forma de olhar e de sentir;

A todos, que direta ou indiretamente contribuíram para a realização deste trabalho, deixo os meus sinceros agradecimentos.

Não podemos deixar de ler. Ler, quase como
respirar, é nossa função essencial.

(Alberto Manguel, *Uma história da leitura*)

BELANDA, Elaine Cristina Caron. **Rimbaud, Molière e Sade lidos pelos brasileiros: Aspectos da representação literária dos escritores franceses homenageados na coleção “Literatura ou morte”**. 2015. 215 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2015.

RESUMO

Rimbaud, Molière e Sade. Estes são os três escritores franceses homenageados, respectivamente, por Leandro Konder, Rubem Fonseca e Bernardo Carvalho, na coleção “Literatura ou morte”, de 2000, da editora Companhia das Letras. A ideia da coleção teria surgido quando Leandro Konder apresentou a seu editor os originais do romance *A morte de Rimbaud*, em que, além de citar o poeta francês no título, inclui referências à literatura francesa. Contente com o resultado, o editor Luís Schwarcz contactou vários escritores para criarem romances que seguissem o mesmo modelo de *A morte de Rimbaud*, atendendo a duas premissas fundamentais: que fossem romances policiais e envolvessem o nome de um escritor consagrado pela crítica e pelo público, já falecido. Entre os sete volumes que seguiram a proposta, estão *O doente Molière* e *Medo de Sade*. Na construção destes romances seus autores foram levados a revisitar as biografias e as obras de cada um dos escritores homenageados, proporcionando releituras e novos significados a elas. O objetivo de nosso trabalho é investigar os motivos que levaram Konder, Fonseca e Carvalho a escolherem como tema de seus trabalhos literários justamente estes três escritores, além de constatar que esta escolha não foi arbitrária, mas direcionada pela editora, que além de se promover com a referência aos nomes dos escritores clássicos, coloca diante de si um novo nicho de leitores. A coleção possibilita a seus escritores seguirem duas propostas narrativas ao mesmo tempo, pois se caracteriza tanto como uma literatura de entretenimento, marcada pela escolha da forma, narrativa policial e biografia, e uma literatura de proposta, marcada pelo tema, que são as obras de escritores clássicos. São romances escritos tanto para aquele que busca na leitura um passatempo de viagem, como o acadêmico que procura nas entrelinhas citações e alusões a outros escritores. Ademais, objetivamos traçar uma leitura que considere as três obras em conjunto, perspectiva esta que entrevê a formação de um panorama histórico-literário retratado pelos romances, que contemplam os séculos XVII, XVIII e XIX.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea; Literatura francesa; Rimbaud; Molière; Sade; Konder, Fonseca, Carvalho.

BELANDA, Elaine Cristina Caron. **“Rimbaud, Molière et Sade lus par les brésiliens: aspects de la représentation littéraire des écrivains français honorés dans la collection “Literatura ou Morte”.**” 2015. 215 f. Thèse (Doctorat ès Lettres) – Faculté des Sciences et des Lettres, Universidade Estadual Paulista, Assis 2015.

RÉSUMÉ

Rimbaud, Molière et Sade. Ces sont les trois écrivains français qui ont été honorés, respectivement, par les brésiliens Leandro Konder, Rubem Fonseca et Bernardo Carvalho, dans la collection “Literatura ou morte”, de 2000, publiée par Companhia das Letras. L’idée de la collection est apparue lorsque Leandro Konder a soumis à son éditeur l’originel de son roman *A morte de Rimbaud*, où il cite le poète français dans le titre, et en plus, il fait plusieurs références à la littérature française. Heureux du résultat, le rédacteur Luis Schwarcz a contacté plusieurs écrivains pour créer des romans qui doivent suivre le même modèle de *A morte de Rimbaud*, en prenant deux prémisses fondamentales: qu’ils soient des romans policiers et qu’ils contiennent le nom d’un écrivain consacré par la critique et par le public. Parmi les sept volumes qui ont suivi la proposition, on a *O doente Molière* et *Medo de Sade*. Dans la construction de ces romans leurs auteurs ont été menés à revoir les biographies et les œuvres de chacun des écrivains honorés, en fournissant des relectures et de nouvelles significations pour elles. Le but de notre travail est d’étudier les raisons qui ont fait que Konder, Fonseca et Carvalho choisissent comme thème de leurs œuvres littéraires précisément ces trois écrivains, en essayant de démontrer que ce choix n’a pas été arbitraire, mais dirigé par l’éditeur, qui à part la promotion obtenue grâce aux références faites aux noms des auteurs classiques, atteint un nouveau type de lecteurs. La collection permet à ses écrivains de suivre deux propositions de récit en même temps, elle se caractérise à la fois comme une littérature de divertissement, marquée par le choix de la forme, le roman policier et la biographie, et une littérature de proposition, marquée par le thème, concernant les œuvres de auteurs classiques. Ces sont des romans écrits à la fois pour celui qui cherche dans la lecture un passe-temps de déplacement, et pour les académiciens qui cherchent les citations et les allusions à d’autres écrivains. En outre, nous avons cherché à établir une lecture qui considère les trois œuvres ensemble, pour comprendre la perspective fournie par la formation de la scène historique et littéraire dépeinte par les romans des XVII, XVIII e XIX siècles.

Mots-clés: Literatura brasileira contemporânea; Literatura francesa; Rimbaud; Molière; Sade; Konder, Fonseca, Carvalho.

BELANDA, Elaine Cristina Caron. **Rimbaud, Molière and Sade read by brazilians: aspects of literary representation of the french honored writers in the collection “Literatura ou morte”**. 2015. 215 f. Thesis (Doctor of Letters) - Faculty of Science and Letters, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2015.

ABSTRACT

Rimbaud, Molière and Sade. These are the three french writers honored, respectively, by Leandro Konder, Rubem Fonseca and Bernardo Carvalho, at the collection “Literatura ou morte” (2000 published by Companhia das Letras. The idea of the collection would have appeared when Leandro Konder submitted to his publisher the original novel *A morte de Rimbaud*, in that in addition to quote the french poet in the title, includes references to french literature. Enthusiastic with the result, the publisher Luis Schwarcz contacted several writers to create novels that follow the same model of *A morte de Rimbaud*, serving two fundamental assumptions: that they were crime novels and involved the name of an established writer by critics and the public, now deceased. Between the seven volumes that followed the proposal are *O doente Molière* and *Medo de Sade*. In constructing these novels his authors were brought to revisit the biographies and works of each of the honored writers, providing readings and new meanings to them. The goal of our work is to investigate the reasons Konder, Carvalho and Fonseca to choose the theme of his literary works precisely these three writers, and demonstrated that these choices was not arbitrary, but directed by the publisher, which besides promoting with the reference to the names of classical writers, sets before itself a new group of readers. The collection allows its writers follow two narratives proposals at the same time, it is characterized both as an entertainment literature, marked by the choice of form, crime novel, and biography, and a proposal literature, marked by the theme, which are the classical writers works. These are novels written for both the reader who search a traveling hobby, as to the academic who seeks the references and allusions to other writers. In addition, we aimed to draw a reading that considers the three works together, this perspective that glimpse the formation of a historical-literary panorama depicted by the novels, which include the XVII, XVIII and XIX.

Keywords: Contemporary Brazilian literature; French literature; Rimbaud; Molière; Sade; Konder, Fonseca, Carvalho.

SUMÁRIO

Apresentação	p. 11
Capítulo 1 – Coleção “Literatura ou morte”: Aspectos da literatura brasileira contemporânea em <i>A morte de Rimbaud</i> , <i>O doente Molière</i> e <i>Medo de Sade</i> ...	p. 17
1.1. A intertextualidade	p. 17
1.2. A questão do romance	p. 25
1.3. Os detetives e os crimes	p. 29
1.4. A verdade da literatura: em torno do romance histórico	p. 38
1.5. A literatura e o mercado	p. 45
1.6. Presença Francesa na coleção “Literatura ou morte”	p. 51
Capítulo 2 - Rimbaud, Molière e Sade, lidos pelos brasileiros Leandro Konder, Rubem Fonseca e Bernardo Carvalho	p. 55
2.1. <i>A morte de Rimbaud</i> , de Leandro Konder	p. 55
2.2. <i>O doente Molière</i> , de Rubem Fonseca	p. 106
2.3. <i>Medo de Sade</i> , Bernardo Carvalho	p. 143
Capítulo 3 – Os clássicos da coleção “Literatura ou morte”	p. 176
3.1. Por que estes clássicos?	p. 176
3.2. O passado revisitado: três escritores, três séculos	p. 185
3.3. A representação dos escritores franceses nos romances de Fonseca, Konder e Carvalho	p. 190
Considerações Finais	p. 203
Referências	p. 208

APRESENTAÇÃO

Um crime a ser desvendado e um grande nome da literatura ocidental, já falecido, envolvido na misteriosa trama. Estas são as duas regras básicas da coleção “Literatura ou morte”, lançada em 2000 pela editora Companhia das Letras e que conta com a colaboração de oito escritores, entre os quais Leandro Konder, Rubem Fonseca e Bernardo Carvalho.

A ideia da coleção teria surgido após o filósofo e escritor Leandro Konder ter mostrado a seu editor, Luiz Schwarcz, os originais de um novo romance chamado *A morte de Rimbaud*. A partir da observação dos elementos que compõem a trama – uma narrativa policial que chama à cena renomados escritores e discute aspectos intrínsecos do ofício de escritor – Schwarcz resolveu convidar outros escritores para que escrevessem romances, seguindo as duas regras que ele estabeleceu para, desta maneira, formar uma coleção.

Este projeto de publicar uma coleção não seria uma novidade para a editora, já que a criação de séries temáticas é uma de suas estratégias de publicação. A Companhia das Letras, fundada em 1986 pela iniciativa de Luiz Schwarcz, egresso da Editora Brasiliense, começou pequena, mas foi ganhando espaço no mercado editorial até se transformar em uma das mais importantes do país. Em entrevista a Teodoro Koracakis (2005), Schwarcz afirma que sua intenção era a de criar uma editora diferenciada, em que a qualidade do texto fosse a mola propulsora, mas que também atingisse todos os outros componentes do livro.

O projeto inicial da editora Companhia das Letras possuía já uma estratégia editorial bem definida que evitava grandes riscos; ou seja, só seriam publicados livros que pudessem ficar por mais tempo no catálogo da editora e não aqueles de venda rápida como os *best-sellers*. Além disso, o editor se concentra, até hoje, na publicação de nomes que já estão consagrados pelo público e pela crítica, não deixando muito espaço para novos escritores.

Outra preocupação de Schwarcz é acompanhar de perto a produção de seus escritores e sempre fazer sugestões, encomendas e também organizar publicações em séries, o que compõe uma estratégia editorial bastante eficaz. Estas coleções podem ser mais formais, com capa, diagramação e tema iguais; ou apenas com alguma pequena conexão entre si. No caso da coleção “Literatura ou morte” houve um trabalho gráfico

cuidadoso, por parte do publicitário Marcello Serpa e do designer Raul Loureiro, para que todos os livros que a integram fossem visualmente identificados e para que os nomes dos autores – tanto os homenageados como os contemporâneos – ficassem em destaque no centro da capa.

Desta proposta da editora surgiram mais sete romances, além de *A morte de Rimbaud*, que são: *Medo de Sade*, *Os leopardos de Kafka*, *O doente Molière*, *Bilac vê estrelas*, *Borges e os orangotangos eternos*, escritos, respectivamente, pelos brasileiros: Bernardo Carvalho, Moacyr Scliar, Rubem Fonseca, Ruy Castro e Luis Fernando Veríssimo; além de *Stevenson sob as palmeiras*, do argentino naturalizado canadense Alberto Manguel, e *Adeus, Hemingway*, do cubano Leonardo Padura Fuentes.

Ainda eram esperados mais alguns romances, pois como afirma Mauricio Stycer (2000) em texto para a revista *Época* intitulado “O prazer do crime”, sobre o lançamento da Coleção, Ricardo Piglia escreveria sobre Leon Tolstói, José Saramago sobre Alexandre Dumas, Patrícia Melo sobre Edgar Allan Poe, Milton Hatoum sobre Euclides da Cunha e Zuenir Ventura sobre Glauber Rocha. Outro artigo, “Companhia das Letras lança coleção Literatura ou Morte”, publicado no *Diário do grande ABC* (2000), que se propunha a divulgar o lançamento da coleção que ocorreria durante a Bienal de São Paulo, destacava que Schwarcz teria revelado que Jô Soares também participaria da coleção, mas ainda não havia escolhido o autor a homenagear; Luiz Alfredo Garcia-Roza escreveria sobre Melville e a escritora britânica P. D. James havia escolhido homenagear Jane Austen, revelando, portanto, que a ideia da coleção era um sucesso entre os escritores ligados à editora.

Em 2001, no entanto, Schwarcz deu a coleção por encerrada e afirmou que mesmo se mais romances com a mesma proposta fossem publicados, não apresentariam a mesma identificação com a coleção. Atualmente, podemos observar que alguns dos romances que integram a coleção originalmente ganharam novas capas em suas reedições. É o caso de *Bilac vê estrelas*, de *Os leopardos de Kafka* e de *Borges e os orangotangos eternos*, reeditados pela própria Companhia das Letras. *O doente Molière*, por sua vez, também ganhou nova capa, mas o motivo é a mudança de editora. Em 2009, após vinte anos de parceria, Rubem Fonseca deixou a Companhia das Letras e suas obras passaram a ser publicadas pelo selo Agir, da Ediouro Publicações; um ano depois, os livros migraram para o selo Nova Fronteira, também da Ediouro, segundo informação contida no artigo “Nova Fronteira lança dois novos livros de Rubem Fonseca na Flip” (2011).

Ainda segundo Koracakis (2008), a coleção obteve sucesso no Brasil e inclusive foi publicada em outros países. A editora colombiana Norma comprou os direitos de alguns romances da coleção para publicar na América Latina e publicou outros quatro escritos sob sua encomenda: *Camus, La conéxion africana*, de Rafael Humberto Moreno-Duran (2003); *Cinco tardes com Simenon*, de Julio Paredes (2003); *Rubén Dario y la sacerdotisa de Amon*, de Germán Espinosa (2003), e *El corazón de Voltaire*, de Luis López Nieves (2005). Koracakis afirma também que a editora portuguesa ASA foi a única a publicar a coleção quase na íntegra, tendo somente substituído o romance dedicado ao brasileiro Olavo Bilac por um sobre Fernando Pessoa – *Os fantasmas de Pessoa*, de Manuel Jorge Marmelo (2004).

Em nossas pesquisas pelos livreiros e livrarias na internet, pudemos constatar que a coleção publicada pela editora ASA manteve a arte da capa tal como foi publicada pela Companhia das Letras no Brasil. Por sua vez, a editora Norma modificou as capas, ainda que mantivesse uma identificação entre os volumes, reforçada pelo logotipo e o título da coleção.

É de fácil comprovação, portanto, que a Coleção “Literatura ou morte” compõe um projeto bem sucedido, tanto no que diz respeito a sua execução, como a sua divulgação. Seu sucesso se deve à união de alguns fatores que destacaremos a seguir.

O primeiro deles é a escolha dos homenageados no projeto. Foram eleitos escritores clássicos, conhecidos pela grande maioria do público leitor e que são autores de obras significativas no contexto literário universal. Além disso, suas biografias chamam a atenção por serem marcadas por aventuras, conflitos e inadequações à ordem vigente. Rimbaud foi o “poeta maldito”, o gênio da poesia que escreveu quase toda sua obra antes dos vinte anos e abandonou a literatura para se aventurar por outros países e culturas; Sade, por compor uma obra que fugia a todos os padrões de sua época e que chocou a sociedade francesa do século XVIII, viveu grande parte de sua vida encarcerado; Molière, perseguido pelos poderosos por ridicularizar a sociedade francesa do século XVII, teve algumas de suas peças censuradas; Stevenson deixou a Escócia e foi viver no Pacífico Sul, em Samoa; Hemingway participou de várias guerras e quando escolheu morar em Cuba teria sido vigiado pelo FBI; Borges criou um mundo à parte com sua literatura que envolve conceitos da cabala e do ocultismo; Kafka teve conflitos familiares, principalmente com seu pai; Bilac, o “Príncipe dos poetas”, teve uma vida literária cheia de facetas, era o poeta parnasiano, sério, de gosto refinado ao mesmo tempo em que escrevia poesias satíricas e crônicas políticas nos periódicos da época.

Os escritores brasileiros e internacionais que foram convidados a escrever para a coleção também são responsáveis pelo interesse dos leitores. São escritores que já se firmaram no mercado e possuem sua marca registrada, tanto com respeito ao estilo literário, quanto aos temas que circundam sua obra e leitores que acompanham sua carreira. Alguns deles já se consagraram por meio do próprio gênero policial, como é o caso de Rubem Fonseca, de Leonardo Padura Fuentes e de Luís Fernando Veríssimo. Outros, ainda que não tivessem tanta intimidade com a forma, usaram sua experiência como leitores de policiais na criação de seus romances.

Outro aspecto que corroborou o sucesso da coleção é a forma como ela se apresenta, sob a roupagem do romance policial, gênero que sempre teve grande aceitação entre o público leitor e que, desde o fim do século passado vem alcançando o meio acadêmico pela grande revitalização pela qual passou.

Luiz Alfredo Garcia-Roza (1936), criador do personagem delegado Espinosa, citado pelo personagem Sdruws em *A morte de Rimbaud*, é exemplo disso. Formado em filosofia e psicologia, foi professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e é autor de oito livros sobre psicanálise e filosofia. Deixou a vida acadêmica para dedicar-se à ficção policial. Seu primeiro romance, *O silêncio da chuva* (1996) foi ganhador do Prêmio Jabuti e do Prêmio Nestlé de literatura, ambos em 1997.

Aliada ao gênero policial, a veia biográfica também corresponde à parte da atenção que se deu aos romances. O interesse pelo gênero, já consolidado em outros países, vem crescendo grandemente no Brasil nas últimas décadas, tanto no contexto literário como cinematográfico.

Pensando na classificação feita por Umberto Eco (2011) e seguida por José Paulo Paes (2001), podemos pensar que a coleção “Literatura ou morte” traz implícita uma proposta de unir duas vertentes literárias distintas: uma literatura de entretenimento que é marcada pela escolha da forma narrativa: romance policial e biografia, e uma literatura de proposta que é marcada pelo tema, que são as obras de escritores clássicos, escritores que oferecem uma visão de mundo única e inconfundível, além de uma forma de representação artística da realidade em que problematiza os valores e desafia o leitor a uma interpretação crítica.

Essa união leva à criação de romances mais complexos do que a grande maioria dos romances policiais encontrados no mercado, pois consideram um diversificado público leitor, ao qual atendem igualmente. É leitor da coleção tanto aquele que busca

na leitura um passatempo de viagem, como o acadêmico que procura nas entrelinhas citações e alusões a outros escritores.

Portanto, levando em conta o cuidado com o qual a coleção “Literatura ou Morte” foi pensada e desenvolvida e partindo da constatação de que ainda não foi realizado nenhum estudo de grande porte, no sentido de analisar comparativamente os volumes publicados pela editora Companhia das Letras no Brasil, nosso objetivo é a realização deste empreendimento.

Optamos por selecionar três romances que tivessem uma ligação mais estreita e que ultrapassasse a questão temática da coleção. Desta forma, o fato de existirem três volumes em que os homenageados são escritores franceses e levando em conta o fato de nossa formação em língua e literatura francesa, este pareceu-nos um critério bastante eficaz na escolha do *corpus*.

Assim, além de trazer à tona reflexões a respeito do diálogo entre as literaturas brasileira e francesa em fins do século XX, este trabalho pretende discutir a escolha, por parte dos escritores brasileiros, de três figuras polêmicas – Rimbaud, Sade e Molière – tendo em vista que, coincidentemente ou não, cada um destes escritores representa um dos três grandes gêneros: poesia, romance e teatro.

Nosso trabalho tem, portanto, como objetivo, realizar uma leitura de cada um desses romances a partir do viés da relação intertextual que está estabelecida já na capa dos romances – os nomes do escritor homenageado e do escritor que homenageia aparecem em destaque juntos – exprimindo uma proposta de diálogo que coloca os dois, o clássico e o contemporâneo, no mesmo patamar, numa relação de igualdade, de dependência recíproca.

Desta forma, pretendemos observar nos três romances que dialogam com a literatura francesa como os escritores brasileiros leem esses escritores clássicos, temas de seus romances e como, em conjunto, os três volumes formam um panorama de importantes momentos da literatura francesa, marcados principalmente pela ruptura com os modelos vigentes. Além disso, nossa leitura dos três volumes da coleção “Literatura ou morte” defende a tese de que a escolha dos escritores homenageados não é meramente subjetiva, como a princípio o projeto deixa entrever, haja vista que escritores representantes dos três grandes gêneros – poesia, teatro e romance – são temas dos escritores brasileiros.

No primeiro capítulo, intitulado “Coleção ‘Literatura ou morte’: aspectos da literatura brasileira contemporânea em *A morte de Rimbaud*, *O doente Molière* e *Medo*

de Sade”, recapitulamos as principais teorias que utilizaremos na análise dos romances, tais como a intertextualidade, a teoria do romance, a relação da literatura com o mercado e a presença francesa na literatura brasileira.

O segundo capítulo é o mais longo, pois comporta as análises dos três romances que selecionamos como *corpus* do trabalho. O primeiro tópico é dedicado à apresentação e análise de *A morte de Rimbaud*, de Leandro Konder; o segundo a *O doente Molière*, de Rubem Fonseca, e o terceiro a *Medo de Sade*, de Bernardo Carvalho. A ordem que elegemos para apresentar os romances corresponde à ordem de sua publicação.

No terceiro capítulo, “Os clássicos da coleção “Literatura ou morte”, além de tomar, de forma comparativa, os três romances analisados anteriormente, nos propomos a elaborar a tese de que, em conjunto, *A morte de Rimbaud*, *O doente Molière* e *Medo de Sade*, recriam uma pequena história da literatura francesa, por apresentarem três personagens-escreitores representantes dos três grandes gêneros literários, de forma que a coleção possa formar seus leitores para ler os clássicos e também angariar novos leitores através da associação do nome da editora (e de seus escritores) à Rimbaud, Molière e Sade.

Por último, em Considerações Finais, faremos um apanhado das principais conclusões a que chegamos em nossa pesquisa.

CAPÍTULO 1

COLEÇÃO “LITERATURA OU MORTE”: ASPECTOS DA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA EM *A MORTE DE RIMBAUD, O DOENTE* *MOLIÈRE E MEDO DE SADE*

1.1. A intertextualidade

A literatura se escreve certamente numa relação com o mundo, mas também apresenta-se numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens.

(Tiphaine Samoyault)

Como é possível observar a partir da afirmação de Tiphaine Samoyault, a intertextualidade, enquanto relação de um texto com o mundo e consigo mesmo, sempre existiu. A literatura se constrói ao longo da história a partir de si mesma, dos diálogos travados entre os textos, das imitações, das inspirações, enfim, cada obra está inserida em um contexto cultural e se relaciona com ele e com o mundo.

Por esta razão, ainda que repetida à exaustão, a famosa frase de Julia Kristeva, merece ser ainda uma vez lembrada: “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 1974, p. 64).

A definição de Kristeva, elaborada a partir dos estudos das obras *Problemas da poética de Dostoievski* e *A obra de François Rabelais*, de Bakhtin, divulgada em dois artigos, “A palavra, o diálogo no romance” (em que o termo *intertextualidade* apareceu pela primeira vez) e “O texto fechado”, publicados respectivamente em 1966 e 1967 na revista *Tel Quel* e retomados em 1969, em sua obra *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, marca a tomada de consciência, por parte dos críticos e dos escritores, a respeito da relação da literatura consigo mesma e com sua história.

Como constata a professora, romancista, crítica literária e tradutora francesa, Tiphaine Samoyault, em *A intertextualidade* (2008), o que os estudos sobre a intertextualidade observam são os mesmos fenômenos de que a tradicional crítica das fontes tratava. O que muda é a perspectiva, que deixa de ser estritamente biográfica ou psicológica.

Buscando uma definição para o termo, Samoyault se questiona sobre o que seria de fato a intertextualidade:

Disfarce de uma antiga e tradicional crítica das fontes ou reflexão nova sobre a propriedade literária e a originalidade de um texto? Noção histórica, criada para se fazer corresponderem o discurso literário e práticas modernas de escritura, ou conceito teórico, capaz de dar conta de todos os liames das obras com a literatura? Fenômeno, entre outros, das modalidades da escritura literária ou ponto decisivo para compreender uma parte essencial de seu trabalho? (SAMOYAUULT, 2008, p. 10)

O termo foi utilizado e definido com tantos sentidos diferentes que se tornou uma noção ambígua, embora neutra, e muitas vezes substitui a maneira técnica pela qual se nota a presença de um texto dentro de outro, como “tessitura, biblioteca, entrelaçamento, incorporação ou simplesmente diálogo” (SAMOYAUULT, 2008, p. 09).

Muitas são as formas que a intertextualidade pode tomar dentro de um texto: citação, alusão, referência, pastiche, paródia plágio, colagens. Além disso, a retomada de um texto existente pode ser consciente ou aleatória, lembrança, homenagem, submissão a um modelo, inspiração ou subversão a um modelo.

Samoyault apresenta uma nova maneira de abordar a questão da intertextualidade no discurso literário. A crítica francesa propõe, portanto, pensar a intertextualidade de uma forma unificada, reunido seus traços em torno da ideia de memória, dado que ela seria justamente a memória que a literatura tem de si mesma. (Idem, 2008, p. 10).

Depois de ter sido produzido no contexto do estruturalismo e dos estudos sobre a produção textual, o conceito “migrou”, como diz Marc Angenot, do lado da poética e sofreu uma espantosa inflação de definições. Assim a noção situa-se no cruzamento de práticas muito antigas (citação, pastiche, retomada de modelos. . .) e de teorias modernas do texto: o caráter recente do vocábulo, o fato de que seja uma questão importante das posições teóricas atuais, não deve mascarar a idéia que permite compreender e analisar uma característica maior da literatura, o perpétuo diálogo que ela tece

consigo mesma; não um simples fenômeno entre outros, mas seu movimento principal. (SAMOYAULT, 2008, p. 14)

Ela segue refazendo a história dos estudos sobre a intertextualidade, apontando os principais estudiosos que se debruçaram sobre ela: Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, Michael Rifaterre, Gérard Genette, Antoine Compagnon, Laurent Jenny e Michel Schneider, apontando as contribuições de cada numa tentativa de definição.

Bakhtin foi responsável pela noção de intertextualidade, presente em seus estudos, embora o termo não tenha sido por ele empregado. Segundo José Luiz Fiorin, Bakhtin empregou o termo intertextual, uma única vez: “as relações dialógicas intertextuais e intratextuais. Seu caráter específico (extralingüístico). Diálogo e dialética.” (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, a responsável por introduzir os estudos bakhtinianos na França. Quando comparada à versão em espanhol, traduzida diretamente do russo, nota-se que não há nenhuma ocorrência deste termo.

Apesar de Kristeva ter sido a primeira a usar o termo, ela encontrou a noção para defini-lo na obra do crítico russo Mikhail Bakhtin, que defende a ideia da multiplicidade de discursos trazida pela palavra.

Em *Questões de literatura e de estética* (2014), Bakhtin observa que o romance não foi inventado sem que houvesse alguma relação com os outros gêneros; assim, ele é fruto do questionamento, da releitura dos outros gêneros já existentes, tendo em vista uma nova época, em que surgiam novas necessidades.

Em sua teoria sobre a polifonia, feita a partir da análise das obras de Dostoiévski, nas quais observa as relações do romance moderno com a tradição, Bakhtin aponta que, dentro de um mesmo texto, várias vozes diferentes criam uma relação dialógica, ou seja, uma relação de choque, de confronto, o que proporciona aos personagens terem sua própria ideologia, sua própria forma de olhar o mundo, independentes daquelas do autor.

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. [...] Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios

sujeitos desse discurso diretamente significante. Por esse motivo, o discurso do herói não se esgota, em hipótese alguma nas características habituais e funções do enredo e da pragmática, assim como não se constitui na expressão da posição propriamente ideológica do autor (como em Byron, por exemplo). A consciência do herói é dada como outra, a consciência do *outro* mas ao mesmo tempo não se objetifica, não se fecha, não se torna mero objeto da consciência do autor. Nesse sentido, a imagem do herói em Dostoiévski não é a imagem objetivada comum do herói no romance tradicional. (BAKHTIN, 1997, p. 04-05)

Barthes aborda a intertextualidade de um prisma muito parecido com o de Kristeva. Para ele a intertextualidade não se reduz a um problema de fontes ou de influências, como foi tratado por muito tempo. Está intimamente ligada à leitura, à recepção literária, a um mergulho no universo dos textos.

Rifaterre, por sua vez, encara a intertextualidade do ponto da recepção. Ele faz uma diferenciação entre intertexto e intertextualidade: aquele seria o fenômeno que orienta a leitura do texto e governa sua interpretação.

Gérard Genette, em 1982, em *Palimpsestes: La littérature au second degré*, aponta que o objeto da poética não é o texto, mas o arquitexto, a arquitekstualidade do texto, ou ainda, a *transtextualidade*, que seria tudo o que o coloca em relação com outro texto:

O objeto da poética, como de certa forma eu já disse, não é o texto, considerado na sua singularidade (este é, antes, tarefa da crítica), mas o *arquitexto*, ou, se preferirmos, a arquitekstualidade do texto (como se diz, em certa medida, é quase o mesmo que a “literariedade da literatura”), isto é, o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – do qual se destaca cada texto singular. Eu diria hoje, mais amplamente, que este objeto é a transtextualidade, ou transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”. (GENETTE, 2010, p. 13)

Na sequência ele distingue cinco tipos de relações transtextuais, elencadas de acordo com uma ordem crescente de abstração, implicação e globalidade. O primeiro é o equivalente ao denominado *intertextualidade* por Julia Kristeva, uma relação de co-presença entre dois ou mais textos (citação, plágio, alusão):

Quanto a mim, defino-o de maneira sem dúvida restritiva, como uma relação de copresença entre dois ou vários textos, isto é,

essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro. Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da citação (com aspas, com ou sem referência precisa); sua forma menos explícita e menos canônica é a do plágio (em Lautréaumont, por exemplo), que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a alusão, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete... (GENETTE, 2010, p. 14)

O segundo tipo é constituído pela relação – menos explícita e mais distante – que o texto mantém com o seu *paratexto*, que seriam título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, notas marginais e de rodapé, epígrafes, ilustrações, orelha, capa, e até mesmo autógrafos ou alógrafos, ou seja, comentários oficiais ou não que trazem informações extras ao leitor.

O terceiro tipo de transcendência textual, que Genette chama de *metatextualidade*, é a relação, chamada de “comentário”, que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo e até mesmo sem nomeá-lo.

O quarto tipo de transtextualidade se refere ao principal objeto de estudo de Genette em *Palimpsestos*, é a *hipertextualidade* que é toda relação que une um texto B (*hipertexto*) a um texto anterior A (*hipotexto*) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário. O hipertexto geralmente é considerado uma obra literária, pois quase sempre deriva de uma obra de ficção.

O quinto tipo é o mais abstrato e o mais implícito, é a *arquitextualidade*. Trata-se de uma relação silenciosa, uma menção paratextual, que pode ser titular (como em Poesias, Ensaaios, o *Romance da rosa*) ou infratitular (como indicação que acompanha o título, na capa: Romance, Narrativa, Poemas).

Por sua vez, Antoine Compagnon, em seu *O trabalho da citação*, cria uma imagem muito interessante sobre o ato da leitura e da citação, imagem esta que mais se aproxima do nosso entendimento do que seja a intertextualidade:

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 – apresenta-se 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, torna-se, segundo Laurent Jenny, em seu artigo “Intertextualidades”, uma palavra desconhecida: “Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal qual a palavra duma língua ainda desconhecida.” (JENNY, 1979, p. 5).

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, há 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 proliferaram 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 – sua biblioteca –, buscar as marcas deixadas por estas leituras.

No entanto, nem sempre foi assim, pois 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. (JENNY, 1979, p.6).

Esta tendência da literatura contemporânea e pós-moderna¹ chama o leitor a participar da significação da obra, ele é jogado para dentro dela e se torna parte

¹ Quando o utilizamos o termo *pós-moderno*, estamos pensando na definição proposta por Linda Hutcheon, em sua *Poética do pós-modernismo*. Segundo a crítica canadense,

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)

indispensável na criação do sentido, é co-autor do texto. A leitura pode se tornar uma caça às citações e alusões, fazendo com que o leitor, desta forma, se identifique com um detetive que faz investigações em busca da biblioteca do autor que lê, ou numa atitude mais reflexiva, perguntar-se porque o “autor” leu aquele texto e o motivo de tê-lo trazido para seu próprio texto. De qualquer forma, torna-se um jogo consciente de esconde e revela, pois cada texto tem em sua tessitura fios de inúmeros outros textos e, a partir de determinada obra, passa-se a ter contato com grande número de outras por meio das relações intertextuais.

Os estudos intertextuais, segundo Tiphaine Samoyault, substituíram a sucessão pelo movimento, a fixidez dos encadeamentos histórico-lógicos pelo estudo da circularidade dos liames entre os enunciados; desta forma, os textos não são atribuídos a um lugar fixo, ao contrário do que tentam estabelecer o cânone e a instituição literária.

Para a estudiosa, as questões de anterioridade e de influência não contam mais, importando somente a possibilidade que oferece a intertextualidade de mostrar como se constituem, em profundidade, em espessura e em tempo, um estilo ou uma linguagem. (SAMOYULT, 2008 p. 138-139).

Todas essas mudanças também geraram uma nova forma de olhar para o artista, a identidade autoral ganhou *status* e em muitos casos, o interesse pelo autor e sua vida superou o interesse pela própria obra. Roland Barthes, em seu texto “A morte do autor”, aponta para o fato de que a figura do autor, tal como ainda a conhecemos hoje, é produto das modificações ocorridas na sociedade ao longo do tempo:

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. Então é lógico que, em matéria de literatura, seja o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido a maior importância à “pessoa” do autor. (BARTHES, 2004, p. 58)

O efeito colateral deste interesse pelo gênio criativo, pela pessoa do autor é que, muitas vezes, a biografia toma o lugar da obra. Como Barthes assinala, a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente ligada à figura do autor, pois ele “ainda reina nos manuais de história literária, nas biografias de escritores,

Trata-se de uma estética que prima pela multiplicidade, pelas diferenças e pela impossibilidade de classificação, marcada pela busca da “presença do passado”, sem nostalgia, com consciência e distanciamento crítico.

nas entrevistas de periódicos, e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças a seu diário íntimo, a pessoa e a obra” (Idem, p. 58). É o caso, por exemplo, de Rimbaud, um dos poetas mais famosos da Literatura Francesa, que muitas vezes tem o interesse do leitor desviado de seus poemas para as curiosidades de sua biografia.

No entanto, os novos estudos críticos trouxeram à tona questionamentos tanto com relação à figura do autor, como quanto à originalidade, pois os estudos dos gêneros literários apontaram para o fato de que não se pode falar em “obra original”, já que na prática toda obra se configura como uma retomada, uma releitura, um reaproveitamento do que já havia sido feito.

A respeito da originalidade, Barthes afirma:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações oriundas dos mil focos da cultura. (BARTHES, 2004, p. 62)

As raízes desse conceito podem ser encontradas nos estudos da obra de Mikhail Bakhtin. Quando discorre sobre o gênero romanesco, Bakhtin (2014) observa que ele não foi inventado sem que houvesse alguma relação com os outros gêneros; assim, ele é fruto do questionamento, da releitura dos outros gêneros existentes, tendo em vista uma nova época, em que surgiam novas necessidades.

Citando Roland Barthes, podemos fazer uma síntese de todas as ideias discutidas e resumi-las a um pensamento por ele lançado e que nos parece bastante emblemático neste momento da crítica literária. Ao refletir sobre a figura do autor, ele a compara à figura do copista, assim “o escritor pode apenas imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo que nunca se apoie em apenas uma delas.” (BARTHES, 2004, p. 62). Chega desta maneira, à conclusão de que a figura responsável pela construção do texto é não o autor, mas o leitor, pois é nele que o texto atinge sua unidade:

Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de

que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito. (Idem, p. 64).

É, portanto, tendo em vista o jogo de leituras entrecruzadas, realizadas por Konder, Fonseca e Carvalho e a partir da consciência de que o leitor é o lugar em que o discurso passa a existir, que iremos abordar os três romances, *A morte de Rimbaud*, *O doente Molière* e *Medo de Sade*.

1.2. A questão do romance

Um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam. Mesmo quando não existem num bosque trilhas 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.

(Umberto Eco)

Como se sabe, *A morte de Rimbaud*, *O doente Molière* e *Medo de Sade* fazem parte de um projeto da editora paulista Companhia das Letras que, juntamente com outros cinco romances, formam a coleção “Literatura ou morte”. Contudo, ainda que pertençam ao mesmo projeto editorial, a leitura dos três romances selecionados como *corpus* do presente trabalho nos mostra que se tratam de três modelos narrativos completamente distintos. Cada autor teve a liberdade para imprimir sua personalidade e seu estilo ao responder à convocação da editora e criar uma narrativa que atendesse às duas premissas básicas lançadas pelo editor Luiz Schwarcz: um crime a ser desvendado e um grande nome da literatura, já falecido, numa trama de mistério.

A morte de Rimbaud se apresenta com a particularidade de não fazer parte da encomenda da editora, mas de ser, de fato, a obra que gerou a ideia da coleção. Segundo as entrevistas aos jornais e revistas na época do lançamento da coleção, Konder teria entregado os originais de *A morte de Rimbaud* para que seu editor lesse. O romance teria nascido de uma necessidade do escritor em dar uma pausa ao seu trabalho teórico. Após a leitura, a trama composta por Konder incitou em Schwarcz a ideia de uma sequência de textos com a mesma temática e, então, vários outros escritores foram chamados a integrá-la.

Portanto, embora sigam o mote proposto pelo editor, algumas características peculiares deste romance não serão encontradas nos outros sete romances. *A morte de Rimbaud* é o romance que mais trata de questões inerentes ao universo literário e também que retrata de forma paródica o próprio sistema editorial.

O doente Molière, escrito por um dos mestres da narrativa policial brasileira, ainda que apresente vários elementos inovadores em sua estrutura narrativa, é, entre os três, o que mais se aproxima da narrativa policial convencional, aquela conhecida do grande público. Há no romance a morte do dramaturgo Molière, indícios de que se trata de um crime, um detetive determinado a investigar e uma lista de suspeitos com motivação para cometer o crime.

Medo de Sade, por sua vez, é o mais provocativo no sentido em que, ao mesmo tempo em que atende às regras propostas pela coleção, ao inserir um assassinato a ser desvendado e o nome de um escritor clássico envolvido na trama – Marquês de Sade –, se distancia dela, pois Sade figura apenas como um *fantasma* que percorre o imaginário do personagem e o estilo narrativo do romance, mas não como um personagem da trama.

Ainda que todos se encaixem dentro da categoria de romances policiais, cada um possui uma maneira única de se adaptar ao gênero: *A morte de Rimbaud* é composta por uma série de narradores, são quase tantos quanto o número de personagens; *O doente Molière* mescla as características do romance histórico contemporâneo ao enredo policial; *Medo de Sade*, por sua vez, também é um romance policial, porém dividido em duas partes (Ato 1 e Ato 2), em que a primeira parte dialoga com a estrutura dramática de diálogos, lembrando uma peça de teatro.

Não pretendemos, em nosso estudo, buscar uma classificação genérica destes textos, pois compreendemos que este não é um aspecto relevante na construção de nossa leitura. Nosso objetivo é lançar algumas reflexões acerca do hibridismo genérico, como

elemento constitutivo na narrativa, além de esboçar um panorama do romance policial e do romance histórico, a fim de observar como os modelos são assimilados e traduzidos por Konder, Fonseca e Carvalho.

Bakhtin, ao discorrer sobre o romance, destaca que se trata de um gênero jovem, que se originou da mescla de outros e, por isso, é este um gênero híbrido por excelência. Buscando uma teoria do romance, Bakhtin retoma as raízes do gênero:

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, 2014, p. 412).

A paródia é, portanto, uma das características do romance que Bakhtin considera como um diferencial dos outros gêneros: “O romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom.” (BAKHTIN, 2014, p. 399).

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

O romance, tal como se conhece, embora seja uma forma literária nova, possui muitos elementos que foram herdados dos gêneros constituídos. Bakhtin aponta o romance como um gênero em constante evolução e de caráter essencialmente híbrido e inacabado. Ele compara o estudo do gênero romanesco ao estudo das línguas vivas e jovens, enquanto o estudo dos gêneros constituídos, como da epopeia, por exemplo, seria como o estudo de uma língua morta, em que não há mudanças e evoluções.

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. (BAKHTIN, 2014, p. 397).

Mas, se o romance nasceu a partir de outros gêneros, seu nascimento não significou uma conformidade a eles, muito pelo contrário, a relação que estabelece com os outros gêneros é complexa. Ao passo que se afirma, modifica também a maneira com a qual lidamos com os outros gêneros:

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, 2014, p. 427).

Os gêneros anteriores a ele, já constituídos, foram revistos, parodiados e questionados, já que não se adequavam à nova realidade, na qual a verdade e o passado absoluto da epopeia não encontram espaço. Desta forma, o melhor representante da era moderna seria um gênero que expressasse as tendências evolutivas deste novo mundo.

Em *O universo do romance*, Roland Bourneuf e Réal Ouellet, descrevem o que consideram ser a característica mais marcante do gênero, responsável por lhe assegurar sucesso e vida longa:

O caráter “aberto” do gênero, que permite trocas recíprocas, a sua aptidão para integrar, segundo dosagens diversas, os elementos mais díspares – documentos em bruto, fábulas, reflexões filosóficas, preceitos morais, canto poético, descrições –, a sua ausência de fronteiras, numa palavra, contribui para fazer o seu sucesso – cada um acaba por nele encontrar o que procura – e para lhe assegurar longa vida: a extrema maleabilidade permitiu-lhe sair triunfante de todas as crises.” (BOURNEUF, OUELLET, 1976, p. 27)

Este gosto pela variedade e pela mescla de gêneros se acentua principalmente no período identificado por Linda Hutcheon (1991) como pós-modernidade; segundo ela, podemos observar que a mídia, nos tempos atuais, influencia a escrita contemporânea e muitos romances inserem elementos midiáticos em sua própria constituição. Entretanto, 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.

Como a ideia central da coleção “Literatura ou morte” era a criação de narrativas policiais, este é um aspecto que concerne aos três títulos que iremos analisar. Desta forma, parece-nos relevante fazer algumas considerações a respeito da tradição do gênero policial.

1.3. Os detetives e os crimes

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.

(Flávio Carneiro)

As narrativas policiais fizeram muito sucesso entre o público leitor desde o seu surgimento. Como aponta Sandra Reimão em seu livro *O que é romance policial* (1983), no século XIX, quando Poe lançou as bases do gênero, a população estava se acostumando com a leitura cotidiana de jornais e folhetins e algumas publicações possuíam um espaço reservado aos fatos diversos, ou seja, histórias excepcionais e crimes raros que começaram a fazer crescer as vendas dos exemplares. Desta forma, as narrativas policiais que apresentavam histórias de crimes misteriosos e aparentemente insolúveis, desvendados por detetives hábeis, chamavam a atenção dos leitores e também garantiam uma boa vendagem.

No entanto, por muito tempo, no Brasil, a narrativa policial permaneceu relegada quase sempre ao rol da literatura comercial e foi considerada, em sua grande maioria, de baixa qualidade literária. Mesmo quando o autor conseguia ultrapassar a barreira do

valor estético, ainda se deparava com o preconceito. A esse respeito vejamos um depoimento de Paulo Medeiros e Albuquerque, intitulado “As dificuldades encontradas por quem envereda no gênero policial”:

Em 1973, quando publicamos o livro *Os Maiores Detetives de Todos os Tempos*, edição da Editora Civilização Brasileira em convênio com o Instituto Nacional do Livro, onde, em tom jornalístico, o mais informal possível, fizemos uma análise dos principais detetives da ficção policial, desde Zadig, de Voltaire, até os mais modernos, como o negro Virgil Tibbs, o rabino David Small, a equipe do 87º Distrito Policial e outros. Livro puramente de divulgação, teve relativamente boa aceitação, apesar da chamada crítica “oficial” tê-lo ignorado. Porém, todos os órgãos de imprensa divulgaram-no, criticando favoravelmente em sua esmagadora maioria. [...]. O curioso é que, em alguns casos, os mesmos críticos que ignoraram o aparecimento de nosso livro nos escreveram para elogiar o mesmo. Em poucas palavras: não queriam se comprometer com o público que os lê como grandes ditadores das linhas tradicionais de nossa literatura. E falar num livro policial, sem discutir algumas teses *pour épater*, não seria recomendável para sua própria imagem... (ALBUQUERQUE, 1979, p.216-217)

Naquele momento da história da intelectualidade brasileira, a leitura das narrativas policiais só era possível às escondidas, sem que fosse declarado publicamente o prazer da leitura. Contudo, esse panorama mudou e é possível observar um fenômeno de revitalização do gênero. Este gosto pelo gênero policial, que é um dos que melhor representam a chamada “cultura de massa”, vem sendo deliberadamente explorado tanto pelos escritores como também pela crítica pós-moderna, por conter elementos importantes seja para garantir um público leitor, seja para conquistar novas gerações.

Como se sabe, os antecedentes da narrativa policial tradicional podem ser encontrados já no século XVIII em uma narrativa de Voltaire chamada *Zadig ou o destino* (1748), em que o protagonista que dá título à história possui um alto poder de dedução e de percepção, características estas que iriam compor o perfil dos primeiros detetives policiais de Poe.

Além desta obra de Voltaire, pode-se considerar como antecedente das narrativas policiais o romance gótico. A principal característica deste subgênero romanesco, segundo Vasconcelos (2002), é o esforço, por parte do narrador, em criar uma atmosfera narrativa que envolva o leitor na história, para, em seguida, assustá-lo, mas de modo que lhe provoque prazer. Alguns elementos bastante explorados para compor esta atmosfera são: as histórias geralmente se passam na Idade Média, que é a

época das trevas e do mistério; os cenários são castelos e abadias habitados por espectros ou clérigos maléficos; 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 importante da narrativa gótica. Além disto, 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 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.

De acordo com Reimão (1983), no entanto, foi somente no século XIX que surgiram as condições necessárias para que o gênero policial se cristalizasse como um modelo que viria a ser retomado, parodiado, transgredido e subvertido. Reimão aponta fatores como o aparecimento dos jornais de grande tiragem, o crescimento dos centros urbanos, a formação da polícia como instituição, entre vários outros elementos que juntos propiciaram o desenvolvimento do gênero.

O marco estabelecido para o “nascimento” das narrativas policiais é o conto de Edgar Allan Poe, *Os assassinatos da Rua Morgue*, de 1841, narrativa em que surge o grande detetive Auguste Dupin, intelectual de gostos excêntricos e que não trabalha para a polícia, mas que, com um senso dedutivo apuradíssimo, consegue desvendar o assassinato das duas mulheres da Rua Morgue, algo fora do alcance da polícia comum, dado que o crime, curiosamente, passara-se em uma sala fechada, sendo praticamente impossível compreender como o assassino pôde ali entrar e sair dali.

Com muita segurança e praticamente sem sair de seu escritório, Dupin consegue, rapidamente, através de deduções e argumentações lógicas, chegar ao verdadeiro assassino – um orangotango que havia escapado de seu dono. Estão lançadas, pois, as bases do gênero e muitos serão os escritores que utilizarão o modelo de Poe como base para suas próprias narrativas, seja para dialogar com ele ou subvertê-lo.

Um dos mais importantes e conhecidos em todo mundo é Conan Doyle (1859-1930) que, com seu famoso detetive Sherlock Holmes, difundiu ainda mais o gênero. 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, além de possibilitar uma identificação por parte do leitor médio que, assim como ele, não alcança o nível de dedução de Holmes. Daí a importância dos personagens-narradores.

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, pois ele já não tem mais tantas certezas e começam a aparecer seus “defeitos”. Ele deixa de ser uma máquina dedutiva perfeita (como Sherlock Holmes) e passa a ser simplesmente um homem que também pode cometer erros.

Em 1928, o escritor e crítico americano, 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 ensaio “Tipologia do romance policial”: o romance deve ter no máximo um detetive e um culpado, e no mínimo uma vítima; o culpado não deve ser um criminoso profissional, não deve ser o detetive e deve matar por razões pessoais; não deve haver relações amorosas no romance policial; o culpado deve gozar de certa importância: não pode ser um empregado ou uma camareira e sim uma das personagens principais; o fantástico não é admitido; não há lugar para descrições nem para análises psicológicas; é preciso conformar-se à seguinte homologia, quanto às informações sobre a história: “autor: leitor = culpado: detetive”; é preciso evitar as situações e as soluções banais. (TODOROV, 2006, p.100-101).

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 – 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 noire* ou romance negro, cujo criador foi Dashiell Hammett. Um dos seguidores mais expressivos do “romance negro” e que o tornou mais conhecido foi Raymond Chandler.

O romance negro, segundo Tzvetan Todorov,

é um romance que funde as duas histórias ou, por outras palavras, suprime a primeira e dá vida à segunda. Não é mais um crime anterior ao momento da narrativa que se conta, a narrativa coincide com a ação. Nenhum romance negro é apresentado sob a forma de memórias: não há ponto de chegada a partir do qual o narrador abranja os acontecimentos passados, não sabemos se ele chegará vivo ao fim da história. A prospecção substitui a retrospecção. (TODOROV, 2006, p. 98-99).

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 ideias 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 se pensar a vida e, conseqüentemente, no modo de se pensar a literatura, 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 a 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.

Ao comentar as diferenças existentes entre as duas principais escolas detetivescas: o policial de enigma e o *roman-noir*, que se configuram como representações de dois imaginários distintos, Flávio Carneiro (2005), nos mostra que cínicos e desconfiados, os detetives do *roman noir*, de que Sam Spade (Dashiell Hammet) e Philippe Marlowe (Raymond Chandler) são os maiores representantes, “encarnam – ao contrário de seus colegas Dupin, Sherlock, Poirot – o espírito de uma época descrente” (CARNEIRO, 2005, p. 21).

Mais humanos, mais cheios de conflitos – com a polícia e com a sociedade –, mais descrentes de que seu trabalho possa mudar ou melhorar o mundo, são eles os modelos seguidos pelos escritores de narrativas policiais no Brasil, que ganharam força e destaque a partir da década de 1980, principalmente com a obra de Rubem Fonseca.

A prosa policial no Brasil, segundo Carneiro (2005), instaura-se como uma literatura que interage com a mídia, na qual desaparece a preocupação de estabelecer limites e que não luta contra a inserção no mercado. Muitos escritores, como é o caso de Fonseca, utilizam os recursos midiáticos na construção de seu texto, o que os torna produtos vendáveis:

Essa nova postura aparece já nos primeiros livros de Rubem Fonseca, especialmente em *Lúcia McCartney* (1969). No conto que dá título ao livro temos a linguagem midiática, na apropriação de certos clichês de programas de rádio, na utilização de rubricas típicas de roteiros para TV ou na concisão e velocidade da escrita, lembrando o discurso jornalístico. Além disso, outro fator liga o livro à mídia: Lúcia McCartney foi, ainda é, um produto vendável. Suas sucessivas edições, suas transposições para o teatro e para a televisão comprovam isso. (CARNEIRO, 2005, p. 24)

Os romances que compõem a coleção “Literatura ou morte” seguem essa linha, recusam a distinção entre cultura erudita e cultura de massa e absorvem elementos de ambas as esferas, atendendo a todos os públicos, servem tanto aos leitores interessados apenas numa história policial bem contada quanto àqueles que buscam uma escrita mais sofisticada, repleta de citações literárias e jogos intertextuais.

Outro nome que se destaca dentro da tradição da narrativa policial e que sem dúvida mudou os rumos do gênero é o escritor argentino Jorge Luís Borges, admirador e leitor confesso de romances policiais. Como aponta Ricardo Piglia em *O laboratório do*

escritor (1994), 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)

Em *Cinco visões pessoais*, Borges afirma que o gênero policial perdeu muito de sua importância nos Estados Unidos, país em que nasceu Edgar Allan Poe (nasceu em Boston em 1809 e morreu em Baltimore, em 1849) e que a origem intelectual do conto policial tem sido esquecida, sendo preservada apenas na Inglaterra onde ainda se escrevem romances que transcorrem sem muita violência, em aldeias inglesas, com o predomínio do caráter intelectual.

Esta questão também é abordada por Flávio Carneiro, ao falar da tradição de narrativas policiais no Brasil. Segundo ele,

A ficção policial brasileira não vai buscar em Poe o modelo do detetive. Vai buscá-lo em Hammet. Sam Spade é o detetive que servirá de modelo para a nossa narrativa policial. É a literatura americana da década de 30, a prosa *noir* de Hammet, Chandler e outros, e não a anterior, de Poe, que mais se aproxima do que temos produzido no gênero. (CARNEIRO, 2005, p. 20)

Borges, neste texto sobre a narrativa policial, destaca também a importância de Poe. Para ele, “falar do conto policial é falar de Edgar Allan Poe, criador do gênero” (BORGES, 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, pois segundo o escritor argentino, “nós, ao lermos uma novela [*sic*] policial, somos uma invenção de Edgar Allan Poe” (BORGES, 1987, p. 37). E a existência desta invenção – o leitor de narrativas policiais – é essencial para 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 [sic] policiais e comece a ler *Dom Quixote*. Quê lê, então? (Idem, p. 32).

Este questionamento sobre o papel da leitura permeia toda a obra de Borges, ele pensa o leitor não apenas como um mero receptor do conto ou do romance, mas como um elemento de significação da obra, pois é no momento da leitura que o texto se concretiza verdadeiramente e permite a existência de diversos sentidos e sentidos diversos dentro da mesma obra, conforme o grau de comprometimento do leitor.

Em “La muerte y la brújula” [“A morte e a bússola”], Borges, partindo do pressuposto de que um leitor habituado à ficção policial e com experiência em leituras detetivescas, será guiado por um método durante a leitura, em que a busca e a análise das pistas será o fio condutor para também tentar desvendar o crime, tece um jogo, um simulacro, de forma a desconstruir o modelo.

São deixadas inúmeras pistas ao longo da narrativa e que, não por acaso, vão se encaixando facilmente e que, em uma primeira leitura, dão ao leitor uma sensação de esperteza e de capacidade de deduzir e desvendar todos os crimes, pois suas conclusões podem se assemelhar bastante àsquelas do detetive. No entanto, logo o jogo é deflagrado e o leitor é colocado em sua condição de impotência diante da ardilosa construção do texto. As pistas são falsas e plantadas ali justamente para alcançar o efeito de ludibriar o leitor. E embora as pistas falsas tenham sido construídas dentro da narrativa, já no primeiro parágrafo o narrador dá ao leitor uma chave de leitura que, quando seguida, o leva ao final do conto sem surpresas.

O tema maior de “A morte e a bússola” não é, portanto, o de desvendar uma série de misteriosos crimes, mas de incitar uma reflexão a respeito da narrativa policial enquanto gênero, de criar um jogo em que outro tipo de leitor é criado. Se Poe é responsável pelo surgimento do leitor de narrativas policiais, Borges é o criador do *desleitor*, para usar o termo de Harold Bloom (1995), de narrativas policiais, daquele que lê desconstruindo o modelo, pois após a publicação e difusão de suas obras não é mais possível ler nada com os mesmos olhos “ingênuos” de antes.

Esta autoconsciência do trabalho com a palavra escrita proporciona uma leitura que prevê que os narradores devem ser encarados como os primeiros suspeitos, pois ludibriam o leitor todo o tempo, por isso, como afirma Figueiredo (2003), o leitor não consegue se acomodar na leitura e é preciso trabalhar e desvendar *os crimes do texto*.

Voltando ao texto em que Borges fala sobre o conto policial e sobre Poe, vemos que a questão proposta por Borges neste texto é a que vai, segundo Piglia, permear toda sua obra, pois o modelo estrutural da narrativa policial clássica (assim como de qualquer conto) 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.” (PIGLIA, 1994, 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, como por exemplo, em “A morte e a bússola”, a história de alguém que constrói perversamente uma trama secreta com os materiais da história visível.

No caso do conto borgeano a que nos referimos, esta história visível seria a tentativa do detetive (e do leitor) de desvendar os crimes que, aparentemente, são cometidos para evitar que as teorias ocultistas e os segredos da cabala viessem à tona, e por isso são inseridas diversas referências a estas teorias. No entanto, a história que irá submergir completamente apenas no final, é a do próprio gênero policial, sua desconstrução, e a discussão sobre o papel do leitor.

Da mesma forma, o leitor tem papel central na significação dos romances que analisaremos neste trabalho. O leitor é o co-autor do texto e é necessário ativar seus conhecimentos e leituras para preencher as lacunas. Esta característica da narrativa contemporânea é a responsável por permitir que existam tantas possibilidades de leitura.

No capítulo seguinte, quando abordaremos cada um dos três romances que constituem o *corpus* do trabalho, teremos oportunidade de observar como cada autor retomou o gênero, apontando as suas inovações e/ou desconstruções.

1.4. A verdade da literatura: em torno do romance histórico

A recomposição do passado que acontece na literatura é quase sempre falaz. A verdade literária é uma, a verdade histórica, outra. Mas, mesmo que esteja repleta de mentiras – ou melhor, por isso mesmo –, a literatura conta uma história que a história, escrita pelos historiadores, não sabe, nem pode contar.

(Mario Vargas Llosa)

Muito se discute a respeito da relação entre a ficção e a história e, em tempos em que, como apontam Antonio Roberto Esteves e Heloísa Costa Milton (2007, p. 9), há uma grande proliferação de narrativas que exploram o elemento histórico, os questionamentos referentes às fronteiras de um e de outro ficam ainda mais evidentes.

Os estudiosos apontam ainda para o fato de que nunca se viram, como a partir da década de 1970, tantas biografias – seja de personagens históricos nacionais recentes, seja de tempos e lugares distantes –; romances históricos; crônicas de viagem; autobiografias; livros de memória; entre outros gêneros discursivos.

Além das narrativas citadas acima, Esteves e Milton (2007, p. 11-12) 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 em que se incrementa por meio delas; além disso, o desejo de fuga do cotidiano hostil também seria motivo do sucesso destas narrativas.

Ainda que a contemporaneidade tenha demonstrado um interesse maior pelas narrativas de extração histórica (TROUCHE, 2006), não data daí sua criação. Sabemos

que as raízes da narrativa histórica se misturam com as da própria literatura, 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 e acabaram por constituir este gênero.

Ainda que Aristóteles os tenha separado claramente, destacando como tarefa do historiador tratar do que realmente aconteceu, enquanto 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, no artigo já mencionado, citam como exemplo a história dos povos gregos que chegou até nós por meio da obra do poeta Homero.

Esteves (2010, p. 18) acrescenta a esta lista de exemplos de fronteiras tênues entre história e ficção, a obra de Virgílio, *Eneida*, em que é divulgada a história dos romanos; o *Cantar de mio Cid*, poema fundador da literatura espanhola e a *Chanson de Roland*, épico da literatura francesa, que são ambos mistos de literatura e história.

No século XIX conferiu-se à história 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 Antiguidade e na Idade Média o que ele chama de “antecedentes do romance histórico” (LUKÁCS, 1965, p. 17).

O teórico húngaro, entretanto, defende que essa variante genérica cristalizou-se tendo como ponto de referência os romances de Walter Scott (1771-1832), cujo modelo foi recriado já a partir do Romantismo, sendo que 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.

O 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. A partir da segunda metade do século XX, então, o romance histórico passa por 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, que compõem o que alguns teóricos chamam de “Novo romance histórico latino-americano”.

Esta nova categoria de narrativa histórica busca revisar a versão oficial, escrita, na maioria das vezes pelos vencedores. Assim, é preciso repensar a historiografia para poder negá-la, modificá-la e reinterpretá-la. Esteves (2010, p. 21), dialogando com o escritor Abel Posse, afirma “A literatura tem, segundo ele, a clara função de desmistificar a história para tentar descobrir uma versão mais justa”.

O Brasil, por sua vez, também tem um número representativo de romances que abordam questões históricas e, 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 da 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) e *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, portanto, começa a mudar a forma de olhar para o passado e, conseqüentemente, de escrever sobre o passado, ou seja, o esquema proposto por Scott, que já havia sido alterado ao longo dos anos, é agora “transgredido”, “subvertido”.

Muitas são as classificações e categorizações que giram em torno da narrativa de extração histórica. 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, no caso da Europa, 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, chamado de 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.” (FIGUEIREDO, 2003, p. 130). Este movimento do romance histórico teve maior repercussão na América Hispânica. Segundo Figueiredo, *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.” (FIGUEIREDO, 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 negar 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 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 não 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 do passado realmente aconteceu, ou 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, ao trazer esta mesma preocupação, 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.

Há que se destacar que, anterior à definição de Figueiredo, a crítica canadense Linda Hutcheon (1991), utiliza o termo metaficção historiográfica 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.

O romance pós-moderno, através da metaficção historiográfica, segundo Hutcheon, se propõe 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.

A metaficção historiográfica sugere que *verdade* e *falsidade* podem não ser os melhores termos para discutir a ficção, pois só existem *verdades* no plural, e não uma só *Verdade*, assim também a falsidade em si raramente existe, trata-se de *verdades alheias*. (HUTCHEON, 1991, p. 146).

Desta forma, o que a metaficção historiográfica revela é a natureza construída e imposta desse sentido de verdade, confundindo deliberadamente a noção de que o problema da história é a verificação, enquanto o problema da ficção é a veracidade. Tanto a ficção quanto a história são sistemas culturais de signos, construções ideológicas cuja ideologia inclui em sua aparência de autônomas e autossuficientes. (Idem, p. 149).

A metaficção historiográfica se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico; utiliza os detalhes e dados históricos a fim de proporcionar uma sensação de verificabilidade ao mundo ficcional, mas raramente os assimila.

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. 156)

Segundo Karl Eric Schollhammer (2011), em *Ficção brasileira contemporânea*, a democratização, em meados da década de 1980, levou o processo literário a encontrar novos rumos no Brasil, que os críticos brasileiros – como Heloisa Buarque de Hollanda, Flora Süssekind, Alfredo Bosi e Silviano Santiago – chamaram de a “década pós-moderna”. O desenvolvimento de uma economia de mercado que integrou as editoras e profissionalizou a prática do escritor nacional é a principal condição para que isso acontecesse.

Ele ainda aponta que os romances pós-modernos encontraram um novo critério de qualidade que une características de *best sellers* com as narrativas épicas clássicas a fim de retornar aos clássicos mitos de fundação e do desenvolvimento de uma identidade cultural, ao mesmo tempo em que são uma reescrita da memória nacional a partir da perspectiva de uma historiografia metaficcional pós-moderna, feita sob uma ótica irreverente.

Schollhammer cita como exemplo o romance *Boca do Inferno* (1989), de Ana Miranda, que obteve grande sucesso de público ao seguir o modelo de Umberto Eco em *O nome da rosa* (1980). Eco agradou tanto o público leitor que buscava entretenimento, quanto os críticos de literatura, passando por várias outras classes de leitores, pois se trata, como tantos outros exemplos apontados por Schollhammer (2011, p. 30), “de literatura sobre literatura, ficção que discute sua própria construção e reflete sobre como tais mecanismos afetam a percepção do mundo que se costuma conhecer como real.”

Para ele, a grande referência para essa narrativa que chama de *metarreflexiva* ou *metarreflexão literária*, é a obra do escritor argentino Jorge Luis Borges, escrita principalmente na década de 1940 e descoberta tardiamente nas décadas de 1970 e 1980, mas que se mostrou determinante na renovação da narrativa.

Schollhammer afirma ainda, que na década de 1980, a mescla entre a alta e a baixa literatura, “propiciada pelo novo diálogo entre a literatura, a cultura popular e a cultura de massa, ou mescla entre os gêneros de ficção e as formas de não ficção, como a biografia, a história e o ensaio” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 31), era o elemento mais utilizado para identificar essa vertente pós-moderna. Contudo, ele concorda com Flora Süssekind quando esta afirma que, na verdade, a principal dimensão híbrida se dá com a combinação entre a literatura e os outros meios de comunicação, como fotografia, cinema e publicidade.

Chegamos à conclusão, no entanto, de que as diversas classificações e nomenclaturas não são relevantes e que o ponto central de nosso olhar para o romance histórico, ou narrativa de extração histórica ou metaficção historiográfica, deve ser a possibilidade de refletir a respeito da importância da releitura da história proposta pelo romance. Finalizamos, portanto estas considerações a respeito dos romances históricos com a bela imagem proposta por Esteves, a partir de um ensaio do escritor argentino Tomás Eloy Martínez:

As ficções sobre a história reconstroem versões, opõem-se ao poder e, ao mesmo tempo, apontam para adiante. Mas o que significa apontar para o futuro? Não significa certamente ter a intenção de se criar uma nova sociedade por meio do poder transformador da palavra escrita. Significa que se escreve apenas para forjar o leito de um rio pelo qual navegará o futuro no lugar dos desejos humanos. (ESTEVEES, 2010, p. 25).

1.5. A literatura e o mercado

... toda modificação dos instrumentos culturais, na história da humanidade, se apresenta como uma profunda colocação em crise do “modelo cultural” precedente; e seu verdadeiro alcance só se manifesta se considerarmos que os novos instrumentos agirão no contexto de uma humanidade profundamente modificada, seja pelas causas que provocaram o aparecimento daqueles instrumentos, seja pelo uso desses mesmos instrumentos.

(Umberto Eco)

A morte de Rimbaud, de Leandro Konder, nasceu de uma necessidade do escritor em produzir um novo romance, ele, que é filósofo, já havia se aventurado, com sucesso, nos caminhos da ficção em 1995, quando escreveu o romance *Bartolomeu*. Nesse livro ele narra a vida gloriosa e os feitos memoráveis de Bartolomeu Poguncia, um anão polêmico, misterioso, cheio de truques e de simbolismos. *Bartolomeu* é considerado pelos críticos um romance habilmente construído com doses certas de tensão, humor e reflexão, que captura o leitor e o instiga a buscar pistas e desenlaces.

O segundo livro de ficção, além de também ser considerado bem sucedido, alcançou uma façanha a mais, pois serviu de inspiração para que seu editor, Luiz Schwarcz encomendasse a outros escritores romances que seguissem a linha daquele de Konder.

Medo de Sade, Os leopardos de Kafka, O doente Molière, Bilac vê estrelas, Borges e os orangotangos eternos, Stevenson sob as palmeiras e Adeus, Hemingway, no entanto, nasceram, como já se sabe, de uma encomenda, visando a satisfazer o mercado editorial. Por essa razão, alguns leitores e críticos mais conservadores os consideram com descaso e apontam esse fato como um problema.

A divisão entre alta literatura e literatura de massa, ou de entretenimento, embora tenha perdido muito sua força com a atuação do movimento pós-modernista, reconhecido por mesclar os vários *níveis* de arte, ainda encontra ecos em alguns críticos que sentem a necessidade de categorizar as obras que lhes são apresentadas.

Umberto Eco, ao discorrer sobre a cultura de massa, em *Apocalípticos e integrados*, afirma que muitas questões levantadas por aqueles que atacam as obras da chamada cultura de massa, demonstram raízes aristocráticas e não se dirigem apenas às obras, mas à massa, uma “nostalgia de uma época em que os valores da cultura eram um apanágio de classe e não estavam postos, indiscriminadamente, à disposição de todos.” (ECO, 2001, p. 36).

Para Silvia H. S. Borelli, em *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*,

As tradições teóricas que enfatizam separações entre literaturas e não-literaturas tendem a construir modelos semelhantes àqueles que adotam os referenciais da cultura erudita, culta ou letrada como únicos legítimos na definição do que deve – ou não – ser incorporado ao campo cultural. Essa postura, conseqüentemente, encara a problemática de suas maneiras: ou ignora a existência de um grau de diversidade nas manifestações culturais e não incorpora como objetos da reflexão cultural, ou passa a qualificá-las por meio das ausências como, por exemplo, as estéticas, de linguagem, conteúdo, consistência. O objetivo, em uma ou em outra postura, parece ser o mesmo: negar a estas manifestações o estatuto de fato cultural ou literário e considerar cultura ou literatura como sinônimo de erudição. (BORELLI, 1996, p. 28).

A Escola de Frankfurt, uma das mais conhecidas representantes dessa tendência teórica, é a preconizadora da concepção da estética da negatividade. Seus pensadores, com destaque para Theodor Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin, Hebert Marcuse, Jürgen Habermas, deixavam clara uma rejeição à cultura de massa enquanto cultura e foram responsáveis pela afirmação do conceito de indústria cultural e pela constatação da impossibilidade de existência de tradições, cultura popular, obra de arte e espaço para o autêntico no mundo moderno.

Para Adorno, a indústria cultural é responsável pela produção de mercadorias resultantes de um processo padronizado e homogeneizado, voltados para uma sociedade onde domina a ideologia de sociedade como fenômeno. Uma das principais críticas de Adorno é o fato de observar que o processo de produção da indústria cultural é repetitivo, os produtos não marcam rupturas e são recebidos pelos consumidores sem que estes os questionem.

MacDonald destaca uma diferença intransponível entre Alta Cultura e a Massicultura, que para ele seria uma “paródia da Alta Cultura”. A Massicultura não seria somente responsável por produzir obras decadentes, mas também pela decadência da Alta Cultura.

A Massicultura esta decadente de um modo novo; não tem sequer a possibilidade teórica de ser boa. Até ao século XVIII a arte má era da mesma natureza da arte boa, era produzida para o mesmo público, e aceitava os mesmos modelos. A diferença consistia unicamente no talento individual. Mas a Massicultura é qualquer outra coisa: não é simplesmente arte falida, é não-arte. É absolutamente anti-arte. (MACDONALD, 1971, p. 70)

MacDonald cria também uma distinção entre literatura popular e literatura de massa (Massicultura):

A arte Popular veio principalmente de baixo, produto autóctone forjado pelo povo para satisfazer as próprias exigências, ainda que, frequentemente, alimentadas pela Alta Cultura. A Massicultura vem do alto. É fabricada por técnicos ao serviço dos homens de negócios, cujos técnicos fazem tentativas à esquerda e à direita, e se algo obtém êxito financeiro, tentam extrair um lucro com produtos similares [...]. Uma coisa é satisfazer o gosto popular, como a poesia de Robert Burns, e outra é desfrutá-lo, como faz Hollywood. A Arte Popular era uma instituição do povo, um quintalinho privado protegido por um muro que o isolava do grande parque frontal dos padrões. Mas a Massicultura abate o muro de defesa, integrando as massas numa forma degradada de Alta Cultura e tornando-se, desse modo, instrumento de domínio. (MACDONALD, 1971, p. 81)

Eliminando a divisão entre Cultura Popular e Alta Cultura, MacDonald cria outra distinção que prevê três níveis intelectuais: high, middle e lowbrow. A respeito das críticas de MacDonald, Eco afirma que

não se censura à cultura de massa a difusão de produtos de ínfimo nível e nulo valor estético (como poderiam ser algumas estórias em

quadrinhos, as revistas pornográficas ou os programas de perguntas e respostas da TV); censura-se ao *midcult* o “desfrutar” das descobertas da vanguarda e “banalizá-las” reduzindo-as a elementos de consumo. [...] mas essa crítica, no fim das contas, reflete uma concepção fatalmente aristocrática do gosto. (ECO, 2001, p. 38)

Edgar Morin, por sua vez, se coloca de forma crítica diante do novo quadro cultural questionando também os valores da “alta cultura”: não seriam eles dogmáticos, formais e mitificados? O culto da arte não esconderia um comércio superficial com as obras? (MORIN, 1977, p. 19). Seu objetivo, como explica, não é o de exaltar a cultura de massa, mas de diminuir o que ele chama de “cultura cultivada”. Um de seus principais problemas é questionar em que medida os intelectuais defensores da alta cultura estão comprometidos com um sistema de defesa às vezes inconsciente, mas sempre incontestável contra um processo que tende à destruição dos intelectuais que somos.

Isso nos leva a reexaminar e autocriticar nossa noção de ética e estética de cultura, e recomençar a partir de uma cultura de *imersão histórica e sociológica*: a cultura de massa nos coloca problemas mal formalizados, mal emersos. O termo cultura de massa não pode ele mesmo designar essa cultura que emerge com fronteiras ainda fluidas, profundamente ligada às técnicas e à indústria, assim como à alma e à vida quotidiana. São os diferentes estratos de nossas sociedades e de nossa civilização que estão em jogo na nova cultura. Somos remetidos ao complexo global. (MORIN, 1977, p. 20)

Para Morin, as novas artes técnicas têm sido influenciadas quase que exclusivamente pelo lucro capitalista, embora se saiba que a indústria cultural sobreviva em todos os regimes, o que muda é a ideologia por trás dela. Ele cita o exemplo do cinema no começo da União Soviética, que foi amplamente difundido e propagava a ideologia do regime.

Morin defende que o que deve ser buscado, seja qual for o sistema, é uma individualização da arte: “a indústria cultural precisa de unidades necessariamente individualizadas. Um filme pode ser concebido em função de algumas receitas-padrão (intriga amorosa, *happy end*) mas deve ter sua personalidade, sua originalidade, sua unicidade.” (Idem, p. 25).

No Brasil, os ecos da Escola de Frankfurt podem ser encontrados em Muniz Sodré, embora ele apresente uma visão um pouco menos rígida que aquela dos frankfurtianos:

Mas é evidente que uma obra de literatura culta pode tornar-se um Best-seller (isto é, ter grande receptividade popular), assim como um livro “de massa” pode ter sido escrito por alguém altamente refinado em termos culturais e mesmo consumido por leitores cultos. (SODRÉ, 1985, p. 6)

Ele persiste, contudo, na divisão entre “literatura culta” e “literatura de massa” (ou best-seller), afirmando que ambas estão inseridas num contexto de produção e consumo, mas que os textos pertencentes à literatura culta são institucionalmente reconhecidos, ou seja, por escolas, academias, o que estimula sua produção, enquanto os textos da literatura de massa não possuem esse suporte acadêmico, seus estímulos de produção e consumo partem do próprio mercado e se destinam a mero entretenimento do público consumidor.

Essa dinâmica leva o produto cultural a ser classificado como não-cultura, não-literatura, pois para Sodré, o *best-seller* não possui autonomia, apresenta-se com significações doutrinárias e é imposto ao leitor que se entrega a ele sem questioná-lo.

Umberto Eco, em *Apocalípticos e integrados* traz à tona novas formas de percepção, em que discute a dicotomia cultura erudita, travestida em cultura de proposta, e cultura de massa, ou de entretenimento. Ele faz um balanço das teorias existentes a respeito do assunto e sai em defesa da cultura de massa, embora faça uma ressalva àqueles muito otimistas, que desenvolvem um discurso simplista, totalmente oposto aos *apocalípticos*.

Os principais pontos que Eco destaca na cultura de massa são: que ela não é típica de um regime capitalista, como os marxistas defendiam, mas de qualquer sociedade industrial (China e União Soviética são exemplos); a cultura de massa não tomou o lugar de uma cultura superior, somente se expandiu para as massas que nem tinham acesso a nenhum tipo de cultura; o acúmulo de informação pode sim se transformar em formação; embora a cultura de massa traga formas de entretenimento negativas, há de se considerar que sempre existiram formas de entretenimento menores (espetáculos circenses, duelos de gladiadores, lutas com animais ferozes); uma homogeneização do gosto elimina diferenças de castas e unifica a sociedade; há uma maior difusão de obras culturais a baixo custo; a difusão dos bens culturais de forma intensiva pode embotar as capacidades receptivas, no entanto esse é um dado comum a todas as épocas; os canais de comunicação difundem informações indiscriminadamente, mas provocam subversões culturais de algum relevo; os meios de massa não são

estilística e culturalmente conservadores, constituem um conjunto de novas linguagens, introduzem novos modos de falar, novos estilemas e novos esquemas perceptivos, que acabam repercutindo no plano das “artes superiores”.

Para Eco, portanto, há de se ter bom senso, pois ambos, apologistas e apocalípticos, cometeram erros ao teorizar sobre a cultura de massa:

O erro dos apologistas é afirmar que a multiplicação dos produtos da indústria seja boa em si, segundo uma ideal homeostase do livre mercado, e não deva submeter-se a uma crítica e a novas orientações. O erro dos apocalípticos-aristocráticos é pensar que a cultura de massa seja radicalmente má, justamente por ser um fato industrial, e que hoje se possa ministrar uma cultura subtraída ao condicionamento industrial. (ECO, 2001, p. 49)

A falha é discutir se é bom ou mau que exista uma cultura de massa, enquanto deveria ser discutida qual ação cultural possível a fim de permitir que esses meios de massa possam veicular valores culturais. O fato de que a fabricação do livro é um fenômeno industrial, que se submete às regras de produção e consumo, não impede que seja produzida cultura.

Para provar sua teoria, Eco elaborou um romance que agrega todas as características da cultura de massa a vários elementos da cultura erudita. Assim, em 1980 surgiu *O nome da rosa*, que se tornou um *best-seller* mundial e que, por ser elaborado com um refinamento artístico, não se encaixa em nenhuma dessas categorizações de literatura de entretenimento ou de proposta. É os dois ao mesmo tempo e isso cabe ao leitor decidir.

Em *Pós-escrito a O nome da rosa*, obra em que discorre sobre a criação de *O nome da rosa*, Eco retoma alguns questionamentos e afirma:

O romance pós-moderno ideal deveria superar as diatribes entre realismo e irrealismo, formalismo e ‘conteudismo’, literatura pura e literatura engajada, narrativa de elite e narrativa de massa... A analogia que prefiro é antes com o bom jazz ou com a música clássica: ouvindo várias vezes e analisando a partitura, descobrimos muitas coisas que não foram notadas na primeira vez, mas essa primeira vez deve ser capaz de prender-nos a ponto de desejarmos ouvir outras vezes, e isso vale tanto para os especialistas como para os não-especialistas. (ECO, 1985, p. 59-60)

Sua definição de efeito poético, que é criar um texto com capacidade de gerar diversas leituras sem que ele se esgote completamente, foi alcançada em *O nome da*

rosa e a partir de então, todas as teorias sobre a cultura de massa tiveram de ser repensadas.

Dentro dessa nova concepção instalada por Eco, surgem inúmeros romances que buscam essa ponte entre a literatura erudita e a literatura de entretenimento, com o objetivo de diluir as fronteiras e proporcionar ao leitor variadas maneiras de se relacionar com a obra.

A coleção “Literatura ou morte” é um exemplo bem sucedido dessa proposta, pois mescla aspectos diretamente relacionados à literatura de entretenimento, como a biografia e a narrativa policial, a outros caros à literatura erudita, como a relação estabelecida com os autores clássicos e os gêneros constituídos.

1.6. Presença Francesa na coleção “Literatura ou morte”

A literatura nasce da literatura. Cada obra nova é continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea.

(Leyla Perrone-Moisés)

Sabemos que a França exerceu grande influência em todo o mundo ocidental, transformando-se em referência tanto no âmbito das ciências quanto da cultura. Não foi diferente no Brasil. A moda era importada de Paris, os romances franceses eram os mais lidos, e até mesmo palavras e expressões francesas foram incorporadas ao nosso vocabulário, além de vários escritores franceses terem inspirado nossos romancistas desde a época do Império.

Em “Presença da língua e da literatura francesa no Brasil (Para uma história dos afetos culturais franco-brasileiros)”, conferência proferida em junho de 2009 na Academia Brasileira de Letras, no âmbito do ano da França no Brasil, Silviano Santiago discorre sobre como a história brasileira está ligada ao modelo francês de democracia, além de todas as outras relações entre moda, cultura e ciências.

Quando cita o filme de Nelson Pereira dos Santos, *Como era gostoso o meu francês*, ele afirma:

Como era gostoso o meu francês – não foi o brejeiro e sintomático título escolhido pelo cineasta e acadêmico Nelson Pereira dos Santos para um de seus filmes mais notáveis? Esse título não traduziria a ambivalência dos afetos a que estamos nos referindo? Ou seja, não associa ele a crueldade antropofágica existente no convívio político e financeiro com os franceses ao deleite sensorial e estético dos brasileiros no aprendizado ocidental? (SANTIAGO, 2009, p. 15)

Santiago segue apontando alguns fatos positivos desse afeto cultural do Brasil pela França, como por exemplo, a Inconfidência Mineira, que tinha por lema: “Liberdade ainda que tardia”, confessadamente inspirada pela Revolução Francesa e em seu: “Liberdade, igualdade e fraternidade”.

A educação nacional também é ponto de destaque na conferência de Santiago:

O relacionamento afetuosos entre brasileiros e franceses se iniciou – de maneira apenas virtual, como diríamos hoje – na sala patriarcal e se estendeu por décadas a fio de aprendizado e de leituras nos bancos escolares. Língua e literatura francesa estão na base da formação moral e intelectual de brasileiros privilegiados, e se perpetuam em carreiras profissionais de maior ou de menor prestígio cultural, sócio-político e financeiro. (Idem, p. 17).

Ainda segundo Santiago, em 1837, com a criação do Colégio Pedro II, teve início a obrigatoriedade do ensino de francês na escola pública brasileira. Além disso, outras disciplinas eram estudadas em enciclopédias e manuais escritos em francês, como zoologia, botânica, química, filosofia, história, entre outras. Marcos dessa afetuosidade são a criação em 1885 de uma Aliança Francesa e em 1915 do Liceu Francês no Rio de Janeiro. Em 1923, outro Liceu francês é criado, em São Paulo.

Dado o quadro pedagógico da época, era natural que a literatura francesa, e outras literaturas europeias em tradução francesa, passassem a ser o principal “influxo externo” a movimentar a nossa produção literária e intelectual, até mesmo no século XX, quando a França continua a ser um polo irradiador de cultura e os escritores brasileiros procuram acompanhar as tendências literárias e filosóficas discutidas naquele país. Para Antonio Candido não poderia ser diferente:

Educadora das classes dominantes, educadora das classes dominadas, – a cultura francesa, é forçoso convir, ocupa um lugar único no universo moral e intelectual das nações latino-americanas. [...] Graças à sua flexibilidade e à sua universalidade, as influências francesas puderam responder mais que qualquer outra às verdadeiras necessidades de nossos países. (CANDIDO, 1977, p. 15)

Embora a importância da França tenha sido muito maior no século XIX, a relação entre a pátria de Voltaire e o Brasil continuou sólida no século XX: em seu *Destinos Mistos* (1998), Heloísa Pontes descreve a vinda de uma missão francesa ao Brasil, composta por Claude Lévi-Strauss, Roger Bastide, Charles Morazé, Jean Maugué, Gilles G. Granger, René Courtin, Paul Hugon, entre outros. Tais intelectuais se integraram à Universidade de São Paulo na década de 1930 e contribuíram não apenas para “o modelo e a concepção da universidade, como conferiram maior legitimidade e força às reivindicações dos educadores”. (LIMONGI, 1989, p. 129).

Em 1936, Mário de Andrade afirma que “não há propriamente diminuição de influência francesa, e sim engrandecimento do Brasil”. Em seu artigo *Decadência da influência francesa no Brasil* (1993, p. 3), o escritor afirma haver duas barreiras que a França não conseguirá vencer: o espírito nacional brasileiro e a universalização do Brasil e da sua cultura. Por essa razão, o autor de *Paulicéia Desvairada* conclui:

Assim, minha opinião é que não há propriamente decadência de influência francesa. Os brasileiros continuam a ler enormemente os livros franceses, a admirar e amar a França no que ela tem de admirável e amável. Apenas, pelo seu próprio engrandecimento, e pelas circunstâncias atuais do mundo, o brasileiro não pode mais se empobrecer num exclusivo amor... (Idem, p. 5)

As nossas histórias da literatura não camuflam o trânsito em direção ao Brasil das ideias e ideais estéticos franceses. No entanto, cabe lembrar que

Acolhida e tratamento estético da literatura francesa por brasileiros não se apresenta sob a forma de cópia ou de plágio, mas se afirma de maneira substantiva e original. Nas *transformações* operadas pela língua portuguesa na língua francesa, nas *transformações* operadas pelo texto literário brasileiro no texto literário francês, é que nasce a *originalidade* da literatura brasileira no século XIX. (SANTIAGO, 2009, p. 20)

Por essa razão, Santiago abomina a palavra influência, que passa a ideia de simples cópia. Para ele, a literatura brasileira, desde José de Alencar, se coloca de

maneira a estabelecer os limites da nova pátria, o Brasil; representa uma nova comunidade no Novo Mundo, a brasileira, que se afirma pela imaginação do artista.

As comunidades imaginadas por nossos artistas da palavra foram escritas pelo estilo romântico e re-escritas, sucessivamente, pelos estilos realista-naturalista, parnasiano e simbolista. Já nas primeiras décadas do século XX, serão re-escritas pelo estilo modernista, de que são exemplo o romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e a *Poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade. (SANTIAGO, 2009, p. 21)

A partir da segunda metade do século XX (e até antes disso), vemos que a França deixou de ser um polo irradiador de cultura. O crescimento dos Estados Unidos como uma potência econômica refletiu também na forma como os outros aspectos foram recebidos: o cinema hollywoodiano tomou as salas de cinema, as músicas que embalavam gerações de adolescentes eram em língua inglesa, enfim, o *way of life* americano invadiu o mundo.

Por esta razão, quando percebemos que, dentre oito romances que compõem a coleção “Literatura ou morte”, três dialogam com a literatura francesa enquanto apenas um faz referência à literatura americana, acrescido do fato de que este único romance não é escrito por um brasileiro, mas por um cubano, vemos despertar o questionamento: porque a literatura francesa ainda tem essa importância, essa grande *relação afetiva* com o Brasil?

Desta forma, nesse trabalho, propomos, por meio da leitura dos três romances que dialogam com a literatura francesa, identificar os aspectos da representação desses escritores clássicos no sentido de tentar responder às perguntas: como os três escritores franceses são lidos ainda no século XX? Por que foram escolhidos, entre tantos outros nomes famosos e conhecidos, justamente Rimbaud, Molière e Sade?

CAPÍTULO 2

RIMBAUD, MOLIÈRE E SADE, LIDOS PELOS BRASILEIROS LEANDRO KONDER, RUBEM FONSECA E BERNARDO CARVALHO

2.1. *A morte de Rimbaud*, de Leandro Konder

Tive momentaneamente a sensação absurda de que eu não era eu. Cheguei a imaginar que eu era uma personagem de ficção, uma figura criada por algum escritor empolgado que me usava como marionete para fazer o que ele, demiurgicamente, determinava.

(Leandro Konder, *A morte de Rimbaud*)

A morte de Rimbaud, segundo romance do filósofo Leandro Konder², narra a história de um milionário chamado Bergotte, empresário e dono de um hotel luxuoso, que apadrinhou cinco escritores, a seu ver, talentosos. Aficionado por literatura francesa, o mecenas os renomeia com os nomes de seus cinco escritores preferidos: Aragon, Claudel, Malraux, Rimbaud e Rousseau.

Os cinco escritores, que foram rebatizados como homônimos de célebres escritores da literatura francesa eram conhecidos, antes do batismo de Bergotte, por

² Leandro Konder nasceu em 1936 em Petrópolis (RJ) e faleceu em 2014. Formado em Direito em 1958, trabalhou como advogado criminalista e em seguida como trabalhista. Por causa do golpe militar de 1964, foi demitido e acabou tendo que se exilar em 1972, após ser preso e torturado pelo regime militar. Morou na Alemanha e depois na França até seu regresso ao Brasil em 1978. Doutou-se em Filosofia em 1984, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. De 1984 a 1997 lecionou no Departamento de História da UFRJ. Desde 1985 é professor do Departamento de Educação da PUC-RJ, além de exercer atividades como conferencista, articulista de jornais, ensaísta e ficcionista. É autor de mais de vinte livros, principalmente sobre temas relacionados à história das ideias socialistas e um dos maiores estudiosos do marxismo no país. Em 2002, foi eleito o Intelectual do Ano pelo Fórum do Rio de Janeiro, da UERJ. Dentre sua vasta produção intelectual podemos destacar: *Os marxistas e a arte* (Civilização brasileira, 1967); *O que é dialética* (Brasiliense, 1980); *Barão de Itararé, o humorista da democracia* (São Paulo, Brasiliense, 1982); *A poesia de Brecht e a História* (Rio de Janeiro, Zahar, 1996) e *A questão da ideologia* (São Paulo, Companhia das Letras, 2000). Mesmo atuando principalmente na área da história, o filósofo se arrisca no campo literário em 1995, com o romance *Bartolomeu*, publicado pela editora Relume Dumara.

outros nomes: Aragon era o nome de José Tibúrcio Gonçalves Aragão; Claudel era Cláudio Nicodemo da Silva; Maulraux nasceu Mauro Teodoro dos Santos Oliveira; Rimbaud se chamava Severino Cavalcante e era conhecido como Rambo, e Rousseau era, na verdade, João Carlos Suslov, que por causa de sua ascendência tinha o apelido de Russo.

A reunião destes cinco escritores resultou na criação de uma associação batizada pelo milionário de ANGE, que significa Associação Nacional dos Grandes Escritores, da qual ele, Bergotte, “entronizou-se” como presidente vitalício. Por causa da sigla da agregação, que na tradução do francês significa “anjo”, os seus integrantes passaram a ser chamados de “anjos”.

Os “anjos” recebiam de Bergotte uma expressiva pensão, uma espécie de bolsa, para que eles pudessem se dedicar ao seu trabalho intelectual; tinham direito a um mês de férias anuais remuneradas na França; contavam com uma fisioterapeuta para atendê-los, além de inúmeras outras regalias. Em troca, o milionário exigia apenas que eles morassem, durante os outros onze meses, nas dependências do Grand Hotel de Combray, de sua propriedade, onde lhes era proporcionado o maior conforto, tanto no tocante às instalações, quanto aos serviços oferecidos.

Bergotte recomendou, portanto, ao gerente do hotel, Saint-Ex, que acomodasse Aragon, Claudel, Malraux, Rimbaud e Rousseau nos melhores bangalôs, que ficavam um pouco afastados do prédio principal do hotel, e lhes desse tratamento exclusivo, atendendo a todas as suas solicitações.

Essa atitude de Bergotte deixava seu funcionário extremamente contrariado. Saint-Ex não tinha simpatia alguma pela “quadrilha de ‘anjos’ parasitas” (KONDER, 2000, p. 17), como ele os definia, e se incomodava em ter que trabalhar em duas linhas opostas: na gerência do hotel, cuidando dos hóspedes regulares, que traziam lucro, enquanto também tinha que trabalhar no atendimento gratuito aos escritores, que apenas despendiam dinheiro e pensavam que, por serem escritores, mereciam ser sustentados e esperavam que todos os funcionários do hotel se sentissem felizes e honrados em poder servi-los.

Na época da criação da ANGE (Associação dos Grandes Escritores), cerca de três anos antes da morte de Rimbaud, Bergotte havia ganhado uma grande quantia de dinheiro na loteria e, por esta razão, decidiu investir nestes escritores, os quais ele mesmo escolheu. Sdruws, um ex-policial, que o conheceu nesta época, ao trabalhar como guarda costas, quando Bergotte sofreu ameaças de sequestro, considerava o

milionário uma das personalidades mais bizarras que teve a oportunidade de conhecer. Ele não conseguia entender o fascínio que Bergotte sentia pela literatura e pensava que havia algo de inexplicável em sua paixão, principalmente com relação à literatura francesa, já que ele demonstrava uma fixação absurda por escritores ligados à França.

Os cinco escritores – José Tibúrcio Gonçalves Aragão, Cláudio Nicodemo da Silva, Mauro Teodoro dos Santos Oliveira, Severino Cavalcante e João Carlos Suslov – foram os escolhidos entre cerca de setenta ou oitenta candidatos, numa espécie de processo seletivo, composto de várias etapas: Bergotte, primeiramente, visitou a todos e entrevistou-os, depois leu seus escritos e, por fim, selecionou os textos que achou serem os melhores.

Essa seleção, no entanto, parecia ter critérios dúbios, o que colocava em risco a credibilidade dos trabalhos dos pretensos artistas. Sdrúws, a respeito disso, se manifesta e se mostra desconfiado quanto à qualidade dos trabalhos literários escolhidos por Bergotte e também quanto ao caráter de seus autores: segundo ele, o que Bergotte vislumbrou nos textos seriam simulacros. Os candidatos teriam escrito o que o milionário gostaria de ler:

Há quem diga, entretanto, que na realidade os cinco felizardos escolhidos foram aqueles que, espertamente, exploraram a paixão do doador pela literatura francesa e exibiram maiores afinidades (reais ou fingidas) com autores venerados por Bergotte. (KONDER, 2000, p. 21)

Saint-Ex, além de não concordar com o montante de dinheiro gasto por Bergotte para manter os membros da ANGE em seu hotel, acredita que eles se aproveitavam do *status* que o empresário lhes proporciona:

Eu seria cego se não enxergasse o oportunismo dos quatro velhotes (até há pouco eram cinco). Pensam que, por serem escritores, merecem ser sustentados pelo patrão e esperam que todos se sintam honrados pelo privilégio de servi-los. [§] Podem disfarçar o quanto quiserem, podem iludir quem não os conhece no dia-a-dia, mas o convívio cotidiano com eles me permitiu perceber todo o egoísmo, toda a mesquinhez desses pretensos “artistas”. De fato, eles odeiam a humanidade. E, naturalmente, se odeiam uns aos outros. (Idem, p. 17-18)

As palavras utilizadas por Saint-Ex para se referir aos “anjos” – oportunismo dos velhotes, egoísmo, mesquinhez, pretensos “artistas” – expõem o conflito de interesses

que havia no convívio cotidiano dentro do hotel e, desta forma, revela a possibilidade de qualquer um dos quatro escritores, e até mesmo dele, Saint-Ex, ser o assassino de Rimbaud.

De acordo com a opinião da maioria dos personagens, tudo indica que os “anjos” se aproveitaram da generosidade do excêntrico milionário para viverem às suas custas e deixaram o trabalho artístico em segundo plano. Além de tudo, despediam uma alta quantia mensal no consumo de drogas, tudo pago por Bergotte. O que não se compreende, tendo em vista a opinião dos personagens, é o motivo do empresário ter criado a ANGE e de sustentar os escritores que se mostravam ser pessoas tão desprezíveis e artistas tão medíocres.

Com o passar do tempo, de fato, os “anjos” davam mostras de que Bergotte não havia feito uma boa escolha, pois suas criações eram escassas e de baixa qualidade estética. Gastavam o dinheiro do milionário e usufruíam do conforto por ele concedido sem que nenhuma grande obra fosse escrita. Bergotte não se manifestava a respeito, mas, provavelmente, estava ciente da situação de seus protegidos, assim como insatisfeito.

Neste clima de aparente conformidade, algo acontece e acaba com a tranquilidade do Grand Hotel de Combray, situado na pequena e fictícia cidade de Guariroba, que, provavelmente, é situada no interior do Rio de Janeiro. Um dos anjos, Rimbaud, é encontrado morto nas dependências do hotel. Ele teria caído, ou sido empurrado, do belvedere da cachoeira e, ao bater contra as pedras do lago, sofreu ferimentos mortais.

A partir desse momento, um mistério passa a rondar sua morte: teria ele sofrido um acidente? Teria se suicidado? Ou teria sido assassinado? As duas primeiras hipóteses foram logo descartadas. A declaração da funcionária do hotel, a lavadeira Rosinha, que passava pelo pomar no momento da queda, dava conta de que ela ouviu uma discussão que vinha do alto do belvedere da cachoeira, depois um xingamento e então a queda de Rimbaud que morreu instantaneamente ao se chocar com as pedras:

Ao meio-dia, antes do almoço, saiu do hotel e desceu pelo caminho que leva ao pequeno lago formado pela água da cachoeira. Ia buscar umas flores. De repente, ouviu um grito, um palavrão, olhou para cima, de onde vinha o grito, e viu alguma coisa que estava caindo. Era um corpo humano, o corpo de Rimbaud. Ouviu o baque surdo da queda nas pedras, a cerca de vinte metros de onde estava. (KONDER, 2000, p. 24)

Rosinha, aos gritos, deu o alarde do que havia acontecido e todos os que estavam por perto correram ao seu encontro. Imediatamente, Saint-Ex acionou uma ambulância e depois, ao constatarem que Rimbaud estava realmente morto, chamaram a polícia.

A polícia local iniciou as investigações, interrogando os hóspedes, os funcionários e também os quatro escritores. A perícia realizou a autópsia, que comprovou que a morte foi causada por um ferimento na cabeça, pelo choque com as pedras. Apesar de todas essas medidas, quase um mês depois da tragédia, ainda não havia nenhuma pista que levasse ao assassino.

Não satisfeito com o andamento da investigação feita pela polícia de Guariroba, Bergotte contrata seu antigo guarda costas, um ex-policial da capital, chamado Sdruws, para conduzir uma investigação paralela. Para isso, coloca todos os recursos e funcionários do hotel a sua disposição e inclusive disponibiliza para ele uma cópia do laudo da autópsia feita no corpo de Rimbaud.

No laudo do exame cadavérico, Sdruws pôde ler que

O sujeito vestia uma blusa azul de manga comprida, uma calça preta, sapatos e meias pretos; usava um relógio de ouro e não tinha arma com ele, nem arma branca, nem arma de fogo. Na queda, sofreu fraturas diversas, entre as quais a que o matou: a fratura da caixa craniana. Na unha do polegar da mão direita havia uma pequena mancha de sangue. Estava com o estômago vazio e tinha indícios de ter consumido uma pequena quantidade de cocaína. (KONDER, 2000, p. 23-24)

Sdruws inicia seus trabalhos interrogando todos aqueles que mantinham contato com o morto: os outros quatro escritores, também patrocinados por Bergotte e que, assim como Rimbaud, viviam nas dependências do Grand Hotel de Combray: Claudio (Claudel), Mauro (Malraux), Aragão (Aragon) e Russo (Rousseau).

Interroga também Rosinha, a lavadeira do hotel; Drica, a fisioterapeuta; Hortêncio, o jardineiro; Creonte, o garçom, e Saint-Ex, o administrador que ganhou o apelido de “Santo Expedito”, quando ainda era goleiro do time Guariroba Futebol Clube e pegou um pênalti e, que por obra de Bergotte, que tem a mania “de botar nas pessoas os nomes dos escritores franceses” (KONDER, 2000, p. 47), se tornou Saint-Ex, em homenagem a Saint-Exupéry, conhecido principalmente pelo livro *O pequeno príncipe*.

A posição privilegiada de Sdruws desagrade a muitos, em especial ao administrador que, desde o início das novas investigações, sente-se incomodado com a

presença do detetive. Rosinha também não aprova a liberdade concedida a Sdruws e declara sua antipatia por ele: “o cara é esperto”, tem um “sorriso cínico”, “fuçou tudo”, “ficava me olhando de um jeito meio esquisito”, “não sei lidar com ele”, “me confunde, é um dissimulado” (KONDER, 2000, p. 25-26).

Os quatro escritores protegidos de Bergotte, os “anjos”, são unânimes em desaprovar o novo investigador contratado pelo dono do hotel e, cada um, à sua maneira, demonstra hostilidade em relação a ele e a seu trabalho. Claudel afirma que ele possui o “dom de incomodar”, que faz “perguntas óbvias”, o que se configura como “características de extrema vulgaridade” (Idem, p. 23).

Aragon se sente confuso com a presença do investigador, acha a “atitude dele estranha”, e chega à conclusão de que era isso que ele queria, que o achasse estranho. Ele presume ainda que Sdruws seja a perfeita “figura do investigador de segunda categoria que se sente muito superior ao chefe de polícia”. O que sabe é que Sdruws é conhecido por sua “honestidade”, mas também, por ser um “policial violento” e que “respondeu a vários inquéritos por ‘excessos’ em ação”. Nunca se soube, entretanto, o que o levou a deixar a corporação, se foi demitido ou se a decisão foi sua mesmo. Sabe-se que ele teve uma “discussão com o secretário de segurança”. Aragon chega a cogitar que o detetive deve ter alguma perturbação mental, mas termina comparando-o a um dos detetives mais famosos da literatura, Sherlock Holmes, embora seja de uma forma depreciativa: “Sherlock de pavio curto” (Ibidem, p. 26-28).

Rousseau considera Sdruws um bestalhão e, por isso, opta por zombar dele, colocando-o em situações humilhantes, como quando o leva a um restaurante japonês por imaginar que ele, por ser corpulento, se sentiria desconfortável “no espaço tão acanhado do local” (p. 39) e imaginando a pouca familiaridade com a culinária nipônica e com o uso dos *hashis*.

Malraux também o subestima, afirma que, analisando seu olhar, teve a sensação de que o sujeito não entende nada de amor, que “talvez entenda um pouco de tiros, facadas, ameaças, chantagens, furtos, álibis e empurrões. De sentimentos complexos ele não entende nada.” (p. 42).

Quando os quatro colegas de *angelicato* leem o artigo publicado na Folha de Muirapiranga, “Morte no jardim zoológico”, assinado por Zóilus, em que são desmascarados e expostos diante da sociedade como bichos vaidosos e egoístas, os quatro, sem exceção, recorrem a Sdruws, pois sabem que ele era o único capaz de

descobrir a identidade de Zóilus. Eles querem descobrir quem foi o responsável pela publicação e precisam, para isso, de seus serviços.

Sdruws aproveita a oportunidade e mostra aos quatro escritores que eles estavam errados a seu respeito, que ele compreendeu todas as chacotas que fizeram e que ele não era tão previsível e inepto como eles imaginavam. Aproveita a oportunidade e responde a cada um de acordo com a forma como foi tratado por eles diante do que todos ficam boquiabertos e confusos. Essa postura de Sdruws aumenta a atmosfera de mistério e de desconfiança em torno da figura do ex-policial.

Levantamentos de Aragon a respeito da vida de Sdruws mostram que ele era um policial respeitado por sua honestidade, mas violento, e fora acusado por excessos em ação, o que o levou a responder a uma série de inquéritos. O delegado de Guariroba também elogiou Sdruws e disse conhecer não só a sua fama de excelente detetive como também por ter ouvido de um primo, perito em armas, que trabalhou com Sdruws, que ele era “visceralmente honesto” (KONDER, 2000, p. 38). O que era incompreensível, no entanto, era a sua saída da corporação, e, por isso, muitas eram as especulações a respeito do término de sua carreira:

É verdade, como dizem, que teve uma discussão com o secretário de segurança e mandou-o, como “corrupto de merda”, para a “puta que o pariu”? Há algum fundamento na informação que correu na época, de que ele sofria de perturbação mental e precisava ser afastado do serviço público? (Idem, p. 27)

De sua vida particular se sabe menos ainda. A única história que Sdruws conta é a do romance que ele teve com Carlota, a prima da fisioterapeuta Drica, que morava na capital. O namoro acabou e logo ela se apaixonou por Rimbaud. Carlota morreu na mesma época em que Rimbaud foi encontrado morto. Ela suicidou-se ao saber que tinha câncer, após realizar um aborto.

Quando, em meio a uma brincadeira feita com o garçom, Sdruws e Drica descobrem que já se conheciam através das histórias de Carlota, surge uma grande empatia entre os dois. Sdruws conta sobre seu relacionamento e o fato de ela ter se apaixonado pelo “cafajeste” do Severino tê-los afastado.

Envolto numa aura de mistério e conquistando a antipatia de quase todos os moradores do hotel – menos da fisioterapeuta Drica, que se torna sua parceira na investigação e amante –, Sdruws segue cumprindo sua tarefa. Paciente e autoconfiante ele elabora estratégias diferenciadas para interrogar cada suspeito e cada testemunha.

Muitas vezes fala muito para confundir o interrogado, sem passar qualquer informação relevante. É o que fez com Claudel:

O melhor negócio do mundo seria, sem sombra de dúvida, comprar esse megalomaniaco do Claudel pelo que ele vale e vendê-lo pelo que ele pensa que vale. Ao longo dos últimos três anos, aprendi a lidar com o tipo: quanto menos ele souber a respeito do que estou fazendo, melhor. Por isso, falo muito e, afinal, não digo nada. Isso o deixa bastante irritado. (KONDER, 2000, p. 23)

Outras vezes, opta por passar um ar de ingenuidade, com a intenção de deixar que o interrogado se sinta mais esperto e acabe falando mais do que se propunha a princípio. É o que fez com Malraux:

Fiquei feliz de não ter deixado transparecer que estava entendendo mais do que Malraux supunha. É sempre bom que o outro, numa relação como a nossa, imagine que eu seja menos perspicaz do que realmente sou: assim ele fica menos armado, pode se descuidar e baixar a guarda. (Idem, p. 44)

Paralelamente à investigação encomendada por Bergotte, a da polícia segue. O inquérito, depois de enviado à promotoria com o pedido de prorrogação foi aceito, entrando numa nova fase. Além disso, duas novas evidências são descobertas. A primeira delas é uma mudança no depoimento de Rosinha à polícia, ela diz ter se lembrado de ouvir Rimbaud dizer: “seu filho da puta” (Ibidem, p. 38) antes de cair, o que, segundo o delegado, reforça a ideia de que havia mais alguém no local e, portanto, que se trata de um homicídio.

A segunda evidência é a inclusão de Sdruws no rol dos suspeitos. O delegado descobriu que um mês antes, no dia da morte de Rimbaud, o detetive havia viajado para Guaratuba e voltado para a capital no mesmo dia, fato confirmado pelo motorista do ônibus. Tal informação, acrescida da gravação da conversa entre Drica e Sdruws, no saguão do hotel, em que ele conta sobre seu amor por Carlota e o fim trágico de sua história por causa de Rimbaud, colocam o ex policial no topo da lista, ele tinha tido motivação e oportunidade.

Sdruws segue sua investigação numa busca obstinada por um objeto que pertencia ao morto e que, segundo ele, era a chave não só para descobrir a identidade do assassino, como também para entender os seus motivos. Tratava-se de um canivete que estava escondido no bangalô de Malraux. O anjo havia retirado o objeto da cena do crime antes da chegada da perícia.

Malraux, imaginando que Sdruws faria de tudo para recuperar este canivete, contrata um guarda costas para protegê-lo. Quando Sdruws chega ao bangalô, tem uma surpresa, mas não desiste. Após uma improvável cena de luta, digna de filmes de ação, Sdruws consegue recuperar o canivete de Rimbaud:

Enquanto ouvia, eu examinava atentamente o espaço onde estávamos. [...] Fiz um movimento que sugeria resignação: encolhi os ombros, como se estivesse reconhecendo a derrota, e falei: “Bem... já que você não quer mesmo me entregar esse canivete...” [§] O resto da frase veio com uma ação rápida que os adversários não haviam previsto: desloquei-me como um raio na direção do aquário, derrubei a mesa na direção de Malraux [...] Prolongando o meu movimento, peguei o samovar e o usei como escudo para me proteger do soco desfechado pelo gigante, que vinha célere na minha direção. Provoquei um choque ruidoso: a mão dele, munida com o soco-inglês, destroçou o samovar, que no entanto se vingou, causando algum estrago nos poderosos dedos do agressor. [...] O guarda-costas colossal apesar da mão machucada e do baixo-ventre danificado, não se dava por vencido [...] Peguei um cinzeiro de pedra sobre o braço de uma das poltronas e joguei-o na direção da cabeça dele. Com tanta sorte que o objeto acertou-lhe a boca [...] Saltei por cima de Malraux, que continuava caído, abri a gaveta do armário, tirei dela a minha arma, confisquei a do inimigo. [...] E, finalmente, completei a frase interrompida que estava devendo ao morador do bangalô: “Já que você não quer mesmo me entregar esse canivete... só me resta tomá-lo a força”. (KONDER, 2000, p. 111-113)

De posse do canivete, Sdruws o entregou ao delegado. Os dois conversaram por um longo tempo e pareceram se entender. No domingo, após a missa matinal, todos se reuniram, a pedido do delegado, para que fosse revelada a identidade do assassino. Bergotte estava presente em vídeo conferência, apesar de o sistema não ser completo, ele via e ouvia tudo, os outros somente podiam ouvi-lo.

O delegado explicou que, com o resultado do teste de DNA, ficou comprovado que o canivete continha vestígios do sangue de Sdruws e, assim, ele passava de investigador a principal suspeito do assassinato. Como Sdruws decidiu colaborar e confessar o crime, não havia mais dúvidas: quem matou Rimbaud foi o detetive:

Resolvi, então, encerrar minha fala e disse: “Todos os indícios convergem para a mesma pessoa – o investigador Sdruws, aqui presente. Ficou provado que ele veio da capital no dia da morte de Rimbaud. Esteve com Rimbaud no belvedere, empurrou-o lá de cima, chamando-o de ‘filho da puta’ (sua voz, depois de uma compreensível hesitação inicial, acabou sendo reconhecida pela moça Rosinha). O próprio Sdruws já admitiu a autoria do feito e tem alegações bastante razoáveis em sua defesa”. (Idem, p. 147-148)

Esse fato choca os demais personagens, mas pode não surpreender o leitor, pois vários são os indícios deixados ao longo da narrativa sugerindo que o próprio investigador fosse o assassino de Rimbaud. O primeiro deles surge quando Sdruws relata estar voltando a Guariroba um mês após sua última visita que, portanto, teria se dado na época em que Rimbaud foi morto. Também se mostra surpreso com o fato de:

[o] motorista do ônibus era o mesmo da viagem de um mês atrás. Para minha surpresa, ele me reconheceu. É um mulato atarracado, de cabelo oxigenado. Perguntou se eu ia voltar para capital com ele ainda hoje, às quatro da tarde, tal qual da outra vez, quando voltei no mesmo dia. Fiz um sinal negativo com a cabeça, sem dar muita conversa ao cidadão e saí. (KONDER, 2000, p. 16).

Em seguida ele fala do ferimento no abdômen, que data da mesma época: “A ferida na ilhargá estava doendo, embora já tenha cicatrizado há pelo menos duas semanas.” (Idem, p. 16). Por isso, quando procura incessantemente por um canivete que era do falecido Severino e quando lê no laudo da autópsia que Severino tinha uma mancha de sangue na mão, a ligação dos fatos fica muito evidente.

Outro elemento importante dentro deste contexto é a informação que o leitor, tem, através do discurso de Aragon, de que Sdruws era um policial violento: “Depois de vinte anos de exercício da profissão, inspirava respeito por sua honestidade, mas era visto como um policial violento, que respondeu a vários inquéritos por ‘excessos’ em ação.” (Idem, p. 27).

E, por fim, revela uma motivação para o crime: Sdruws demonstra sentir muito rancor de Rimbaud, pois ele era apaixonado por Carlota, a prima da Drica da capital, que se matou após realizar um aborto, quando esperava um filho de Rimbaud e não obtivera seu apoio:

Eu perguntei a Sdruws se tinha sido namorado ou amigo de Carlota e acho que ele teve uma das maiores surpresas da sua vida: arregalou muito os olhos e disse: “Eu era apaixonado por ela!” [...] chegaram a ser namorados, porém logo perceberam que era a amizade que prevalecia na relação entre os dois. Infelizmente – disse – Carlota se apaixonou por esse cafajeste que morreu há um mês. (Ibidem, p. 29-30).

Observando todos estes indícios, de que o próprio Sdruws pudesse ser o assassino de Rimbaud, o leitor se questiona sobre a razão dele conduzir uma

investigação cujo resultado já conhece. No entanto, com o decorrer da narrativa, chega-se à conclusão de que mesmo sendo ele o homicida, sua investigação é legítima, pois era um embuste para tirar a atenção de seu principal objetivo, que não era esclarecer quem havia matado Rimbaud, mas descobrir, a pedido de Bergotte, como andava a atividade literária dos “anjos”.

Ao passo em que interrogava os suspeitos, com o pretexto de encontrar o assassino de Rimbaud, aproveitava para vasculhar suas coisas, ouvir suas histórias e descobrir mais sobre a relação entre eles. Foi desta forma que chegou à conclusão de que haviam criado pouco ao longo dos últimos anos, tempo em que eram patrocinados por Bergotte; que nutriam um grande ódio entre si, e gastavam pequenas fortunas no consumo de drogas, tudo pago pelo empresário.

Mesmo a descoberta do assassino parecendo bastante óbvia, pode-se observar que se trata de uma escolha amadurecida desde a primeira linha do romance, pois vários são os indícios deixados ao longo da narrativa sugerindo esse final.

Embora durante toda a leitura, o leitor não se sinta confiante para ter certeza se as conjecturas feitas são coerentes, justamente pela facilidade apresentada e pelo número de pistas evidenciadas pelo próprio investigador, desde as primeiras páginas Sdruws parece ser a aposta mais correta para o assassino de Rimbaud.

Konder insere na narrativa diversas passagens em que os personagens falam de encenação, de engodo, de se enganar com as aparências. Destacamos aqui duas delas:

Pedi desculpas pelo mal-entendido, constrangedor. O sujeito disse que já estava habituado a situações como aquela. Acho, até, que ele se diverte às custas de criaturas que como eu, julgam pela aparência e – naturalmente – quebram a cara. (KONDER, 2000, p. 70)

Procurei acalmá-la, advertindo que – tal como havíamos confirmado antes – as aparências enganam. (Idem, p. 73)

No primeiro trecho, Sdruws aparece se desculpando com o cunhado do contador do hotel, a quem o ex-policial abordou pensando se tratar de um traficante de drogas. O homem, no entanto, era ator e aproveitava os dias em que a peça em que atuava estava sendo encenada, em um teatro próximo ao hotel, para visitar o cunhado, caracterizado já como o personagem, que tinha a aparência de gangster.

No segundo trecho, Sdruws tenta acalmar Drica, que se empolgou ao imaginar ter encontrado uma pista que ligaria Aragon ao assassinato de Rimbaud, mostrando a

ela que as aparências enganam, assim como os enganou no caso do cunhado do contador.

Isso gera, portanto, uma insegurança no leitor quanto ao seu papel de detetive, pois a cada nova pista encontrada no texto, uma nova dúvida surge, cada fato que aponta para Sdruws, parece estar tirando a atenção para que se descubra a identidade do verdadeiro assassino.

Retornando ao primeiro parágrafo do romance, podemos observar o personagem Sdruws que recria o cenário do ônibus em que viajou à Guariroba vindo da capital, a pedido de Bergotte. Segundo ele a viagem atrasou e foi incômoda como das outras duas vezes em que fez o percurso, o ônibus vinha com sua capacidade máxima de passageiros, já que a empresa responsável pela linha rodoviária fazia apenas uma viagem por dia de ida e volta.

A descrição que Sdruws faz dos viajantes e de seu comportamento dentro do ônibus, explorando o perfil caricato do grupo, remete a um espetáculo circense, em que vemos se alternarem no picadeiro palhaços, anões em situações cômicas, músicas, entre vários outros números, assistidos por um grande número de espectadores que gargalham e falam todos ao mesmo tempo. Vejamos abaixo o trecho em que o personagem descreve o que o envolve:

Pessoas barulhentas falando pelos cotovelos. Um grupo de cinco jovens cantando musiquinhas pobres com letras indigentes. Uma família de anões, ou quase anões, carregando uma bagagem descomunal em malas maiores do que as criaturas que as transportavam. [...] No banco logo atrás do meu, um senhor gordo com aparência de palhaço aposentado dormia e roncava forte, num ritmo surpreendentemente irregular. (KONDER, 2000, p. 15)

Tais personagens – jovens cantando, família de anões com enorme bagagem, senhor gordo dormindo ruidosamente –, se encontrados separadamente não chamariam muito a atenção por serem figuras comuns, que podem estar em qualquer lugar, mas quando são apresentadas em grupo, todas participando da mesma cena, se transformam num espetáculo cômico, lembrando o universo circense.

As cenas de comédia montadas no picadeiro para divertir o público são, na maioria das vezes, baseadas em fatos pitorescos do dia a dia e, portanto, muito simples. No entanto, elas ganham um viés cômico a partir da forma exagerada e caricata que o humorista usa para representá-las e se concretiza a partir da identificação do público.

Assim, ao inserir todos esses personagens caricatos na narrativa da viagem, o autor está chamando a atenção do leitor para o grupo como um todo, para o espetáculo. O espetáculo conta com encenações, assim como a narrativa e, desta forma, pode ser lido como uma metáfora da trama, que se revela uma grande representação.

O conceito de circo é corroborado pelo nome do personagem. Sdruws também é o nome do circo montado pelo compositor, músico e humorista brasileiro, Juca Chaves, no início da década de 1960, nas proximidades da Lagoa Rodrigo de Freitas, no Rio de Janeiro, onde ele apresentava seu famoso espetáculo “Menestrel Maldito”.

Segundo o próprio Juca Chaves, Sdruws era uma sigla, sendo que “S” vinha de “snob”, “D” de “divino Dener”, “R” de “ralé”, “U” de “uanderful”, “W” de “water-closet” e “S” de “Sdruws” mesmo.

Ao batizar o detetive com um nome que causa estranhamento e sabendo que se trata do nome de um circo, esta relação torna-se ainda mais evidente. O personagem carrega no próprio nome sua função na trama, ele encena, “arma um circo” para driblar os leitores, deixando-os em constante dúvida.

Para que não passe despercebido este elemento da trama – o estranhamento do nome e o mistério de sua origem – que sabemos ser determinante como chave de leitura para o romance, em determinado momento da narrativa o personagem Claudel questiona a procedência do nome do detetive: “De onde vem esse estranho nome – Sdruws –, que tem cinco consoantes e apenas uma vogal?” (KONDER, 2000, p. 23), mas não obtém resposta, o que o faz pensar que deixou o ex-policial desconcertado com a pergunta. Rosinha, a faxineira que encontrou o corpo de Rimbaud, também parece não compreender bem o nome do novo investigador, pois o chama de “Esdruves” (Idem, p. 26).

No quarto capítulo Sdruws decide responder a Claudel sobre seu nome:

Outro dia você manifestou curiosidade a respeito da origem do meu nome. Procurei me informar e posso lhe dizer que *Sdruws* deriva do nome de um alquimista do Renascimento, um certo Petrus Exdruvius, que escreveu – em latim, naturalmente – o tratado *Quod abundant nocet*, quer dizer: “o que abunda prejudica”. (Ibidem, p. 74)

Claudel responde que na situação em que se encontra, dispensa qualquer gracinha, isso porque Sdruws tinha ido visitá-lo depois de um incidente em que a amante do “anjo”, Dionísia, tinha-o amarrado, açoitado, deixando-o com as nádegas em pele viva, e estava prestes a matá-lo quando Sdruws invadiu o quarto e a impediu.

Portanto, como Sdruws faz uma piada, mudando o provérbio latino, que na íntegra seria o oposto: “Quod abundant non nocet”, ou seja, “o que abunda não prejudica”, fazendo alusão ao ocorrido, Claudel se sente humilhado.

Sdruws tem uma personalidade peculiar e que intriga os que o rodeiam, pois nunca se sabe o que ele realmente quer e o que pensa, está sempre representando e para cada interlocutor apresenta uma forma diferente de interação, o que gera desconforto e antipatia. Na sequência elencamos a impressão que ele causou em cada personagem com que interagiu logo que iniciou suas investigações:

Sdruws chegou, afinal. Tenho uma grande dificuldade para controlar minha antipatia por ele. (Saint-Ex – p. 17)

O homem tem o dom de incomodar com sua simples presença. Veio falar comigo e fez as perguntas mais óbvias. [...] Sdruws tem características de uma extrema vulgaridade. (Claudel – p. 22)

Esse sujeito, esse tal de Esdrúves, me confunde, é um dissimulado. Não sei como lidar com ele. Não sei nem se ele estava com tesão. (Rosinha – p. 26)

Achei a atitude dele [Sdruws] meio estranha e tive a impressão de que era exatamente isso que ele queria: que eu o achasse estranho. [...] É a figura do investigador de segunda categoria que se sente muito superior ao chefe de polícia. (Aragon – p. 26)

O bestalhão do Sdruws não conseguiu disfarçar seu constrangimento no [restaurante] Sol Nascente. O vulto corpulento se movia com certa inibição no espaço acanhado do local. Diante da comida japonesa, ele hesitava, inseguro. (Rousseau – p. 39)

Sdruws se mostra mestre na arte de encenar, faz-se passar por investigador do assassinato quando, na verdade, é o criminoso que todos procuram; parece investigar um homicídio quando seu trabalho é reunir provas contra o grupo de escritores; finge inocência e ajuda a polícia local enquanto esconde seu crime.

A encenação é, portanto, inerente ao romance, tanto no que diz respeito ao tema quanto à forma. Tematicamente, a narrativa é iniciada mostrando o processo investigativo, conduzido por Sdruws, sobre a morte do escritor Rimbaud, um dos cinco escritores apadrinhados por Bergotte, nas dependências de seu Hotel. Contudo, quando se descobre que o assassino é o próprio detetive, a investigação ganha outro sentido, a

morte de Rimbaud passa a servir de pretexto para outra investigação, a das atividades ligadas à ANGE:

Contei-lhes que, a pretexto de me enviar para Guariroba com a missão de investigar a morte de Rimbaud, o que Bergotte queria era um relatório objetivo sobre as atividades literárias deles. Queria saber a quantas andava a criatividade, em que pé estava a produção. No fundo, o que o mecenas pretendia era obter uma confirmação para aquilo que já estava farto de saber: os que se beneficiavam da sua ajuda tinham morrido como escritores (se é que antes existira algum escritor realmente vivo dentro deles). (KONDER, 2000, p. 150)

A morte do escritor Rimbaud se transforma em uma metáfora da morte de todos aqueles que formavam a Associação dos Grandes Escritores: “os que se beneficiavam da sua ajuda tinham morrido como escritores” (KONDER, 2000, p. 150). O homem Severino Cavalcante foi morto por Sdruws, mas o escritor já estava morto havia algum tempo.

Nesta narrativa, Konder se aproveita de um enredo aparentemente simples – um assassinato, muitos suspeitos de tê-lo cometido, uma investigação e a descoberta da identidade do criminoso – que atende a todas as características do gênero policial, para exceder seus limites. Ele usa a forma da narrativa policial para incluir pensamentos e questionamentos filosóficos, que aparecem através de epígrafes, de citações, de alusões e da fala dos personagens.

A escolha do gênero narrativo também faz parte da encenação: Konder toma como forma um gênero muito apreciado, comercialmente bem aceito por proporcionar uma leitura agradável e insere nele temas mais densos, através do humor e da ironia. É um texto que pode ser lido pelo simples prazer da leitura, escrito por quem “sabe combinar as coisas: dá à sua escrita a leveza de quem pode se fazer de inocente apenas para desfrutar de uma boa história”³ (KONDER, 2000), mas que também conduz à reflexão de temas filosóficos, como a liberdade, a relação do homem com o trabalho, com o poder, entre outros, todos ligados à esfera do pensamento marxista, do qual Konder é um dos estudiosos mais bem conceituados no país.

Cabe ressaltar que, embora tais temas sejam densos e tenham tido uma grande influência nos rumos da história no último século, não são abordados no romance com o peso que lhes caberia em um tratado filosófico e nem com pedantismo, ao contrário,

³ O texto do qual é tirada essa citação, está nas “orelhas” do livro e pode ser encontrado também no *site* da editora Companhia das Letras: <http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=11176>

estão diluídos em meio à narrativa, são reflexões de quem pensa sobre elas no dia a dia, ao ponto de transformar em matéria natural e, embora saibamos que Konder não elaborou tais relações ao acaso (a epígrafe inicial foi retirada de *O capital*, de Marx), percebemos que o autor conhece os limites e, desta forma, não carrega demais na tinta, não permite que as reflexões filosóficas se sobreponham à trama literária, nem que o filósofo se destaque do romancista.

Formalmente, como já apontamos, trata-se de um romance policial, gênero por muito tempo considerado de menor prestígio, acusado de se submeter às regras do mercado editorial e de não demonstrar a preocupação estética dos gêneros considerados maiores. O policial, no entanto, desde as últimas décadas do século passado vem passando por uma revitalização e ganhando notoriedade ao ser escolhido como forma narrativa de grandes escritores, como Eco e Borges, por exemplo.

Ao estabelecer um diálogo com a tradição da narrativa policial quando o nome de um dos detetives mais famosos – Sherlock Holmes – é citado: “Não creio que esse Sherlock Holmes de pavio curto consiga apurar muita coisa” (KONDER, 2000, p. 27), Konder está, na verdade, construindo seu leitor ideal, ou leitor modelo, como o chama Umberto Eco, em *Seis passeios pelo bosque da ficção*:

Esse tipo de espectador (ou de leitor, no caso de um livro) é o que eu chamo de leitor-modelo – uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda, procura criar. Um texto que começa com ‘Era uma vez’ envia um sinal que lhe permite de imediato selecionar seu próprio leitor-modelo, o qual deve ser uma criança ou pelo menos uma pessoa disposta a aceitar algo que extrapola o sensato e o razoável. (ECO, 2009, p. 15).

Konder, ao iniciar uma narrativa cujo título inclui a palavra “morte” e que trata da investigação sobre um assassinato, está pressupondo que este leitor tenha o conhecimento de como se estrutura uma narrativa policial e dos passos a serem seguidos por ele na tentativa de desvendar o mistério, colaborando na construção do sentido do texto.

Mais à frente, são citados dois outros personagens importantes no panorama da literatura brasileira: o detetive Guedes, personagem de Rubem Fonseca e o delegado Espinosa, de Luiz Alfredo Garcia-Roza:

Contei-lhe que havia participado de diversas diligências em Copacabana com o Guedes e demos boas risadas lembrando as

histórias que ele protagonizou, ele e seu indefectível blusão amarelo enebado. O delegado de Guariroba é amigo e admirador de Guedes. Logo descobrimos também que somos ambos amigos de outro tira copacabanense, o incorruptível Espinosa. O delegado comentou comigo aquela história de que dois escritores conhecidos chegaram a escrever sobre nossos amigos: o Rubem Fonseca sobre o Guedes e o Garcia-Roza sobre o Espinosa. Os livros, porém, não foram publicados porque as editoras faliram, em consequência da crise no mercado editorial. (KONDER, 2000, p. 37)

Guedes é um investigador de polícia, personagem de *Bufo & Spallanzani* (1986). Ele é descrito, por Rubem Fonseca, como um policial honesto, que “se orgulhava de nunca ter matado ninguém” (FONSECA, 1995, p. 15) e, “adepto do Principio da Singeleza, de Ferguson – se existem duas ou mais teorias para explicar um mistério, a mais simples é a verdadeira” (Idem, p. 14). Guedes era extremamente desleixado com sua aparência e sempre usava o mesmo blusão enebado “a fim de esconder o revólver, um Colt Cobra, 38, que usava sob o sovaco.” (Ibidem, p. 14), que se tornou sua marca registrada.

Outra característica do personagem de Fonseca é a maneira como ele encara seu trabalho:

A atividade policial, para Guedes, consistia na apuração das infrações penais e da sua autoria. Apurar a infração penal, conforme o Código de Processo Penal, significava pesquisar o fato infringente da lei. Não cabia a ele, policial, nenhum julgamento de valor acerca da ilicitude do fato, mas apenas a colheita de provas, de sua materialidade e autoria e todas as providências para acautelar os vestígios deixados pela infração. (FONSECA, 1995, p. 17)

Espinosa é o delegado personagem de *O silêncio da chuva* (1996), obra de estreia de Luiz Alfredo Garcia-Roza e que protagoniza quase todos os romances do escritor. O delegado carioca gosta de observar o mar e os trabalhos do porto, enquanto reflete sobre a vida, sentado num banco da praça Mauá. Embora seja considerado um excelente delegado, ele se sente desajustado no meio policial, desde sua forma de pensar, “não se julgava capaz de uma reflexão puramente racional, o que, para um policial, era no mínimo embaraçoso” (GARCIA-ROZA, 2005, p. 13); quanto com relação ao seu comportamento e à maneira de se vestir:

A fala era calma, um pouco cansada, e não tinha nenhum traço de intimidação. Apesar dos anos de polícia, Espinosa não incorporara o linguajar típico dos colegas. Os relatórios que fazia, escritos de uma

forma quase literária, exigiam deles um esforço extra. O modo de se vestir também não acompanhava o padrão da corporação, sobretudo o dos policiais mais jovens. Nunca usava tênis ou coletes de couro. (Idem, p. 17).

Outro detetive ficcional que aparece discretamente no romance é Pepe Carvalho, personagem do escritor espanhol Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003): “Ataquei um cassoulet maravilhoso, nem muito seco, nem muito mole, com uma discreta cobertura crocante; uma iguaria que mataria de inveja o meu colega espanhol Pepe Carvalho.” (KONDER, 2000, p. 136).

Pepe Carvalho é protagonista de uma série policial que se passa em Barcelona. É rico, culto, complexo e dono de uma personalidade contraditória. Seu parceiro inseparável é Biscuter, com quem divide a paixão pela gastronomia e várias aventuras. Por esta razão a menção de Sdruws ao *colega*, enquanto relembra o jantar.

O escritor e jornalista Vázquez Montalbán foi membro do Comitê Central do Partido Socialista Unificado da Catalunha e usou, por diversas vezes, as aventuras de Pepe Carvalho para descrever e criticar a situação política e cultural da sociedade espanhola da última metade do século XX. No romance *Assassinato no Comitê Central* (1981), descreve uma crise interna do Partido Comunista.

Vemos, portanto, que mais do que uma menção, os três detetives revelam a inspiração de Konder na construção de seu romance. De Fonseca ele toma emprestado o pensamento lógico de Guedes, inspirado em Ferguson, de optar sempre pela teoria mais simples para desvendar o mistério, expondo, desta forma, a razão de ter escolhido para ser o assassino de Rimbaud, o suspeito mais óbvio. Sdruws também reflete o jeito desleixado de Guedes se vestir:

A camisa de manga comprida tinha um pequeno furo no cotovelo do braço direito. O colarinho estava puido. Os sapatos, cambados e largos, não viam uma cera fazia alguns anos. O cabelo, despenteado e mal cortado, traía a mão de algum aprendiz de barbeiro, em fase de iniciação. (KONDER, 2000, p. 22)

A alusão aos famosos detetives, além indicar a inspiração de Konder na construção de seu romance, corrobora a ambientação da narrativa detetivesca no panorama nacional, evidenciando sua modernização e também as modificações pelas quais o gênero passou desde o final do século XIX, principalmente no tocante à metaficção, presente de forma deliberada nas narrativas dos dois escritores.

Quando Conan Doyle escrevia as aventuras de Sherlock Holmes e de seu assistente Dr. Watson, no final do século XIX, havia uma série de regras que deviam ser seguidas para que a narrativa fosse considerada uma narrativa policial de qualidade e atendesse às expectativas dos leitores. Quando Konder, Fonseca e Garcia-Roza escrevem seus romances já não há mais essas regras tão rígidas para a narrativa policial. Existem alguns aspectos que devem ser atendidos, mas de modo geral, os bons textos policiais demonstram uma transgressão ao gênero. A premissa é de que haja um enigma, um mistério a ser decifrado, o processo de investigação e um detetive, que pode ser oficial ou não.

Uma das diferenças mais marcantes encontradas quando cotejamos os modelos de romance policial clássico e contemporâneo é com relação à figura do detetive. O detetive de Doyle, por exemplo, era infalível, uma mente dedutiva acima da média e capaz de fazer conjecturas que os outros personagens jamais conseguiriam. Os detetives de Fonseca, de Garcia-Roza e de Konder, por sua vez, são humanizados, eles possuem características únicas, que os levam a ser bem sucedidos na maioria de suas investigações, mas também se encontram suscetíveis a falhar, podem se enganar, se ferir e até mesmo morrer.

Vejamos um trecho que expressa essa característica do detetive contemporâneo. Sdrúws segue com sua investigação, enquanto a polícia de Guariróba segue com a investigação oficial, ambos, investigador e delegado, aparentemente se ajudam, compartilhando informações. Sdrúws, no entanto, é surpreendido por uma pergunta do delegado, com relação ao canivete que ele, em segredo, procurava:

A interrupção teve sobre mim o efeito de um soco na boca do estômago. Durante cerca de meio minuto (que me pareceu meia hora) fiquei estonteado, incapaz de articular uma resposta. Que besta, eu sou! Pela segunda vez, o sujeito ouvia as minhas conversas e me punha numa situação ridícula, extremamente desmoralizadora, do ponto de vista profissional. Fiquei com raiva de mim mesmo. Como pude ser tão bisonho? Como pude me descuidar a ponto de deixar que pela segunda vez gravassem minha voz, numa circunstância em que eu dizia coisas comprometedoras? (KONDER, 2000, p. 103)

O detetive não toma os devidos cuidados e se deixa ser surpreendido pelo delegado e, por isso, tem parte de sua investigação comprometida, além de ter a confiança do delegado abalada. Ao mesmo tempo, sua autoimagem sofre um desgaste, ele se sente desmoralizado e se acusa usando palavras denegridoras como “besta” e

“bisonho” para se definir. O oposto das palavras que podemos imaginar para Sherlock Holmes: brilhante, infalível, astuto.

Em *A morte de Rimbaud*, Konder agrega a essa suscetibilidade do detetive a possibilidade dele ser o assassino. Em uma trama em que nada é o que aparenta ser e em que todos, inclusive o investigador, demonstram possuir motivos para matar Rimbaud, chega-se à conclusão de que qualquer um tem a capacidade de matar, inclusive o detetive.

Merece atenção também a renovação que Konder dá à estrutura narrativa. Em *A morte de Rimbaud* o enredo é conduzido de uma maneira distinta daquela dos policiais clássicos em que o narrador, que geralmente é o auxiliar do detetive, explica passo a passo o funcionamento da mente do detetive, como ele elenca a lista dos suspeitos e como ele consegue solucionar o mistério, descobrindo a identidade do criminoso. Aqui, ao invés de encontrarmos um narrador que nos guia pelos labirintos da mente do detetive, encontramos uma narrativa fragmentada, construída por múltiplos narradores.

Nesse modelo narrativo, em que quase todos os personagens são também narradores, suas vozes se intercalam de forma que o conjunto delas é que conta a história, que constrói o enredo, cada uma a partir de seu ponto de vista. Deste modo, como nenhum personagem é imparcial aos acontecimentos e todos são suspeitos do crime, o leitor oscila o tempo todo em dúvida, não se sente seguro para confiar em nenhum deles.

Contudo, essas vozes narrativas aparecem de forma contínua, contando a mesma história e se completando, como se interagissem com outro personagem. Desta forma, podemos chegar à conclusão de que o romance seria uma compilação do próprio inquérito policial, sendo o escrivão de polícia aquele que encarnaria a figura do narrador, um narrador que existe ainda que esteja invisível.

Konder joga o leitor para dentro da obra, para exercer o papel de um terceiro detetive. Cabe a ele, por sua vez, investigar a morte de Rimbaud a partir das informações que coleta de cada personagem-narrador. O leitor deixa, portanto, de ter um papel passivo, de acompanhar o desenrolar dos fatos do lado de fora, para ter um papel ativo, ele se torna responsável por desvendar os acontecimentos, já que não há, dentro do romance, uma figura confiável que desempenhe este papel.

Esta opção de quase conseguir desfazer-se da figura do narrador, que, como sabemos, tem uma grande importância na tradição das narrativas policiais, supõe um grande exercício de estilo por parte do escritor. Esta estratégia utilizada por Konder para

renovar um gênero que muitas vezes se encontra desgastado por ter se tornado uma fórmula repetida à exaustão, confere originalidade ao texto. Konder consegue escapar do clichê da narrativa policial, oferecendo ao seu leitor uma obra que propõe uma leitura instigante e ao mesmo tempo prazerosa.

O leitor experimenta uma inadequação, pois como nos aponta Antonio Candido, o personagem do romance é o responsável pela possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificação, de projeção e de transferências (CANDIDO, 2011, p. 54). Desta forma, nas narrativas policiais, em geral, cabe ao personagem-narrador esta responsabilidade de aproximar o leitor do personagem detetive. Não havendo esta figura, o leitor tenta se esquivar e não aderir afetivamente aos personagens, evitando as armadilhas.

Konder se mostra, portanto, um autor ousado quando se arrisca a testar novas fórmulas narrativas. O romance é composto por sete capítulos, que correspondem aos dias da semana. Cada capítulo é dividido entre seis e oito pequenas partes. Os subtítulos dessas partes correspondem aos nomes dos personagens que dão voz ao discurso.

Ao todo são onze vozes narrativas que se intercalam na criação do enredo do romance: Sdruws, Saint-Ex, Drica, Aragon, Malraux, Claudel, Rousseau, Rosinha, Dionísia, Delegado e Zóilus. Uma delas, no entanto, é apresentada indiretamente, através de Sdruws, trata-se de Zóilus, que mais tarde saberemos ser o próprio Bergotte. Seu discurso aparece sob a forma de artigo de jornal, lido pelo personagem detetive.

O personagem que mais se destaca, aparecendo mais vezes é Sdruws. São vinte e um “discursos”. Na sequência, aparecem Saint-Ex e Drica com nove e oito respectivamente, e os outros oito personagens apresentam entre quatro e uma aparições cada um.

Analisando estes números, a conclusão a que chegamos é que embora não exista apenas um narrador, Sdruws é o personagem que mais se destaca, é ele quem, de certa forma, conduz a narrativa e apresenta os principais fatos. Praticamente todos os capítulos se iniciam com sua narração, sendo que apenas os capítulos “Sexta-feira” e “Domingo” se iniciam com o discurso de Saint-Ex a respeito do andamento da investigação e da postura de Bergotte com relação aos últimos acontecimentos passados no Grand Hotel de Combray.

Nesta linha de pensamento, poder-se-ia afirmar que Drica se configura como uma espécie de assistente e confidente do detetive. Os dois se reúnem a cada nova informação obtida para discutirem o andamento da investigação, trocam ideias e

impressões a respeito dos suspeitos e juntos buscam pistas que possam levar ao assassino. Drica, por ser funcionária do hotel e conhecer todos os hóspedes, funcionários e suas intrigas, é a maior fonte de informações de Sdruws.

É como se a personagem Drica desempenhasse o papel do dr. Watson para este “Sherlock Holmes de pavio curto” (KONDER, 2000, p. 27), como o define Aragon. No início do romance é por meio de suas descrições e do breve histórico que ela faz de Sdruws e de Rimbaud que o leitor passa a conhecer melhor o passado dos personagens e a delinear o perfil de cada um.

Saint-Ex é o terceiro personagem que mais aparece na narrativa, ele é quem faz contraponto ao detetive. Ele se mostra em dúvida quanto à capacidade de Sdruws como investigador e questiona seus métodos, alerta Bergotte – e também o leitor – para o fato de que talvez ele não seja o que aparenta ser.

Além deste movimento de liberdade em relação ao gênero policial, encontramos outro elemento que merece destaque – o tempo narrativo. A narrativa se divide em sete capítulos, sendo que cada um corresponde a um dia da semana: Segunda-feira, Terça-feira, Quarta-feira, Quinta-feira, Sexta-feira, Sábado e Domingo, que também corresponde ao tempo de duração da investigação de Sdruws. Ao final dos sete dias, no domingo, após a missa matinal, todos os personagens são reunidos e o mistério da morte de Rimbaud é revelado pelo delegado de Guariroba.

A presença do número sete e o desenrolar da trama durante exatamente uma semana nos remete ao célebre romance de Umberto Eco, *O nome da rosa*, de 1980, em que a narrativa se passa durante sete dias, em um mosteiro medieval. A narrativa tem início com o fim da viagem que levou os personagens ao mosteiro, no primeiro dia.

Ao utilizar o número sete, Konder, além de colocar em sua narrativa um número que traz uma grande carga simbólica, também está estabelecendo uma relação intertextual com o romance do escritor italiano. Assim como em *O nome da rosa*, *A morte de Rimbaud* também se inicia com a narração do fim da viagem de Sdruws para Guariroba.

Em 1980, Umberto Eco, um dos críticos literários mais conhecidos na Itália, que escreve principalmente sobre a estética medieval e sobre a cultura de massa (seus estudos abrangem o cinema, a televisão, a música, as artes plásticas, a publicidade, a poética e a arquitetura), lança seu primeiro romance, *O nome da rosa*.

O nome da rosa foi um sucesso de vendas e de crítica, tendo provado a tese de Eco de que é possível unir a cultura de massa – representada pela narrativa policial – à

cultura erudita – citações em latim, citações teológicas – e ainda assim agradar um vasto público leitor, proporcionando diversos níveis de leitura e satisfazendo um público leitor bastante diversificado, desde aquele que procura o entretenimento até o que busca as citações de outros textos dentro do romance.

Este sucesso e a repercussão que o romance teve, tanto na Itália quanto em outros países, como o Brasil, o levou a lançar em 1984, o *Pós-escrito a O nome da rosa*, livro em que conta todos os aspectos que envolveram o processo de escrita do romance, desde a escolha do nome e do tema até o formato do labirinto, e que explica como uma história tão complexa e erudita pôde se transformar em um sucesso de público, um *best seller*.

A ação de *O nome da rosa* se passa na última semana de novembro de 1327, num mosteiro da Itália medieval. A história é narrada pelo idoso monge Adso de Melk, contando o que vivenciou em sua juventude quando participou das investigações acerca de misteriosos crimes ocorridos num monastério beneditino da Itália. Adso, noviço da ordem de São Bento, foi incumbido de auxiliar o frei franciscano Guilherme de Baskerville o qual iniciara uma missão que o levaria a cidades e abadias importantes, assim tornou-se seu escrevão e discípulo. Em uma destas abadias pela qual passam, frei Guilherme é convidado a ficar mais tempo para auxiliar o abade a explicar a morte de um dos monges, ocorrida de uma forma muito estranha.

Guilherme e Adso ficam na abadia e ao decorrer da semana mais seis mortes abalam a paz e a fé de todos os sacerdotes. Ao final de sete dias de estadia, são contabilizadas sete mortes, nas quais foram adaptadas as características das sete trombetas do *Apocalipse*, livro do *Novo Testamento* que anuncia as catástrofes do final dos tempos.

Como se pode observar, o número sete é carregado de simbologia e foi altamente explorado por Eco na construção de seu romance. Segundo *El diccionario de los símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1986), muitos são os elementos, símbolos de perfeição, compostos por este número: as sete cores do arco-íris, os sete mares, as sete notas musicais. Além desta acepção de fechamento cíclico, de perfeição, o número sete também significa a totalidade do espaço e do tempo, a totalidade da vida moral e, por isso, em muitas religiões como no judaísmo, no cristianismo, no islamismo e no hinduísmo, há uma forte simbologia. No livro do Apocalipse, por exemplo, se torna uma chave de significação muito importante: são sete trombetas, sete cabeças, sete selos, sete céus, sete anjos, todos elementos que indicam o final dos tempos. Vemos

ainda que, citando Santo Agostinho, o verbete do dicionário aponta para que se trata do número que mede o tempo da história, o tempo da peregrinação terrena do homem.

Corresponde aos sete dias da semana, aos sete planetas, aos sete graus da perfeição, às sete esferas ou níveis celestes, às sete pétalas da rosa, às sete cabeças da naja de Artgkor, aos sete ramos da árvore cósmica do xamanismo, etc. Alguns setenários são símbolos de outros setenários; assim a rosa de sete pétalas evocaria os sete céus, as sete hierarquias angelicais, ambos conjuntos perfeitos. Sete designa a totalidade das ordens planetárias e angelicais, a totalidade das moradas celestes, a totalidade da ordem moral e a totalidade das energias, principalmente na ordem espiritual. Era, entre os egípcios, símbolo de vida eterna. Simboliza um ciclo completo, uma perfeição dinâmica. Cada período lunar dura sete dias e os quatro períodos do ciclo lunar (7 x 4) fecham o ciclo. [...] Sete indica o sentido de uma mudança depois de um ciclo consumado e uma renovação positiva. (1986, p. 941-942 – a tradução é nossa)⁴.

Desta forma, ao nos depararmos com o número sete coroando o romance tanto na divisão dos capítulos quanto na duração do tempo narrativo, chegamos à conclusão de que ele simboliza a morte, não a de Rimbaud, que já está explícita no título da obra, mas a morte, o apocalipse, dos outros personagens escritores. Esta morte não se dá literalmente, não são assassinados, é a morte no sentido de tudo o que um Escritor representa e que os “anjos” não são, ou deixaram de ser ao longo do tempo do mecenato de Bergotte: “os que se beneficiavam da sua ajuda tinham morrido como escritores” (KONDER, 2000, p. 150).

Simboliza também a mudança depois de um ciclo consumado e uma renovação positiva, como nos aponta Chevalier e Gheerbrant, o que no romance vemos acontecer com o personagem Sdrúws. Depois de passar por uma difícil perda amorosa, de ser ferido e assassinar o rival, Sdrúws conhece uma outra pessoa por quem se apaixona, é processado por seu crime, mas vê uma nova chance, um novo ciclo se iniciando.

⁴ Corresponde a los siete días de la semana, a los siete planetas, a los siete grados de la perfección, a las siete esferas o niveles celestes, a los siete pétalos de la rosa, a las siete cabezas del naja de Artgkor, a las siete ramas del árbol cósmico y sacrificial del chamanismo, etc. Algunos septenarios son símbolos de otros septenarios; así la rosa de siete pétalos evocaría los siete cielos, las siete jerarquías angélicas, ambos conjuntos perfectos. Siete designa la totalidad de los órdenes planetario y angélico, la totalidad de las moradas celestes, la totalidad del orden moral y la totalidad de las energías, principalmente en el orden espiritual. Era entre los egipcios símbolo de vida eterna. Simboliza un ciclo completo, una perfección dinámica. Cada período lunar dura siete días y los cuatro períodos del ciclo lunar (7 x 4) cierran el ciclo. [...]. Siete indica el sentido de un cambio después de un ciclo consumado y de una renovación positiva. (1986, p. 941-942)

Drica sente o final dos sete dias da mesma forma, como uma promessa de um futuro melhor:

Com se fosse um raio cortando o céu, tive a visão de como nos últimos dez anos, desde que abandonara o curso de medicina e fizera o curso de formação como fisioterapeuta, eu tinha multiplicado ligações superficiais, gostosas mas inconseqüentes, com parceiros do sexo masculino. E, em contraste com esse lado da minha trajetória, percebi com nitidez que estava disposta, agora, a tentar desenvolver com Sdruws um vínculo mais profundo. Alguma coisa dentro de mim me disse que valia a pena correr o risco de – como dizem os poetas – “viver um grande amor”. (KONDER, 2000, p. 153-154).

A última cena do romance é a de Drica alcançando Sdruws, que conseguiu a permissão do delegado para responder o processo de homicídio contra Rimbaud em liberdade, que estava caminhando livremente pela cidade. Ao chegar perto dele e se colocar ao seu lado na caminhada, ela o questiona sobre seus planos ele apenas responde: “Almoçar com você” (Idem, p. 154). A falta de detalhes sobre o que aconteceu com os personagens após o final da investigação, no domingo, se transforma numa metáfora de novo começo, afinal domingo é o primeiro dia da semana, simboliza o início de uma nova etapa.

Outro ponto do romance de Konder que nos remete a *O nome da rosa* é a descrição dos lugares. Eco, quando escreveu seu romance, elaborou um mapa do mosteiro, o qual anexou no início do romance. Por ter essa visualização do espaço que seus personagens percorrem, suas descrições são muito “reais” e os diálogos parecem caber no exato tempo transcorrido de um lugar a outro. Sobre isso comenta Eco em *Pós-escrito a O nome da rosa*:

Marco Ferreri disse-me certa vez que os meus diálogos são cinematográficos porque duram o tempo exato. Lógico, quando dois de meus personagens falavam andando do refeitório para o claustro, eu estava escrevendo com a planta debaixo dos olhos, e quando chegavam paravam de falar. (ECO, 1985, p. 23)

Konder parece ter se inspirado em Eco e construído um mapa da cidade de Guariroba, pois quando são descritos os lugares pelos quais os personagens passam, é possível imaginar o cenário, como em um filme. No romance há um episódio em que o delegado chama a atenção para essa reconstituição detalhada. Sdruws está prestando seu depoimento, contando o que fez um mês antes, no dia da morte de Severino Cavalcante,

o Rimbaud, data em que, segundo o motorista do ônibus confirmou, Sdruws viajou a Guariroba. Sdruws então narra como passou o dia:

Almocei sozinho – se não me falha a memória, no segundo dos dois restaurantes que ficam na rua do Paletó Corajoso. Depois, para fazer a digestão, dei uma caminhada: atravessei a praça da Reputação Ilibada, subi a avenida dos Cidadãos Probos, descí a ladeira do Assessor Especial e voltei para a alameda dos Sócios Remidos. Então, peguei a rua dos Professores Eméritos, enveredei pela rua dos Oblatos Beneditinos e cheguei na pensão com dez minutos de antecedência. (KONDER, 2000, p. 59)

Após ouvir atentamente a declaração do funcionário de Bergotte, o delegado comenta: “Enquanto ouvia você falar, parecia que eu estava diante de um mapa”. (p.60-61).

Embora possamos encontrar algumas ligações intertextuais que não estão explícitas, como no caso de *O nome da rosa*, há, no romance de Konder, uma série de referências bem marcadas. O próprio título do romance apresenta uma ligação com o poeta francês Arthur Rimbaud e com a literatura francesa. Essa relação continua quando vemos os nomes dos personagens – Malraux, Claudel, Rousseau, Aragon, Saint-Ex (Saint-Exupéry), Bergotte.

Bergotte é um personagem que funciona como foco irradiador das referências. Como era apaixonado pela literatura francesa colocou apelidos em vários personagens que remetem a escritores franceses. Além disso, seu nome e de seu hotel são menções à obra de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*.

Bergotte é, de fato, um personagem misterioso, tanto no que diz respeito à sua atitude com relação ao dinheiro e seu amor pela literatura, como também com relação às suas aparições. Durante toda a narrativa, ele aparece somente como referência dos outros personagens, não tem voz ativa, a não ser quando Sdruws recebe de Drica o artigo publicado na Folha de Muirapiranga e descobre que é de sua autoria, embora seja assinado pelo pseudônimo Zóilus. Portanto, este artigo é o único discurso direto de Bergotte.

Até mesmo sua participação na reunião marcada pelo delegado para comunicar os resultados da investigação e revelar a identidade do assassino de Rimbaud, não acontece da forma prevista. Bergotte, que iria participar através de videoconferência, não pode ser visto, pois o aparelho que ele mandou Saint-Ex instalar, sintomaticamente, não realizava a transmissão de forma completa: “Retornando ao hotel, recebi ordens do

patrão, por meio da TV. Embora a aparelhagem recém-instalada só funcionasse pela metade (o patrão nos via, porém nós não o víamos), sua voz soava bem claramente” (KONDER, 2000, p. 145).

Ele é descrito, por Sdrúws, como um administrador brilhante, que apesar da idade avançada, mais de oitenta anos, e da dificuldade para se locomover, não deixava de acompanhar o andamento das atividades de suas duas enormes empresas da capital. Recebia diariamente relatórios e detinha o poder de tomar decisões, depois de ouvir os gerentes e analisar os papéis. O hotel, no interior, também não fugia ao seu controle, Saint-Ex visitava-o uma vez por mês para prestar contas de tudo o que se passava.

Outra característica marcante da personalidade de Bergotte é sua premissa de não confiar cegamente em ninguém, o que o levou a não se casar e nem mesmo constituir família. Contudo, ele gosta de ter pessoas a sua volta, principalmente sob seu comando.

Bergotte demonstra também um talento e uma visão de negócios que impressiona a todos. Vejamos um trecho em que Saint-Ex ressalta a astúcia de seu patrão no que diz respeito ao investimento de seu dinheiro, em iniciativas que para outros investidores poderiam ser um sinal claro de fracasso e, que, surpreendentemente, se mostraram muito rentáveis:

Quando ele mandou construir esse hotel, parecia uma loucura. Que futuro poderia ter um hotel de luxo situado a três horas e quinze minutos da capital e só acessível por uma estrada quase sempre impraticável? Mas o patrão contava com esse aeroporto que estavam acabando de construir aqui perto em Muirapiranga, nome que em tupi significa “o lugar das frutinhas vermelhas”. O patrão sabia que a prefeitura de Guariroba estava empenhada na construção de uma estrada moderna ligando o aeroporto à nossa cidade em apenas trinta e cinco minutos. E mais: o patrão sabia do potencial turístico das nove quedas-d’água, da fonte de água mineral e das duas grutas da Guariroba, e por isso criou a agência dele, a Bonne Journée. (KONDER, 2000, p. 47)

Por demonstrar tamanha astúcia no que se refere à administração de seus bens, parece incompreensível a quantia de dinheiro que ele investe nos seus “anjos”, dos quais não recebe nenhum retorno, nem mesmo artístico. Saint-Ex explicita o paradoxal comportamento de Bergotte da seguinte forma:

É contraditório, eu sei: por um lado, temos o gênio dos negócios; por outro, o milionário excêntrico que dilapida seu patrimônio, fazendo

gastos absurdos. Moralmente, sinto-me obrigado a apoiá-lo, devo cumprir suas ordens; ele me deu a melhor chance profissional que um cara como eu poderia ter. Mas justamente por lealdade, convém alertá-lo para os excessos de insensatez que pode estar cometendo. (KONDER, 2000, p. 48)

A incompatibilidade entre o sucesso nos negócios e a paixão desmedida pela literatura, que o leva a gastar altas quantias de dinheiro para manter os escritores em seu hotel, fornecendo-lhes todo o luxo que apreciam, é também destacada pelo personagem Sdruws:

Por um momento, imaginei-me no lugar de Saint-Ex, obrigado a conciliar a responsabilidade da gerência do estabelecimento, atendendo aos hóspedes normais, com a tarefa de proporcionar um atendimento especial gratuito aos hóspedes dos cinco bangalôs, servindo-se de uma contabilidade à parte, utilizando recursos diretamente proporcionados pelo patrão. De um lado, uma atividade comprometida com o objetivo essencial do lucro; do outro, uma prática absurdamente assistencial. Ambas se acotovelando, promiscuamente. (Idem, p. 19)

As palavras de Sdruws, no tocante à relação de trabalho entre Saint-Ex e Bergotte e também à relação de mecenato de Bergotte para com os anjos, deixam entrever algumas questões filosóficas que permeiam todo o romance. Tais questões tem relação com o paradoxo que envolve o personagem Bergotte: ele encarna a figura do empresário de sucesso que “enriqueceu pagando salário de fome aos trabalhadores de suas indústrias, praticando a concorrência desleal e a espionagem industrial, sonegando impostos e driblando o código penal.” (KONDER, 2000, p. 65), ao mesmo tempo em que toma uma atitude generosa, colocando seu dinheiro à disposição de pretensos artistas, patrocinando um projeto cultural.

No texto “Morte no jardim zoológico” – que se saberá mais tarde que é de autoria do próprio Bergotte – Zóilus explica o motivo pelo qual o empresário resolveu auxiliar o grupo de escritores: “Como se quisesse eliminar sua ascendência alemã, o megaempresário passou a financiar uma associação de escritores que usam pseudônimos ligados à literatura francesa.” (Idem, p. 65).

Inicialmente, poderia se pensar que a criação da ANGE seria um incentivo à cultura, uma forma de proporcionar a oportunidade para bons escritores poderem desenvolver seu trabalho; no entanto, o que se constata é que, para Bergotte, se trata de uma forma de autoafirmação, de uma tentativa de camuflar o passado de sua família e

de mudar o presente e o futuro, desligando-se da relação com a Alemanha enquanto estabelece uma ponte com a França.

O primeiro passo para essa mudança, dado por seu pai, foi a troca do nome, substituindo o de sua origem alsaciana e alemã para um que remete a um grande legado da cultura francesa, para o nome de um personagem da obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust:

De origem alsaciana, com raízes alemãs, o pai do milionário mudou o nome da família, que era “Bergkot” (tradução: o excremento da montanha), para Bergotte (nome extraído da obra de Marcel Proust, de um personagem que teria sido inspirado em Anatole France). (KONDER, 2000, p. 65)

Desta forma, além de ligar a origem do nome de família à França, o pai de Bergotte tenta alcançar certo prestígio, pois não escolheu qualquer nome de origem francesa, mas um que está diretamente ligado à mais alta cena cultural daquele país.

Em seguida, Bergotte constrói seu patrimônio reafirmando sua ligação afetiva com a França e, sobretudo, com a literatura deste país. Duas de suas empresas levam nomes em francês: a agência de turismo Bonne Journée e o luxuoso empreendimento hoteleiro, o Grand Hotel de Combray, outra referência à obra de Proust.

Combray é o nome de uma pequena cidade francesa onde moravam os avós do narrador de *Em busca do tempo perdido*⁵. Era lá que o pequeno Marcel e seus pais passavam as férias. “Combray” é o título da primeira parte de *No caminho de Swann*, no qual o narrador rememora sua infância e as descobertas feitas naquela época, o medo que sentia em ficar sozinho, o amor por sua mãe, seus sonhos, suas sensações e impressões e, sobretudo, seu gosto pela leitura que o faz descobrir sua vocação de escritor. Combray é o lugar onde estão as raízes da família, é o meio entre dois caminhos distintos: o caminho de Guermantes, que representa a aristocracia, e o caminho de Swann, que representa a arte e a vida mundana.

Nesta parte encontra-se uma das passagens mais conhecidas e citadas da obra de Proust, o momento em que ao mergulhar as *madeleines* no chá, e sentir aquele sabor tão familiar, o personagem evoca seu passado e recorda várias sensações até então esquecidas:

⁵ *Em busca do tempo perdido* é considerada uma das maiores obras da literatura universal, publicada entre 1913 e 1927. É composta por sete livros: *No caminho de Swann*, *À sombra das raparigas em flor*, *No caminho de Guermantes*, *Sodoma e Gomorra*, *A prisioneira*, *A Fugitiva* e *O tempo redescoberto*.

Muitos anos fazia que, de Combray, tudo quanto não fosse o teatro e o drama do meu deitar não mais existia para mim, quando, um dia de inverno, ao voltar para casa, vendo minha mãe que eu tinha frio, ofereceu-me chá [...] levei aos lábios uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de madalena. Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou meu paladar, estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa. Esse prazer me tornara indiferente às vicissitudes da vida, inofensivo aos desastres, ilusória sua brevidade, tal como o faz o amor, enchendo-me de uma preciosa essência: ou antes, essa essência não estava em mim, era eu mesmo. (PROUST, 1990, p. 48-49)

A memória possui, desta forma, um papel central no romance de Proust, pois relembrar as antigas paixões, as ilusões destruídas, os lugares amados são uma forma de resgatar esse passado tão caro ao narrador.

O Bergotte de Konder, no entanto, faz o caminho inverso ao do personagem-narrador de Proust, ao contrário daquele que busca as lembranças e sensações do passado na tentativa de reconstruí-lo, Bergotte tenta apagá-lo. A mudança do nome e as referências à França são os instrumentos que usa para alcançar seu objetivo.

Voltando ao romance de Proust, vemos que seu narrador, Marcel, desde a infância tinha uma saúde frágil, que o prendia dentro de casa e, por esta razão, tinha poucos amigos. Logo, o menino se dedicava vorazmente à leitura, que se tornou seu refúgio. Abaixo, podemos ler um trecho em que ele expressa como se sente ao estar em contato com um livro:

Belas tardes de domingo passadas debaixo do castanheiro do jardim de Combray, que eu cuidadosamente esvaziava de incidentes medíocres de minha vida pessoal, pondo em seu lugar uma vida de aventuras e aspirações estranhas, no seio de um país regado de águas vivas, ainda me evocais essa vida quando penso em vós, e na verdade contendes, porque pouco a pouco a íeis cercando e cerrando – enquanto eu avançava na leitura e tombava a calma do dia – no cristal sucesivo, vagorosamente mutável e atravessado de folhagens, de vossas horas silenciosas, sonoras, odorantes e límpidas. (PROUST, 1990, p. 89-90)

Ele sentia como se o tempo o enganasse, pois as horas em que podia dedicar-se ao prazer da leitura passavam muito depressa, mais depressa do que ele podia imaginar que era possível. A única pessoa com quem não se zangava quando o retirava do estado de torpor em que a leitura o envolvia, era a sua mãe, a qual ele adorava e que

provavelmente havia sido quem lhe introduziu o hábito da leitura. Ela era uma mulher inteligente e culta, que lia para ele quando ele ia se deitar.

Por causa de sua mãe ou por outras razões, ler era um grande prazer para Marcel, ele queria ler o tempo todo e, muitas vezes, precisava se esconder para terminar um romance, pois não queria passear ou brincar. Ele amava conhecer e seguir os personagens dos romances em suas aventuras e eles se tornavam tão importantes e íntimos em sua vida que quando a leitura acabava ou quando o narrador não contava muitos detalhes sobre os personagens, o pequeno Marcel era tomado por uma grande tristeza.

Proust, em um texto chamado *Sobre a Leitura*, que foi publicado originalmente como o Prefácio que escreveu, em 1905, para a sua tradução do livro *Sésame et Les Lys*, de John Ruskin, em que discorre sobre sua relação com a leitura, se mostra de acordo com seu personagem: “Depois a última página era lida, o livro tinha acabado. Era preciso parar a corrida desvairada dos olhos e da voz que seguia sem ruído, para apenas tomar fôlego, num suspiro profundo”.

E em outro trecho, ele expressa um sentimento muito parecido com o do personagem Marcel, que se envolve na leitura a ponto de querer que ela continue fazendo parte de sua vida:

Queríamos tanto que o livro continuasse, e, se fosse impossível, obter outras informações sobre todos os personagens, saber agora alguma coisa de suas vidas, empenhar a nossa em coisas que não fossem totalmente estranhas ao amor que eles nos haviam inspirado e de cujo objeto de repente sentíamos falta. (PROUST, 2003, p. 24)

O amor à literatura se estendia aos autores com os quais se identificava. Se ele era cativado por um romance, conseqüentemente, o autor também o cativava e ele se sentia impelido a ler suas outras obras e a saber mais sobre seu pensamento e sua vida. É assim que o escritor Bergotte passa a fazer parte do imaginário do menino. Um de seus poucos amigos, Bloch, lhe entrega o volume de um romance e diz se tratar de um bom autor. Marcel que ainda não conhecia a fama do escritor se entrega à leitura. Vejamos abaixo a impressão que a leitura do livro de Bergotte deixou no jovem:

Uma dessas passagens de Bergotte, a terceira ou quarta que isolei do resto, deu-me uma alegria que não se poderia comparar com a que entrava na primeira, uma alegria que senti em uma região mais profunda de mim mesmo, mais uniforme, mais vasta, de onde

pareciam ter sido retirados os obstáculos e as separações. É que, reconhecendo então aquele mesmo gosto pelas expressões raras, aquela mesma efusão musical, aquela mesma filosofia idealista que já das outras vezes, sem que eu me desse conta, fora causa de meu prazer, não mais tive a impressão de estar em presença de um trecho particular de certo livro de Bergotte, que traçasse à superfície de meu pensamento uma figura puramente linear, mas antes do “trecho ideal” de Bergotte, comum a todos os seus livros e ao qual todas as passagens análogas que com ele vinham confundir-se, teriam dado uma sorte de espessura, de volume, com que meu espírito parecia ampliado. (PROUST, 1990, p. 96)

O menino transporta sua relação com o autor e com a leitura para sua vida real e eles passam a ter grande importância em seu dia a dia, sendo muitas vezes sua única fonte de alegria. A partir destas colocações, podemos notar que a construção da figura do personagem Bergotte, em *A morte de Rimbaud*, está intrinsecamente ligada à questão da leitura que observamos na obra de Proust. Bergotte, a exemplo do narrador de *Em busca do tempo perdido*, demonstra, como aponta Saint-Ex, uma relação muito forte com a literatura e com sua biblioteca:

Às vezes, chego a desconfiar que o patrão está gagá. É possível que mesmo antes de ganhar na loteria ele já estivesse meio maluco. Que homem mais esquisito! A paixão dele pela literatura nunca foi normal. Como se explica que um grande empresário passe os fins de semana sistematicamente mergulhado numa imensa biblioteca, sem querer tomar conhecimento de nenhum assunto das empresas, sem atender a nenhum telefonema de trabalho, sem admitir que o procurem para falar de negócios? (KONDER, 2000, p. 17)

A atitude de Bergotte, de se trancar na biblioteca para ficar na companhia de seus livros, para se entregar à leitura e não consentir em receber ninguém, nem mesmo atender a telefonemas, se assemelha à postura do narrador de Proust, que muitas vezes se escondia para terminar suas leituras, já que sua tia-avó implicava e queria que ele fizesse outras atividades: “Enquanto eu lia no jardim, coisa que minha tia-avó não compreendia que fizesse senão aos domingos, dia em que é proibido ocupar-se de nada sério” (PROUST, 1990, p. 102).

Quando Bergotte recria Combray, ao construir seu empreendimento hoteleiro, o Grand Hotel de Combray, e transporta para lá os cinco literatos, criando uma associação de escritores da qual se nomeia presidente, ele parece estar ampliando o espaço de sua biblioteca e criando um espaço ficcional do qual também possa fazer parte.

Bergotte, no entanto, decepçiona-se, pois embora tenha fornecido aos escritores todos os meios para que pudessem se dedicar à criação artística, sabe que eles deixaram as atividades literárias em segundo plano. Desta forma, sentindo-se o próprio escritor da história, dono do espaço da ficção, que é o Grand Hotel Combray, e dos personagens, ou seja, os escritores que financia, quer que a narrativa continue, e para isso acrescenta uma trama à história, lança o artigo intitulado “Morte no jardim zoológico”, na Folha de Muirapiranga, para provocar e instigar seus personagens, na esperança de vê-los reagir, ou pelo menos se vingar deles, expondo seus defeitos e vícios.

Como vimos anteriormente, no romance de Proust, o narrador ao iniciar a leitura do livro, oferecido por seu amigo Bloch, se sente arrebatado pelo estilo de Bergotte, por suas “expressões raras, quase arcaicas que gostava de empregar em certos momentos em que uma onda oculta de harmonia, um prelúdio interior, agitava-lhe o estilo” (PROUST, 1990, p. 95-96). Trata-se de um importante escritor, mas que até então Marcel não conhecia e a partir de seu romance passa a imaginar como ele seria:

Por seus livros, imaginava eu Bergotte como um velho frágil e desiludido que perdera filhos e jamais se consolara. E assim eu lia, cantava interiormente sua prosa, muito mais *dolce* e mais *lento* talvez do que ela fora escrita, e a frase mais simples se dirigia a mim com uma comovida entonação. Mais que tudo, amava sua filosofia, entregara-me a ela para sempre. Sentia-me impaciente por chegar à idade em que cursaria no colégio a aula chamada de filosofia. (PROUST, 1990, p. 98).

Quando tem a chance de conhecê-lo pessoalmente, no entanto, sofre uma grande decepção com sua aparência e postura, decepção esta que se estenderá também à sua obra. Vejamos o trecho em que ambos são apresentados, em uma festa na casa dos Swann:

era-me devolvido o cumprimento por um homem moço, rude, baixo, reforçado e míope, de nariz vermelho em forma de caramujo e barbicha negra. Eu estava mortalmente triste, porque o que acabava de reduzir-se a pó não era apenas o langoroso velho, de que nada mais restava, era também a beleza de uma obra imensa que eu pudera alojar no organismo desfalecente e sagrado que construía como um templo expressamente para ela, mas para a qual não estava reservado nenhum espaço no corpo acachapado, cheio de vasos, de ossos, de gânglios, do homenzinho de narizinho esborrachado e barbicha negra que se achava à minha frente. [...] forçando-me a reedificar inteiramente a personagem de Bergotte, pareciam ainda implicar, produzir, segregar incessantemente certo gênero de espírito ativo e satisfeito consigo mesmo, o que não estava direito, pois esse espírito nada tinha a ver

com a espécie de inteligência que se difundia naqueles livros tão meus conhecidos e penetrados de uma suave e divina sabedoria. (PROUST, 2005, p. 111)

A decepção cresce ao passo que o escuta conversar. Sua voz era estranha, a dicção ruim, parecia falar de forma completamente diferente do seu jeito de escrever. Passava a impressão de ser alguém imitando mal o estilo de Bergotte e, contudo, se tratava do próprio escritor. Assim, o narrador enfrenta um dilema, como nos aponta Leda Tenorio da Motta: “como conciliar o autor de tantas obras admiradas, o estilista modelo, com o homem de barbicha, um tanto solícito em sociedade, quase vil, mal falante ainda por cima?” (MOTTA, 2004, p. 301).

O mesmo dilema enfrentado pelo personagem proustiano se repete com Sdruws. Ele, que na época da faculdade de direito, tomou gosto pela literatura e dedicava mais horas à leitura de poesia, romance, teatro e ficção em geral, do que aos textos jurídicos, tinha uma grande admiração pelos escritores, imaginando que as qualidades encontradas nos livros correspondessem às qualidades deles:

Naquela época – expliquei – não tinha nenhum contato com escritores. Por isso, formou-se no meu espírito a convicção de que o talento deles seria um indicio de qualidades humanas superiores. Quem tinha inspiração, devia ter também caráter, integridade, grandeza. Durante muito tempo, inconscientemente, recusei-me a enxergar as inúmeras evidências de que as coisas não eram como eu supunha. Até que entrei em contato com Bergotte e seus protegidos, ali presentes. (KONDER, 2000, p. 149)

Sdruws presumia que um escritor talentoso deveria, necessariamente, se sobressair diante dos demais seres humanos, suas qualidades como honestidade, generosidade e bondade deveriam se destacar, seriam seres humanos superiores. E mais, isso deveria se transpor também àqueles que apreciam literatura, pois ele não consegue conceber a contradição existente em Bergotte, que como ele mesmo brinca, dá dinheiro com uma mão e cascudos com outra.

A aparente generosidade de Bergotte ao apadrinhar os escritores, mostra-se, no fim das contas, um interesse particular. Somando à mudança do nome de família ao fato de batizar dois de seus empreendimentos como “Grand Hotel de Combray” e “Bonne Journée”, vemos que há um projeto de afrancesamento, elaborado e posto em prática em várias vertentes. Assim, a intenção de criar uma associação de escritores ligados à língua e à literatura francesas (seja pela relação com os nomes, seja pela relação com o

estilo dos escritores) não é uma ação filantrópica, mas uma forma de colocar os escritores a seu serviço, cumprindo mais uma etapa deste projeto.

Os “anjos” não tinham a obrigação de apresentar nada em troca do patrocínio de Bergotte, a única premissa é de que deveriam morar nas dependências do Grand Hotel de Combray, e, desta forma, a bolsa seria um “apoio material à criação literária”, já que Bergotte pressupunha nos escritores talento e vontade de escrever que mereciam ser estimulados.

Livres das preocupações com dinheiro, moradia, alimentação e saúde e tendo a chance de viajar para a Europa todo ano, teriam, segundo imaginava Bergotte, os meios e a inspiração para produzir outras obras além das que já possuíam quando foram apadrinhados. Isso, no entanto, não ocorreu, eles foram responsáveis por poucas páginas, sem grandes qualidades artísticas, o que não estava agradando o benfeitor, embora se mantivesse calado a esse respeito até o momento da morte de Rimbaud.

Tendo em vista a importância que um grande capitalista como Bergotte dá ao dinheiro e ao poder, sabe-se que embora não exigisse, provavelmente ele esperava algum retorno de um investimento tão alto, quando isso não ocorre, até mesmo aquele que parecia não pedir nada em troca de sua proteção, sente-se ofendido e com direito a fazer cobranças.

Bergotte, escondido sob o pseudônimo de Zóilus os acusa, um por um, de todos os seus defeitos e “crimes” do passado, ao mesmo tempo em que questiona ironicamente se algum deles poderia ser o assassino de Rimbaud.

O primeiro alvo de Zóilus-Bergotte é Claudel:

Será Cláudio Nicodemos da Silva, que atualmente usa o nome do grande Claudel e antes de ser apadrinhado pelo milionário Bergköt publicou com seu próprio nome dois romances que foram simultaneamente fracassos de crítica e de público? (KONDER, 2000, p. 65-66)

Na sequência acusa Malraux:

Outro homicida em potencial é Mauro Teodoro dos Santos Oliveira, autor de numerosos relatos de aventura, narrativas de viagem por terras exóticas, encomendadas por uma editora que impõe às suas publicações uma linha de padronização comercial. [...] Raras vezes se terá encontrado uma mistura tão cínica de apologia do espírito colonial com a exploração literário-mercantil da violência. (Idem, p. 66)

Aragon é acusado de ser a maior fera entre todos eles:

A maior fera entre as feras também pode ser o poeta José Tibúrcio Gonçalves Aragão, abusivamente rebatizado como Aragon. Para compensar a frouxidão em seus ritmos, a pobreza de suas rimas e a falta de originalidade de suas metáforas, Aragão tem se empenhado em desenvolver sua capacidade de intriga. [...] Nos últimos dois anos, não tem conseguido escrever coisa alguma. (Ibidem, p.67)

Rousseau tem seu lado mais obscuro desmascarado:

Este Rousseau de araque é protagonista de alguns escândalos memoráveis, que o têm levado com frequência às páginas policiais da imprensa. [...] Recentemente publicou um ensaio racista que lhe valeu um processo judicial, ainda em andamento. Seu livro mais conhecido é um ensaio intitulado *Exijo que me aceitem como sou!*, considerado por um crítico “um texto sofrível, que pode, na melhor das hipóteses, servir como ilustração tardia de uma certa leitura provinciana de algumas idéias existencialistas mal compreendidas que circulavam na Europa há meio século”. (p. 67-68)

Quando é questionado por Sdruws sobre ser sua a autoria do artigo “Morte no jardim zoológico”, Bergotte se manifesta da seguinte forma:

Bergotte riu muito e, à guisa de confissão, respondeu: “Está muito bem escrito, não é mesmo? Espero que você tenha gostado”. Admiti que tinha achado o texto extremamente divertido, mas acrescentei que não entendia por que ele fazia críticas tão implacáveis contra escritores aos quais ele mesmo havia concedido, como prêmio, bolsas tão generosas. O milionário, com seu peculiar senso de humor, deu uma nova gargalhada e ponderou: “Talvez eu tenha momentos de generosidade e momentos de lucidez, talvez eu dê dinheiro com uma mão e cascudos com a outra... Quem sabe?”. (KONDER, 2000, p. 94)

O comportamento que ele apresenta ao apoiar financeiramente os escritores e, ao mesmo tempo, atacá-los com tanta ferocidade deixa Sdruws perplexo, o que podemos constatar na fala da fisioterapeuta Drica:

Reproduziu a conversa que acabava de ter com o milionário e comentou, desabafando: “Não sei como lidar com esse tipo de pessoa. Há algo de aberrante nessa gente muito rica e poderosa. Um milionário como Bergotte se entrega à fantasia viciosa de ser Deus, de brincar de onipotente, e joga com as outras pessoas como se elas fossem bolinhas de gude”. (Idem, p. 95)

A conclusão a que Sdruws chega é a de que embora os anjos tenham se aproveitado da cômoda situação, a participação de Bergotte foi decisiva no processo de acanhalamento dos escritores recrutados pela ANGE, ele era, afinal, o grande responsável pela degradação daqueles homens.

No momento em que o delegado reúne todos para elucidar o caso, inclusive Bergotte, que se faz presente através de uma videoconferência, Sdruws decide dizer tudo o que pensava a respeito dele e dos anjos, além de se demitir dos trabalhos prestados ao milionário. Em seu discurso ele deixa claro o desprezo que sente por todos eles, principalmente por Bergotte, que manipula as pessoas sem o mínimo escrúpulo:

Falei: “Se existem corruptos, é porque existe um corruptor. Você, Bergotte, com seu mecenato paternalista delirantemente autoritário, com sua necessidade de manipular o comportamento dos outros, você montou o sistema que resultou na degradação. [...] Isolando esses sublitteratos aqui nesta prisão, confortável mas sufocante, você não os ajudou a crescer como escritores; ao contrário, criou condições nas quais eles mostraram o que havia neles de pior. Você promoveu toda essa deterioração, Bergotte. (KONDER, 2000, p. 152-153)

Sdruws cita uma frase muito sintomática de toda a questão que permeia o romance: “Como dizia aquele lorde inglês (esqueci o nome dele), o poder corrompe, o poder absoluto corrompe absolutamente.” (Idem, p. 152). O lorde inglês citado é o historiador John Emerich Edward Dalberg-Acton, primeiro barão Acton de Aldenham (1834-1902), ele foi um militante da causa da liberdade, escrevendo, ao longo de sua vida, um conjunto de ensaios em defesa dos direitos individuais contra o avanço dos poderes estatais e do arbítrio das massas.

Quando Konder insere esta frase na boca de seu personagem, evidencia um tema que vem percorrendo todo o romance e que é inerente à sua formação como filósofo e como especialista em marxismo: a questão do poder como corruptor do ser humano. Em *O que é dialética*, de Konder, lemos:

As condições criadas pela divisão do trabalho e pela propriedade privada introduziram um “estranhamento” entre o trabalhador e o trabalho, uma vez que o produto do trabalho, antes mesmo de o trabalho se realizar, pertence a outra pessoa que não o trabalhador. Por isso, em lugar de realizar-se no seu trabalho, o ser humano se *aliena* nele; em lugar de reconhecer-se em suas próprias criações, o ser humano se sente ameaçado por elas; em lugar de libertar-se, acaba enrolado em novas opressões. (KONDER, 2012, p. 30)

Desta forma, ligando as questões colocadas por Sdruws a este pensamento de Karl Marx, explorado por Konder em um de seus trabalhos filosóficos, percebemos que o que se coloca – na voz de Sdruws – é até que ponto é possível prender o artista e fazer com que ele continue a ser ele mesmo, que consiga dar liberdade à sua arte, se seu corpo está cativo.

Este pensamento liga-se também aos ideais de Jean-Jacques Rousseau, que discute o papel da sociedade como responsável por tirar do homem a liberdade que lhe é nata. Segundo Konder,

Observando a estrutura da sociedade do seu tempo e suas contradições, Rousseau concluiu que os conflitos de interesses entre os indivíduos tinham se tornado exagerados, que a propriedade estava muito mal distribuída, o poder estava concentrado em poucas mãos, as pessoas estavam escravizadas ao egoísmo delas. Rousseau considerava necessária uma democratização da vida social (KONDER, 2012, p. 17).

Ironicamente, Konder cria um personagem conhecido pelo mesmo nome – Russo, ou melhor, Russô pelo afrancesamento da pronúncia e que passou a ser escrito “Rousseau” – mas que reflete uma forma de pensar totalmente diferente, em oposição ao seu homônimo francês, o Rousseau de Konder é um escritor militante da “causa” racista. Abaixo vemos um trecho em que Sdruws conta o material que encontrou quando invadiu o bangalô do anjo:

Examinei minuciosamente o computador. Durante os primeiros noventa minutos, encontrei pouca coisa. Na correspondência arquivada, várias cartas de uma associação neonazista agradecendo pelas polpudas contribuições financeiras à “causa”. [...] descobri que a mesa da copa tinha uma gaveta secreta na qual estava guardada uma pasta com diversos papéis, comprovando uma intensa atividade de propaganda racista em publicações ilegais. Rousseau escrevia os editoriais de uma revista cuja capa estampava a suástica. (KONDER, 2000, p. 124)

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) foi um dos pensadores que deram a maior contribuição à dialética. Seu discurso vai de encontro ao dos iluministas, ele não demonstrava confiança na razão humana, preferia confiar na natureza. Konder em *O que é dialética*, explica seu pensamento:

Segundo ele, os homens nasciam livres, a natureza lhes dava a vida com liberdade, mas a organização da sociedade lhes tolhia o exercício da liberdade natural. O problema com que Rousseau se defrontava, então, era o de assegurar bases para um *contrato social* que permitisse aos indivíduos terem na vida social uma liberdade capaz de compensar o sacrifício da liberdade com que nasceram. (KONDER, 2011, p. 17)

Portanto, enquanto o primeiro Rousseau – um dos mais apaixonados líderes da revolta contra o regime monárquico francês, e admirado por Robespierre – pensa que o ser humano é bom por natureza, mas está submetido à influência corruptora da sociedade, que o priva de sua liberdade natural, o segundo se mostra em posição oposta àquela do filósofo. Ele não escreve a favor da liberdade e igualdade, mas elabora editoriais para uma revista que prega a superioridade de um povo sobre outro.

Além das referências que já apontamos, é possível ainda encontrar uma grande quantidade de alusões e citações ao longo do romance. Além desses diálogos intertextuais que se encontram diluídos na obra, Konder insere epígrafes em cada início de capítulo, retiradas das obras de escritores renomados.

Com relação às epígrafes, chama-nos a atenção o fato de que cada uma corresponde a um país e a uma época distintos. É como, se através delas, Konder montasse uma história dos temas e reflexões que preocuparam o homem ao longo do tempo, partindo de Petrônio (27– 66 d.c.) até chegar a Carlos Drummond de Andrade (1902 – 1987).

Konder busca a autoridade de escritores como Karl Marx (*O capital*), William Shakespeare (*Titus Andronicus*), Jorge Luis Borges (*El Aleph*), Maquiavel (*La prima obra de Tito Livio*), Petrônio (*Sátiras*), Carlos Drummond de Andrade (*As impurezas do branco*), Fernando Pessoa (*Cancioneiro*), Paul Claudel (*L'endormie*), Louis Aragon (*Le paysan de Paris*), Arthur Rimbaud (*Une saison en enfer*), André Malraux (*La condition humaine*) e Jean-Jacques Rousseau (*Les confessions*), para compor sua narrativa.

A epígrafe que abre o romance é de Karl Marx, como não poderia deixar de ser, já que Konder é um grande estudioso do pensamento marxista. Reconhecido nacionalmente por este trabalho, possui mais de vinte livros publicados, a maioria sobre temas ligados à história das ideias socialistas. Trata-se de um trecho do prefácio da primeira edição de *O capital*, uma das obras mais importantes e polêmicas do século XX.

No prefácio, Marx, após expor a origem e o conteúdo da obra que apresenta, explica que a estatística social da Alemanha e do resto do continente europeu ocidental

era miserável quando comparada com a inglesa e que, no entanto, na Inglaterra, o governo e os parlamentares constituíam periodicamente comissões de inquérito acerca das condições econômicas, enquanto na Alemanha, por exemplo, isso não ocorria. Para exemplificar a diferença entre as nações, utiliza a metáfora do capacete de Perseu: “Perseu precisava de um capacete de invisibilidade para perseguir os monstros. Nós puxamos o capacete mágico a fundo sobre nossos olhos e orelhas, para podermos negar a existência dos monstros.” (MARX, 1996, p. 131).

Esta metáfora, tomada emprestada por Konder na abertura de seu romance, além de apontar para a presença dos conceitos marxistas semeados no romance, como a relação do homem com o trabalho e com o poder, também pode ser encarada como uma forma de alertar o leitor para o que deve esperar da narrativa.

A segunda epígrafe, que abre a primeira parte “Segunda-feira”, é uma citação da fala de Quintus, da peça *Titus Andronicus*, de William Shakespeare: “Meu coração suspeita que há mais do que os meus olhos podem enxergar” (KONDER, 2000, p. 13). A ideia de não *querer/poder* enxergar se repete. Desta forma, o autor instaura um jogo com o leitor, ele indica os caminhos a serem seguidos, já que as pistas estarão claramente dispostas, bastando assim ao leitor *querer* enxergá-las. Contudo, prevê o fato de o leitor não *querer/poder* ver as pistas e seguir caminhos distintos.

Quando lido apenas pelo prisma do romance policial, o final de *A morte de Rimbaud* pode levar o leitor a uma decepção, pois a revelação de que o detetive Sdruws é o autor do assassinato, além de ferir a segunda das vinte regras propostas por Van Dine para se escrever uma narrativa policial: “O culpado não deve ser um criminoso profissional; não deve ser o detetive; deve matar por razões pessoais” (TODOROV, 2006, p. 101), era uma aposta óbvia, e esta facilidade em desvendar o crime não existe no modelo de narrativa policial mais conhecido, em que na maioria das vezes não é possível descobrir quem é o assassino antes de ele ser desmascarado, embora deva fazer sentido depois, já que o mistério é muito bem articulado.

Em seu romance, no entanto, Konder não encobre suas pistas, não trabalha arduamente na elaboração do mistério, ele deixa todas as evidências na superfície e por esta razão mesma é que o leitor não se convence de ter descoberto o assassino, segue esperando uma surpresa, algo que irá desconstruir todo o sentido.

Mesmo que alguns leitores tenham se sentido decepcionados com o desenlace da narrativa⁶, achando-a previsível e fraca, em questão de mistério e reviravolta, temos de reconhecer que Konder conseguiu construir um romance coeso com sua proposta inicial e que tem como particularidade o jogo consciente com as características do gênero. Não é um romance que se constrói para encobrir as pistas que levam ao assassino, muito pelo contrário, o romance, desde o início, vai mostrando as peças para que se monte o quebra-cabeça.

A morte de Rimbaud, antes de se encaixar em qualquer categoria de classificação, é um romance. Um romance que prevê diversas opções e que se constrói no momento da leitura, que precisa do leitor, de suas experiências e expectativas para existir de fato.

A esse respeito vejamos uma afirmação de Borges, um dos escritores com quem Konder dialoga e a quem presta homenagem em *A morte de Rimbaud*, colocando um trecho de *El Aleph* como epígrafe do segundo capítulo, “Terça-feira”:

Eu acrescentaria uma observação pessoal: os gêneros literários dependem, talvez, menos dos textos que do modo em que são lidos. A obra estética requer a integração leitor/texto, para só então existir. É absurdo supor que um volume seja muito mais que um volume. Ele começa a existir quando um leitor o abre. Por conseguinte, existe o fenômeno estético, que pode surgir no momento em que o livro foi planejado. (BORGES, 1987, p. 31-32)

Borges segue lembrando que o reconhecimento ou não do gênero muda toda a forma de encarar a narrativa. Ele cita como exemplo o fato de alguém que não conhece *Dom Quixote* e obtivesse a informação de que se trata de um conto policial, o que ele leria? Seria uma obra totalmente nova, pois este leitor iria destacar em sua leitura elementos distintos daqueles de quem o lê como uma paródia das novelas de cavalaria.

Assim, quando pegamos um livro e observamos seu título e sua capa, já temos uma ideia da história que vamos encontrar; portanto, todo leitor que já teve contato com uma narrativa policial, conhece mais ou menos suas características e suas regras. Lê-se uma história policial de uma forma diferente, porque segundo Borges, “o leitor de contos policiais é alguém que lê com incredulidade, com desconfiança, uma desconfiança especial” (BORGES, 1987, p. 32).

⁶ Esta afirmação se pauta apenas em uma impressão obtida a partir das resenhas recolhidas, ao longo dos anos de pesquisa, em artigos de jornais eletrônicos, comentários em sites de compra de livros, resenhas, entre outros. Não se trata de uma pesquisa oficial e nem de dados comprováveis.

Desta forma, o leitor estabelece uma pré-leitura, possui uma ideia do que pode e do que não pode acontecer naquela história. Sabe, por exemplo, que os requisitos básicos para uma narrativa policial são: que haja uma vítima, um crime, um ou mais suspeitos, um investigador e um mistério que circunda o crime, e que a partir da organização desses pontos, o autor vai desenvolver a narrativa de acordo com seu estilo e sua visão de mundo.

Estas escolhas feitas pelo autor nunca são aleatórias e é através delas que ele cria um jogo para envolver o leitor, um jogo detetivesco. Ao longo da narrativa sobre a investigação da morte de Rimbaud, emergem várias pistas que levam o leitor a outra investigação, a um segundo inquérito, por meio do qual não se busca um assassino, mas sim as “intenções” do texto, o texto invisível de que fala Borges (1987).

É neste texto invisível que as relações intertextuais tecem os sentidos mais profundos da narrativa. Konder mostra os ecos que podem ser ouvidos em seu romance, mesmo pertencendo a épocas e culturas distintas, os nomes de intelectuais que ele traz à luz dialogam entre si e revestem de autoridade o seu trabalho.

Quando Sdruws conta como se deu a formação da Associação dos grandes escritores, a ANGE, narra também um interessante detalhe: Bergotte solicitou a Saint-Ex, que mandasse colocar sob a porta de cada um dos bangalôs ocupados pelos “anjos” uma placa com os versos do poeta francês Max Jacob:

Il se peut qu'un revê étrange
vous aît occupé ce soir:
vous avez cru voir un ange
et c'était votre miroir.⁷

O poema, publicado em 1921, em *Le Laboratoire central*, do qual é colocada somente a primeira estrofe na porta dos “anjos” se configura no romance como um jogo irônico estabelecido por Konder para caracterizar os personagens. Se lida somente a estrofe que está citada, tem-se a impressão de certa ingenuidade da parte de Bergotte ao considerar que os escritores que apadrinhou são puros a ponto de suas figuras se confundirem como as de anjos.

No entanto, ao ler o poema todo, percebe-se que na última estrofe há uma inversão no sentido:

⁷ Na tradução em prosa contida no romance: “Pode ser que um sonho estranho lhe tenha acontecido esta noite: você pensou que estava vendo um anjo e era só o espelho.” (KONDER, 2000, p. 20).

Il se peut qu'un rêve étrange
 Vous ait occupée ce soir
 Vous avez cru voir un ange
 Et c'était votre miroir.

Dans sa fuite Eléonore
 A défait ses longs cheveux
 Pour dérober à l'aurore
 Le doux objet de mes vœux.

A quelque mari fidèle
 Il ne faudra plus penser.
 Je suis amant, j'ai des ailes
 Je vous apprends à voler.

Que la muse du mensonge
 Apporte au bout de vos doigts
 Ce dédain qui n'est qu'un songe
 Du berger plus fier qu'un roi

Ao incluir palavras como “mensonge” (mentira), “dédain” (desdém), “songe” (sonho), “berger plus fier qu'un roi” (pastor mais orgulhoso que um rei), há uma resignificação, o texto ganha um novo sentido.

Segundo Marcel Raymond, no livro *De Baudelaire ao surrealismo*,

Há quase sempre em Jacob uma intenção mistificadora, quer dizer, uma necessidade de invenção gratuita, sem referência ao real ou (mais frequentemente) com um realismo aparente que é apenas um engodo; e o poema concluído deve decepcionar, pois nunca é, nem literariamente nem moralmente, o que parece ser. (RAYMOND, 1997, p. 221)

Konder, ao colocar apenas a primeira estrofe do poema, também cria um engodo, e ao ser lido em sua integridade decepciona o leitor por não ser o que parecia. Pensando que os escritores realmente possuíam as características de “anjos” aos olhos de Bergotte, a leitura toma um sentido, mas ao conhecer o restante do poema, e saber que Bergotte tem consciência de que eles são “mais orgulhosos que um rei” e envoltos pela musa das mentiras, o leitor fica de sobreaviso.

Portanto, Konder utiliza o poema de Jacob como inspiração para a construção de seus personagens, além de servir como uma apresentação do perfil dos cinco escritores, a citação de Jacob tem a função de guiar o leitor. Jacob é conhecido pelo constante uso da ironia, mas também pela ambiguidade no uso do humor, que cobre-se de tantos reflexos que torna extremamente difícil saber se está sendo realmente irônico.

Konder evoca um importante nome da cena literária francesa para mostrar ao leitor que seu texto não é plano. Embora permita uma leitura superficial, está revestido de sentidos ocultos a que o leitor somente chegará se desempenhar um trabalho detetivesco, de caça às pistas do texto.

Como destacamos anteriormente, Konder não estabelece uma relação intertextual direta com os autores franceses. Ele toma emprestados os nomes dos grandes artistas e pensadores e batiza com eles personagens que nada, ou quase nada, têm em comum com seus homenageados. A comparação feita pelo leitor revela que os escritores de Bergotte são, na verdade, paródias dos célebres franceses.

Malraux (1901-1976), um autor de relatos de aventuras e narrativas de viagem sem estilo, que alia uma cínica apologia do espírito colonial à exploração literário-mercantil da violência, é o avesso do verdadeiro André Malraux, escritor que participou ativamente da resistência francesa durante a ocupação nazista na Segunda Guerra Mundial, que é considerado um grande pensador de filosofia política, e que era fascinado por antiguidades e pelas culturas orientais.

Rousseau, autor de escândalos memoráveis como o desfalque que deu em um restaurante e a agressão a sua mulher, racista e escritor medíocre, em nada lembra Jean-Jacques Rousseau, o escritor iluminista autor de *Discurso sobre a origem da desigualdade* (1755), *A nova Heloísa* (1761), *Emílio* (1762), *Do contrato social* (1762), contrário à escravidão e que inspirou as ideias socialistas do século XIX.

Claudé, escritor fracassado, perverso e libidinoso é uma caricatura ao avesso de Paul Claudel (1868-1955), que combinava a literatura com um forte sentimento católico, autor de poesia e também de peças de teatro elogiadas pela crítica, como *O anúncio feito a Maria* (1912), *O sapato de seda* (1929) e *As histórias de Tobias e Sara* (1942).

Aragon, um poeta de ritmos frouxos, rimas pobres e metáforas sem originalidade; criador de intrigas; plagiário e que nos últimos anos perdeu a capacidade de escrever, não pode ser comparado a Louis Aragon (1897-1982), o poeta, ensaísta e romancista francês que participou intensamente do movimento surrealista ao lado de André Breton e que também participou da resistência francesa na Segunda Guerra, escrevendo e divulgando, clandestinamente, poemas que tiveram grande repercussão.

Como podemos observar através do cotejo tanto das obras como da biografia dos escritores personagens com os escritores reais, Konder toma os escritores franceses

como modelos, mas não para imitá-los ou se inspirar neles, mas para criar seus anti-escritores, personagens que são caricaturas negativas dos franceses.

Além destes escritores, são feitas menções a outros nomes importantes da literatura ocidental, seja por meio das epígrafes que iniciam os capítulos onde encontramos textos de Karl Marx, Shakespeare, Jorge Luis Borges, Maquiavel, Petrónio, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Pessoa. Há também a referência por meio de alusões, como no episódio em que Sdruws conta a confusão que fez com o ator que estava em cartaz com a *Ópera de três vinténs*, de Brecht (1898-1956), pensando que ele fosse um traficante (KONDER, 2000, p. 70).

A Ópera de três vinténs (1928), libreto de Bertolt Brecht e música de Kurt Weill, se configura como uma crítica à sociedade burguesa que tolera a existência de um mundo marginalizado, contraventor e corrupto. Ela foi inspirada na *Ópera do Mendigo* (1728) de John Gay. Retrata as aventuras de um ladrão, cercado de mendigos, ladrões, prostitutas e vigaristas e que explora assaltos e prostituição.

A menção à peça de Brecht no romance pode passar despercebida para alguns leitores, mas também tem papel importante na significação do romance. Assim como tantos outros autores que são citados, Brecht é conhecido por criticar as disparidades sociais e a triste condição humana a que alguns homens são condenados. Nesta peça, o personagem central é um herói às avessas, um anti-herói, pois ele é completamente amoral e mesmo assim alcança um final feliz.

Podemos considerar, em alguns aspectos, semelhanças entre o personagem Mac the Knife, de Brecht e Sdruws, pois assim como Mac, Sdruws também é um anti-herói, mesmo conquistando a simpatia do leitor, é o assassino e, embora o delegado saiba de sua responsabilidade no crime, fornece todos os meios para que ele faça sua defesa em liberdade:

Rousseau, irritadíssimo, interpelou o delegado: “Por que o assassino confesso não está preso?”. A resposta manteve o tom tranquilo: “Não houve flagrante. O indiciado está à disposição da justiça, não tentou fugir e até tem colaborado conosco. Sua prisão preventiva não foi solicitada. Por que deveríamos prendê-lo?”. (KONDER, 2000, p. 151).

Konder cita escritores e filósofos que se destacaram e que tiveram grande importância em sua época, donos de uma postura e pensamento marcadamente

inovadores para a época. De forma deliberada, ele leva para seu texto esta característica na estrutura narrativa, ao optar por uma série de narradores ao invés de um apenas.

Rousseau, por exemplo, foi um dos pensadores que deu a maior contribuição à dialética. Seu discurso vai de encontro ao dos iluministas, ele não tinha confiança na razão humana, mas preferia confiar na natureza. Segundo ele, os homens nasciam livres, a natureza lhes dava vida com liberdade, mas a organização da sociedade lhes tolhia o exercício da liberdade natural. O problema com que Rousseau se defrontava, então, era o de assegurar as bases para um contrato social que permitisse aos indivíduos terem na vida social uma liberdade capaz de compensar o sacrifício da liberdade com que nasceram. (KONDER, 2012, p. 17).

O nome do personagem título, Rimbaud, embora induza a se pensar que se trata do poeta francês Arthur Rimbaud, faz parte de um jogo de palavras, jogo no qual Konder desconstrói a expectativa de quem inicia a leitura esperando encontrar uma nova versão para a morte do poeta que morreu tão jovem, vítima de um câncer no osso.

Em *A morte de Rimbaud*, o personagem título não é o autor de *Uma temporada no inferno* (1873) e *Iluminações* (1874), é um escritor brasileiro que foi apelidado de “Rimbaud” pelo empresário que apadrinha um grupo de escritores do qual ele fazia parte. Passado o primeiro engodo, o leitor se depara com o segundo, Severino Cavalcante, o Rimbaud, não era assim chamado por apresentar uma similaridade com o talento ou com o estilo do poeta francês, mas por se tratar de uma variante do apelido “Rambo”, que ganhou na academia de ginástica e que recebeu de Bergotte a pronúncia francesa, “Rambô”, passando, assim, a ser escrito Rimbaud.

Rambo é uma referência ao lendário personagem do cinema, interpretado por Sylvester Stallone, um veterano da guerra do Vietnã. O personagem tem várias características marcantes, como o fato de ser muito forte e musculoso, usar uma faixa vermelha amarrada à testa e estar sempre munido de um grande arsenal bélico. Os filmes protagonizados por Rambo marcaram as gerações dos anos 80 e 90 do século XX.

O personagem foi criado pelo canadense David Morrell (1943), no romance *First blood*, publicado em 1972. Dez anos depois, em 1982, o romance foi adaptado para o cinema. O filme *First blood* (que no Brasil ganhou o título de *Rambo – Programado para matar*), foi um grande sucesso de público e de crítica e consolidou ainda mais Stallone como ator de filmes de ação. Aproveitando o grande sucesso, mais

três filmes foram produzidos: *Rambo: First Blood Part II* (ou *Rambo II – A missão*), em 1985; *Rambo III*, em 1988 e *Rambo IV*, em 2008.

John Rambo é um veterano de guerra atormentado pelas lembranças do Vietnã e que tenta descobrir seu lugar no mundo após voltar do conflito. Contudo, por ser atormentado por seus traumas, acaba se envolvendo em muitos problemas.

Rambo tornou-se sinônimo de força e habilidade nas artes da guerra e sua forma física tornou-se objetivo e referência nas academias de musculação. Por esta razão, o personagem de Konder, Severino, que frequentava uma academia, “era brincalhonamente chamado de “Rambo” pelos ginastas” (KONDER, 2000, p.21). Bergotte, por sua vez, afrancesou a pronúncia (Rambô) e assim ele passou a ser conhecido como Rimbaud.

Segundo consta, David Morrell escolheu o nome do personagem inspirando-se na força do som do nome das maçãs do gênero rambo, que ele encontrou na Pensilvânia, além de sentir que a pronúncia era semelhante ao nome do poeta Arthur Rimbaud, autor de *Uma temporada no inferno*, que parecia uma metáfora para o prisioneiro de guerra, cujas experiências ele imaginava que Rambo havia sofrido.

Konder resgatou o mesmo jogo que David Morrell utilizou na caracterização de seu personagem e conseguiu, a exemplo dele, unir elementos de duas figuras tão distintas, na construção do seu Rimbaud.

A fim de compreender a relação entre o personagem de Konder e o poeta, cabe, neste momento, relembrar o papel que Rimbaud desempenhou na história literária francesa, além de alguns aspectos de sua poesia.

Arthur Rimbaud (1854-1891) faz parte da plêiade dos grandes poetas franceses, ao lado de nomes como Baudelaire, Victor Hugo, Mallarmé, entre outros, tendo produzido obras que marcam uma ruptura com a poesia que vinha sendo produzida até então e se mostrando dono de um estilo incomparável.

Toda a sua obra teria sido escrita antes dos vinte anos, o que demonstra uma maturidade como poeta, que muitas vezes não demonstrou em sua vida pública. Rimbaud fugiu muitas vezes de casa, protagonizou muitos escândalos, teve uma vida desregrada que o levou a diversas partes do mundo, sem, no entanto, encontrar um lugar em que se sentisse realmente em casa, era uma alma atormentada e *Uma temporada no inferno* é um retrato disso.

Uma característica muito marcante da obra de Rimbaud é a dificuldade que o leitor tem para compreendê-la, como aponta Antonio Candido em um texto especial

para a *Folha de S. Paulo*, de 1991, às vésperas do centenário da morte de Rimbaud, e depois publicado em *Recortes* (2004):

Mas muito acima disso está a sua obra difícil, feita para despistar leitores e desanimar intérpretes, que geralmente são obrigados a ficar nas aproximações e hipóteses vagas, propondo leituras que logo se desfazem, porque a relação da textura vocabular com as mensagens é tão brilhantemente arbitrária, e ao mesmo tempo tão necessária, que o leitor percebe sem perceber e, a não ser nos poemas mais claros, nunca tem certeza. (CANDIDO, 2004, p. 131)

A dificuldade e o desconforto que a poesia de Rimbaud gera naquele que a lê, é justamente uma de suas grandes qualidades e, ao contrário do que se pode pensar, não afasta os leitores, mesmo sendo um poeta difícil é lido por um público bastante diversificado, como afirma Adalberto Luís Vicente (2010).

Para Glória Carneiro Amaral, que assina o prefácio do livro de Adalberto Luís Vicente, o interesse pela obra de Rimbaud talvez venha da combinação entre a originalidade da obra e a curiosidade despertada pela biografia do poeta:

O aparente paradoxo talvez seja em parte explicável pela atração que exerce sua biografia trepidante e aventureira, com vários ingredientes de folhetim. Uma trajetória singular cujos polos se encontram retratados em duas fotos bem representativas: uma, da primeira comunhão, em que vemos um menino bem-comportado, com os cabelos esticados e disciplinados por algum gel da época, e outra do aventureiro, que exerce atividades a meio caminho do comércio e do tráfico de armas e na qual Rimbaud aparece em trajes orientais, talvez descalço – a foto não está mais tão nítida – contra um fundo de paisagem exótica e nada europeia. (AMARAL, 2010, p. 11)

Segundo Vicente, Rimbaud, em *Iluminações*, concretizou plenamente os ideais de renovação estética, de ruptura com a tradição e de criação de uma linguagem que repercutirá profundamente na lírica posterior. No poema “Parade”, o poeta encerra com uma provocação ao leitor:

Com esse desafio irônico, o poeta chama a atenção para um dos pontos fundamentais de sua poética: o texto põe em questão nossos hábitos de leitura, desafia a lógica codificada, faz que coloquemos os pés em um universo cuja ordem não é mais aquela do mundo em que vivemos [...] sua polissemia, seu esforço de instaurar novas relações entre os seres e o mundo nunca permitirão leituras definitivas. (VICENTE, 2010, p. 17)

O Rimbaud de Konder, embora não demonstre a genialidade do poeta francês, havia agradado muito a Bergotte com seu pequeno ensaio sobre o erotismo e a pornografia na literatura de Apollinaire, sendo, por esta razão, escolhido entre quase uma centena de outros escritores para integrar a ANGE. No entanto, uma crise criativa que se arrastava por alguns anos, fez com que Bergotte mudasse seu ponto de vista a respeito do escritor. Sdruws, vasculhando o computador do morto, encontrou uma mensagem em que Bergotte se mostrava indignado com ele:

E uma mensagem eletrônica recebida por Rimbaud dois dias antes de morrer, na qual o milionário Bergotte lhe dizia: “Rimbaud, recebi seus originais. Li o trabalho com atenção, sempre na expectativa de reencontrar nele as qualidades que me encantaram no seu pequeno ensaio sobre o erotismo e a pornografia na obra de Apollinaire. Infelizmente, fiquei decepcionado. Vejo que você está argumentando de maneira frouxa e escrevendo como um principiante. Sinto-me obrigado a ser rudemente franco: seu texto está uma merda. Lamento. Bergotte.”. (KONDER, 2000, p. 109)

O único ponto em comum fosse talvez a vida aventureira que ambos levaram. Rimbaud, um viajante, um homem do mundo, teve algumas paixões, dentre as quais a maioria dos biógrafos destaca a relação com o poeta Paul Verlaine, com quem ele teria tido um romance complicado, que acabou de uma forma quase trágica quando Verlaine atirou em Rimbaud com um revólver e o feriu na mão.

Rambô, por sua vez, mais do que se destacar pelo trabalho literário, chamava a atenção pela quantidade de mulheres que tinha arrebatado. Sdruws, quando fala da correspondência eletrônica que encontrou em seu computador, afirma que localizou entre a correspondência ativa e passiva uma intensa troca de bilhetes amorosos com uma quantidade incrível de mulheres. A fisioterapeuta Drica, que confessa ter entrado para a lista de conquistas de Rimbaud, define o falecido escritor para Sdruws:

Falei do morto, Rimbaud. Um garanhão. O centro de sua vida era ocupado pelas conquistas amorosas. Ele dizia que sua vertiginosa atividade erótica era necessária à sua criação literária, mas estou convencida do contrário: se sua poesia tem algum mérito, é o da autenticidade; seus versos giram em torno da sensualidade obsessiva. Até os exercícios físicos do ginasta eram parte da sua preparação para as proezas do leito. Era um cínico: em nome da literatura, dispensava qualquer sentimento, qualquer consideração por suas parceiras, sempre eventuais, sempre usadas e descartadas. Deixou pelo caminho muitos corações esvaçados. (KONDER, 2000, p. 30)

Jean-Baptiste Baronian, autor da biografia *Rimbaud*, comenta que, depois do episódio de Bruxelas, em que Verlaine atirou no amante, Rimbaud passou uma temporada viajando pela Suíça e pela Itália e escreveu a um amigo dizendo que se sentiu muito impressionado com tudo o que viu, e que em alguns momentos sentiu vontade de colocar tudo no papel, mas ao mesmo tempo se questionava:

Aliás, de que serve escrever?
De que serve ser poeta, romancista, dramaturgo, ensaísta?
O que as pessoas – incluindo todos aqueles que se orgulham de ser poetas, romancistas, dramaturgos e ensaístas – conhecem afinal da literatura?
E todos esses *criadores*? O que pretendem quando se põem a publicar livros e produzir peças de teatro? (BANORIAN, 2011, p. 142)

Nunca mais Rimbaud dedicou seu tempo à literatura. Viajou o mundo, morou em lugares remotos e alguns biógrafos afirmam que chegou a trabalhar no tráfico de armas, morreu aos trinta sete anos, sendo que toda sua obra fora escrita antes dos vinte. Foi precoce em todos os sentidos.

Os cinco escritores apadrinhados por Bergotte, também acabaram abandonando o trabalho literário, escreviam e publicavam cada vez menos, segundo as palavras de Sdruws, “os que se beneficiaram de da sua ajuda [de Bergotte] haviam morrido como escritores (se é que antes existira algum escritor realmente vivo dentro deles)” (KONDER, 2000, p. 150).

Rambô se mostra uma parodia de Rimbaud, assim como todos os outros escritores que compõem a Associação dos Grandes Escritores, quando comparados aos verdadeiros Aragon, Claudel, Malraux e Rousseau, demonstrando que o nome não faz um escritor ser bom, mas sim o seu trabalho, a dura tarefa de debruçar-se sobre as palavras e domá-las.

O humor utilizado por Konder, ao comparar escritores que demonstram uma grande fragilidade artística a escritores consagrados por sua expressividade no panorama não só da literatura francesa, mas universal, é, portanto, o ponto-chave de *A morte de Rimbaud*. A bolsa a eles concedida, o *status* de “anjos” e as comodidades oferecidas por Bergotte, corromperam o que de melhor eles poderiam apresentar, uma atividade literária bem sucedida. Portanto, observa-se que toda a narrativa é construída por meio da ironia.

Através da paródia que leva ao humor, o autor deixa transparecer que a diversão é uma proposta para a narrativa, tanto no que se refere ao seu trabalho de escrita do livro, quanto ao da leitura dele. É através de uma brincadeira de caça às pistas, que o leitor é convidado a mergulhar na leitura e em meio à trama é levado a buscar nas obras dos “anjos” e/ou na falta delas, as pistas que ajudarão no desvendamento do mistério.

No papel de detetive do detetive, o leitor é chamado a conhecer os verdadeiros Rimbaud, Aragon, Rousseau, Malraux e Claudel, para que, através da comparação entre as suas obras e as de seus homônimos, encontre o sentido do texto.

Este sentido é encontrado quando o leitor se dá conta de que ao tomar emprestados os nomes de grandes poetas e romancistas da literatura francesa e usá-los para nomear “pseudoliteratos” que possuem ideais, estilos literários e posicionamento completamente inversos, Konder está realizando uma sátira do que se pensa sobre o trabalho artístico numa sociedade regida pelas aparências e pela superficialidade.

Retomando o trecho do romance com o qual iniciamos este texto, composto pelo momento de consciência da personagem Drica a respeito de sua condição de personagem de ficção dentro de um mundo criado por um escritor empolgado, observamos que há, em *A morte de Rimbaud*, um intenso trabalho metaficcional, uma preocupação constante em estabelecer uma reflexão sobre o próprio trabalho do escritor e seu papel na sociedade.

Como o personagem Sdruws deixa entrever, em seu discurso contra Bergotte no final do romance, o escritor é muitas vezes confundido com a obra, há um movimento, por parte da sociedade, de encarar o literato como um ser humano diferente dos demais, detentor de características excepcionais, superiores. Assim, se um romance ou um poema é considerado bem executado, é constituído de uma beleza estética única e é capaz de transmitir belas emoções, muitas vezes os leitores são levados a pensar que seu criador é dotado de um espírito elevado.

Na contramão desse pensamento, Konder cria uma narrativa que desconstrói toda essa idealização. Dessacralizados, os membros da ANGE aparecem no romance com todos os seus defeitos e problemas, retornam ao status de meros mortais. Mais que isso, são apresentados como pessoas amorais, inescrupulosas, que buscam a satisfação e o prazer acima de tudo.

A morte de Rimbaud seria, portanto, uma metáfora da morte do escritor, sua dessacralização enquanto um ser superior, um anjo, Konder chama a atenção para sua humanização.

2.2. *O doente Molière*, de Rubem Fonseca

Mesmo não sendo escritor sempre registrei em cadernos acontecimentos dramáticos ou pitorescos, da minha vida ou da dos outros. [...] Selecionei alguns trechos das minhas anotações, para serem publicados anonimamente como parte de minhas memórias.

(Rubem Fonseca, *O doente Molière*)

Ganhador do Prêmio de melhor romance do ano, da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) em 2000, *O doente Molière* é o terceiro volume da coleção “Literatura ou morte” e o sétimo romance da carreira do escritor Rubem Fonseca⁸. A narrativa gira em torno dos últimos momentos da vida do dramaturgo e ator francês Jean-Baptiste Poquelin, conhecido como Molière, que morreu horas após a encenação de uma de suas peças, *O doente imaginário*.

Em *O doente imaginário* (1673), o personagem Argan, um hipocondríaco incurável, decide, com a ajuda de sua criada Toinette, fingir-se de morto a fim de observar a reação de seus familiares, principalmente de sua esposa Béline e de sua filha Angélique, para se certificar de que elas o amavam mais que ao seu dinheiro. Argan, no entanto, se decepciona com a esposa, que imediatamente pensa em encontrar e esconder para si todos os bens que o marido possuía, ao passo que se emociona com a profunda

⁸ José Rubem Fonseca 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. Pouco se sabe a respeito da vida particular deste escritor avesso à imprensa e à exposição, que começou a carreira literária perto dos quarenta anos e atualmente, do alto de seus quase noventa, possui uma lista com mais de vinte e cinco obras publicadas no Brasil, várias das quais foram traduzidas para vários idiomas. Ganhou inúmeros prêmios literários, entre os quais destacamos o Prêmio Luis de Camões, considerado o "Nobel" da língua portuguesa, concedido pelos governos do Brasil e Portugal, pelo conjunto da obra, anunciado em 2003, e o 14º Prêmio de Literatura Latinoamericana e Caribe Juan Rulfo, concedido durante a Feira Internacional do Livro de Guadalajara - México, também em 2003. É ele o criador de personagens ícones do gênero policial no Brasil, como o advogado Mandrake e o detetive Guedes. Mandrake foi transformado em série para a rede de televisão HBO, com roteiros de seu filho José Henrique Fonseca e interpretado pelo ator Marcos Palmeira. Além de contista e romancista, Fonseca é também roteirista de cinema, tendo adaptado 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.

tristeza da filha, que mesmo apaixonada por Cléante se dispõe a ir para o convento, pois sabia ser esta a última vontade expressa por seu pai.

Nesta comédia, Molière satiriza a classe médica, expondo ao ridículo os personagens que possuem essa profissão, eles são caracterizados como charlatões que se preocupam mais em ganhar dinheiro que em curar seus pacientes, além de muitas vezes estarem equivocados quanto aos diagnósticos. No final do último ato, o personagem Béralde, irmão do hipocondríaco Argan, propõe que ele mesmo se forme médico, assim teria todas as receitas e todos os medicamentos à mão:

BÉRALDE – Ora estudar! O senhor já é bastante sábio; e há muitos médicos que não são mais aptos do que sois.

ARGAN – Mas é preciso falar latim, conhecer as doenças e os remédios necessários.

BÉRALDE – Recebendo o vestido e o boné de médico sabereis de tudo isso, e sereis mais hábil do que imagina.

ARGAN – Como? Sabe-se falar sobre as doenças quando se usa este vestido?

BÉRALDE – Sim. Basta falar; com o vestido e o boné, qualquer discurso se torna científico, e qualquer bobagem, razão. (MOLIÈRE, 2005, p. 145)

A ironia contida no discurso de Béralde, em que se sabe, tudo o que diz é, na verdade, o contrário, faz com que a formação do profissional de medicina da época seja ridicularizada. Para o personagem Argan seria necessário apenas saber falar latim para ser médico, mas seu irmão Béralde rebaixa ainda mais os talentos do profissional, insinuando que a veste, que os doutores usam, seria responsável por eles falarem latim e por conhecerem as doenças e os remédios.

O doente imaginário ainda hoje faz muito sucesso e já teve várias montagens no Brasil, por adotar as formas tradicionais revitalizando-as em um novo estilo, em que os contrários se confrontam: a verdade se opõe à falsidade, a inteligência ao pedantismo. Esse estilo, unido à aguda percepção do absurdo da vida cotidiana, deu às obras de Molière um caráter inimitável. Além disso, sua maneira de satirizar a sociedade da época permanece atual e divertida.

Molière escrevia as comédias e sua trupe as encenava, tendo ele como ator principal. Embora agradasse ao rei e a seu irmão, que patrocinaram sua trupe por muito tempo, conquistou muitas inimizades entre os nobres e a alta burguesia, os principais alvos de suas sátiras. Dentre as principais peças que exploram o universo desses grupos podemos citar: *L'Étourdi* (1653), *Les précieuses ridicules* (1659), *L'École des maris*

(1661), *L'École des femmes* (1662), *Le misanthrope* (1666), *L'Avare* (1668), e *Le Bourgeois gentilhomme* (1670).

Entre os atores, membros de sua trupe e das concorrentes, também encontrou dissabores, eles achavam que Molière conseguia os melhores papéis por ser dono da trupe e não por possuir um talento excepcional. Outras trupes rivalizavam com Molière a respeito da proteção do rei e do espaço do Teatro do Palácio Bourbon. Fonseca insere no romance essas questões polêmicas da biografia do dramaturgo:

Nas ocasiões anteriores em que assisti a representações do *Doente*, fui sempre cumprimentar o meu amigo. Sabia que ele passava por suas crises de melancolia, agravada pelo fato de que, devido a manobras astuciosas, Lulli, conseguira do rei, contra a vontade de Molière, o privilégio das peças que musicara para o comediante. Por esse motivo a música do *Doente* fora composta por Marc-Antoine Chrpentier. Ainda devido às intrigas de Lulli, a première não se realizara em Versailles. (FONSECA, 2000, p. 21)

Aproveitando-se destas rivalidades que foram amplamente retratadas por seus biógrafos e pelos estudiosos da literatura seiscentista, do fato de que a morte de Molière nunca foi devidamente esclarecida, já que ele não tinha nenhuma doença grave e somando-se a isso os vários casos de envenenamento que ocorreram na época, Rubem Fonseca cria uma trama na qual a hipótese de assassinato se torna verossímil.

Um dos biógrafos de Molière, Pierre de Beaumont (1969), quando discorre sobre a dificuldade que a família encontrou para realizar o sepultamento do comediante, pela oposição da Igreja, destaca a suspeita que a morte repentina de Molière gerou:

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. (BEAUMONT, 1969, p. 71 – a tradução é nossa)⁹.

Fonseca apresenta um romance narrado em primeira pessoa por um Marquês, que se refugia no anonimato temendo as represálias a que levariam as suas descrições

⁹ 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.

das intrigas e escândalos da corte de Luís XIV e sua revelação de que Molière fora envenenado, pois era amante da mulher do dramaturgo:

Se descobrissem que Molière fora envenenado eu acabaria sendo considerado o principal, senão o único suspeito da morte dele: 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, pois a honra, para esses fanfarrões, tem que ser lavada com sangue diante dos olhos do público, como a expiação do criminoso na praça. Por isso, calei-me. (FONSECA, 2000, p. 31).

Além disso, o Marquês havia se envolvido com a Marquesa de Brinvilliers, acusada e sentenciada à morte pelo envenenamento de seus dois irmãos, com a ajuda do laçao La Chaussée, também condenado e executado na roda, em praça pública. Se tudo viesse à tona, certamente o Marquês seria considerado o suspeito mais provável.

O Marquês anônimo e Molière haviam sido colegas de escola, no Collège de Clermont. Por esta razão, sempre que o amigo estreava alguma peça ele fazia questão de prestigiá-lo. Mas não comparecia apenas na *première*, era assíduo na plateia. Naquela noite, durante a quarta representação de *O doente imaginário*, notou que Molière estava diferente, deixou de dizer algumas falas e se sentou em momentos em que deveria ficar em pé:

Creio que fui o único dos espectadores que percebeu que alguma coisa acontecera com Molière, pois quando se retirou eu sabia que tinha ainda algumas falas para proferir. A cena burlesca, que era imediata, começou com algum atraso. Entraram no palco homens com seringas, farmacêuticos, médicos, oito cirurgiões dançantes e dois cantantes e puseram-se a bailar e a recitar num latinório engraçado, ridicularizando a medicina, entre eles Molière, que claramente tinha dificuldade em pronunciar as suas falas; [...] Quando o coro cantou no fim vivat, novus doctor, qui tam bene parlat, uma saudação jocosa ao personagem vivido por Molière, ele teve uma espécie de convulsão que fez o público gargalhar. Antes, quando devia dizer algo em é, sentara-se em uma cadeira, como se fingisse cansaço. (FONSECA, 2000, p. 20)

Molière, segundo o Marquês, havia se saído especialmente bem na encenação de Argan, naquela noite, passava a impressão de estar verdadeiramente doente. Embora não fosse tão bom ator, naquela representação ele se destacou, o que levou o Marquês

até seu camarim para parabenizá-lo. No entanto, quando foi abraçar o amigo se deparou com um verdadeiro doente, Molière estava muito mal, prestes a desfalecer:

Encontrei Molière estirado em uma cadeira, muito pálido. Parecia que continuava se fingindo de morto. Veio à minha lembrança a pergunta que Argan faz a Toinette, na peça: Não é perigoso se fingir de morto? Quando o cumprimentei percebi que suas mãos estavam geladas, apesar de ainda ter, sob o robe que vestira para a última cena, a culotte, as meias grossas e a jaqueta vermelha que usara no terceiro ato. (FONSECA, 2000, p. 22)

Preocupados com a situação do dramaturgo, o Marquês e os atores Baron e La Grange, decidiram levá-lo para casa, para onde Armande, sua esposa, que fazia o papel de Angélique, já tinha ido. Em casa ele não quis tomar o caldo que sua mulher preparou, confessando não gostar dos ingredientes que ela usava, aceitou apenas um pedaço de queijo e um de pão que a cozinheira La Forest levava para ele.

Molière também não quis tomar nenhum remédio, queria apenas um travesseiro cheio de uma droga que Armande havia lhe prometido para dormir e reclamou dos médicos e remédios. Depois disso, como percebeu que estavam sozinhos, Molière pediu para que o Marquês se aproximasse e sussurrou: “Fui mortalmente envenenado”, ao que foi interrompido por uma forte tosse seguida de sangue.

Armande havia saído à procura de um padre para ministrar os sacramentos e Baron convidou o Marquês a fazer o mesmo, já que não era uma tarefa fácil encontrar algum sacerdote que aceitasse dar a comunhão a um comediante:

Os comediantes, por exercerem uma profissão considerada infame, são excomungados. Conforme as decisões da Prelazia de Paris, não se pode dar a comunhão a pessoas publicamente indignas e manifestamente ignóbeis como as prostitutas, os usuários, os feiticeiros e os comediantes. (Por algum motivo misterioso, os cantores de ópera não sofrem essas restrições.) A todos esses réprobos são negadas a extrema-unção e o sepultamento eclesiástico, mas os comediantes podem obtê-los caso se retratem dos seus erros e prometam, de maneira solene e veraz, renegar sua abjeta profissão. (FONSECA, 2000, p. 24).

Todos saíram e deixaram o dramaturgo, que morreu às dez horas da noite do dia 17 de fevereiro de 1673, numa sexta-feira, um mês antes de completar 52 anos. A causa da morte foi considerada natural e por isso não foi feita a autópsia. O Marquês, mesmo conhecendo a desconfiança de Molière optou por calar-se, pois temia ser considerado o

assassino caso a hipótese de envenenamento estivesse correta, já que os casos de envenenamento estavam assombrando sua vida já há algum tempo.

Não ter sido feita a autópsia deixava-me numa situação confortável, como também ao verdadeiro assassino – pois, em princípio, não houvera assassinato. A morte de Molière foi atribuída ao rompimento de uma veia, causado, segundo os médicos, por violentos ataques de tosse. (FONSECA, 2000, p. 31)

O amigo, que conhecia Molière desde o colégio, sabia que ele nunca estivera muito doente, era apenas um falso doente, assim como todos os seus personagens 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).

Ainda que não houvesse nada que o ligasse à fraticida e ela já estivesse morta, tendo sido condenada e executada na forca, o Marquês não queria se arriscar provocando uma investigação oficial sobre a morte de Molière. Calou-se e somente muito tempo depois decidiu iniciar uma investigação extraoficial, por conta própria. A primeira coisa que fez foi elencar alguns inimigos do dramaturgo. Sua lista de suspeitos contava principalmente com aqueles que poderiam se sentir prejudicados por suas comédias de maior sucesso: uma preciosa ridícula, um burguês gentil-homem, um padre, um fanático religioso, um nobre ofendido; ou por colegas que poderiam se ressentir: um autor consumido pela inveja e um ator rancoroso.

Assim, munido desta lista, ele percorre sua memória e seu caderno de anotações, tentando se lembrar de algum detalhe ou alguma pista que denuncie o assassino. Ele relembra as estreias das peças de Molière que causaram maior repercussão e busca nas atitudes dos satirizados a evidência de que precisa para culpá-los ou inocentá-los.

Para iniciar a análise dos suspeitos, o Marquês começa cada capítulo lembrando um trecho marcante da comédia que poderia ter gerado o ódio no assassino. Após uma inserção desse trecho, adaptado da peça, seguem-se comentários sobre o espetáculo, como o desempenho dos atores em cena, a reação dos espectadores, o clima da estreia em geral e a sua repercussão nos salões.

As preciosas ridículas (1659) foi uma dessas peças que causaram grande alvoroço na cidade de Paris e nos salões mais bem frequentados, pois era fácil identificar que as duas tolas da peça fossem inspiradas em duas grandes cortesãs – as

madames Rambouillet e Scudéry – cujos salões viviam repletos de intelectuais e artistas: músicos, poetas, dramaturgos, pintores. Elas ostentavam a preocupação com o preciosismo e por isso se tornaram alvo de Molière.

O Marquês havia feito uma peregrinação durante alguns dias, depois da estreia da peça, nos mais importantes salões, para constatar o efeito que ela produziu nos espíritos dos que a assistiram. Eram 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. Após observar a reação dos amigos de ambas, o Marquês chegou à conclusão de que nenhuma delas teria ficado tão indignada a ponto de ser capaz de planejar a morte do dramaturgo:

Na verdade, pouco tempo após a primeira apresentação da peça ninguém mais se escandalizava com a sátira de Molière. Relembrando a pouca indignação das pessoas supostamente ofendidas que entrevistara nos salões, concluí que ninguém daquele mundo envenenaria ou mandaria envenenar o meu amigo. Podia, sem susto, suprimir do meu rol de suspeitos uma preciosa ridícula. (FONSECA, 2000, p. 66)

A próxima comédia a ser revisitada pelo Marquês é *Tartufo* (1664), obra que causou grande furor por expor ao ridículo os membros do clero. Destacaram-se na lista do Marquês o abade Cotin, o abade Roullé, o sermonista padre Mascaron e o membro da Companhia do Santo Sacramento, Sr. Couthon, vizinho de Molière.

Segundo ele, a peça *Tartufo* foi representada pela primeira vez, ainda incompleta, em Versalhes, para o rei, por ocasião da sexta jornada das festas dos Prazeres da Ilha Encantada, oferecidas por Luís XIV à sua corte.

O estudioso do século XVII, Alfred Bonzon, em sua *Introduction a Molière et au genre comique en France*, 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 (BONZON, 1960, p. 99).

Voltando ao romance, observamos o marquês explicar que com a intervenção da Companhia do Santo Sacramento, a peça foi logo interdita, vindo a ser representada anos mais tarde, para o duque de Orléans, irmão do rei, conhecido como Monsieur, e para sua esposa, a Princesa Palatina, em sua versão completa.

A verdadeira face de Tartufo, na versão completa, acaba sendo plenamente revelada. Na verdade ele é um charlatão, um libidinoso, um hipócrita que com suas tiradas santimônias retrata a beatice, o fanatismo religioso. Em minha opinião, beatos e padres da Igreja, em sua maioria, são verdadeiros tartufos. (FONSECA, 2000, p. 70)

Molière já havia sido atacado anos antes pelos fanáticos religiosos quando escreveu *Escola de mulheres*, por ser considerada uma paródia imoral da educação cristã nos conventos e dos princípios sagrados do matrimônio. O Marquês conta que por causa de *Tartufo*, o padre Pierre Roulé chegou a pedir, em carta endereçada ao rei, que Molière fosse queimado em uma fogueira em praça pública. O rei, que tinha grande estima por Molière, não atendeu aos pedidos da Companhia do Santo Sacramento, além de oferecer ao dramaturgo uma pensão por excelência de seu trabalho cômico, o que arrefeceu o ânimo dos maledicentes. Por esta razão, o narrador não descarta que alguém ligado ao clero pudesse ter se vingado de Molière:

Não seria uma surpresa se o assassino de Molière fosse um religioso fanático. [...] Algum deles teria sobrevivido à decadência da Companhia [*do Santo Sacramento*] e levaria a cabo uma vingança solitária? Ou o assassino seria um padre, não agindo isoladamente, mas com o apoio e o estímulo do clero? [...] Mas quem? O abade Cotin? O abade Pierre Roullé? O padre sermonista Jules Mascaron? (FONSECA, 2000, p. 74)

Em seguida, o Marquês relembra a estreia de *Dom Juan* (1665): “estreou na sala do Palais Royal no ano seguinte à *première* de *Tartufo*, fadada a causar a mesma comoção” (Idem, p. 82). Reafirmando o desprezo que os “moralistas de todos os cantos, clérigos, médicos, beatos burgueses bem ou malcasados tinham por Molière” (FONSECA, 2000, p. 83), que se mobilizaram e se empenharam para conseguir a proibição da peça. *Dom Juan* nunca mais foi vista nos palcos parisienses enquanto Molière era vivo.

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 ateísta inteligente e irresistivelmente atraente, tem inúmeras oportunidades de defender com brilho e eloquência 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)

Molière fez adaptações na peça e procurou amenizar o tom; contudo, sua tentativa foi em vão: os libelos se espalharam e o rei proibiu terminantemente que a peça fosse encenada. O Marquês, mais uma vez se colocando como defensor e amigo de Molière, afirma que *Dom Juan* e *Tartufo* incomodaram tanto por serem obras 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.

A quarta comédia a ser revisitada é *O amor médico* (1665). Nela, Molière ridiculariza mais uma vez os médicos charlatões que tentam todos os tratamentos de que dispõem e não conseguem diferenciar uma falsa doença de uma verdadeira. Em *O amor médico*, Molière faz uma sátira à medicina e a seus praticantes, em que mostra uma situação corriqueira, muito explorada pelo autor: uma jovem que, para evitar o casamento arranjado pelo pai, finge estar terrivelmente doente. Para curá-la são chamados cinco médicos charlatões. Cada um dá um diagnóstico e propõe um tratamento mais absurdo que o outro.

O que mais chama a atenção com relação a esta peça é que toda a plateia é capaz de reconhecer os verdadeiros médicos retratados na peça, os doutores mais conhecidos na 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’Anglaterra).” (FONSECA, 2000, p. 89), e daí se estabeleceria mais forte do que nunca o ódio deles pelo dramaturgo:

Esses importantes senhores se sentiram particularmente ofendidos por mais essa diatribe de Molière. Sabemos que o ódio é um sentimento duradouro. As pessoas muito vingativas são também muito pacientes. Quem assassinara Molière seria capaz de perseverar no ódio, de esperar anos para consumir a sua vingança. Por que não um médico? Eles são responsáveis por tantas mortes que mais uma não pesaria em suas consciências. (Idem, p. 89-90)

A classe médica foi uma das mais criticadas e ridicularizadas por Molière em suas peças. Podemos citar pelo menos cinco peças que remetem ao tema medicina já no título: *O médico apaixonado* (1658), *O médico voador* (1659), *O amor médico* (1665), *O médico contra a vontade* (1666) e *O doente imaginário* (1673). Isso sem contar as outras peças em que os médicos sempre aparecem descritos e caracterizados da mesma forma, como, por exemplo, em *Dom Juan*. Na cena I do terceiro ato, Sganarelle, criado de Dom Juan, se finge de médico para não ser encontrado pelos irmãos de Elvire, que querem capturar Dom Juan para fazê-lo se casar com a irmã desonrada. Depois de os irmãos da moça terem ido embora, 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)¹⁰.

No trecho acima, o personagem Dom Juan expressa sua opinião sobre a medicina que não é encarada por ele como uma ciência, mas como uma série de eventos naturais e acasos que resultam na cura ou melhora do doente e dos quais eles se aproveitam para se vangloriarem, para ele, toda a arte dos médicos é puro fingimento. Como tal posição foi exaustivamente defendida pelos personagens de Molière, a conclusão a que se chegou é que era a forma como ele pensava e, portanto, o

¹⁰ “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.”

comediante foi muito perseguido pela classe médica, entre outros setores da sociedade francesa.

Após rememorar a trajetória de Molière, recriando uma biografia do comediante através de suas peças, o Marquês chega à conclusão de que muitos eram aqueles a quem a morte do comediante agradaria, pois ele não relevava os defeitos morais dos nobres e burgueses que circulavam na Paris de Luís XIV. Restava descobrir quem eram aqueles que teriam coragem para realizar tal empreendimento. Após muito pensar, conseguiu elaborar uma lista com os nomes dos principais suspeitos:

Escrevi numa folha de papel uma lista dos meus principais suspeitos:
Primeiro da lista: o dr. Mauvillan, médico de Molière.
Segundo: Armande – esse pensamento encheu-me de desgosto.
Terceiro: a cozinheira, La Forest.
Quarto: Baron, o ator.
Quinto: o abade Roullé.
Sexto: o Sr. Couthon, o vizinho de Molière. (FONSECA, 2000, p. 95)

Desta lista, o Marquês descartou imediatamente La Forest, a cozinheira de Molière, pois acreditava que ela tinha muito apreço por Molière, assim como ele por ela, apesar de ele tratá-la, como aos outros empregados, de maneira rude, por causa de seu temperamento.

Não obstante isso, ele era Deus para ela. Lembrei-me do desespero e da tristeza que La Forest demonstrara quando da morte do patrão. Por que mataria o comediante, que lhe lia as peças que escrevia e talvez sendo ela a única pessoa da casa que Molière tratava quase sempre bem? (Idem, p. 96)

Quanto ao dr. Mauvillan a dúvida sobre a inocência do médico particular do comediante continuava, não podia chegar a uma conclusão, saber se era possível que o médico amasse o homem e desprezasse o artista e conseguisse separar um de outro.

Armande também foi descartada pelo Marquês. Mesmo depois de ouvi-la dizer algo que o deixou temeroso por sua inocência, quando ela foi procurá-lo e sentiu-se rejeitada: “Você não sabe mentir, ela disse. Está me rejeitando depois de tudo o que fiz por você.” (Ibidem, p. 46). A morte de Molière, no entanto, não lhe favoreceria em nada, muito pelo contrário:

Armande devia ser inocente, tinha muito a perder e nada a ganhar com a morte do marido. Tinha consciência de ser uma atriz medíocre e de

que a orientação do marido a ajudava sobremaneira. Molière lhe dava liberdade para fazer o que quisesse. Não, Armande era muito interesseira e as pessoas interesseiras não cometem desatinos que as prejudiquem. O generoso estipêndio que o rei dava a Molière não seria transferido para ela. Sem o grande comediante, a Troupe du Roi receberia um patrocínio menor de Sua Majestade. (FONSECA, 2000, p. 96)

Fazer o uso apenas da memória para tentar esclarecer um caso tão complexo não parecia ser suficiente, o Marquês precisava aprofundar mais suas investigações se quisesse realmente chegar à verdade do que acontecera com Molière, mas não sabia como, já que não poderia envolver a polícia, por medo de ser prontamente acusado.

Decide, então, procurar alguns dos suspeitos e, sob a máscara da curiosidade, conversar sobre Molière e sua morte, na tentativa de ouvir algo que o levasse a uma nova pista, que o levasse ao encaixe do assassino.

A primeira visita é ao seu pai, que fora membro da Companhia do Santo Sacramento, ele pretendia questioná-lo sobre a atuação da Companhia nas interdições às peças de Molière e assim observar se ele deixava entrever algum indício de que um membro da Companhia ou do clero estivesse envolvido na morte do seu amigo.

Antes, contudo, de poder fazer as perguntas que tinha planejado, foi surpreendido por seu pai, ele queria saber se o filho estava muito aborrecido com o que a Companhia fizera com Molière. O pai, contudo, ao ser indagado sobre o que queria dizer com isso e o que a Companhia teria feito a Molière, afirmou não ter participado pessoalmente e respondeu vagamente que era sobre a proibição da peça *Tartufo*.

O Marquês não acreditou em suas palavras, sentiu que ele estava muito reticente e preocupado e, por isso, decidiu procurar outro membro da Companhia, o Sr. Couthon, o vizinho de Molière que havia sido a última pessoa a vê-lo com vida, quando todos os outros foram em busca de um padre.

Ao perguntar sobre os últimos momentos de Molière, recebe do Sr. Couthon uma informação que o deixa preocupado:

Ele respirou fundo, disse Couthon, e colocou a mão no estômago, como se sentisse fortes dores. Quando falou, foram palavras incompreensíveis. Mas entendi bem uma frase: O marquês sabe de tudo, o marquês sabe de tudo. Creio que esse marquês é o senhor, não? (FONSECA, 2000, p. 76)

O marquês confirmou com a cabeça e declarou não saber do que se tratava, porém ficou preocupado que o Sr. Couthon desconfiasse de algo e começasse a investigar ou mesmo que levasse suas suspeitas à polícia. Só pôde se acalmar quando percebeu que o vizinho de Molière achava que se tratava de instruções para alguma obra inacabada. No final das contas, a conversa com ele não foi diferente do que a conversa que teve com seu pai, saiu confuso e sem saber o que pensar.

Em seguida, conseguiu marcar uma entrevista com o padre Roullé, que havia escrito um libelo contra *Tartufo*, no qual denominou Molière de “encarnação do demônio”. Ouviu do padre que Molière merecia arder em uma fogueira em praça pública por suas blasfêmias contra a igreja, mas que não o odiava, pois acreditava na justiça divina.

O médico de Molière, o dr. Mauvillan, também se tornou alvo das suspeitas do Marquês. Ele o visitou questionando o real motivo da morte de seu amigo e o fato de não ter sido realizada uma autópsia:

Outras pessoas, eu disse, com mortes menos suspeitas foram autopsiadas, e assim muitos casos de envenenamentos vieram à tona. Molière tinha a saúde fraca, mas não sofria de nenhuma doença grave – isso é uma mentira que virou verdade, de tanto ser repetida. Por isso não foi autopsiado. Para a satisfação do assassino, essa falsidade cada vez mais se difunde. (FONSECA, 2000, p. 90)

Mauvillan apenas respondeu que Molière era muito doente e ficou visivelmente nervoso com as insinuações do Marquês acerca das traições sofridas por Molière e pelos vários casos de envenenamentos ocorridos na corte. O Marquês, contudo, não o descartou de sua lista de suspeitos, segundo ele, no prefácio que fez para a edição do *Tartufo*, Molière escreveu que “os nobres, as mulheres pretensiosas, os cornos, os médicos haviam se submetido às suas críticas, mas que os hipócritas, os falsos beatos e o clero, ao se verem retratados no *Tartufo*, reagiram, demonstrando sua enorme influência” (FONSECA, 2000, p. 91), ao que o Marquês advertiu que a nobreza e a corporação médica também haviam ficado ressentidas.

Após muito tempo de investigação, ironicamente, o Marquês descobre que o assassino de Molière havia sido justamente alguém que ele havia eliminado prontamente do rol de suspeitos: a cozinheira e confidente do dramaturgo. La Forest envenenou Molière a pedido do dr. D’Aquin, o médico do rei. Assim como ele, todos os

médicos mais importantes da corte se interessavam pela morte de Molière, eles haviam sido ridicularizados e sentiam no direito de fazer o dramaturgo se calar definitivamente.

Contando com a ajuda do chefe da polícia de Paris – seu amigo de longa data, Nicolas-Gabriel de La Reynie, substituto do Sr. Dreux d’Aubray, que falecera algum tempo depois da morte de Molière – o Marquês consegue chegar a uma mulher chamada madame Voisin, acusada de feitiçaria, envenenamentos e outros crimes, que teria fornecido o veneno ao assassino e, que, portanto, pôde esclarecer o crime.

Quando presa e interrogada, La Forest confessou o crime e fez revelações surpreendentes. La Forest afirmou que o dr. D’Aquin, o médico do rei, lhe dera uma alta quantia de dinheiro para que envenenasse Molière e que ela mesma havia comprado o veneno de sapo da madame Voisin. Quando perguntaram a ela o motivo pelo qual o próprio dr. D’Aquin não ter lhe fornecido o veneno, se era por medo de ter seu nome envolvido no crime, ao que ela respondeu que essa não era a razão:

La Forest afirmou que o dr. d’Aquin lhe dissera que ficasse tranquila, nada temesse, ninguém se interessaria pela morte de um autor de farsas ordinárias, e que além dele os doutores Des Fourgerais, Esprit, Yvelin, Vallot e Guénaut, os médicos mais célebres e importantes de Paris, que atendiam as famílias mais ilustres da nobreza, também estavam interessados na morte de Molière. (FONSECA, 2000, p. 138).

Desta forma, apenas La Forest foi condenada à prisão e o escândalo foi abafado, como também as outras histórias de envenenamento que estavam sendo encobertas, por envolverem membros da família real.

O escândalo girava em torno dos indícios que começaram a surgir quando foi instaurada uma investigação para apurar os casos de envenenamentos, cada vez mais frequentes. Em meio às investigações surgiu o nome de madame de Montespan, que fora amante do rei. Segundo as informações que La Reynie apurou, ela havia participado de rituais de feitiçaria e comprado venenos de madame Voisin, com a intenção de matar a nova favorita de Luís XIV, a madame de Maintenon e talvez até mesmo o rei.

Por esta razão, o rei teve de intervir e mandou cessar todas as investigações. Além disso, tomou medidas para impedir que os acusados já condenados e os processos pudessem ser vistos:

A preocupação maior do rei era o escândalo que o envolvimento de madame de Montespan causaria. Mandou expedir, portanto, *lettres de chachet*, incluindo todas as pessoas que haviam revelado saber dos fatos relativos a madame de Montespan. A Câmara ardente foi dissolvida. Um número considerável de pessoas foi encarcerado, tendo permanecido o resto de suas vidas na prisão, em estado de incomunicabilidade total, proibidas de falar até com os carcereiros, sob pena de serem chicoteadas. O nome de madame de Montespan, com quem o rei tivera seis filhos legitimados, os homens recebendo altos títulos de nobreza e as mulheres maridos de sangue real, teria de permanecer limpo. Ela recolheu-se a um convento, munida de generosa pensão. (FONSECA, 2000, p. 137-138)

Segundo a lógica do Marquês, seria essa a razão de a historiografia oficial ter ocultado o assassinato do dramaturgo, que foi eternizado como vítima de uma falsa doença. Fonseca arremata, portanto, a história de forma magistral, pois tanto a suspeita de envenenamento quanto o desfecho são completamente verossímeis dentro do quadro que se encontra ao estudar o século XVII francês e, principalmente, os escândalos envolvendo a família real.

Extremamente irônico, o narrador não deixa de lamentar a conclusão a que chega sua investigação:

Quem envenenara Molière fora La Forest, a empregada dele. Não consegui esconder meu desapontamento. A assassina ser uma 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)

Além de ter desapontado o personagem que investiga, o envenenamento de Molière pela cozinheira, também é uma decepção para o leitor que espera uma revelação grandiosa. A fala do personagem, num jogo de espelhos, reflete o pensamento do leitor, que esperava para Molière, que enfrentou e desagradou a tantos poderosos, uma morte tão digna quanto trágica.

Fonseca, no entanto, quebra essa expectativa, mostrando que o mistério envolvendo a morte do dramaturgo funciona como um mote para prender o leitor até o fim da narrativa, pois, na verdade, o grande tema de seu romance é a obra de Molière, sua genialidade ao escrever peças que ao mesmo tempo em que faziam rir, chamavam à reflexão. E que, acima de tudo, se mostravam ousadas, por atacarem e ridicularizarem o mesmo público que pagava para assisti-las.

Ao propor uma caça ao culpado pelo suposto crime contra a vida do Molière, Fonseca recupera algumas de suas peças mais importantes e polêmicas e alcança o feito de mostrar aos leitores do século XX, através delas e das “fofocas” sobre o século XVII, os crimes cometidos contra sua arte.

Além disso, ao traçar um diálogo com a biografia do dramaturgo em que 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 deflagrar as inúmeras dificuldades e críticas que sofreu ao decidir denunciar os setores poderosos da sociedade francesa do século XVII, Fonseca promove um processo de humanização da figura do autor. Por meio de histórias surgem além do gênio da comédia, um homem, com qualidades e defeitos. Há, portanto, ao mesmo tempo um enaltecimento da obra e uma dessacralização da figura do escritor consagrado.

Por esta razão, consideramos que os trechos em que o narrador descreve as perambulações pela província e os desafios encontrados por Molière e sua trupe antes de conseguirem o patrocínio da família real, têm, no texto, um efeito além da simples curiosidade biográfica. Eles atuam como elementos desmistificadores da figura do dramaturgo.

Um exemplo que podemos citar é o trecho em que o Marquês revela o sofrimento amoroso de Molière, indicando que não há nada mais humano que se lamentar pelo fim de um relacionamento ou por uma traição:

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. Na mesma ocasião, ele e a de Brie, a nova estrela da companhia, casada com um dos atores, tornaram-se amantes. A de Brie e a Madeleine Béjart disputavam os melhores papéis e por isso, e talvez porque soubesse do que estava acontecendo, Madeleine brigou com Molière e fui eu quem ouviu com paciência as lamentações dele; ajudei-o, depois, a sair da melancolia em que mergulhou quando Madeleine o deixou definitivamente. (FONSECA, 2000, p. 33)

Outro trecho em que a humanidade de Molière recebe destaque é quando o narrador descreve a amizade que os unia:

Ele era um mímico extraordinário, e gostava, quando bem-humorado, de exhibir para os íntimos seus dotes de pantomimeiro, sugerindo, apenas com um gesto do corpo ou uma expressão do semblante,

sentimentos de alegria, dor física, desejo, entusiasmo, medo. Mas para representar a tristeza ele não precisava de tempo algum para se preparar, como se a tivesse firmemente alojada na alma. Nem usava os recursos esfuziantes que tanto brilho davam às suas outras mímicas. Seu rosto ficava imóvel, eram apenas os seus olhos que diziam tudo, e o mais afastado dos circunstantes perceberia a grande amargura do seu olhar e da sua face. Porque ele não estava representando. Aquela tristeza, aquela melancolia, que o tornavam ansioso e insone, eram verdadeiras. (FONSECA, 2000, p. 34)

Na construção do personagem-escriptor, Fonseca demonstra ter feito um estudo bastante aprimorado sobre o dramaturgo Molière, que ganha dimensões humanas e tem suas duas faces apresentadas: o mito e o homem. Além de Molière, Fonseca demonstra um grande conhecimento também sobre seu século. Isto se reflete quando vemos a preocupação que teve com a reprodução do pensamento de uma época, dos fatos históricos, do retrato da moda e dos costumes, dos hábitos sociais e também do panorama literário.

É preciso ressaltar que o reinado de Luís XIV foi marcado por uma grande consciência, por parte do rei de todos os passos que ele deveria dar para centralizar e manter os poderes. Esta preocupação tem relação com a série de guerras civis ocorridas na França entre 1648 e 1652, chamadas de Fronde, vividas por ele ainda muito jovem e que ficaram gravadas em sua memória como uma grande traição. Por não confiar em ninguém e desejar exercer o controle absoluto, Luís XIV concentrou o poder em suas mãos e a retirando da nobreza a autonomia que ela possuía anteriormente.

A transferência da corte para Versalhes e a criação de um grupo de artistas e de intelectuais que mantinham ao seu redor e à sua disposição, a fabricação da imagem de um rei bom e justo, são aspectos importantes do reinado de Luís XIV e que revela muito sobre a produção artística que se encontra dessa época. Até mesmo nas artes ele se impõe como supremo. Como 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, sendo por ele patrocinado, o rei exigia que os artistas seguissem as regras impostas por ele, mecenas, e atendessem às suas expectativas.

Como é possível observar, o público clássico que tinha acesso à literatura era 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 faziam parte da corte.

Dessa forma, a restrição a um circuito artístico pequeno, juntamente com a política absolutista instaurada na França, culmina na existência de um único discurso possível, o do dominante, do “Rei Sol”. As outras pessoas, como bem aponta Deshusses (1984, p. 124), gravitavam ao redor dele e repetiam a mesma ideologia, a mesma voz. Em tal contexto é, portanto, impossível a existência de uma voz ou de vozes dissonante(s).

Assim, além de podermos lê-lo a partir do prisma do romance policial, podemos também tomá-lo como romance histórico, ou melhor, como uma metaficção historiográfica, de acordo com a definição de Linda Hutcheon.

Para criar um retrato fiel ao espírito da época em que se passa a narrativa, Fonseca, além de incluir os personagens históricos, demonstra um grande domínio de vários outros elementos, que lhe conferem verossimilhança, inclusive optando por uma estrutura narrativa comum à época.

Ao compor o panorama literário francês do século XVII, Fonseca chama à cena dramaturgos de peso, como Racine (grande dramaturgo e poeta, autor de tragédias baseadas nos clássicos da Antiguidade, como *A tebaída*, 1664; *Alexandre, o grande*, 1665; *Andrômaca*, 1667 e *Fedra*, 1677) e Corneille (Célebre autor francês de dramas e tragédias, como *Medéia*, 1635; *O Cid*, 1637; *Cinna*, 1639 e *Horácio* 1640).

Insera também escritores como La Fontaine (escritor francês famoso por suas *Fábulas*); Boileau (importante escritor, autor de *Discurso sobre a sátira*, 1669 e *A arte poética*, 1674); Perrault (autor de *Contos da mamãe gansa*, 1697, obra em que reuniu vários contos orais, como “Chapeuzinho vermelho”, “A bela adormecida”, “O pequeno polegar”, “Cinderela”, “O barba azul”, entre outros, criando um novo gênero narrativo, os Contos de fada); Chapelle (poeta, amigo de Molière, Racine e La Fontaine); Madame de Sévigné (famosa epistológrafa, suas cartas reunidas em livro constituem um clássico do gênero); Madame de La Fayette, autora de *A princesa de Clèves*, que segundo Yves Stalloni (2007), é um dos trabalhos que “marca a ampliação do gênero que desabrocharia plenamente a partir do final do reino de Luís XIV, antes de atingir um desenvolvimento hegemônico nas épocas seguintes.” (STALLONI, 2007, p. 93); La Rochefoucauld (autor de reflexões e pensamentos, na forma de epigramas, máximas e aforismos, admirados por sua elegância, ironia e perspicácia) e Fontenelle (escritor francês, autor de *Diálogos sobre a pluralidade dos mundos*, 1686).

Além desses literatos, Fonseca relembra artistas que fizeram sucesso na corte do rei Sol, como Lulli (famoso compositor, considerado o fundador da ópera francesa e que

colaborou na parte de música e de balé de várias peças de Molière); Marc-Antoine Charpentier (compositor francês de grande talento, embora não tenha conseguido um posto na corte de Luís XIV); Mignard (pintor que retratou vários membros da alta nobreza e da intelectualidade, como Molière, a Marquesa de Maintenon e a Marquesa de Sévigné, além do próprio rei); Tiberio Fiorilli, o Scaramouche (ator da trupe de Molière); Armande (esposa de Molière e atriz de sua trupe); Mlle. de Brie (atriz da trupe de Molière); Marquise-Thérèse (atriz da trupe de Molière que deixou a companhia para fazer parte do grupo do teatro de Bourgogne, que representava peças de Racine), Madeleine Béjart (atriz da trupe de Molière, irmã de Armande).

São lembradas também as damas que abriam seus salões para que intelectuais e artistas deleitassem a nobreza com suas produções: Madame de Scudéry; Madame de Rambouillet; Ninon de Lenclos; a Grande Mademoiselle, duquesa de Montpensier, irmã do rei; Madame de Comballet, duquesa d'Aiguillon, sobrinha de Richelieu.

Muitos cortesãos, inclusive da alta nobreza, são citados no romance, reforçando a paisagem histórica: Rei Luís XIV (o rei Sol); Mademoiselle de La Vallière (uma das favoritas do rei); Marquesa de Montespan (ocupou o lugar de Mlle. de La Vallière como favorita do rei, teve com ele vários filhos que foram reconhecidos e agraciados com altos títulos de nobreza); Príncipe Gaston d'Orléans (tio de Luís XIV); Príncipe de Conti (irmão do grande Condé); Marquesa de Maintenon (substituiu a Marquesa de Montespan como favorita do rei; não teve filhos com ele); Henriette-Anne d'Anglaterra (irmã do rei Charles II da Inglaterra e esposa de Monsieur, com quem teve três filhos); Monsieur (duque d'Orleans, único irmão do rei) e Charlotte-Elizabeth da Baviera (segunda esposa de Monsieur, com quem também teve três filhos).

O narrador, típico membro da nobreza seiscentista, tem a função de dar o tom da época. Ele é caracterizado como um espírito livre e adepto de uma filosofia já em voga no século XVII mas que ganharia ainda mais força no século seguinte, a libertinagem.

A história da libertinagem, como aponta Eliane Robert Moraes, em *Lições de Sade* (2011), remonta ao século XVI e suas primeiras manifestações coincidem com o surgimento, em vários pontos da Europa, de novas correntes culturais e políticas que vêm ameaçar a hegemonia da história sacra tradicional.

Desafiando a ortodoxia “barroca” e criando modelos alternativos que impregnam a cultura popular da época, esses movimentos de resistência propõem a retomada de alguns ideais “renascentistas”, fazendo circular subterraneamente os valores da polis italiana sob

nova roupagem. Alguns grupos voltam-se, com especial interesse, para o laicismo pagão de Maquiavel e Guicciardino, enquanto outros vêem na irônica moral dos personagens de Boccacci um convite à insubmissão. Os mais radicais representantes dessas correntes serão chamados de rebeldes ou libertinos. [§] É nessa linhagem que podemos pensar o movimento literário que surge na França, na passagem do século XVI para o XVII. [...]. No decorrer do século XVII o pensamento libertino ganha visibilidade na cena cultural francesa, e não são poucos os autores a ele vinculados ou por ele influenciados. (MORAES, 2011, p. 79-80).

Desta forma, como propõe o trabalho de Moraes, a libertinagem tinha desde seus primórdios uma relação com a questão religiosa, tratava-se de escolas que opunham os ensinamentos da fé e da moral às constatações da experiência cotidiana e da percepção sensorial, é marcada pela dúvida e vê no materialismo a única saída. Contudo, apenas no século XVIII a libertinagem assumiria um papel antirreligioso e se veicularia ao ateísmo, tendo o Marquês de Sade como seu representante máximo.

Assim sendo, quando caracterizamos o personagem de Fonseca, o Marquês anônimo, como libertino, levamos em consideração o termo tal como ele era concebido no momento histórico retratado no romance. Ele se mostra contrário ao casamento, enquanto instituição religiosa e a qualquer relacionamento estável, mas demonstra um profundo respeito por suas parceiras. O que ele rejeita é o envolvimento afetivo profundo, pois mesmo quando se diz apaixonado por alguma mulher, logo se afasta se percebe o interesse em estabelecer uma relação.

É o que acontece com Armande. Enquanto ela estava casada com Molière, o Marquês sentia-se muito atraído pela atriz; no entanto, quando ela fica viúva e, portanto, livre, o interesse desaparece:

Agora que Molière estava morto eu não ia mais à casa da rua Richelieu. Já havia algum tempo meus encontros com Armande não eram mais prazerosos nem venturosos. [...] Morto, Molière conseguiu algo que na lhe fora possível em vida: se interpor entre mim e Armande. (FONSECA, 2000, p. 43)

O que o Marquês sentia, na verdade, era medo de que Armande tentasse tirá-lo de sua liberdade, pois como ele mesmo afirma, uma coisa é ser amante de uma mulher casada, outra é ser amante de uma viúva, esta quer que o amante se torne marido.

Aos cinquenta anos de idade, após ter enviuvado muito cedo, eu não pretendia me casar novamente, apesar do desejo do meu pai, que

queria um herdeiro do nome da família, já que sou filho único. Mais do que ir ao teatro, eu gostava de passar as noites nas alcovas e nos salões, indo de um local para outro. Poucos conheciam como eu os salões de Paris, eram tão bem-vindos em qualquer um deles. (FONSECA, 2000, p. 47-48)

Ele diz seguir Michel de Montaigne, cujas máximas cita várias vezes. A mais importante delas, para ele, é: “Minha arte e minha profissão é viver” (FONSECA, 2000, p. 16). Montaigne, no entanto, não é a favor de que o homem se entregue aos prazeres, ele aconselha a fugir da volúpia, ainda que custe a vida, mas o Marquês sempre se entregou cegamente aos prazeres lascivos e confessa que com o passar do tempo, viu seu espírito e corpo se libertarem cada vez mais:

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 enleava. Sentia desejo por quase todas as mulheres, muitas nem mesmo bonitas, mas 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)

Ainda no tocante ao comportamento libertino na corte, o Marquês destaca uma das damas que recepcionavam a sociedade em seu salão, Ninon de Lenclos, demonstrando sua adesão à sua conduta lasciva:

Ninon tinha trinta e nove anos de idade. Dizem que a vida libertina envelhece as pessoas, mas Ninon era a prova de que essa máxima tem alicerces fracos. O pecado é mais saudável e alegre do que a virtude. Aqueles que trocam o vício pela beatice tornam-se velhos feios e desagradáveis. Era a vida licenciosa de Ninon que a tornava mais bela à medida que envelhecia. Eu encheria muitas páginas dos meus cadernos se fosse anotar os nomes de todos os homens que haviam deitado com ela, uns sem a menor distinção, outros de nomes ilustres, como eu, ou o cardeal Richelieu, que prestou homenagens a Ninon quando ela a cortesã tinha dezoito anos. Um dos encantos de Ninon é que ela exigia dos amantes que atendessem aos seus caprichos, mas também dava acolhida aos deles.” (FONSECA, 2000, p. 64)

Segundo Moraes, nesse momento o pensamento libertino começa a ganhar visibilidade na cena cultural francesa e muitos escritores influentes são por ele tocados. É o caso de Paul Hazard, René Pintard, Claude Reichler, Théophile de Viau, Cyrano de Bergerac, Saint-Amand, d'Assouci e La Mothe le Vayer (MORAES, 2011, p. 79).

As preciosas, sempre atentas ao que de mais novo existia, em termos de correntes filosóficas e de pensamentos, não deixariam, certamente, o pensamento libertino passar despercebido.

Outro aspecto relacionado ao século XVII e, principalmente na França, abordado no romance, é a representação dos costumes da nobreza e da alta burguesia no tocante à vida social. Os teatros e os salões eram o ponto de encontro desses grupos. Os salões, de modo especial, eram o lugar onde as pessoas cultas conversavam, eles eram o jornal, a sociedade literária e a universidade da época. Ali se formava a opinião pública e se discutia sobre política e arte. Também era ali que corriam as notícias sobre as intrigas amorosas e as rusgas entre escritores, músicos e atores, além de ser um ótimo lugar para constatar o sucesso (ou não) das comédias, dramas e óperas do momento.

O Marquês confessa apreciar a visita aos salões de Paris e conhecê-los como poucos:

Eu gostava de visitar os salões, o que para muita gente era mais divertido do que ir ao teatro de comédia ou à ópera. Posso afirmar, sem risco de ser incorreto, que poucos em Paris conheciam como eu a vida, a agitação, as intrigas amorosas, políticas e artísticas dos salões, o comportamento de certa forma comovente de homens e mulheres sem estirpe dominados pelo sonho vaidoso de serem reconhecidos como aristocratas, as preciosas ridículas e os burgueses gentis-homens tão bem retratados pelo gênio de Molière. (FONSECA, 2000, p. 58).

Para os comediantes, como Molière, os salões eram um espetáculo de inspiração, pois apesar de em muitos deles os frequentadores serem recepcionados por mulheres inteligentes e atentas ao contexto político-cultural, a moda do preciosismo levou muitas damas frívolas a abrirem suas portas para receber os artistas e a sociedade. Estas preciosas são retratadas na peça *As preciosas ridículas*. Vejamos um trecho da peça, separado pelo Marquês, em que Cathos e Magdelon demonstram sua frivolidade:

Mas para mim, continua Magdelon, o que eu considero principal é que, por meio dessas visitas intelectuais, somos instruídas em uma centena de coisas que são a essência de um belo espírito. Dessa forma aprendem-se as pequenas novidades galantes, o belo intercâmbio de

prosa e de versos. Sabe-se com exatidão: Fulano compôs a peça mais bela do mundo sobre tal assunto; Beltrana fez a letra de uma certa ária; aquele escreveu um madrigal sobre uma felicidade; outro compôs elegias sobre uma infidelidade; um determinado Senhor escreveu ontem de tarde uma sextilha a determinada Mademoiselle, cuja resposta lhe foi enviada hoje de manhã pelas oito horas; um certo autor fez determinado projeto; outro se acha na terceira parte de seu romance; outro ainda entregou suas obras à impressão. Eis o que dá valor às convivências; e, se ignorarmos essas coisas, não valerá um alfinete todo o espírito que se possa ter. (FONSECA, 2000, p. 55-56)

As duas se mostram preocupadas com a quantidade de obras que chegariam a seu conhecimento para garantir a conversação nos salões e Mascarille – um laçao que se finge de Marquês, impostura armada por dois cavalheiros por elas desprezados por não serem considerados suficientemente refinados – as acalma:

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. (FONSECA, 2000, p. 56)

A moda seiscentista é retratada não só no figurino das mulheres, mas também nos dos homens. Ao comentar sua passagem pelo salão de Ninon de Lenclos, na época da estreia da peça *As preciosas ridículas*, o Marquês comenta sobre a moda dos homens:

Eu gostava de ir ao seu salão (ela mudou várias vezes de endereço, o último ficava na rua dês Tournelles) para encontrar suas amigas, em um ambiente menos formal do que o dos outros salões. Lá eu usava uma peruca diferente, com uma altura menor e dividida em poucas madeixas, de pequeno comprimento, feita pelo meu peruqueiro conforme minhas especificações. Evitava usar a peruca cerimonial, que pesava quase um quilo, de cabelos dispostos em camadas que me tombavam sobre as espáduas e as costas. (FONSECA, 2000, p. 65)

Em outro trecho, o Marquês comenta sobre os costumes dos homens que deveriam usar perucas e por isso, muitas vezes raspavam os próprios cabelos: “Ela [Armande] retirou a minha peruca e afagou-me a cabeça; senti a delicadeza dos seus dedos na minha pele; não era raro homens da minha categoria, obrigados a usar peruca constantemente, rasparem a cabeça.” (p. 45)

Ao descrever e comentar 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: “Também não gostava de usar chapéus com muitas plumas, detestava a ornamentação exagerada dos trajes que se usavam na corte e que os burgueses copiavam” (FONSECA, 2000, p. 65).

E mesmo sendo um admirador das mulheres, não deixa de comentar a forma exagerada como elas também se apresentavam em sociedade:

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 de cauda variava segundo a posição social. Vestidas dessa maneira, escondiam o corpo, o que exigia muitas conjecturas da minha parte, pois eu tinha de deduzir, observando o decote que exibia apenas o colo e às vezes as espáduas da mulher, como seria o resto do corpo. Os braços também eram ocultos; as mangas, mesmo quando curtas, cessando nos cotovelos, prolongavam-se por um folho de linho ou duas outras fileiras de renda longa. (FONSECA, 2000, p. 60)

O que mais o incomodava no traje feminino era a dificuldade de distinguir o corpo da mulher, já que o excesso de tecido escondia tanto os defeitos como as qualidades. Desta forma, algumas vezes ele teria se equivocado:

Confesso que uma ou duas vezes fui enganado por esse excesso de atavios – certa ocasião por acreditar que a mulher seria uma Afrodite por ter o pescoço magro e longo e depois me decepcionar com a gordura de seus quadris; em outra oportunidade, ao desprezar uma bela mulher por um erro de avaliação a que fui induzido pela espessura do tecido de sua roupa, engano que felizmente corrigi depois. (FONSECA, 2000, p. 60)

Como vimos nos trechos acima, Fonseca possui um amplo conhecimento sobre o século XVII e é sintomática a maneira como trabalha com a presença do passado. O processo de incorporação da história oficial para construir uma nova versão dos fatos históricos é realizado por meio de rumores e de comentários não oficiais.

Vários episódios importantes do momento histórico em que se passa a trama são apresentados ao leitor através da narração das intrigas e manobras políticas, da hipocrisia de uma sociedade que gira em torno das aparências e dos costumes fáceis das

cortesãs. Tudo isso vem à tona por meio dos comentários e “mexericos” que o narrador faz.

Assim, como aponta Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2003) quando discorre sobre o romance histórico contemporâneo, vemos que em *O doente Molière*, a história perde o *status* de ciência e se torna “fofoca”. O fato histórico deixa de ter destaque para se tornar um adereço da narrativa. Uma nova versão é construída pelo viés do humor e da ironia, que leva a uma desconstrução da “grandiosidade” dos fatos históricos pelo viés do humor.

A versão ficcional pode se constituir pelo viés do humor, desconstruindo a “grandiosidade” dos gestos consagrados pela história oficial, para oferecer ao leitor cenas de bastidores, segredos de alcova, mexericos de antigamente. O humor, nesse caso, não é o instrumento através do qual se critica a história tecida pelas classes dominantes, a partir de um olhar identificado com aqueles que tentaram fazer uma outra história – é uma forma de 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)

No trecho de *O doente Molière* que se segue, podemos ver um exemplo dessa maneira de narrar a história por meio de comentários e “fofocas”. O Marquês fala dos estranhos hábitos de Monsieur, o irmão do rei, que soube pela própria esposa dele, Liselotte, a princesa palatina:

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 crendice 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)

Na sequência, segue a explicação que Monsieur deu a Liselotte de que se tratava de uma proteção, de algo que ela não poderia compreender por ter sido protestante.

O próprio narrador utiliza a palavra “anedota” para designar o conteúdo de sua narrativa, portanto, o que vem em seguida não tem valor de documento histórico, trata-se de uma curiosidade com a qual ele se diverte e diverte seu possível leitor.

Embora ofereça um retrato da época de Luís XIV, *O doente Molière* não se apresenta como um romance que pretende narrar a “realidade” da corte francesa, trata-se de uma paródia do próprio gênero, do romance histórico tradicional.

O rei Luís XIV, como aponta o historiador Peter Burke em *A fabricação do rei*: A construção da imagem pública de Luís XIV (1994), governava sob uma monarquia absolutista, na qual ele detinha o poder supremo sobre todas as questões que envolvessem o estado, desde a política até as artes. Sua frase mais conhecida, *L'état c'est moi!* – O estado sou eu! – demonstra claramente a forma como ele se enxergava e como enxergava todos a sua volta. Conhecido como o rei Sol, Luís XIV governou por cerca de setenta anos, ao longo dos quais criou e desenvolveu um sistema de autopromoção que o tornou, sem dúvida, um rei inesquecível.

Quando Jean-Baptiste Colbert, assumiu o cargo de conselheiro do estado, em 1661, passou a patrocinar, em nome do rei, as artes “para conservar o esplendor das realizações do rei” (BURKE, 1994, p.62). Desta forma, coloca-se em prática uma verdadeira estrutura pública-cultural a serviço da elevação da imagem do rei. Foram fundadas academias, que eram corporações de artistas, fábricas de móveis, tapeçarias e jornais (Idem, p.63). Todas estas instituições trabalhavam para dignificar o rei.

Sua linha de frente neste projeto foi, certamente, o meio intelectual. Ele se rodeou de artistas – escritores, músicos, pintores e escultores – historiadores e filósofos a quem patrocinava em troca de ser exaltado e eternizado em suas obras. No entanto, era “importante para a honra de sua majestade que o elogio que lhe era feito parecesse espontâneo” (Ibidem, p.64).

Burke constata que, por esta razão,

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. (BURKE, 1994, p. 18)

Como o rei era considerado o representante de Deus na terra, era comum Luís XIV ser associado a imagens sagradas ou que remetiam aos céus. Há um quadro, provavelmente pintado por Pierre Paul Sevin, em que ele é retratado como Cristo, na figura do bom pastor. O rei também apreciava ser ligado à figura de Luís IX, o São Luís.

O rei dava muitas festas e oferecia banquetes aos seus cortesãos e para isso era importante ter à sua disposição um séquito de músicos e dramaturgos com a função de criar obras para entreter a si e aos seus convivas. Molière era um desses artistas que atingiu o tão sonhado objetivo da maioria dos escritores da época, que era o de poder escrever e encenar para o rei. Para isso, Molière recebia um generoso estipêndio e sua companhia teatral era por ele patrocinada, chegando a se chamar Troupe du Roi.

Ele deveria, contudo, se subordinar. Era o rei quem decidia as obras que podiam ser representadas ou não. Esse aspecto da relação de mecenato entre Luís XIV e seus artistas é comentado em *O doente Molière*, quando o Marquês explica que, ao observar o que Molière passava ao ter peças censuradas ou ter que modificá-las, não se sentia tão mal em não ter se tornado dramaturgo como desejava:

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)

Várias peças de Molière apresentam prólogos ou falas em que o rei é exaltado. Em *O doente imaginário*, por exemplo, podemos ler, no Prólogo:

Após as gloriosas fadigas e os vitoriosos esforços do nosso augusto monarca, é muito justo que todos aqueles que se dedicam a escrever trabalhem, ou para seu louvor, ou bem para sua diversão. E é aquilo que se quis fazer aqui. Este prólogo é uma tentativa de louvores para este grande príncipe, que introduz a comédia de o doente Imaginário, concebida para repousá-lo de seus nobres trabalhos. (MOLIÈRE, 2005, p. 33)

No romance de Fonseca, o Marquês dá o exemplo de uma parte de *Tartufo* em que as características como bondade e justiça do rei são reconhecidas. Depois de a peça ter sido censurada e obter a permissão de Luís XIV para que fosse reescrita, Molière

teria inserido a seguinte fala: “Vivemos numa época e sob um governo em que não se deve recorrer à violência.” (Idem, p. 72)

Na sequência o Marquês aponta ainda mais uma reverência a Luís XIV:

Mas esse seria apenas o primeiro recado para o rei. Para maior satisfação de Sua Majestade, 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. E depois de desfilar as virtudes do rei, finaliza dizendo que Tartufo seria convenientemente castigado. E Cléante, praticamente no fim da peça diz a Orgon: Você deve ajoelhar-se e render os apropriados agradecimentos à benevolência de Vossa Majestade. (FONSECA, 2000, p. 72-73)

Luís XIV, além de retratado nos poemas e peças de teatro, também servia de modelo a pintores e escultores. Nos quadros feitos pelos pintores que frequentavam a corte do rei Sol o vemos sempre imponente e luxuoso, com suas roupas tão características. No entanto, segundo consta, Luís XIV em nada se parecia com a figura imponente dos retratos. Era calvo e baixo e parece que sua estatura o incomodava, a ponto de utilizar sapatos com saltos.

Em *O doente Molière*, Fonseca, através de seu narrador, o Marquês, constrói um discurso oposto àquele patrocinado pelo monarca. Ao invés de ressaltar as qualidades e a superioridade do rei, o Marquês o rebaixa e eclipsa o rei Sol:

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)

O aspecto libertino do rei também é apontado pelo Marquês: “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).

A fim de realizar seu projeto de desconstrução e dessacralização de Luís XIV, o Marquês utiliza principalmente duas estratégias: quando fala dos defeitos, como a altura, por exemplo, sempre se mostra superior; e quando elogia o monarca, escolhe somente as qualidades que também possui para, desta forma, se enaltecer pela comparação. Vejamos um trecho em que isso ocorre:

Eu e Luís XIV tínhamos muita coisa em comum: o amor pelas mulheres, pelo teatro, pela música, pela dança e pelos cavalos, ambos montávamos muito bem e nos exercitávamos constantemente a fim de preparar o corpo para estar em perfeitas condições de satisfazer os ardentes desejos que dominavam nossos espíritos. (FONSECA, 2000, p. 26)

O Marquês explicita que, embora tenha cumprido com os deveres de sua linhagem e lutado pelo rei em várias batalhas: de Rocroi, de Nordlingen, de Zurmarshausen, na qual foi ferido, e ser dotado das qualidades apreciadas por ele, Luís XIV demonstrava certa antipatia por sua figura. À conclusão a que chega, com uma boa dose de orgulho, é a de que o motivo era ciúme de uma amante.

Narrando o episódio da morte de Molière e a tentativa de falar com o rei para que ele interviesse para que Molière pudesse ser enterrado dignamente, o Marquês comenta:

Mas Luís XIV não me recebeu. Apesar da minha linhagem ilustre, e de possuir graça e inteligência, as qualidades que o rei mais apreciava, Sua Majestade ocasionalmente revelava algumas manifestações de desagrado em relação a mim, talvez porque eu não demonstrasse muito entusiasmo ao ser convidado para caçar com ele. O rei não entendia que alguém como eu, que possuía destreza no manejo das armas de fogo, pudesse não gostar de caçadas – mas eu entendia o prazer que o rei sentia em matar trinta faisões com trinta tiros. Ou mais provavelmente a causa do nosso desentendimento fosse termos repartido, durante algum tempo, os favores de uma jovem e bela condessa. (FONSECA, 2000, p. 25)

Como podemos notar no trecho acima, o Marquês estabeleceu uma complicada relação com o rei e não poupa críticas ao ele. O seu discurso demonstra que ele sente certo prazer em saber que consegue incomodá-lo quando despreza seus convites para a caça mesmo sendo um excelente atirador ou quando seduz uma de suas amantes, por ser mais atraente que Luis XIV.

Outro aspecto de *O doente Molière* que envolve diretamente a figura do narrador é o fato de se apresentar com uma narrativa que parodia as chamadas “narrativas do eu” (diários, epístolas confissões, autobiografias), com um narrador que se propõe a publicar seus registros pessoais em que confessa ter escondido por muito tempo o fato de Molière ter sido envenenado, mas que ao contrário de qualquer modelo confessional, o faz anonimamente.

O Marquês é um personagem que se constrói perante o leitor através de um discurso em primeira pessoa que lhe favorece por somente deixar saber de si o que lhe convém, além de temeroso de sua exposição, pois se mantém anônimo.

Aliás, a característica mais marcante na construção do personagem é a quantidade de barreiras que ele cria para se “proteger” do leitor. A primeira delas, como já mencionamos, é o anonimato, a segunda é o fato de seu discurso ser pautado em anotações que fez ao longo dos anos e em suas memórias.

O ponto de onde parte não favorece a nenhum outro discurso que possa se contrapor ao seu. Até mesmo os diálogos que narra são em discurso indireto, ou seja, todos passam por sua interpretação e seleção. O leitor também só irá saber a opinião de seu interlocutor quando for conveniente ao próprio marquês.

Dissimulado, dono de um discurso arrogante em que se apresenta culto e importante, o Marquês expressa seu verdadeiro desejo na vida: tornar-se escritor, contudo, mesmo com todo seu dinheiro, título e prestígio, ele não consegue realizar esse sonho da forma como gostaria, escrevendo peças de teatro, tragédias.

Já no início da novela, ele expressa o dissabor pelo qual passou ao pedir ao dramaturgo Racine que lesse uma de suas peças e obteve como resposta que não nascera para o teatro e, depois, foi confirmada por Molière sua falta de talento. Assim, ele seleciona um assunto que facilmente ganharia a atenção do público para se lançar como escritor, seguindo as orientações de Racine, a quem tanto diz desprezar, mas que o salvou de um grande fracasso.

Apesar de ser um mote interessante por ser verossímil, o envenenamento de Molière é um pretexto utilizado por Fonseca, para simbolizar duas questões importantes que estavam ocorrendo naquele momento histórico e que iriam mudar completamente os rumos da literatura. A primeira delas é a ascensão do romance, que na França, se inicia, segundo Yves Stalloni, no final do reinado de Luís XIV:

O aparecimento, por volta do século XVII de construções romanescas como *A Astréia*, *A História cômica de Francion*, e depois, um pouco mais tarde, de *Clélia*, *O romance cômico*, *A princesa de Clèves*, marca a ampliação do gênero que desabrocharia plenamente a partir do final do reino de Luís XIV, antes de atingir um desenvolvimento hegemônico nas épocas seguintes. (STALLONI, 2007, p. 93)

A citação da obra da Madame de La Fayette, como podemos observar, não é inserida no romance ao acaso, mas com o propósito de marcar o aparecimento de estruturas romanescas, que cativavam os leitores. O narrador inclui até mesmo uma resenha sobre a obra cuja conclusão segue:

Creio que o sucesso da *Princesa de Clèves* resultou do contraste entre a pureza dessa princesa, que parece personagem de uma história de Charles Perrault, e o cinismo e a imprudência que prevalecem entre nós. É difícil encontrar uma mulher virtuosa em Paris; em nosso meio, honra sem dinheiro, como disse Racine, é apenas uma doença; acreditamos que os valores morais, como está na *Ética* de Aristóteles, são um mero produto de hábito, e cultivamos os piores possíveis. (Quando muitos anos depois, foi publicado o livro de Perrault, *Contos da Mamãe Gansa*, eu o coloquei ao lado de *Princesa de Clèves*.). (FONSECA, 2000, p. 63)

Ao colocar o livro *A princesa de Clèves* ao lado de *Os Contos da Mamãe Gansa*, o narrador está apontando para a importância do livro de madame de La Fayette, pois é menos conhecido que o de Perrault, já consagrado por ter criado um novo gênero, tão popular até hoje entre leitores de todas as faixas etárias.

A segunda metáfora proposta pela morte de Molière é a morte simbólica da própria dramaturgia que com o surgimento do romance vai perdendo espaço ao longo dos séculos.

Devemos destacar a sensibilidade do escritor ao utilizar como metáfora desse período histórico-literário, permeado por grandes mudanças, e como substrato motivador de sua narrativa, justamente a última peça escrita por Molière. Somando-se a isso o fato de sua agonia de morte ter se iniciado ainda durante a encenação da mesma e muitos acreditarem que Molière tenha mesmo morrido em cena, por causa de um desmaio que teve.

Como apontamos acima, *O doente Molière* simboliza, através da morte do dramaturgo Molière, a “morte” da tragédia e da épica (e dos gêneros constituídos a que se refere Bakhtin) e a ascensão do romance, que se dará no século XVIII.

Não é por acaso que muitos escritores dos gêneros narrativos, então considerados menores, e, principalmente aqueles que compõem as chamadas narrativas do “eu”, aparecem em meio à trama, não só para criar o cenário literário do final século XVII, mas, sobretudo para compor o espírito daquele tempo, marcar a mudança que já estava em processo. São eles La Fontaine, Madame de Sévigné, Madame de Scudéry, Madame de La Fayette, La Rochefoucauld e Perrault.

Outro escritor que ganha bastante destaque no romance é Michel de Montaigne (1533-1592) que foi um filósofo humanista e escritor francês, considerado o inventor do ensaio pessoal. Sua obra mais conhecida, *Ensaaios*, é considerada um clássico universal tanto por inaugurar um novo gênero literário, como por estar entre as obras fundadoras da filosofia moderna. Trata de temas ainda atuais e de interesse geral, como a educação das crianças, o amor, o casamento, a guerra, o medo, a crueldade, a solidão, os vícios, a religião e a preparação para a morte. Os *Ensaaios* nunca tiveram uma versão definitiva, pois Montaigne sempre revisava e alterava seus escritos.

Ao longo do romance há pelo menos seis trechos em que o Marquês cita aforismos cuja autoria atribui a Montaigne. São eles: “Minha arte e minha profissão é viver.” (FONSECA, 2000, p. 16); “O arrependimento, como nos ensina Montaigne, é uma negação do nosso desejo e uma oposição às nossas fantasias.” (Idem, p. 35); “Como diz Montaigne, citando Sêneca, os prazeres leves são loquazes e as grandes paixões silenciosas” (Ibidem, 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).

Não é possível saber se são todos legítimos ou se são “invenções” do narrador, pois em determinado ponto da narrativa ele confessa ter dito a Molière uma frase cuja autoria seria Montaigne, mas que na verdade era sua: “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). Portanto, devemos desconfiar desse narrador e de suas citações.

A constante referência aos escritos de Montaigne, importante escritor do século XVI, e a presença de outros escritores do século XVII como personagens do romance,

age na construção do panorama literário da época, de forma a retomar o passado ao mesmo tempo em que aponta para o futuro.

Relembrar constantemente Montaigne no século dos consagrados dramaturgos Corneille, Racine e Molière, parece ser uma forma que Fonseca encontrou para esboçar a questão dos gêneros do “eu” que começam a ganhar espaço na literatura francesa neste momento, ainda que não desfrutem do prestígio que a dramaturgia tem.

Este é um momento muito importante porque enquanto em outros países, como a Inglaterra, por exemplo, 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 seriam antecedentes do romance tal qual o conhecemos hoje.

Fonseca incorpora na estrutura de seu romance essa efervescência que havia na corte quando coloca o Marquês explicando a obra que apresenta aos leitores. Tendo como recurso a metalinguagem, o Marquês Anônimo se apresenta e expõe ao leitor a gênese da obra 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 dos grandes autores e um amante das artes, o Marquês sentiu despertar em si o desejo de também se tornar um nome consagrado da literatura. Por isso decidiu escrever uma tragédia. Para ter seu talento comprovado pediu a Racine que a lesse. O dramaturgo, muito objetivamente, o aconselhou a desistir do teatro, pois, além de se tratar de um gênero que requeria um dom especial que, segundo sua opinião ele não tinha, exigia também um conhecimento de inúmeros preceitos os quais ele ignorava.

Racine acrescenta ainda que se ele tivesse vontade de escrever, de se tornar um escritor, deveria produzir cartas ou diários, estilos narrativos que não supunham obediência a regras e nem requeriam talento. Além disso, tais gêneros, embora considerados menores, faziam grande sucesso nos salões da corte.

Certamente toda a franqueza de Racine feriu o ego do Marquês e fez com que ele passasse a desprezar o dramaturgo. Prova disso é que ele jamais irá demonstrar afeição pelo autor de *Andrômaca* (1667) e de *Fedra* (1677) em seus relatos e sempre que possível tentará diminuí-lo diante da comparação com outro escritor, principalmente quando se trata de Molière.

O Marquês, no entanto, não se satisfaz com a resposta de Racine e procurou Molière pedindo-lhe que também 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. Para atenuar a crítica Molière chega a relembrar o caso de uma peça sua que foi um fracasso, por não estar pronta para a encenação e mesmo assim ter sido apresentada: “Recordou comigo a leitura em primeira mão, que fizera em minha casa, da comédia trágica *Dom Garcia de Navarra, ou o príncipe ciumento*, que criara tantas expectativas otimistas e acabara fracassando.” (FONSECA, 2000, p. 15).

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 aparentemente se conforma com sua condição de escritor medíocre e desiste de escrever para o teatro e de ser um artista, passando então a ter como lema uma frase atribuída a Michel de Montaigne: “Minha arte e minha profissão é viver.” (FONSECA, 2000, p. 16).

O que os dois dramaturgos estavam apontando ao Marquês é que escrever para o teatro supõe respeitar regras, principalmente em se tratando de tragédia, que encontrou uma expressão privilegiada na França do século XVII e, que segundo Yves Stalloni, impõe seguir pelo menos cinco regras. São elas: que se trate de um assunto nobre, que tenha unidade de ação, unidade de tempo (resumido por Boileau no seguinte dístico: “Que num só dia, num só lugar, um único fato cumprido/Mantenha até o fim o teatro repleto”), um tom, um registro adaptados ao público e a presença do trágico. (STALLONI, 2007, p. 52).

Em contrapartida, por colocar em cena homens comuns, por escolher ações emprestadas à vida cotidiana e por se exprimir numa linguagem que integra a fantasia, a comédia não se apresenta tolhida por um conjunto de leis intangíveis, como a tragédia. Dessa forma, Stalloni aponta as características que Molière, o maior autor francês cômico enunciou: escolher seus personagens da vida cotidiana, permanecer fiel à natureza, satisfazer ao gosto do público, divertir, denunciar os vícios. (STALLONI, 2007, p. 58).

É por esta razão que Molière indicou ao amigo deixar de lado a tragédia e tentar escrever uma comédia, que possuía mais chances de sucesso. O Marquês afirma não ter se aborrecido com Molière por isso, pois o amava. Entretanto decidiu que não se

atreveria mais a escrever ao teatro e ao sentir necessidade de escrever, resolveu acatar o conselho de Racine, passando a compilar cadernos de anotações.

Esse 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. E o objetivo seria honrar a memória do amigo, alvo de tanta perseguição e calúnia.

Entre as calúnias destacadas pelo narrador estão as de plágio, que Molière sofreu durante toda sua vida artística. O Marquês, dizendo-se grande conhecedor da obra do amigo, afirma que a acusação só era verdadeira em relação a duas peças que foram encenadas na província, antes de obter o apoio do rei, *O ciúme de Barbouillé* e *O médico voador*, que teriam sido copiadas de antigas comédias italianas. (FONSECA, 2000, p. 58-59).

A estudiosa da obra de Molière Iracema Kuhlmann (1998), afirma que, por muito tempo, os biógrafos do dramaturgo tiveram dúvidas quanto à autoria da peça *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. Kuhlmann ainda afirma que 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. (KUHLMANN, 1998, p. 49)

A outra fase é marcada pelo reinado do “Rei Sol”, quando Molière e sua trupe voltam a Paris e obtêm importantes patrocinadores, como o irmão do rei e até mesmo o próprio rei. A estética do Classicismo, na França, neste momento, é guiada pelos princípios do absolutismo. Também as formas sociais e econômicas anti-individualistas foram derivadas da ideia do Estado Absoluto. O absolutismo teria surgido como

resposta ao momento turbulento pelo qual a França passava, com muitas guerras religiosas, epidemias e fome. Seu povo estava exausto e buscava paz a qualquer preço. Desta forma, como medida de contenção, o Estado solidificou-se e preparou-se para coibir qualquer investida contra a realza (Idem, 1998, p.48).

A arte, como um dos mecanismos do Estado, refletia esse movimento de endurecimento e de centralização. Havia, portanto, fortes regras a serem seguidas e isso limitava formalmente a produção artística que tinha que corresponder ao modelo político que lhe financiava, pois assim como a construção do palácio de Versalhes e de inúmeros monumentos, as artes passam a compor o quadro que visa à criação de uma imagem do rei esplendorosa. O rei ama as artes e as protege, desta forma, seus conselheiros encontram mais um instrumento de representação da glória real, através de um mecenato de Estado. Os artistas por ele protegidos deveriam, portanto, utilizar seu talento criador com o propósito de enaltecer a figura real.

Molière, durante o período em que foi patrocinado pelo rei e teve a honra de sua companhia de teatro poder levar o nome de *Troupe du roi*, foi chamado diversas vezes a escrever peças para comemorar momentos importantes, como, por exemplo, na ocasião da inauguração do palácio de Versalhes.

Além de produzir obras encomendadas para festas especiais, o ato de exaltar as conquistas do soberano era uma tarefa necessária para aqueles que queriam a proteção de Luís XIV, pois os intelectuais que não o faziam eram punidos, como, por exemplo, o historiador Mézeray, que fez algumas críticas em seus escritos e teve imediatamente sua pensão reduzida.

Como mostra Peter Burke em *A fabricação do rei*, havia um projeto por parte do rei com a finalidade de aumentar a sua glória. Desta forma, ao nomear Racine e Boileau como historiadores 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 freqüentemente inventadas pelo historiador]. (BURKE, 1994, p. 36).

Os escritores, transformados em historiadores oficiais, mais que retratar a realidade do século XVII, tinham a responsabilidade de *fabricar* uma imagem agradável do soberano, uma imagem que ficaria para a história e que retrataria apenas as

qualidades, ocultando os defeitos e os desmandos do rei, a miséria em que o povo vivia, em contraste com a riqueza e o luxo proporcionado à corte.

Esses aspectos eram, portanto, omitidos do discurso oficial, que era encomendado e patrocinado por Luís XIV. O personagem de Rubem Fonseca, contudo, não omite a sujeira e a lama encontradas em Paris e deflagra no romance a existência das duas cidades: a idealizada e a real.

Como mais um dos mecanismos dessa máquina perfeita que era o estado absolutista de Luís XIV, merece destaque a iniciativa de Colbert ao incentivar Baluze e Clérambault a montarem uma Biblioteca em 1663.

Os artistas escrevem e se apresentam para alegrar e entreter o rei e seus cortesãos. São personagens presentes na corte, nas grandes festas. 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).

Se subordinar a essa vontade absoluta significava escrever obras de encomenda, inserir trechos em que o mecenas é glorificado e honrado, adaptar peças que não haviam agradado ao rei ou à corte. Por isso, Molière teve que fazer mudanças no *Tartufo*, por exemplo.

2.3. *Medo de Sade*, Bernardo Carvalho

O importante não é quem matou, mas o paradoxo do homicídio. Mandou matar a própria mulher para poder cometer um outro crime que nunca foi ou será cometido. Porque, com a morte da mulher, e antes mesmo, só de pensar em matar a mulher, sem que soubesse ou desconfiasse, achando que só assim tornava possível o seu plano, ele já estava cometendo suicídio.

(Bernardo Carvalho, *Medo de Sade*)

Em *Medo de Sade*, sexto romance do escritor carioca Bernardo Carvalho¹¹, o personagem central do romance não é o próprio marquês de Sade, que nasceu em Paris em 1740 e morreu no Hospício de Charenton, em 1814, mas a sua filosofia, propagada através de seus escritos e de sua biografia e encarnada nos personagens, que vivem e se relacionam segundo as regras da libertinagem propostas por ele.

O romance é dividido em duas partes intituladas Ato 1 e Ato 2. Como cada parte narra a história de personagens que vivem em épocas diferentes – a primeira no início do XIX e a segunda na contemporaneidade – elas, aparentemente, não apresentam nenhuma relação. Contudo, ao longo da segunda parte, vemos ser costurada uma surpreendente ligação entre ambas, o que faz com que o Ato 1 passe por uma resignificação para o leitor.

No Ato 1, o barão de LaChafai abre os olhos em meio a escuridão. Ele fora jogado no que percebeu, através do tato, ser uma cela de pedra. O barão, que tem cerca

¹¹ Bernardo Carvalho nasceu em 1960, no Rio de Janeiro. Deu início a sua carreira literária com a coletânea de contos *Aberração*, em 1993. Em 1995 publicou seu primeiro romance, *Onze*, seguido por *Os bêbados e os sonâmbulos*, em 1996; *Teatro*, em 1998 e *As iniciais*, em 1999. Após *Medo de Sade*, de 2000, lançou ainda, *Nove Noites*, em 2002; *Mongólia*, em 2003; *O Sol se Põe em São Paulo*, em 2007 e *O Filho da Mãe*, em 2009. Todos publicados pela Editora Companhia das Letras. Além de escritor, Carvalho é também jornalista e foi correspondente do Jornal *Folha de São Paulo* em Paris e Nova Iorque. Teve seus livros editados na França, em Portugal e na Itália. Ganhou prêmios importantes, como o Prêmio APCA 2003, na categoria romance, com *Mongólia*; o Prêmio Portugal Telecom 2003, em primeiro lugar, com *Nove Noites*, e o Prêmio Jabuti 2004, na categoria romance, também com *Mongólia*.

de quarenta anos, é um nobre provincial sobrevivente da Revolução Francesa que perdeu, durante os anos de Terror¹², quase todas as suas propriedades, ficando apenas com o castelo de Lagrange, em ruínas.

Ele está muito confuso e não consegue compreender ao certo o que aconteceu. Lembra-se de acordar, uma semana antes, depois de uma noite de orgia da qual participara, com os gritos dos guardas. Entre os impropérios e as acusações, conseguiu entender que alguém havia sido assassinado e que todos os que restaram vivos eram suspeitos. Não sabia, no entanto, qual de seus companheiros de bacanal havia morrido e isso o perturbava muito.

Desde o momento em que o encontraram desacordado, em seu castelo, de onde o conduziram para um cárcere da região e na sequência para a prisão de Bicêtre, em Paris, de onde fora levado ao tribunal e, finalmente, para a cela onde se encontrava, o barão perguntava insistentemente quem havia morrido, mas ninguém lhe revelava o nome da vítima. Ele pensava que de tanto perguntar e obter sempre a mesma resposta: “como se não soubesse”, tinha sido dado por louco e por isso viera parar ali.

Além da agonia de não saber quem havia morrido acrescentava-se o fato de não ter visto mais nenhum dos três companheiros de bacanal – o conde de Suz, seu primo; a baronesa, e a criada do conde, a jovem Martine –, assim não conseguia nem mesmo deduzir os motivos do crime. Imaginava, contudo, que os dois que estavam vivos, tinham tido o mesmo destino que ele e se encontravam naquele mesmo lugar.

Tudo naquele lugar era estranho, até mesmo a língua que as pessoas falavam, ele não conseguia compreender nada. Além disso, chamavam-no por outro nome, embora ele insistisse em fazer notar a todo instante seu título de nobreza: Pierre de LaChafoi, barão.

Jogado naquela cela escura, sem nenhuma saída, estava cansado e caiu num sono profundo, do qual acordou ainda tentando entender como tinha ido parar ali, quando percebeu que tinha companhia e se encolhendo contra a parede, com medo, perguntou quem estava ali, ao que obteve a resposta: “Se eu lhe disser o meu nome, é capaz de você não suportar mais a escuridão, nem a minha presença”. (CARVALHO, 2000, p. 15).

¹² “Reino do Terror” ou simplesmente “O Terror” é como ficou conhecido o período da Revolução Francesa que compreende os anos de 1793 e 1794, em que a França se viu sob o domínio dos jacobinos, liderados por Maximilien Robespierre, após a execução do rei Luís XVI. Neste período mais de 17.000 pessoas consideradas inimigas por serem contrárias ao novo regime foram perseguidas e executadas na guilhotina.

Mesmo assustado, ele se sentiu feliz por encontrar alguém que falasse francês. Sem conhecer a identidade da pessoa cuja voz ouve, o barão começa a questioná-la, quer saber que lugar é aquele e o motivo pelo qual é mantido preso já que o tribunal não obteve nenhuma prova que o incriminasse.

A todos esses questionamentos ele recebe respostas vagas e que não o ajudam a entender sua situação. Chega, então, à conclusão de estar em um hospício, pois o lugar não se parecia com uma prisão comum, além de se lembrar de que esta era uma das hipóteses sugeridas no tribunal: interná-lo. Seu interlocutor não desmente sua suposição e a partir deste momento o barão tem certeza de estar em Charenton.

O hospício de Charenton é o lugar onde o marquês de Sade foi internado e passou seus últimos 11 anos de vida, de 1803 a 1814. Em Charenton ele encenava peças com os loucos:

Barão: Ouvi dizer há anos que ele encena peças com os loucos, que faz parte do tratamento revolucionário. Você já viu? Deve ter assistido a alguma dessas peças. Parece que os loucos se acalmam. É verdade? Parece que vem gente de Paris só para ver. [...] Quem sabe o marquês não está com uma dessas peças para estrear um dia desses? E se eu estiver na plateia, talvez, ao reconhecê-lo em cena, possa me manifestar? (CARVALHO, 2000, p. 17)

O barão quer, desesperadamente, encontrar o marquês, pois pensa que ele seria sua única chance para esclarecer todo o mistério ocorrido na noite da bacanal, realizada a exemplo de um de seus festins. A “Voz”, como é nomeado o interlocutor do barão, continua reticente e misteriosa até o momento em que deixa supor se tratar do próprio marquês de Sade:

Barão: Só ele [*Sade*] pode me ajudar.

Voz: Ninguém pode ajudá-lo.

Barão: Ele pode matar a charada.

Voz: Charada?

Barão: O homem é um demônio em pessoa, e um gênio.

Voz: Estou aqui faz tempo e nunca ninguém me chamou de gênio.

Barão: É o que ele é. Me diga de uma vez se sabe ou não como posso encontrá-lo. Se já o viu no hospício. Se há alguma peça programada.

Voz: Por que não me conta logo o que aconteceu?

Barão: Por favor!

Voz: Como posso matar a charada de não sei nem mesmo em que ela consiste? (*silêncio*)

Barão: Quem é você?

Voz: Tentei poupá-lo, mas já que insiste tanto...

Barão: Mestre? (CARVALHO, 2000, p. 17-18).

Pensando estar na presença do marquês de Sade, única pessoa que pode ajudá-lo a compreender tudo o que se passou na fatídica noite em que ele, sua esposa, o conde de Suz e a jovem Martine tentaram reproduzir umas de suas orgias, o barão se põe a narrar o que se sabia sobre aquela noite e os motivos que o levavam a ser considerado suspeito do crime, embora não se lembrasse de ter matado ninguém.

Em meio a uma narrativa confusa, que segue o fluxo do pensamento, ele conta que era muito conhecido em toda Marselha e em Bordéus por seus festins, notícia que chegou aos ouvidos de sua esposa por meio de seu primo, o conde de Suz. Por esta razão, ela, depois de anos recusando o marido em sua cama, decidiu participar de uma noite de orgia em seu castelo.

O barão se considerava um libertino e tentava seguir os passos do famoso marquês:

Barão: Suas histórias correm os salões mais secretos de toda a França. Foi neles que fiz minha educação. Sou um discípulo esmerado. Ouvi todas elas, desde o que fez com Rose Keller no domingo de Páscoa (solta um risinho agudo) até a fascinante noite de Marselha. Já é lenda. E a baronesa conseguiu a receita. (CARVALHO, 2000, p. 19)

A receita que a baronesa teria conseguido era de um afrodisíaco – pastilhas de anis com cantáridas¹³ – servido a quatro prostitutas em uma das mais conhecidas histórias da biografia de Sade, a da noite de Marselha¹⁴, da qual participaram Sade, seu criado Latour e as quatro mulheres. Ao contrário da história de Sade, a baronesa não queria prostitutas em sua iniciação, por isso, o número de participantes fora reduzido a quatro pessoas: ela, o barão, o conde de Suz e sua criada Martine, jovem por quem o barão estava apaixonado.

Era incompreensível a vontade da baronesa de participar de uma orgia, ela que sempre se mostrava cheia de pudores e nunca havia permitido que o marido a tocasse. A presença do conde naquela noite também era notavelmente estranha, pois ao longo de

¹³ Segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, cantárida é uma espécie de besouros do qual é extraída a cantaridina. Essa substância, que tem propriedades diuréticas e afrodisíacas, foi bastante utilizada na Antiguidade.

¹⁴ A noite de Marselha, ocorrida em 1772, ficou conhecida como um grande escândalo porque nesta orgia Sade e seu vassalo Latour além de inferirem flagelos às quatro mulheres que participavam da bacanal, foram acusados de envenenamento e condenados à morte, por contumácia. Sade foi preso na fronteira com a Suíça, mas conseguiu fugir novamente com a ajuda da mulher, escapando, desta forma, da sentença.

muitos anos de amizade, o conde havia recusado todos os convites para participar das famosas noites no castelo de Lagrange.

Além disso, naquela noite, o barão havia se preparado para uma experiência diferente, ele que sempre organizava noites com muitos participantes, tinha preparado uma noite da qual somente Martine e ele participariam. O barão encontrava-se apaixonado pela jovem.

Por esta razão, a conclusão a que o barão chega, neste ponto de suas lembranças, é a de que qualquer um deles poderia ter sido o assassino, pois todos tinham motivos e oportunidade para cometer o crime, principalmente ele. Seu casamento nunca havia sido feliz e, por esta razão, ele havia seguido uma vida de devassidão, como quando era solteiro.

Sua esposa havia sido apresentada por seu primo, o conde de Suz, às vésperas do Terror, época em que ele, ouvindo os conselhos do conde, havia chegado à conclusão de que precisava se casar para se salvar, já que sua fama de libertino o tornava alvo de inimigos disfarçados de revolucionários. O conde apresentou-lhe a baronesa durante um almoço em sua propriedade. O barão achou-a linda e foi seduzido por seu corpo e pela proposta que ela fez de provar-lhe a inexistência de Deus.

Depois desse encontro, no entanto, ela afirmava não poder encontrá-lo mais, pois teria emigrado e, assim, permaneceu afastada por sete meses, durante os quais os dois trocavam cartas por intermédio do conde de Suz. Passados os sete meses e confessando não suportar mais a saudade, ela se propõe a voltar à França com a condição de ele se casar com ela.

O barão acreditava que ela não estava sendo sincera, sabia que no momento turbulento pelo qual o país passava, se ela realmente tivesse emigrado, não conseguiria voltar facilmente, além de que estaria correndo risco de morte. Mas enfeitiçado pela lembrança do único dia que a viu e também por suas palavras, nas cartas que trocaram, decidiu acreditar em sua história, pois, segundo ele, estava apaixonado e sempre admirou “as mulheres que sabem usar as palavras e alcançar seus objetivos com paciência” (CARVALHO, 2000, p. 28).

O barão tinha consciência de que havia sido seduzido, de que ela havia usado todos os artifícios possíveis para enlaçá-lo: a distância a que se submeteu, o mistério que a envolvia e as cartas calorosas que enviava, eram estratégias para fazer com que ele, um libertino, sucumbisse ao casamento.

Casaram-se sete meses depois da única vez em que se encontraram. Tudo havia sido combinado por carta e com o auxílio do conde de Suz. E, portanto, a segunda vez em que se encontraram foi no altar. A partir daquele momento, começou a decepção do barão, a mulher que estava à sua frente não se parecia em nada com a deusa de seus sonhos, ela era uma mulher comum e já não se esforçava para conquistá-lo e seduzi-lo após ter conseguido o que queria: se casar.

Para ele ficou claro que havia sido usado por uma mulher que, de acordo com as convenções sociais, estava passando da idade de se casar e que encontrou nele uma presa fácil, um libertino desvirtuado, como ele mesmo se considerava: “Sou um libertino desvirtuado. Tenho contra mim o ciúme e o amor. Ao contrário do senhor. Sou um verme, um mísero escravo dos sentimentos. Sofro de ciúme e amor”. (CARVALHO, 2000, p. 24).

Depois do casamento realizado, a baronesa se mudou para Marselha enquanto o barão ficava no castelo de Lagrange. Desta forma, os dois nunca dividiram a mesma cama, o que o torturava. Passaram quinze anos assim, separados, ela cuidando de seus negócios em Marselha e ele levando uma vida de devassidão em Lagrange, e os dois tendo como álibi o casamento. Para o barão ela “Era uma negociante. Vivía fazendo contas. Calculava tudo. E foi o que fez comigo”. (CARVALHO, 2000, p. 31).

Por esta razão, sua surpresa foi grande quando ela apareceu no castelo, em companhia do conde de Suz, querendo participar de uma de suas orgias. Ainda mais quando ele tinha se preparado para uma noite com Martine, que conhecera ao procurar o conde em suas propriedades.

Martine, uma jovem de quinze anos, figurava para ele como a ilusão que tinha da baronesa, antes do casamento. Ela havia aparecido para ele da mesma forma, vestida com o mesmo corpete prata que o enfeitiçara:

Quando cheguei ao que sobrou das terras do conde, nem ele nem a condessa estava lá. [...] Ela [*Martine*] surgiu dos fundos da casa, era uma moça maravilhosa, com os seios apertados pelo corpete de prata como os que eu guardava na lembrança da primeira vez que vi a baronesa, os mesmos peitinhos, encobertos pelos cabelos de ouro que lhe escorriam pelos ombros. [...] Ela era a baronesa como eu havia imaginado da primeira vez que e ao longo dos sete meses em que fiquei sem vê-la antes do casamento. Era uma miragem. A mulher mais linda. A baronesa tal qual a imaginei por sete meses de espera, e que desapareceu quando a vi no altar e sobretudo com os anos de recusa em ceder aos meus crescentes desejos de aviltá-la. (CARVALHO, 2000, p. 35).

Informado de que o conde estava fora e que demoraria ainda algumas semanas a voltar, encontrou a ocasião perfeita para convidá-la a passar uma noite em seu castelo, uma noite em que estariam somente os dois e ela aceitou. Por esta razão, a vinda do conde e da baronesa, interrompendo seu plano o deixou muito decepcionado. Embora contrariado, a conselho do conde, resolveu atender aos pedidos da baronesa, que dizia ter conseguido a receita das pastilhas afrodisíacas do marquês de Sade.

Daquela noite, não se lembrava de nada após o momento em que ingeriu as tais pastilhas. Sabia apenas que não conseguira ficar a sós com Martine, pois tanto o conde como a baronesa o impediam.

Seu interlocutor o ouve sempre atento e fazendo provocações que muitas vezes passam despercebidas ou são incompreendidas, mas após o relato de como conhecera as duas mulheres por quem se apaixonara – a baronesa quinze anos antes e Martine – ainda auxiliado pelas deduções da Voz, o barão chega à conclusão de que Martine era, na verdade, filha do conde de Suz com a baronesa e que ambos tinham-no enganado para esconder a filha, fruto do adultério. Casando a amante com o barão, além de abafar a história do nascimento da menina, conseguiam um álibi para continuarem juntos. Martine fora entregue, recém-nascida, a um convento e lá permaneceu até os quinze anos, quando fugiu.

O desespero do barão crescia a cada descoberta e ele então compreendeu o olhar de vingança que vislumbrou no rosto da moça quando lhe propôs uma noite no castelo. Ela queria, segundo ele imagina, se vingar dos pais que a submeteram a tamanha humilhação, primeiro a trancando em um convento e depois a fazendo se passar por criada.

Após essa revelação, o barão acredita ter encontrado a chave do mistério, chega à conclusão de que a vítima é Martine e que os pais a mataram para impedi-la de se envolver com ele. Nesse momento, ele começa a gritar e a pedir ajuda para provar que é inocente e que os pais dela é que deveriam pagar pelo crime.

Em meio a esse diálogo desesperado com essa Voz que nunca se identifica, por diversas vezes, o barão afirma ter uma visão que o assombra, mesmo estando em completa escuridão ele imagina ver a figura de seu interlocutor:

Barão: Senhor, me desculpe, sei que está escuro, e que não vejo um palmo adiante do nariz, mas tive a impressão de vê-lo por um instante. *(silêncio)* Sei que não é possível, que não pode ser, mas... *(silêncio)*

Tive a impressão de que o senhor é... negro? (CARVALHO, 2000, p. 26-27)

A todas as vezes que é indagado a respeito de sua aparência o outro apenas responde que está muito escuro e faz revelações perturbadoras, afirma que viu o conde e a baronesa em outra ala e que pela conversa dos dois pôde deduzir que Martine não estava morta, havia sido enviada para longe. No entanto, um homicídio havia acontecido: “É incrível como você continua se recusando a enxergar. O único problema, meu caro, é que houve de fato um homicídio”. (CARVALHO, 2000, p. 63)

E, desta forma, o capítulo se encerra, com os gritos do barão ecoando e com o mistério sobre seu interlocutor e o lugar onde se encontravam:

Barão: (*encolhendo-se*) Afinal, quem é o senhor? Quem é que está aí?! (*silêncio*) Se não é o marquês de Sade, então quem é? O que quer de mim?! [...] Do que quer me poupar? (*silêncio*) Se Martine não foi assassinada, então... quem foi? (*silêncio*) Por que não me responde?! (*silêncio*) Mestre? Quem morreu? Quem é o morto? Onde é que estou? Que lugar é este? Por que não há uma luz sequer em lugar nenhum?! (CARVALHO, 2000, p. 63-64)

No Ato 2, ao contrário da primeira parte que se passa toda na escuridão, a descrição é de um lugar com muita claridade: “Uma luz branca ofuscante” (CARVALHO, 2000, p. 67), um corredor revestido de azulejos brancos, por onde caminham dois homens de branco, um negro e um branco.

Neste momento do romance, o excesso do uso das palavras “branco” e “branca” e das que estão em seu campo semântico, como “luz”, em oposição à completa escuridão da primeira parte, é um artifício usado para alertar o leitor de que a história tumultuada da primeira parte será *esclarecida*.

A segunda parte, embora não pareça inicialmente, é uma continuação da primeira. Enquanto o Ato 1 se apresenta em forma de diálogo, o Ato 2 se constitui como um monólogo. Enquanto os dois homens caminham, ouvem gritos desesperados, em outra língua, de alguém que quer sair. O negro de branco, então, conta ao seu colega a história daquele paciente, uma história que saiu em todos os jornais. Ele teria matado a esposa e depois enlouquecido. E, embora ele tenha confessado o crime, sua loucura impediu as autoridades de enviá-lo de volta a seu país ou de julgá-lo e ele fora esquecido ali, naquele hospício.

Ele e a mulher moravam no sul da França, “no vilarejo onde ele tinha nascido e onde no início do século XIX, ao que parece, um barão organizava bacanais inspirados no marquês de Sade. Um escritor libertino cuja filosofia máxima era a traição”. (CARVALHO, 2000, p. 68).

Os dois haviam se conhecido na empresa em que trabalhavam, no norte da França, ela na contabilidade e ele como consultor jurídico. Os dois juntos deram um golpe na empresa, um golpe bem elaborado e que não deixava rastros:

Deram um golpe na firma, um estelionato de primeira, um golpe baseado na confiança, de forma que não pudessem ser pegos, e foram morar no sul da França, onde ele nasceu. Casaram-se lá mesmo, numa capelinha no campo, com as ruínas do castelo do tal barão libertino ao fundo. (CARVALHO, 2000, p. 71)

Ela decidiu não convidar sua família para o casamento, somente a irmã, pois não falava com os pais fazia muitos anos. Passaram a morar em uma casinha de pedra no alto de uma colina, com vista para o vale e para as ruínas do castelo do barão e ele montou um escritório na cidade.

Seis meses após o casamento o marido descobriu que eles não poderiam ter filhos. Esta notícia o transformou e ele chegou a esbofeteá-la em presença de amigos. Certos de que o amor acabaria com o passar do tempo, decidiram, para dar continuidade ao casamento, jogar o que eles chamavam de “Medo de Sade”, um jogo cruel que, no entanto, faria sua relação continuar. Assim, antes que o horror e a traição se instalassem em seu casamento a despeito deles, ela propôs aquele jogo, desta forma, se apanhasse seria de comum acordo e também teria sua oportunidade de ser algoz.

O jogo foi elaborado segundo a teoria do barão libertino, que, por sua vez, se inspirava na filosofia de Sade. Baseados na traição e no horror, eles iriam substituir o amor, pois o horror, ao contrário do amor, nunca morre: “Só o horror pode manter um casamento, sob o princípio da traição.” (CARVALHO, 2000, p. 68).

A ideia de substituir o amor pelo horror não lhe era estranha, talvez viesse de sua infância, de sua experiência em família. Desta forma,

Foi juntar a fome com a vontade de comer quando ele lhe apresentou as obras reunidas do tal barão. Porque ele era fã da literatura libertina do final do século XVIII. Foi por intermédio dele que ela descobriu o barão e sua teoria da traição. Num dos seus livros, um romance moral em diálogos, o barão contava como tinha se vingado da mulher que o traía: deflorou a filha bastarda que ela tivera com o primo dele. Porque

segundo a filosofia do barão só a traição liberta. Traição se paga com traição. (Idem, p. 71)

Os dois estabelecem então as regras para o jogo: cada um dos cônjuges pregaria peças um no outro, alternada e sucessivamente, aquele que tivesse mais medo perderia. Abaixo é possível ler um trecho em que são descritas algumas dessas perturbadoras situações que um criou para o outro:

Ele a deixou sair de carro cedo pela manhã depois de ter esvaziado o óleo do freio no meio da noite, o que ela só notou ao afundar o pé no pedal e, desviando de uma carreta, perder a direção [...] encontraram-na rindo sozinha às gargalhadas ao compreender o que tinha acontecido. Ela, por sua vez, contratou dois rapazes [...] para assaltá-lo ao chegar em casa sozinho [...]. Dois meses depois, ele a abandonou num pequeno veleiro que alugaram, em alto-mar, fingindo ter se afogado [...]. Ela forjou uma convocação do Ministério das Finanças, que ele recebeu pelo correio, e o acusava de sonegação fiscal. (CARVALHO, 2000, p. 73-74)

E assim sucessivamente, um planejava para o outro um susto cada vez maior e mais perigoso. O terror era o alimento da relação deles, era o que os fazia permanecer juntos a despeito da falta do amor, que acabara quando ele descobriu no consultório médico que ela havia feito uma cirurgia para retirada do útero, muitos anos antes.

A próxima jogada era dele na época em que estava prestes a dar um grande golpe em um cliente e desconfiou de que ela havia descoberto seus planos. Com medo de sua reação quando ela fosse elaborar a sua nova jogada e imaginando que ela pudesse desmascará-lo, ele tomou uma decisão extrema: sua jogada devia ser a última e, portanto, fatal.

O golpe que ele estava planejando era em um cliente que havia aparecido sete meses depois dele ter aberto o escritório, quando ainda não tinha uma boa clientela, mesmo sendo um dos únicos advogados num raio de cinquenta quilômetros. Por esta razão ficou feliz quando foi procurado por este técnico em informática para esclarecer algumas dúvidas e mais ainda quando, depois de algumas reuniões, teve seus serviços contratados por ele.

O técnico em informática era um homem misterioso que vinha vê-lo vestindo sobretudo, chapéu e óculos escuros e não lhe fornecia muitas informações. Contratou-o pedindo sigilo e dizendo que se aceitasse o trabalho, seria envolvido por sentimentos contraditórios e que não haveria volta.

O advogado aceitou e logo percebeu que o técnico em informática precisava de seus serviços porque estava chantageando o Banco Central, alegando ter informações que colocariam o “sistema financeiro de pernas para o ar” (CARVALHO, 2000, p. 92).

Através da reação que a cúpula do banco teve ao receber as provas enviadas pelo cliente, ele teve consciência da quantidade de dinheiro envolvido no negócio que estava intermediando e decidiu que encontraria o cliente – que deixara de aparecer e só fazia contato por meio de telefones públicos e pelo correio –, faria com que ele contasse o segredo e, por fim, o mataria, recebendo todo o dinheiro da chantagem, ao invés dos honorários.

Surpreendentemente, ele vê sua mulher conversando com o cliente, quando chega antecipadamente de uma viagem que fez a Paris para tratar dos negócios. Questionada, numa aparente crise de ciúmes, sobre como conhecera aquele homem, ela explica que aquele havia sido o homem que a socorreu quando ela sofreu o acidente de carro.

Ele saiu e quando voltou ela apenas lhe disse: “Para você, o melhor seria que ele não existisse, ele é a sua fraqueza” (CARVALHO, 2000, p. 76). Ele supôs, portanto, que ela conhecia todo seu plano e por isso precisava eliminá-la também. Para isso preparou uma viagem ao Rio de Janeiro e contratou bandidos para assaltá-los e matá-la.

Tudo tinha sido elaborado de forma que a polícia não suspeitaria que o assalto havia sido montado. Contudo, ainda sob o efeito das últimas palavras dela, antes de levar os dois tiros que a matariam: “xeque-mate”, ele comprou um jornal francês onde leu que o técnico em informática havia sido preso, em sua casa, perto de Lagrange. Neste momento ele se deu conta de que perdeu o jogo, pois se assustou ao ponto de matá-la e ela, ao morrer, ganhou o jogo, pois havia deixado tudo pronto para aterrorizá-lo mesmo depois de morta.

Ele, então, começou a gritar que matou a esposa, contou toda a história, mas, como não havia provas e era visível que havia enlouquecido ninguém jamais acreditou em sua versão. Sua agressividade não permitiu que embarcasse de volta para a França, nenhum familiar se manifestou e então foi levado a um manicômio, onde estava internado havia anos.

Ele acredita ser o barão de LaChafoi e que está internado no mesmo hospício em que o marquês de Sade passou seus últimos anos, afirma que precisa encontrá-lo, pois só ele pode ajudá-lo. Durante as crises fala sozinho e jura ter companhia, grita desesperadamente e embora o troquem de quarto frequentemente, a cena se repete. Em

outros momentos parece lúcido, conta toda a história de como matou a esposa e diz não estar louco.

Atando as duas histórias, assim termina a narrativa:

E ainda por cima é racista. Da última vez que tentei acalmá-lo, achou que eu era o demônio. Porque sou negro. Não pode nem me ver pela frente. Então, você entra lá e quando ele disser aos gritos que está morto, que viu o diabo em pessoa, que estamos todos mortos, tenta explicar para ele que ele não está morto, mas com jeito, vai, tenta convencer o sujeito de que estamos no Rio de Janeiro. (CARVALHO, 2000, p. 106)

Emblemática é a escolha da cidade do Rio de Janeiro como cenário do que seria, para o personagem, a última cartada do jogo. A cidade descrita como um verdadeiro inferno, quente, fedida e suja faz eco ao estado do relacionamento do casal que chegou ao auge do horror.

Em oposição a isso, temos a descrição do ambiente no sul da França, no início do casamento, quando os personagens ainda eram, de certa forma, puros: “Casaram-se numa capelinha no alto de uma colina, a coisa mais singela, no sul da França, no vilarejo onde ele tinha nascido.” (CARVALHO, 2000, p. 68).

Desta forma, ainda que a vista das ruínas do castelo do Barão de LaChafoi, visíveis através das janelas de sua casa e também da igrejinha do alto da colina onde se casaram, possa ser lida como um prenúncio do futuro de sua relação, a descrição inicial privilegia os pontos positivos da região.

Segundo Paulo César da Silva Oliveira (2011), desde sua estreia no romance, com *Onze*, Carvalho vem construindo uma obra de temas obsessivos na qual a trama discursiva revela uma vontade de desestabilizar certos parâmetros da narrativa tradicional por meio de estratégias engenhosas.

Medo de Sade, mesmo sendo uma obra de encomenda, não foge a essa proposta. Alguns dos temas que Carvalho persegue em suas narrativas também estão presentes neste romance, como: a perda da identidade, a loucura, o desajuste do estrangeiro em um lugar alheio, a infância devastada. Em geral, seus personagens travam uma busca em direção ao autoconhecimento e ao passado, na tentativa de se compreenderem, enquanto se deparam com os binômios loucura/lucidez, bem/mal, realidade/delírio.

Em *Medo de Sade*, o personagem central, que primeiro é apresentado como o barão de LaChafai, do século XIX e que depois vamos descobrir ser um advogado francês do século XX, se debate entre a realidade e o delírio e se vê enredado em uma situação da qual não consegue sair. Não consegue se manter na loucura, mas também não pode manter sua lucidez, não compreende até que ponto é criminoso ou vítima e daí surge seu desespero.

Ao longo de toda a narrativa acompanhamos a sua luta para descobrir onde está e o que aconteceu. Ele não reconhece o ambiente e nem a língua que as pessoas falam. O único fato de que tem consciência é de que alguém foi morto e de que ele é considerado suspeito. Todo o resto paira na fronteira entre a loucura e a lucidez.

Por esta razão, quando lemos a primeira parte do romance, o Ato 1, nos deparamos com vários elementos da narrativa policial. Embora se mostre de uma forma bem diferente da convencional, um exercício ousado de estilo, não há como negar que *Medo de Sade* seja um romance policial, pois atende a todas às características do gênero: há um crime; três suspeitos de tê-lo cometido, dos quais o barão de LaChafai é único nomeado; um morto que não se sabe quem é – “Quem não estiver aqui é morto” (CARVALHO, 2000, p. 21) –; há um investigador, que o barão pensa ser o marquês de Sade, que tem a missão de auxiliar o barão na tarefa de descobrir quem morreu e quem é o assassino, e há um interessado em desvendar o mistério, para poder se defender das acusações.

O barão, contudo, maior interessado no desvendamento do crime não se recorda de nada e, por esta razão, não pode fornecer informações precisas, ele não sabe nem mesmo quem era a vítima: “Preciso descobrir quem morreu para ter uma pista e descobrir o assassino. Preciso saber quem morreu para deduzir os motivos de quem matou”. (CARVALHO, 2000, p. 23).

Com relação à motivação para o crime, segundo o barão, todos teriam motivos para matar um dos participantes da bacanal. O barão poderia matar sua esposa para se vingar de todas as humilhações sofridas ao longo dos quinze anos de casamento, para matar o conde de Suz, seu primo, por ele ter contado à sua esposa sobre as orgias que aconteciam no castelo de Lagrange e, para matar Martine, por ciúmes ao vê-la nos braços do conde e da baronesa.

Da mesma forma, o conde, a baronesa e Martine teriam motivos para desejar a morte uns dos outros, fosse por ciúmes ou por prazer, pois segundo a filosofia de Sade, o ato de matar durante uma orgia seria a forma de alcançar o prazer supremo.

Para Sade, o verdadeiro libertino é aquele que atinge o máximo grau de desapego com o outro, aquele que chega a um estado de perfeita insensibilidade e impassibilidade, que vê o outro apenas como um objeto para satisfazer seus desejos. A esse respeito afirma Georges Bataille:

É nesse ponto que intervém Sade: ele não formula os princípios precedentes, mas implica-os afirmando que a volúpia é sempre mais forte quando está no crime e que, quanto mais insustentável o crime, maior a volúpia. Vê-se como o excesso voluptuoso conduz a essa negação de outrem que, da parte de um homem, é a negação excessiva do princípio sobre o qual sua vida repousa. [§] Com isso, Sade teve a certeza de ter feito, no plano do conhecimento, uma descoberta decisiva. Se o crime faz o homem chegar à maior satisfação voluptuosa, saciando seu mais forte desejo, algo poderia importar mais do que negar a solidariedade que se opõe ao crime e impede que dele se goze? (BATAILLE, 2013, p. 196)

O marquês propõe uma sociedade baseada no vício e na maldade, uma sociedade onde a transgressão seja a tônica. Em *Os infortúnios da virtude*, romance em que são narradas as desventuras da virtuosa Justine e o sucesso da depravada Juliette, logo nas primeiras páginas, o narrador se dirige ao leitor explicando a razão de sua filosofia:

Seria o caso de manifestar algum arrependimento por haver estabelecido um fato do qual resultará, para o sábio que lê com proveito a lição tão útil da submissão aos desígnios da Providência, uma parte do desenvolvimento de seus mais secretos enigmas a advertência fatal de que, frequentemente, para nos reconduzir a nossos deveres, a de que o Céu fulmina ao nosso lado os seres que melhor parecem ter cumprido os seus? (SADE, 2009, p. 20-21).

Sade sustenta que aqueles que com mais veemência tentam preservar sua virtude, mais dificuldades e infortúnios encontram pelo caminho, ao contrário, os que mais se apegam ao vício, veem a sorte lhes sorrir. Ele exemplifica sua filosofia com a história das duas irmãs, Justine e Juliette, que nascidas de família rica, se viram da noite para o dia na miséria e sozinhas. Sendo mandadas embora do convento onde estavam internadas, cada uma tomou um caminho. À Justine, que tentava se manter virtuosa couberam os maiores sofrimentos e humilhações, enquanto à Juliette, que prontamente se entregou à devassidão, couberam riquezas e alta posição. E mesmo quando Justine parece ter se deparado finalmente com a felicidade, depois de reencontrar a irmã, passa por uma última violência: é atingida por um raio e morre.

Octavio Paz, em seu ensaio “O segredo de Justine”, de *Um mais além do erótico*: Sade, ao marcar a diferença existente entre os termos *sadismo* e *masoquismo* afirma que

Sade era conseqüente consigo mesmo: a conduta que foi chamada de sadismo era para ele um exercício filosófico e moral. Por isso uma e outra vez afirma que o fim último da libertinagem é chegar a um estado de perfeita insensibilidade, semelhante à impassibilidade ou ataraxia dos antigos. O contrário precisamente do masoquismo. Sade era um filho da Enciclopédia; Masoch, do romantismo melodramático. (PAZ, 1999, p. 104-105)

Em *Medo de Sade*, o barão que se dizia conhecedor da filosofia sadiana, esmerado discípulo do marquês e, portanto, conhecedor desse princípio parece se confundir com as lições de seu mestre. Por esta razão, seu interlocutor chama sua atenção:

Voz: Que ensinamentos foram esses que você diz ter seguido? Você não sabe qual é o maior ensinamento? Que o prazer culmina no assassinato e na morte? Não pode haver nada superior a matar por prazer. Afinal, você quer ou não quer chegar a uma solução? [...] Quem mata numa orgia, mata por prazer. (CARVALHO, 2000, p. 46)

Ao dormir e, portanto, não se lembrar de nada, o barão não poderia se satisfazer com o crime e por isso tê-lo cometido deixaria de fazer sentido, pois “É preciso estar desperto para gozar o prazer do assassinato, que é o maior de todos os gozos.” (Idem, p. 22).

Sabemos, no entanto, que o crime que perturba o personagem e do qual não consegue se lembrar é o assassinato de sua mulher, encomendado ainda na França e que aconteceu ao deixarem o aeroporto no Rio de Janeiro. Em seu jogo de horrores, ele planejou todos os detalhes e pensou que se deleitaria com a morte dela, já que isso deixaria o caminho livre para cometer outro crime. Dois dias antes da viagem, chegou a experimentar o prazer do qual o barão e Sade falavam:

Fazia meses que não dormiam juntos. O fato é que ele sentiu o desejo revigorado pelo gosto de matá-la em dois dias, que aquela seria a última vez: “Você será tentado por desejos contraditórios”. Estava tomado pela excitação mórbida de pensar que aquele corpo que se

entregava a ele estaria morto em menos de dois dias. (CARVALHO, 2000, p. 100)

Ela, contudo, se antecipou a ele e planejou sua vingança:

Planejou pregar uma peça no marido com sua própria morte, já que era inevitável, uma peça ainda mais horrível que a própria morte. Ia lhe deixar como herança um novo motivo de horror, dessa vez inconsolável. Não queria morrer sem revidar. Não queria levar para o túmulo o “medo de Sade”. Deixou pronta sua vingança. (Idem, p. 70).

O francês ao se dar conta de que matara a mulher em vão, perdera o jogo e não poderia cometer o crime que fora o estopim para todo o resto, enlouqueceu e foi tomado pelo verdadeiro horror.

A esposa havia lhe dado pistas do que aconteceria, ela leu para ele, na noite anterior à viagem, um trecho das obras completas do barão em que ele falava da vingança como gozo, mas ele estava tão concentrado no pensamento da morte dela que se aproximava e não prestou atenção, “Ela lia em voz alta enquanto ele gozava como um surdo, embora hoje ele repita sem parar o mesmo trecho, de cor e salteado”. (Ibidem, p. 101).

O que ele não compreendeu no momento, é que ela havia tomado a obra do barão como cartilha e seguia suas lições: “Um escritor lamentável o tal barão. Na hora ele não notou que aquele livro tinha se tornado o manual dela, sua bíblia, que ela tinha aprendido a lição, e estava prestes a pôr esses ensinamentos em prática.” (p. 101).

O tema da instrução para os prazeres é constante na obra de Sade. O romance *A filosofia na alcova*, por exemplo, possui um propósito pedagógico. A história gira em torno da “educação” dada a jovem Eugénie pela depravada senhora Saint-Ange e pelo libertino Dolmancé:

Saint-Ange - Trata-se de uma educação; uma jovem que conheci no convento o outono passado, enquanto meu marido estava numa estação de águas. [...] Enfim, a bela está para chegar; estou aguardando-a. Passaremos dois dias juntas... dois dias deliciosos. Pretendo a maior parte do tempo cuidar da educação da moça. Dolmancé e eu incutiremos em sua linda cabecinha todos os princípios da libertinagem mais desenfreada. Abrasá-la-emos com nosso fogo; nossa filosofia lhe servirá de alimento e nossos desejos de inspiração. Como vou mesclar prática a teoria e demonstrar à medida que formos dissertando, meu caro irmão, destinei-te a colheita dos mirtos de Citera, e a Dolmancé as rosas de Sodoma. Terei dois prazeres ao mesmo tempo: o de gozar eu mesma dessas volúpias criminosas e o de

ministrar lições sobre elas, inspirando estes gostos na amável inocente que lanço em nossas redes. E então, cavaleiro, não é um projeto digno de minha imaginação? (SADE, 2008, p. 19)

A intenção pedagógica ultrapassa os limites da narrativa e chega ao leitor, Sade deseja instruí-los nas artes libidinosas, como podemos observar no prólogo de *A filosofia da alcova*, intitulado “Aos libertinos”, em que se dirige aos voluptuosos de todas as idades e sexos (mulheres lúbricas, moças, amáveis devassos), incitando-os a seguir os exemplos de seus personagens.

Em *Os infortúnios da virtude*, o narrador também se dirige ao leitor explicando o que o leva a apresentar semelhante obra e o convida a aprender com ela: “para o sábio que lê com proveito a lição tão útil” (SADE, 2009, p. 21).

Eliane Robert Moraes, em *Lições de Sade*, propõe que quando Sade escreve, em 1795, *La philosophie dans le bourdoir (A Filosofia na alcova)*, em que afirma a alcova libertina como lugar para onde convergem a filosofia e o erotismo, está realizando uma síntese de toda a tradição do pensamento libertino que, ao contrário do que se possa imaginar, não foi criada por ele, já existia antes mesmo do século XVI. O *Decameron* de Boccaccio é um exemplo disto.

Ao transportar a filosofia para a alcova, Sade não só coloca em prática as teorias do primado das sensações no homem, tão em voga entre os simpatizantes do materialismo na época, como também demonstra que a experiência da crueldade é a única consequência lógica a ser tirada dessas teorias. E, assim, funda um sistema em que pensamento e corpo unem-se para realizar a experiência soberana do mal, tendo como força motriz a relação entre prazer e dor. A isso seus libertinos dão o nome de “filosofia lúbrica”. (MORAES, 2011, p. 101)

Essa filosofia lúbrica, que une o prazer à dor, é a base da relação estabelecida pelo casal francês. Marido e mulher, por medo de verem o amor acabar e não conseguirem mais permanecer juntos, estabeleceram sua relação no horror, pois “o horror não morre, ao contrário do amor” (CARVALHO, 2000, p. 68).

Antes mesmo de inventarem o “medo de Sade”, no entanto, ela já havia dado a primeira cartada, já havia iniciado o jogo ao se casar sabendo que não teria filhos – passou por uma cirurgia de retirada do útero aos vinte anos – e não comunicar este fato ao marido. Ele quando descobriu tal feito ficou atônito. Havia seis meses que estavam tentando engravidar e não conseguiam. Depois de alguns exames o médico se viu

obrigado a explicar ao marido o que tudo aquilo significava: “O marido estatelado perguntou ao médico como é que aquilo era possível, que ela não tivesse o útero. E o médico foi obrigado a lhe explicar. “Então, ela é louca?”, foi a única coisa que conseguiu perguntar ao médico, como uma espécie de resposta.” (CARVALHO, 2000, p. 83).

Quando ele descobriu, através do médico, o motivo pelo qual ela não podia engravidar, ficou muito enraivecido, a ponto de estapeá-la e, a partir de então, a relação do casal será baseada nesta premissa: sentir prazer na traição e em fazer o outro sofrer. Eles se inspiram na filosofia do barão, antigo dono do castelo em ruínas, que ficava na região de Lagrange, onde se casaram e onde foram morar após dar o golpe na firma em que trabalhavam.

O barão, personagem-escritor, por sua vez, se inspirava na filosofia do marquês de Sade, mas havia uma diferença no pensamento dos dois, que foi crucial para que o casal seguisse o barão a despeito de Sade. A principal diferença entre as duas filosofias libertinas tem a ver com a forma como se lida com as emoções. O barão se deixava levar por seus sentimentos, em um de seus livros, que fazia parte da biblioteca do casal, ele narrava a história de sua vingança contra sua mulher ao descobrir que ela mantinha como amante seu primo e que desta aventura resultara uma filha:

Num dos seus livros, um romance moral em diálogos, o barão contava como tinha se vingado da mulher que o traía: deflorou a filha bastarda que tivera com o primo dele. Porque, segundo a filosofia do barão, só a traição liberta. Traição se paga com traição. (CARVALHO, 2000, p. 71)

O que o levava a cometer seu crime não era apenas o desejo ou o prazer suscitado pela transgressão das normas, mas a vontade de fazer a baronesa pagar por sua deslealdade. Segundo a filosofia sadiana, por outro lado, não era necessária uma motivação, além do prazer, para que as normas sociais e religiosas fossem transgredidas e para infringir castigos àqueles que participassem das orgias. Sade era adepto do prazer pelo prazer, chegando ao ponto de negar o próprio parceiro enquanto ser humano, tratando-o como simples objeto.

Para Sade, o sexo só é importante na medida em que é teatralizado, ficando o prazer totalmente de fora, o que importa ao narrador é o espetáculo da dor e da humilhação.

Em entrevista a Nelson de Sá, da *Folha de S. Paulo* (2000), na época da publicação de *Medo de Sade*, Carvalho afirma seu gosto pelo teatro e revela já ter sonhado em ser cenógrafo, por gostar muito do trabalho de alguns diretores que o inspiram e de quem admira o trabalho como, por exemplo, o francês Claude Régy, e os americanos Richard Foreman e Bob Wilson. Contudo, seu gosto pelo gênero vinha principalmente do fascínio de poder traduzir uma ideia em três dimensões.

O título de seu romance de 1998, *Teatro*, demonstra já essa admiração pelo gênero, nele destaca-se o uso do efeito dramático, visto que traz diversas representações do real, em uma narrativa labiríntica. *Teatro* apresenta uma estrutura semelhante a *Medo de Sade*, sendo dividido em duas partes, “Os são” e “O meu nome”. A primeira parte apresenta um terrorista solitário que mata executivos com um produto químico enviado pelo correio. Na outra, um ator de vídeos pornográficos é envolvido no assassinato de um político. Embora tratem de tempos e personagens distintos, no final as duas histórias acabam se entrelaçando.

Ainda na entrevista a Nelson Sá, Carvalho afirma que sempre quis fazer uma peça e achou que a encomenda do “Sade” era um pretexto para arriscar, pois o marquês escreveu muito para teatro e, assim, tornava-se uma importante referência para poder brincar e compor um texto teatral.

Medo de Sade traz alguns elementos da dramaturgia, como a presença de didascália; a divisão do texto em atos; a opção pelo diálogo direto, que dispensa a figura do narrador; a economia de espaços (as cenas se passam dentro de um hospício) e, principalmente, a unidade da ação. Por esta razão, na mesma entrevista a Nelson Sá, Carvalho afirma que se fosse corajoso ele mesmo montaria a peça, pois considera o texto pronto para a encenação, sabe exatamente como faria as passagens, cenicamente.

A utilização do gênero dramático na construção do romance se apresenta como um recurso que permite ao leitor maior liberdade de imaginação. No texto teatral não há espaço, como no romance, para muitas descrições e explicações, desta forma, cabe ao leitor preencher os vazios deixados pelo autor para construir sua leitura. Talvez por isso mesmo *Medo de Sade* seja tão denso e labiríntico, trata-se de um texto que é conduzido sob a tensão que envolve os personagens. O diálogo direto na primeira parte e o monólogo da segunda não permitem que o leitor tenha um ponto de apoio, não há um narrador que comente e ofereça outros pontos de vista, o leitor conta apenas consigo mesmo para compreender e preencher as lacunas.

As falas dos personagens, principalmente no Ato 1, são truncadas, repetitivas, o que dificulta a leitura. Muitos elementos são fornecidos mas não são desenvolvidos, o leitor, assim como o personagem fica preso naquela mesma sala, sem entender o que é a realidade do personagem e o que é delírio. É possível até mesmo experimentar algumas das sensações que envolvem o personagem, como o medo, o desespero e a confusão.

A partir da segunda parte, outro personagem, que narra uma história a princípio é distinta da primeira, *esclarece* a primeira parte e então o leitor se dá conta de que o diálogo do Ato 1 é composto pelas alucinações do personagem da segunda história, que imagina ser o barão de LaChafoi e estar internado em Charenton.

Em um ensaio intitulado “Ideia sobre os romances”, o marquês de Sade deixa claro que o caminho a ser seguido pelo romancista que quisesse verdadeiramente representar o coração humano é a natureza. O romancista não deve somente privilegiar as boas ações, pois assim o romance perderia o interesse, deve-se fazer um trabalho em que a virtude seja atormentada pelo vício. Portanto, para Contador Borges, “É possível ler a obra de Sade como uma crítica de toda essa tradição, em cuja base se encontra o idealismo judaico-cristão. Neste, valores como a bondade, a castidade, a piedade, e, sobretudo, a devoção religiosa são primordiais.” (2009, p. 11).

Octavio Paz, que conheceu os textos de Sade em Paris, no pós-guerra, exibe a mesma dificuldade apontada por Bernardo Carvalho em se relacionar com a obra do marquês. Embora considere alguns aspectos de sua obra geniais, tem dificuldade de aderir ao texto completamente. O primeiro livro de Sade que Paz leu foi *Justine ou As desgraças da virtude*, com um prólogo de Jean Paulhan em que este afirmava que Sade descrevia todos os suplícios pelos quais a pobre Justine passou, mas nunca o que ela sentia, o que o levou à conclusão de que o segredo de Sade se chamava Justine, ou seja, que o filósofo do sadismo era masoquista.

Paz não concorda com a afirmação de Paulhan:

Acredito que o silêncio de Sade tem outra explicação: ao contrário dos grandes criadores, ele era incapaz de pintar ou recriar sentimentos e sensações; seu vocabulário é abstrato e suas descrições são catálogos. Sade era desprovido da faculdade poética que distingue o verdadeiro romancista do fabricante de histórias: o poder de evocar e nos fazer *ver* um personagem. Os heróis e heroínas de Laclos são seres vivos e inesquecíveis; os de Sade são fantasmas, sombras. Melhor dizendo, são conceitos. Uns vestem saias, outros, calças e peruca, mas todos são loquazes e ergotistas. (PAZ, 1999, p. 103)

Sendo assim, Paz não concorda com alguns defensores de Sade, como Pauvert, que o consideram o maior escritor francês. Para ele, Sade tem uma grande importância no contexto psicológico e filosófico francês, mas possuía algumas limitações enquanto romancista.

Uma característica comum aos romances de Bernardo Carvalho é a composição de personagens densos, carregados de uma grande carga emocional e que se encontram em busca de sua identidade. Este aspecto é intensificado em *Medo de Sade* por incorporar algumas das características da obra do próprio Marquês de Sade. Desta maneira, assim como aponta Octávio Paz a respeito dos personagens do escritor libertino, os personagens de Carvalho por beirarem a fronteira entre a realidade e o delírio, acabam se tornando fantasmas, espectros que vagam pela narrativa.

Outro aspecto levantado por Paz é a questão do sadismo, da delimitação do termo, que muitas vezes é confundida com masoquismo:

Existe outra razão que me impede de aceitar a opinião de Paulhan: o sadismo consiste em gozar com o sofrimento do outro. O prazer do sádico acabaria se percebesse que sua vítima também é seu cúmplice. A voluptuosidade do crime, dizem os entendidos, consiste em causar sofrimento alheio. Por outro lado, o masoquista interioriza o outro: goza com o sofrimento porque *se vê* sofrendo. O masoquista se desdobra e é, simultaneamente, o cúmplice de seu carrasco e o espetáculo de sua própria humilhação. No sadismo, o outro não aparece, é só um objeto – um objeto vivo e palpitante; no masoquismo, o sujeito, o eu, torna-se objeto, um objeto provido de consciência. (PAZ, 1999, p. 104)

Em *Medo de Sade*, embora se confesse um “discípulo esmerado” do marquês, o personagem que se aut nomeia barão de LaChafoi, repete várias vezes que é um “libertino desvirtuado”, pois é um “escravo dos sentimentos” e tem contra si o amor e o ciúme.

Deixar-se levar pelos sentimentos seria o que mais afastaria um homem da filosofia sadiana, haja vista que suas teorias pregam a busca do prazer a qualquer preço, a desvirtude e o sexo livre. Por esta razão o desespero do personagem na procura por Sade é grande, pois somente alguém isento de compaixão e de outros sentimentos seria capaz de analisar os fatos ocorridos na bacanal, da qual ele acredita ter participado, e descobrir como aconteceu o crime do qual ele estava sendo acusado:

Barão: Mas o senhor, mestre, é o único a não levar isso em conta. Seu olhar não é somente desinteressado, mas ignora o que chamam de verdade dos sentimentos, e que não passa de uma grande mentira. Sabe que só os instintos dizem a verdade que os hipócritas não querem ouvir. É o único capaz de tirar da minha história um juízo justo. É capaz de ignorar os meus sentimentos, que sejam quais forem nada têm a ver com esse crime, e desvendar o verdadeiro assassino, me fornecendo ao mesmo tempo os argumentos da minha defesa. (CARVALHO, 2000, p. 24).

Outro aspecto da obra sadiana comentado por Octavio Paz e que Bernardo Carvalho, de forma brilhante, incorporou ao seu texto, é o uso da repetição. Em *Sade*, as repetições são tantas que Paz chega a considerar o conjunto de sua obra como um catálogo de perversões sexuais:

A mesma coisa ocorre com as inumeráveis variações e exemplos atrozes com que ilustra sua doutrina: acabaram por se transformar em catálogos de perversões sexuais e em uma combinação de posições. Ao deixar de nos surpreender, também já não nos escandalizam. (PAZ, 1999, p. 99)

Em *Medo de Sade*, Carvalho usa a repetição de algumas expressões e de ideias ao longo da narrativa como uma forma de reforçar o estilo do marquês de Sade. Tanto no Ato 1 como também no Ato 2 podemos encontrar ideias e expressões repetidas à exaustão. A seguir podemos ver alguns exemplos do Ato 1: “Não! Não pode ser! Eles me mandaram para Charenton!” (CARVALHO, 2000, p. 15), “Charenton! Não é possível!” (Idem, p. 16), “É isso! Charenton!” (Ibidem, p. 16), “mas se aqui é Charenton como você diz...” (p.16). Também no Ato 2 podemos encontrar repetição: “Casaram-se numa capelinha no alto de uma colina, a coisa mais singela.” (CARVALHO, 2000, p. 68), “Iam pregando peças um no outro para cumprir, como podiam, o juramento que fizeram na capelinha no alto da colina, no sul da França, a coisa mais singela.” (Idem, p. 69).

Carvalho conta, na citada entrevista a Nelson Sá, que um leitor teria lhe escrito uma carta perguntando onde estava o prazer em *Medo de Sade*: “Cadê o prazer? Cadê o prazer?” ao que ele concorda,

Ele tem razão. Aparentemente não há prazer nenhum. Isso o Sade tem também: no meio do inferno tem o livro como prova de que acredita

em alguma coisa. O mundo está acabando, você é totalmente niilista, mas fez um livro. (SÁ, 2000)

Esse é um dos aspectos que trouxe Sade para o rol dos grandes escritores. Até meados do século XX Sade ainda era um escritor marginal, sua obra estava relegada ao esquecimento. No entanto, depois de passar anos proibido e maldito, é redescoberto por Apollinaire e pelos surrealistas da década de 30, que o transformaram em símbolo de rebeldia, como aponta Octavio Paz em *Um mais além do erótico*: Sade (1999).

Além de Apollinaire, Jean-Jacques Pauvert teve grande importância nesse movimento, ele anunciou em 1986 a nova edição das obras do marquês, em doze volumes, além de uma nova biografia. O ponto alto do reconhecimento de Sade foi quando a célebre coleção *La Pléiade* publicou alguns volumes de suas obras.

Paz, embora se sentisse perplexo com a moda de Sade, acreditava que estava ocorrendo um triunfo da inteligência sobre o preconceito porque Sade merece ser lido, “é um autor austero e suas obras procuram mais a aprovação de nosso juízo do que a cumplicidade de nossos sentidos. Sade não quis comover, exaltar ou transformar: quis *convencer*” (PAZ, 1999, p. 97).

Para Paz,

Suas opiniões nos interessam não tanto por sua pertinência filosófica, mas porque ilustram uma psicologia singular. Sade é um caso. Tudo nele é imenso e único, inclusive as repetições. Por isso nos fascina e alternadamente nos atrai e nos repele, nos irrita e nos cansa. É uma curiosidade moral, intelectual, psicológica e histórica. (PAZ, 1999, p. 116)

É este movimento que vemos no romance de Carvalho, a narrativa repetitiva e labiríntica incorpora o estilo de Sade e o tema do horror e da traição, das desvirtudes como novas virtudes a serem seguidas, nos fazem, enquanto leitores, sentir repulsa e curiosidade ao mesmo tempo. Criam um distanciamento moral, mas aproximam pela fraqueza humana.

Esse desespero do personagem é transposto para a narrativa. Carvalho incorpora o sadismo na própria forma do romance, constrói uma narrativa que confunde e incomoda o leitor, que o faz sofrer com as repetições de uma narrativa labiríntica que parece não levar a lugar nenhum e que é conduzida pelo discurso da loucura, espelhando a angústia experimentada pelo personagem.

As constantes repetições exercem um duplo papel na trama: o primeiro deles é o de denotar a confusão do personagem, que tem dificuldade para compreender os últimos eventos pelos quais passou. Mas a repetição também exerce um papel importante quando pensamos em termos de composição da narrativa, é um elemento que interioriza no texto o delírio.

Por outro lado, o medo provocado no personagem pelas visões que ele diz ter e pela completa escuridão do ambiente em que se encontra, cria um clima de terror que aumenta conforme a primeira parte vai chegando ao fim, pois não se sabe se ele está delirando em um hospício ou se morreu e está no inferno.

Octavio Paz, ao refletir sobre a redescoberta da obra de Sade e sobre a importância que passou a ter a partir de então, quando os surrealistas o fizeram símbolo de rebeldia, lembra que a repetição é muito marcante em sua obra, chegando a ser exaustiva:

Da catacumba às salas de aula: Sade se tornará um autor inócuo? Não sei. Tampouco sei o que ficará dessa obra imensa e monótona. Talvez ruína, melancólica como todas as ruínas, feita não só de um monte de pedras quebradas como milhares de páginas das quais emerge, incansável, através de trabalhosas invenções e incontáveis repetições, um delírio frio e pensante. (PAZ, 1999, p. 99-100)

Portanto, Carvalho se apodera de um recurso estilístico muito utilizado pelo marquês de Sade em seus romances e transpõe para a sua própria narrativa. Neste sentido, *Medo de Sade*, assim como as obras do próprio Sade, embora aborde a temática da sexualidade não gera prazer e sim desconforto, o leitor tenta, o tempo todo encontrar um posicionamento, mas não consegue, mesmo no final do romance onde as duas pontas se unem e a primeira narrativa ganha sentido, o leitor não alcança o alento, as contradições o seguem.

O romance é desenvolvido principalmente por meio das oposições. A primeira que surge é o contraste entre a escuridão do ato 1 (“Não há nenhuma luz sequer em lugar nenhum.”, p. 13) e a luz do ato 2 (“Uma luz branca e ofuscante.” p. 67). Estes elementos são de grande importância se pensarmos no texto como peça de teatro e no efeito cênico que se alcança. E também no sentido do texto, já que o ato 1 só passa a fazer algum sentido quando colocado à luz do ato 2.

Contudo, embora sejam dois estados completamente opostos, escuridão e luz, no texto de Carvalho, acabam por equivaler-se, pois ambas as situações não permitem que

o personagem enxergue: a escuridão pela ausência da luz, a claridade por apresentar uma luz ofuscante.

Tal esquema de oposição existe também na obra de Sade, simbolizado principalmente nas figuras das irmãs Justine e Juliette, a heroína virtuosa que sofre todo tipo de agressão e humilhação e a libertina perversa, personagens que inauguram sua saga na obra *Os infortúnios da virtude*, de 1787, e que, segundo Contador Borges, sintetizam a simetria perfeita do sistema sadiano.

A fim de compreender a leitura proposta por Bernardo Carvalho, faz-se necessário conhecer melhor a figura polêmica do marquês de Sade. Donatien Alphonse François, o marquês de Sade, nasceu em Paris em 1740 e morreu no hospício de Charenton em 1814, onde estava internado desde 1803. Escritor, dramaturgo e filósofo de ideias originais, baseadas no materialismo do século das luzes e dos enciclopedistas, foi por muito tempo renegado pelos manuais de literatura francesa por sua escrita radical e vida conturbada, repleta de escândalos sexuais, fugas e prisões.

Daniel Wanderson Ferreira em *As matrizes discursivas do pensamento de Sade*, mostra que

Apesar dos desagrados e problemas com a censura, Sade alcançou gradualmente prestígio junto ao público leitor, na França, no fim do século XVIII e início do século XIX. O deboche e a ironia de sua escritura funcionaram como chamariz para algumas de suas obras, como é o caso de *La philosophie dans le boudoir* (talvez sua obra mais conhecida na atualidade), livro publicado em 1795 e que prometia ser uma obra póstuma do autor de Justine. (FERREIRA, 2010, p. 11)

Sade perpetuou seu nome ao se rebelar contra as normas vigentes e protagonizar escândalos na corte francesa. Como nos aponta Ferreira, foi um

Crítico contundente da sociedade e defensor das liberdades (termo polissêmico no século XVIII), Sade agravou a inimizade e indisposição ao se fazer uma figura polêmica, marcada por uma vida devoluta, de hábitos sexuais exageradamente exóticos e tornada ameaçadora aos costumes de então, dada a recorrência das queixas familiares e dos suplícios aos quais submeteu alguns camponeses em suas práticas sexuais. Isso resultou em escândalo que praticamente apagou outros traços de sua vida. (Idem, p.12)

Exemplo disso é o fato de que quando se fala de Sade pouco se lembra de que ele foi perseguido tanto pelo Antigo regime como pelos revolucionários vitoriosos da Revolução Francesa e depois também por Napoleão, pois manifestava uma firmeza na defesa de princípios que negavam o direito de castigos físicos e pena de morte ao Estado, e que tal postura o levou várias vezes à prisão.

Esta conturbada relação com o Estado aparece no romance várias vezes, através da fala do personagem da primeira parte:

Barão: Não é possível! Devo estar sonhando. Diga que é verdade! Não acredito nos meus ouvidos. Que sorte a minha! Então é verdade! O senhor foi jogado neste chiqueiro para ser esquecido. Depois de tudo o que fez pela Revolução. Depois de tudo aquilo de que abdicou. Comigo foi a mesma coisa. Eles não tem colhões para a verdadeira Revolução. Agora, que está velho, no fim da vida, querem fazer sumir o seu nome, querem calar a sua reputação. Eu sempre quis encontrá-lo! (CARVALHO, 2000, p. 18)

Maurício Melo Júnior, refletindo sobre a obra de Sade, chega à conclusão de que toda sua obra é um libelo à liberdade, prega a supremacia da vontade humana, e defende que a moral é tão somente uma convenção criada para dominar os homens. Esta sua visão o levou a descrever e praticar todas as possibilidades sexuais.

E daí se cunhou o sadismo, que, no pensar de Freud, dá-se quando a pulsão de morte se liga à pulsão sexual e volta-se para o exterior, aflora. O sadismo ainda supõe uma ativa agressividade para com o outro, e aí já nem sempre entra em cena os fantasmas sexuais. E aí se chega, enfim, à certeza. Sade era sádico não apenas pelo que escrevia, mas sobretudo pelo que vivia, embora tenha feito isso para, mesmo na prisão, manter sua cara liberdade. (MELO JUNIOR, 2010)

Essa análise da obra de Sade, que liga os seus temas à sua condição de prisioneiro é bastante comum entre alguns pesquisadores. O marquês passou grande parte de sua vida aprisionado, treze anos entre a prisão de Vincennes e da Bastilha e mais quatorze, dos quais a maior parte passou no sanatório de Charenton, onde morreu. Por isso, é comum associar a apologia ao egoísmo e a busca da liberdade a este fato de sua biografia. Eliane Robert Moraes (2011), no entanto, rebate esse viés:

Seria, entretanto, um equívoco. Reduzir a obra sadiana às circunstâncias da vida do autor significa condenar seu pensamento à prisão. É necessário, portanto, ver em Sade um filósofo de seu tempo que buscava, a todo custo, revelar a verdade sobre o homem. Se dessa investigação o marquês concluiu não o amor, a bondade e a compaixão que muitos de seus contemporâneos diziam encontrar na natureza humana, mas o egoísmo e a maldade, é porque ele teve a ousadia de conceber o que até então era inconcebível. Livre de qualquer ilusão realista, seu libertino representa tudo aquilo que o homem não é, nunca foi e nunca será. (MORAES, 2011, p. 10)

Eliane Robert Moraes atenta para o fato de que todos os que já tiveram a oportunidade de se deparar com um texto de Sade sabem que ele não é um autor fácil de ler. Sade, no entanto, tinha consciência disso e por esta razão deixava claro que buscava um leitor ideal, que não era o leitor médio ou universal, mas seus pares, aqueles que eram adeptos da liberdade do corpo e da mente. Abaixo podemos ler na dedicatória de *A filosofia da alcova* como ele seleciona seu leitor:

Voluptuosos de todas as idades e de todos os sexos, a vós somente ofereço esta obra; nutri-vos de seus princípios, eles favorecem vossas paixões; e essas paixões, com que estúpidos e frios moralistas tentam vos horrorizar, são apenas os meios que a natureza emprega para fazer os homens atingir as metas que traçou para ele. [...] Mulheres lúbricas, que a voluptuosa Saint-Ange seja vosso modelo [...]. Moças tanto tempo contidas em laços absurdos de uma virtude quimérica e de uma religião nojenta, imitai a ardente Eugénie [...]. E vós, amáveis devassos, que, desde a juventude, não tendes outros freios que vossos desejos e outras leis que vossos caprichos, que o cínico Dolmancé vos sirva de exemplo. (SADE, 2008, p. 11)

Ainda em *A filosofia na alcova*, Sade coloca a epígrafe “A mãe prescreverá sua leitura à filha” (Idem, p. 13). Conhecendo o conteúdo da obra, como bem aponta Moraes, sabemos que essa epígrafe, repleta de ironia e de sarcasmo, indica justamente a quem o livro não é destinado, as mães de família são suas anti-leitoras, a quem ele se dirige com desprezo:

Sabemos a que níveis chega a aversão às “mães de família” cultivadas pelos personagens sadianos. A mãe representa, por excelência; o espaço do lar e, com ela, os ideais de infância, de educação das crianças, de amor pela família etc. Talvez nenhum livro expresse tão bem essa aversão quanto *La Philosophie dans le boudoir*: ao contrário da educadora do lar – a quem cumpre instruir os filhos sobre os bons costumes ditados pela virtude –, Mme. de Saint-Ange, a preceptora libertina, forma sua discípula Eugénie por meio de uma

educação erótica, ensinando-lhe a arte da sedução e as mais requintadas formas de se alcançar o prazer. (MORAES, 2011, p. 16-17)

Mme. de Saint-Ange é, portanto, um personagem que choca o leitor por ser caracterizado exatamente como o oposto do que se espera de uma mãe ideal.

Bernardo Carvalho, ao compor o personagem feminino da segunda parte de *Medo de Sade*, de certa forma, usou essa aversão à figura materna, tão explícita na obra de Sade. O personagem demonstra tal pavor em se tornar mãe que, para evitar que isso ocorra, ainda muito jovem, aos vinte anos, com o dinheiro do primeiro emprego, passa por sua primeira mutilação:

convenceu um médico a lhe tirar o útero, para que não tivesse nunca a chance de engravidar e pôr uma criança neste inferno, nem se fosse por um infeliz acaso ou se viesse a fraquejar em sua determinação, por amor ou sabe-se lá que outra mentira, não queria ficar a mercê nem do acaso, nem do amor, nem da possibilidade de vontades contraditórias. (CARVALHO, 2000, p. 81)

Sua aversão pela ideia de ter um filho, de gerar uma criança, se deve em parte ao horror sofrido na infância, pois embora poucos detalhes de sua vida sejam revelados ao leitor, um deles é o fato de ter conhecido o terror ainda na infância:

Ela tentou abrir a porta e se atirar para fora do carro. E aí, ao perceber que não conseguia, começou a chorar. Chorou pela vida afora. A vida para provar que Deus não existe. Lembrou da infância, do internato, dos irmãos em silêncio quando apanhavam de cinto, da temporada na casa dos avós, da morte da avó, da certeza de que o inferno era aqui mesmo. (Idem, p. 81)

Em outro trecho, fala da relação com os pais: “Ela preferiu não convidar a própria família [*para o casamento*]. Só a irmã. Não falava com os pais fazia anos. A ideia de substituir o amor pelo horror não lhe era estranha. Podia muito bem ter se inspirado na própria infância, e na própria família.” (Ibidem, p. 71).

Não se sabe o motivo de ela ter passado por tanto infortúnios ainda tão jovem, o certo é que sofreu traumas que a afetaram profundamente, a ponto de levá-la a atitudes as quais as pessoas poderiam considerar como loucura, como se mutilar ao retirar o útero; casar-se mesmo sabendo que o casamento estava fadado ao fracasso, por estar alicerçado em mentiras; criar o jogo que ao mesmo tempo em que mantinha o casal

unido, acabaria cedo ou tarde os destruindo e, finalmente, dizer a frase que a levaria à vitória no jogo.

Sua auto-imolação, no entanto, era também de ordem filosófica, por isso ela adere tão rapidamente aos pensamentos do Barão de LaChafoi – que, por sua vez, era seguidor do marquês de Sade – apresentados pelo marido. Era sua forma de provar a inexistência de Deus.

A obra do barão seria fundamentada no princípio da traição, assim como a sadiana, sua inspiração. Podemos observar por meio da leitura de Georges Bataille que “a verdade do erotismo é traição” (BATAILLE, 2013, p. 197), porque o libertino busca um mundo invertido, um mundo do avesso. O mundo da volúpia seria, portanto, o da ruína, da destruição.

Destruição essa alcançada pelo casal quando eles, que sempre viveram na mentira e no engano, deparam-se com a verdade de que ela não pode gerar filhos, a verdade de que ela é louca. A única forma de restituir o sentido à relação é, portanto, levar o horror ao centro dela: “Logo entenderam que só o horror os manteria unidos” (CARVALHO, 2000, p. 73).

Por isso a filosofia do barão cai tão bem a eles:

É um escritor que propõe um mundo de virtudes e valores invertidos, às avessas, onde o mal é o bem e a traição, a honra. Um mundo de desvirtudes como única forma de escapar à hipocrisia da religião e aos limites das convenções humanas em nome da verdade dos instintos. Um mundo de desvirtudes como filosofia. Um anti-humanismo no início do século XIX. (Idem, p. 71-72)

Além da relação explícita com a obra sadiana, em determinado momento da narrativa encontramos uma referência à peça *Macbeth*, de Shakespeare. O personagem feminino da segunda parte de *Medo de Sade* é comparado à Lady Macbeth:

Chorou ao compreender a vitória que tinha alcançado quando disse aquela frase ao marido: “Para você, o melhor seria que ele não existisse, ele é a sua fraqueza”, fazendo-se de Lady Macbeth “à maneira americana”, sentada no sofá com brilho nos olhos e um copo de uísque na mão, a vitória de sua morte depois de uma vida de mutilações. (CARVALHO, 2000, p. 82)

Lady Macbeth é a esposa do general Macbeth, súdito e primo do rei Duncan, da Escócia. Macbeth é reconhecido por sua bravura e coragem. No início da peça, após

uma batalha em que, mais uma vez, demonstra suas qualidades, Macbeth e o general, Banquo, passam por uma charneca quando encontram três bruxas que profetizam que Macbeth será agraciado como Cawdor e que também será o futuro rei.

A notícia do primeiro título é recebida antes mesmo de que chegue ao seu castelo e, assim, sua ambição cresce e ele deseja a qualquer custo ver a profecia das bruxas se concretizar. Incentivado pelas palavras da mulher e com o auxílio do acaso, que leva o rei a passar a noite em seu castelo, Macbeth o assassina e incrimina seus criados. É, então, coroado rei, mas lembra-se de que uma das bruxas disse ao seu companheiro, o general Banquo, que ele, apesar de não se tornar rei, daria origem a uma linhagem de reis. Temendo por seus sucessores Macbeth mata também Banquo.

Torna-se um rei tirano e assassino, mas não encontra a alegria que imaginava ter ao assumir o trono, pois é assombrado pelos fantasmas de suas vítimas. Lady Macbeth, consumida pela culpa, enlouquece e tira a própria vida.

A comparação entre a francesa da segunda parte de *Medo de Sade* e Lady Macbeth, feita pelo narrador, pode ser observada em pelo menos dois pontos. O primeiro deles é a provocação, tanto da francesa quanto de Lady Macbeth aos maridos, incentivando-os a cometerem os crimes. A francesa, ao dizer uma frase que ela sabia que ele não deixaria passar despercebida, estava provocando sua própria morte, enquanto Lady Macbeth provoca o marido incitando-o a assassinar o rei:

LADY MACBETH
 Mas jamais
 Verá o sol tal amanhã.
 Teu rosto, *Thane*, é um livro aonde os homens
 Podem ler suspeições; para enganá-los,
 Usa aspecto enganoso, e boas-vindas
 Brilhem-te nos olhos, mãos e língua.
 Sê a inocente flor que nutre a víbora.
 Devemos preparar-nos para quem chega;
 E deixa em minhas mãos as providências
 Dos negócios tratados nesta noite
 Que a todo dia e noite por chegar
 Um poder soberano hão de outorgar. (SHAKESPEARE, 2011, p. 27)

Segue questionando sua coragem e masculinidade quando percebe que ele pode mudar de ideia:

LADY MACBETH
 Estava bêbada

A ambição que vestias? E dormiu?
 E acorda para olhar pálida e verde
 Pro que, livre, pensara? Doravante
 julgo assim o teu amor. Tens tanto medo
 De seres, com teus atos de coragem,
 Igual aos teus desejos? Queres ter
 O que julgas da vida ornamento,
 Ou viver um covarde aos próprios olhos,
 Deixando o “quero” curvar-se ao “não ousar”,
 Como o gato pescando? (SHAKESPEARE, 2011, p. 31)

Em segundo lugar, podemos destacar a loucura. No caso de Lady Macbeth, ela enlouqueceu e cometeu suicídio. Quando ela pensou na posição que o marido alcançaria ao matar Duncan não temeu e nem vacilou, afirmando ser capaz ela mesma de matá-lo, caso o marido não tivesse coragem, mas no momento em que viu o corpo do rei ensanguentado, perdeu a coragem e a lucidez. É emblemática a cena em que ela esfrega as mãos tentando limpar o sangue da vítima e continua a vê-las manchadas. A culpa a consome e ela se suicida.

Mas ainda há uma mancha aqui. [...] Sai, mancha maldita! Sai, eu disse! [...] Mas quem haveria de pensar que o velho tivesse tanto sangue? [...] Mas como, estas mãos não ficarão limpas nunca? [...] Aqui ainda há cheiro de sangue: nem todos os perfumes da Arábia hão de adoçar esta mãozinha. Oh! Oh! Oh! (SHAKESPEARE, 2011, p. 78)

O personagem de Bernardo Carvalho carrega estas mesmas características, a aparente coragem e falsa ausência de sentimentos de Lady Macbeth, pois, ao compreender que o marido não permitirá que ela continue viva, depois de ter dito a fatídica frase – “Para você seria melhor que ele não existisse” –, decide planejar sua vingança e fingir acreditar nele, na viagem de férias que ele propõe. No entanto, quando a perspectiva da morte iminente recai sobre ela, se desespera, chora e tenta fugir.

A distinção que podemos fazer entre Lady Macbeth e a francesa é o fato de que elas parecem fazer um movimento oposto quando se encontram no auge do conflito. Enquanto Lady Macbeth perde a razão, a francesa parece recuperar a sua, pois é nesse momento em que ela chora: “Chorou pela vida afora” (CARVALHO, 2000, p. 81), o choro como momento de encontro consigo mesmo e compreensão de todas as coisas e também de sua morte eminente.

Quando ela se deu conta de que era o seu fim e quando o horror se instaurou verdadeiramente, ela teve medo e se lembrou de tudo o que viveu, de todos os sofrimentos pelos quais passou na infância e na juventude, como se a lucidez tivesse tomado conta dela:

Chorou copiosamente pelos dois. Até o homem no banco da frente se virar mais uma vez e lhe acertar outro tapa no meio da cara, gritando para ela parar de chorar de uma vez. Agora, que se aproximava da morte, estava desesperada. Sumiu a encenação. Sumiu a segurança. Sumiu a dissimulação. (CARVALHO, 2000, p. 83)

Após o choro, após a consciência de que era fim, somente neste momento ela conseguiu ver com clareza a vida que levava com seu marido e a herança que deixaria para ele e sentiu pena, mas o jogo estava instaurado e não era mais possível voltar atrás, pois como afirma Georges Bataille: “O sistema de Sade é a forma ruinosa do erotismo. O isolamento moral significa a retirada dos freios: dá o sentido profundo da despesa. Quem admite o valor de outrem necessariamente se limita”. (BATAILLE, 2013, p. 198).

Por esta razão, ela retoma sua segurança e no momento final, quando o marido pensa estar ganhando, com um sorriso mórbido ela aponta para seu equívoco e lhe entrega o “medo de Sade”, herança muito pior do que a própria morte.

O código de horror do casal francês era algo que deveria ser mantido escondido, longe da plateia, pois horrorizaria a todos que não conheciam a dinâmica de seu casamento, que pretendia honrar os votos feitos diante do altar, embora de uma maneira completamente diferente da convencional, configurando-se como uma parodia do ideal de casamento: a suspeita no lugar da confiança, armadilhas no lugar do cuidado mútuo, o horror no lugar do amor.

Assim, a inspiração na obra de Sade e naquela de seu suposto seguidor, o Barão, funcionam como uma espécie de modelo onde marido e mulher buscam as respostas para suas dúvidas e a solução de seus problemas.

Por muito tempo, Sade representou tudo aquilo de que não se podia e nem se deveria falar: o drama da condição humana, a busca pelo prazer, os conflitos nos relacionamentos, a adequação/inadequação à sociedade, entre outros temas, o que fez com que sua obra fosse proibida por tanto tempo.

Tendo isso em vista, é notável que o título do ROM

ance de Bernardo Carvalho proponha um jogo com a própria recepção da obra do marquês, que por ser tão complexa e perturbadora gera *medo* em grande parte dos leitores. Lembremo-nos, como aponta Eliane Robert Moraes, da advertência do personagem Dolmancé, de que somente os indivíduos sem medo seriam capazes de encarar a leitura e, para esses, ela não oferece perigos (MORAES, 2011, p. 24).

Ousadia, coragem e imaginação são atributos desejáveis aos leitores de Sade e também aos leitores de Carvalho neste romance em que o escritor brasileiro alcançou o êxito de transpor para sua narrativa o horror encontrado na literatura do “Divino Marquês”, sem que para isso perdesse seu estilo próprio, já conhecido por seu público leitor.

CAPÍTULO 3

OS CLÁSSICOS DA COLEÇÃO “LITERATURA OU MORTE”

3.1. Por que estes clássicos?

Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes).
(Italo Calvino)

O escritor e crítico Italo Calvino, em *Por que ler os clássicos*, propõe-se a traçar uma definição do que sejam os clássicos e de como o leitor se relaciona com as obras que levam esta denominação. A principal característica apontada por ele seria o fato de se tratarem de livros de *releitura* e não de leitura, já que são obras que, mesmo que ainda não tenham sido literalmente *lidas*, já fazem parte do repertório do leitor, pois ele já ouviu falar sobre elas, já viu adaptações ou até mesmo leu trechos. Conquanto, lembra Calvino, toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira.

Outra característica considerada por Calvino é o fato de que a nacionalidade e/ou regionalidade são fatores que influenciam na escolha dos clássicos: “Na França, se começa a ler Balzac na escola, e pelo número de edições em circulação, se diria que continuam a lê-lo mesmo depois. Mas na Itália, se fosse feita uma pesquisa, temo que Balzac apareceria nos últimos lugares.” (CALVINO, 1993, p. 11).

Pensando nessas premissas, colocamo-nos diante dos três romances da coleção “Literatura ou morte”, selecionados como *corpus* do presente trabalho, a fim de questionar e refletir a respeito da escolha dos clássicos, feita por seus autores, pois como afirma Calvino, “O ‘seu’ clássico é aquele que não pode ser-lhe indiferente e que serve para definir a você próprio em relação e talvez em contraste com ele.” (Idem, p. 13).

Segundo o que foi divulgado, na época do lançamento da coleção “Literatura ou morte”, os autores convidados a compô-la eram livres para escolher seus homenageados. Diante disso, propusemo-nos a pensar nas motivações que os levaram a essa escolha.

Para Leandro Konder, “o motivo é que sua poesia [*de Rimbaud*] sempre me fez remeter às lembranças dos tempos de faculdade” (KONDER, 2000), afirma o filósofo em entrevista na época da divulgação do romance, também relata um gosto pessoal pelos poetas de literatura francesa. *A morte de Rimbaud* é, portanto, uma rede de citações, de ecos das leituras que fazem parte do repertório pessoal de Konder. Neste romance, o autor deixa entrever o que pode ser encontrado em sua biblioteca e como essas obras ecoaram em seu modo de pensar e refletir a sua própria literatura.

No romance *A morte de Rimbaud*, o personagem Sdruws reflete esta mesma recordação do encontro com a literatura nos tempos da faculdade e da importância que essa descoberta teve em seu futuro. No final do romance, quando o delegado responsável pelas investigações acerca da morte do escritor Severino Cavalcanti – o “anjo” Rimbaud – o declara culpado pelo assassinato, ele sente a necessidade de explicar suas motivações pessoais para cometer o crime e também de expor a aversão que a convivência com os escritores, colegas do morto, havia provocado nele. Ele, enquanto leitor, sempre tinha considerado os escritores como seres superiores e se decepcionara profundamente ao não encontrar naqueles cinco as qualidades que julgava serem necessárias para exercer um ofício tão nobre e especial. Seu contato com a literatura havia se dado num momento importante de sua vida: “Comecei por lembrar meus anos de faculdade: eu cursava direito, mas o que me entusiasmava era, de fato, a literatura. Descobri, fascinado, a poesia, o romance, o teatro, a ficção em geral.” (KONDER, 2000, p. 149).

Konder, além dos motivos já mencionados, afirmou que o exercício a que se propôs ao escrever o romance foi muito satisfatório, pois estava se sentindo cansado de escrever tratados teóricos, já que seu principal objeto de estudo é a filosofia. Isso foi possível porque sua experiência com a coleção foi diferente daquela que os outros escritores tiveram, seu texto partiu de uma necessidade interna do autor e se tornou a inspiração para que outros se aventurassem na mesma temática.

Como explica Paulo Vieira, em um artigo para a Folha de São Paulo, *A morte de Rimbaud* “não nasceu sob encomenda. Segunda ficção de Konder, apareceu sobre a mesa do editor Luiz Schwarcz, que então teve o estalo.” (VIEIRA, 2000).

A diversão que o guiou no trabalho literário certamente é notada pelo leitor que encontra um romance repleto de citações de vários dos mais importantes escritores, de todos os tempos e países, e mesmo assim não se depara com um texto intransponível, mas leve, desses que se lê de uma só vez, muito embora contenha elementos que suscitam reflexões e releituras. Sua narrativa permite observar que Konder é um leitor assíduo, que busca imprimir sua experiência de leitor na confecção de seu romance. Como podemos ler na orelha do romance: “Foi um leitor feliz que escreveu *A morte de Rimbaud*.” (KONDER, 2000, orelha).

O texto impresso na orelha de *A morte de Rimbaud* sintetiza esta relação de autor-leitor:

Leitores de romances policiais não precisam de disciplina intelectual. Costumam se entregar à leitura com uma displicência voraz. Se dificilmente largam um livro pela metade, não é por questão de princípio nem por dever de ofício, mas apenas porque não agüentam não chegar ao fim: em geral, são compulsivos. Possuem um tipo de imaginação que os faz iludir-se alegremente com as armadilhas do enredo. Fingem-se de inocentes, pois sabem que acreditar no que lêem é condição para desfrutar de um imenso prazer. [§] *A morte de Rimbaud* sugere que Leandro Konder é bem esse tipo de leitor. Talvez até se dedique à leitura comodamente escrachado no sofá da sala, numa dessas posturas que deixam apopléticos os ortopedistas. [§] Sem a sua experiência de leitor, ele com certeza não teria escrito um livro que se enquadra com tanta exatidão no gênero policial. (KONDER, 2000).

O mote da coleção permite uma ligação imediata com o escritor Rubem Fonseca, por se tratar de um dos maiores e mais bem-sucedidos escritores do gênero policial no Brasil e por já ter vivido a experiência de transformar em personagem ficcional uma figura histórica, como Antônio Carlos Gomes, o autor da ópera *O Guarani*, que é transformado em personagem no romance *O selvagem da ópera* (1990). Neste romance ambientado no século XIX, Fonseca descreve a partida de Carlos Gomes de Campinas para o Rio de Janeiro e depois para a Itália, onde encontraria a glória e o fracasso. Vemos na capital brasileira e no país da ópera como se constroem e destroem reputações, mas também como um jovem “selvagem”, vindo dos trópicos, pode levar sua mistura de música erudita e brasilidade à altura dos maiores nomes da época. *O selvagem da ópera* foi escrito como um estudo para a roteirização de um filme sobre Carlos Gomes. Rubem Fonseca, ao mesmo tempo, retrata o ambiente artístico do século

XIX e narra a história de sucesso e tragédia do principal compositor de óperas brasileiro.

Voltando a *O doente Molière*, vemos que a escolha de Fonseca em homenagear Molière tornando-o personagem de seu romance, ocorre, entre outras razões, por se tratar de um escritor com quem demonstra familiaridade e cuja obra é motivo de grande admiração. Como se pode notar na leitura da obra de Fonseca, o dramaturgo francês é um velho conhecido do escritor brasileiro, não sendo apenas homenageado em *O doente Molière*, mas em vários outros romances e contos, assim, não é raro nos depararmos com trechos de suas peças, que surgem em meio à trama. Um exemplo é a epígrafe de *Edo meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*, trecho da peça *Don Juan*, de Molière: “Não há nada igual ao tabaco – é a paixão das pessoas decentes e aqueles que vivem sem tabaco não merecem viver.” (FONSECA, 1997, p. 5).

No conto “Romance negro” também há uma frase atribuída a Molière: “Un homme mort n’est qu’un homme mort, et ne fait point de conséquence” (FONSECA, 2004, p. 482). Em *Bufo & Spallanzani*, quando o policial Guedes pergunta a Gustavo Flávio se seu nome verdadeiro é este, o personagem-escritor responde, citando o dramaturgo:

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)

Portanto, assim como Konder, Fonseca parece resgatar em seu romance um autor que o acompanha, com quem se identifica e que o inspira. São escritores que certamente ocupam lugar de honra nas suas bibliotecas. O mesmo não ocorre com Bernardo Carvalho. Apesar de se inspirar em Sade, na criação deste livro, Carvalho confessa não sentir uma identificação com o autor de *Justine*. Ele comenta sua relação com a obra do francês:

É engraçado, porque eu não consigo entender direito o Sade. Ele é talvez mais radical do que qualquer escritor. É uma visão trágica do ser humano, profunda, meio insuportável. Essa idéia de que você nasce para matar e morrer. Eu não sou muito próximo disso, na

verdade. "Medo de Sade" tem essa coisa sexual o tempo inteiro, num inferno. (SÁ, 2000)

Há, nesta declaração, um exemplo da reação contraditória provocada por Sade, que, como aponta Contador Borges (2009), foi um dos autores que mais sondaram os limites do homem, trazendo à luz, em pleno Iluminismo, o que sempre se tentou ocultar: a violência do erotismo em suas mais variadas formas de transgressão. A tônica de seus principais romances é a libertação do indivíduo mediante a corrupção dos costumes. Por outro lado, ele desenvolveu uma forma de pensar a literatura, mais próxima a que chegaram os escritores do século XX.

Eliane Robert Moraes afirma que, para se compreender a obra de Sade, “é necessário que haja alguma aderência – sensual, intelectual ou afetiva – quando a lê. E essa exigência beira o insuportável quando se trata de um livro de Sade.” (MORAES, 2011, p. 24).

Bernardo Carvalho não teve facilidade em encontrar esta *aderência* com a obra de Sade. Em outra entrevista concedida com a finalidade de divulgar seu livro, ele aponta a difícil relação entre ele e o marquês: “Sade é um dos escritores mais polêmicos e radicais da história da humanidade, ele dizia que o instinto que desperta o desejo sexual no homem é o mesmo que desperta o desejo de matar” (MELLÃO, 2000). Para Carvalho, é difícil compreender isso, e ele segue apontando para o fato de que ainda que o romance tenha sido um de seus maiores desafios, acredita ter realizado um de seus melhores trabalhos: “A coleção é obviamente uma grande sacada comercial, mas me incentivou a fazer uma coisa diferente. E uma das melhores que já fiz.” (Idem).

Carvalho vai, portanto, na contramão dos outros dois colegas, e, na falta da identificação com o autor de *Os infortúnios da virtude*, consegue *se definir em contraste a ele*, pois o conhecimento demonstrado em *Medo de Sade* – e o próprio título – explicitam o fato de que, certamente sua obra nunca lhe foi indiferente.

Para Roland Barthes, tanto o texto de Sade como o de Bataille trazem uma aura de “estrangeiro” que ameaça nossa humanidade e, por isso, provoca repulsa, ou pelo menos distância, mas para haver uma identificação, ele faz coincidir essa linguagem com o medo que sente. (MORAES, 2011, p. 24)

Parece-nos que a relação que Bernardo Carvalho estabelece com o marquês tem essa dinâmica, a de transformar a inadequação e o desconforto numa linguagem que

transmite exatamente o sentimento do leitor que se horroriza com as peripécias de seus personagens depravados.

Os vínculos entre os personagens-escritores e os autores foram estabelecidos e ficou claro, a partir da análise dos romances, que os três realizaram trabalhos muito bem sucedidos com relação à apresentação de seus homenageados e, principalmente, no que diz respeito à incorporação de seus estilos e temas. Contudo, o questionamento que norteia o presente trabalho é a razão pela qual estes três escritores foram escolhidos para serem homenageados e não outros. Sabemos que Konder, Fonseca e Carvalho possuem um vasto repertório de leituras e inúmeros outros escritores que os inspiram. Por que escolheram Rimbaud, Molière e Sade?

A resposta a esta pergunta talvez esteja na configuração da própria coleção dirigida por Luiz Schwarcz. Segundo Teodoro Koracakis, “o papel autoral do editor na encomenda de textos numa coleção temática sempre mantém a sua importância na realização do resultado” (KORACAKIS, 2006, p. 180). Koracakis, em sua tese, aponta para a atuação de Schwarcz, que, enquanto editor, mantém contato direto com seus escritores, seleciona, lê os originais; além de exercer as outras tarefas que exige seu cargo, como administrar e cuidar das estratégias empresariais da editora (Idem, p. 7).

A coleção seria uma “grande sacada comercial”, como aponta Bernardo Carvalho porque também funciona como uma propaganda da própria editora Companhia das Letras. Ao ligar o nome de autores clássicos – Rimbaud, Molière, Sade, Stevenson, Borges, Kafka, Bilac, Hemingway – com os escritores ligados à editora, ela ganha prestígio e, em tese, desperta o interesse de mais leitores.

Lembrando como as capas dos romances foram desenvolvidas, este objetivo fica ainda mais claro, pois os dois nomes (personagem-escritor e autor) aparecem juntos, centralizados, em letras grandes, sendo que o nome do homenageado ocupa a linha acima e o autor do romance a linha abaixo.

A morte de Rimbaud, O doente Molière e Medo de Sade trazem, já no título, os nomes de autores conhecidos e reconhecidos em quase todo o mundo. Por isso, ao iniciar a leitura de cada um dos romances, de modo geral, o leitor já possui algumas referências de quem sejam esses personagens-escritores, já leu ou ouviu falar a respeito de suas obras e conhece o lugar que eles ocupam no contexto histórico-literário francês e mundial.

Contudo, pensando também nos leitores que não possuem essas informações, a coleção tratou de fornecê-las. No final de cada romance há um pequeno texto (“Sobre o escritor-personagem”), assinado pelo próprio autor, em que detalhes notórios da biografia e informações sobre as principais obras dos escritores-personagens são apresentados. Na sequência, segue uma nota sobre o autor do romance (“Sobre o autor”), em que Leandro Konder, Rubem Fonseca e Bernardo Carvalho são apresentados a partir de uma breve biografia, com a data e o lugar de nascimento deles e informações sobre sua carreira literária, como livros publicados e prêmios que ganharam.

Como aponta Flávio Carneiro, o tipo de narrativa que encontramos na coleção “Literatura ou morte” trabalha duas perspectivas simultaneamente. Servem tanto aos leitores interessados apenas numa história policial bem contada quanto àqueles que buscam uma escrita mais sofisticada, repleta de citações literárias e jogos intertextuais (CARNEIRO, 2005, p. 24).

Para os primeiros, o foco da leitura é a investigação, o objetivo é descobrir quem matou Rimbaud, por exemplo, e, por isso seguem, até o fim da narrativa, arrebatados pelo clima de mistério em torno dos personagens suspeitos, pela investigação do detetive Sdruws e por suas aventuras amorosas.

Para o segundo grupo, a história policial é um pretexto para fruir o prazer de um texto que possui uma vasta rede de relações intertextuais com outros autores, uns anunciados nas epígrafes e citações, outros disfarçados em meio à narrativa.

Os dois grupos de leitores são atendidos de forma satisfatória, pois ainda que haja erudição e uma vasta rede de ligações intertextuais, que levam a outros escritores, em geral, os romances que compõem a coleção se apresentam com uma leveza de estilo e de linguagem.

Analisando o romance e as informações que o acompanham, chegamos à conclusão de que a coleção pretende alcançar um terceiro propósito, que seria o de angariar novos leitores através da relação entre os escritores ligados à editora e os escritores clássicos, enquanto informam (e formam) aqueles leitores que não conhecem Rimbaud, Sade e Molière. Parte deste projeto é a presença de um texto informativo, ao final do romance, sobre o personagem-escritor e sua obra.

A afirmação de Leandro Konder em entrevista na época do lançamento da coleção corrobora esse pensamento: "Quando falamos sobre esses autores, já estamos

querendo mostrar a importância deles e incentivar as pessoas a lê-los." (RESENDE, 2000).

Partindo, portanto, do pressuposto de que a literatura estabelece um intenso diálogo consigo mesma e que os textos são criados a partir de outros textos, a editora Companhia das Letras, através da coleção "Literatura ou morte" se propõe a preparar seus leitores, apresentando-lhes escritores clássicos e também a conquistar novos leitores, atraídos por esses mesmos escritores. Vemos, portanto, que enquanto elege um grupo de escritores clássicos para serem homenageados, coloca em destaque o seu próprio grupo de escritores, associando o nome da editora aos dos escritores renomados, o que se configura como um grande empreendimento publicitário.

A literatura policial, neste caso, é um excelente veículo para alcançar o objetivo de angariar o maior número possível de leitores, pois além de ter demonstrado um crescimento expressivo na década de 1990, no Brasil, agrada a leitores de todas as faixas etárias, sociais e culturais.

A proposta de publicar romances em uma série é outra estratégia que merece atenção, pois tem se tornado uma prática muito comum das editoras, tanto das grandes como também das pequenas. Korcakis revela que a coleção "Literatura ou morte" teria sido impulsionada pelo sucesso da série "Plenos Pecados" (1998-2002), da editora Objetiva, que tem como mote justamente os sete pecados capitais e que também conta com escritores já consagrados no Brasil: Zuenir Ventura, José Roberto Torero, Luís Fernando Veríssimo, João Ubaldo Ribeiro, João Gilberto Noll, Ariel Dorfman e Tomás Eloy Martínez (KORACAKIS, 2006, p. 146).

No capítulo anterior analisamos os três romances selecionados como *corpus* do presente estudo e destacamos as principais características de cada um deles; além disso, evidenciamos a maneira que cada autor – Leandro Konder, Rubem Fonseca e Bernardo Carvalho – encontrou para criar uma trama de mistério em que um crime e o escritor homenageado se entrelacem. Ainda nos resta, contudo, a pergunta que fundamenta este estudo: por que, entre tantos outros nomes famosos e conhecidos, como por exemplo Mallarmé, Baudelaire, Corneille, Racine, Flaubert, Zola ou Balzac, foram escolhidos justamente Rimbaud, Molière e Sade?

Antonio R. Esteves (2010), dedica um capítulo de seu já citado livro para observar como o romance histórico conta a história da literatura brasileira. Dentre os romances que ficcionalizaram personalidades históricas, Esteves destaca a categoria dos que trazem como protagonistas os próprios escritores. O estudioso das relações entre

literatura e história aponta para o fato de que escrever a história da literatura a partir da própria literatura tem sido um caminho bastante usado pela metaficção historiográfica, mas que cada autor tem um objetivo ao fazer isso:

Nesse sentido, os protagonistas dos romances podem variar, de acordo com os objetivos dos escritores. Assim, em algumas obras há o claro objetivo de fazer lembrar algum escritor esquecido pela historiografia vigente; em outros, o desejo de humanizar algum nome exageradamente mistificado pela crítica; em outros, simplesmente discutir os princípios estéticos vigentes em determinado período histórico, seja com o objetivo de fazer repensar o presente, seja apenas com o objetivo de reavaliar o passado. (ESTEVES, 2010, p. 124).

Pensando nos possíveis objetivos que levam à ficcionalização de um escritor, levantados por Esteves, propomo-nos a responder os questionamentos elaborados ao longo deste estudo, observando, em cada um dos três romances e também no conjunto dos três, quais os propósitos buscados. Nossa leitura dos romances demonstra que a escolha dos três escritores não é totalmente arbitrária, ela contém um objetivo individual, e também um que é alcançado quando os três volumes são considerados juntos.

Ainda que a escolha dos temas para os romances pareça, a princípio, uma decisão única do escritor convidado a compor a coleção “Literatura ou morte”, devemos destacar que as escolhas feitas por Konder, Fonseca e Carvalho são felizes no sentido de compor uma visão bastante ampla dos três principais gêneros, dentro da literatura francesa, daí a especulação sobre a intervenção do editor na escolha desses autores.

O fato é que Konder trata de um poeta do século XIX, Fonseca de um dramaturgo do século XVII e Carvalho de um romancista (e dramaturgo) do século XVIII, o que, de certa forma, cria um panorama histórico da literatura francesa em três períodos muito importantes. Até o presente momento, usamos a ordem de publicação dos romances para apresentá-los; neste momento, no entanto, passaremos a considerá-los de acordo com a ordem cronológica de suas narrativas; portanto, *O doente Molière* e o século XVII, *Medo de Sade* e o século XVIII e finalmente *A morte de Rimbaud*, e o século XIX.

3.2. O passado revisitado: três escritores, três séculos

... a metaficção historiográfica se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico.
(Linda Hutcheon)

O século XVII é marcado por grandes transformações na França, que enfrentou uma grande crise após a morte de Luís XIII e de Richelieu, seu primeiro ministro. O sucessor do trono era ainda muito jovem e desta forma Mazarin é indicado a primeiro ministro, assumindo o poder. Mazarin segue a política de Richelieu, principalmente no que diz respeito à política exterior, chegando, em 1648, a consolidar suas fronteiras naturais a leste. Mesmo assim, porém, 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 vê-se cada vez mais dependente dos impostos. (DESHUSSES, 1984, p. 118)

O povo está extremamente descontente, os nobres e parlamentaristas aproveitam-se desse fato para oporem-se 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. O povo, contudo, 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.

Em 1661, Luís XIV ascende ao trono e encontra o país arruinado pelos conflitos e guerras. O rei indica 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 se reúne a cada dois dias, dificultando uma possível traição por parte dos nobres. (DESHUSSES, 1984, p.119).

Outra medida tomada por Luís XIV é a transferência da corte para Versalhes, dezoito quilômetros longe de Paris. Neste palácio, a glória do rei é consagrada e os nobres estão em uma prisão de ouro, onde devem executar as tarefas impostas por suas posições e onde permanecem sob os olhos vigilantes do rei, que também exerce um centralismo cultural. Assim, grande parte das obras-primas do século XVII é produzida 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.

Molière era um desses artistas que encontraram no mecenato do rei uma forma de poder escrever suas peças e ver sua companhia, sob sua direção, representando-as nos mais nobres teatros e até mesmo no palácio de Versalhes, por ocasião de festas especiais.

Todos esses aspectos históricos da França de Molière estão presentes no romance de Fonseca, de forma diluída e através da paródia, como se fossem memórias de alguém que presenciou toda a efervescência da corte. Como afirma Vera Lúcia F. de Figueiredo, quando fala do romance histórico pós-moderno (equivalente ao que Linda Hutcheon chama de metaficção historiográfica), “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.” (FIGUEIREDO, 2003, p.132).

O século XVIII vê a monarquia absoluta se fragilizar progressivamente com a regência de Felipe d’Orléans, depois com o longo reinado de Luís XV e suas guerras perdidas. Luís XVI é o último rei. A Revolução de 1789, que o derruba, e seus episódios violentos transformam radicalmente a história da França que se torna uma república em setembro de 1792.

Portanto, a literatura francesa do século XVIII se inscreve num período definido, principalmente, por dois momentos importantes: a morte de Luís XIV em 1715, e o golpe de Estado de Bonaparte em 1799, fim do período revolucionário. Este século de transformações econômicas, sociais, intelectuais e políticas é marcado por uma multiplicidade de obras que estão relacionadas a duas orientações maiores: o Iluminismo e o nascimento de uma sensibilidade que será chamada, posteriormente, de pré-romantismo.

Enquanto a grande maioria dos escritores do século XVII era composta por cortesãos em busca de mecenas e de protetores, no século XVIII e nos seguintes emerge

uma nova ética dos escritores, expressa originalmente por Voltaire, que consiste em sua autonomia progressiva em relação aos poderes políticos e religiosos.

Continuadores dos libertinos do século XVII e de espíritos críticos como Bayle e Fontenelle, os Iluministas denunciavam, em nome da Razão e dos valores morais, as opressões que persistem em seu tempo. Contestam a monarquia absoluta reivindicando um contrato social como base da autoridade política e uma organização mais democrática dos poderes em uma monarquia constitucional com uma separação dos poderes executivo, legislativo e judicial e militar (Montesquieu, Diderot, Rousseau, entre outros), defendem uma sociedade baseada no talento e no mérito, que se opõe a uma sociedade de classes hereditárias, introduzindo os valores da liberdade e da igualdade, lema da República, no final do século. Eles também defendem a liberdade da consciência e criticam o papel das instituições religiosas na sociedade.

O teatro ganha novos gêneros, em especial aqueles que associam texto e música. O romance passa por uma renovação de formas e conteúdos que prefiguram o romance moderno, considerado como uma obra de ficção em prosa sobre as aventuras e a evolução de um ou mais personagens. Gênero em pleno crescimento, com um maior número de leitores, é marcado pelo desenvolvimento da sensibilidade, pelo desejo de uma autenticidade e do Iluminismo, tendo em conta os novos valores de uma sociedade que está mudando.

Neste contexto, além de outros subgêneros romanescos, surge o romance libertino, que associa maldade, erotismo, manipulação e jogo social. Sade, ao lado de Diderot e Laclos, destaca-se neste gênero.

Medo de Sade, apesar de não apresentar uma narrativa linear, deixa entrever, em seus volteios, o momento histórico retratado pelos personagens da primeira parte. A Revolução francesa e os anos de terror, assim como as referências a Bonaparte, são encontradas ao longo da narrativa, o personagem, Barão de LaChafoi, assim como o Marquês de Sade sofreram as consequências da Revolução: tiveram suas terras tomadas, foram presos e tiveram que provar sua lealdade. O trecho seguinte, de *Medo de Sade*, retrata o momento histórico:

Alguém tinha sido assassinado. Eles gritavam, mas não revelavam quem: “Todos os que restaram vivos são suspeitos!”. Como nobre provincial não era a primeira vez que ouvia aquela frase. Mas desde que o ignóbil Bonaparte tinha se sagrado imperador nunca mais sofrera humilhação parecida. (CARVALHO, 2000, p. 13)

O século XIX, finalmente, foi marcado por revoluções e viu vários sistemas políticos diferentes se sucederem, até chegar à república que hoje conhecemos. Todas essas mudanças na sociedade, ao longo do século, revelaram-se importantes e foram acompanhadas de grandes progressos científicos e técnicos, que contribuíram para a evolução do pensamento. A aristocracia e a Igreja perdem sua posição de prestígio, um estado laico se instala e há um crescimento do peso exercido pela burguesia e pela classe operária, que se enfrentam.

A modernidade literária se afirma neste século com correntes artísticas que tocam todas as artes, como o romantismo, o realismo, o naturalismo, o simbolismo, o surrealismo. Os criadores mais importantes, no entanto, escapam a essas categorias e oferecem obras múltiplas, particularmente no domínio da poesia (com Lamartine, Vigny, Musset, Hugo, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, entre outros) e no do romance (com Stendhal, Balzac, Dumas, Hugo, Flaubert, Zola, Maupassant, Verne).

A literatura francesa do século XIX vive uma idade de ouro da poesia e do romance, com numerosas obras-primas que permitem perceber, além das correntes literárias, criadores de fortes personalidades artísticas.

Os escritores se dão conta das transformações em suas obras, alguns se engajam na política e são progressistas, como Lamartine, Hugo ou Zola; outros são reacionários, como Maurice Barrès, ou Léon Daudet. Neste contexto, muitos deles se reúnem para exaltar a figura do artista livre contra o burguês vulgar e materialista, criando um mito do artista boêmio e rejeitado, que culmina na figura do pintor ou poeta maldito.

Neste sentido, as figuras de Verlaine (1844 – 1896) e de Rimbaud (1854 – 1891) se destacam: o estereótipo do poeta maldito é alcançado por suas vidas fora das normas sociais. Se Arthur Rimbaud permanece como o "ladrão de fogo", o vidente e o aventureiro efêmero da poesia com seus deslumbramentos e revoltas, Paul Verlaine, com uma obra mais longa, é associado com a musicalidade, ao lirismo melancólico e a uma espécie de impressionismo com sua arte da nuance.

Embora Konder não tenha representado, em seu romance, o próprio poeta Rimbaud, mas um homônimo que cultivava o gosto pelos exercícios físicos e que, por isso, ganha a alcunha de Rambo, afrancesada para Rambô; os dois escritores têm em comum o fato de terem elaborado uma obra que chamou a atenção de uma crítica especializada (no caso de Rambô, Bergotte) e após terem alcançado esse reconhecimento abandonaram o trabalho literário e enveredaram por inúmeras aventuras.

Com base nas reflexões que fizemos a respeito dos três séculos representados nos três romances que estamos analisando, constatamos que os três brasileiros conseguiram, com êxito, cada um com suas próprias características, retratar importantes aspectos destes momentos históricos em suas obras.

Como pode ser observado, cada um dos três escritores brasileiros adota um estilo narrativo diferente para apresentar seu personagem-escritor, sendo que nenhum deles adere ao modelo de romance clássico, todos buscam surpreender de alguma forma, utilizando elementos e artifícios caros à literatura contemporânea, mas que podem ser encontrados já nas obras desses escritores-personagens.

Tal atitude demonstra a incorporação, em suas obras, do espírito desses escritores franceses, haja vista que os três, sem exceção, se destacam no cenário mundial por demonstrar uma ruptura e inadequação com os modelos vigentes.

Molière, mesmo sendo patrocinado pelo rei Luís XIV para divertir e agradar sua corte, não temeu ridicularizar a sociedade francesa do século XVII. Por esta razão foi perseguido pelos poderosos e teve algumas de suas peças censuradas, como foi o caso de *Tartufo*.

Sade compôs uma obra que fugia a todos os padrões de sua época e que chocou a sociedade francesa do século XVIII, o que o levou a passar grande parte de sua vida encarcerado em prisões e manicômios e ter sua obra proibida até meados do século XX, quando foi relido e admitido no rol dos grandes escritores.

Rimbaud, por sua vez, foi considerado um “poeta maldito”, o gênio da poesia que escreveu quase toda sua obra antes dos vinte anos. Quando escreveu o “O barco bêbado” ainda não tinha dezessete e quando compôs os versos de *Iluminações* e *Uma temporada no inferno*, tinha apenas dezenove anos. Apesar de sua genialidade, decidiu abandonar a literatura e se aventurar por outros países, culturas e ofícios.

Pela reunião de todas essas características, do meio literário em que se encontram e do momento histórico-literário que esses romances deixam entrever, vemos ser esboçada uma pequena história da literatura francesa. Intencional ou não, a perspectiva oferecida pela leitura em conjunto dos três romances não pôde passar despercebida e se transformou em objeto de reflexões e questionamentos, os quais esse capítulo visa circundar.

3.3. A representação dos escritores franceses nos romances de Fonseca, Konder e Carvalho

Não se escrevem romances para contar a vida, senão para transformá-la, acrescentando-lhe algo.

(Mario Vargas Llosa)

A afirmação de Vargas Llosa parece ideal para resumir a relação estabelecida pela coleção “Literatura ou morte” com seus homenageados. Os romances que resultaram da proposta arriscam-se num trabalho de transformar e de acrescentar elementos às biografias dos escritores já falecidos. Esse movimento, no entanto, se torna duplo, pois ao brincar com as invencionices da ficção, os romances também propõem que se conheçam os outros discursos imersos na ficção. Por esta razão, embora o leitor saiba que os romances *refazem* a realidade (VARGAS LLOSA, 2007, p. 13), se interessam também por conhecer os outros discursos por trás da ficção.

Neste sentido, vemos esta consciência se desenhar nos romances da coleção, que estudamos neste trabalho, e se colocar a seu próprio serviço, informando e formando os leitores.

Molière, mesmo depois de tanto tempo, continua vivo na memória coletiva:

Hoje, depois de três séculos, Molière aparece ainda como o maior autor francês de comédias. Em muitos espíritos, ele permanece como o modelo do homem de teatro que quis consagrar todas as suas forças à arte dramática. Suas peças refletem todas uma moral do equilíbrio e do bom senso. É por isso, mais que por seu estilo, que Molière é um autor clássico. (DESHUSSES, 1984, p. 152 – a tradução é nossa)¹⁵

Jean-Baptiste Poquelin, mais conhecido como Molière, nasceu em 1622, em Paris, filho de Marie Cressé e Jean Poquelin. Sua mãe morreu quando ele tinha apenas

¹⁵ Aujourd’hui, après trois siècles, Molière apparaît toujours comme le plus grand auteur français de comédies. Dans beaucoup d’esprits, il reste même le modèle de l’homme de théâtre qui a voulu consacrer toutes ses forces à l’art dramatique. Ses pièces reflètent toutes une morale de l’équilibre et du bon sens. C’est en cela, peut-être plus que par son style, que Molière est un auteur classique.

dez anos. Seu pai, que tinha o cargo de *valet de chambre* e tapeceiro do rei Luís XIV, casou-se novamente algum tempo depois.

Desde muito jovem ele começou a ir ao teatro, em companhia de seu avô, onde assistia aos grandes comediantes italianos e também aos trágicos da época. Fez o curso de humanidades no colégio de Clermont, dirigido por jesuítas e frequentado pela nobreza e alta burguesia da época. Mais tarde, estudou direito e passou a frequentar o ambiente teatral, onde conheceu Tibério Fiorilli, o Scaramuccia e também Madeleine Béjart, uma jovem atriz de quem se tornou amante. Em 1643, Jean-Baptiste renunciou formalmente à herança do cargo do pai, por ter decidido dedicar-se ao teatro. Neste mesmo ano, juntamente com os irmãos de Madeleine Béjart e outros nove atores, assina o ato de constituição do Illustre Théâtre, tornando-se autor, diretor e administrador da companhia, mas não pode rivalizar com os dois grandes teatros parisienses que já existem, e em 1645 o Illustre Théâtre vai à falência.

Então, durante treze anos, ele e seus comediantes percorrem a província. Sempre exercendo seu trabalho de ator, Molière escreve algumas farsas inspiradas na *Commedia dell'arte*, assim como suas primeiras comédias. *L'étourdi* (1653) e *Le dépit amoureux* (1656) fizeram um enorme sucesso. De volta a Paris em 1658, Molière, cuja trupe obteve a proteção do irmão do rei Luís XIV, apresenta em 1659, *Les précieuses ridicules*. É um triunfo; esta peça inaugura na França a comédia de costumes, ou seja, peças em que são analisados os comportamentos sociais. Em 1661, Molière e sua trupe se instalam definitivamente no Palais-Royal, sede da atual Comédie-Française. Em 1662, ele se casa com uma de suas atrizes, Armande Béjart, de apenas dezenove anos e irmã de Madeleine.

O favor do público e o apoio do rei permitem que Molière monte suas peças, apesar da hostilidade de certos partidos, especialmente o dos devotos. Ele se doa com fervor às suas múltiplas atividades de diretor da trupe, de ator e de autor. O rei o chama constantemente à corte para que ele encene suas peças ou para encomendar espetáculos ocasionais. Ele parece estar feliz, é rico, seu filho tem por padrinho o próprio rei Luís XIV. Mas, num dia de fevereiro de 1673, enquanto representava o papel de doente em sua peça *Le malade imaginaire*, Molière é tomado por um mal estar em cena e morre algumas horas mais tarde. O público que acreditava ser uma encenação, não se deu conta de nada.

Em *O doente Molière*, Fonseca deixa claro que a ligação entre sua narrativa e o entendimento das questões que envolvem o momento histórico em que está inserida é

importante, desta forma, após breve biografia do dramaturgo, o autor de *A grande arte*, finaliza:

Quero terminar esta pequena biografia com um curto comentário sobre o que foi o século XVII na França de Luís XIV, o Rei-Sol: uma época de intensa criatividade nas artes e nas ciências, em que surgiram, além de Molière, o maior deles, grandes nomes na literatura, como Corneille, Racine, La Fontaine, Bossuet e Boileau, entre muitos outros que contribuíram para dar à língua francesa influência e predominância cultural no mundo, por quase duzentos anos. (FONSECA, 2000, p. 144)

Como sintetiza Pierre Deshusses (1984), entre o fim do século XVI e o início do século XVII, desenha-se na França um movimento chamado de Barroco. Mais que uma escola literária, trata-se de um espírito, de um clima barroco nas letras. Este clima se destaca, sobretudo, no que diz respeito ao espetáculo (teatro, ópera e festas), onde encontra terreno fértil, pois sua mobilidade permite que se torne sensível ao olho as reviravoltas e as metamorfoses, a ilusão e o movimento, arquétipos do estilo Barroco.

Outro movimento literário deste começo de século é o Preciosismo, que é uma vontade de se distinguir, de fugir de tudo o que a vida comporta de comum. As coisas mais banais são transformadas pelo refinamento do vocabulário e pelos jogos de espírito, a fim de ganharem um “ar” mundano. Comumente, o preciosismo é ridicularizado, sobretudo no que diz respeito à linguagem, contudo, deve-se destacar sua importância no que diz respeito às reuniões organizadas pelas grandes damas em seus salões, onde elas, em oposição à linguagem dos homens, cultivavam esse refinamento da linguagem e valorizavam o conhecimento e as artes.

O Classicismo também se destacou no século XVII e, ainda que encontremos suas bases desde 1620-1630, é confundido com o reino de Luís XIV. Os teóricos se propõem a estabelecer as regras dos gêneros: poesia, comédia, tragédia. Em 1635, é fundada a Academia francesa, com a tripla missão de fixar as regras da linguagem, de julgar os livros que lhes são apresentados e fornecer modelos de estilo. Em 1660, portanto, a doutrina clássica já está constituída, bastando lembrá-la. A obra de Boileau tem esse objetivo.

As principais características do Classicismo, segundo Deshusses, são: seu domínio é aquele da razão, definido como a faculdade de compreender e de colocar em fórmulas claras o que se compreendeu. A razão se opõe à imaginação; existe um tipo absoluto de beleza, um ideal universal de gosto do qual é necessário se aproximar o

máximo possível; o Classicismo pretende imitar a natureza, trata-se, de fato, de uma transposição artística do real. O Classicismo se ocupa pouco das descrições da natureza e das paisagens, o que interessa é a verdadeira natureza humana, o comportamento do homem; ele busca a verossimilhança, que não é nem o real, nem o possível, mas uma transposição artística do real. A arte clássica deve, portanto, excluir tudo o que é extravagante e monstruoso. A regra da verossimilhança é acompanhada daquela da propriedade, que significa não ser preciso chocar o público e ir ao encontro das ideias comumente admitidas; as regras dos gêneros são fixadas, principalmente no que concerne à tragédia, desta forma, a regra das três unidades (tempo, espaço e ação) deve ser respeitada. Além disso, a arte deve ter um fim moralizante e os antigos são os modelos a serem seguidos. Contudo, diferentemente do Renascimento, eles são imitados com moderação e discernimento.

O público representa um importante papel neste momento, pois, na elaboração dessa doutrina clássica, que não deve ser nem extravagante e nem chocante, tenta-se agradar a um público escolhido. No século XVII, não há escritor solitário, a literatura é fundada sob um consenso, quase como uma colaboração entre o escritor e o público, para quem são escritas as obras. Além disso, trata-se de um público bastante restrito: cerca de três mil pessoas concentradas quase que exclusivamente em Paris e Versalhes. Este público é formado por cortesãos, alta burguesia, mercadores e comerciantes, todos que *gravitam* em torno do rei.

Juntos são animados pelos mesmos ideais: o gosto pela ordem e o amor pelas coisas bem feitas. Para agradar a esse público, é necessário responder às suas exigências: ser claro, organizado, vigoroso, tanto na estrutura como na expressão da obra. Toda a estética clássica se reduz a liberar a complexidade viva da ordem que permite a captura e o equilíbrio que permite apreciá-la. (DESHUSSES, 1984, p. 124).

De acordo com Deshusses, o século XVII é, sem dúvida, a idade de ouro do teatro. Os três autores dramáticos mais conhecidos são Corneille e Racine pela tragédia e Molière pela comédia.

Havia muitas trupes na época e a mais antiga era a do teatro Bourgogne; contudo, seus autores tinham uma dicção artificial, em oposição da simplicidade que recomendava Molière.

O século XVII teve um grande florescimento literário, já que o Estado estimulava e apoiava os intelectuais. Com o fim das guerras de religião, na França, a produção romanesca aumenta consideravelmente. Entre 1600 e 1660 aparecem

regularmente cerca de cinco ou seis romances por ano, o que, considerando a pequena parcela da população que era formada por leitores, trata-se de um número alto de títulos. Dentre os vários escritores de romances desse período, somente quatro conheceram um sucesso considerável: Honoré d'Urfé, Melle. de Scudéry, Scarron e Sorel.

Chamado também de “o século dos santos”, no século de Luís XIV, a religião católica foi responsável por uma profusão de obras que exploram a fraqueza do homem entregue à ignorância e ao pecado. Bossuet e Pascal são os dois grandes autores que melhor exprimiram, com uma visão e uma sensibilidade diferentes, o trágico da condição humana.

A poesia, que teve seu esplendor no século XVI, é considerada artificial, no século XVII, sendo que La Fontaine é uma exceção.

Portanto, como temos visto, o patrimônio literário francês, neste século, se reduz ao reino de Luís XIV. Os escritores, ainda que preservem seu estilo próprio, são animados pelo mesmo ideal de rigor e perfeição:

Sob a bandeira de um rei autoritário e mecenas que assegura a irradiação 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, esse foi o classicismo. (DESHUSSES, 1984, p. 125 – a tradução é nossa)¹⁶.

Como se pode constatar a partir destas informações a respeito do século XVII, na França, vemos que é sintomática a escolha de Molière como personagem que representa este século, pois ainda que esteja engajado no sistema, sendo patrocinado pelo Estado ao passo que o enaltece, Molière demonstra não aderir completamente ao projeto do Rei Sol.

Suas peças são escritas e encenadas visando ao divertimento da corte e à exaltação de Luís XIV; no entanto, não deixam de se colocar em uma posição crítica com relação ao seu momento histórico. Não se deixa alienar e nem mesmo se ofuscar pelo brilho dos palácios reais.

Desta forma, a frase atribuída a Montaigne pelo marquês anônimo, narrador de *O doente Molière*, “Meu espírito não foi feito para se dobrar, mas meus joelhos sim”, é

¹⁶ 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.

perfeita para expressar a postura do comediante, pois ao integrar o projeto do rei de construção de uma grande obra comum que o glorifique¹⁷, Molière não deixa de satirizá-lo quando expõe ao ridículo aqueles que compõem sua corte e refletem seu pensamento.

Por esta razão, é considerado um dos mestres da comédia satírica e teve um papel de destaque na dramaturgia francesa, até então muito dependente da temática da mitologia grega. Molière usou as suas obras para criticar os costumes da época, o que confere à sua obra um caráter revolucionário.

Em 1957, o editor Jean-Jacques Pauvert respondeu a um processo na justiça francesa, acusado de publicar livros que atentavam contra a moral, pois havia publicado desde 1947 a edição completa das obras de Sade.

Somente após ser reconhecido pelos surrealistas da década de 30, em especial por Apollinaire, e também por Simone de Beauvoir, entre outros intelectuais de renome, a obra do Marquês passou a ganhar prestígio e reedições luxuosas, como a da *Bibliothèque de La Pléiade*, a respeitada série da editora francesa Gallimard, dedicada exclusivamente aos clássicos da literatura universal (MORAES, 2011, p. 133). Tornou-se símbolo de rebeldia e de liberdade.

No Brasil, a editora paulista Iluminuras lançou a “Coleção Pérolas Furiosas”, dirigida por Contador Borges e que tem como objetivo reunir pela primeira vez, em língua portuguesa, as principais obras desse transgressor do espírito, que via na literatura uma oportunidade de criar um mundo às avessas onde tudo é levado às últimas consequências. Foram publicados quatro volumes: *Os infortúnios da virtude*, *Diálogo entre um padre e um moribundo*, *A filosofia da alcova* e *Os 120 dias de Sodoma*.

Elaine Robert Moraes destaca que foram necessários mais de dois séculos para que a obra de Sade fosse aceita pela crítica especializada: “Hoje transcorridos mais de dois séculos, o criador da Sociedade dos Amigos do Crime é aclamado pela crítica e passa a ocupar um lugar de honra na história da literatura, ao lado de Shakespeare, Racine ou Goethe.” (MORAES, 2011, p. 134).

Octavio Paz, no já citado *Um mais além do erótico*: Sade (1999), embora reconheça a importância da obra do marquês, não concorda com a posição a que alguns

¹⁷ Peter Burke, em *A fabricação do rei* (1994), discorre sobre o projeto de Luís XIV de eternizar seu reinado através das artes. Por esta razão ele teria se rodeado de intelectuais e artistas e exercido um forte mecenato.

de seus defensores o elevaram. Comentando a afirmação de Pauvert, na qual ele considera Sade o maior escritor francês, Paz contesta: “Nem sequer é o maior do século. É impossível comparar sua língua com a de Rousseau, Diderot ou Voltaire. Tampouco é um grande criador ficcional como Laclos. A importância de Sade, mais do que literária, é psicológica e filosófica.” (PAZ, 1999, p. 115).

E ressalta ainda que Bataille e Blanchot também exageraram ao compará-lo com Hume, pois para ele, suas ideias interessam mais por ilustrar uma psicologia singular do que por ter uma pertinência filosófica. Sade leva o leitor a uma curiosidade moral, intelectual, psicológica e histórica, daí sua expressividade.

Sade cria personagens que sentem prazer somente quando transgridem alguma norma ou lei. O prazer deriva da subversão, do roubo, do assassinato, da sodomia, do incesto; ou seja, de qualquer ato que atente contra as leis e a moral.

A transgressão, portanto, rege o pensamento do Marquês, está presente em todas as instâncias: pensamento, literatura, atitude do homem. Os personagens de seus romances refletem essa filosofia e se colocam em uma posição pedagógica, pretendendo ensinar ao leitor como vivenciar o vício, no qual, acreditam, a sociedade deve ser baseada.

Desta forma, Sade, aquele que conseguiu “encontrar o sublime no que é infame”, segundo Jean Paulhan (1987), converteu-se em metáfora da imaginação ilimitada, do desafio do homem às leis do Estado, de Deus e da própria natureza.

Em *Os 120 Dias de Sodoma*, por exemplo, há uma inversão radical dos valores vigentes, o cenário da narrativa, o castelo de Silling, é transformado numa espécie de monastério profano, no qual quatro libertinos empreendem com disciplina um certame de intensas orgias radicais.

Arthur Rimbaud (1854-1891), grande poeta, um dos fundadores da poesia moderna, é também muito conhecido por sua biografia que causa curiosidade, já que envolve um complicado caso amoroso com o poeta Verlaine, viagens e aventuras a várias partes da África, e um contraste muito grande entre sua imagem ligada à poesia, de um rapaz com rosto angelical, mas olhar rebelde e a imagem da época em que abandonou a literatura e a família, para viajar e se aventurar por diversos países, momento em que o jovem tímido dá lugar ao traficante de armas.

Renato Alessandro dos Santos, em seu artigo “Versos que tergiversam: Rimbaud e a poesia moderna”, discorre a respeito das imagens contraditórias de Rimbaud:

O poeta sempre será lembrado como o adolescente atrevido que cortejou a literatura e, sem titubear, deixou-a a ver navios, ou barcos ébrios. Restou o celebrado retrato feito por Étienne Carjat (1828-1906) para fixar o mito de ícone rebelde. Apesar das fotografias dos anos posteriores que chegaram de África, foi Carjat quem registrou a imagem do Rimbaud altivo e digno dos maiores festins da juventude. Um Che Guevara literário. Um guerrilheiro rebelde literário. (SANTOS, 2004, p. 53)

Contudo, a faceta de Rimbaud que Konder, de forma velada, convida o leitor a conhecer é a do poeta que revolucionou a forma de fazer poesia e que, ao lado de Victor Hugo e Baudelaire, figuram no cenário literário francês com bastante destaque. Ele faz isso quando toma um gênero conhecido e que possui algumas regras estabelecidas e o reconstrói; ou seja, utiliza o que todos conhecem para modificar e criar sua própria forma de construir uma narrativa policial.

Em *Uma parada selvagem*: Para ler as *Iluminações* de Rimbaud, Adalberto Luis Vicente faz uma síntese das biografias sobre o poeta no sentido de evidenciar que, muitas vezes, os leitores são atraídos às suas poesias pela curiosidade gerada a partir das polêmicas e dos escândalos em que Rimbaud se envolveu, mais do que por sua obra.

Jean-Nicolas Arthur Rimbaud nasceu em Charleville, no norte da França, no dia 20 de outubro de 1854. Muito precoce, como nos aponta Vicente, Jean-Arthur destaca-se como aluno brilhante e disciplinado, que arrebatava quase todos os prêmios e distinções escolares pelas suas composições e pelos versos latinos, alguns deles publicados no *Moniteur de L'Enseignement secondaire* em 1869. Desta forma, aos quinze anos de idade, ganhou um prêmio e já começou a ser admirado como poeta.

No ano seguinte, com apenas dezesseis anos, envia uma carta ao diretor da Revista *Le Parnasse contemporain*, Théodore de Banville, afirmando ter sido tocado pela Musa, elogiando os poetas parnasianos e pedindo para que publique alguns de seus poemas, mas Banville ignora seu pedido. Georges Izambard, jovem professor designado para assumir a cadeira de retórica no liceu, logo nota o talento de Rimbaud e torna-se seu confidente, além de orientar suas leituras, indicando que lesse Rabelais, Victor Hugo e Banville.

Em meados do ano de 1870, acontece uma mudança radical no comportamento do jovem poeta e “nascia, nesse momento a faceta mais conhecida de Rimbaud: o adolescente revoltado, inquieto, insatisfeito com a mesquinha do meio que o cerca.” (VICENTE, 2010, p. 16). Rimbaud foi um adolescente problemático, fugiu de casa

diversas vezes, mas sempre era recapturado e trazido de volta. O fato de seu pai ter abandonado a família é, geralmente, apontado por seus biógrafos como um dos motivadores dessa revolta.

Em 1871, quando já havia escrito grande parte de sua obra, parte para Paris a convite do poeta Paul Verlaine, dez anos mais velho, com quem teve uma tumultuada relação amorosa. Verlaine, que era casado, deixou sua família e os dois amantes passaram a levar uma vida ociosa, regada a bebidas e drogas, escandalizando o círculo literário parisiense com brigas calorosas e vários incidentes. Em 1873, Rimbaud viaja a Bruxelas para se encontrar com Verlaine, mas um episódio ocorrido durante a estadia naquele país leva ao fim o relacionamento entre os dois poetas: Rimbaud é ferido no pulso por um tiro de revólver, disparado pelo amante em meio a uma discussão.

Em 1874, termina de escrever *Uma temporada no inferno* e, no ano seguinte, recopia poemas em prosa escritos anteriormente. A partir de então, é perceptível seu desinteresse pela literatura, confirmado em 1879, quando escreve a um amigo de infância confessando que não pensava mais em se dedicar à poesia.

Viajou por diversas cidades: Paris, Londres, Bruxelas, Stuttgart, Milão e Hamburgo, onde trabalhou num circo. Morou na ilha do Chipre, entrou para o exército colonial francês que o mandou para Java, de onde voltou à França após desertar. Passou os dez últimos anos de vida no norte da África, no Egito e, sobretudo, na Etiópia, onde se envolveu com o tráfico de armas e chefiou caravanas perigosas. Nunca conseguiu se estabelecer em nenhum lugar por muito tempo. Em 1891, estava em Harar quando começou a sentir fortes dores na perna direita. Voltou então à França onde teve a perna amputada, no entanto, a doença continuou avançando. Morreu aos 37 anos, vítima de um câncer ósseo.

A obra de Rimbaud é considerada um marco na história da poesia ocidental e chama a atenção, principalmente, pelo fato de ter sido escrita antes que ele completasse vinte anos: “Quando escreveu ‘O barco bêbado’ [Le bateau ivre], ainda não tinha dezessete; quando pôs no papel os versos famosos de *Iluminações* [Illuminations] e *Uma temporada no inferno* [Une saison en enfer], estava com dezenove.” (KONDER, 2000, p. 155).

Leandro Konder dialoga com um poeta que se revoltou contra a sociedade burguesa em que vivia, motivado, em boa parte, pela guerra franco-prussiana, em que os poemas “investem contra a ordem burguesa, a hipocrisia da guerra e da religião” (VICENTE, 2010, p. 22).

Como pôde-se observar, os séculos XVII, XVIII e XIX, na França, foram marcados por movimentos sociais, políticos e literários fundamentais para a configuração do gênero romance tal como o conhecemos atualmente, movimentos que igualmente levaram a grandes transformações na poesia e na dramaturgia, que, influenciados pelo caráter revolucionário do romance, igualmente viram seus limites serem ultrapassados.

No século XVII, século de ouro da tragédia e da comédia, vemos despontarem obras que se tornarão importantes para a consolidação do romance moderno. Ali podemos encontrar as características, os antecedentes do romance moderno. *A princesa de Clèves* (1687) é um grande exemplo disso.

Rubem Fonseca escolhe, para homenagear, um comediante e não um escritor de tragédias. Sua opção em retratar a carreira e vida privada de Molière, ao invés de Corneille ou Racine, indica, desde o início, a predileção por um autor que fica no limite entre a concordância com o modelo vigente e sua subversão.

Ao longo deste trabalho, vimos como Molière, embora se beneficiasse do mecenato de Luís XIV e a ele servisse, mostrava-se rebelde e, de certa forma, revolucionário. Sua morte transforma-se em metáfora, seu gênero também está “morrendo” enquanto o romance ganha força, no fim deste século e no início do próximo, em que as revoluções, tanto nas artes como na política e na vida social são tão marcantes.

O século XVIII é o século do romance. Ian Watt, quando trata do surgimento do romance enquanto gênero, que teria ocorrido com a publicação das obras de Deffoe (1660-1731), Richardson (1689-1761) e Fielding (1707-1754) aponta para o fato de que não foi uma coincidência três escritores se utilizarem de uma forma literária semelhante, mas que isso se deu devido ao momento histórico literário e social. (WATT, 1990, p. 11).

Embora o termo *romance* já tivesse sido usado para denominar uma diversidade de estilos de ficção, só se consagrou no final do século XVIII e, em resumo, se estabeleceu que a diferença essencial entre a obra de romancistas do início do século XVIII e os anteriores era o “realismo”. (Idem, p. 12). Watt, no entanto, não concorda com essa premissa:

Entretanto esse emprego do termo “realismo” tem o grave defeito de esconder o que é provavelmente a característica mais original do gênero romance. Se este fosse realista só por ver a vida pelo lado mais feio não passaria de uma espécie de romantismo às avessas; na verdade, porém, certamente procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta. (WATT, 1990, p. 13)

A retomada dos questionamentos de Bakhtin (capítulo I) e Watt em torno do romance tem o objetivo de recobrar a noção de que se trata de um gênero jovem e que teve sua ascensão no século XVIII, de onde despontam vários escritores notáveis. Desta forma, quando Rubem Fonseca ambienta seu romance no século XVII, o século dos grandes dramaturgos franceses e no qual as artes ganharam destaque devido ao mecenato do rei Luís XIV, mas destaca a morte de um deles, Molière, já no final do século, podemos entender que há aí uma metáfora para a “morte” da dramaturgia, enquanto o romance e as outras formas literárias então consideradas menores ganham lugar no meio intelectual.

Como vimos na leitura do romance *O doente Molière*, Fonseca insere em seu texto vários nomes emblemáticos do século XVII, principalmente no tocante às novas formas literárias que ganhavam cada vez mais força: as fábulas (La Fontaine), os contos de fada (Perrault), o protótipo do romance psicológico (Madame de Lafayette), entre outros.

Por esta razão, a referência a Boileau (Nicolas Boileau-Despréaux) não deve deixar de ser notada, pois, juntamente com aquela feita a Perrault, recobra a famosa *Querelle des anciens et des modernes*. A literatura do século XVII, considerada pela academia, corresponde à estética denominada posteriormente de Classicismo, na qual os autores se dedicavam à releitura dos clássicos gregos e romanos, fixando-os como modelos, enquanto rejeitavam tudo o que se situasse na contemporaneidade, como a literatura de divertimento, a ópera, a poesia galante, o conto, o romance burlesco.

Enquanto em países como Inglaterra a prosa de ficção já havia conquistado espaço, na França, liderados por Ronsard, alguns intelectuais renomados ainda insistiam em negar a importância dos gêneros de extração popular e em afastar a tradição da poética medieval. É neste contexto que Boileau escreve *L'art poétique*, fornecendo “a palavra final daquilo que passaria a reger as invenções literárias do período, indo ao encontro dos propósitos gerais do classicismo racionalista, da moral que dominava

todos os pólos dos pensadores e, conseqüentemente, do público” (GONÇALVES, 1999, p. 129).

Ainda que a academia francesa resistisse às narrativas de extração popular durante o século de ouro da dramaturgia, logo se renderia, dada a qualidade e importância das obras que estavam sendo produzidas, ainda que sob o estigma de inferiores. Atualmente é impossível considerar Charles Perrault como um escritor menor, visto sua genialidade em transpor as histórias orais populares para a linguagem literária e difundir-las por todo o mundo. O romance *A princesa de Clèves* também é, atualmente, considerado com respeito, por se tratar do primeiro romance psicológico da história da literatura ocidental.

Não é por acaso que o narrador de *O doente Molière* afirma ter colocado o romance de Madame de Lafayette ao lado dos *Contos da Mamãe Gansa*, em sua biblioteca. Ambos representam a criação de novos gêneros narrativos, os contos de fada e o romance moderno francês.

Bernardo Carvalho, no entanto, ao escrever *Medo de Sade*, não se propõe a homenagear um autor que seja consenso geral ou unanimidade, ele representa Sade e seu pensamento perverso.

Sua opção demonstra, contudo, seu desejo de criar uma literatura provocativa e que leve à reflexão, assim como a do Divino Marquês, cuja obra não pode e nem deve ser ignorada, embora cause, em alguns, uma forte repulsa, por usar o grotesco para tecer suas críticas morais à sociedade urbana. Sade evidenciava uma moralidade baseada em princípios contrários àqueles que os "bons costumes" da época aceitavam: como o prazer na dor dos demais. Em *Os 120 dias de Sodoma*, por exemplo, nobres devassos abusam de crianças raptadas, encerrados num castelo de luxo, num clima de crescente violência, com coprofagia, mutilações e assassinatos – um verdadeiro mergulho nos infernos.

O espírito livre e revolucionário de Sade, assim como o horror que suas obras geram, são as características que impulsionam o texto de Carvalho, muito mais que a conjunção de ideias.

Completando nossa tríade, retomamos o Rimbaud de Konder. Ainda que o personagem de *A morte de Rimbaud* não seja o próprio poeta Arthur Rimbaud, mas uma paródia ou simulacro, e o título do romance seja apenas um engodo, não se pode negar a presença do poeta francês que paira sobre todo o romance, seja para nos fazer

questionar onde ele estaria no texto, seja para marcar sua ausência e, pela comparação, destacar ainda mais a falta de qualidade estética dos outros poetas.

A escolha deste poeta, em detrimento dos outros também grandes, deste século, faz sentido quando entendemos o quanto ele foi profundo, revolucionário e rebelde. Como a boa literatura pode (ou deve) ser.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda que seja encarada como uma boa estratégia mercadológica, elaborada por um editor que busca a visibilidade de sua companhia, não se pode negar que a Coleção “Literatura ou morte” conta com nomes de peso, que deram uma resposta positiva ao apelo de Luís Schwarcz.

Obviamente, com tamanha gama de autores e de personagens-escritores, encontramos variações no nível dos romances. Contudo, de forma geral, consideramos um projeto bem sucedido no que se refere à qualidade literária de todos os oito volumes, pois além de criar uma bela reunião de grandes autores, ilustra momentos históricos decisivos no florescimento do romance moderno.

De modo especial, os três volumes analisados no presente estudo se mostraram com uma qualidade estética que supera qualquer questionamento quanto à sua origem, se surgiram de uma proposta editorial ou de uma proposta interna do próprio autor, são especulações que desaparecem em vista do bom desenvolvimento dos temas.

Em *A morte de Rimbaud*, livro que dá início à coleção, o filósofo e romancista Leandro Konder cria uma divertida história policial em que o investigador não persegue exatamente o criminoso que matou o escritor Rimbaud, mas os seus colegas, considerados vigaristas, que, na ausência de produção literária, dedicam-se à fofoca, à maledicência e às drogas, abusando da proteção do mecenas Bergotte, um aficionado por literatura francesa. Os personagens do romance são renomeados com os nomes de grandes escritores franceses: Rimbaud, Malraux, Claudel, Aragon, Rousseau e Saint-Exupéry. Destarte, os verdadeiros artistas figuram como presenças virtuais nesse romance que ludibria o leitor que inicia sua leitura em busca do poeta Arthur Rimbaud. O tom de brincadeira é conferido, principalmente, pela explicação da origem do nome do personagem que por gostar de halterofilismo passou a ser chamado de Rambo e em seguida teve a pronúncia afrancesada para Rambô e, portanto, em francês, Rimbaud. Em meio à trama, vários outros escritores de renome são citados ou referidos e cada parte do romance é precedida por uma epígrafe de um autor clássico (William Shakespeare, Karl Marx, Jorge Luís Borges...). Nossa análise do romance constatou que ao reportar-se a esses escritores Konder busca homenageá-los e, acima de tudo, estabelecer um contraponto aos seus personagens, os escritores que integram a ANGE (Associação

Nacional dos Grandes Escritores), quando comparados aos grandes mestres tornam-se modelos de anti-escritores. A imagem do personagem Rimbaud, que morre ao cair de um penhasco, parece-nos sugerir uma metáfora para a humanização do escritor, que *cai* de sua torre de marfim e deixa-nos entrever em sua plenitude humana, com qualidades e defeitos.

O doente Molière é mais uma empreitada de Rubem Fonseca no gênero histórico. O autor, conhecido, sobretudo, por seus contos policiais, já havia publicado em 1979, na coletânea *O cobrador*, o conto “H. M. S. Cormorant em Paranaguá”, uma narrativa que gira em torno do ataque dos ingleses ao Brasil e que tem como personagem o poeta Álvares de Azevedo. Publicou também dois romances que exploraram a ligação entre a literatura e a história. O primeiro, *Agosto* (1990), tem como pano de fundo os últimos dias de vida de Getúlio Vargas e os principais acontecimentos que antecederam seu suicídio. *O selvagem da ópera* (1994), por sua vez, reconstrói, ficcionalmente, a biografia do compositor Carlos Gomes, autor de *O Guarani*, retrata sua saída de Campinas, no interior de São Paulo, em busca do sucesso, nos mais importantes teatros da Europa, assim como as tragédias pelas quais passou. *O doente Molière*, de 2000, embora encomendado pela editora, segue, portanto, uma vertente já explorada por Fonseca com habilidade. Neste romance, o dramaturgo francês Molière acabou de encenar sua peça *O doente imaginário* e se sente muito doente. Ele confessa a seu amigo de infância, o marquês anônimo, que acredita ter sido envenenado. Horas mais tarde ele morre sem que ninguém, além do marquês, saiba de sua suspeita. O amigo se calou e anos depois sentiu a necessidade de investigar o suposto crime. Para isso utilizou suas anotações pessoais e sua memória. Sob o pretexto da investigação do assassinato, Fonseca estabelece um passeio pelas obras mais polêmicas do dramaturgo que tanto alegrou e satirizou a corte de Luís XIV, apresentando a seu leitor o período de ouro da dramaturgia na França. A morte do dramaturgo, no entanto, é uma metáfora para a morte do próprio gênero trágico que, com a ascensão do romance, no século XVIII, perde espaço.

Em *Medo de Sade*, Bernardo Carvalho constrói uma narrativa que transita entre os limites da loucura e da lucidez. O romance é dividido em dois atos e narra, na primeira parte, o diálogo entre dois personagens, o barão de LaChafai, sobrevivente da revolução francesa, e um personagem misterioso que parece ser o Marquês de Sade. Os dois estão dentro de uma sala escura, na qual o barão teria sido aprisionado por ser considerado suspeito de assassinato. Imerso em total desespero o barão tenta convencer

seu interlocutor a ajudá-lo provar que ele não é culpado do homicídio e também a descobrir quem é o morto. O desespero é transposto para a narrativa que se torna circular, repetitiva e atormentadora. No segundo ato dois enfermeiros conversam sobre um dos pacientes internados no manicômio, um deles explica o caso ao outro, conta que se trata de um francês que armou a morte da esposa em uma viagem que fizeram ao Rio de Janeiro, decorrência de um jogo de horror, criado por eles, chamado “medo de Sade”, cujas regras previam que cada um deveria elaborar peças cada vez mais terríveis no companheiro e quem tivesse mais medo perderia. O marido ao mandar matar a esposa, perdeu, e isso o fez enlouquecer, o que tornou impossível sua volta à França. Em meio às suas piores crises ele acredita ser um barão do século XVIII, em busca do Marquês de Sade, já que estaria internado em Charenton, hospício onde Sade passou seus últimos anos. Neste romance, como em *A morte de Rimbaud*, a presença de Sade não se dá na forma de personagem fictício, como vemos em *O doente Molière*. Ele é uma presença espectral que percorre o texto. Sua filosofia está disseminada pelo romance. O leitor chega ao final desta angustiante narrativa levado ao mesmo tempo pelo horror e pelo prazer.

Desta forma, concluimos que cada autor, à sua maneira, demonstra sua maturidade literária ao ser capaz de responder a uma encomenda sem que, para isso, se perca de seu estilo próprio e do universo que circunda seus outros trabalhos.

Leandro Konder, especializado em filosofia e na teoria marxista, insere em seu romance todos os aspectos que estão presentes em sua obra, sem que o texto literário perca sua característica principal que é a de contar uma boa história; desta forma, ainda que encontremos as marcas do filósofo em *A morte de Rimbaud*, elas estão diluídas e camufladas e surgem em forma de pistas para aqueles que buscam nas entrelinhas os ecos de seus estudos filosóficos.

Rubem Fonseca, da mesma forma, embora mais conhecido como escritor de contos policiais em que a cidade do Rio de Janeiro figura como personagem central, já havia se aventurado em tramas históricas e demonstra um domínio magistral da cultura, da moda, dos costumes e do pensamento do século XVII, sem que para isso precise inserir páginas de historiografia. Tudo vai sendo costurado ao texto de forma natural e o personagem-narrador se consolida de forma verossímil. *O doente Molière* parece verdadeiramente se tratar de um volume de anotações de um homem do século XVII.

Bernardo Carvalho compõe o que consideramos o mais denso e complexo de todos os romances da coleção e segundo ele, o melhor de seus trabalhos, pois tem

sucesso ao exprimir o pensamento de Sade em sua obra, sem que ela perca as características que são sua marca registrada, que é o transitar entre os opostos: loucura e lucidez, claro e escuro. A repetição, uma das marcas da obra de Sade, também é incorporada ao discurso de Carvalho, no qual a loucura comanda a busca por uma identidade perdida.

Os três romances, portanto, quando considerados em conjunto, sugerem um panorama da literatura francesa no período marcado pelos séculos XVII, XVIII e XIX, pois além das narrativas se situarem ou trazerem à tona importantes características destes séculos, as tramas expõem discussões e reflexões sobre o papel do escritor, do público e do próprio trabalho artístico, do ato de escrever, da adequação às regras das correntes literárias em voga.

Em *O doente Molière*, questões como a aceitação do público, o plágio, a necessidade de adequar o texto às regras das três unidades, para a composição de tragédias, entre outras, perpassam o romance.

Em *A morte de Rimbaud*, o triângulo que envolve a produção literária – escritor, editor, público – também está presente na narrativa e incita discussões, como qual seria o papel do editor na concepção de uma obra e se existe escritor sem público leitor.

Em *Medo de Sade*, ao trabalhar com a perspectiva de *mise en abyme* – o casal de franceses lê as obras do Barão de LaChafai, que, por sua vez, é leitor do Marquês de Sade – Carvalho explora os efeitos que uma obra vigorosa e polêmica como a de Sade pode ecoar em seu público leitor.

Outra característica dos romances que nos permite observá-los em conjunto e atentar para essa formação deste panorama literário é o fato de cada escritor optar por homenagear o mestre de um dos grandes gêneros: Dramaturgia, Romance e Poesia.

Os três escritores homenageados se destacam por serem aqueles que mais ecoam na literatura contemporânea, por terem criado uma obra que ao mesmo tempo em que se adaptam às características do momento literário em que nasceram também buscam extrapolar seus limites, subvertendo as normas, revelando o espírito transgressor de seus criadores.

Molière, Sade e Rimbaud são escritores de incontestável qualidade estética, conhecidos e reconhecidos hoje não só por esta característica, pois muitos bons escritores podem ser encontrados na história literária francesa. O espírito rebelde, marca da personalidade dos três escritores, é o que faz com que sejam lembrados e revisitados até os dias de hoje. Suas obras, embora carreguem a marca do tempo em que

foram produzidas, continuam atuais e são chamadas a dialogar com a literatura contemporânea.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, P. de M. e. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- AMARAL, G. C. Nova temporada para Rimbaud. In: VICENTE, A. L. *Uma parada selvagem: Para ler as Iluminações de Rimbaud*. São Paulo: UNESP, 2010.
- ANDRADE, Mário de. Decadência da influência francesa no Brasil. In: _____. *Vida Literária*. Pesquisa, estabelecimento do texto, introdução e notas de Sonia Sachs. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993. p. 3-5.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- _____. *Questões de literatura e estética*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini [et al]. São Paulo: Huítec, 2014.
- BARBOSA, M. I. A contribuição de Bossuet à glória do rei sol. *Akropolis*, 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.
- BARONIAN, J. B. *Rimbaud*. Trad. Joana Canêdo. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- BARTHES, R. *O grau zero da escrita*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *O prazer do texto*. Trad. J Ginzburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- _____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BATAILLE, G. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- 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, Harold. *Um mapa da desleitura*. Trad. Thélma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- BONZON, A. *Introduction a Molière et au genre comique en France*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Boletim N, 235. Língua e literatura Francesa nº. 3, 1960.
- BORELLI, S. H. S. *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: Educ; Estação Liberdade, 1996.
- BORGES, C. Introdução. In: SADE, Marquês de. *Os Infortúnios da Virtude*. Trad. Celso Mauro Paciornik –. São Paulo: Iluminuras, 2009.

BORGES, J. L. La muerte y la brújula. In: _____. *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

_____. O conto policial. In: _____. *Cinco visões pessoais*. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Universidade de Brasília, 1987, p. 31-40.

BOSI, A. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975.

BOURNEUF, R. OUELLE, R. *O universo do romance*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BURKE, P. *A fabricação do rei: A construção da imagem pública de Luís XIV*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

CALVINO, I. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANDIDO, A. “O francês Instrumento de Desenvolvimento” In: *O Francês Instrumental: a experiência da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Hemus, 1977.

_____. A personagem de romance. In: CANDIDO, A. (et al.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. As transfusões de Rimbaud. In: _____. *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004, p. 130-135.

_____. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 3.a ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 235-263.

_____. O escritor e o público. In: _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.

_____. Rimbaud: transfusões. São Paulo: *Folha de S. Paulo*, 9 nov. 1991. Disponível em: <acervo.folha.com.br/fsp/1991/11/09/342/>. Acesso em 05 fev 2013.

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*. Campinas: Unicamp, 2007. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/r00004.htm>. Acesso em: 02 fev. 2008.

CARNEIRO, F. *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.

_____. *Onze*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CASTRO, R. *Bilac vê estrelas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. *El diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.

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

COMPANHIA das Letras lança coleção Literatura ou Morte. *Diário do grande ABC*. 22 mar. 2000. Disponível em: <<http://www.dgabc.com.br/Noticia/421402/companhia-das-letras-lanca-colecao-literatura-ou-morte>>. Acesso em: 15 set. 2012.

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

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

ECO, U. Cultura de massa e “níveis” de cultura. In: _____. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

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

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

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ESPINOSA, G. *Rubén Dario y la sacerdotisa de Amon*. Bogotá: Norma, 2003.

ESTEVES, A. R. 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.

_____. *O romance histórico contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Unesp, 2010.

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.

FERREIRA, D. W. *As matrizes discursivas do pensamento de Sade*. 2010. 262f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

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

_____. *Bufo & Spallanzani*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

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

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

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

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

FUENTES, L. P. *Adeus, Hemingway*. Trad. Lúcia Maria Goulart Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GARCIA-ROZA, L. A. *O silêncio da chuva*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Cibele Braga [et al]. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

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

GONÇALVES, Aguinaldo José. “O classicismo na literatura européia”. In: GUINSBURG, Jacó (org.). *O classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

HOUAISS, A. e VILLAR, M. de S. *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

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

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

KONDER mata “Rambô” em Guariroba. São Paulo: *O Estado de São Paulo*. 19 mai 2000. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,konder-mata-rambo-em-guariroba,20000519p2331>>. Acesso em: 15 set. 2012.

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

_____. *Bartolomeu: a vida gloriosa e os feitos memoráveis de Bartolomeu da Pogúncia, o maior anão do mundo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

KONDER, L. *O que é dialética*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

KORACAKIS, T. A Companhia das Letras e o papel do editor na ficção brasileira contemporânea. In: BOEKEL, R. *Centro de estudos Virgínia Cortes Lacerda*, 2005. Disponível em: www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/artigos.html. Acesso em: 13 jan. 2009.

_____. *A Companhia e as Letras: Um estudo sobre o papel do editor na literatura*. Rio de Janeiro, 2006. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

_____. A encomenda de obras ficcionais temáticas na Literatura Brasileira das décadas de 1990 e 2000. In: *Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da INTERCOM*, 2008. Disponível em:

www.intercom.org.br/papers/naionais/2008/resumos/R3-0857-1.pdf. Acesso em: 04 fev. 2009.

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.

LAJOLO, M., ZILBERMAN, R. *O preço da leitura*: leis e números por detrás das letras. São Paulo: Ática, 2001.

LEENHARDT, J., PESAVENTO, S. J. (org.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

LEONE, S. R. Duas óperas às avessas. IN: Estudos Lingüísticos XXXIV, p. 656-661, 2005. Disponível em: <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2005/4publica-estudos-2005-pdfs/duas-operas-as-avessas-1085.pdf>. Acesso em: 10 dez 2013.

LIMONGI, F. Mentores e clientela na Universidade de São Paulo. In: MICELI, S. (Org.). *Histórias das ciências sociais no Brasil*. São Paulo: Vértice; Idesp, 1989. v. 1, p. 111-87.

LLOSA, M. V. *A verdade das mentiras*. Trad. Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

LUKÁCS, G. *Le roman historique*. Paris: PBP, 1965.

MACDONALD, D. Massicultura e medicultura. In: ECO, U. et al. *A indústria da cultura*. Lisboa: Meridiano, 1971.

MANGUEL, A. *Stevenson sob as palmeiras*. Trad. Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MARMELO, M. J. *Os fantasmas de Pessoa*. Alfragide: ASA, 2004.

MARX, K. *O capital*. Crítica da economia política. Vol. I. Livro primeiro: O processo de produção do capital. Tomo 1. (Prefácio e capítulos I a XII). Trad. Regis Barbosa e Lúcio R. Kothe. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

MELLÃO, G. “Assassinos por encomenda”. São Paulo: *Isto é*. s/d. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoegente/37/divearte/livro_assassinos.htm>. Acesso em 18 set. 2013.

MELO JÚNIOR, M. O ateu e o sádico. Curitiba: *Gazeta do povo*. Fev. 2010. Disponível em: < <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/o-ateu-e-o-sadico/>>. Acesso em 25 mai 2013.

MOLIÈRE. *O doente imaginário*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

_____. *Oeuvres complètes/Théâtre*. Paris: Gallimard, 1956, v. I-II.

MORAES, E. R. *Lições de Sade: Ensaio sobre a imaginação libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

MORENO-DURAN, R. H. *Camus, La conexión africana*. Bogotá: Norma, 2003.

MOTTA, L. T. da. A história de um texto. In: PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Trad. Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 2004.

NIEVES, L. L. *El corazón de Voltaire*. Bogotá: Norma, 2005.

NOVA fronteira lança dois novos livros de Rubem Fonseca na Flip. *Folha de S. Paulo*. 08 jul. 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0807201115.htm>>. Acesso em: 15 set. 2012.

OLIVEIRA, P. C. S. de. A narrativa entre aspas de Bernardo Carvalho: legitimação e paratopia em um estudo de *Onze: uma história*. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 38. Brasília, julho-dezembro de 2011, p. 133-152. Disponível em: <http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/3809.pdf> Acesso em 17 mar. 2013.

PAES, J. P. *A aventura literária: Ensaio sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PAREDES, J. *Cinco tardes com Simenon*. Bogotá: Norma, 2003.

PAULHAN, J. *Le marquis de Sade et sa complice*. Bruxelas: Complexe, 1987.

PAZ, O. *Um além do erótico: Sade*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1999.

PELLEGRINI, T. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: FAPESP; Campinas: Mercado das Letras, 1999.

PERRONE-MOISÉS, L. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: _____. *Flores da escrivania*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 91-99.

PIGLIA, R. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PONTES, H. *Destinos Mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PROUST, M. *À sombra das raparigas em flor*. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2005.

_____. *No caminho de Swann*. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 1990.

_____. *Sobre a leitura*. Trad. Carlos Vogt. Campinas: Pontes, 2003.

RAYMOND, M. *De Baudelaire ao surrealismo*. Trad. Fúlvio M. L. Moretto, Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 1997.

REIMÃO, S. L. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

RESENDE, A. "Literatura ou Morte" reúne suspense, autores e ilustres. *Folha de São Paulo*. s/d. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/bienal/colecao.htm>>. Acesso em 20 nov. 2012.

RIMBAUD, A. *Uma temporada no inferno/Iluminações*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

SÁ, N. de. Bernardo Carvalho vai ao teatro com “Sade”. São Paulo: *Folha de S. Paulo*. 04 mai. 2000. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fol/cult/ult04052000042.htm>>. Acesso em 06 mar. 2013.

SADE, M. de. *A filosofia na alcova*. Trad. Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. *Os 120 dias de Sodoma*. Trad. Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. *Os infortúnios da virtude*. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2009.

SAMOYAL, T. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Huitec, 2008.

SANTIAGO, S. Presença da língua e da literatura francesa no Brasil (Para uma história dos afetos culturais franco-brasileiros). In: *Letras*, Santa Maria, v. 19, n. 2, p. 11–25, jul./dez. 2009. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/revistaletas/artigos_r39/artigo39_001.pdf>. Acesso em 29 mai. 2013.

SANTOS, R. A. Versos que tergiversam: Rimbaud e a poesia moderna. In: *Revista estação literária*. Londrina: 2004. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL12-Art3.pdf>>. Acesso em: 17 jan. 2015.

SCHOLLHAMMER, K. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

SCLIAR, M. *Os leopardos de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SHAKESPEARE, W. *Macbeth*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SODRÉ, M. *Best-seller: a literatura de mercado*. São Paulo: Ática, 1985.

STALLONI, Y. *Os gêneros literários*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Difel, 2007.

STYCER, M. O prazer do crime. São Paulo: *Época*. 04 ago. 2000. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI160697-15220,00.html>>. Acesso em 20 nov. 2012.

TODOROV, T. Tipologia do romance policial. In: *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 93-104.

TROUCHE, A. L. G. *América: história e ficção*. Niterói: Ed. UFF, 2006.

VASCONCELOS, S. G. Romance gótico: persistência do romanesco. In: _____. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.

VERISSIMO, L. F. *Borges e os orangotangos eternos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VICENTE, A. L. *Uma parada selvagem: Para ler as Iluminações de Rimbaud*. São Paulo: UNESP, 2010.

VIEIRA, P. Konder recria Rimbaud. São Paulo: *Folha de São Paulo*. 25 mar. 2000. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2503200028.htm>>. Acesso em: 06 jan. 2015.

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*. Trad. Márcia Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

WATT, I. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Biblioteca

do Instituto Educacional de Assis – I E D A

B426r Belanda, Elaine Cristina Caron
Rimbaud, Molière e Sade lidos pelos brasileiros: aspectos da
representação literária dos escritores franceses homenageados na coleção
“Literatura ou morte” / Elaine Cristina Caron Belanda. Assis, 2015
215 f.

Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis –
Universidade Estadual Paulista.

Orientadora: Dra. Daniela Mantarro Callipo

1. Literatura brasileira contemporânea. 2. Literatura francesa.
3. Rimbaud. 4. Molière. 5. Sade. I. Título.

CDD 869.909