



Cláudio Felício Pifano Silva

A PÁGINA NÃO VIRADA DO FOLHETIM
a vingança no cinema contemporâneo

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientadora: Prof^a. Dr. Vera Lúcia Follain de Figueiredo

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2021

Cláudio Felício Pifano Silva

A PÁGINA NÃO VIRADA DO FOLHETIM

A vingança no cinema contemporâneo

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Vera Lúcia Follain de Figueiredo
Orientadora

Departamento de Comunicação Social – PUC/Rio

Prof. Eduardo Miranda Silva

Departamento de Comunicação Social – UNESA

Prof. Maurício de Bragança

Departamento de Cinema e Vídeo – UFF

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Departamento de Letras – PUC/Rio

Profa. Tatiana Oliveira Siciliano

Departamento de Comunicação Social – PUC/Rio

Rio de Janeiro, 26 de fevereiro de 2021

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização expressa da autora, do orientador e da universidade.

Cláudio Felício Pifano Silva

Graduou-se em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, em 1994. Obteve o título de Mestre em Comunicação Social, em 2010, pela PUC-Rio. Em 2015, ingressou no Doutorado, no Departamento de Letras da PUC-Rio.

Ficha Catalográfica

Silva, Claudio Felicio Pifano

A página não virada do folhetim : a vingança no cinema contemporâneo / Claudio Felicio Pifano Silva ; orientadora: Vera Lúcia Follain de Figueiredo. – 2021.

233 f. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2021.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Folhetim. 3. Monte Cristo. 4. Melodrama. 5. Vingança. 6. Cinema. I. Figueiredo, Vera Lúcia Follain de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título

CDD: 800

Aos meus pais,
Maria Pifano e Ildefonso Silva,

A Alexei Divino, Marcio Tadeu
e Renato Cordeiro Gomes,
dândis que amavam a ficção.

.

Agradecimentos

À Vera Lúcia Follain de Figueiredo por fazer parte da minha vida como amiga e professora. É uma felicidade ser seu orientando desde o mestrado. Se Edmond Dantès teve o Abade Faria, eu tenho você. Obrigado por me dar o mapa do tesouro para que eu me tornasse uma pessoa melhor. Seu coração conotativo bate em compasso com o meu.

À minha mãe, Maria Pifano (*in memorian*), sem a qual eu não teria vingado e de quem herdei a força para lutar e viver.

Ao Alexei Divino (*in memorian*), irmão que a vida me deu, por me erguer a mão quando mais precisei e não deixar que eu desistisse.

Ao professor Renato Cordeiro Gomes, *in memorian*, dândi-guia pelas ruas da cidade-folhetim. Suas anotações no meu exame de qualificação são como uma preciosa *flânerie* que consultarei para sempre.

Ao amigo e professor Eduardo Miranda, pelo carinho e pela troca constante. Suas observações sobre melodrama e política foram como um farol para esse trabalho.

Ao querido professor Maurício de Bragança, a quem conheci na minha primeira aula com a Vera Follain em 2007 e nunca mais quis perder de vista. Sua contribuição durante a qualificação foi fundamental para o desenvolvimento desta tese.

À querida professora Tatiana Siciliano, pela doçura e generosidade. Suas aulas, das quais tive a alegria de participar como aluno e palestrante, trouxeram reflexões valiosas para a pesquisa.

Ao professor Júlio Diniz por trazer música e literatura numa banca onde ambas são tão importantes.

À professora Rosana Kohl Bines pelas conversas e dicas que muito me acrescentaram.

Aos meus amigos-irmãos Andréia Stenner, Solange Montilha, Suelen Barboza Teixeira, Jailda Rodrigues, Tiago Fonseca, Gilberto Rangel e Joany Castro, pelo amor e por me ajudarem a segurar todas as ondas.

Aos meus primos Dimas e Maria de Fátima Pifano e seus filhos, pelo carinho.

Ao David França Mendes, mestre e amigo, cujas reflexões sobre roteiro foram fundamentais para minha formação e dialogam com questões abordadas nesse trabalho.

A Cristina Gomes, Aluízio Bernardes, Marcela Soares, Andréa Guerra, Ana Karina Porto, Aline Novaes e Marcelo Esteves, amigos queridos, pelo apoio de sempre em diversas empreitadas.

Aos amigos Luiz Baez e Camila Uchoa, sempre tão prestativos e carinhosos comigo.

Às minhas analistas Ana Paula Sartori e Eliane Schermann, por me impulsionarem a seguir em frente na tese e na vida.

Aos amigos Pedro Paulo Malta e Maristela Rangel que, enquanto meus chefes na Funarte, deram a mim todo apoio necessário para a realização do doutorado.

Às queridas amigas e colegas de trabalho desde a Funarte: Eulícia Esteves, Luciana Guilhon, Márcia Cláudia, Joelma Nérís, Maria da Glória e Juracy Lopes.

Aos funcionários da Biblioteca da PUC-Rio que me ajudaram muito durante a pesquisa.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

Resumo

Silva, Cláudio Felício Pifano; Figueiredo, Vera Lúcia Follain de (Orientadora). **A página não virada do folhetim: a vingança no cinema contemporâneo**. Rio de Janeiro, 2021. 233 p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O folhetim se constituiu a partir de outros elementos além do melodrama e possui suas próprias características. Levando em conta tal especificidade, o objetivo da tese é investigar a retomada do folhetim pelo cinema contemporâneo com ênfase no tema da vingança. Isso porque, entre tantas páginas folhetinescas, a página da vingança extrapolou o universo literário e passou a fazer parte de uma memória ficcional mais ampla, na qual *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, ocupa uma posição central. Desde que foi lançada no século XIX, a saga vingativa de Edmond Dantès vem sendo retomada seja por meio da ironia, da crítica, da paródia, da pilhagem narrativa, da reverência ou da adesão em diversos produtos da cultura de massa e em diferentes suportes. Dada essa importância do romance de Dumas, o presente trabalho faz do Monte Cristo um lugar teórico para analisar a vingança como uma máquina de narrar por meio da qual os cineastas discutem questões da contemporaneidade. Como *corpus* para análise foram selecionados os filmes *Kill Bill – Volumes 1 e 2* (2003/2004), de Quentin Tarantino, *Old Boy* (2003), de Chan Wook Park, e *A pele que habito* (2011), de Pedro Almodóvar, produções nas quais o tema da vingança traz à tona questões sobre gênero narrativo, serialidade e tecnologia.

Palavras-chave

Folhetim; Monte Cristo; Melodrama; Vingança; Cinema; Serialidade.

Abstract

Silva, Cláudio Felício Pifano; Figueiredo, Vera Lúcia Follain de (Advisor).
The feuilleton's unturned page: the revenge in contemporary cinema.
Rio de Janeiro, 2021. 233 p. M.Sc. Dissertation – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The *feuilleton* has other elements besides the melodrama and has its own characteristics. The aim of the thesis is to investigate the resumption of the *feuilleton* by contemporary cinema with an emphasis on the theme of revenge. Among so many pages in the *feuilleton*, the revenge page went beyond the literary universe and became part of a fictional memory. Since it was released in the 19th century, *The Count of Monte Cristo* has been taken up again through irony, criticism or parody in diverse products of mass culture and in different media. Due to the importance of Dumas' novel, the present work makes *Monte Cristo* a theoretical place to analyze revenge as a narrative machine through which filmmakers discuss contemporary issues. As corpus for analysis, the selected films were *Kill Bill – Volume 1 and Volume 2* (2003/2004), by Quentin Tarantino, *Old Boy* (2003), by Chan Wook Park, and *The skin I live in* (2011), by Pedro Almodóvar. In these films, the theme of revenge brings up issues of narrative genre, seriality and technology.

Keywords

Feuilleton; Monte Cristo; Melodrama; Revenge; Cinema; Seriality.

Sumário

1. Introdução	12
2. A Página do Folhetim	21
2.1 O Boulevard do Crime	23
2.2 Pantomima, drama burguês, melodrama clássico	25
2.3 O Melodrama Romântico	36
2.4 Jornal, romance, folhetim e fait divers	42
3. Monte Cristo e toda sua quadrilha	63
3.1 Alex, Picaud e Rodolfo	65
3.2 Lord Byron	79
3.3 O Conde em Cordel	96
3.4 Lúcifer	103
4. A vingança como máquina de narrar	108
4.1 A inocência traída	112
4.2 Um sonho de liberdade	121
4.3 Um prato que se come frio	128
4.4 Velhas senhoras endinheiradas	133
4.5 Os vingadores também amam	139
5. Vingadores	146
5.1 Cristo Boy	146
5.2 Rocambole Bill	154
5.3 Na pele da vítima	166

6. Conclusão	174
7. Referências bibliográficas	181
Anexos	188
Apêndice	219

*Eu gostei tanto, tanto quando me contaram
Que lhe encontraram chorando e bebendo na mesa de um bar
E que quando os amigos do peito por mim perguntaram
Um soluço cortou sua voz, não lhe deixou falar
Ah, mas eu gostei tanto,
Tanto quando me contaram
Que tive mesmo que fazer esforço
Pra ninguém notar
O remorso talvez seja a causa do seu desespero
Você deve estar bem consciente do que praticou
Me fazer passar essa vergonha com um companheiro
E a vergonha é a herança maior
Que meu pai me deixou
Mas enquanto houver força em meu peito
Eu não quero mais nada
Só vingança, vingança, vingança aos santos clamar
Você há de rolar como as pedras
Que rolam na estrada
Sem ter nunca um cantinho de seu
Pra poder descansar*

Vingança,

De Lupicínio Rodrigues
Na voz de Linda Batista

Introdução

*“Deixe em paz meu coração
Que ele é um pote até aqui de mágoa
E qualquer desatenção, faça não
Pode ser a gota d'água”
(Gota d'água,
de Chico Buarque,
na voz de Bibi Ferreira)*

Título e enredo da canção mais emblemática de Lupicínio Rodrigues, presente também na música “Ronda” de Paulo Vanzolini e eixo de produtos midiáticos de sucesso como a série “Revenge” (2014) e a telenovela “Avenida Brasil” (2012), o tema da vingança, ainda que visceralmente ligado à literatura romântica nos primórdios do capitalismo, não nasceu com a sociedade burguesa do século XIX. Embora tão velha na literatura quanto a própria literatura, a vingança recebeu no romantismo alguns toques especiais. Tornou-se um recurso de composição literária, de investigação psicológica e de visão de mundo.

De acordo com Antônio Cândido (1964), foi no romantismo que tal tema pôde desempenhar função mais ou menos análoga à das viagens no romance picaresco ou de tradição picaresca. A viagem era a possibilidade de verificar a complexidade do homem e da sociedade, circulando de alto a baixo na escala social. Ao lado do *coeur mis à nu*, que constitui aspecto fundamental do romantismo, por meio do tema da vingança, houve um desnudamento da sociedade.

Publicado originalmente em partes, no correr de um longo período – agosto de 1844 a janeiro de 1846 – o romance-folhetim francês **O Conde de Monte Cristo** escrito por Alexandre Dumas é, ainda hoje, um paradigma para as histórias de vingança. A saga do protagonista Edmond Dantès, injustamente condenado às masmorras do Castelo de If e que volta para destruir seus algozes, é

uma fênix eternamente renascida, com similitudes estruturais e temáticas, em diferentes histórias e suportes.

Este eterno retorno ao Monte Cristo e ao tema da vingança pode ser verificado na própria história do romance-folhetim. Em sua extensa pesquisa acerca do gênero na Europa, Marlyse Meyer (1996) destaca três fases distintas: o folhetim romântico (1836-1850), o folhetim sob a alcunha de “romance popular” (1851-1871) e o folhetim dos “romances de vítima”(1871-1914). De acordo com essa divisão, o vingador arquetípico de Dumas surge na primeira etapa do gênero e reaparece na segunda parodiado na figura do fidalgo Conde Andrea, personagem da série romanesca “Os Dramas de Paris” escrita por Ponson du Terrail a partir de 1857. Já na terceira e última etapa, quando o folhetim passa a se alimentar muito de notícias de crimes e *fait divers* publicados nos jornais populares de um tostão, o herói romântico dá lugar à vítima do erro judiciário.

Cada uma dessas fases do romance folhetim destacadas por Meyer é perpassada pelo romantismo como uma visão de mundo que traz em si a marca da ambivalência em relação às mudanças engendradas pela modernidade. Portanto, os personagens vingadores e suas histórias de vingança servidas em doses diárias no período demarcado pela autora foram se modificando à medida que a sensibilidade romântica e o capitalismo também se modificavam. Em outras palavras, a sensibilidade romântica, que pode ser compreendida tanto como uma rejeição à sociedade burguesa quanto como um ajuste ao sistema capitalista por meio do individualismo (NUNES, 2008), adquiria novos contornos ao mesmo tempo em que a modernidade implementava uma série de modificações no que concerne ao poder, ao uso do dinheiro e à justiça.

Estas modificações da sensibilidade romântica concomitantes às transformações trazidas pelo capitalismo desvelam, portanto, que o romantismo – ao apresentar uma revolta contra vários aspectos da modernidade – é uma crítica moderna à modernidade, uma vez que os românticos não poderiam deixar de ser profundamente formados por seu tempo e isso se reflete em seus textos e criações ficcionais. Assim, em vez de ser um olhar externo, a visão romântica constitui uma “autocrítica” à modernidade (LÖWY E SAYRE, 1995).

Desta forma, como afirma Umberto Eco em seu **Elogio do Monte Cristo** (1989), Dumas tenta uma desconexa e arfante psicologia do super-homem dividido entre a vertigem da onipotência (devido ao dinheiro e ao saber) e o terror do próprio papel privilegiado. É, ao mesmo tempo, atormentado pela dúvida e tranquilizado pela consciência de que sua onipotência nasce do sofrimento.

Já o vingador criado por Ponson du Terrail, não tinha crises de consciência. Mentor do protagonista Rocambole – personagem de caráter intencionalmente duvidoso para ser um duplo do então governante Luís Napoleão – Andrea age com desenvoltura e sem culpa num mundo de trapaceiros que, segundo Meyer, não deixava de ser um retrato do contorno que o sistema capitalista assumia naquele período histórico (MEYER, 1996).

Por fim, os vingadores dos folhetins "romances de vítima" refletem um momento da modernidade no qual se dá um cascadeamento da infração em vários micropoderes, em que a criminalidade torna-se um dos mecanismos do poder (FOUCAULT, 2011). O cotidiano do poderio policial e as cumplicidades que o crime ata com o poder transformam-se em enredos para as histórias seriadas publicadas nos jornais (MEYER, 1996).

Embora com perfis distintos, os vingadores presentes nas três etapas do folhetim acima expostas têm em comum o fato de serem veículos para a crítica romântica às reformas na justiça penal advindas com a modernidade. Em **Vigiar e Punir**, Michel Foucault (2011) destaca que, na França, tais mudanças na esfera da justiça começaram a acontecer em 1791. A partir de então, começaram a surgir inúmeros projetos de reformas, uma nova teoria da lei e do crime, uma nova justificação moral ou política do direito de punir, a abolição das antigas ordenanças, a supressão dos velhos costumes, um novo projeto ou redação de códigos modernos.

V de Vingança

Em 1605, houve na Inglaterra um conspirador chamado Guy Fawkes. Ele fazia parte de um grupo que pretendia matar o rei protestante Jaime I, explodindo o parlamento inglês. Seu intuito e de seus companheiros era restaurar o poder da igreja católica naquele país. Em 2006, Guy Fawkes tornou-se mundialmente popular em razão do filme “V de Vingança” (2006) – uma adaptação dirigida por

James McTeigue da história em quadrinhos homônima de 1982, escrita por Alan Moore e ilustrada por David Lloyd. O personagem central – V – veste uma máscara estilizada de Guy Fawkes e engendra uma elaborada e teatral vendeta para derrubar o Estado totalitário num futuro distópico.

Depois do filme, a máscara do personagem vingador reapareceu na segunda década do século XXI como um ícone recorrente usado por manifestantes em passeatas ocorridas no Brasil e outros países do mundo. O percurso da máscara do mítico vingador do filme para as ruas como uma forma de protesto globalizada contra o poder instituído pelo capitalismo contemporâneo é digno de nota, pois mostra não só a atualidade do tema da vingança, mas como um tópico recorrente do folhetim pode ser profícuo se examinado à luz do contexto atual.

Em outras palavras, se o vingador romântico traduzia uma revolta contra o projeto de modernidade no plano da justiça (sendo, inclusive, uma figura antimoderna, já que a modernidade, como afirma Foucault (2011), pressupunha a mediação de instituições na aplicação da pena ou do castigo), cabe então, no contexto atual, verificar até que ponto a relativização pós-moderna dos paradigmas de valor da modernidade reforça o tópico da vingança.

Outro aspecto da contemporaneidade que justifica um olhar sobre o tema da vingança é a visibilidade midiática. Se num determinado momento do século XIX, o romance-folhetim misturou-se ao *fait divers* dos jornais populares e a figura do vingador passou a ser atrelada ao crime, cabe pensar os contornos que uma vingança passional e seu agente assumem num mundo no qual os veículos de comunicação têm um alcance global, um mundo que se dá como imagem, onde ser filmado e tornar-se mito a ser consumido – ainda que este mito seja um criminoso ficcional ou não – é uma possibilidade concreta.

Além dos aspectos contemporâneos dos quais emergem novas questões acerca do tema da vingança, a ideia deste projeto vem ao encontro do meu desejo de aprofundar a minha pesquisa desenvolvida no mestrado. Sob a orientação da Professora Vera Lúcia Follain de Figueiredo, desenvolvi uma dissertação sobre a permanência do aspecto conflitivo da sensibilidade romântica na cultura de massa, tomando como objeto a telenovela de Gilberto Braga com ênfase no tema do dinheiro como agente de dissolução dos valores. Nesse processo, pude estudar as

interseções e as convergências da literatura na sociedade midiaticizada e o recorte que proponho agora para o doutorado é uma possibilidade de continuar a investigar tais interseções, entretanto mais focado nas relações entre literatura, roteiro e cinema. Isso contribuirá não só para o meu trabalho como roteirista de cinema e TV, mas também me trará conhecimento para que eu possa formar novos roteiristas aptos a atuar no mercado audiovisual brasileiro, uma vez que leciono roteiro numa pós-graduação.

A ação

Partindo do pressuposto de que a vingança é uma página do folhetim que não foi virada e muito menos descartada, o objetivo geral deste projeto é verificar como tal página é reescrita na contemporaneidade. Por isso, tomo como objeto os filmes *Old Boy* (2003), de Chan Wook Park, *A pele que habito* (2011), de Pedro Almodóvar, *Kill Bill Volumes 1 e 2* (2003/2004), de Quentin Tarantino, cujos personagens centrais são vingadores.

Como se vê, são filmes do século XXI que se situam na fronteira de um público mais ampliado e uma pretensão mais artística. Tal escolha foi proposital, porque esse limiar tem sido o lugar privilegiado pela ficção contemporânea. Vale destacar também que o *corpus* reúne filmes de autores contemporâneos, de diferentes culturas, que trabalham com a serialidade e também com um constante movimento de remissão que reafirma a vocação para o comentário, para a metalinguagem, traços que caracterizam a contemporaneidade (FIGUEIREDO, 2010).

Tal escolha não foi aleatória, pois cada um dos filmes traz questões que vão ao encontro do objetivo geral do projeto e de seus objetivos específicos. Um destes é averiguar o papel da tecnologia não só como agente de atualização das peripécias inerentes às vendetas (suplícios, disfarces, crimes, fraudes, espionagens, perseguições etc), mas também como uma instância – assim como a justiça havia sido no folhetim – posta em xeque no mundo contemporâneo.

Cabe aqui delimitar o que é vingança para essa pesquisa. Não se trata de abordá-la como algo abstrato ou de discuti-la sob um viés psicológico ou sociológico. Nem de abordá-la como um ressentimento. Isso porque como bem

diferencia Maria Rita Khel o vingador e o ressentido têm respostas diferentes ao agravo sofrido. O primeiro age. O segundo não:

A vingança deve ocorrer depois de um espaço de tempo durante o qual o contra-ataque da vítima fica como que em suspenso, adiado, mas nunca renunciado, alimentado pela raiva, ou pela impossibilidade do esquecimento de uma raiva passada. Entretanto, no ressentimento, o tempo da vingança nunca chega. O ressentido é tão incapaz de vingar-se quanto foi impotente em reagir imediatamente aos agravos e às injustiças sofridas (KEHL, 2004, p. 14).

Também não há a pretensão de examiná-la sob o ponto de vista da identificação que ela pode gerar na recepção, algo até compreensível, uma vez que, em maior ou menor grau, boa parte dos espectadores pode ter se sentido injustiçada de alguma forma e, em razão disso, pode ter tido o desejo ou a fantasia de se vingar. Erick Bentley, no texto “Vingança, justiça e perdão” em que discute a tragicomédia, vai mais longe nesse raciocínio e afirma que “tirar a forra, praticar vingança, inflingir castigos por reais ou, mais frequentemente, imaginadas maldades – são atitudes que merecem ser consideradas a atividade-base da espécie *Homo sapiens*” (1981).

Mas, embora a própria vida, como afirma Bentley, esteja impregnada pelo fato ou pela imaginação de vingança, essa pesquisa não vai investigá-la dessa forma. Ela será abordada no tecido ficcional como um mote reiterado e reapropriado ao longo do tempo, seja por meio da ironia, da crítica, da paródia, da pilhagem narrativa, da reverência ou da adesão. Trata-se de verificar seu eterno retorno em diferença.

Tanto o Monte Cristo quanto seus desdobramentos em momentos posteriores do folhetim circulam num novo cenário que traz em si as mudanças ambientais e perceptivas que definem a experiência da modernidade: um novo domínio sobre os incrementos do tempo, um desmoronamento das distâncias e uma nova experiência do corpo e da percepção do ser humano, moldada pela viagem a novas velocidades e por novos e atraentes potenciais de perigo (GUNNING *apud* CHARNEY; SCHWARTZ, 2004).

Ao projeto original da desforra engendrada pelo personagem de Dumas acrescenta-se então o sensacionalismo dos crimes relatados nos *faitdivers*, com o quais o público se identifica, segundo Meyer, pela via do medo. Há sim o pavor em relação ao criminoso, mas há também o medo da justiça:

[...] A justiça ameaçadora e taciturna que atinge Edmond Dantès, inocente vítima de infame denúncia. [...] O descaso pela lei por parte dos ricos, a cegueira da justiça para com os pobres. A justiça é cega e engendra todos aqueles “erros judiciários”, geradores de tantos enredos dos folhetins da terceira fase (MEYER, 1996, p. 403).

Como se vê, “uma grande máquina da mentira”, segundo Umberto Eco, como o romance-folhetim, de algum modo, diz a verdade:

Monte Cristo é falso e mentiroso como todos os mitos, verdadeiros em sua verdade visceral e, por isso, capaz de apaixonar até quem conhece as regras da narrativa popular e percebe quando o narrador prende seu público ingênuo pelas vísceras (ECO, 1989, p. 86).

E, ainda hoje, continua a prender – incautos ou não – nas várias facetas que assume no cinema contemporâneo. Em suas relações com a justiça e o crime, a matriz folhetinesca da vingança faz parte de uma retomada vertiginosa, pela narrativa contemporânea, dos subgêneros que tiveram sucesso comercial no século XIX, como o romance policial, o romance histórico e autobiografia. O gênero folhetinesco funciona, no caso, como um dispositivo de sedução, porque facilita o reconhecimento, oferecendo-se como uma chave de leitura para aspectos da contemporaneidade (FIGUEIREDO, 2010).

Desta relação de reconhecimento da engrenagem da vingança na obra de um cineasta estabelece-se então a possibilidade de diferentes modos de fruição por parte do espectador ou o que Eco (1989) classificou em **A Inovação do Seriado** como duplo leitor modelo. O primeiro seria aquele que vê a vingança como dispositivo semântico e é vítima das estratégias do autor que o conduz passo a passo ao longo de uma série de previsões e expectativas. Já outro encararia a obra como produto estético, avaliando as instâncias questionadas pelo autor por meio do tema da vingança. Além disso, seria capaz de reconhecer as citações, as referências e as recorrências à literatura.

Ecos

Em um texto publicado no Segundo Caderno do jornal O Globo em 18 de junho de 2016, Márcio Tavares D’Amaral faz um elogio à música “Mortal Loucura” de Zé Miguel Wisnik. Diz que se trata de um soneto lírico. Metafísico, reflexivo. Bom de ler, excelente poesia, cuja qualidade é o eco: “O fim de cada verso ecoa a última palavra. Sem os quatorze ecos o poema ficaria sem pé nem cabeça. É o eco que dá sentido”.

Tal elogio ao eco pode parecer aqui deslocado nesse que é um pontapé inicial de uma tese sobre a vingança. Mas quando explicitamente há nesse projeto um desejo de pensar a repetição em diferença, a inovação do repetido e a força do reconhecimento, Márcio aponta um horizonte e sua declaração de amor ao poema de Wisnik não fica tão distante da paixão confessa de Flaubert pelos alçapões, disfarces e reviravoltas de Alexandre Dumas.

Segundo D'Amaral, assim como filósofos veem coisas extraordinárias nas mais triviais, no poema, é na hora em que os ecos aparecem que abrimos o sorriso bobo de quem viu os anjos. “A vida fica de repente emocionada. É bom”. E completa: “um eco, que parece uma repetição do que já sabemos, pode ser a chave de uma revelação. Está bem, uma pequena revelação”.

Ora, com as histórias de vingança também não é assim? E isso vai muito além do fato de que todos, em maior ou menor grau, tiveram também na vida seus Castelos de If. Não é um laço apenas pela identificação, mas pelo prazer do reconhecimento de uma estrutura. Temos um equilíbrio inicial. A vida de uma pessoa é barbaramente alterada por uma injustiça. O tempo passa. Um outro espaço se configura. Um outro tempo. Volta então o vingador, preso ao tempo passado, para dar o troco, ir à forra, fazer “justiça”. E, na maioria das vezes, esse herói reto – do ponto de vista do alvo – e torto – do ponto de vista moral – apresenta-se dividido entre seguir com os seus planos ou se curar pelo amor. Uma narrativa clássica, que traz consigo todo um lastro, uma tradição, ecos, movimentos obrigatórios.

É como a ginástica do solo na qual os atletas executam séries exigidas pelo júri e também movimentos livres. Nos Jogos Olímpicos de Montreal em 1976, por exemplo, Nádía Comaneci criou seu próprio movimento e sua originalidade, nascida da exaustiva repetição, valeu-lhe a primeira nota dez da história da ginástica artística. Pode-se dizer que ela fez um ritornelo que, na acepção de Deleuze e Guattari, significa todo conjunto de matéria de expressão que traça um território (1997).

Esse paralelo com a ginástica artística e a criação literária ou cinematográfica é no sentido de mostrar como os ritornelos levam a uma assinatura. Como algo que nasce depois de séries repetidas à exaustão. Esse

projeto é um salto em busca dessa marca do artista que vem da repetição de um tema aparentemente explorado até o limite. Um elogio à criação e aos ecos.

A página do folhetim

“Mas, na manhã seguinte, não conta até vinte.

Te afasta de mim. Pois já não vales nada.

És página virada.

Descartada do meu folhetim”

(Folhetim, de Chico Buarque, na voz de Gal Costa)

O “Empregado público aposentado”, personagem título da crônica escrita por Machado de Assis em 1859, lia todo o jornal, devorava-o, mas não ia ao folhetim, porque “o folhetim é frutinha do nosso tempo”. O tipo machadiano, “carpideira dos velhos sistemas”, dava assim a entender que não estava disposto a perder tempo numa página que não passava de um modismo efêmero. Tamanho desprezo parece inspirar alguns estudos relevantes que relacionam melodrama e cinema, pois, neles, a forma literária nascida na imprensa parisiense durante a primeira metade do século XIX é uma página descartada como na canção.

Quando o folhetim é abordado em tais pesquisas, costuma aparecer reduzido apenas a um deslizamento do melodrama para o suporte impresso. Ele não é visto por si só como uma matriz de características próprias. Só que, embora seja historicamente comprovada a relação entre o que era encenado nos palcos populares e as publicações seriadas dos jornais, a matriz folhetinesca se constituiu também a partir de outros elementos além do melodrama.

“Frutinha” do seu tempo, o folhetim é o resultado da coalizão de alguns fenômenos do século XIX. Ater-se a sua página é, portanto, uma possibilidade de verificar como a cultura do romance e o jornalismo contribuíram para sua escrita. É ver na sua impressão as tintas da modernidade em tensão com o pensamento romântico. E, claro, ressaltar o que do melodrama essa página apropriou, porque não se trata aqui de esvaziar a importância da matriz melodramática para a constituição do folhetim.

Trata-se sim de observar como, a partir das matrizes inscritas em sua página, o folhetim forjou suas próprias feições, tornando-se um fenômeno

moderno único e significativo a ponto de provocar modificações nos mesmos aspectos que o formaram. A verificação dessas transformações que o folhetim engendrou naquilo que o constituiu é então uma forma de buscar traços específicos do gênero, a fim de ver como eles são retomados pelo cinema.

Por isso, a proposta deste capítulo é reler e reescrever a página do folhetim, buscando detectar transformações que o gênero possa ter operado no jornalismo, na literatura e no melodrama. Partindo então do princípio de que a relação do folhetim com tais elementos é uma rua de mão dupla, como instrumento de auxílio para lançar esse olhar na contramão, tomamos como base aquilo que Marlyse Meyer e Vera Santos Dias chamam de “estética do ir e vir” (1983).

Ambas cunharam essa expressão ao constatarem em suas pesquisas inspirações mútuas entre melodrama, drama romântico e folhetim. Nessa estreita relação entre os gêneros, detectaram até o compartilhamento de autores. Alexandre Dumas e Victor Ducange, por exemplo, eram tanto dramaturgos como hábeis romancistas populares. Além disso, como informam as autoras, vários melodramas ganharam o formato impresso e diversos folhetins foram encenados:

[...] a relação do folhetim com o melodrama, que impera então junto com o drama romântico, é estreita. São os espantosos e numerosos “*coups de théâtre*”, as hábeis quedas de pano. Diga-se, aliás, que tanto o folhetim quanto o melodrama têm a ver com a forma romanesca que precede o folhetim em termos de popularidade: o chamado romance negro, ilustrado por Ann Radcliffe, e o romance na linhagem de Richardson, que lança o par jovem virtuosa e seduzida (Pamela) e cínico sedutor (Lovelace). [...] *Os mistérios de Paris*, como veremos, haverão de se inspirar num melodrama; e haverá de se transformar em melodrama após o sucesso de sua publicação no jornal. É a estética do “ir e vir” (MEYER & SANTOS DIAS, 1983, p. 38).

Ao apontar para o trânsito que havia entre os gêneros, campos e suportes, a ideia de uma “estética do ir e vir” ajuda a pensar não apenas sobre deslizamentos, mas também sobre modificações que o folhetim operou no conteúdo e na forma das encenações, dos romances e dos jornais em virtude desse constante movimento. Ou seja, ajuda no deslocamento do olhar aqui proposto, na medida em que possibilita mostrar o que do folhetim deslizou para as outras expressões do século XIX.

É como se pudéssemos revisitar o melodrama, o romance e o jornalismo, vistos agora sob o ponto de vista do folhetim. Nesse caminho de volta, passaremos primeiro pelas feiras e *boulevares*. Faremos isso não apenas porque

nesses locais ficavam os palcos à margem dos teatros oficiais, mas também por serem, como aponta Jean-Marie Thomasseau (2005), um espaço propício para a permissividade entre as formas e os conteúdos de diferentes expressões da modernidade, para o ir e vir.

2.1

O boulevard do crime

*“Meu gesto é no momento exato em que te mato
 Minha pessoa existe
 Estou sempre alegre ou triste
 Somente as emoções
 Drama
 E, ao fim de cada ato, limpo no pano de prato
 as mãos sujas do sangue das canções”*
(Drama, de Caetano Veloso, na voz de Maria Bethânia)

Durante o século XIX, nos teatros parisienses que apresentavam melodramas, os balcões e galerias, por estarem mais perto do teto, eram chamados de *paradis*. Destinados a quem só podia pagar pelos ingressos mais baratos, esses locais reuniam por isso as classes populares. A visão do palco podia não ser a mais privilegiada, mas isso não impedia o povo de acompanhar as encenações de forma apaixonada e participativa, aplaudindo ou vaiando intensamente com a mesma sinceridade.

Em 1945, o cineasta Marcel Carné e o roteirista Jacques Prévert recriaram a situação descrita acima logo na sequência inicial do filme *Les enfants du paradis*. Em entrevistas de ambos na época do lançamento, republicadas pela revista *L'Avant Scène Cinéma* em 1967¹, o diretor explica que a película é uma homenagem ao teatro e que os filhos do paraíso, também chamado de galinheiro, seriam os atores: “On dirait aujourd’hui les enfants du poulailler, ce sont les

¹ A entrevista encontra-se disponível no site do Instituto Moreira Salles: <<https://www.marcel-carne.com/les-films-de-marcel-carne/1945-les-enfants-du-paradis/interview-de-marcel-carne-et-jacques-prevert-in-lavant-scene-cinema-1967/>>.

acteurs, les fils chéris du public”. Já o roteirista inclui o público popular entre os “enfants”: “Ce sont les acteurs... et le public aussi, le public populaire et bon enfant!”.

Nessas mesmas entrevistas, Carné explica que o filme é uma tentativa de traçar o começo da vida profissional do ator Frédérick Lemaître e do mímico Baptiste Debureau no teatro Funambules localizado no Boulevard du Temple, que ficou conhecido como Boulevard do Crime menos pela periculosidade e mais pelos melodramas criminais encenados nos teatros que ali existiam. Entretanto um dos personagens centrais do filme é Pierre François Lacenaire, um dândi criminoso e escritor.

Embora Lemaître, Debureau, Lacenaire e o local onde se passa a ação tenham realmente existido, a trama, segundo Carné, é imaginada². Na ficção, esses três homens juntam-se ao conde Édouard de Montray, personagem inspirado no Duc de Morny, na disputa pelo amor de Garance. Ela ama e é amada pelo mímico Debureau. Mas, incriminada por Lacenaire, é obrigada a se casar com o conde para se safar da prisão.

Quinze anos se passam, Garance reaparece e encontra Debureau casado com Nathalie – a filha do dono do teatro que sempre amou o mímico mesmo sem ser correspondida. Garance então vai embora. Debureau, ao saber tarde demais do retorno do seu eterno amor, corre atrás da carruagem da amada, que atravessa a festa de carnaval no Boulevard. Mas é impedido pelo frenesi da multidão de foliões de alcançar Garance.

Apesar do entrecho melodramático, *Les enfants du paradis* recebeu a etiqueta mais “nobre” de “realismo poético”. Mas isso não impede que o filme seja um instrumento valioso para pensar o melodrama e os gêneros, além do folhetim, com os quais ele dialoga. Os personagens, em especial Debureau, Lemaître e Lacenaire, funcionam como ótimos cicerones nesse “ir e vir”.

² Quentin Tarantino faz o mesmo com os personagens de *Bastardos inglórios* (2009) e *Once upon a time in hollywood* (2019). Reescreve os destinos de Hitler e Sharon Tate.

2.2

Pantomima, drama burguês e melodrama clássico

“Na frente do cortejo.

O meu beijo.

Forte como o aço.

Meu abraço.

São poços de petróleo.

A luz negra dos teus olhos.

Lágrimas negras caem, saem,

Doem”

(Lágrimas negras,

de Jorge Mautner e Nelson Jacobina,

na voz de Gal Costa)

Antes de realizarem *Les enfants du paradis*, a ideia de Carné e Prévert era fazer um filme sobre a lanterna mágica. Mas os produtores recuaram com medo de investir no assunto. A dupla precisava de um novo tema e ele surgiu durante um encontro com o ator Jean-Louis Barrault num café de Nice. “Pourquoi ne feriez-vous pas un film sur les Funambules... la pantomime... le boulevard du crime... Debureau... etc. ?”³, sugeriu o ator. O cineasta e o roteirista levaram a ideia aos produtores. Estes, como já havia sido encenada uma peça sobre o tema, sentiram-se seguros para investir.

Jean-Louis Barrault então reviveu no cinema Baptiste Debureau, mestre na arte das tradicionais pantomimas que, inicialmente mudas e depois dialogadas, deixaram a sua marca nas técnicas melodramáticas. No filme, o personagem mostra a permissividade entre os gêneros, uma vez que ele executa a pantomima nos melodramas encenados no Teatro Funambules.

Segundo Jean-Marie Thomasseau (2005), o melodrama herdou da pantomima a tipificação simplificadora dos personagens, a *mise en scène*

³ “Por que você não faz um filme sobre os Funambules... pantomima... boulevard do crime... Debureau... etc. ?”, Jacques Prévert contou sobre essa sugestão feita por Barrault na entrevista que concedeu a Cécile Agay, publicada na revista Action em abril de 1945. Site do Instituto Moreira Salles: <<https://www.marcel-carne.com/les-films-de-marcel-carne/1945-les-enfants-du-paradis/interview-de-marcel-carne-et-jacques-prevert-in-lavant-scene-cinema-1967/>>.

movimentada na qual a interpretação por meio da mímica era posta em relevo e também a temática obsessional, cujo roteiro ia da perseguição ao reconhecimento. Tal temática – comum a outras formas de expressão artística daquele tempo – teve sua origem no chamado “gênero romanesco” que, apesar de até então ser pouco valorizado pelos meios literários, foi para o melodrama, uma fonte inesgotável de intrigas e peripécias:

Não apenas os romances ingleses, como **O castelo de Otranto** (1764), de Horace Walpole, **Ambrosio ou le moine**, de “Monk” Lewis, **Os mistérios de Udolphe** (1794), **O italiano ou o Confessionário dos penitentes sombrios** (1797), de Ann Radcliffe, a ele deram sua contribuição, como também os romances franceses de época, sobretudo aqueles de F. Ducray-Duminil, como **Victor ou A criança da floresta** (1796), **Coelina ou A criança do mistério** (1800), **Os pequenos órfãos do Hameau** (1800), **Paul ou A Coragem abandonada** etc, tão ricos de episódios tormentosos e de maquinações complicadas (THOMASSEAU, 2005, p. 21, grifo meu).

A criação romanesca não apenas forneceu ao melodrama a maior parte de seus canovas⁴, como manteve com o gênero, ao longo de todo o século XIX, estreitos vínculos. A partir do melodrama romântico, como veremos adiante, os autores das peças passam a ser também romancistas, desenvolvendo os mesmos temas nos palcos e folhetins. Geralmente, o romance precedia a criação cênica, mas o fenômeno inverso também acontecia. Estas trocas contínuas conduziam a produtivas colaborações entre os romancistas profissionais e os homens de teatro:

Os fenômenos de empréstimos e estas passagens incessantes dos mesmos assuntos de um modo de expressão a outro, além de proporem interessantes questões estéticas sobre as relações entre os gêneros, colocam em evidência a influência, desde o início do século XVIII e ao longo de todo o século XIX, das técnicas e da imaginação romanesca em todas as formas de expressão teatral, pois o fenômeno não se restringia apenas ao melodrama, do qual Nodier dizia, entretanto, ser uma extensão do romance (THOMASSEAU, 2005, p. 21).

Mas ainda debruçados sobre a pantomima, vale ressaltar que o gênero auxiliou o melodrama a se fixar como uma forma expressionista, cujos personagens dizem repetidamente seus estados e condições morais e emocionais, suas intenções e motivos, sua maldade e bondade. A pantomima aparecia em momentos culminantes e situações extremas da encenação nas quais eram necessários meios não-verbais para a expressão de significados. Contudo ela não deixava de estar presente quando havia a palavra, porque os personagens melodramáticos procuravam externar as emoções o tempo todo por meio da postura e dos gestos, evocando assim o que Peter Brooks chama de “texto da mudez” (1995):

⁴ Espécie de roteiro de encenação utilizado inicialmente na commedia dell’arte.

The use of mute gesture in melodrama reintroduces a figuration of the primal language onto the stage, where it carries immediate, primal spiritual meanings which the language code, in its demonetization, has obscured, alienated, lost. Mute gesture is a expressionistic means – precisely the means of melodrama – to render meanings which are ineffable, but nonetheless operative within sphere of human ethical relationships. Gesture could perhaps then be typed as in the nature of a catachresis, the figure used when there is no “proper” name for something. (BROOKS, 1995, p. 72)⁵.

Além dos gestos, o "texto da mudez" apresenta-se no melodrama por meio de mais outros dois elementos: o personagem mudo e o tableau. O primeiro junta-se a uma galeria de personagens cegos, paralíticos e inválidos de vários tipos, cujas presenças evocam a hipérbole do conflito ético e a luta maniqueísta próprios do gênero melodramático. Ou seja, as condições físicas são usadas para representar dilemas morais e emocionais extremos. Mas, nessa galeria de personagens privados de algum sentido, os mudos têm um lugar especial como explica Peter Brooks:

One is tempted to speculate that the diferente kinds of drama have their corresponding sense deprivations: for tragedy, blindness, since tragedy is about insight and illumination; for comedy, deafness, since comedy is concerned with problems in communication, misunderstandings and their consequences; and for melodrama, muteness, since melodrama is about expression⁶ (BROOKS, 1995, p. 57).

Para exemplificar isso, Brooks cita a peça *La pie voleuse* – de Caigniez e D'Aubigny – na qual o jovem mudo Eloi é acusado por um assassinato que não cometeu. No segundo ato, o rapaz é levado a julgamento. Nesse momento, a “dramaturgia da mudez” atinge o seu ponto alto, pois um jovem inocente perante um tribunal mostra-se impotente e incapaz de se defender. Embora o juiz designe a personagem Dame Gertrude como intérprete de Eloi, há detalhes da intriga que, a despeito de todo seu esforço para ajudar o réu, ela não consegue traduzir. O ator que interpreta Eloi emprega toda a arte da pantomima para se fazer entender e escapar da prisão.

Já na peça *Le Vieux Caporal*, de Dumanoir e Dennery, o velho soldado considerado morto que retorna para restabelecer a si mesmo e sua família é

⁵ O uso de gestos mudos no melodrama reintroduz uma figuração da linguagem primordial no palco, onde carrega significados espirituais primordiais imediatos que o código da linguagem, em sua desmonetização, obscureceu, alienou, perdeu. O gesto mudo é um meio expressionista - precisamente o meio do melodrama - para traduzir significados que são inefáveis, mas ainda assim operantes no âmbito das relações éticas humanas. O gesto poderia, então, ser digitado como na natureza de uma catacrese, a figura usada quando não há um nome "próprio" para algo.

⁶ Ficamos tentados a especular que os diferentes tipos de drama têm suas correspondentes privações de sentido: para a tragédia, a cegueira, já que a tragédia tem a ver com insight e iluminação; para a comédia, a surdez, visto que a comédia se preocupa com os problemas de comunicação, os mal-entendidos e suas consequências; e para melodrama, mudez, uma vez que melodrama se trata de expressão.

atingido por uma apoplexia que o deixa mudo. Incapaz, assim, de elucidar identidades equivocadas e de esclarecer pela via da palavra a falsa acusação de roubo que pesa sobre ele, o personagem tenta transmitir sua mensagem por meio de um show mudo, uma tarefa excruciante, especialmente porque a articulação-chave deve ser a revelação do nome da verdadeira heroína:

At the moment of final crisis – as the heroine is about to sign a wedding contract with the villain, and her adorer has cocked his pistol to end his days – the Caporal leaps to prevent the suicide, the pistol goes off next his ear, and the shock restores his power of speech in time for the proper recognitions to be effected and for a satisfactory denouement to be achieved⁷ (BROOKS, 1995, p. 60).

Eloi e Caporal⁸ são personagens que, em razão da mudez, ficam impotentes em determinadas situações e levam o público a se engajar aflitivamente em suas histórias ao fazê-lo experimentar a mesma impotência. Alexandre Dumas utiliza esse mesmo artifício melodramático da limitação física como forma de construção do suspense. Em *O conde de Monte Cristo*, o personagem Noirtier de Villefort, pai do juiz de Villefort – um dos homens que levaram Monte Cristo à prisão – tem o corpo paralisado em função de uma síndrome rara⁹, que o impede também de falar. Para proteger a si mesmo e sua neta Valentine de serem envenenados por sua nora, ele precisa comunicar suas intenções e os perigos que o rondam por meio da expressão do olhar.

Dumas codifica as piscadas de olho do avô para a neta, a fim de que o personagem consiga se comunicar. Uma piscada significa x, duas piscadas, y, e assim por diante. Além disso, Valentine tem sempre um dicionário à mão. Quando o avô quer dizer alguma coisa, ele pisca o olho até a neta parar na letra do alfabeto que inicia a palavra que ele deseja falar. Depois, continua piscando até Valentine

⁷ No momento da crise final - quando a heroína está prestes a assinar um contrato de casamento com o vilão e seu verdadeiro amor engatilhou sua pistola para tirar a própria vida - os saltos de Caporal impedem o suicídio, a pistola dispara perto de sua orelha, e o choque restaura sua capacidade de falar a tempo para que os reconhecimentos adequados sejam efetuados e um desfecho satisfatório seja alcançado.

⁸ O personagem Caporal *foi especialmente* escrito para o ator Frederick Lemaître, que é um dos personagens reais retratados de forma imaginada, segundo Marcel Carné, no filme *Les enfants du paradis*. A peça e a direção foram concebidas como um veículo para o célebre Lemaître poder mostrar seu talento como mímico, exímio uso dos gestos e expressões faciais (Brooks, 1995).

⁹ Noirtier sofre *de* síndrome do encarceramento, uma rara condição, na qual os movimentos do corpo inteiro são paralisados com exceção dos olhos, mas as faculdades mentais se mantêm perfeitas. Ela ocorre devido a incapacidade do cérebro de comunicar-se com os músculos, devido à fraca recepção dos impulsos elétricos pelas fibras musculares. Em alguns casos a síndrome causa paralisia total apresentando um quadro semelhante à morte cerebral, em outros, o paciente consegue mover os olhos verticalmente e eventualmente as pálpebras. Atualmente a condição é incurável e grande parte dos portadores morre no primeiro ano após entrar na condição.

encontrar a palavra¹⁰. Só que, nos momentos em que ambos estão em perigo, o tempo urge e esse processo de tradução do texto da mudez acaba por gerar a tensão no leitor.

Alfred Hitchcock apurou essa técnica a ponto de se tornar um mestre. Em *A tortura do silêncio* (1951), o protagonista não é propriamente mudo, mas – por ser padre – não pode revelar a identidade do verdadeiro assassino, pois esta lhe foi dita sob o segredo da confissão¹¹. Como o criminoso usava uma batina no dia em que matou a vítima, as suspeitas acabam por recair sobre o padre, fazendo assim com que o personagem principal encarne o homem errado/inocente perseguido, figural central e recorrente no universo hitchcockiano. Já em *Janela indiscreta* (1954), Hitchcock faz o espectador experimentar a imobilidade do personagem do fotógrafo voyeur. Este, com uma perna quebrada, não pode fazer nada ao ver sua namorada ser acuada pelo assassino do prédio em frente.

Como se vê, a ideia do personagem mudo (ou de alguma maneira impotente), a fim de obter um efeito expressivo e engajamento do público, é um aspecto do melodrama que continua a ser atualizado pelo cinema. E, ainda nessa seara do “texto da mudez”, outro recurso do gênero teatral presente no cinema contemporâneo, sobretudo nos filmes que dialogam com as produções cinematográficas melodramáticas realizados nos Estados Unidos e na América Latina nas décadas de 1940 e 1950, é o *tableau*.

No *Traité du melodrame*, um jocoso opúsculo, segundo Thomasseau (2005), que circulava em 1817, a configuração do tableau era determinada da seguinte forma: ao final de cada ato, os personagens deviam estar juntos e adotar posturas distintas que correspondessem à situação de sua alma. O desesperado, por exemplo, devia arrancar os cabelos. O alegre chutava uma perna no ar. O que tinha dor colocava a mão na testa. A razão para o tableau era, portanto, dar ao espectador a oportunidade de identificar emoções e estados morais expressos por meio de sinais visíveis e claros.

¹⁰ Atualmente, um *software* chamado Dasher, associado a um processo que rastreia as piscadas, permitem que as vítimas da síndrome do encarceramento se comuniquem. Dumas havia pensado uma solução para o problema bem antes disso.

¹¹ O título do filme em inglês é *I confess*.

A ideia de um tableau de sentimentos ocupa um lugar central nos escritos de estética de Denis Diderot que foram fundamentais para a edificação do drama burguês. Crítico à fala excessiva na *tragédie classique* francesa, Diderot dá atenção em suas reflexões à linguagem do gesto, à forma da pantomima:

Falamos demais em nossos dramas, e, conseqüentemente, nossos atores não desempenham muito. Perdemos uma arte, cujos recursos os antigos conheciam bem. A pantomima desempenhava outrora todas as condições, os reis, os heróis, os tiranos, os ricos, os pobres, os habitantes das cidades, aqueles do campo, escolhendo em cada estado o que lhe é próprio; em cada ação, o que ela tem de marcante (DIDEROT *apud* SZONDI, 2004, p. 107).

Diderot insiste então para que os dramaturgos sigam o exemplo de Richardson no romance e escrevam sua pantomima. Ele oferece um exemplo ao reformular o final de sua peça *O filho natural*, transformando-o em um drama sem palavras e considera o efeito obtido como avassalador. A partir daí, ele desenvolve uma teoria completa do uso de *tableau*, defendendo o agrupamento de pessoas em posturas e gestos que mostram suas reações a uma forte peripécia emocional (BROOKS, 1995).

O *tableau* seria, portanto, o quadro cênico definido como uma disposição tão verdadeira dos personagens sobre o palco que, representada fielmente por um pintor, seria agradável numa tela. Diderot preferia o *tableau* ao *coup de théâtre*¹², ou seja, ao incidente inesperado e imprevisto que interfere no estado dos personagens e subitamente os modifica. Tal preferência, segundo Szondi – baseado na perspectiva do ensaio de Max Weber –, encontra explicação na conduta racional da sociedade burguesa do século XVIII, que teria por missão a eliminação do acaso:

Talvez, tenha cooperado na proscrição do *coup de théâtre*, mais do que o tipo social do primeiro capitalismo – o ponderador e calculador, avesso à especulação e entendendo o trabalho por algo incessante – o lugar social deste tipo, isto é, sua família e o *interieur*. É na corte que os *coup de théâtre* encontram seu lugar, eles espelham o humor suscetível dos príncipes, a inconstância das coalizões ali onde cada um está à caça de poder, favor e sorte [...] (SZONDI, 2004, p. 113).

Então, enquanto as grandes famílias feudais, as casas e as linhagens se defrontavam em lutas pelo poder e em intrigas da corte, a pequena família burguesa do século XVIII, diferentemente daquela do XIX e do XX, estava unida na certeza de que cada um quer bem ao outro. A relação dos membros da família entre si era determinada pela comoção. Daí a proscrição do *coup de théâtre*

¹² *Coup de théâtre* é assim denominado porque sentido como falso, como meramente teatral, isto é, efetuado pelas regras do teatro.

apontada por Szondi. Mas cabe ressaltar que ele foi proscrito do teatro proposto por Diderot¹³.

É nos dramas burgueses que o tempo parece querer sempre parar. Como em um *tableau*, os personagens comovidos, com lágrimas nos olhos, contemplam uns aos outros e a si mesmos, além de se deixarem contemplar pelo mundo ao redor, do qual os espectadores também fazem parte.

Choram-se lágrimas de comoção (como é bom, como é amável o outro), choram-se lágrimas de sofrimento (como é triste o que se passa com o outro, pois ele é bom). A sentimentalidade é a cortina de lágrimas da família burguesa, que os representantes do drama no século XIX – Hebbel, Ibsen, Strindberg – vão rasgar em pedaços para mostrar as mentiras que se escondem atrás dela (SZONDI, 2004, p. 90).

A adoção do *tableau* é um dos aspectos que mostram como o drama burguês influenciou o melodrama clássico – assim chamado de acordo com a periodização proposta por Jean-Marie Thomasseau (2005). Segundo o teórico, a etapa clássica do gênero teria se iniciado por volta de 1795, quando a palavra melodrama¹⁴ passou a designar a manifestação teatral cujos elementos fundamentais podem ser identificados ainda hoje em desdobramentos na literatura, no cinema, no rádio e na televisão.

Tal forma assumida pelo melodrama no final do século XVIII teve sua origem favorecida pelo édito de liberação de 1791, pois este permitia a todo cidadão construir teatros públicos e, neles, representar peças de todos os gêneros. Então, é sob o Diretório, quando o público dos teatros populares ainda conserva o fervor da Revolução Francesa, que a fórmula melodramática nasce e permanece sem alterações significativas até 1823. Nesse período, o melodrama aparece como um gênero teatral otimista, que busca exorcizar, pela imaginação, os transtornos revolucionários.

¹³ O *tableau* se mantém no melodrama clássico, mas com o advento do Romantismo e do folhetim, as peças adotam muito mais os *coup de théâtre*. Coincide com o período em que a burguesia, já alçada à condição de nova aristocracia, a aristocracia do dinheiro, se devora na luta capitalista. As reviravoltas dos *coups de théâtre* são, portanto, mais condizentes com os riscos do sistema capitalista consolidado do que o *tableau*, mais condizente com a fase de acumulação do capital.

¹⁴ Em sua investigação acerca das origens do melodrama, Jean Marie Thomasseau (2005) afirma que a palavra nasceu na Itália no século XVII para designar um drama inteiramente cantado. De acordo com o autor, o termo só apareceria na França no século seguinte associado, inicialmente, a peças cujas principais características eram a utilização da música como apoio para os efeitos dramáticos, além de certa desobediência aos critérios clássicos que regiam o teatro da época.

Assim, a ética melodramática realizava os desejos de todas as camadas da sociedade. À burguesia fornecia o culto da virtude e da família, além de uma reação aos excessos do teatro anticlerical e do teatro *noir* importado da Inglaterra. Ou seja, o melodrama clássico era duplamente aplaudido pelos burgueses: por se opor a um teatro pessimista e, sobretudo, por resgatar os valores tradicionais caros às classes médias, como a honra e o senso de propriedade.

Por sua vez, o poder estabelecido – já sob o Consulado e, posteriormente, sob o Império – aproveitou da melhor forma possível o entusiasmo das classes populares pelo melodrama. Através de uma censura eficaz e discreta e com a cumplicidade mais ou menos consciente dos autores, o Estado procurou usar os espetáculos como plataforma de reconciliação de todas as ideologias, numa tentativa de reconstrução nacional e moral ou, ao menos, na busca do fortalecimento das instituições, morais e religiosas.

Logo, em virtude das intenções que o circundavam, o melodrama clássico caracterizava-se por ser uma criação estética formalizada segundo padrões bastante precisos, atrelados a uma missão educadora. A opção dos autores por um discurso pedagogizante justificava-se pelo público, formado por cidadãos das classes populares, incultos em sua maioria:

Para este público novo, no qual se desejava inculcar certos princípios de sadia moral e de boa política, era necessário elaborar uma estética ao mesmo tempo rigorosa e prestigiosa. Para fazê-lo, os melodramaturgos contiveram os excessos revolucionários e codificaram o gênero, em nome da verossimilhança e da conveniência, desejando, num primeiro momento, relacionar o espírito do melodrama ao prestígio da tragédia (THOMASSEAU, 2005, p. 28).

Em razão dessa vontade dos autores de marcar a influência do melodrama clássico pela tragédia, entre as convenções do gênero nessa fase havia uma preocupação no sentido de respeitar as unidades de tempo, ação e espaço e a divisão do espetáculo em três atos. Entretanto, mesmo com esse respeito a tais convenções, a influência da tragédia sobre o melodrama sempre se mostrou menor do que a do drama burguês do século XVIII. Embora para os melodramaturgos do período clássico não fosse muito lisonjeira essa associação, a “poética” do melodrama – que aparecia geralmente nas notas que precediam as peças impressas

e, mais claramente, nos escritos teóricos de René Charles de Pixérécourt¹⁵ – assemelha-se ao gênero consagrado por Diderot. (Thomasseau, *op.cit*)

Foi com *Coelina ou l'Enfant du mystère*¹⁶¹⁷, obra considerada – tomando-se como referência o entusiasmo do público e a opinião quase unânime da crítica – como o primeiro verdadeiro melodrama, que Pixérécourt fixou o arcabouço e os cânones do melodrama clássico. Isso porque a peça, que conta a história de uma órfã herdeira vítima da perseguição de um vilão inescrupuloso, trazia um conjunto de elementos temáticos que seriam retomados seguidamente sob diversas formas. Esses diferentes desenvolvimentos dos temas expressam a gama de variações do imaginário melodramático, que, segundo Thomasseau (2005), está entre os mais ricos da literatura.

Porém, o autor ressalta que, em relação ao tema da perseguição – pivô de toda intriga melodramática –, a imaginação característica do gênero joga mais com as peripécias do que sobre os motivos da ação, pois o vilão, ou seja, aquele que personifica a perseguição age sempre impulsionado pelas mesmas razões: vingança, ambição, dinheiro e, raramente, o amor-paixão – sentimento que, no melodrama clássico, é deliberadamente colocado muito aquém do senso de honra, do devotamento patriótico e do amor filial ou maternal, pois era considerado pelos autores como prejudicial à divisão maniqueísta da humanidade proposta pelo gênero.

¹⁵ No final da vida, Pixérécourt admitiu a influência de Diderot e Mercier, entre outros dramaturgos burgueses (Thomasseau, *op.cit.*).

¹⁶ Dufour, honesto burguês, acolheu em sua casa sua sobrinha Coelina, cuja fortuna ele administra, também honestamente. Por delicadeza, ele hesita em dar a mão da jovem a seu filho Stéphan, apesar do amor que ambos sentem um pelo outro. Dufour dá também comida e abrigo para um pobre mudo, Francisque Humbert, doente devido a agressões sofridas. O pobre homem desperta a compaixão de Coelina, que vela por ele com ternura. Os escrúpulos de Dufour a propósito da herança de Coelina levam-no a aceitar o pedido de sua mão por um certo Truguelin. Quando Truguelin visita Dufour, ele encontra e reconhece Humbert que, por seu turno, treme à visão do visitante, no qual ele identifica um de seus antigos agressores. Para evitar ser desmascarado, Truguelin trama com Germain, alma perversa que é seu criado, a morte de Humbert. Coelina, que vela o doente, surpreende a conversação, prevenindo e tranquilizando Humbert. Assim, no momento em que Truguelin ameaça o mudo com seu punhal, este lhe aponta um par de pistolas. Com o barulho da briga, Dufour acode. Coelina desmascara Truguelin, que é perseguido. Mas ela não sabe que o vilão não abandonará a partida. Ele deseja ao mesmo tempo Coelina e sua fortuna. Por ocasião da explicação final, vai-se descobrir que antes de se casar com o irmão de Dufour, Isolina, mãe de Coelina, havia casado secretamente com Humbert. Truguelin, aproveitando-se de uma ausência de Humbert, obrigara Isolina a se casar com o irmão de Dufour, pois este legaria aos filhos dela todos os seus bens e Truguelin esperava apoderar-se de sua riqueza, casando-se com Coelina. Quando Humbert quis retomar sua filha, provocou a cobiça e a perseguição do vilão. Tudo se encerra com um balé e um último *vaudeville* onde se canta: Zig Zag Dão Dão. Nada esquenta a cadência como uma boa ação (Thomasseau, 2005).

¹⁷ Baseada no romance *Coelina ou A criança do mistério* (1800), de F. Ducray-Duminil

A crítica da época era simpática ao tema do amor justamente por ele trazer originalidade a uma demarcação tão rígida. Mas, de acordo com a ética do melodrama clássico, o amor-paixão é uma falta contra a razão e o bom senso, um fator de desequilíbrio pessoal e social que toca, essencialmente, vilões e tiranos. Daí, nos jovens pares amorosos, sua expressão ser limitada a clichês e fórmulas usuais e, mesmo entre os vis, ele se reduzir a gestos e palavras que mal disfarçam o real desejo de apropriação de um dote ou uma herança. Por isso, à pintura do amor-paixão, os melodramaturgos desse período preferiam a expressão patética do amor maternal e filial contrariado, com as separações, os dilaceramentos e o reconhecimento que, ao lado da perseguição, é o outro grande tema recorrente do gênero nessa fase.

Entretanto, ao contrário da perseguição que se desenvolvia ao longo da quase totalidade dos três atos, o reconhecimento intervinha apenas nas últimas cenas ou nos finais dos atos, a fim de corrigir uma série de enganos que possibilitavam o desenvolvimento da intriga pelo vilão, tais como: cartas extraviadas, perdidas ou re-encontradas; encontros desmarcados, falsos endereços, crianças trocadas, semelhanças fortuitas ou premeditadas, usurpações de qualidades ou de títulos. Em outras palavras, o reconhecimento permitia o esclarecimento dos mal-entendidos e o restabelecimento das famílias, promovendo o retorno a uma ordem cujo equilíbrio havia sido quebrado com a chegada do vilão.

Para Thomasseau (2005), é justamente essa bipolaridade temática da perseguição e do reconhecimento que confere ao melodrama clássico sua dinâmica própria, isto é, uma longa escalada do patético, escandido pelas fortes cenas de perseguição, seguida de uma brusca queda da tensão e da pacificação dada pelo reconhecimento:

“Encontrei uma mãe querida e um pai adorado, para ficar com eles para sempre! Os malvados não nos atormentarão mais e nós todos seremos felizes”, diz o personagem Isaac, em *Le Sacrifice d'Abraham* (1816), de Cuvelier. Nesta técnica dramática, é menos o trágico o que se procura suscitar, e muito mais, ao mesmo tempo, o patético, a sensação e o sensacional (THOMASSEAU, 2005, p.37).

Esse roteiro de encenação do melodrama clássico – que vai da perseguição ao reconhecimento final, sendo o vilão castigado para contentar um público ávido por compensação – passa a conhecer modificações a partir de 1815. É quando os autores, sob a pressão da sensibilidade romântica que havia ganhado força com a

queda do Império naquele ano, começam a dar cada vez mais importância à pintura dos amores infelizes.

Por isso, surgem também os adultérios femininos, já que a mulher – antes a encarnação das virtudes domésticas ou, como as crianças, apenas uma vítima frequente do vilão – passa a ser devastada pelas paixões. Assim, o casamento – sempre presente na última cena e em torno do qual a família burguesa se reagrupava para enfrentar as dificuldades da vida – foi dando lugar, à medida que a mentalidade do gênero teatral mudava, a outras ligações menos estáveis e mais passionais. Com o tempo, essa tendência evoluiu para uma verdadeira “adulterolatria” e, pouco a pouco, as intrigas foram povoadas de bastardos, de mães solteiras, de crianças perdidas e re-encontradas e de pais indignos e indignados lançando maldições sobre sua progenitura (THOMASSEAU, 2005).

Essas mudanças em relação ao tema do amor foram alguns dos resultados dos violentos ataques imbuídos do ímpeto sentimental e social do Romantismo contra a missão moral e civilizatória que havia sido engendradora, deliberadamente, pelos autores do melodrama clássico, com o intuito de disseminar ideais didáticos e sociais num momento da história onde se observava, ao mesmo tempo, um enfraquecimento e um alargamento da cultura. Entre esses ideais estavam a abnegação, o gosto do dever, a aptidão para o sofrimento, a generosidade, o devotamento e a humanidade que deviam ser praticados, mantendo-se o otimismo e a confiança inabalável na providência, pois esta ajudaria sempre aquele que soubesse ajudar a si mesmo.

A moral do melodrama clássico procurava, além disso, reabilitar a família e a pátria sob a ideia de que a verdadeira felicidade para um esposo era estar ao lado de sua mulher e de seus filhos, no seio de uma família cujo amor ele mereceria por suas virtudes. Tal moral ensinava ainda a necessidade da manutenção da hierarquia social, além do devotamento incondicional do servidor a seu patrão e do soldado a seu chefe. Por fim, os ideais difundidos pelo gênero serviram também para agenciar novos recrutas, já que, nos espetáculos históricos e militares, havia sempre personagens de bravos soldados a falar sobre a felicidade e a honra de servir nos quadros da Grande Armada.

Em oposição a essa moral conservadora que mantinha o fervor militar associando-o à estabilidade política e social e ainda ao culto da virtude, a nova mentalidade coletiva representada pelo Romantismo, além da já mencionada importância dada ao amor passionai, promoveu, no melodrama, uma inversão de valores sociais e estéticos.

Tais inovações definem o que Thomasseau chama de melodrama romântico, que teria ido, segundo a periodização proposta pelo autor, de 1823 a 1848. E, se para o período anterior, o personagem de Baptiste Debureau foi um excelente guia, nessa nova etapa, melhor cicerone que o personagem de Frederic Lemaître, um questionador das convenções do gênero, não há.

2.3

Melodrama romântico

*Onde queres revólver, sou coqueiro
E onde queres dinheiro, sou paixão
Onde queres descanso, sou desejo
E onde sou só desejo, queres não
(O queres, de e na voz
de Caetano Veloso)*

Na peça *Le vieux Caporal*, escrita especialmente para ele, Frederick Lemaître, que é um dos personagens reais retratados, de forma imaginada, por Marcel Carné no filme *Les enfants du paradis*, pôde, no papel do herói emudecido, mostrar seu talento como mímico, seu exímio uso dos gestos e das expressões faciais. Então, assim como Debureau, ele poderia também conduzir-nos por um percurso que mostrasse as conexões entre a pantomima, o drama burguês e o melodrama clássico. Mas sua rebeldia torna-o um guia mais adequado para falarmos das modificações que aconteceram no melodrama com o advento do Romantismo.

De acordo com Thomasseau, dois episódios precipitaram a chegada do movimento romântico ao teatro popular: a visita dos atores ingleses a Paris em 1822 e as representações da peça *L'Auberge des Adrets*, na qual Lemaître

interpreta o bandido Roberto Macário. Cansado de interpretar os vilões do melodrama no estilo convencional, o ator, apesar de ter ensaiado o seu papel de acordo com a tradição, fez diferente no dia da estreia.

Vestido num traje esfarrapado, mas no qual se dava ares de príncipe, Lemaître utilizou um tom de bravata para dizer suas réplicas e perpetrar seus crimes. Fanfarrão e cínico, ele levava ao ridículo todos os valores caros à burguesia. A peça obteve um grande sucesso pelo meio do riso. Mas, como explica Thomasseau, este riso era expresso menos pela paródia e pelo cômico e mais pelo sarcasmo da geração romântica (2005). Após esse episódio, novos elementos são introduzidos na temática e na tipologia do melodrama:

Os cúmplices, os marginais, os bandidos, que no último ato dos melodramas tradicionais eram expelidos do círculo dos bem-aventurados, transformam-se em heróis. O melodrama do rigor e das convenções burguesas é acrescido, pouco a pouco, do exagero e da desmedida. O espetáculo dos vícios torna-se aí mais complacente; a Fatalidade, repentinamente impiedosa, passa a esquecer de transformar-se em providência e mata, cada vez mais, o herói. Os vilões sobrevivem, mesmo a seus crimes, e a paixão amorosa, até então discreta, inflama o palco. O apogeu final transforma-se, às vezes, em grito de desafio social (THOMASSEAU, 2005, p. 65).

Tédio e lassitude de viver também entraram em cena com o melodrama romântico. Assim, heróis e heroínas chegavam eventualmente ao suicídio quando a fatalidade os atingia com demasiada violência. A morte já não era mais reservada ao vilão e, além disso, acontecia no palco sob as mais cruéis variações. Trata-se de um sinal dos tempos, já que os melodramas se tornam mais caóticos, violentos e sangrentos à medida que a revolução de 1848 se aproxima.

Por toda parte, doutrinas eram expressas com cada vez mais vigor. As socialistas, particularmente nas adaptações de Eugène Sue e nos melodramas de Félix Pyat. Já nos de Victor Ducange, eram veiculados ideais liberais que agitavam uma parte da opinião pública. Outros espetáculos do período romântico foram um veículo privilegiado para a disseminação de ideias republicanas e bonapartistas. Napoleão era, inclusive, personagem de diversas intrigas, ou havia em cena representações de chefes militares que falavam ou agiam como ele. Nessa mesma fase romântica, com as reivindicações sociais mais fortes após as barricadas de 1830, os melodramas apresentaram uma viva reação anticlerical auxiliada por um retorno aos dramas cujas intrigas se passavam na Revolução Francesa, já que nessas peças era comum ridicularizar padres, magistrados e reis.

A veiculação de doutrinas, principalmente as socialistas, diminuiu o espaço nas produções melodramáticas – com exceção das assinadas por Joseph Bouchardy – para preocupação em segurar o interesse do espectador, valendo-se exclusivamente de uma organização complicada da intriga acompanhada por uma superabundância de efeitos e golpes de teatro meticulosamente arranjados. O melodrama romântico de então parecia hesitar entre o “frenetismo” e o realismo, ou melhor, o “miserabilismo” dos cenários e dos personagens (THOMASSEAU, 2005).

Essas modificações não foram bem recebidas a princípio. A peça *L'Auberge des Adrets*, marco detonador dessas transformações, chegou, por exemplo, a ser proibida. Pixerecourt, pai do melodrama clássico, escreveu um artigo intitulado *Dernières reflexions sur le Mélodrame* (1843), no qual recusava vigorosamente a paternidade desses novos dramas. E justificava sua atitude por critérios ao mesmo tempo morais e estéticos. Critérios esses que, agora, levavam-no a afastar qualquer proximidade com o gênero romântico e que, no final da vida, fizeram-no reconhecer o legado do drama burguês em seu teatro:

Há seis anos que se tem produzido um grande número de peças românticas, o que quer dizer, de peças maléficas, perigosas, imorais, desprovidas de interesse e verdade. E então! Em plena vigência deste gênero nefasto, eu escrevi *Latude*, com o mesmo gosto, as mesmas ideias e os mesmos princípios que me orientaram durante mais de trinta anos. Esta peça obteve o mesmo sucesso que as antigas [...] Por que então os autores de hoje não fazem como eu? Por que suas peças não se parecem com as minhas? É que eles não têm nada parecido comigo, nem as ideias, nem o diálogo, nem a maneira de criar uma cena; é que eles não possuem nem meu coração, nem minha sensibilidade, nem minha consciência. Sendo assim não fui eu quem estabeleceu o gênero romântico (PIXERECOURT *apud* THOMASSEAU, 2005, p. 65).

Essa nova faceta assumida pelo melodrama confunde-se desde seu nascedouro com o drama romântico, uma vez que ambos os gêneros teatrais eram escritos pelos mesmos autores, representados pelos mesmos atores e apresentados nos mesmos teatros. Contribui também para a confusão entre ambos o fato de que os dois gêneros apoiavam-se ainda sobre a estrutura estabelecida pelo melodrama clássico, herdada da pantomima.

Dessa estrutura – mesmo com a introdução de uma tonalidade e de uma temática novas – haviam se apropriado, a sua maneira, do gosto pelos efeitos e pela cor local, do senso do ritmo, do entrecho, da encenação, da oposição entre as forças do bem e do mal e da composição dos personagens que representavam esses valores. Além disso, mantiveram um estilo de dramaturgia mais preocupado

com suas próprias invenções e sua própria lógica do que com o realismo e a verossimilhança (THOMASSEAU, 2005).

Tanto os autores do período clássico quanto os dramaturgos da fase romântica recusavam admitir esses empréstimos. Os primeiros, como Pixérécourt, não queriam ser identificados a peças que reabilitavam os fora-da-lei, ou seja, personagens que no melodrama clássico eram também considerados vilões por recusarem aquela moral. Já Victor Hugo e outros autores românticos – zelosos por sua dignidade no campo literário – mais do que renegar as apropriações, abandonam o termo melodrama a partir de 1825, que passa a ser empregado apenas pelos críticos.

Até houve tentativas de reabilitação da palavra por alguns admiradores, mas elas foram em vão. Na década de 1830, melodrama tornou-se um termo pejorativo, ou seja, justamente no período em que o gênero havia incorporado elementos do Romantismo como, por exemplo, a sensibilidade que, nos espetáculos, se fez mais viva, trazendo um tom de revolta social ao mostrar o choque da inteligência ou do gênio dos heróis com a mediocridade dos bem estabelecidos socialmente ou com as potências políticas e financeiras.

Cabe aqui ressaltar que, quando o cinema reabilita o termo na década de 1970 a partir da leitura de Fassbinder da obra de Sirk, não se trata de uma reabilitação do melodrama clássico de Pixérécourt. O que o cinema, a crítica cinematográfica e os trabalhos acadêmicos do campo convencionaram chamar de melodrama clássico e até de canônico é um conjunto de filmes hollywoodianos da primeira metade do século XX, notadamente dos anos de 1940 e 1950:

Contudo, Sylvia Oroz, pesquisadora argentina e autora de um livro sobre cinema melodramático produzido na América Latina na mesma época, considera como clássico, assim como Thomasseau, o melodrama de Pixérécourt. Esta opção parece-nos mais interessante. Primeiro, porque derruba a ideia de uma terra de eleição, de um Eldorado – como observa Françoise Zamour (2016) – para o cinema melodramático, já que não se pode negligenciar a sua incidência geográfica, ou seja, a sua produção por diversos povos em várias épocas, inclusive entre os anos de 1940 e 1950, como atesta o trabalho de Oroz. Segundo, porque subverte as relações de poder no campo. E, por fim, porque tudo o que vem depois

do melodrama clássico passa, assim, a estar em diálogo com ele seja por meio da crítica, da paródia, da ironia ou da adesão. A partir do chamado melodrama romântico. Já não estamos mais na esfera do melodrama em si. Mas no campo do melodramático¹⁸.

Douglas Sirk – considerado o principal cineasta do “melodrama clássico”, tomando como referência à produção hollywoodiana – agia assim. Uma prova disso é a chamada “ironia sirkiana”, algo que a crítica cinematográfica, depois da releitura de Fassbinder, passou a enxergar na obra do diretor de *Tudo que o céu permite*. Tendo grande parte de sua obra filmada sob o Código Hays, um conjunto de rígidas normas morais que o cinema americano seguiu entre 1930 e 1968, Sirk era obrigado a dar destinos aos personagens que não ferissem o manual de conduta imposto aos realizadores. Mas não aceitava isso tão passivamente quanto se pensava.

O final do filme *Chamas que não se apagam* (1956), por exemplo, mostra que Sirk se “vingava” como podia. O protagonista Clifford, após não ter tido coragem de terminar um casamento infeliz e partir com seu grande amor de juventude para a cidade grande, entra em casa de braços dados com a esposa como se estivesse entrando em uma prisão. Os filhos estrategicamente posicionados atrás das barras da escada, que sugerem grades, exclamam ao ver os pais entrarem: “eles formam um belo casal”. Sobre essa cena, Cássio Starling e Pedro Guimarães escreveram o seguinte no texto *Douglas Sirk, o príncipe do melodrama*:

Se sempre resta um amanhã (como sugere o título original), esse dia será apagado e com um travo de amargura. O diretor conseguiu burlar com tanta sutileza a imposição do *happy end*, que talvez Hunter¹⁹ nem tenha percebido o amargor que paira sobre os últimos planos de *Chamas que não se apagam* (GUIMARÃES & STARLING, 2012, p. 31).

Mais que um drible no *happy end* imposto, esse final possibilita uma dupla leitura de adesão e ao mesmo tempo subversão do melodrama clássico. Este, segundo Peter Brooks, usava de todos os meios expressivos para o reconhecimento do sinal da virtude. Seguia, aliás, um roteiro que visava o triunfo da virtude. Sirk cumpre então o exigido também pela fonte da qual bebe, mas

¹⁸ Drama romântico e melodrama romântico se confundem por essa razão. Na verdade, o que houve foi a manutenção do termo melodrama, quando este já não existia mais. O que se fazia era drama romântico que mantinha alguns aspectos do melodrama clássico.

¹⁹ Produtor do filme.

mostra que tal triunfo tem um preço. Às vezes, pode ser a infelicidade²⁰. Em outros casos, são mazelas morais varridas para debaixo do tapete *american way of life*, que o sutilmente o diretor erguia, para que um olhar mais atento no grande público conseguisse ver. Coisas sobre a burguesia que o melodrama de fato clássico jamais mostraria e que o Romantismo começou a desvelar.

Fortemente influenciada pela pantomima e pelo drama burguês, essa matriz melodramática clássica – já subvertida pelo romantismo – junta-se ao jornalismo e ao romance na composição do folhetim. Nesse ponto da história, o ator Frederik Lemaître sai de cena e deixa a condução da história para Lacenaire.

Nascido em 1800, perto de Lyon, numa família de comerciantes, Lacenaire, embora na tenra juventude tenha sido expulso do seminário D’Alès, estava encaminhado para ser escriturário. Entretanto seu temperamento o levou para vias menos legais. Foi morar em Paris. Desertou do exército duas vezes. E rapidamente ganhou as manchetes graças a seus roubos e golpes. Preso, ele afirmou que a cadeia foi a sua universidade do crime. No fundo das masmorras, compôs uma balada intitulada *Pétition d’un voleur à un roi son voisin*, que alcançou certa repercussão e abriu caminho para o sucesso de sua série de artigos que denunciavam o sistema carcerário francês.

Solto novamente, Lacenaire prospera até voltar para a prisão sob a acusação de duplo homicídio feita por seus comparsas. A polícia reconstitui os crimes e descobre que ele também havia matado no passado. Seu método é revelado com minúcias. Lacenaire atacava suas vítimas cravando um *tire-point* – instrumento usado pelos sapateiros – em suas costas. O seu processo será sua última tribuna. Sua cela na *Conciergerie*, seu novo salão. Paris tem pressa em ouvir suas confidências ou de conseguir um autógrafo. Ele então se aproveita disso para esculpir sua imagem de inimigo público refinado. Entre esses dois mundos, o *salon* e o *bas-fonds*, Lacenaire escreve o que ele crê ser seu testamento literário: *Mémoires, révélations et poésie*.

²⁰ No filme “Frenesi” (1972), Hitchcock usa uma ironia parecida com a utilizada por Sirk no final de Chamas que não se apagam. A protagonista que tem uma vida amorosa infeliz é dona de uma agência matrimonial. Logo no começo do filme, ela une um casal em razão do interesse pela apicultura. Quando esse mesmo casal deixa a agência, Hitchcock filma-os em *plongé* descendo as escadas. A mulher, alta e rígida, começa então a descrever para o marido como é a sua rotina espartana. Ela fala sem parar. Ele permanece calado. A descida do homem pelas escadas, graças ao ângulo escolhido, parece uma descida ao inferno.

Theophile Gautier a ele dedicou um poema. Dostoievsky teria nele se inspirado para criar *Crime e castigo*. Mas os historiadores trataram logo de desmistificar Lacenaire, dizendo que o temido bandido, na verdade, não passava de uma espécie de Arsène Lupin, mas com muito sangue nas mãos. A despeito de qual versão seja verdadeira, o fato é que o malfeitor elegante e cínico permaneceu no imaginário popular mesmo depois de sua morte, aos trinta e cinco anos:

Condamné à être guillotiné, cet assassin aux prétensions intellectuelles dérange. Parce qu'il fascine les bourgeois et les terroristes à la fois. Son éloquence, son élégance et son cynisme détonnent dans um milieu – celui du crime – plutôt frustré et grossier. Le jour de son exécution, le 9 janvier 1836, il aurait lâché, colporte la légende: 'J'arrive à la mort par une mauvaise route, j'y monte par um escalier...' Autre bon mot attribué à titre posthume alors qu'il grimpe à l'échafaud un lundi matin: 'Voilà une semaine qui commence mal'²¹ (EVIN, 2010, p. 33).

Embora tenha morrido justamente no ano em que nasce o romance-folhetim, Lacenaire pode ser visto como uma síntese do gênero. Seu personagem tem a frivolidade bem humorada do espaço dedicado às variedades do jornal, ou seja, o rodapé. Mas a esse local não se restringiu. Virou manchete. Cometia crimes e fazia literatura ao mesmo tempo. Morreu numa guilhotina, carro-chefe dos *fait divers*. Um herói da vida moderna como Baudelaire assim o chamou, figura perfeita para o “grande veículo do espírito moderno”, como disse Machado de Assis sobre o jornal.

2.4

Jornal, romance, folhetim e *fait divers*

“E nesse dia então,
vai dar na primeira edição:
Cena de sangue num bar
da avenida São João”
(Ronda, de Paulo Vanzolini,
na voz de Márcia)

²¹ Condenado à guilhotina, este assassino com pretensões intelectuais é perturbador, porque fascina a burguesia e também os terroristas. Sua eloquência, sua elegância e seu cinismo explodem em um ambiente - o do crime - bastante rude. No dia de sua execução, 9 de janeiro de 1836, ele dito algo propagado como uma lenda: 'Chego à morte por um mau caminho, subo lá por uma escada ...' Outra máxima atribuída então postumamente a sua subida no cadafalso, que ocorrera numa segunda-feira de manhã: 'Eis uma semana que começou mal'.

O romance-folhetim nasceu em 1836 como uma estratégia do jornalista Émile Girardin para alavancar as vendas do *La Presse*, periódico do qual era dono. E sua decisão para publicar histórias no rodapé da publicação – espaço destinado às variedades ou às resenhas literárias, dramáticas e artísticas – veio da percepção oportunista de querer aproveitar um interesse em voga por prosa de ficção. Fato esse que podia ser comprovado pelos 300 a 400 *cabinets de lecture* existentes em Paris. Semelhantes às *circulating libraries* inglesas, os gabinetes eram espécies de lojas de aluguel de livros do mais variado padrão cultural.

Tal variedade era para atender tanto à burguesia quanto os camponeses que emigravam para a cidade em número cada vez maior. Ainda que muitos não soubessem ler, assimilavam o conteúdo por meio de oitivas. À medida que iam sendo alfabetizados, tinham seu gosto pela ficção satisfeito por uma categoria de livreiros e editores especializados na publicação de romances considerados de “segundo time” pela crítica literária. Havia autores (geralmente mulheres) que executavam fielmente as encomendas dos livreiros, os quais distribuíam a mercadoria ficcional nos gabinetes de leitura (ou *circulating libraries*).

Marlyse Meyer e Vera Santos Dias (1983) destacam que, para tornar o negócio mais rentável, os romances vinham impressos em caracteres grandes. Isso fazia com que cada romance correspondesse a um número maior de volumes. Como o aluguel era feito por volume, o lucro era enorme. Mas, ao lado da questão financeira, chama atenção aqui a introdução de uma modalidade de corte e suspense ressaltada pelas autoras.

O fato de o leitor só poder alugar um volume por vez e ter de esperar a vez para alugar o seguinte encerra de forma embrionária a ideia do gancho no final de cada capítulo posteriormente desenvolvida por Alexandre Dumas. Porém, a princípio, quando o romance sai do gabinete de leitura para as páginas do jornal, não há ainda o corte intencional no momento chave da narrativa. Além disso, os romances ainda não eram inéditos, no sentido de serem escritos especialmente para aquele espaço determinado do jornal.

Por enquanto, a espera do aluguel do livro é substituída por outra menos angustiante, ligada mais ao prolongamento da duração do romance no jornal. Se por um lado, para continuar a leitura bastava comprar o periódico no dia seguinte.

Por outro, a história é estendida em muito mais partes, a fim de vender um número maior de jornais por mais tempo.

Tamanha visão de mercado não impediu que Girardin levasse um duro golpe. Numa reviravolta digna dos folhetins que seu *La Presse* abrigaria, ele foi traído por seu sócio Dutacq. Este lhe surrupiou a ideia e no *Le Siècle* inaugurou o romance em fatias com a publicação do velho *Lazarillo de Tormes*. Girardin contra-ataca contratando autores que escrevam de propósito para o jornal. Para que essa reação a Dutacq acontecesse, Honoré de Balzac teve um papel fundamental.

Como explicam Meyer e Santos Dias (1983), enquanto os livreiros de livros de aluguel (ou carregação) tinham lucro, reinava uma crise editorial durante o Romantismo na França, o que levou Balzac, sempre à cata de um bom negócio, a tentar resolver o problema. E, por isso, de certo modo, é ele quem vai levar Girardin a encontrar a fórmula do romance-folhetim no jornal diário.

Então, da união de interesses entre um autor querendo publicar e um dono de jornal interessado em lucrar, surgiu *La Vieille Fille* (*A Solteirona*), o primeiro romance encomendado expressamente para ser publicado em pedaços. Apesar das tiragens do *La Presse* terem aumentado consideravelmente, Girardin – em razão de cartas indignadas ao jornal acusando o romance de imoral – viu-se obrigado a romper a colaboração com Balzac. Mas tal atitude não prejudicou as vendas do periódico:

Fica a impressão que Girardin teve duas vezes razão ao escolher Balzac e ao abandoná-lo. Com efeito, em relação ao escândalo que o texto suscitou, parece certo que a leitura de *La Vieille Fille* deu aos assinantes de *La Presse* um prazer real e profundo. Mas, ao sacrificar Balzac aos seus protestos hipocritamente pudibundos, o diretor do jornal lhes fornecia um atestado de moralidade do qual ele próprio aproveitava e com isto reconhecia retumbantemente o poder dos consumidores e garantia a fidelidade desses mesmos consumidores (MEYER & SANTOS DIAS, 1983, p. 36).

Inaugura-se, portanto, uma nova dinâmica entre o romance e o público que será determinante para o folhetim e ficções seriadas subsequentes. Se a relação com os livros de aluguel já trazia em si a ideia do gancho, a interrupção de *La Vieille Fille* estabelece que uma história só continua se agradar ao leitor e aos bolsos do patrão. No caso do folhetim *tout court* – que não corresponde ao romance de Balzac – e das novelas de rádio ou de televisão, a interrupção se metamorfoseia em interferências na duração ou nos rumos da história. Já, no caso

das séries, ela transformou-se no cancelamento²², a princípio sem chance para uma nova temporada, que pode até acontecer se houver a mobilização dos fãs como aconteceu, por exemplo, com a série *Lúcifer*, que ganhou mais temporadas na Netflix graças ao apelo do público.

Depois de “cancelar” Balzac, Girardin – para que seu astuto projeto mercantil ganhasse corpo – contratou Eugène Sue e Alexandre Dumas. Ambos talentosos dramaturgos românticos com experiências de sucesso no teatro. No jornal, os dois autores lançaram as bases que iriam fecundar todas as manifestações posteriores do folhetim. Um manancial distribuído em duas vertentes principais: a do folhetim histórico²³ e a do folhetim “realista”, inspirado em eventos do cotidiano.

Marlyse Meyer (1996) afirma que os dois autores são os nomes mais importantes do que ela classifica como folhetim romântico ou primeira etapa do folhetim. Para ela, o gênero teria três fases, cujos marcos estão compreendidos entre 1830 e 1871, ou seja, no mesmo período que o historiador do movimento operário, Edouard Dolléans, situa o duro caminho da luta para a organização operária do século XIX. Assim, a fase inicial do gênero, para Meyer, data da pós-revolução burguesa de julho de 1830, a qual coincide com o estouro do chamado romantismo social.

Nessa etapa, o folhetim se constituiu como gênero, pois Dumas e Sue passaram a criar histórias adequadas àquele formato diário. Eles foram os primeiros a ter o senso de que se tratava de uma narrativa em suspensão e que, portanto, o corte num determinado ponto da trama era necessário para o leitor querer comprar o jornal no dia seguinte, a fim de saber o que tinha acontecido.

²² O termo cancelamento passou a ser usado na internet para determinar quando alguém – “celebridade” ou não – diz ou faz algo que não agrada ao público. Ser cancelado é cair em desgraça virtual. Essa apropriação do termo que acusa o fim da série é um bom exemplo para uma pesquisa que quisesse comparar a cultura das séries do século XXI com a cultura do romance no século XIX.

²³ Seguindo a tendência dos folhetins, o melodrama histórico ganhou os palcos no mesmo período. Em 1847, o texto *A Rainha Margot* ou *O Cavaleiro da Casa Vermelha*, de Alexandre Dumas, foi encenado no Théâtre Historique. Depois disso, Dumas continuou a compor peças históricas elaboradas no mesmo padrão como *O Fidalgo da Montanha* (1860) e *La Dame de Monsoreau* (1863). Também Maquet, colaborador de Dumas, escreveu alguns dramas românticos de sucesso explorando o mesmo veio. Além dos melodramas históricos, o folhetim de Dumas também influenciou a produção de peças de “capa e espada” nos teatros de boulevard em razão do sucesso da publicação de *Os três mosqueteiros* (THOMASSEAU, 2005).

Nascia assim o gancho. Tal elemento, juntamente com a serialidade – que abria espaço para o gosto do público interferir nos rumos da narrativa em construção –, particularizou o folhetim em relação ao melodrama, enquanto este, por sua vez, incorporava elementos do folhetim.

Segundo Thomasseau (2005), progressivamente o cuidado de Pixérécourt de preservar a regra das três unidades (tempo, espaço e ação) foi abandonado. Também a arquitetura em três atos aparentemente se alterou sob uma organização aumentada, em cinco atos, fragmentada em numerosos quadros que os progressos tecnológicos permitiam ser trocados rapidamente. Esta técnica se aperfeiçoou na medida em que se criou o hábito de recortar a trama como nos romances de folhetim. Propunha-se assim uma visão dramática partida que irritava certos críticos como J. Janin:

O telão muda. Se soubessem como tenho horror de todas essas telas que sobem e baixam a cada instante. É lamentável ver como o entrecho foi cortado em trinta e seis pedaços por estas máquinas inertes: **praça pública, palácio, mansarda, esconderijo, taverna, quarto de dormir, vilarejo.** Tudo isso sobe desce. Tudo isso vem e vai, interrompendo as emoções mais doces: distração impaciente e mesquinha, uma brincadeira de criança. Isto que é chamado quadro, vejam vocês, é a ruína total da arte dramática. O quadro fez do drama a coisa mais fácil do mundo. **O quadro dispensa a narrativa, a transição, as peripécias, o desfecho. Ele quebra, ele parte, ele despedaça, ele violenta, ele vai aos pulos e aos saltos; ele retira todas as nuances da paixão e do entrecho; ele é inimigo de toda verossimilhança e de toda a verdade** (JANIN *apud* THOMASSEAU, 2005, p. 69, grifo meu).

A crítica de Janin mostra que, sob a influência do folhetim romântico, o melodrama absorveu a fragmentação da matéria romanesca. Mas o que ele diz também aponta um fio que liga essa mesma matéria ao modo de narrar cinematográfico e à escrita de roteiro no formato *master scene* surgida a partir de tal modo. As cenas no cinema, assim como os quadros mencionados acima, são fragmentos reunidos em sequências. Estas por sua vez compõem o todo do filme já no roteiro e, posteriormente, são retrabalhadas na montagem final.

No roteiro em formato *master scene*, cada cena tem um cabeçalho que indica o local onde se desenrola a ação da mesma maneira que Janin descreveu o início de cada quadro. É a mudança de ambiente que determina uma nova cena e não a entrada de um novo personagem como na “cena francesa” da escrita teatral. Depois do cabeçalho que também tem indicações de temporalidade (dia, noite, momentos depois), vêm a descrição das ações, os diálogos e as rubricas abaixo do nome de cada personagem (indicando intenções). E, no fim de cada cena, as

transições de uma cena para outra (corte seco, fade in, fade out, fusão etc) ditam o ritmo para a edição e auxiliam nas passagens do tempo, que podem ser “aos pulos, aos saltos” como reclamou Janin frente às numerosas elipses da narrativa que a autonomia dos quadros provocava.

Cada quebra de parágrafo na descrição das ações desse formato de roteiro é como se fosse um direcionamento que a câmara deve ter. Além disso, há um esforço nesse tipo de escrita audiovisual no sentido do mostrar se sobrepôr ao contar. A máxima aristotélica de que o personagem se revela por meio da ação é seguida à risca aqui. E a estrutura clássica apregoada na *Poética*, a despeito de estar fragmentada em cenas e tramas, também aparece com seus três atos: apresentação, nó e desenlace separados por uma peripécia.

Ao ler um *script* no formato *master scene*, Janin – que não chegou a ser familiarizado com a linguagem audiovisual – provavelmente teria as mesmas queixas que tinha sobre os quadros: “não há narrativa, a transição, as peripécias, o desfecho”. Mas, se lesse roteiros contemporâneos de um cinema, na maioria vezes menos comercial, que, sem abrir mão do *to show*, procuram se valer do *to tell* para criar uma atmosfera, uma temperatura, o crítico talvez conseguisse não só ver a narrativa, mas também todas as nuances da paixão e do entrecho que os inúmeros quadros não lhe mostravam.

Além da visão dramática partida, outro elemento do folhetim presente no melodrama que irritava Janin era o fato de que os autores adaptavam folhetins dos jornais para os palcos, partindo do pressuposto de que o público já conhecia a história do jornal. Assim quem não tivesse lido antes, tinha dificuldade de acompanhar a montagem, já que os espetáculos se apoiavam mais nas lembranças dos leitores do que numa lógica interna:

Chamar-se-á atenção, em meio a múltiplos exemplos possíveis, para *La famille martial* (1895), de E. Blum e R. Toché. Nesta peça, que descreve um episódio de “*Os mistérios de Paris*”, são feitas alusões a numerosos personagens do romance: Chourineur, Rodolfo, Flor de Maria. Eles, entretanto, não aparecem jamais em cena, supondo-se que eram conhecidos de todos os espectadores (THOMASSEAU, 2005, p. 71).

Para resolver esse problema, passou-se a recorrer a um prólogo dividido em várias cenas que propunha, no início da encenação, um ato curto apresentando a situação anterior ao drama ao qual se iria assistir. Tal artifício fez os monólogos explicativos do melodrama clássico tornarem-se cada vez mais raros. Os

melodramas patéticos subsistiram, continuando a ser partes aguardadas com expectativa pelo público. Neles, conjugavam-se o sentimentalismo e a música da orquestra. Entretanto, com a influência do folhetim romântico cada vez mais forte, os espetáculos se tornam mais sombrios, o que leva o balé e as músicas a desaparecerem gradativamente.

Pela mesma razão tornam-se se rarefeitos os personagens cômicos e puros. Os bandidos sonhadores, os piratas, os corsários ingênuos transformam-se em heróis. O vilão vestido de preto da cabeça aos pés ainda resiste em todas as suas formas anteriores: tirano, conspirador, conselheiro desonesto, gênio mau das famílias, mulher traidora etc. Heróis e heroínas sofrem uma perseguição mais violenta e suas vidas encontram-se cada vez mais manchadas por uma falta inicial que provoca a ira de pais nobres e menos bonachões.

Como se vê, o conjunto das *dramatis personae* do melodrama sofreu modificações sob a égide do folhetim, mas vale ressaltar que tais mudanças não foram apenas porque alguns folhetins, notadamente *Os mistérios de Paris* e *O conde de Monte de Cristo* – estrondosos sucessos –, tinham uma atmosfera sombria. Os tipos melodramáticos tiveram o seu comportamento enriquecido e diversificado também porque o gênero teatral incorporou os novos tipos sociais que entram na moda por meio dos romances de folhetim:

[...] notários, banqueiros, advogados defensores dos oprimidos, médicos dos pobres, artistas desconhecidos, operários e operárias e, como um toque pitoresco, muitos dos pequenos afazeres da Paris de então. Encontram-se, assim, nos melodramas, um grande número de personagens secundários como as costureirinhas, os carregadores de água, as vendedoras de laranjas e os cocheiros (THOMASSEAU, 2005, p. 71).

O fato de que muitos folhetinistas escreviam também para o teatro de boulevard favorecia essa modificação dos tipos melodramáticos. Frédéric Soulié, por exemplo, era um escritor exímio em levar para os palcos esses quadros cotidianos da vida parisiense – algo além dos crimes, roubos, adultérios e incestos que povoavam os jornais. Mas ele merece destaque também por escrever seus folhetins, prevendo, nos cortes e na composição, a adaptação teatral que, em geral, seguia de perto o final do romance publicado no jornal.

Em contrapartida, havia autores de melodramas, como é o caso de Anicet Bourgeois, especializados em recortar e encenar romances de folhetim. Foi ele quem adaptou *Rocambole* (1864), juntamente com o autor Ponson du Terrail, para

o teatro. Esse personagem de *Os dramas de Paris*, de Ponson du Terrail, marca, de acordo com Marlyse Meyer, a segunda etapa do folhetim.

Rocambole surge em 1857, no contexto pós-revolução de 1848. Os operários haviam sido massacrados e o golpe do 18 Brumário alçou ao poder Luís Napoleão Bonaparte que, entre suas primeiras providências, proibiu o folhetim romântico, notadamente o de Eugène Sue, sob a alegação de que se tratava do sutil veneno de uma literatura desmoralizante. Mas, na verdade, o novo governante queria afastar o perigo de uma literatura de *barricadeurs*, que pudesse insuflar movimentos populares como os de 1848.

Todo jornal que publicasse folhetim passou então a ser obrigado a pagar uma taxa. Isso fez com que o romance em fatias que, antes era uma renda garantida, deixasse de ser compensatório e, assim, pouco a pouco, todos os jornais romperam os contratos com seus escritores. Mas o gênero não morre totalmente, o mesmo príncipe-presidente Luís Napoleão Bonaparte vai autorizar sua lucrativa ressurreição. Porém tem o cuidado de exigir que as histórias fossem esvaziadas de qualquer conteúdo “social”.

Entretanto, apesar de todas as precauções, ele também acabou atingido pelo explosivo poder do romance popular. Homem de passado aventureiro, com sucessivos exílios que o fizeram aportar até no Brasil, esse governante contraditório, que se dizia sobrinho torto de Napoleão e era capaz de acender uma vela para Deus e outra para o Diabo de acordo com as suas ambições, ganhou um duplo folhetinesco no personagem Rocambole.

O personagem aparece pela primeira vez no fim do romance-folhetim *A Herança Misteriosa*, primeiro volume de *Os dramas de Paris*. Tem início então a saga desse filho de um guilhotinado e de uma zeladora, um menino das sarjetas de Paris alçado à condição de lugar-tenente do vilão: o conde Andréa ou Sir Williams. Com ele, Rocambole aprende a ser de tudo um pouco: justiceiro, bandido, *gentleman-ladrão*, traidor e assassino:

Rocambole – moleque de Paris, discípulo do conde Andréa, sueco visconde de Chambrol, sir Arthur, britânico continuador de Andréa, condenado às galés, fugitivo, ligado à polícia por “redenção”, lutando para as hostes do bem com artimanhas e ajuda da pior ralé, prestando serviços a marajás hindus em luta contra a opressão do Império Britânico e entregando outros lutadores pela mesma causa ao almirantado, confundindo o bem com a extorsão e a devolução da herança a seus donos certos, arquitetando fugas sensacionais, caindo nas mais ingênuas armadilhas, louro, moreno, rubicundo, esbelto (notívago

andarilho de Paris, inspirador de Maldoror), mas sempre possuidor de um olhar magnético, Rocambole é tudo isso, a perfeita consubstanciação da água com o azeite. **Produto híbrido, mesclado e sujo.** Trapaceiro herói do reino da trapaça (MEYER, 1996, p. 106, grifo meu).

Em suas proezas, Rocambole circula na Paris transformada para os novos ricos pelo prefeito Haussman, cujas modificações ajudaram a fazer dela a capital do século XIX. Cidade-Luz iluminada a gás, síntese da modernidade, com os operários devidamente afastados do centro, que assiste ao desenvolvimento da fotografia e à revolução comercial dos grandes *magasins* e às *nouveautés* das galerias tão caras a Benjamin. Nesse novo cenário, o dinheiro é a majestade suprema e *enrichissez-vous* é a palavra de ordem (MEYER, 1996).

Nessa Paris de Haussmann, o operário é expulso para o subúrbio, o que leva ao rompimento com laços de solidariedade, uma vez que operários e burgueses moravam nos mesmos bairros em relações de cortesia mútua e de franqueza recíproca. Logo, as transformações da cidade tiveram repercussões psicológicas profundas, gerando a ruptura dos laços pessoais, o que contribuiu em larga medida para a formação de uma consciência de classe.

A modernização real trazida pelos empreendimentos do Segundo Império teve como consequência também a emergência de novas camadas sociais. Surge uma baixa classe média – nova categoria de trabalhadores que não se confunde com os sofridos proletários – pois se trata de um setor terciário suscitado pela novidade capitalista de serviços bancários. São funcionários que trabalham para o luxo, costureiras, balconistas, lojistas.

O Segundo Império é também uma época de ouro para o jornalismo, seja ele político ou literário. Houve uma expansão da imprensa em virtude da industrialização, que povoou as cidades e transformou o campo, gerando um público ávido por conhecer o mundo. Isso sem falar da influência material da indústria, já que a introdução de prensas mecânicas a vapor possibilitou a impressão de cem vezes mais exemplares do que permitia a máquina de madeira do começo do século XIX.

Outra razão para a expansão é que os jornais passaram a se beneficiar do mundo dos negócios, sendo influenciados por um poder dissimulado ou acintoso das finanças. De olho nas vendas, os anúncios do comércio e da indústria jogaram a favor da liberalização da dominação oficial. A imprensa se alimenta também do

brilho das ruas, dos cafés fervilhantes, das reuniões de literatos, de políticos, do teatro onde se trocam boatos e se divulgam as últimas notícias.

A esse papel da indústria, do dinheiro e das cidades no avanço da imprensa somou-se obviamente o do público, que cresceu e aumentou suas exigências. E os donos dos jornais, à procura de um maior número de leitores, inventaram o jornal de um tostão, criação a partir da qual empresários atilados construíram uma diferenciação de classe: público burguês e público popular. As novas camadas sociais exigem seu jornal. “O Segundo Império mostra que, indissociavelmente, o público faz sua imprensa e a imprensa, seu público” (BELLET *apud* MEYER, 1996, p. 92).

Segundo Marlyse Meyer, é difícil avaliar a amplitude desse público. Sabe-se que, por volta de 1852, metade da população é iletrada, mas a alfabetização vai numa progressão constante – atinge inclusive as camadas rurais – resultado da grande importância que Luís Napoleão Bonaparte deu ao ensino público. Precisava de leitores para seus jornais governamentais, para a expressão do sufrágio universal que pede eleições e, principalmente, plebiscitos (MEYER, 1996, p. 92). Ou seja, era uma instrução cautelosamente temperada pela burguesia.

Com *Le Petit Journal* e congêneres configura-se a separação entre imprensa popular e imprensa “burguesa”. O que implica, em termos do folhetim e da literatura, uma difusão diferenciada que corresponde a uma divisão de classes. No plano da recepção, parecia não haver tal divisão, inclusive sendo difícil estabelecer quem não lia folhetim efetivamente. Entretanto quem quisesse adquirir “alta” literatura devia adquirir jornais e revistas que não se confundiam com *Le Petit Journal* e outros jornais de um tostão. E é entre eles que, a partir de 1863, trava-se a luta para garantir folhetinistas consagrados.

Em 1871, o personagem Rocambole e a Comuna de Paris são enterrados no horror da guerra civil. O Segundo Império é substituído pela Terceira República, que se inaugura sob a marca do medo entranhado numa sociedade que enriqueceu com a industrialização encetada com sucesso na época de Napoleão III. Medo que ganha lugar de destaque na terceira e última fase do romance-folhetim. Nesta etapa, o gênero enfrenta um desprezo e uma deslegitimação ainda piores do que sofreu em seus momentos anteriores:

Confunde-se no imaginário crítico com suas diferentes e sempre pejorativas alcunhas: “romance dos crimes de amor”, romance da vítima. O romance da desgraça pouca é bobagem, em suma. Sua marca mais definitivamente infamante é a de romance popular, etiqueta à qual se vem paradoxal e ideologicamente acoplar outra: burguês. **O romance popular é burguês porque é conservador, porque propõe modelos burgueses de aspiração de vida**, porque é o responsável pela ruína do verdadeiro espírito popular, o do Povo, visto como abstrata e divinizada categoria. Anátemas atirados por todas as elites da época que os viu florescer: gente da alta sociedade; donos dos jornais que os incentivam e acolhem; elites proletárias e sindicais, elites religiosas (MEYER, 1996, p. 219, grifo meu).

Então, considerado como um gênero decididamente popular, isto é, destinado às classes populares, o folhetim, ou melhor, seu esqueleto narrativo – nascido nos tempos heroicos da criação romântica e consolidado nas artimanhas rocambolescas – vai ser preenchido pelos dramas da vida de personagens vitimizados. Por isso, as histórias seriadas se alimentam muito do discurso médico da época, dos processos criminais, da notícia jornalística e, sobretudo, de seu agora principal concorrente: o *fait divers* dos jornais de um tostão que, em geral, trazem muitos casos de erros judiciais²⁴ ou de sedução – assuntos que, não coincidentemente portanto, aparecem como detonadores da trama principal, quase sempre atravessados um pelo outro.

O erro judiciário pode atingir homens ou mulheres. Mas, ao contrário do que acontecia no folhetim romântico de Sue, nos romances de vítima, a justiça nunca é contestada. Mas, apesar deste conformismo – e talvez à revelia dos cautelosos e moralizadores autores – a dialética do folhetim, segundo Meyer, não deixa de atuar, já que a acumulação dos erros judiciais é tão grande que o público-leitor acaba olhando com desconfiança os numerosos processos verdadeiros a que gosta de assistir, ou dos quais acompanha as peripécias narradas nos *fait divers* do *Le Petit Journal*.

Já nas histórias em que o estopim é a sedução, a vítima é sempre uma mulher. Tal característica acaba conectando esse motivador da ação a temas como maternidade, criança, loucura e casamento. Isso acontece porque, como se trata de

²⁴ O melodrama tornou-se policial e judiciário. O personagem inocente era acumulado de suspeitas e só conseguia se justificar na última cena. Embora esse esquema já aparecesse anteriormente no melodrama, seguindo a tendência do folhetim, isso se intensificou. Foi preciso apenas sublinhar esta dimensão, insistindo sobre o erro judiciário, tendo o tribunal do júri como cenário e um personagem policial perspicaz e obstinado. Essa também foi a época em que se começava a traduzir Conan Doyle para o francês. Ao longo do inquérito, desvendava-se para o espectador o modo de vida e os hábitos sociais de ambientes os mais diferentes, desvelava-se os ódios entre membros de uma mesma família, e escondia-se cuidadosamente alguns elementos do quebra-cabeças, que só seriam descobertos nas últimas cenas, frequentemente muito violentas (THOMASSEAU, 2005).

uma sedução crua, que descamba para a violência, a mulher muitas vezes é forçada ao ato sexual, do qual resulta uma gravidez, que pode ser seguida de um ultrajante abandono.

Além de gerar intrigas relacionadas a crianças advindas da gravidez indesejada, o motivo da sedução também acaba levando ao tema recorrente da loucura. Esta nasce do desencontro dos desejos, do desequilíbrio das paixões, que pode ser decorrente do amor materno frustrado, de uma condenação injusta, de uma rejeição ou ainda da falta de dinheiro para pagar a ama da pobre criança (MEYER, 1996).

O dinheiro também é a motivação para grande parte dos crimes que assolam os folhetins da terceira fase. Mata-se para roubar, para usurpar dotes e heranças. Mas não é apenas a ambição que engendra o crime. Mata-se também por luxúria, devassidão, ciúme, vingança e inveja. A despeito das razões, os assassinatos têm em comum uma descrição tão realista que, entre todos os pecados atribuídos pela crítica bem pensante ao folhetim – apoiada inclusive em declarações de criminosos da vida real – foi agregado o incentivo ao crime (MEYER, 1996).

Nessa avaliação do romancista e sua obra como inspiradores de crimes, Marlyse Meyer identifica uma crítica falaciosa, pois – entre aqueles que supostamente seguiram os exemplos de bandidagem fictícia – os detratores do gênero só elencam criminosos oriundos das classes operárias. Em outras palavras, para a crítica pensante, os atos ilícitos não pareciam constituir um modelo quando praticados pelas classes altas. Entretanto:

[...] tramas e temas do folhetim jogam com o poder do dinheiro nas mãos de banqueiros, tabeliães, aristocratas, patrões, proprietários, capitalistas, maridos; mostram os poderosos e seus poderes de empregar, desempregar, expulsar da casa ou da fábrica, “seduzir”, comprar a justiça... Onde, ainda que não seja, pelo menos conscientemente a intenção do autor – paradoxalmente culpado de incentivar o crime e na verdade cúmplice dos poderosos – pode-se escavar aquela frincha aberta à possível indignação, como também, aliás, a um muito possível deslumbramento por parte do leitor (MEYER, 1996, p. 269).

Esse encantamento popular não ficava restrito aos crimes, mas se estendia à forma como as classes altas e ricas levavam suas vidas. E, como os autores dos romances de vítima eram, em sua maioria, também de origem popular ou de pequena classe média, eles tinham a dimensão exata desse fascínio, o que lhes dava condições de criar a necessária empatia com os seus leitores.

Contraditoriamente, portanto, o gênero que recebeu a etiqueta de romance popular burguês quase sempre retratava a nobreza ressurgida e a burguesia triunfante, vistas pelo duplo prisma da ideologia desta e do encanto da pequena classe média e das classes populares (MEYER, 1996).

Um dos mestres em alimentar esse imaginário era Xavier de Montepin que, diferentemente de seus pares provincianos, vinha da aristocracia. Porém informado pelos *nègres* que o auxiliavam, sabia fascinar o leitor popular e, por isso, conseguiu grandes ganhos financeiros com o folhetim. A obra que o tornou célebre foi *La porteuse de pain*²⁵. Publicada no *Le Petit Journal* em 1885, trata-se de um típico romance de vítima. Ao lado de Montepin, outro grande nome dessa fase do folhetim foi Emile de Richebourg, considerado “o autor por excelência dos romances-folhetins”. A publicação de um de seus romances em *Le Petit Journal* fazia aumentar de um dia para o outro a tiragem para 100 mil exemplares.

Esse fascínio pelo folhetim vai até 1914, quando – em razão da Primeira Guerra Mundial – encerra-se na França a terceira etapa do gênero. Mas o romance-folhetim atravessaria os mares e continuaria a produzir seus efeitos em outras terras e suportes. No Brasil, como vimos, o gênero seria desprezado pelo “empregado público aposentado” de Machado de Assis e este, atento àquela “frutinha do seu tempo”, assim radiografou o novo gênero e seus autores na crônica “O Folhetinista” (1859):

[...] o folhetim nasceu do jornal, o folhetinista por consequência do jornalista. Esta íntima afinidade é que desenha as saliências fisionômicas na moderna criação. O folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. Estes dois elementos, arredados como polos, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal (ASSIS, 2012, p. 44).

Machado está correto ao apontar o jornal como habitat próprio do folhetim. De fato, ambos são estreitamente vinculados. Inventado pelo jornal e para o jornal, o *feuilleton-roman*, como vimos ao percorrermos as suas três fases, acabou não só sendo fator condicionante da vida do “grande veículo do espírito

²⁵ A protagonista trabalha como guarda de fábrica para sustentar o filho e sonha com mais dinheiro para poder morar também com a filha. Uma solução para ela seria se casar com o ambicioso contramestre da fábrica por ela apaixonado. Para adquirir fortuna, ele pretende roubar do patrão – o engenheiro Labroue – o segredo de um invento. Mesmo sem saber do plano perverso, a protagonista recusa o pedido de casamento do contramestre. Acaba sendo acusada pela morte do engenheiro, é definitivamente separada dos filhos e vai para a cadeia, onde enlouquece. Mas um incêndio nas proximidades da prisão lhe recobre a memória da fábrica que também havia sido incendiada pelo contramestre. Com a razão de volta, a protagonista foge para Paris, onde vai trabalhar como entregadora de pães. Lá, consegue provar sua inocência e se re-encontra com seus filhos.

moderno” onde nasceu, como também o modificou. O jornal é lido, comentado, contado por muitas pessoas. A leitura do livro aproveitou do jornal e vice-versa. Não só as tiragens aumentaram, mas também houve uma folhetinização da informação.

Antes que fosse devorado por sua própria criatura, a imprensa cria o *Le Petit Journal*. Trata-se do protótipo de um jornalismo sem pretensões políticas diretas (porque não cobria política) ou literárias que visava atingir as novas camadas sociais que aderiram à leitura e ao prazer de um novo romanesco multiplicado pelas folhas baratas e rapidamente divulgadas.

Os *fait divers* do *Le Petit Journal* surgem na esteira do folhetim como um relato romanceado do cotidiano real e fazem tanto sucesso que acabam por influenciar os folhetins, que se tornam mais sensacionalistas. Ambos coexistem por um tempo até o fim do folhetim. Mas juntos e misturados continuam a aparecer nas ficções seriadas de rádio, TV e agora streaming. Aparecem também no jornalismo, seja em revistas eletrônicas como o programa da Rede Globo “Fantástico, o show da vida”, seja em programas como o “Brasil Urgente” da Rede Bandeirantes.

O Fantástico, em sua pretensão de mostrar o show da vida, costuma apresentar quem figura em suas matérias como “o personagem da reportagem que veremos a seguir”. Aliás, isso pode ser visto em outros programas jornalísticos da emissora, sobretudo o Jornal Hoje, mas em menor grau. É comum pauteiros e produtores procurarem pessoas que possam ser “personagens” para ilustrar determinada questão de uma matéria. Assim para uma reportagem que fala sobre automedicação, por exemplo, é escolhida uma pessoa que reviu seus hábitos depois de tomar remédios por conta própria. Ou seja, é escolhida uma pessoa comum para “dramatizar” ou “romancear” uma questão cotidiana.

Além desse tratamento de pessoas comuns como personagens, o Fantástico costuma trazer reportagens que abordam o extraordinário, uma causalidade anormal, inesperada e ligeiramente aberrante. O programa chegou inclusive a ter quadros, nas décadas de 1970 e 1980, como “Incrível, fantástico, extraordinário”, que mostrava casos sobrenaturais como o de uma fotógrafa de velório,

interpretada por Eloísa Mafalda, cujo morto sorriu para sua câmera. No final do quadro, os personagens reais de tais histórias eram sempre entrevistados.

Em meados da década de 2000, esse tipo de atração do Fantástico foi incorporado pelo “Linha Direta – Mistério” que, misturava jornalismo e dramatização, para abordar casos sobrenaturais como, por exemplo, a maldição do edifício Joelma, cujo incêndio matou centenas de pessoas em fevereiro de 1974. Essa mesma linguagem era utilizada no “Linha Direta – Justiça”, que recriava crimes, em sua maioria passionais, marcantes na história do país como os casos Ângela Diniz, Cláudia Lessin Rodrigues, Mônica Granuzzo, Carlinhos, Fera da Penha, Van Lou, Dana de Tefé, Crime do Sacopã, Crime da mala, o incêndio do Gran Circus Americano de Niterói, entre outros.

Ambas as franquias, “Mistério” e “Justiça”, foram originadas do “Linha Direta”, programa semanal surgido em 1990, que costumava apresentar crimes hediondos atuais, cujos autores estavam foragidos da justiça. “O Brasil Urgente” radicaliza essa fórmula em doses diárias. Trata-se da transposição para a TV do jornalismo “espremendo sai sangue” do *Notícias Populares*, jornal paulistano pertencente ao Grupo Folha e que existiu entre 1963 e 2001.

Herdeiro também dos programas “O povo na TV” (1981 a 1984) e “Aqui Agora” (1991 a 1997/2008) do Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), o “Brasil Urgente” é apresentado pelo “jornalista” José Luiz Datena. Para definir a atração cabe como uma luva o que Claude Pommereau escreveu sobre o *Le Petit Journal* na revista “Le Figaro Beaux Arts”: “*Le Petit Journal* sombre dans une demagogie détestable, reclame la guillotine pour les accusés, accuse la justice d’être trop laxiste. Il devient nationaliste, réactionnaire, antidreyfusard”^{26 27}(2010).

Ao fazer o homem comum recusar o espelho do seu próprio caos, como observou Adorno sobre esse tipo de sensacionalismo, por um lado, anestesia-se o cidadão. Fazendo-o acreditar que sua vida não é ruim como a do “mundo cão” que

²⁶ O *Le Petit Journal* afunda em uma demagogia detestável, pede guilhotina para os acusados, acusa os tribunais de serem muito frouxos. Ele se torna nacionalista, reacionário, anti-Dreyfusard.

²⁷ O caso Dreyfus foi um grande conflito social e político na Terceira República, que ocorreu na França no final do século XIX, em torno da acusação de traição feita ao capitão Alfred Dreyfus, que ao final restou inocentado. O caso perturbou a sociedade francesa por doze anos, de 1894 a 1906, dividindo-a profunda e duradouramente em dois campos opostos: os “dreyfusards”, defensores da inocência de Dreyfus, e os “antidreyfusards”, defensores de sua culpa.

vê na TV, ele seria assim, neutralizando para a luta. Por outro lado, imerso numa atmosfera de medo e insegurança, ele é levado a desejar o autoritarismo e todo seu aparato. Não sem razão esse tipo de atração e seus apresentadores ajudaram a catapultar Jair Bolsonaro ao poder²⁸.

Mas nem toda informação folhetinizada segue esse caminho que, infelizmente, tem pretensões políticas diretas. Para além do sensacionalismo envernizado do Fantástico e dos telejornais da Rede Globo e do sensacionalismo escancarado de programas como o Brasil Urgente e de outros similares do SBT e Rede Record, há atrações que bebem do *fait divers* e do folhetim de forma interessante, conectada com questões da atualidade e criativa como é o caso do podcast *Praia dos Ossos*, produzido pela Rádio Novelo²⁹, que reconta em oito episódios o feminicídio de Ângela Diniz, a “Pantera de Minas”, que foi assassinada por Doca Street em dezembro de 1976.

Outro exemplo é o filme argentino *O Conto chinês*, dirigido por Sebastián Borensztein e lançado em 2011. O protagonista Roberto, vivido por Ricardo Darin, é um veterano da Guerra das Malvinas e dono de uma loja de ferragens. Ranzinza, ermitão e metódico, ele tem o hábito de colecionar *fait divers* até que um chinês – que teve a noiva morta por uma vaca que caiu do céu – cruza o seu caminho.

A partir daí, o rapaz, personagem real de uma das histórias bizarras da coleção de Roberto, faz o veterano viver o seu próprio *fait divers*, com direito a uma trama amorosa e coincidências de folhetim – essa forma novelesca para a qual, com razão, Machado apontou a importância da matriz jornalística. Mas que também bebeu de outras fontes como o melodrama e o romance. E, da mesma forma que fez com jornal, modificou tais matrizes.

²⁸ No artigo “Como Datena e os programas pinga-sangue ensinaram os evangélicos fundamentalistas a odiar”, publicado no site Intercept Brasil, Fábio Marton defende a ideia de que os programas sensacionalistas educaram o brasileiro no ódio ao bandido e parecem ter alcançado de forma particular o coração dos fundamentalistas.

²⁹ Em seu site, a Rádio Novelo, criada em 2019 no Rio de Janeiro, apresenta-se como uma produtora de podcasts que desenvolve projetos próprios e em parceria – da concepção até a conquista da audiência. Seu nome remete à narrativa seriada da telenovela e do folhetim, que enreda como um novo. Já no texto no qual apresenta o seu objetivo, a produtora traz a ideia de passatempo inerente ao rodapé do jornal, espaço original do folhetim: “A Novelo quer ocupar o tempo e os fones dos ouvintes com programas inteligentes, interessantes e bem acabados. É por isso que a gente faz podcasts”.

Nos espetáculos de melodrama, como vimos, entre outras coisas, aumentou o número de quadros. Já na produção romanesca essa fragmentação narrativa aparece, porque o folhetim se torna não apenas um gênero, mas um modo de publicação de romance. Praticamente toda a ficção em prosa da época – folhetins ou não – passa a ser publicada em folhetim, para então depois, conforme o sucesso obtido, sair em volume. Em outras palavras, o romance-folhetim é essencialmente uma nova concepção de lançamento de ficção, qualquer que seja o autor e o campo que abranja. E vai ser assim pelo Romantismo afora, época em que o romance é o gênero literário dominante (MEYER, 1996).

O novo modo de publicação, com suas exigências próprias de cortes de capítulo, de fragmentos que todavia não destruam a impressão de continuidade e totalidade, influenciou a estrutura do romance a partir de então. O romancista passa a ter que lidar com o fragmento, uma nova forma narrativa, na qual o corte é tudo. George Sand se queixava de não saber cortar direito o romance, ao passo que Balzac, que tinha a maior admiração por Eugene Sue, não hesitou em pedir-lhe conselhos (MEYER, 1996).

Além da influência formal, o folhetim atrelou de vez o caráter mercadológico à criação literária, o que, segundo Marlyse Meyer, beneficiou, de certa forma, os autores, pois o jornal era uma plataforma permanentemente aberta aos jovens que queriam tentar a carreira literária e experimentar o gênero moderno por excelência, ou seja, o romance. Isso porque o jornal assumia mais facilmente as despesas que um editor isolado hesitaria em ter para lançar um jovem desconhecido: “Todos têm chances iguais, Gonzalez, condessa Dash, Balzac, Soulié, Sue, Bernard, Scribe. Até as *Mémoires d’outre-tombe*³⁰ foram publicadas em folhetim em *La Presse* entre 1848 e 1850” (MEYER, 1996).

Se o folhetim, essa fórmula inventada por Girardin, aperfeiçoada por Sue e Dumas, teve tal sucesso e tantos desdobramentos na França, foi porque já respondia a hábitos de leitura ou audição de ficção. Havia a existência de um

³⁰ *Memórias do Além-Túmulo* é a obra principal de François-René de Chateaubriand, cuja escrita teve início em 1809, com o título *Mémoires de ma vie* e terminou em 1841. A edição original de *Memórias do Além-Túmulo*, título definitivo do projeto, foi publicada em doze volumes entre 1849 e 1850 pela *Penaud Frères* (Paris), após a distribuição seriada no jornal *La Presse*. Chateaubriand queria que essas memórias fossem publicadas somente após sua morte, daí o título.

coletivo gosto novelístico que precede a Revolução Francesa e seguiu pelo Romantismo:

Pisara-se finalmente as terras de romancie³¹, terra ignota nos relatos oficiais, porém densamente ocupada, onde pululavam leitores de novela, fazedores de novela, vendedores de novela, e... novelas. Inerente à romancie havia o *cabinet de lecture*, grande templo, onde mediante bom aluguel, se distribuía o maná novelístico (MEYER, 1996, p. 34).

Já no Brasil, o folhetim se firmou, porque por aqui também havia, antes da ficção seriada, um gosto por prosa de ficção europeia de “segundo time”. Tais novelas eram lidas ou ouvidas numa época anterior à constituição do gênero no país. Isso mostra, segundo Meyer (1996), que o folhetim romântico e a criação romanesca que o precede – e da qual ele bebeu – foram preponderantes na gênese do romance brasileiro.

Como protótipo ou paradigma desse tipo de ficção estrangeira anterior ao folhetim e corrente no Brasil na primeira metade do século XIX, Marlyse Meyer destaca o romance *Sinclair das ilhas* ou *Os desterrados da Ilha da Barra*. Escrito em 1803 por Elizabeth Helme, uma novelista e educadora inglesa, esse romance chegou ao Brasil recontado para o francês por mme. Montolieu³². É o que os franceses consideravam o típico *roman anglais* pré-romântico. Nele tudo se encontra:

Enredo cheio de suspense, raptos, sequestros, abandonos, torneios medievais, castelos góticos, ruínas, capelas, exaltação da natureza, a velha Escócia, ilhas selvagens, nobres cavaleiros e horríveis vilões e, no caso, até vilãs; exaltação da coragem indômita que justifica o rapto e da virtude submissa doméstica e domesticadora. Enfim, um misto de tendências arcaicas ou tradicionais, e novas. Uma iniciação aos temas e ao romance modernos. [...] É também um primeiro passo em direção ao romance histórico, que inclui o romance de cavalaria, outra peça da modernidade pré-romântica europeia e que já preexistia à moda no Brasil, sempre aberto à novidade estrangeira (MEYER, 1996, p. 46).

José de Alencar que o diga. *Sinclair das ilhas* foi o primeiro romance que o autor leu ainda menino. Está entre os romances pré-românticos que ele evoca ao recordar os serões de sua infância. Romances de narração escoreita, com assunto

³¹ Marlyse Meyer tomou emprestada a denominação romancie de um romance humorístico do século XVIII que já, naquela época, referia-se à mania novelística: père Bougeant, *Le Voyage merveilleux du prince Fan-Féderin dans la Romancie*, Paris, 1735 (1996).

³² A suíça Isabelle de Montolieu (1751 – 1832), autora da novela *Carolina Lichtfield*, conta em sua autobiografia que abre uma das numerosas reedições desse seu romance de grande sucesso, que ela nunca mais escreveu obras de ficção por não ter imaginação suficiente para inventar enredos. Tinha-a porém para adaptar livremente novelas de outros, como, por exemplo, o *Sinclair das Ilhas*, de Elizabeth Helme. Isso explica ter consagrado a sua carreira à tradução, não só de novelas como de obras educativas, muito em moda na época. A todas deu um tratamento peculiar que a distinguiu entre a plêiade de tradutores, que nesse tempo de mania novelesca invadia o mercado (MEYER, 1996).

à inglesa, cheios de suspense e mistérios que explicam um pouco como e por que ele se tornou romancista.

Os temas centrais de *Sinclair das Ilhas* são o ressentimento e a melancolia pela injustiça do destino. O herói do título, injustamente banido de suas terras, exilado para as ilhas onde o acompanham os antigos companheiros de armas, recorda melancolicamente seus feitos heroicos de outrora diante da mesquinhez dos inimigos de hoje. E sonha com a desforra final. Ao ler um conteúdo dessa natureza, o moço Riobaldo que, até então só tinha conhecido “livros de estudo”, disse que tinha ali encontrado “outras verdades muito extraordinárias”³³ (MEYER, 1996).

Foi também o primeiro livro lido pelo major Siqueira. O personagem do romance *Quincas Borba* (1891) volta a reler o romance quando ele e sua filha Tonica se convencem de que não voltarão a ser convidados pela bela Sofia.³⁴ A releitura ocupa todo um capítulo, justamente o capítulo da dupla frustração, revestindo-se, assim, para o desconsolado velho de uma significação precisa: “projetar suas mágoas reais nas do herói imaginário, o que lhe permite também identificar-se com suas esperanças, quando as há. A ficção traz as compensações que a vida – e o dinheiro novinho do Palha – lhe negou” (MEYER, 1996).

A leitura do *Sinclair das ilhas* pelo menino Alencar, pelo moço Riobaldo e pelo velho major Siqueira mostra como um determinado tipo de criação romanesca, de “segundo time”, perpetuou-se na imaginação de autores canônicos, do primeiro time. Ou seja, esses romances pré-românticos foram absorvidos por criações além do melodrama e do folhetim. E, este, por sua vez, fez-se presente na imaginação de outros autores da chamada “alta literatura”.

Pedro Nava, em suas memórias, evoca *Mathilde, mémoires d'une jeune femme*, folhetim de Eugène Sue que narra a história da Revolução de Julho vista

³³ Marlyse Meyer perguntou a Guimarães Rosa o que na leitura de *Sinclair das ilhas* impressionara tanto Riobaldo. Rosa disse que não se lembrava. O que o autor queria era fazer um livro sobre o sertão. E o que trazia como certo da infância era a lembrança, em todas as fazendas do centro e centro-norte de Minas por onde andara – onde aliás muita gente se chamava Sinclair -, de um livro encadernado em couro, o que para aquela gente era sinal de muito respeito e muito manuseio, que era o *Sencler das Ilhas* (1996).

³⁴ Exhaustivo e sistemático levantamento permitiu a Raimundo Magalhães Jr. Mostrar que em grande quantidade de contos e romances de Machado de Assis praticamente o único livro lido por seus personagens é o *Sinclair das ilhas*. O que prova, diz o crítico, “evidente sinal da popularidade do velho romance na época de Machado. (MEYER, 1996).

de um castelo da província. Também leu *As aventuras de Rocambole*, romance do qual para ele não ficou apenas o lado do crime e sangue, mas um desenho das grandes *cocottes*, como a Baccarat³⁵, e da Paris subterrânea, noturna, cercada de subúrbios cheios de valhacoutos. Rocambole também esteve presente na Infância de Graciliano Ramos:

Nesse tempo, eu andava nos fuzuês de Rocambole. Jerônimo Barreto me fazia percorrer diversos caminhos: revelara-me Joaquim Manuel de Macedo. Júlio Verne, afinal Ponson Du Terrail, em folhetos devorados na escola, debaixo das laranjeiras do quintal, nas pedras do Paraíba, em cima do caixão de velas, junto ao dicionário que tinha bandeiras e figuras. [...] Conheci desse jeito várias cidades, vivi nelas... (RAMOS *apud* MEYER, 1996, p. 123).

Por meio dos livros e fascículos de Zevaco³⁶, de Ponson Du Terrail e de Alexandre Dumas que lhe eram enviados periodicamente do Rio de Janeiro pela sua tia Natália – atriz de teatro na então capital do país, o garoto José – personagem das memórias de Rubem Fonseca – experimentava uma sensação de deslocamento parecida com a vivida pelo Graciliano menino. Embora estivesse numa cidade do interior do estado de Minas Gerais, que tudo indica ser a Juiz de Fora natal de Nava, ele vivia mesmo era em Paris:

As narrativas desses autores fizeram-no íntimo de reis, papas, duques, cardeais, grandes inquisidores, espadachins formidáveis, príncipes e estalajadeiras lindas, áulicos sicofantas e astuciosos bobos da corte. Essas pessoas o envolviam em golpes de estado, regicídios, fratricídios, homicídios, parricídios, genocídios, conluíus criminosos, intrigas palacianas, envenenamentos, defenestrações, lutas de capa e espada e cenas de amor e altruísmo. José atravessava, embuçado numa capa negra, as ruas de Paris, frequentava as estalagens, as mansardas, os salões e os boudoirs de princesas, os gabinetes de cardeais e bispos poderosos e devassos; participava de intrigas políticas, traições, paixões, duelos, assassinatos; assistia à matança de hereges queimados em fogueiras por monges sinistros em meio ao entusiasmo enfurecido do populacho; enveredava-se em aventuras amorosas; participava da ascensão e queda dos poderosos; testemunhava as humilhações e os sofrimento dos fracos e miseráveis; convivia, nos castelos, com reis e rainhas de França, e nos porões da Bastilha com o Conde de Monte Cristo e o Homem da Máscara de Ferro. Comia o mesmo que aqueles aventureiros [...] Ele vivia aquela vida, a sua verdadeira vida (FONSECA, 2011, p. 8).

Fora do Brasil, outros grandes nomes da literatura também foram admiradores confessos de folhetins. Dostoiévski, também admirador de Balzac, cuja *Eugénie Grandet* traduziu em 1843, não escondia sua dívida para com o “romance de boulevard”. Não à toa, teve vontade de traduzir a *Mathilde* de Sue. Nesse romance, o autor francês – como faria o russo – trabalha com complexidade

³⁵ Barbarella *avant la lettre*, segundo Meyer, Baccarat é uma espécie de versão feminina de Rocambole, que aparece na série de folhetins do personagem criado por Ponson Du Terrail. Protagoniza o quarto volume da série, intitulado *A desforra de Baccarat* (*idem*).

³⁶ Michel Zevaco foi o folhetinista-anarquista, criador do personagem *Pardaillan*. Herói caro ao menino Jean Paul Sartre, *Pardaillan* foi publicado no Brasil em fascículos da revista *Fon-fon*.

a alma humana, desvenda lucidamente os mecanismos da sociedade a partir do poder do dinheiro e utiliza os recursos que definiriam o gênero folhetinesco (MEYER, 1996).

Gustave Flaubert fez de sua *Madame Bovary* uma leitora voraz de folhetins. Emma “estudou em Eugène Sue descrições de móveis; leu Balzac e George Sand, buscando neles satisfações imaginárias para suas cobiças pessoais” (2013). Será que seu amante Rodolfo é uma versão cafajeste do príncipe Rodolfo de *Os mistérios de Paris*? E este? Teria sido inspirado nos *Mistérios de Udolpho*? Se ela tivesse realizado seu sonho de valsa com o Rodolfo de Sue talvez seu destino fosse mais próximo dos seus livros com encadernações de cetim...

A tentação de especular sobre Emma e o personagem de Sue é grande. Mas Flaubert era mesmo um grande admirador da obra de Alexandre Dumas. Gostava dos personagens que falavam bruscamente, pulavam dos telhados para as calçadas, recebiam ferimentos terríveis dos quais se curavam, eram julgados mortos e ressuscitavam. “Há alçapões nos assoalhos, antídotos, e tudo se mistura, corre e se desenlaça, sem um minuto para a reflexão. Divertido como uma lanterna mágica” (2011). A mesma que seria tema do filme de Marcel Carné, mas cuja ideia foi deixada de lado, para contar a história de Debureau, Lemaître e Lacenaire no Boulevard do Crime.

Nesse ir e vir, voltamos então ao começo, para novamente percorrer a página do folhetim, mas sob outra perspectiva: a da vingança. Isso porque, entre tantas páginas folhetinescas, a página da vingança extrapolou o universo literário e passou a fazer parte de uma memória ficcional mais ampla, na qual *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, ocupa uma posição central. Lacenaire passa agora o bastão para o grande vingador, que será o nosso guia no capítulo seguinte.

Monte Cristo e toda a sua quadrilha

“Uma rosa cor de sangue
 cintila em sua mão
 Um sorriso que nas sombras
 Não diz nem sim, nem não”
 (Moça bonita,
 de Evaldo Gouveia
 e Jair Amorim,
 na voz de Ângela Maria)

Pesquisadora de cultura popular, capaz de transitar da literatura à história e, desta, à antropologia, Marlyse Meyer investigou o folhetim como uma matriz da literatura europeia e suas ressonâncias no Brasil. Nessa tese que se propõe também a ser um elogio aos ecos, apenas sua pesquisa sobre as histórias seriadas publicadas nos rodapés de jornais já seria de grande valia. Mas outro trabalho da autora forneceu uma chave metodológica potente, a fim de pensar a retomada do tema da vingança e do romance *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, pelo cinema contemporâneo. Trata-se do livro *Maria Padilha e toda a sua quadrilha*.

Publicada em 1993, essa obra é o resultado de uma pesquisa de Meyer acerca de como Maria Padilla, amante de Dom Pedro I de Castela, transformou-se na entidade Maria Padilha, presente nos terreiros de umbanda – que ainda existem e resistem – por todo o Brasil. Nesse trabalho, Meyer já apontava a mesma estética do “ir e vir” (conforme explicado no capítulo anterior) – algo, segundo ela, inerente à cultura popular – que havia entre a literatura romântica, o folhetim e o melodrama.

Assim, a partir do romance real entre Maria Padilha e Dom Pedro I de Castela, Meyer identificou a presença da personagem no *romancero* espanhol, nos conjuros proferidos em quintais de Lisboa e do Recife e, por fim, travestida como a Pomba-Gira – a entidade bonita, insinuante, um pouco perversa e muito requisitada – das religiões de matriz afro-brasileira. E, para pavimentar esse

caminho do nome ao nome, da Padilla a Padilha, a pesquisadora usou evidências dessa presença na história, no imaginário popular e na ficção.

Meyer discorre, por exemplo, sobre o quanto a Espanha foi um lugar privilegiado na construção do pitoresco associado ao romantismo francês. Segundo ela, as inspirações espanholas estão em Victor Hugo que, em 1829, numa lista de “dramas que j’ai à faire”, projeta um *L’enfance de Pierre le Cruel* sobre Dom Pedro I de Castela. Mas é principalmente com Prosper Mérimée, como explica a autora, que essas figuras adquirem destaque:

Aconselhado pela condessa de Montijo (mãe da futura imperatriz Eugenia), sua amiga desde o tempo em que viajava pela Espanha, e lhe contara muitas lendas e histórias espanholas, Merimée começa, em 1843, a escrever uma *Histoire de don Père Ier*, publicada pela *Revue de Deux Mondes* a partir de dezembro de 1847. A preocupação em destrinchar verdade e lenda na vida do rei é também objeto de muitas cartas. Mas vamos encontrar D. Pèdre e Doña Maria de Padilla na sua muito célebre e popularizada novela *Carmen* (MEYER, 1993, p. 52).

Em uma de suas muitas notas, Mérimée relata que Maria Padilla sofreu acusação de haver enfeitado o rei D. Pedro. Segundo o autor, uma tradição popular contava que ela presenteara a rainha Branca de Bourbon com um cinto de ouro que apareceu aos olhos fascinados do rei como uma serpente viva. Resultado: três dias depois de seu casamento com Branca, o rei abandonou a esposa, desfez uma união que selaria uma aliança importante com a França e voltou para os braços de sua amada Padilla com quem já tinha quatro filhos. “Reencontramos aqui ecos do que lemos no Romancero espanhol” (MEYER, 1993).

E ecos da *Carmen* de Mérimée estão na ópera de George Bizet que, por sua vez, ecoam na telenovela *Carmem* de Glória Perez. Na trama exibida em 1987 na extinta TV Manchete, a protagonista vivida por Lucélia Santos faz um pacto de sangue com a Pomba-Gira Cigana (Neuza Borges), a fim de destruir Ciro – o homem de quem ela quer se vingar mesmo estando por ele apaixonada. Graças ao pacto, Carmem tem poder, prestígio e o assédio de vários homens com a condição de que não se apaixone por nenhum deles. A personagem cai em desgraça ao despertar o amor obsessivo do policial José e ao se apaixonar pelo piloto de corridas Camilo.

Como se vê, o folhetim televisivo mescla as referências eruditas de Mérimée e Bizet ao imaginário popular em relação à Pomba-Gira. Presente não

apenas na novela, mas também em canções como *Moça Bonita*, de Ângela Maria, que até hoje é cantada nos terreiros, esse imaginário invoca a feiticeira capaz de trazer de volta o amor em três dias como outrora Maria Padilla conseguira fazer com Dom Pedro I de Castela.

Ao agirem no imaginário popular como intercessoras dotadas do poder de sensibilizar o ser amado e viabilizar a conquista, mediando a relação entre o apaixonado e o objeto da paixão, as Pombas-Giras revivem e atualizam Maria Padilla e toda a sua quadrilha: Maria Mulambo, Maria da Calha, Marta – a perdida – e tantas outras divindades análogas. Por meio delas, Meyer traça, portanto, um eixo teórico-narrativo do que chama de “ressonâncias, reminiscências das matrizes europeias” na cultura popular brasileira (MEYER, 1993).

O mesmo é possível fazer com o Conde de Monte Cristo, já que, assim como a Maria Padilla, o personagem criado por Alexandre Dumas é um “mito eternamente renascido” pelo imaginário popular mundial e pela ficção (Eco, 1989). Se a narrativa de Maria Padilla migrou da oralidade para o romance, a ópera e a novela, com a de Edmond Dantès não foi diferente. Ele também traz em si existências reais e míticas anteriores e continua a existir em releituras ou referências a ele, aos personagens que o cercam e à estrutura narrativa de sua história de vingança.

3.1

Alex, Picaud e Rodolfo

*“E agora me aperta a aflição
 De chorar louco e só de manhã
 É a seta do arco da noite
 Sangrando-me agora
 São lágrimas, sangue, veneno
 Correndo no meu coração
 Formando-me dentro esse pântano de solidão”*
*(Bolero de satã,
 de Guinga e Paulo César Pinheiro,
 nas vozes de Cauby Peixoto e Elis Regina)*

O historiador Tom Reiss venceu o prêmio Pulitzer na categoria biografia com o livro *O Conde Negro*, no qual afirma que quem inspirou Alexandre Dumas a criar *O Conde de Monte Cristo* foi o pai do autor: Alex, um fascinante e destemido cavaleiro mestiço, nascido na colônia francesa de Saint-Domingue, em 1762. Filho de um aristocrata sem escrúpulos, o Marquês de la Pailletterie, e de uma escrava negra, Marie Cassette Dumas, Alex era apenas um menino quando seu pai o penhorou como escravo para que pudesse pagar a viagem de volta à França. Depois de seis meses, no entanto, o marquês o resgatou e o levou para Paris, onde ele se tornou um exímio cavaleiro. Logo ascendeu ao comando de exércitos no auge da Revolução Francesa até conhecer Napoleão Bonaparte, um inimigo implacável que não podia derrotar. As proezas do pai de Dumas também estariam, segundo Reiss, em *Os Três Mosqueteiros* (REISS, 2015).

Contudo *Georges*³⁷ é o romance de Dumas que tem uma trama mais diretamente inspirada na vida do pai do autor. O livro, publicado em 1843 – um ano antes de *O Conde de Monte Cristo* – conta a história de um jovem que chega a Paris oriundo de uma colônia açucareira francesa, torna-se espadachim e volta à ilha para vingar um insulto racial que sofrera havia muito tempo. Uma versão quase exata de um incidente marcante da juventude do pai de Dumas (*idem*, 2015).

Perto do fim do romance, Georges se casa com a mulher dos seus sonhos, mostra-se superior aos brancos em coragem e habilidade, trava duelos, resgata donzelas e lidera uma revolta escrava malograda que o conduz ao cadafalso. É salvo no último minuto por seu irmão. Mas, mesmo que tivesse morrido, perpetuar-se-ia em *O Conde de Monte Cristo* que seria lançado alguns meses depois, pois Georges tem muitas características de Edmond Dantès:

Georges se recorda de tudo com obsessão enciclopédica. Quando volta para confrontar os brancos que mataram sua família, ele se aproveita diversas vezes do fato de que estes vivem apenas no presente. Para eles, o passado não está vivo da maneira como está para Georges; eles não se lembram (REISS, 2015, p. 26).

³⁷ Os estudiosos têm particular interesse em *Georges*, porque Dumas reutilizou muitas das idéias e enredos mais tarde em *O Conde de Monte Cristo*, mas, principalmente, porque a raça e o racismo estão no centro do romance. Esse foi um tópico sobre o qual Dumas, apesar de sua ascendência parcialmente africana, raramente escreveu.

Outra história real que teria inspirado Dumas na criação de Dantès é a do sapateiro Pierre-François Picaud que, em 1807, estava prestes a se casar com uma mulher rica, Marguerite Vigouroux. Mas três amigos com inveja – Mathieu Loupian (viúvo com dois filhos, que queria ter em suas mãos o dote de Marguerite), Solari e Chaubart Troquet – acusaram-no falsamente de ser um espião da Inglaterra. Um quarto amigo, Antoine Allut, estava ciente da conspiração, mas ele não fez nenhuma manifestação.

Informado prontamente, o Duque de Rovigo não hesitou em prender Picaud no dia de seu casamento e o transferiu secretamente para Fenestrelle. Picaud permaneceu preso por sete anos sem saber a razão. Durante sua prisão, ele conseguiu cavar uma passagem estreita para uma cela vizinha e se familiarizou com outro prisioneiro, um padre italiano.

Um ano após, o padre, em seu leito de morte, legou a Picaud um tesouro que tinha escondido em Milão. Quando Picaud foi libertado após a queda do governo de Napoleão Bonaparte em 1814, ele tomou posse da fortuna. Retornou à França com a falsa identidade de Joseph Lucher e executou a vingança, que tramara durante dez anos, contra seus antigos amigos.

Jacques Peuchet, um arquivista da polícia, encontrou essa história nos registros oficiais. Alexandre Dumas tomou conhecimento disso em 1838 e, a partir daí, criou uma trama intitulada *O diamante e a vingança*. Três anos depois, como conta no texto *O estado civil do Monte Cristo*, Dumas foi viver na Itália com a incumbência dada pelo príncipe Jérôme Bonaparte de ensinar sobre a França ao príncipe Napoléon – sobrinho do imperador Napoleão.

Depois de uma visita a ilha de Elba com o príncipe, Dumas foi fazer uma caçada na Pianosa – uma ilha achatada que mal se elevava a três metros acima do nível do mar. Foi então que um guia apontou para outra ilha como um local melhor para se fazer uma caçada. Dumas perguntou o nome daquele pedaço de terra e, pela primeira vez, ouviu o nome Monte Cristo. Convenceu o príncipe a ir até lá. Mas não puderam atracar, porque a ilha estava em contumácia. Por ser desabitada, todas as embarcações que nela atracavam eram obrigadas a ficar cinco ou seis dias de quarentena no porto seguinte. No entanto, o escritor pediu ao

príncipe que contornassem a ilha, a fim de que pudesse levantar sua posição geográfica. Perguntado sobre a razão disso, Dumas respondeu que batizaria com o nome da ilha de Monte Cristo um romance que viesse a escrever mais tarde.

De volta à França em 1843, Dumas assinou um contrato com Bethune e Plon, editores de Victor Hugo, Balzac e Eugène Sue. O contrato era para a produção de oito volumes intitulados *Impressões de viagens em Paris*. Mas seus padrões mudaram de planos conforme ele mesmo relatou:

A princípio julguei que ia fazer pura e simplesmente a coisa, quando uma bela manhã Béthune me veio dizer que pretendia ter um romance cujo pano de fundo seria o que eu bem entendesse, contanto que esse pano de fundo suscitasse interesse, e do qual *Impressões de viagens de Paris* não passassem de detalhes. **Ele estava embriagado com o sucesso de Eugène Sue** (DUMAS, 2011, p. 20, grifo meu).

O sucesso de Eugène Sue que embriagava o editor de Dumas era *Os Mistérios de Paris*. Sue representa a versão contemporânea, realista do folhetim. Ao lado de Dumas, ele está entre os autores do que Marlyse Meyer classifica como primeira fase do folhetim, cujo início data da pós-revolução burguesa de julho de 1830. Portanto, o princípio desse período do gênero coincide com o estouro do Romantismo. Já o desenvolvimento dessa primeira etapa folhetinesca acompanha o chamado Romantismo Social, que desemboca na Revolução de 1848. Esta marca o fim do primeiro ciclo do romance-folhetim, sobretudo, o de sua face socialista, que teve em Sue o grande nome. Ele foi convertido ao socialismo em decorrência de *Os mistérios de Paris*, obra que havia dado início para ganhar dinheiro, a fim de levar a vida ao seu gosto, isto é, como um dândi. Mas ao longo da empreitada mercantil, o autor se transformou e transformava seu romance:

Não sem riscos, aliás, pois a partir da metade da narrativa, esta às vezes perde em força romanesca o que ganha em reflexões e conselhos do autor. Este passa a sugerir uma série de reformas: das prisões, do sistema judiciário, do regime dos asilos, do penhor, da organização do trabalho no campo etc. O público reclama. Se se identifica com aqueles esquecidos e explorados que Eugène Sue trouxe à tona, dando-lhes estatuto de sujeito, nem por isso quer deixar de se divertir e se deixar levar pelo caudal romanesco. Porque sabe que Eugène Sue, trabalhador como eles, é um mestre em seu ofício. E seu ofício é a literatura (MEYER, 1996, p. 76).

Os personagens de Sue são, em sua maioria, das classes populares francesas. Em *Os mistérios de Paris*, o protagonista Rodolfo é um príncipe que se disfarça de artesão e passeia pelos bairros da cidade, a fim de fazer o bem. Um acontecimento trágico do passado motivou Rodolfo a praticar a justiça social no *bas-fonds*. Ele matou o pai da mulher por quem estava apaixonado, a condessa

escocesa Sarah Mac Gregor. Assim, Rodolphe perdeu Sarah e também sua filha. Para expiar sua culpa, ele decide defender os oprimidos e restaurar a justiça. Tal estrutura narrativa permitiu que fosse revelada ao público a:

Desconhecida Paris da miséria operária, dos criminosos e das barricadas, dos prisioneiros, homens e mulheres que descobrem que a justiça ou a morte do pobre é diferente da do rico; Paris dos asilos de loucos, dos agiotas. Paris balzaquiana, também, de burgueses avarentos e luxuriosos, dos altos luxos da aristocracia arruinada e irresponsável, a par do clichê que exalta por outro lado “a verdadeira nobreza” (MEYER, 1996, p. 77).

Embora seja digno de compaixão, Rodolfo não recua diante das soluções violentas. Em nome da justiça, é capaz de cometer crueldades horripilantes. Proposto por Sue como saída para os males da sociedade, o personagem inventa suas próprias leis. É juiz e justiceiro, benfeitor e reformador fora da lei. Em razão disso, Eco afirma que se trata do primeiro super-homem do romance-folhetim, herdeiro direto do herói satânico do romantismo e, de certa maneira, precursor do modelo nitzschiano (ECO, 2001).

Ao fazer tal afirmação, Eco retoma o que Antônio Gramsci já notara, com muita penetração e ironia, que, nascido no romance-folhetim, o super-homem ascende, a seguir, ao plano da filosofia. Para ele, o super-humano nietzschiano tem, em grande parte, como origem e modelo doutrinário não Zaratustra, mas *O Conde de Monte Cristo*, de Dumas³⁸. Gramsci não leva em conta o fato de que Rodolfo serviu de modelo a Dantès. Mas a obra de Sue, assim como a de outros folhetinistas, foi repetidas vezes objeto de sua análise. Sobre essas obras, afirmou:

O romance-folhetim substitui (e, ao mesmo tempo, excita) a imaginação do homem do povo, é um verdadeiro sonhar acordado... Pode-se dizer, nesse caso, que a imaginação popular depende do complexo de inferioridade (social) que desencadeia intermináveis devaneios sobre a ideia de vingança, ou de punição dos responsáveis pelos males (GRAMSCI *apud* ECO, 2001, p. 192).

Para oferecer ao público leitor algo parecido com o trajeto do príncipe Rodolfo em *Os Mistérios de Paris* e, assim, atender aos seus editores e aos devaneios dos seus leitores, Dumas recorreu à trama que havia feito anos antes sobre Picaud. E, baseado também nessa história, escreveu *O Conde de Monte Cristo*. Afinal, a vingança ajudaria o protagonista a ter uma mobilidade pelas camadas sociais semelhante à de Rodolfo.

³⁸ Eco afirma que Athos de *Os três Mosqueteiros* seria, para Gramsci, o segundo super-homem. O terceiro, com o qual Gramsci constrói sua teoria, seria José Balsamo – personagem do livro homônimo, lançado por Dumas dentro da obra *Memórias de um médico*, em 1849.

De fato, Edmond Dantès parte de uma posição social intermediária, desce às profundezas quando é preso injustamente e alcança o topo da pirâmide quando escapa da prisão e enriquece. Um protagonista com tamanha mobilidade fatalmente leva seu criador a um retrato amplo de qualquer sociedade. A vingança é um passaporte com o qual o romancista circula livremente, ligando camadas e desvendando conexões obscuras. Para se vingar, é necessário ter parceiros, informantes, executores. A duquesa se aproxima da mendiga, o celerado pode entrar na órbita do cidadão respeitável, o filho ilegítimo do procurador da coroa pode desmoronar a situação do pai. O ombro a ombro motivado pela vingança nivela o *grand monde* ao *bas fonds*, revolvendo na sua marcha, como um arado espectral, as consciências e os níveis sociais (CÂNDIDO, 1952).

Além disso, a vingança de Dantès agradava um leitor ávido por novas sensações que, de preferência, estendessem-se por um longo tempo. Eis então outro motivo por Dumas ter escolhido o tema. Uma história mais longa e complicada possível atendia ao público e também era rentável para os editores e para o autor. Ora, uma vingança leva tempo. Requer o encadear sucessivo de acontecimentos do motivo inicial à desforra. Sobre isso, Antônio Cândido explanou:

Requer duração, a fim de não cingir-se à parábola e aparecer, qual na verdade é, um modo complexo de atividade humana, inserida fundamentalmente no tempo. O romance, por seu lado, precisava no Romantismo de movimento e peripécia, para satisfazer a voracidade parcelada do folhetim de jornal. Enquanto a vingança permite, quando não pressupõe, um amplo sistema de incidentes (CÂNDIDO, 1952, p. 6).

Além da circularidade e da duração, a vingança em *O Conde Monte Cristo*, atrelada por Dumas a uma base real (a história de Picaud), permitiu outra aproximação com a obra de Sue. O autor de *Os Mistérios de Paris* se alimentava da leitura dos jornais, da legislação social em vigor na época, das visitas aos tribunais durante os processos, a fim de obter histórias de injustiça das quais se apropriava de modo que o seu príncipe Rodolfo pudesse restabelecer a justiça. Pelo menos na ficção. E com isso obteve enorme sucesso. Dumas buscava o mesmo resultado. Um indício disso está numa carta publicada pelo autor no *Journal de Débats*:

Monte Cristo não é um romance, mas uma história cuja fonte encontrei nos arquivos da polícia. Ora, foram necessárias muitas pesquisas para agora acompanhar as andanças de nosso herói em Paris. E como muita gente vive ainda que poderia ficar comprometida se o desenlace desse terrível drama fosse exposto à grande luz da justiça em vez de permanecer no escuro do mistério, eu preciso receber dessas pessoas a devida autorização

para falar delas abertamente, ou então ter redobrado trabalho para poder devidamente travesti-las de modo a evitar a curiosidade pública sobre suas pessoas (DUMAS *apud* MEYER, 1996, p. 62).

A carta, publicada no dia 18 de dezembro de 1844, é uma provável confirmação de que a história do Conde de fato estava atrelada a Picaud e a outras pessoas reais. Mas há que se desconfiar dela, ou melhor, encará-la como uma isca. Isso porque Dumas era um escritor consciente de que servia a um projeto mercantil. Assim, ao transmitir a ideia de que seu folhetim era uma espécie de *roman à clef*, ele sabia que aguçaria ainda mais a curiosidade dos leitores e, consequentemente, a vendagem do jornal aumentaria e renderia mais dinheiro.

Assim como Dumas, no começo de sua empreitada, Sue, conforme dito acima, também queria dinheiro. Para Umberto Eco, a transformação que ocorre ao longo do romance – segundo ele, o folhetim começa como uma epopeia da gatunagem e termina como outra: a do trabalhador infeliz, um manual da redenção – teria acontecido porque, no começo, o socialismo seria para Sue apenas uma forma excitante de manifestar a excentricidade de seu dandismo. Por isso, a narrativa estaria impregnada de um gosto satânico pelas situações mórbidas, pelo horrível e pelo grotesco.

É só à medida que percebe sua aprovação pelo proletariado que Sue é realmente tomado pelos sentimentos que evocou. Mas, no começo do folhetim, a descrição de *la pègre* vinha sempre acompanhada de desculpas aos leitores, uma evidência, segundo Eco, de que Sue – nesse estágio da obra – ainda pensava que seu público era composto de aristocratas e burgueses ávidos por emoções, mas estranho aos protagonistas do romance. Por isso, o folhetinista alertava:

Le lecteur, prévenu de l'excursion que nous lui proposons d'entreprendre parmis les naturels de cette race infernale qui peuple les prisons, les bagnes, et dont les sang rougit les échafauds...le lecteur voudra peut-être bien nous suivre. Sans doute cette investigation sera nouvelle pour lui; hâtons-nous de l'avertir d'abord que, s'il pose d'abord le pied sur le dernier échelon de l'échelle sociale, à mesure que le recit marchera, l'atmosphère s'épurera de plus en plus (SUE, 1989, p. 32)³⁹.

Os leitores ricos ou da classe média, se não se transformaram em socialistas como o autor, tiveram sua curiosidade satisfeita. Para essa parcela do público, mais abastada, o romance-folhetim de Eugène Sue foi como uma janela

³⁹ O leitor, avisado da excursão que lhe propomos realizar entre os nativos desta raça infernal que povoa as prisões e cujo sangue avermelha os andaimes ... o leitor pode querer nos seguir. Sem dúvida, essa investigação será nova para ele; apressemo-nos em avisá-lo primeiro que, se ele primeiro colocar os pés no degrau mais baixo da escada social, à medida que a história avança, a atmosfera ficará mais limpa.

que se abre para uma realidade. Por isso, depois de *Os Mistérios de Paris*, Dumas tinha, de certo modo, carta branca para falar da “ralé”. Entretanto ele não se contenta em representar *les modernes truands*, para satisfazer a curiosidade de seus leitores por um quadro pitoresco dos costumes do submundo.

Num texto da publicação *Modernité D’Alexandre Dumas*, organizada por Sarah Mombert, o pesquisador Nicholas Gauthier mostra como o autor joga com as expectativas dos seus leitores para modificar o romance de crime. Assim, em *Les Mohicans de Paris*, faz do personagem Salvator um anti-Rodolfo que, em vez de buscar o crime que se esconde no *bas-fonds*, busca o crime no interior da burguesia (2014). De certa forma, o Conde também o é, porque embora ele tenha conexões com a “ralé”, o seu projeto de vingança desmascara a bandidagem da alta roda.

Enquanto fazia *O Conde* escancarar a hipocrisia da aristocracia do dinheiro, Dumas simultaneamente trabalhava na redação da *Dama de Monsoreau* para o *Constitutionnel*, continuava o *Chevalier de maison-rouge*, começava *Les quarante-cinq* e cobrava a seu *nègre* Auguste Maquet, um de seus redatores auxiliares, que se apressasse em fornecer mais trinta ou quarenta páginas de *Chicot*. De acordo com Meyer (1996), essa era a verdadeira razão para o atraso na publicação na história de Dantès e não as que ele expôs no trecho da carta aos leitores acima.

Se não fosse a colaboração de Maquet e de mais dezenas de outros escritores e pesquisadores, talvez Dumas não tivesse conseguido, ao longo da sua carreira de escritor, atingir os seguintes números compilados por seu biógrafo Daniel Zimmermann: 646 títulos identificados, 4.056 personagens principais, 8.872 personagens secundários e 24. 339 figurantes (Lacerda, 2008). Mas, mesmo com essa produção impressionante, Dumas não tinha seus assistentes em alta conta:

Os colaboradores não empurram para a frente, puxam para trás; os colaboradores lhe atribuem generosamente os erros, reservando-se modestamente os achados; embora partilhem o sucesso e o dinheiro, comportam-se como vítimas e oprimidos; por fim, entre dois colaboradores, há quase sempre um enganado, e esse enganado é o homem de talento, pois o colaborador é um passageiro intrepidamente embarcado no mesmo barco que nós, que aos poucos nos vai revelando que não sabe nadar, que é preciso salvá-lo na hora do naufrágio, e que, ao pisar em terra firme, espalha para todo mundo que sem ele você era um homem perdido (DUMAS *apud* LACERDA, 2008, p. 9).

A fala ressentida de Dumas soa endereçada a Auguste Maquet (1813 – 88), com quem o autor trabalhou em cerca de vinte romances, entre eles, *Os três mosqueteiros*, *O Conde de Monte Cristo* e *Memórias de um médico*. A parceria funcionava da seguinte forma: Maquet, um ex-professor universitário, redigia um primeiro esboço a partir de seus conhecimentos históricos e, em seguida, este era reescrito por Dumas, que acrescentava seu estilo romanesco. A título de exemplificação, um trecho de doze páginas de *Os três mosqueteiros* escrito por Maquet transformava-se em setenta após a reescrita de Dumas (LACERDA, 2008).

A redação final era sempre de Dumas. Tal processo de escrita em colaboração é análogo ao que hoje vigora na telenovela brasileira. O autor principal cria uma sinopse. A partir dela, ele escaleta os capítulos. Essas escaletas são enviadas para os colaboradores que as transformam em cenas. Esse material volta para o autor cabeça e este então arremata o capítulo.

Algo semelhante acontece no processo de desenvolvimento das séries. Em voga em todo mundo e vendido como uma grande novidade, o modelo americano de escrita – as chamadas *writers' room* – consiste em autores reunidos numa sala, alugando-se para fazer sonhar num esquema semelhante à cooperativa de autores coordenada por Dumas no século XIX. Nesse método do século XXI, os colaboradores – coordenados pelo criador, roteirista e produtor executivo da série, o chamado *showrunner* – dão ideias, criam e desenvolvem personagens, desenham arcos dramáticos, estruturam temporadas e escaletam episódios que serão por eles roteirizados e talvez assinados depois de passar pelo crivo do autor-chefe. Dumas seria então um *showrunner avant la lettre*⁴⁰. Quem diria...?

Segundo Rodrigo Lacerda, há estudos sobre o processo de trabalho do escritor e sobre a parceria com Maquet que acusam Dumas de não ter imaginação inventiva, mas combinatória. A maioria dos temas que ele desenvolvia teria vindo de outras pessoas que, em geral, só dispunham desta primeira ideia para vender. Dumas executava a obra, refazia o plano e só depois sua mão corria pelo papel. Talvez apenas Auguste Maquet tenha sido algo além de um fornecedor de ideias. Não por acaso, quando a dupla se desfez em 1858, Maquet entrou com um

⁴⁰ A partir da relação entre os folhetinistas e seus colaboradores, em especial o caso Maquet/Dumas, pretendo – num futuro artigo – discutir a autoria em séries e novelas.

processo contra o parceiro, exigindo uma soma exorbitante por direitos autorais. Acabou perdendo o privilégio de assinar como coautor.

Falar de Maquet pode parecer uma digressão nesse tópico que trata de personagens reais e fictícios que forjaram a matriz do *Monte Cristo*. Mas, caso Maquet realmente tenha sido coautor do folhetim, ele também se torna um personagem importante para a criação do *Conde*. Dumas, no texto *O estado civil do Monte Cristo*, admite a importância de Maquet para o romance. Ele conta que sua ideia inicial era a história de um fidalgo riquíssimo, morador de Roma e chamado Conde de Monte Cristo.

O Conde prestaria um grande favor a um jovem viajante francês e, em troca desse favor, pediria a este que lhe servisse de guia quando, por sua vez, visitasse Paris. Essa visita teria por pretexto a curiosidade e, por realidade, a vingança. Em suas incursões pela cidade, ele devia descobrir seus inimigos escondidos, que o haviam condenado em sua juventude a um cativeiro de dez anos. Sua fortuna lhe forneceria os meios para a realização do seu plano.

Ao desenvolver o folhetim, Dumas complicou ainda mais essa ideia inicial. O Conde aproxima-se primeiro de Franz Epiney – amigo de Albert Morcef, o filho de Mercedes, sua ex-noiva, com Fernand, um de seus quatro algozes. Ele faz com que um dos seus homens convença Franz a visitar a Ilha de Monte Cristo. Seduzido pela ideia, o rapaz aceita ir ao local de olhos vendados. Ao ter a venda retirada, Franz se vê numa caverna-palácio, onde o Conde o recebe disfarçado de Simbad – o Marujo. O rapaz ironiza o que vê e diz se chamar Aladim.

Essas são algumas das muitas referências que Alexandre Dumas faz a obra *As mil e uma noites* no romance. A trajetória do clássico é incerta. Sabe-se que no século quatro circulou no mundo árabe um livro com um título semelhante ao que se conhece hoje. Foi apenas na metade do século treze que ele ganhou as características ainda presentes. Não se sabe se foram narrativas orais que foram transportadas para o papel ou o contrário. A autoria é desconhecida. Mas é de conhecimento geral que, ao longo dos anos, copistas ajudaram a completar os enredos.

Dumas provavelmente teve acesso à edição francesa da obra realizada pelo orientalista Antoine Galland e publicada entre 1704 e 1717. Isso fica claro não só porque Galland é explicitamente mencionado no folhetim, mas também porque entre as histórias de *As mil e uma noites* citadas pelos personagens do *Monte Cristo* estão *Ali Babá e os quarenta ladrões*⁴¹ e *Aladim*. Ambas não constam nos originais árabes. Foram incluídas pelo orientalista. Outra hipótese possível é que Dumas tenha ouvido tais histórias antes de lê-las e de depois recontá-las. Mas o interessante a ser observado é a citação dessa obra que, guardadas as diferenças históricas e culturais, dialoga com os folhetins em geral e com *O Conde de Monte Cristo* em alguns aspectos.

O primeiro deles é a oralidade. Tal qual *As mil e uma noites*, as histórias folhetinescas, principalmente no interior da França ainda com grande índice de analfabetismo na primeira metade do século XIX, muitas vezes eram consumidas por meio de oitivas. Uma pessoa alfabetizada lia para um grupo que se reunia para ouvir os acontecimentos de cada capítulo que chegava. E esses ouvintes contavam e recontavam esses capítulos para outras pessoas. Esse percurso fica ainda mais claro se pensarmos à luz do sucedâneo atual do folhetim, a telenovela. Esta pode ser muito vista e até ter bons números de audiência. Mas ela só é sucesso quando é contada e recontada, sobretudo, nos espaços populares. Precisa cair na boca do povo.

Ainda a respeito deste aspecto, vale ressaltar que os autores, envolvidos em vários folhetins simultaneamente, muitas vezes ditavam para seus ajudantes. Esse dispositivo do ditado tem, segundo Barbero, uma significação preciosa, pois, para além dos pecuniários do autor, revela tudo o que o folhetim tem de oral. Mais que isso: mostra sua proximidade de fundo com uma literatura na qual o autor fala mais do que escreve e o leitor escuta mais do que lê (2008).

Outro ponto de conexão entre o *Monte Cristo* e *As mil e uma noites* é que, na base de ambas, está o desejo da vingança. O sultão Shahriar ao se descobrir traído pela esposa não se contenta em matá-la. Persuadido de que não havia mulher bela, recatada e do lar na face da Terra, ele impõe uma lei cruel: para evitar as

⁴¹ Quando Dantès, após fugir da prisão, procura o tesouro escondido na ilha de Monte Cristo, “ele procurava inutilmente em sua memória cansada a palavra mágica e misteriosa que as esplêndidas cavernas de Ali Babá”, já que sua fortuna, como a do personagem árabe, estava escondida numa caverna. Trata-se de uma referência a palavra mágica “Abra-te, Sésamo”, usada por Ali Babá.

infidelidades das mulheres que possuiria no futuro, uma delas por noite ele desposaria e, no dia seguinte, a escolhida deveria ser estrangulada.

Essa ideia do homem traído e que, em razão disso, quer se vingar de todas as mulheres do mundo é retomada por Pedro Almodóvar em *Fogo nas entranhas*. Nessa novela escrita pelo cineasta espanhol em 1981, o protagonista Chu – um chinês dono de uma fábrica de absorventes em Madri – é abandonado por cinco amantes em décadas diferentes. Como retaliação, ele cria um absorvente íntimo que deixa as mulheres com um desejo sexual ensandecido. Antes de se matar, Chu dá uma ordem para que o produto – segundo ele, sua mais incrível criação no gênero – seja distribuído gratuitamente em todas as lojas da cidade. Assim, instaura o caos.

Já Shahriar, bem menos divertido, instaura o horror. Aquela série de execuções por ele ordenadas gera consternação. E, na cidade, agora só se ouvem gritos e lamentações. Para acabar com isso, Sherazade – filha do grão-vizir ministro de Shahriar – enfrenta o pai e se casa com o sultão. Ela consegue adiar a sua morte, contando para ele uma história a cada noite. Por vezes ela continua uma história por mais de uma noite. E, ao fim da milésima primeira, finalmente dobra o sultão, casa-se com ele e põe fim ao desejo de vingança.

Esse estratagema adotado por Sherazade de suspender a narrativa para evitar a própria morte leva-nos a outra conexão entre o folhetim e *As mil e uma noites*. Os romances publicados nos rodapés dos jornais ou eram obras conhecidas como o *Lazarillo de Tormes* ou inéditas escritas por autores ainda não familiarizados com o modelo “continua no próximo número”. Balzac foi o primeiro a tentar com *La vieille fille* em outubro de 1836 (MEYER, 1996). Mas ele, assim como os outros, faz romance em folhetim, isto é, não vai além do **formato**.

Isso muda dois anos depois graças a Alexandre Dumas. Já então consagrado romancista e, principalmente, dramaturgo romântico – ele deixa de observar com desconfiança a novidade e aceita publicar em folhetim. Entretanto, diferente dos outros, Dumas tem o senso do corte no momento exato, para despertar no leitor o desejo de saber o que irá acontecer no dia seguinte. Assim, transforma o modelo “continua no próximo número” numa fórmula mágica. Ou

melhor, com o *Capitaine Paul* – primeiro folhetim francês traduzido para um jornal brasileiro, o Jornal do Comércio – Dumas lança, na sua glória, o romance-folhetim: o **gênero**.

Para Marlyse Meyer (1996), não é de se espantar que a boa forma folhetinesca tenha nascido das mãos de um homem de teatro. De fato, Dumas usou os *coups de théâtre* e os *chutes de rideaux* para converter o “continua no próximo número” em cortes atraentes ao fim de cada capítulo, criando assim o gancho até hoje utilizado pelos autores de telenovela em momentos decisivos. Mas podemos pensar, diante de tantas referências *As mil e uma noites* em sua obra, que ele encontrou no mecanismo de suspensão da narrativa utilizado por Sherazade uma forma de seduzir o leitor e, ao mesmo tempo, evitar ser “estrangulado” pelos donos dos jornais, sempre ávidos por vendas.

Outra estratégia de sedução que Dumas tirou de *As mil e uma noites* e também da obra de Lorde Byron, como veremos mais adiante, foi o que Antônio Cândido chama de orientalismo de ornamento (1952). A edição de Antoine Galland reforçou o aspecto encantatório da obra árabe, mas retirou o conteúdo sexual, que poderia ser considerado obsceno na Europa⁴². Daí o que prevalece do oriente no *Monte Cristo* ser tão fantasioso. Um exemplo é o jantar suntuoso que o Conde/Simbad oferece a Franz em sua caverna-palácio não menos suntuosa e assim descrita:

O aposento era todo forrado com tapeçarias turcas na tonalidade carmim, com relevos de flores de ouro. Num reservado ficava uma espécie de divã, encimado por um troféu de armas árabes com bainhas de prata dourada e resplandecente de pedrarias; do teto pendia uma luminária de cristal de Veneza, de forma e cor encantadoras, e seus pés repousavam num tapete turco no qual afundavam até o tornozelo: reposteiros pendiam diante da porta pela qual Franz entrara e diante de outra porta, que dava acesso a um segundo aposento que parecia esplendidamente iluminado (DUMAS, 2011, p. 427).

Dumas cria uma atmosfera de sonho e exotismo associado ao oriente. Exotismo que, de acordo com a ambivalência romântica, é, ao mesmo tempo, fuga e resistência à modernidade ao fazer uma remissão idealizada a civilizações com

⁴² Quando observada numa tradução sem a retirada da parte obscena, encontramos em *As mil e uma noites*: contos maravilhosos e de aventuras, contos de amor e intrigas de namorados, romances de viagens, aventuras de cavalaria e guerra, lendas fantásticas cheias de crueldades, cenas de zombaria contra judeus e cristãos, contos do gênero policial, anedotas brejeiras e pornográficas, episódios obscenos, lutas religiosas, parábolas, apólogos, histórias de erudição, problemas de matemática (Tahan In: Galland, 2015).

relações sociais, políticas e econômicas pré-capitalistas ou diversas do capitalismo.

Segundo Löwy e Sayre, por ser uma “autocrítica” da modernidade, a visão romântica é contaminada por uma nostalgia que incide sobre um passado em que o sistema socioeconômico moderno ainda não tinha chegado ao seu pleno desenvolvimento. O passado, objeto da nostalgia, pode ser inteiramente mitológico ou bem real, mas sempre é idealizado. Em outras palavras, a visão romântica se apodera de um momento do passado real, no qual as características da modernidade ainda não existiam e os valores humanos prevaleciam, transformando-os em utopia e vai modelá-lo como encarnação das aspirações românticas (1995).

A nostalgia romântica é acompanhada por uma busca do que foi perdido que pode ser empreendida no plano imaginário com a recriação do paraíso, poetizando-se o presente. A criação de um estado estético, segundo Schiller (*apud* LÖWY E SAYRE, *op.cit.*), visa lutar contra a fragmentação e alienação do homem moderno. Para Löwy e Sayre, um exemplo de que os românticos estiveram, quase sempre, conscientes das implicações dessa tentativa e de seu caráter subversivo, encontra-se nesta observação feita por Dorothea Schlegel em uma carta: “Como é decididamente contrário à ordem burguesa e absolutamente interdito introduzir a poesia romântica na vida, nesse caso, levemos nossa vida para a poesia romântica; nenhuma polícia, nenhuma instituição de educação poderá opor-se a tal atitude” (SCHLEGEL *apud* LÖWY E SAYRE, 1995, p. 42).

Outra forma de encontrar no presente o paraíso perdido é empreender essa busca a partir da realidade, ou seja, é uma tentativa de transformar o ambiente imediato e a própria vida mesmo estando no interior da sociedade burguesa. Um dos instrumentos de transformação é a paixão amorosa sobre a qual Max Weber (*apud* LÖWY E SAYRE, 1995) dizia ser uma doação de si, sem limites, tão radical quanto possível em sua oposição a toda funcionalidade, racionalidade, generalidade. É por meio desse elemento que se chega ao sentido “popular” de amor romântico comumente dado hoje ao Romantismo.

Para os românticos, é igualmente possível, ainda no presente, procurar o ideal na esfera da infância, pois julgam que as crianças conseguem preservar os

valores que orientavam toda a sociedade adulta em um estado mais primitivo da humanidade. Em *O Conde de Monte Cristo*, esse aspecto aparece tensionado, porque Dumas – em consonância com a tipificação maniqueísta exigida pelo produto – faz dos filhos homens de Villefort duas pessoas ruins como o pai. A vileza, nesse caso, é um laço de sangue.

Dumas exclui então a infância como fuga da sociedade burguesa. Mas essa ainda pode se dar, de acordo com a sensibilidade romântica, por meio do abandono das cidades pela via do campo e da troca dos países modernos pelos exóticos. Em outras palavras, trata-se de um afastamento em relação aos centros de desenvolvimento capitalista em direção a lugares que conservem, no presente, um passado mais primitivo de acordo com a visão ocidental. Daí o orientalismo exótico presente no romance, sobretudo, na figura do Conde e nas coisas e pessoas que lhe cercam.

3.2

Lord Byron

*“Eu uso óculos escuros
Para as minhas lágrimas esconder
Quando você vem para o meu lado,
As lágrimas começam a correr
Sinto aquela coisa no meu peito
Sinto aquela grande confusão
Sei que eu sou um vampiro
Que nunca vai ter paz no coração”
(Vampiro, de Jorge Mautner,
na voz de Caetano Veloso*

Ainda que diluído pelo projeto mercantil do folhetim, o orientalismo chega ao Monte Cristo via byronismo. Isso porque, ao longo da publicação, a figura do Conde é explicitamente associada a Byron e a personagens do universo do lorde inglês que foi uma peça-chave na elaboração da imagem moderna do poeta romântico pela sua mescla de genialidade artística e rebelião às normas sociais do século XIX (SILVA *In*: BYRON, STOKER E OUTROS, 2010).

Ao falarem sobre o Conde, os personagens do romance referem-se a ele como um homem que parece um *Manfred* – o personagem-título do poema dramático escrito por Lord Byron entre 1816 e 1817. Assim como o Monte Cristo, Manfred era um homem de gênio, misantropo e consumido por paixões violentas. Mas procura na ciência o esquecimento. Goethe dizia que *Manfred* era uma reconstrução do *Fausto*. Ambos significariam o desencanto que há na limitação da vida humana. Embora admirasse Goethe, Byron rechaçava a ideia de que *Manfred* fosse uma imitação:

Nunca li o *Fausto* Em 1816, estive em Coligny, onde Matthew Monk Lewis me traduziu de viva voz a maior parte do *Fausto*. Impressionou-me; foram porém o Staubbach, o Jungfrau e alguma coisa mais, muito mais do que o *Fausto*, que me fizeram escrever *Manfred*. Não obstante há muita semelhança entre a primeira cena e a do *Fausto* (BYRON, 1893, p. 9).

Semelhanças há também entre o Monte Cristo e Lara – personagem-título da obra de Lorde Byron publicada em 1814 a quem Dumas compara seu protagonista várias vezes no decorrer do romance-folhetim. *Lara* é um poema composto de dois cantos. No primeiro, o misterioso conde Lara, de linhagem antiga, depois de uma longa ausência viajando pelo oriente, retorna ao seu país natal. Consigo, está Kaled, um pajem oriental, silenciosamente devotado a ele. Lara volta alterado, reservado e arrogante.

Em uma bela noite de luar, os servos de Lara são despertados por um grito sobrenatural e encontram o conde prostrado no chão. Lara é revivido por Kaled, que fala com ele em uma língua estrangeira. Embora nada mais ocorra, os servos de Lara estão convencidos de que ele tinha visto uma aparição e que o grito fora emitido por algo não humano.

Depois desse estranho episódio, Lara participa de uma recepção noturna dada pelo conde Otho, um dignitário local. Enquanto observa os foliões, ele é reconhecido por Sir Ezzelin, parente de Otho, que o desafia com raiva por crimes não identificados no exterior. Otho decide que Lara e Ezzelin se encontrem no dia seguinte, antes que os nobres locais julguem as acusações. Lara concorda e logo sai do salão, junto com Kaled. Sir Ezzelin sai pouco depois.

No segundo canto, os nobres são reunidos no salão de Otho para ouvir as acusações e a defesa. No entanto, Ezzelin não aparece. Otho então se oferece para lutar contra Lara no lugar de seu primo e é rapidamente dominado. Enquanto isso,

Ezzelin permanece desaparecido. A suspeita rapidamente aponta para Lara. Por isso, Otho incita o resto da nobreza a colocar Lara em julgamento. Tendo previsto a ameaça, Lara já havia arregimentado as simpatias do campesinato oprimido do país, que é pisoteado pela arrogante e destacada nobreza. Quando Otho faz sua jogada, Lara se levanta em rebelião.

Depois de algum sucesso inicial, a multidão indisciplinada de Lara leva a pior. Quando a derrota, a deserção e a emboscada reduzem o exército de Lara em um pequeno e fiel bando, ele resolve levá-los através da fronteira para outro país. No entanto, eles são interceptados e, após uma luta em que Lara quase vence, ele é atingido por uma flecha e morre nos braços de Kaled, que desmaia. Nesse momento, descobre-se que o pajem oriental é uma mulher disfarçada, tal qual a Diadorim do Rosa. Sobre isso, Cândido talvez dissesse que os escritores brasileiros nunca deixaram de ser românticos.

Kaled se recusa a deixar o corpo de Lara e permanece vivendo até sua morte sob a árvore próxima a qual o conde caiu e foi enterrado. Um pós-escrito relata como um lenhador local viu o corpo de Sir Ezzelin sendo jogado no lago por um cavaleiro mascarado na noite de seu desaparecimento.

Ao fim da história de Byron, tem-se a impressão de que Dumas apropriou-se não só da personalidade misteriosa e arrogante de Lara para o Monte Cristo, mas que também trouxe para o romance, de forma modificada, alguns acontecimentos do poema. Ambos os condes têm passagens importantes pelo oriente e de lá voltam acompanhados de uma escrava oriental.

No romance, essa personagem é Haydée – filha de Ali Tebelin, paxá de Janina que conheceu a desgraça ao ser traído por Fernand Morcef, um dos homens responsáveis pelos infortúnios de Edmond Dantès. Ou seja, os tais crimes não identificados dos quais Lara é acusado por Ezzelin no poema são atribuídos no romance a um rival do Monte Cristo. Haydée desmascara Morcef na Câmara dos Pares, vingando assim seu pai e levando o traidor à execração pública e ao suicídio.

A referência fica ainda mais clara quando o personagem Albert Morcef, filho de Fernand, antes de, a seu pedido, ser apresentado a Haydée pergunta ao

Conde: “Haydée! Que nome adorável! Então realmente existem mulheres que se chamam Haydée sem ser nos poemas de Lord Byron?” (DUMAS, 2011). Sim. Em *O Conde de Monte Cristo*. Segundo Antônio Cândido, a personagem é mais um indício, no romance de Dumas, de um orientalismo de ornamento presente nos heróis de Byron. Nesse seu oriente, as mulheres são escravas (o conde menciona ter um harém) e os homens devem poder escravizar-se.

Byron é presente no romance a tal ponto que, na parte das festas em Roma, a personagem Condessa G – o tempo todo chamada apenas por sua inicial – é uma alusão a uma mulher que teve a vida virada pelo avesso após se envolver com o poeta inglês. Trata-se da Condessa Teresa Guiccioli, uma jovem de 18 anos, habitante da cidade italiana de Ravenna, onde Byron viveu no fim de 1819. Ela era casada com o conde Guiccioli, um homem septuagenário, que pôs fim ao caso da esposa com o poeta.

No romance, ao lado de Franz e Albert, a Condessa G assiste à ópera *Parisina*, cujo libreto, de Gaetano Donizetti, é baseado no poema homônimo de Byron. Dumas destaca o dueto do sonho no segundo ato que, para ele, era “um dos mais belos, expressivos e terríveis saídos da pena de Donizetti” (2012). *Parisina*, dormindo, deixa escapar diante de Azzo o segredo de seu amor por Ugo. O esposo traído passa por todos os tormentos do ciúme, até que, convencido de que sua mulher lhe é infiel, acorda-a para lhe anunciar sua vingança iminente.

O Conde, acompanhado por Haydée, assiste *Parisina* de seu camarote no Teatro Argentina. Ele atrai mais a atenção de Franz e da Condessa G do que a ópera. Num diálogo durante o espetáculo, eles especulam sobre a figura excêntrica. G, então, menciona uma conversa que teve com Byron, para associar o Monte Cristo a outro personagem, de certa forma, ligado ao poeta inglês:

– E então – perguntou Franz à condessa, depois que ela fez questão de olhar pelo binóculo mais uma vez –, que pensa desse homem?

- Que parece Lord Ruthwen em carne e osso.

Com efeito, essa segunda evocação a Byron impressionou Franz: se havia um homem capaz de convencê-lo da existência de vampiros, era aquele homem.

- Preciso saber quem é – disse Franz levantando-se.

- Oh, não! – exclamou a condessa. Não, não me deixe, conto com o senhor para me levar para casa, está preso.

- Como! Está realmente com medo? – perguntou-lhe Franz, debruçando-se em seu ouvido.

- Escute – disse-lhe ela -, Byron jurou para mim que acreditava em vampiros, disse inclusive que já vira alguns, descreveu-me sua fisionomia. Pois bem, é literalmente como ele: aqueles cabelos pretos, aqueles olhos imensos, luzindo uma chama estranha, aquela palidez mortal; [...] (DUMAS, 2011, p. 503).

Lord Ruthwen, mencionado pela Condessa G, é o personagem central do conto *O Vampiro*⁴³, de John Polidori. Publicada em 1819 na *New Monthly Magazine*, esta obra criou a imagem moderna do vampiro aristocrático e sedutor que seria explorada em clássicos como *Drácula* (1897), de Bram Stoker, e *Entrevista com o vampiro* (1976), de Anne Rice.

Por ser médico particular de Lord Byron, Polidori, em 16 de junho de 1816, esteve presente na famosa noite que entraria para a história da literatura. Em sua casa na Suíça, onde estava exilado em razão de um suposto incesto, Byron recebeu o também poeta inglês Percy Bysshe Shelley, que estava acompanhado pela futura esposa Mary e pela cunhada Claire. Vendo todos entediados pela tempestade que os impossibilitava de passear de barco, Byron propôs que cada um

⁴³ *O Vampiro* traz como protagonista Aubrey, um jovem e íntegro órfão de posses cuja entrada na sociedade inglesa por meio das recepções sociais o leva a ter contato com a enigmática personalidade de Lorde Ruthven. Observando atentamente este estranho, Aubrey percebe como Ruthven fascina a todas as pessoas ao seu redor com sua presença ao mesmo tempo em que repele as pessoas que tentam conhecê-lo de forma mais aprofundada. A curiosidade de Aubrey o leva a se aproximar de Ruthven. Este, por sua vez, inicialmente repele o rapaz, mas eventualmente também fica atraído pela inocência do jovem. Seguindo sua natureza, Ruthven decide viajar pela Europa e aceita Aubrey como companheiro de viagem. Gradativamente, porém, Aubrey vai percebendo a natureza corrupta de Lorde Ruthven, evidenciada em situações em que ele promove e incentiva a corrupção das pessoas que entram em contato com ele ao passo que não demonstra compaixão diante da necessidade de outros seres humanos. Já desgostoso da companhia de Ruthven, Aubrey chega a Grécia e lá conhece e se apaixona pela bela Ianthe, o que o faz se afastar ainda mais de seu companheiro de viagem. A moça conta a Aubrey sobre as lendas da sua região e adverte o rapaz sobre a floresta ao redor deles, um local habitado por vampiros, segundo ela.

O jovem inglês considera as histórias como produto de mentes camponesas, mas acaba descobrindo a veracidade das narrativas quando testemunha sua amada ser vítima de uma criatura misteriosa que o ataca também, mas poupa sua vida. Abalado pela morte da amada, Aubrey entra em definhamento, mas Ruthven surge para cuidar do companheiro e, visando animá-lo, o leva para viajar por outras regiões da Grécia. Durante uma visita a ruínas da Antiguidade a dupla é atacada por ladrões e Ruthven é baleado. Antes de morrer, ele faz com que Aubrey jure que não contará a ninguém sobre sua morte e pede que seu corpo seja colocado ao luar. Ao acordar no dia seguinte, Aubrey constata que o corpo de Ruthven desapareceu e decide retornar a Inglaterra. De volta a Londres, Aubrey descobre que sua irmã está noiva do Conde de Marsden e se desespera ao descobrir que o aristocrata é, na realidade, Lorde Ruthven. Este, por sua vez, lembra Aubrey da promessa de manter o seu falecimento em sigilo. Aubrey constata que seu companheiro não apenas é um vampiro, mas também é o responsável pela morte de sua amada Ianthe. Angustiado pela perspectiva de ver a irmã se tornar a vítima de um vampiro e incapaz de salvá-la por estar preso a um juramento, o jovem termina enlouquecendo.

do grupo então escrevesse uma história de fantasma. Mary, que escreveu *Frankenstein* incitada pela proposta de Byron, recordou assim o trabalho de Polidori naquela noite:

Pobre Polidori! Ele concebeu qualquer coisa sobre uma mulher que tinha por cabeça uma caveira, e que fora assim castigada por haver espiado através de um buraco de fechadura – esqueci-me para ver o quê: naturalmente algo muito chocante e absurdo; mas depois que ela ficou reduzida a uma condição pior que a do renomado Tom de Coventry, ele nada achou de melhor para fazer com ela do que despachá-la para a tumba dos Capuletos, único lugar adequado para ela (SHELLEY, 2017, p. 13).

Polidori pode não ter tido sucesso naquele desafio. Mas, baseado nas anotações sobre a história inacabada de Byron naquela noite, ele desenvolveu *O Vampiro*. No mesmo ano em que o conto foi publicado, Byron publicou o trecho de romance⁴⁴ que desenvolveu durante a reunião em sua casa, para afastar os rumores – reforçados pela fala de Shelley acima – de que era o verdadeiro autor da obra escrita por Polidori. Mas o misto de fascínio e medo que o protagonista da história de Byron sente pelo misterioso Augustus Darvell é bem semelhante ao que acontece entre Aubrey e Lord Ruthwen, entre Franz Epiney e Monte Cristo e podemos supor: entre Byron e Polidori.

A forma como Darvell, Lord Ruthwen e o Conde atraem os rapazes para si é muito parecida. Mas o objetivo do Monte Cristo ao perturbar e encantar Franz é, por meio do rapaz, aproximar-se de Albert Morcef – a verdadeira presa que interessa ao Conde, para seu plano de vingança. O jogo com Franz soa então mais como um evento exigido para estender a publicação, que fazia sucesso no *Journal de Débats*.

⁴⁴ Depois de finalmente ter conseguido se aproximar de Augustus Darvell – um homem rico, incomum e misterioso – o narrador parte com este para uma viagem. Inicialmente, por países da Europa e, depois, para o Oriente, quando Darvell começou a definhar sem qualquer sinal de uma doença aparente. A enfermidade súbita forçou os viajantes a pararem num cemitério turco. Com sede, Darvell indica onde tem água naquele lugar ermo, sinaliza assim que já esteve ali antes. Prestes a morrer, Darvell entrega um anel a seu acompanhante e exige que ele jure o seguinte: no nono dia do mês, precisamente ao meio-dia, ele deveria atirar o anel nas águas salgadas que se lançam na Bahia de Elêusis. E, no dia posterior, na mesma hora, o acompanhante deveria se dirigir às ruínas do templo de Ceres e esperar por uma hora. O narrador/acompanhante diz a Darvell que aquele era o nono dia do mês. Nesse instante, uma cegonha trazendo uma cobra no bico pousa na lápide próxima a ambos. Darvell sorri. Diz “está bem” – não fica claro se para a ave, para o acompanhante ou para si mesmo. Darvell pede para ser enterrando naquela noite, justamente onde a ave está pousada. E deixa instruções de que sua morte deveria ser mantida em segredo. A cegonha voa com a serpente no bico. Darvell morre no mesmo instante. “Em meio ao meu assombro e pesar”, diz o narrador, “não derramei sequer uma lágrima” (BYRON, 2010).

Há outras semelhanças entre as histórias como, por exemplo, a viagem que os personagens fazem pela Turquia, Grécia e Itália. É em Roma⁴⁵ que Aubrey, percebendo a natureza malévola de Lord Ruthwen, impede-o de vampirizar uma condessa italiana como a G do romance de Dumas. Ruthwen se vinga. Mata a jovem grega por quem Aubrey se apaixona. Enlouquece o rapaz com a promessa do juramento. Por fim, casa-se com a irmã de Aubrey, assassinando-a em seguida.

É também em Roma que Franz Epiney reconhece a voz de “Simbad” em um homem, de quem só vê a silhueta, no Coliseu. O sujeito conversa com o bandido Luigi Vampa. Depois, no teatro, ao lado de G, Franz tem a impressão de já ter visto o Conde em algum lugar. No dia seguinte, ele e Albert Morcef aceitam duas janelas ofertadas pelo Conde no Palácio Ruspoli para juntos assistirem a *mazzolata*⁴⁶ no carnaval romano.

Segundo Marlyse Meyer (1996), o carnaval que une, no mesmo espaço, a festa e a morte violenta ou execução é uma cena paradigmática do folhetim. Tal associação é um velho tema popular alimentado pelas *complaintes* ou literatura de *colportage* francesa, manifestação cultural da qual o folhetim também se alimentou. Esse tipo de literatura, é – ao lado da de *cordel*⁴⁷ nascida na Espanha – uma literatura que, embora ausente por inteiro das bibliotecas e livrarias de seu tempo, tornou possível para as classes populares o trânsito do oral ao escrito. Literaturas que inauguram uma outra função para a linguagem: a daqueles que, sem saber escrever, sabem contudo ler (BARBERO, 2008).

Escritura, portanto, paradoxal. Escritura com estrutura oral. E leitura coletiva, pois, nas aldeias mais remotas havia alguém que sabia ler. Ao anoitecer, quando as pessoas retornavam dos trabalhos no campo, homens e mulheres, menores e adultos se reuniam junto ao fogo, para escutar aquele que lia em voz

⁴⁵ Em *Manfred*, Roma também está presente. Byron descreve as ruínas do Coliseu em um dos trechos.

⁴⁶ Execução com uma clava ou maça, de madeira ou de metal, muito comum nas aberturas das grandes festas.

⁴⁷ O cordel aparece no século XVII. Era também denominado pliego como uma forma de indicar o meio: uma simples folha de papel dobrada duas vezes, ou várias folhas dobradas formando um caderninho, impresso em duas ou três colunas. Cordel assinala o modo de difusão, pois os pliegos eram exibidos e vendidos pendurados em um cordel na praça. Copla ou romance de cego era outra denominação, porque era um cego quem apregoava ou cantava. E também compunha com a ajuda daqueles que recolhiam os acontecimentos. O cego então fazia uma seleção desses acontecimentos e escrevia os cordéis seguindo pautas que ele elaborava (BARBERO, 2008).

alta (BARBERO, 2008). O folhetim herdou da *colportage* essa forma de leitura perpassada pela oralidade.

Então bem antes do século XIX e no campo, havia leitores populares, já que a literatura de *colportage* teve início no começo do século XVII. Ela surgiu quando uma família de livreiros-editores, os Oudot, começou a publicar na cidade de Troyes uns folhetos impressos em papel mais grosso e granulado, mal costurados e recobertos por uma folha de cor azul. Daí a razão dessa literatura ser denominada também de *Bibliothèque Bleu*. Já o termo *colportage* é uma referência ao modo de distribuição dos folhetos, que eram vendidos de feira em feira, no interior da França, por uma rede de *colporteurs*, isto é, bufarinheiros, mascates ou vendedores ambulantes. Eles serviam de mediadores entre a clientela e o empresário:

[...] os folhetos da *Bibliothèque Bleu* vão à busca de seus leitores misturados com as coisas elementares da vida, bradados por mercadores de feira que estabelecem, a seu modo, o jogo de predileções e recusas que configura a sensibilidade do novo público leitor. E isso a partir de um “catálogo” editorial no qual convergem relatos – canções de gesta e livros de cavalaria –, literatura clerical e alguns textos provenientes da cultura “científica” (BARBERO, 2008, p. 156).

Entre os títulos da literatura de *colportage* que foram preservados, havia livros de piedade, “romances”, peças de teatro, livros de história e livros “práticos”. Ou seja, com conhecimentos ou receitas, textos de ciências exatas e ocultas, tábuas de aritmética e calendários meteorológicos. E havia canções, umas dedicadas ao amor e outras às virtudes do vinho (*ibidem*). E havia ainda a temática da festa associada à execução que, além da oralidade, o folhetim também herdou.

Na parte final de *Os mistérios de Paris*, por exemplo, a carruagem que leva Rodolfo e sua filha fica presa na espiral carnavalesca das ruas fervilhantes de gente do bairro popular que atravessa. Mascarados boschianos cercam o veículo, a jovem desmaia de horror, enquanto lá por perto arma-se a guilhotina que ceifa cabeças de criminosos responsáveis na origem pela desgraça da heroína.

No romance de Dumas, é no carnaval de Roma que Edmond Dantès faz a sua primeira aparição como o Conde de Monte Cristo. De certa forma, é como se ele vestisse a fantasia que ele inventou. Devidamente paramentado, o vingador atrai presas importantes para a realização do seu projeto. E esse encontro se dá durante um suplício punitivo dos tempos da justiça ainda visível como afirma

Foucault (2009). O Conde desdenha dos suplícios europeus e diz que “eles não entendem nada disso”, estão “na infância, ou melhor, na velhice da crueldade” (2012).

O Conde compara a Europa com o Oriente em relação aos suplícios. Por isso, essa hesitação entre a infância e velhice em sua fala aponta que o continente europeu ou é inexperiente ou ultrapassado em termos punitivos no sentido de que os castigos podiam ser bem mais cruéis. Mais uma vez o orientalismo aparece, mas não apenas como ornamento e sim em contraposição à justiça moderna que começa a adotar novos códigos. Por isso, o Monte Cristo cita a Lei de Talião:

No caso de uma dor lenta, profunda, infinita, eterna, eu daria em troca, se fosse possível, uma dor semelhante à que me havia sido causada: olho por olho, dente por dente, como dizem os orientais, nossos mestres em todas as coisas, esses eleitos da Criação que souberam construir para si uma vida de sonhos e um paraíso de realidades (DUMAS, 2011, p. 519).

Apesar de exaltar a Lei de Talião, Monte Cristo a infringe, já que dá aos seus inimigos – exceto a Danglars (como veremos no próximo capítulo) – uma dor ainda maior, pois destrói as suas vidas. Entretanto, embora ele louve os suplícios orientais como os empalamentos turcos e os afogamentos persas, a sua vingança é moderna, ocidental. Tal qual a justiça, ela é invisível, porque o Conde só se revela Dantès no momento da aniquilação de cada rival. E, principalmente, porque o Conde não suja as mãos de sangue. Ele alcança seus objetivos graças ao dinheiro, à manipulação. E muitas vezes age pela via legal. Civilizadamente. Com resultados bárbaros.

A dissertação do Conde sobre os suplícios no Oriente é ouvida atentamente por Franz. O interesse deste é pelo assunto, mas também pela voz que reconhece como sendo aquela ouvida por ele no Coliseu e que também parecia ser a voz de Simbad. No entanto, apesar do forte indício de Simbad e o Conde serem a mesma pessoa, Franz não menciona nem a semelhança das vozes, nem a experiência que viveu em Monte Cristo e muito menos o fato de o nobre ter o mesmo nome da ilha. Ou Dumas fez de Franz um fidalgo deveras educado ou, ao que tudo indica, em meio ao turbilhão do processo de feitura de vários folhetins ao mesmo tempo, esqueceu-se de mencionar isso. Outra hipótese é Dumas ter constatado que, caso Franz questionasse tais coisas ao Conde, o personagem do rapaz prejudicaria de alguma forma a história de vingança que ele pretendia contar.

E o importante naquele momento para o autor era avançar com a artimanha armada pelo Conde para se aproximar de Albert Morcef. Na conversa do Monte Cristo com Luigi Vampa no Coliseu que o Conde faz Franz entreouvir, ele promete libertar Peppino – jovem membro do bando de Vampa. Quando isso acontece, o leitor já sabe o quão Vampa é perigoso em razão do relato que mestre Pastrini, funcionário do hotel onde Franz e Albert estão hospedados, faz para os fidalgos franceses.

Luigi Vampa era um pastor que muda o rumo de sua vida após matar o bandido Cucumello. Este, nessa época, liderava um grupo que aterrorizava a Itália, praticando roubos, assassinatos e estupros. Um dia, ele raptou Rita, cujo namorado, Carlini, pertencia ao bando. O rapaz implorou pela namorada, pois sabia que a moça seria violada por todos os bandoleiros até ser abandonada ou morrer. Carlini argumenta que Rita é filha de um homem de posses. Cucumello então concorda que o rapaz leve ao pai da jovem uma carta com o pedido de resgate.

Na volta, Carlini descobre que Cucumello não cumpriu sua promessa e estupro a moça. O jovem engole calado seu ódio. Pouco tempo depois, o pai da moça aparece. Desesperado, pede para a ver a filha e a encontra pálida, imóvel, ensanguentada, com uma facada próxima ao seio esquerdo, na altura do coração. Carlini havia matado Rita, para que ela não fosse estuprada por todo o bando. Diante do desespero do pai da jovem, o rapaz arranca a faca do seio da moça e entrega o objeto ao seu futuro sogro para que ele o sacrifique: “Se erreí, vingue-a”, diz. Mas o velho o perdoa. Enterra a filha e, em seguida, se enforca nos galhos de um carvalho que fazia sombra ao túmulo.

Descrito como um homem sanguíneo, Carlini jura vingar ambos. Porém, dois dias depois, mesmo fingindo lealdade para dar sequência aos seus planos, é impedido de cumprir seu juramento. Morreu num combate entre o grupo e os *carabinieri* romanos, quando Cucumello aproveitou para matá-lo pelas costas. Dumas encerra assim uma possibilidade de vingança, para se concentrar na narrativa de Vampa, personagem que irá colaborar com os planos da vingança central, a do Monte Cristo.

Vampa, desde criança, era muito próximo a Teresa. Na adolescência descobre que a amiga de infância é, na realidade, seu grande amor. Ela gostava de luxos e Vampa fica inseguro ao vê-la dançando com um rapaz rico numa festa dos patrões, da qual ela só participou, para completar os pares. Mas Teresa o acalma dizendo que não havia razão para ciúmes. Ela havia ficado mesmo era encantada com o vestido luxuoso que a filha do patrão lhe emprestara. Para agradar sua amada, Vampa rouba o vestido.

Enquanto Teresa veste o seu presente, ela é sequestrada por Cucumello. Mas Vampa o mata e, a fim de manter os luxos do seu amor, ele assume a liderança do grupo que era comandado pelo bandido. Numa de suas aventuras, ele se depara com o Conde – na persona de Simbad – perdido numa encruzilhada e o ajuda a seguir o caminho certo. Nasce uma amizade. E, em troca da liberdade de Peppino, Vampa aceita sequestrar Albert Morcef a pedido do Conde. Franz morde a isca da conversa ouvida no Coliseu, requisita a ajuda de Monte Cristo e este não hesita em salvar o rapaz do sequestro. Grato pelo resgate, Albert convida-o a conhecer Paris. E, pelas mãos do filho de um dos seus traidores, ingressa nos salões da alta sociedade.

O relato acima é usado por Dumas como um artifício para caracterizar a alta periculosidade de Vampa e para criar o suspense, porque – mesmo avisados sobre os bandidos romanos – Franz e Albert não abrem mão de seu passeio pela cidade e se arriscam a cair nas garras de um homem que matou e assumiu o lugar de um bandido terrível como Cucumello. Mas o relato também é uma estratégia para alimentar e, assim, estender a narrativa do protagonista. Opera-se então no folhetim uma dupla narrativa como explica Barbero: uma, progressiva, que nos conta o avanço da obra justiceira do herói e outra, regressiva, que vai reconstruindo a história dos personagens que vão aparecendo ou que apareceram ao longo da narrativa.

No caso do Monte Cristo, a maioria das histórias regressivas dos personagens aliados ao Conde são vinganças que vão confluír para a progressão da vingança principal. Como nos contos, o desenrolar da narrativa acompanha basicamente as aventuras do herói, mas, como nos romances, a ação se dispersa, para depois se enredar na malha das relações que a sustentam e a atravessam. E, ao contrário do melodrama, o desvendamento dos verdadeiros vilões não acontece

num instante, de uma só vez, mas progressiva e sucessivamente. Faz-se um longo percurso que volta a narrativa para trás, remontando tudo até onde se esconde o segredo da maldade: a hipocrisia social ou o vergonhoso crime familiar (*idem*).

Esse caminho de volta é um tipo de recurso largamente utilizado em roteiros de telenovela e também no cinema. Durante toda a novela *Vale Tudo* (1988), de Gilberto Braga, Leonor Bassères e Aguinaldo Silva, a personagem Heleninha Roitman é levada a crer por sua mãe, Odete Roitman, de que ela fora responsável pela morte do próprio irmão, Leonardo, e por um incêndio que botou a vida de seu filho em risco, fazendo com que ela perdesse a guarda do menino. Nos capítulos finais, uma antiga empregada da filha é localizada e, no momento em que a vilã vai reassumir a presidência da empresa, a mulher faz um relato que leva de volta a essa cena primitiva sobre a qual um dos conflitos centrais da família Roitman se fundamenta.

Odete, com o marido ainda vivo, era amante de um jovem amigo de Leonardo. Ao flagrar a mãe com o colega, Leonardo exige que ela volte com ele de carro. Mas ele não consegue dirigir, porque tem que conter a irmã alcoolizada. Odete então assume o volante e, muito nervosa com aquela situação, causa o acidente que provoca a morte do filho. Em casa, desesperada, Odete fuma e – sem querer – queima a cortina com o cigarro e provoca o incêndio que quase mata o neto. Como Heleninha estava bêbada, Odete cria e sustenta a narrativa que arruína a vida da filha.

Em *O Conde de Monte Cristo*, sabe-se, por exemplo, que Fernand Morcef traiu Dantès. Mas não se sabe o que ele fez ao pai de Haydée, a fim de obter grande fortuna. É, por meio do relato da jovem, que o leitor é levado a essa cena primitiva, que mostra o quão mais terrível ele é. A primeira vez que ela conta é para o filho de Morcef. Por um ardil do Conde, a escrava não revela o nome do traidor e nem Albert revela o nome de seu pai. Entretanto, o público sabe.

Dumas cria, assim, o suspense requerido pelo folhetim, pois o leitor não pode ficar muito tempo no distanciamento imposto pelo mistério. Os leitores precisam de informações para se envolver com a história. Já quando Haydée testemunha o que lhe aconteceu, outras duas necessidades do formato e do gênero são atendidas: a reiteração e a extensão. E, não por acaso, esse depoimento se dá

na Câmara dos Pares. Ao desmascarar Morcef no local onde ele exerce um cargo político, o autor oferece aos leitores outro elemento fundamental na engenharia folhetinesca: a sensação. O relato de Haydée é uma vingança não só para ela. Mas para o Conde e também para o leitor.

Bertuccio é mais um personagem cujo relato desvenda uma cena primitiva sobre outro alvo do Conde: o juiz de Villefort. E, assim como a de Haydée, sua narrativa regressiva também expressa um desejo de vingança. Ele – um corso, ex-contrabandista, que é criado do Monte Cristo – quer matar Benedetto – o filho bastardo de Villefort. Também quer matar o juiz. Este, Bertuccio deseja destruir por ter condenado seu irmão à morte injustamente. Contra Benedetto, o criado tem o fato de o rapaz – mesmo tendo sido salvo e criado por ele – ter matado sua irmã, que também havia criado o filho bastardo de Villefort, com requintes de crueldade. Resumindo: o sangue dos Villefort arruinou a família de Benedetto.

Por meio desse personagem, Dumas aborda a *vendetta*, isto é, a vingança de sangue. Trata-se de uma tradição da Córsega. Lá, os conflitos são moderados por leis e/ou costumes que legitimam a vingança, considerando-a justa quando empregada na defesa da honra. O sangue tem valor máximo. Deve ser efetivamente derramado e vingado. Mas vários fatores menores acabam deflagrando um conflito. A morte de um cachorro, o roubo de uma galinha, a passagem de um rebanho para um campo ou uma maledicência podem ser a causa de uma *vendetta* terrível.

O efeito dominó escapa do controle dos homens. Ao ser desencadeada, a *vendetta* adquire autonomia. E, enquanto for autônoma em relação aos homens, priva-os de serem autônomos. O homem em *vendetta* não age por sua própria vontade. Ele não tem outra escolha senão matar aquele que matou. Ele não é senão o instrumento de uma força que está além dele. É preciso uma intervenção externa para que os locais assolados por *vendettas* não sejam dizimados. Em Exu, no estado de Pernambuco, foi necessária a intervenção de Luiz Gonzaga, o Rei do Baião, e da igreja católica para que a cidade não fosse destruída em razão da matança gerada pelas rixas familiares. Outra forma de apaziguamento é promover um matrimônio que sele a paz entre as famílias (MILNER, 2014).

Esses relatos de histórias de vingança que desembocam na trama engendrada pelo Conde são também exemplos da presença da oralidade como um dispositivo que permite ao folhetim incorporar elementos da memória narrativa popular ao imaginário urbano-massivo. Assim Pastrini conta a Franz e Albert o que ouviu sobre Cucumello, Carlini, Teresa e Luigi Vampa, isto é, histórias de bandidos romanos que se escondem nas catacumbas. Monte Cristo diz que Bertuccio, na Itália, vivia sempre ruminando uma história de *vendetta*, onde “*esse tipo de coisa faz parte da tradição*” (DUMAS, 2011).

Essa remissão à *vendetta* somada às referências a outras histórias de vingança com origens e tradições diferentes mostra que Dumas fez do seu romance uma espécie de antologia sobre o tema. Isso corrobora para ideia de que a vingança é o personagem principal do Monte Cristo e não o Conde (Cândido, 1952).

Além da oralidade e da antologia, dos relatos sobre vingança depreende-se uma característica do folhetim herdada dos romances de ação: a volta atrás da narrativa. Esta seria, segundo Barbero, também para os *bas-fonds* da sociedade, onde se encontram cara a cara pobres e ricos. A miséria da maioria e a maldade hipócrita da minoria, que ele chama de duas monstruosidades modernas:

Nos porões do castelo gótico o folhetim encontra o corredor que conduz aos subúrbios da cidade moderna. Ali o leitor popular se reencontra com um sentimento fundamental: o medo, ao mesmo tempo como experiência da violência que ameaça permanentemente a vítima – que o leitor popular conhece tão bem – e como esperança de revanche, como ressentimento e sede de vingança (BARBERO, 2008, p. 191).

Barbero assim dialoga com o pensamento de Cândido sobre a sede romântica por movimento saciada pelo folhetim, em especial, o de vingança. Na história do Conde, o movimento principal, como dito anteriormente, é sempre sucessivo. Ele é um jovem inocente cheio de planos que, após ser envolvido numa intriga, é preso injustamente. Consegue fugir, encontra um tesouro e volta para se vingar. Quando ele aparece como Conde no carnaval romano sua vingança já está em curso, no presente da ação. As vivências de Dantès entre a descoberta da fortuna e seu reaparecimento como Conde são elipsadas. O passado desse hiato aparece em alguns comentários irônicos do Monte Cristo, quando ele ostenta a sua riqueza, a fim de atrair suas presas.

Dumas sabia onde queria chegar com o personagem sem fazer com este se esvaziasse do seu desejo. E Maquet acrescentou possibilidades para a história que não desviavam o percurso do protagonista. Ao ver o material que Dumas tinha – um volume e meio, aproximadamente –, Maquet argumentou que o autor estava passando por cima do período mais interessante da vida de Dantès, isto é, por cima dos seus amores com a catalã, por cima da traição de Danglars e Fernand, e por cima dos dez anos de prisão junto com o abade Faria. A ponderação de Maquet fez efeito:

Durante a tarde, a noite e a manhã, eu ruminei sua observação. Ela me parecera de tal forma acertada que prevalecera sobre minha ideia inicial. Portanto, quando veio no dia seguinte, Maquet encontrou o livro fatiado em três partes bem distintas: Marselha, Roma, Paris. Na mesma noite, elaboramos juntos o plano dos cinco primeiros volumes, um dedicado à exposição, três ao cativo e os dois últimos à evasão e à recompensa da família Morrel. O resto, sem estar completamente acabado, estava mais ou menos destrinchado. Maquet julgava ter simplesmente me prestado um favor de amigo. Insisto que agiu como um colaborador. Eis como *O Conde de Monte Cristo*, iniciado por mim como impressões de viagem, transformou-se pouco a pouco no romance e se viu concluído em colaboração, por Maquet e por mim (DUMAS, 2011, p. 21).

Além de coautor do Monte Cristo, Maquet aponta, portanto, uma possibilidade de investigação sobre os limites da colaboração e da autoria em momentos distintos da ficção seriada. Sem dúvida, pensar o papel do roteirista nas salas em comparação aos *nègres* do modo de produção do folhetim pode gerar uma futura pesquisa ou artigo. Mas, por ora, essa forma de escrita cooperativa entre Dumas e seus colaboradores é-nos interessante para chegarmos mais adiante a Jesus Cristo, outro personagem importante na construção da personalidade do Conde.

Como vimos, Dumas escrevia várias histórias simultaneamente, gerenciando-as de acordo com a vontade de seus editores e com a resposta do público. Encurtava-as ou as estendia. Eliminava, acrescentava ou mudava os rumos de personagens. Quando esses capítulos publicados diariamente nos jornais são reunidos no suporte livro, as tomadas de decisão do processo criativo levando-se em conta todas essas variantes ficam ainda mais evidentes.

Logo no primeiro capítulo da primeira parte do romance, por exemplo, Dumas apresenta Edmond Dantès como um rapaz de dezoito ou vinte anos. No capítulo seguinte, sem que houvesse uma passagem de tempo na trama, o jovem diz ter vinte e um anos. Já no capítulo quinze, quando Dantès está preso no Castelo de If, Dumas escreve que, em razão de sua juventude, o protagonista não

tinha muito passado para reconstruir mentalmente, a fim de passar o tempo. Diz que o rapaz tinha apenas dezenove anos de luz para meditar talvez durante uma noite eterna. E, para descrever o inferno de Dantès, recorre ao de Dante:

Agarrava-se então a uma ideia, a de sua felicidade destruída sem causa aparente e por fatalidade inaudita; obstinava-se nessa ideia, girando-a, rodopiando-a em todos os ângulos e, por assim dizer, devorando-a com todos os dentes, como no inferno de Dante o impiedoso Ugolino devora o crânio do arcebispo Roger (DUMAS, 2011, p. 185).

Esse sofrimento de Dantès diminui um pouco quando ele passa a se comunicar com o Abade Faria, o padre italiano prisioneiro da cela ao lado. O religioso pergunta a idade de Dantès e diz, que pela voz, parecia se tratar de um rapaz. Dantès responde que a única coisa que sabia é que iria completar dezenove anos quando fora preso no dia 28 de fevereiro de 1815. O sábio abade então calcula a idade que o jovem teria naquele momento e sentencia a inocência do companheiro de masmorra: “Vinte e seis anos incompletos. Convenhamos, ninguém ainda é traidor nessa idade” (DUMAS, 2011). Dumas parece ter se esquecido de que Danglars, um dos traidores, tinha vinte e seis anos quando armou contra Dantès.

No momento em que escreve sobre a dificuldade de Dantès enfrentar o tempo na prisão, Dumas descreve seu protagonista como um homem simples e sem cultura e, por isso, o passado para ele permanece encoberto pelo “véu escuro que a ciência levanta em parte”. Então, além do pouco tempo de vida pregressa, o herói não podia recorrer ao conhecimento como uma forma de libertação. Já o velho Abade, vivido e culto, podia descer ao passado e esquecer o presente. Ou em suas palavras: “- Ao caminhar livre e independente pela história, esqueço que sou prisioneiro” (DUMAS, 2011).

Há nesta associação feita pelo Abade entre conhecimento e luzes ecos do pensamento iluminista e da racionalidade moderna. Há também uma preocupação de manter a razão afastada da paixão no sentido de que o saber não deve ser usado a serviço de sentimentos “baixos” como, por exemplo, o desejo de se vingar. Razão pela qual o Abade lamenta após, graças a um método dedutivo, ter esclarecido a Dantès o complô que levava o marujo à cadeia:

- Sinto muito por tê-lo ajudado em suas investigações e lhe ter dito o que disse – falou.
- Por quê? – perguntou Dantès.
- Porque instilei um sentimento que não estava em seu coração: a vingança.

Dantès sorriu.

- Mudemos de assunto – disse ele.

O abade ainda o observou por um instante e balançou tristemente a cabeça; em seguida, como pedira Dantès, mudou de assunto. (DUMAS, 2011, p. 229).

Ressoa aqui no Abade o Doutor Vitor Frankenstein que perde o controle sobre a sua criatura. Ao fazer do conhecimento adquirido um instrumento para a sua vingança, o Conde une o paradigma científico-racionalista, central no projeto da modernidade, ao paradigma sensório-sentimental do romantismo, central no pensamento autocrítico moderno. Transforma-se no que Antônio Cândido chamou de vingador científico que, quando aparece aos demais personagens do livro, é o paradigma do homem moderno, para o seu tempo. Mas os leitores veem também sua face de grande herói romântico que tendo sido marinheiro, galé, contrabandista, é sábio, milionário e benfeitor (CÂNDIDO, 1952).

Pode-se dizer, portanto, que há no Monte Cristo, um determinado trecho da estrutura que se aproxima de um romance de formação torto. Nesse tipo de obra, temos personagens jovens e seus processos de desenvolvimento físico, moral, psicológico, social e político. No romance de Dumas, o mestre tinha para seu aluno pretensões, de acordo com o seu ponto de vista, bem mais elevadas, do que transformar seu pupilo num vingador:

- O senhor poderia me ensinar um pouco do que sabe – sugeriu Dantès – nem que fosse para não se entediar comigo. Parece-me agora que deve preferir a solidão a um companheiro sem educação e sem importância como eu. Se consentir no que lhe peço, prometo-lhe nunca mais falar em fugir.

O abade sorriu.

- Ai de mim, criança! – disse ele. – A ciência humana é limitada e quando eu tiver lhe ensinado matemática, física, história e as três ou quatro línguas vivas que falo, o senhor saberá o que sei; ora, precisamos de meros dois anos para despejá-lo do meu espírito para o seu. (DUMAS, 2011, p. 230).

O que se depreende do diálogo acima é a intenção de Faria de proporcionar a Dantès o acesso a informações culturais determinantes na formação de uma pessoa em relação às coisas do espírito. Embora legue a seu pupilo o tesouro dos Spada, ele o faz com a esperança de que Dantès pudesse posteriormente se aprofundar no que lhe é ensinado ao longo de dois anos. Mesmo tempo de duração do folhetim. Período no qual Dumas mantém com os leitores a mesma relação do Abade com Dantès ao fazer seu público passear por assuntos diversos. Sempre deixando pistas para uma futura pesquisa caso o leitor quisesse

se aprofundar. O romance perpetua, de certa forma, o que pejorativamente recebeu a denominação de cultura de almanaque.

3.3

O Conde em cordel

*“Eu queria o luar
 Mas eu fui o escolhido
 Tinha mesmo que matar
 Se o ódio e a vingança
 Tem força de satanás
 Mais força tem o amor
 Fazendo o que ninguém faz
 Mostrou-me a providência
 Os olhos de Guiomar
 Eu nunca mais atirei
 Guardei inté meu punhá”*
*(A morte do meu avô,
 de Nelson Valença,
 na voz de Luiz Gonzaga)*

Os almanaques eram publicações muito comuns no século XVIII e originalmente destinadas à população do campo. Assim como a *colportage*, costumavam ser vendidas de porta em porta. Algumas continham listas locais de endereços e outras eram coletâneas literárias. Mas todas, de acordo com Lise Andries (1996), pertenciam a um gênero especial que remontava ao *Livro das Horas* medieval e às previsões astrológicas. Manuais práticos consultados pelas pessoas durante o ano todo, os almanaques sempre incluíam um calendário e frequentemente eram oferecidos como presente de ano novo, porque o propósito essencial dessas publicações era prever as estações, guerras e doenças para o ano vindouro. Essa ideia está inclusive na etimologia da palavra, como explica Andries:

[...] *almanac* provém de um termo árabe que significa “livro do tempo”. Desde o início, portanto, o almanaque se encaixa no que Fernand Braudel chama *la longue durée* (o longo prazo). Consequentemente, o próprio significado da palavra *almanac* exclui dois aspectos básicos das notícias – os eventos do dia-a-dia e a política (ANDRIES, 1996, p. 289).

Contudo, durante a Revolução Francesa, os jacobinos usaram os almanaques como propagadores de ideias políticas sempre acompanhadas de ensinamentos morais, patrióticos e econômicos – herança da enciclopédia iluminista. Mas fora da esfera da “alta” cultura. Por isso, Barbero considera o almanaque como a primeira enciclopédia popular, porque nele saberes de diferentes tipos se entrecruzam e se misturam:

Saberes de baixo e saberes de cima, saberes velhos e novos, astrologia e astronomia, medicina popular e nem tão popular, romance e história. [...] conselhos de higiene e de saúde se acham misturados com receitas mágicas, e onde já se propõem, em forma de perguntas e adivinhações, questões de física e matemática. Um investigador da indústria cultural desses séculos, e tão pouco “romântico” como Robert Escarpit, disse referindo-se a essa literatura: os romances da ‘Bibliothèque Bleue’ e a modesta ciência dos almanaques fizeram certamente muito mais pela elevação cultural das massas dos séculos XVII e XVIII que toda a organização da cultura oficial (BARBERO, 2008, p. 157).

A cultura oficial rebaixa esse saber popular. Por isso, o uso pejorativo do termo cultura de almanaque. E, no século XIX, esse saber continua rebaixado, porque, nos jornais, ganha o espaço do rodapé, o *feuilleton*. Nesse lugar do jornal que, posteriormente abrigará a ficção seriada, eram publicadas charadas, receitas de cozinha ou de beleza, variedades, críticas literárias, resenhas teatrais, notícias que disfarçavam a política de literatura. E tudo isso permanece, de alguma forma, no romance-folhetim. Em *O Conde*, aprendemos com o protagonista enciclopédico desde como são fabricados vasos gigantes de porcelana chinesa até sobre o costume árabe de não se comer o pão e o sal na casa do inimigo, a fim de preservar toda a liberdade para a execução de uma vingança contra o rival⁴⁸.

Acontecimentos incomuns e estranhos muito comuns nos almanaques também ganharam as páginas dos romances-folhetins. Depois, com o advento em 1863 da chamada *petite presse* sensacionalista – voltada para o público popular – essas curiosidades inusitadas migraram para os jornais de um tostão em forma de

⁴⁸ O Conde recusa tudo que Mercedes, seu antigo amor, lhe oferece durante a visita que ele faz à casa de Morcef. Mercedes que reconheceu Dantès desde o primeiro instante insiste para que o Conde coma, a fim de comprovar as suspeitas que ela tem sobre a identidade dele. É ela quem menciona a tradição do pão e do sal. Sobre não aceitar nada do inimigo, independentemente de ter o interesse de se vingar dele ou não, é notável a cena do filme *Uma noite de 12 anos*, na qual a mãe do prisioneiro Mujica prefere esperar na chuva para ver o filho em vez de aceitar o abrigo oferecido pelos soldados.

fait-divers. O fato diverso, bizarro ou escandaloso, definido por Roland Barthes como um conhecimento que encerra em si o seu próprio saber, passou a concorrer com o folhetim. E este, para não ficar pra trás, passou a trazer histórias com temáticas semelhantes às das notícias-verdades romanceadas, nas quais “desgraça pouca é bobagem” (MEYER, 1996).

Na Espanha aconteceu fenômeno semelhante. Lá, a literatura de Cordel, por meio do seu filão que trazia especialmente relatos de crimes – conhecido como *acontecimentos* -, lançou as bases daquilo que mais tarde seria o jornalismo popular. Quando ocorria um crime passional, o cego que apregoava o cordel contratava poetas que, de acordo com suas instruções detalhadas, escreviam o romance. E nessas instruções já se encontravam, para Barbero (2008), os sinais do jornalismo sensacionalista.

Esses relatos depunham também sobre a obsessão popular pelos crimes. Mas existiam outros em que a narrativa era no sentido da reparação de agravos como forma popular de regulação social. Neles, o sensacionalismo passional dos crimes rurais dá lugar a uma descrição/exaltação da marginalização social da cidade. Narra-se a vida e os feitos de bandidos e vigaristas (BARBERO, 2008). Assim, no nordeste do Brasil, onde o cordel chegou por meio do romanceiro peninsular trazido por portugueses e espanhóis, Lampião e seu bando costumavam ser protagonistas de várias histórias, muitas delas de vingança.

Segundo Milner (2014), ao falarem sobre façanhas incríveis e outros elementos fantásticos, os cordelistas idealizavam o bandido social em vias distintas. Podiam ser monstros ou ladrões nobres, psicopatas marcados pela maldade ou homens honrados que, sem alternativas, foram arremessados na marginalidade. Mas, independentemente do fato de serem bons ou maus, os personagens retratados aproximavam-se do protótipo do vingador à Monte Cristo. Já o protótipo dos ladrões era Robin Hood, sobre quem Alexandre Dumas também escreveu.

Dumas não inventou o personagem e nem criou o mito. Mas seu livro *As aventuras de Robin Hood*, cujos dois volumes foram publicados postumamente em 1872 e 1873, que popularizou mundialmente o fora da lei que roubava dos ricos para dar aos pobres. Como ele, em vários momentos, também age o Monte

Cristo. O dinheiro surrupiado de seus desafetos, ele usa para ajudar àqueles que sempre lhe foram leais.

Monte Cristo, vale ressaltar, também está presente nos cordéis como ele mesmo. E mais de uma vez como relatou Idelette Muzart Fonseca dos Santos, pesquisadora e professora da Université de Paris X –Nanterre, numa palestra proferida na USP em 1999, posteriormente transformada em artigo. A primeira adaptação, dividida em três volumes, foi feita pelo poeta popular João Martins de Athayde (1880-1959). O primeiro volume, com 48 páginas, recebeu o título *Romance de um sentenciado*. A capa traz também um subtítulo que, na verdade, é resumo da narrativa com evidente função comercial. Era preciso atrair e reter a atenção do comprador/leitor potencial, anunciando em voz alta, na feira ou na rua, a seguinte sinopse do folheto à venda:

Exílio! Prisão! Sofrimento! Eis o que contêm as páginas desta comovente história de um belo e jovem marinheiro que, na hora do seu casamento, foi jogado na cadeia, inocente, passou 12 anos aprisionado numa célula da Fortaleza do Diabo. Mas a justiça do céu lhe concedeu a liberdade e ele se tornou o homem mais rico do seu tempo e se vingou dos seus algozes. Como realizou esta vingança? (ATHAYDE *apud* SANTOS, 2000, p. 210).

A tendência aos títulos longos e detalhados caracteriza, de acordo com Idelette dos Santos, tanto a literatura de *colportage* européia quanto a brasileira. Outro ponto em comum é que, como o cordel é uma reescritura do romance para um número de páginas bem menor, Athayde e outros poetas que escolhiam “traduzir” obras da literatura universal para o leitor popular, concentravam-se no *miolo*, isto é, naquilo que poderia tocar de perto a imaginação e a sensibilidade dos seus leitores/ouvintes. Uma das raras autoras de folhetos, Maria das Neves Batista – que assinava sob o pseudônimo de Altino Alagoano (apelido do marido) – explica melhor essa ideia:

Você sabe que o romance é feito numa literatura alta. O povo não entende, mesmo lendo não entende, não compreende e nem vai perder tempo para ler o romance. Então eu transformei aquela literatura no linguajar do povo, no modo que o povo fala, que o povo entende. [...] *eu peguei o miolo*. A coisa que mais me interessa. [...] O romance é o roteiro, agora aqui eu vou transferir toda essa história para o linguajar do povo e versar. [...] Eu não posso me afastar da linha do romance, eu posso criar, ajudar no mesmo sentido. [...] Muita coisa a gente tem que abandonar, a gente não pode pegar um romance e fazer ao pé da letra, tem que aproveitar o pensamento do escritor e transformar ao nosso pensamento, quer dizer, fazer aquilo de maneira que seja fiel: o histórico do escritor mais resumido (BATISTA *apud* SANTOS, 2000, p.206).

Em seu cordel, Athayde segue a trama centra de *O Conde de Monte Cristo*. Assim, o primeiro volume relata a história do jovem marinheiro de Marselha, sua prisão arbitrária, os anos de confinamento na cadeia, o encontro com um outro preso, sua evasão, a descoberta do tesouro e a manifestação do poder e da riqueza na compra de um barco e de um título de nobreza. O volume termina com a volta de Dantès à França e a reiteração da promessa de vingança. Interroga-se o narrador sobre o futuro da história e o folheto termina pelo anúncio da continuação em outro volume: "Se quer saber a resposta/ ficar maravilhado/ procure ler a vingança/ do mesmo sentenciado." (FONSECA DOS SANTOS, 2000). Essa espécie de gancho também aparece no final do segundo volume que, assim como o terceiro, tem 32 páginas, num total de 532 sextilhas.

Em 12 de fevereiro de 1964, ou seja, cerca de trinta anos depois do *Romance de um sentenciado*, escrito por Athayde, aparece o cordel intitulado *A vingança do Conde de Monte Cristo*, de José Costa Leite. O folheto se anuncia como a continuação do romance. Apesar de não datada, a primeira parte foi, de acordo com Santos, provavelmente publicada pouco antes. A narrativa se apresenta como a "Verdadeira história", pressupondo o tema conhecido do seu leitor e estabelecendo uma relação implícita com eventuais folhetos anteriormente publicados. A referência a Dumas é evidente, mas no texto há versos do cordel de Athayde:

José Costa Leite escreveu estes dois folhetos a partir de Alexandre Dumas, claro, como também a partir de João Martins de Athayde. Em vários momentos, ele resume o folheto dos anos 30-40, restituindo mais ou menos os nomes originais e reinserindo o episódio de Roma. [...] O primeiro volume fecha-se sobre a transformação de Dantès em Monte Cristo e o segundo retoma o ritmo frenético do *digest*⁴⁹: o episódio de Roma não ocupa senão 10 estrofes e o resto da história precipita-se de tal modo que não podemos deixar de pensar a pertinência do comentário de Umberto Eco sobre a necessidade de detalhes e repetições no romance de Alexandre Dumas para produzir sentido (FONSECA DOS SANTOS, 2000, p. 217).

Tanto o trabalho de Athayde quanto o de Costa Leite são exemplos da influência do folhetim na literatura de cordel. Não só pela adaptação em si, mas também no modo de divulgação das histórias: folhetos sucessivos com ganchos de um para o outro. Outro dado interessante é que um mesmo folheto podia conter o início de uma história e a conclusão de outra. Esse constante entrelaçamento

⁴⁹ Resumo ou uma compilação de informações. Revista ou periódico com resumos das notícias ou outras informações. Revistas que resumem várias notícias recentes também são exemplos um *digest*.

parecia não atrapalhar a leitura. E ainda garantia a continuidade da compra de outros folhetos (FONSECA DOS SANTOS, 2000).

Vale ainda acrescentar que, apesar da remissão ao romance folhetim, a reescritura do romance *O Conde de Monte Cristo* pelos poetas populares pode não ter tido uma origem exclusivamente folhetinesca. Os folhetins invadiram as telas desde os primeiros filmes. Muitos poetas populares encontraram nesse cinema os personagens para as suas histórias, bem como ilustrações para as capas dos cordéis. O folheto intitulado *Os irmãos corsos ou A fúria do vingador*, por exemplo, apresenta o seguinte subtítulo:

"Romance extraído do filme e livro do mesmo nome, aonde dois seres viveram uma só vida em dois corpos. O mais impressionante drama que a história registrou até os nossos dias. Sofrimento. Amor. Tragédia. Luta. Mistério. Ciência e Vitória" E a primeira estrofe reafirma suas fontes e seu objetivo: "Vinde a mim meu santo Deus/ para com francos esforços/ eu escrever um romance /passado nos dias nossos/ o qual Alexandre Dumas/ intitulou "Irmãos Corsos" (SOBRINHO *apud* SANTOS, 1999, p. 208).

Como se vê, o ir e vir e as ressonâncias são constantes. O cordel espanhol, popular e urbano, ecoa no nordeste brasileiro. A *colportage* e os almanaques, populares e campestres, ressoam nos jornais de Paris. E os conteúdos sensacionalistas dos romances-folhetins e *fait-divers* migraram para revistas como a *Seleções Reader's Digest*, que trazia, entre outras coisas, incríveis coincidências. Se não fosse por isso, quem saberia, por exemplo, que o sobrenome da secretária de Lincoln era Kennedy e a o da Kennedy era Lincoln? E que ambas teriam avisado aos seus patrões para não saírem de casa no dia em que foram mortos?

Bizarrices como essas migraram também para programas de TV como o *Acredite se quiser*, apresentado pelo ator Jack Palance e exibido no Brasil pela Rede Manchete nos anos de 1980. Fatos estranhos assim ajudaram a alimentar a imaginação de escritores como Rubem Fonseca. Leitor de guias dos curiosos, ele trouxe para um de seus contos o campeonato mundial de arremesso de anões⁵⁰. E, por fim, dados desse tipo foram parar em muitos diálogos escritos por Quentin Tarantino. Em *Pulp Fiction* (1994), o personagem Vincent Vega (John Travolta) revela informações pitorescas sobre sua passagem pela Europa que são verídicas:

[...] Sabe o que é mais legal na Europa? As pequenas diferenças. A maior parte das merdas que a gente tem aqui, eles têm por lá. Só que são um pouco diferentes. Em Amsterdã, a gente pode comprar cerveja no cinema. E não em copo de papel, em copo de vidro. Em Paris, a gente pode comprar cerveja no McDonald's. E sabe como eles chamam

⁵⁰ Conto "AA" do livro "A Confraria dos Espadas".

o quarteirão com queijo em Paris? *Royale with cheese*, porque eles têm outro sistema métrico.

[...] Em Amsterdã, o haxixe é legal, mas não 100% legal. Quer dizer, você não pode sair de um restaurante, enrolar unzinho e começar a fumar ali mesmo. Você deve fazer isso em casa ou em certos lugares, como os bares de haxixe. É legal comprar, é legal ter e, se você for dono de um bar de haxixe, é legal vender (TARANTINO, 1994).

Em *O Conde de Monte Cristo*, informações culturais, geográficas e históricas são, na maioria das vezes dadas pelo protagonista. Mas outros personagens também o fazem, sobretudo, o Abade Faria. O conde e o abade são as vozes de Dumas no romance. É, por meio deles que o autor fala de alguns de seus interesses: viagens, gastronomia e a Itália. Muitas das referências a esses assuntos são de experiências vividas por Dumas, mas outras são extraídas das vivências de Marco Polo. Esse mercador, embaixador e explorador veneziano é outra clara inspiração para o Conde, sendo inclusive mencionado no romance algumas vezes. Notoriamente quando o Monte Cristo oferece haxixe a Franz:

- [...] Segundo Marco Polo, Hassan Bin Sabah lhes dava de comer uma determinada erva que os transportava ao paraíso [...].

- É haxixe! Sim, conheço isso, de ouvir falar pelo menos.

- [...] é haxixe, tudo que há de melhor e de mais puro no haxixe de Alexandria, haxixe de Abugor, o grande fabricante, o homem único, o homem para quem deveriam construir um palácio com esta inscrição: *Ao mercador da felicidade, o mundo grato* (DUMAS, 2011, p. 433).

Além desse tipo de informação mais enciclopédica, Dumas dá vazão, no romance, a várias críticas e ironias sobre diversos aspectos da vida em geral, sobre as relações humanas e também acerca da economia, da política e da sociedade francesas. Um exemplo disse está na resposta que o padre italiano dá a Dantès sobre aprender um vasto conteúdo em apenas dois anos:

- Acha que eu poderia aprender todas essas coisas em dois anos?

- Em sua aplicação, não; em princípios, sim. Aprender não é saber; há sabidos e sábios; é a memória que faz os primeiros, é a filosofia que faz os outros.

- Mas é possível aprender filosofia?

- Filosofia não se aprende; a filosofia é a reunião das ciências adquiridas pelo gênio que as aplica; a filosofia é a nuvem reluzente em que o Cristo pôs o pé para subir aos céus. (DUMAS, 2011, p. 230).

Ao executar seu plano de vingança, o Conde torna-se um gênio que aplicou seus conhecimentos numa nuvem em que Cristo não pisaria. Mas, ao longo do romance, várias vezes o Conde refere-se a si mesmo como uma

encarnação da Providência Divina. E, nesse papel, sua conduta é ambivalente. Ele justifica suas ações – para o bem ou para o mal – como desígnios de Deus.

Se como Cândido, encararmos a vingança pessoal como a quintessência do individualismo e este como um dos eixos da moral burguesa, o Conde age então como o capitão de indústria que, no início de uma grande empresa, pode cobrar da sociedade o que a sua vontade de potência lhe julga devido. Tem uma autovisão parecida com a do grande industrial, que justifica o desencadear de uma guerra se isto for útil ao movimento dos negócios (CÂNDIDO, 1952).

3.4

Lúcifer

*“Pleased to meet you
Hope you guessed my name, oh yeah
But what's confusing you
Is just the nature of my game”
(Sympathy for the devil,
de Keith Richards e Mick Jagger,
na performance da banda Rolling Stones)*

Monte Cristo trata sua vingança como uma dívida com Deus por este tê-lo libertado. Entretanto, sua relação com Deus é conflituosa, principalmente quando ele extrapola os limites em nome do seu plano ou em nome do Pai que o dotou de poderes quase sobrenaturais. Logo, parcialmente ele é também Lúcifer como escreve Dumas: “Monte Cristo apoiou uma das mãos na testa. O que passou naquela cabeça tão atormentada por terríveis segredos? O que disse àquele espírito, ao mesmo tempo implacável e humano, o anjo da luz ou o anjo das trevas? Só Deus sabe!” (DUMAS, 2011, p. 1372).

O Conde remete a uma imagem de Cristo na sua superfície, ou seja, em aspectos físicos, na idade e nas ações bondosas que o personagem tem para com aqueles que lhe foram leais. Dantès morre e renasce aos trinta e três anos assim como Jesus Cristo. Ou melhor, ele renasce Cristo. Seu corpo, que os guardas de If

pensam ser o do Abade Faria, é atirado ao mar com uma bola de canhão amarrada ao pé. Ele consegue se soltar. Nada até ser resgatado por um barco de contrabandistas. Quando encontrado, está nu, com longos cabelos negros e uma imensa barba – uma imagem comumente associada ao filho de Deus no cristianismo. Posteriormente, essa mesma imagem também passou a ser associada à de Dantès prisioneiro e recém fugitivo. No desfecho de “Agonia”, uma das histórias de *A vida como ela é*, Nelson Rodrigues escreveu: “Entraram no quarto e encontraram a esposa morta e o marido, sentado no chão, de barba crescida, quase à Monte Cristo” (2006).

Dumas, quando conheceu a ilha de Monte Cristo no litoral italiano, revelou o desejo de batizar um romance com o nome daquele local. Mas a associação de Dantès a Jesus parece ter sido uma decisão tomada no decorrer do desenvolvimento do folhetim, haja vista a variação de idades dada ao protagonista quando jovem até se chegar ao número que, somado ao tempo de quatorze anos de prisão, resultasse, no momento da fuga e do resgate de Dantès pelos contrabandistas, na mesma idade de Jesus Cristo morto, sepultado e ressuscitado.

Mas, ao ser traído e enviado para as masmorras do Castelo de If, Dantès é Lúcifer que, na tradição católica, era o nome do principal anjo caído. Seu nome em hebraico, *helel*, é derivado do verbo *lamentar*, pois ele lamenta a sua queda e a perda do seu brilho. Esta visão prevaleceu entre os representantes da igreja, de forma que Lúcifer não fosse o nome próprio do diabo, mas apenas o seu estado anterior à queda. No romance, antes da traição, Dantès está apaixonado, vai se casar e acabou de ser promovido a capitão.

Na fuga de *If*, após ser atirado ao mar, ou seja, depois de uma nova queda, Dantès ressurgue como o Conde implacável com seus traidores. Desta forma, aproxima-se do orgulhoso anjo que quis ser maior que Deus e, por isso, foi expulso do céu. Ao consolar Maximilien Morrel, um aliado que chora a suposta morte de sua amada Valentine, Monte Cristo, relembra sua própria história e diz:

- O que aconteceu! No momento supremo, Deus revelou-se a ele humanamente, pois Deus não faz milagres. Talvez, à primeira vista, ele não houvesse compreendido essa misericórdia infinita do Senhor, pois é preciso tempo para pálpebras coladas pelas lágrimas abrirem-se novamente, mas acabou arranjando paciência e esperou. Um dia saiu milagrosamente do túmulo, transfigurado, rico, poderoso, quase Deus (DUMAS, 2011, p. 1613).

Para Cândido (1952), à medida que desenvolve sua ação vingadora, o Conde vai cada vez mais substituindo Deus na obra de manipular o destino. E, é nesta identificação tão romântica, que revive, de certo modo, Lúcifer – o mito primeiro romântico. Contra a sociedade que o condenou injustamente, o Conde desenvolve aquela capacidade de negação que é a própria essência do satanismo romântico ou romantismo sombrio. O Rodolfo de Sue, segundo Cândido, também possui essa capacidade. Mas ambos praticam enormidades com a “correção impecável de um Vigny preso aos seus malogros”, “ou de um Baudelaire em suas excentricidades”.

O Conde, por exemplo, entrega-se aos paraísos artificiais do haxixe. Excêntrico, misterioso e melancólico, mas preciso e infalível. Tem o senso da missão a ser realizada e põe na realização todo o fervor de quem encarna uma rebeldia. Monte Cristo vai além do anjo caído, porque possui a superioridade moderna do planejamento, da ação racionalizada e submetida a um traçado:

Ao contrário do vingador corriqueiro, cuja principal característica é a cegueira da paixão (compare-se o Vasco, d'O Monge de Cister, de Alexandre Herculano), Monte Cristo põe em primeira linha a coerência do plano. A cada etapa da sua missão, temos vontade de comentar à margem, em tom evangélico: e isso aconteceu para que realizasse mais uma premissa da conduta racionalizada (CÂNDIDO, 1952, p. 13).

Na carta de despedida a Maximilien, após haver providenciado pela felicidade dos que reputou justos e antes de desaparecer no futuro, Monte Cristo deixa uma declaração que, para Cândido, é, ao mesmo tempo, uma manifestação de humildade e uma lição de relativismo (1952). Mas o trecho é também interessante pela associação que o personagem/autor faz com Lúcifer e pela presença da culpa, outro forte aspecto judaico-cristão:

Diga ao anjo que vai olhar por sua vida, Morrel, para rezar às vezes por um homem que, como Satã, julgou-se por um instante igual a Deus, mas reconheceu com toda humildade de um cristão, que o poder supremo e a sabedoria infinita são atributos exclusivamente divinos. Essas preces talvez venham a suavizar o remorso que ele carrega no fundo do seu coração (DUMAS, 2011, p. 1662).

De modo diferente ao que acontece na tragédia grega, na qual uma personagem como Medeia, por exemplo, não se culpa por matar os filhos em sua vingança contra Jasão, o folhetim romântico é perpassado pela culpa judaico-cristã. A tragédia, a menos que ela seja adaptada para a TV, não tem espaço para a culpa ou para o recuo por causa da culpa. Na versão de Vianinha para Medeia, exibida como *Caso Especial* na Globo em 1973, a personagem vivida por

Fernanda Montenegro até engendra a sua fuga com Egeu, mas, ao contrário da original que segue para o sol após se vingar, ela se mata no caminho por não suportar o remorso. Alguns anos depois, Chico Buarque e Paulo Pontes, inspirados pela Medeia suburbana de Vianinha, escreveram o musical *Gota D'Água*. Na peça, estrelada por Bibi Ferreira em 1976, Medeia é Joana e também se mata.

A culpa e o remorso torturam o Monte Cristo, porque o seu plano acaba levando a esposa de Villefort a se matar e a matar o próprio filho, um menino, envenenado. Além desse sentimento que atormenta o personagem, a sua dualidade Cristo/Lúcifer também se relaciona à cultura judaico-cristã. Tal cultura, que atravessa o melodrama, o romantismo e o folhetim, reaparece na recuperação destes pela cultura de massa. Assim, mitos judaico-cristãos são permanentemente revividos. Exemplos disso podem ser encontrados na obra do cineasta Steven Spielberg.

De origem judaica, ele atualizou vários desses mitos em seus filmes, entre eles *Encurralado* (1972) e *A Lista de Schindler* (1994). No primeiro, que conta a história de um diminuto carro perseguido por um caminhão gigante até derrotá-lo, há ecos de Davi e Golias. Já no segundo, é direta a associação entre o magnata Schindler e Moisés em suas sagas para libertar hebreus e judeus (Nina, 1990).

Como vimos ao longo do capítulo, o protagonista do romance de Dumas é como um jardim de Borges com caminhos que se bifurcam em várias direções. Por isso, afirma Marlyse Meyer (1996), uma leitura ou releitura da jornada vingadora de Edmond Dantès vai além do prazer infantil e primário de acompanhar, resfolegante, peripécias e metamorfoses. É também:

O prazer mais sutil do leitor de Baudelaire e Walter Benjamin, acompanhando o herói nas delícias do haxixe ou se perdendo com ele na *foule*. Prazer do sisudo leitor de Gramsci, ao ler os dois capítulos referidos pelo mestre como fontes possíveis do super-homem nietzchiano. Prazer erudito do conhecedor de Bakhtine, ao ler as delirantes páginas do carnaval romano (MEYER, 1996, p. 69).

É também o prazer do leitor de Meyer que tem a possibilidade de ver como se dá a estética do ir e vir que, no contexto dessa tese, é um eixo argumentativo para sustentar uma ponte entre o folhetim e o cinema, sem abandonar a importância do melodrama, mas mostrando que este também tem influências do folhetim. A rua é de mão dupla. O movimento é também vir e ir. Com

atravessamentos do Romantismo, do jornalismo, da cultura do romance, seja ele de ação, de formação, gótico ou da novela negra.

O prazer do leitor de Barbero que pode constatar a dialética leitura e escritura usada pelo autor espanhol para pensar as mediações entre a cultura popular e a de massa na América Latina. E, por fim, o prazer do leitor de Antônio Cândido que pode ver o que mestre disse em seu pioneiro artigo sobre o romance de Dumas: “a mentalidade do Monte Cristo é, portanto, uma combinação de arrojo moderno e de conceitos antiquados” (1952). Homem romântico e moderno, que traz em si o confronto entre racionalidade e paixão.

Essa é a razão, de acordo com Cândido, para que, pela primeira vez na literatura, apareça a longa preparação intelectual, moral e técnica – entronizada pela vitória da burguesia como ideal da conduta moderna – referida ao ato simples e primitivo de se vingar. Tal plano tornou-se um paradigma para várias histórias posteriores. Ao lado dos personagens reais e imaginários que forjaram a personalidade do Conde, o estratagema vingativo tornou Monte Cristo único. E, como veremos no próximo capítulo, desdobrou esse único em outros tantos.

A vingança como máquina de narrar

*“Je sens des boums et des bangs
 Agiter mon coeur blessé
 L'amour comme un boomerang
 Me revient des jours passés
 A pleurer les larmes dingues
 D'un corps que je t'avais donné”⁵¹
 (Comme un boomerang,
 autoria e voz de Serge Gainsbourg)*

François Truffaut dizia que a obra de Alfred Hitchcock reunia três tipos de filmes: os que seguiam o itinerário de um assassino, os que acompanhavam os tormentos de um inocente perseguido e os que eram uma combinação dos dois primeiros. Quase todos tinham em comum a primazia do suspense que, para acontecer, o cineasta inglês deixava bem claro quem era o assassino ou quem era o inocente. Caso o público não estivesse informado, Hitchcock considerava estar no terreno da surpresa, um campo diferente do suspense como ele fez questão de distinguir no célebre exemplo da bomba:

Estamos conversando, talvez exista uma bomba debaixo desta mesa e nossa conversa é muito banal, não acontece nada de especial, e de repente: bum, explosão. O público fica surpreso, mas, antes que tenha se surpreendido, mostraram-lhe uma cena absolutamente banal, destituída de interesse. Agora, examinemos o suspense. A bomba está debaixo da mesa e a plateia sabe disso, provavelmente porque viu o anarquista colocá-la. A plateia sabe que a bomba explodirá daqui a uma hora e sabe que faltam quinze para uma – há um relógio no cenário. De súbito, aquela mesma conversa banal fica interessantíssima porque o público participa da cena. [...] No primeiro caso, oferecemos ao público quinze segundos de surpresa no momento da explosão. No segundo caso, oferecemos quinze minutos de suspense. Onde se conclui que é necessário informar ao público sempre que possível, a não ser quando a surpresa for um *twist*, ou seja, quando o inesperado da conclusão constituir o sal da anedota (HITCHCOCK, 2004, p. 77).

De fato, o cineasta valia-se da surpresa ou para dar um susto na plateia como, por exemplo, na clássica cena do chuveiro de *Psicose* (1960), ou para reverter expectativas como acontece em *Frenesi* (1972). Nesse filme, que se encaixa no terceiro dos tipos apontados por Truffaut, Hitchcock aproveita-se da

⁵¹ Eu sinto estrondos sacudirem meu coração ferido. O amor como um bumerangue traz de volta para mim dias passados a chorar lágrimas loucas de um corpo que eu te dei.

combinatória para fazer um jogo de aparências na sequência inicial, levando o espectador a desconfiar que Richard é o assassino que aterroriza Londres, enforcando mulheres loiras com uma gravata.

Após a primeira cena, na qual o corpo de uma das vítimas é encontrado no Tâmisa, o diretor corta para o quarto de Richard, que dá um nó em sua gravata em frente ao espelho. O gesto cotidiano adquire assim um caráter suspeito que vai se intensificando nas cenas seguintes nas quais o personagem é apresentado como um sujeito de difícil temperamento, tentando se reerguer financeiramente após um divórcio.

O público vai saber que o protagonista é realmente inocente aos quinze minutos do filme, quando Bob – o assassino que havia sido mostrado como uma pessoa gentil e prestativa logo nas primeiras cenas – enforca a ex-mulher de Richard. A cena desse assassinato surpreende e, ao mesmo tempo, conduz o espectador do mistério para o suspense, gênero que Hitchcock preferia ao *whodunit* para tratar a matéria criminal, pois o interesse das narrativas em torno da pergunta “quem matou?”, segundo ele, concentra-se exclusivamente na parte final (2004).

Assim, embora *Frenesi* marque a volta de Hitchcock a sua Londres natal após décadas filmando nos Estados Unidos, isso não foi suficiente para animá-lo a repetir a experiência de *Murder*⁵² (1930), filme de sua fase inglesa centrado numa narrativa de enigma típica das obras de seus compatriotas Agatha Christie e Conan Doyle. Para ele, fazer seu público esperar tranquilamente a resposta para uma interrogação intelectual destituída de emoção era antítese do frenesi do suspense.

A fim de fugir desse caminho, o cineasta estabelecia outro jogo com as regras que presidem a convenção genérica da narrativa policial clássica. Evidenciava assim a existência de uma engrenagem, a qual visitava para subverter de acordo com a sua proposta autoral. Isso faz de muitos de seus filmes ótimos

⁵² O filme conta a história de uma jovem atriz acusada de ter matado uma de suas amigas. Ela é presa, julgada e condenada à morte. Entre os jurados encontra-se Sir John, um famoso ator-autor. Convencido da inocência da jovem, ele mesmo dirige uma nova investigação e descobre enfim o assassino: o noivo da acusada (TRUFFAUT, 2004).

exemplos para corroborar o pensamento de Vera Follain de Figueiredo, para quem o gênero policial pode ser encarado como uma máquina de narrar.

Segundo Figueiredo, o crime como enigma a ser decifrado está presente na literatura desde a tragédia grega. Mas foi na modernidade que a ficção policial – inscrita nas fronteiras entre os campos literário, jornalístico e científico – se estabeleceu. No século XIX, o fascínio exercido por esse tipo de narrativa se dava graças ao desafio à lógica racional suscitado pelo mistério que envolvia o ato criminoso:

Surgida em um contexto de grande prestígio das ciências naturais, a ficção policial parte da fé na objetividade dos métodos científicos, ao mesmo tempo que tenta resistir ao fascínio romântico pelos mistérios insondáveis, pelo lado obscuro da mente humana, que garantiu, naquele momento, o sucesso dos contos de terror, das histórias que exploram o extraordinário. O gênero policial é, assim, produto típico de uma época no qual uma nova hierarquia dos modos de saber se estabelece (FIGUEIREDO, 2020, p. 208).

Por isso, os dois eixos que compõem a narrativa policial clássica refletem as tensões entre o campo literário e o científico, deixando entrever a disputa entre dois modelos de conhecimento. Daí a existência de um personagem que realiza a ação investigativa orientada por pressupostos científicos e de outro que narra os sucessos do detetive.

Ao longo do século XX, esse modelo clássico descrito acima – do qual Sherlock Holmes e seu parceiro Watson, personagens criados por Conan Doyle, são expoentes – passa a ser um esquema ao qual outros romances policiais revisitam. Nessas obras, são postas em xeque as fronteiras entre realidade e ficção que eram preservadas no gênero policial de enigma. Numa época de crescente ceticismo epistemológico, a remissão ao modelo genérico é então uma forma de desconstruir as certezas que davam sustentação a ele:

A ordenação causal da narrativa do processo investigativo, que antes era um recurso utilizado para a demonstração da força do pensamento lógico como instrumento para desvelar os enigmas que nos desafiam, torna-se cada vez mais um recurso para que se denuncie o caráter ilusório de toda tentativa de dar conta da realidade por mecanismos mentais abstratos. Estes criaram sistemas coerentes, mas que se sobrepõem à realidade, incapazes de controlar sua desafiadora imprevisibilidade como vemos, por exemplo, na literatura de Borges (FIGUEIREDO, 2020, p. 214).

Além de Borges, o chamado romance negro, surgido nos Estados Unidos na primeira metade do século XX, também dialoga com a narrativa policial de enigma. E, assim como o cinema e a literatura dos dias atuais, retoma tal modelo, a fim de dissolvê-lo por dentro. Com a exaustiva repetição desse procedimento, o

gênero passou por uma espécie de processo de “destilação”, que, de acordo com Vera Follain de Figueiredo, acabou por diluir as oposições que o estruturam: verdadeiro/falso, criminoso/vítima, detetive/criminoso (FIGUEIREDO, 2020).

Ao final dessa breve síntese do pensamento de Vera Follain de Figueiredo sobre o gênero policial como máquina de narrar é impossível não traçar um paralelo com as narrativas de vingança. Afinal estas, assim como o crime cujo enigma precisa ser decifrado, estão presentes na literatura desde a tragédia grega. Na Inglaterra renascentista, por exemplo, havia uma categoria de peças denominadas *Revenge Plays*. Todos os dramaturgos de então possuíam pelo menos uma em seus currículos.

Segundo Rodrigo Lacerda, muitos estudiosos da obra de Shakespeare consideram *Hamlet* como uma *revenge play* filosoficamente super desenvolvida. De fato, o príncipe dinamarquês passa cinco atos ora lidando com o clamor da vingança, ora tomando coragem para cravar a faca nas costas do usurpador (LACERDA, 2008).

Embora presente em sociedades muito diversas antes do capitalismo, a narrativa de vingança, assim como a ficção policial, também se consagrou na modernidade, mas por meio do romance de folhetim. O seu grande paradigma é a obra *O Conde de Monte Cristo*. E, se nas narrativas policiais de enigma o que está em tensão são os conhecimentos científico e literário, no romance de Dumas, o embate se dá entre a racionalidade do planejamento e a passionalidade.

Ainda no século XIX, a estrutura narrativa do romance *O Conde de Monte Cristo* foi retomada em etapas posteriores do folhetim romântico. E, durante o século XX e na contemporaneidade, são inúmeros os exemplos de diálogo com esse modelo num processo semelhante ao que ocorre com o gênero policial. Ou seja, a vingança também pode ser compreendida como uma máquina de narrar como mostram as análises a seguir.

4.1

A inocência traída

*“Hoje mais um dia de tristeza para mim passou
 Nem o meu olhar, nada se alegrou
 Sinto-me perdido no vazio que você deixou
 Nada quero ser, já nem sei quem sou
 Eu já não consigo mais viver dentro de mim
 E viver assim é quase morrer
 Venha me dizer sorrindo que você brincou
 E que ainda é meu, só meu, o seu amor”*
*(Impossível acreditar que perdi você,
 autoria e voz de Márcio Greyck)*

Convidado pela editora Einaudi a traduzir *O Conde Monte Cristo* para o idioma italiano, Umberto Eco desistiu da tarefa, porque se perguntou, em dado momento, se a pompa, o desmazelo e as redundâncias presentes no livro, as quais teria de sacrificar, não faziam parte da máquina narrativa (Eco, 1989). Desse processo, nasceu o ensaio *Elogio do Monte Cristo*, no qual o pensador italiano afirma que o romance de Alexandre Dumas, embora seja, para ele, um dos livros mais mal escritos de todos os tempos e de todas as literaturas, é sem dúvida um dos mais apaixonantes, porque traz num só golpe, ou numa rajada de golpes, três situações padrão, capazes de fazer sofrer até mesmo um carrasco:

Antes de mais nada, a inocência traída. Em segundo lugar, num golpe de sorte, a conquista pela vítima perseguida, de uma fortuna imensa, que a coloca acima dos mortais comuns. Enfim, a estratégia de uma vingança na qual perecem os personagens que o romance se empenhou desesperadamente em tornar odiosos além dos limites da razão (ECO, 1989, p. 146).

Na primeira etapa do romance, que Eco denominou de inocência traída, Edmond Dantès é-nos apresentado como um jovem marujo virtuoso, prestes a se tornar capitão, bom filho e apaixonado por Mercedes, com quem pretende se casar. O rapaz repete essa sua intenção incessantemente durante três capítulos a ponto de irritar Eco. Mas tal reiteração excessiva mostra como Dumas estava atento às exigências do novo modo de produção do romance. Sabia que era preciso repetir para recuperar os leitores desligados entre um capítulo a outro e

agarrar os que começavam a acompanhar a narrativa já com a história em andamento. Além disso, seu pagamento era por linha escrita.

Ainda nesse primeiro ato, além do protagonista, conhecemos Danglars, Mondego, Caderousse e Villefort – os seus quatro inimigos – e a trama destes para levá-lo à injusta prisão nas masmorras do Castelo de If. Ou seja, o que lemos nesse trecho parece um roteiro de encenação do melodrama clássico, já que temos – a princípio – um inocente perseguido lutando pelo reconhecimento da sua virtude.

Percebe-se também a influência do drama burguês, já que o amor filial prevalece em relação ao passional, este visto pelo gênero que influenciou o melodrama, antes do romantismo, como um desvio do bom caminho e, portanto, prejudicial aos negócios. Assim, embora Dantès repita incessantemente que pretende se casar e ser feliz, tem muito mais destaque, nesse momento inicial, o reencontro do protagonista com o seu pai idoso, Louis.

No capítulo “O pai e o filho”, Louis conta que quitou com Caderousse uma dívida esquecida de Dantès. Por isso, enquanto o rapaz estava no mar a trabalho, o velho sobrevivera meses apenas com míseros francos. Ao reconhecer o sacrifício paterno como uma prova de amor, o jovem chora compulsivamente. Sobre isso, Eco – que admirava a estrutura narrativa do livro e, ao mesmo tempo, repudiava o estilo – escreveu: “quatorze anos nas masmorras do Castelo de If ainda é pouco para um chorão dessa espécie” (1989).

Se a reiteração que irritava Eco era necessária e tornou-se própria do folhetim, o excesso de lágrimas que o incomodou é característico da sentimentalidade que, ao lado da privatização da vida, Peter Szondi classificou como um dos aspectos definidores do drama burguês (2004). No constante ir e vir, a reiteração folhetinesca transformou-se em monólogos explicativos nos teatros populares e a sentimentalidade, via melodrama em suas imbricações com o *drame sérieux*, ganhou as páginas da ficção seriada dos jornais.

Trata-se, portanto, de um deslizamento de aspectos dos gêneros teatrais para o suporte impresso, mas tais características são usadas de acordo com as exigências do folhetim e com o projeto do autor. Dumas sabia que precisava despertar a empatia do público burguês em relação a Dantès no momento inicial,

para que este mesmo leitor não o abandonasse quando o herói se tornasse um vingador, já que a vingança – até então – era uma mola propulsora para a ação dos vilões.

Como observou Eco, a inocência traída é uma situação padrão capaz de abalar até um carrasco. Então Dumas habilidosamente recorreu à fórmula consagrada desde a *Coelina*, de Pixierécourt. Caracterizou Dantès como um jovem virtuoso com os sonhos destruídos e, assim, não perdeu o engajamento do público na etapa vingadora. Se o autor tivesse começado a história em Roma como pretendia, já com o projeto de vingança em andamento, talvez a repercussão fosse outra.

João Emanuel Carneiro, ao escrever a novela *Avenida Brasil* (2012), trilhou exatamente o mesmo caminho. Em vez de começar a trama com a vingadora Rita – sob a identidade de Nina – já infiltrada na casa da vilã Carminha, o autor fez um prólogo por meio do qual a motivação para a vingança é apresentada. Desta forma, o público acompanha a traumática infância de Rita/Nina.

Enteada de Carminha, Rita/Nina sofria nas mãos da madrasta que também era infiel ao seu pai, Genésio. Este acaba morrendo após descobrir, graças à filha, que, além de adúltera, Carminha pretendia roubá-lo. Órfã, Rita/Nina é jogada pela madrasta em um lixão. Nesse lugar, é maltratada pelo pérfido Nilo até ser acolhida pela bondosa mãe Lucinda que faz com que a menina seja adotada por uma rica família argentina.

Como se vê, João Emanuel Carneiro caracterizou fortemente a inocência destruída. Valeu-se, portanto, da mesma estratégia de Dumas, já que recorreu à rígida demarcação maniqueísta do melodrama clássico nesse primeiro momento, para que o público fosse empático com Rita/Nina no ato seguinte. Assim, mesmo que a vilã, além de carismática, seja vitimizada por ações vis de Rita/Nina, a memória que o espectador tem do sofrimento impingido à protagonista na infância leva-o a desejar – a despeito da moral – a concretização do projeto vingador.

Já Márcia, a protagonista da telenovela *O dono do mundo* (1991) de Gilberto Braga, não teve o público ao seu lado no projeto de vingança contra o poderoso cirurgião plástico Felipe Barreto. A razão para essa rejeição, segundo o

autor, foi a ausência de um gesto rasteiro do vilão (colocar alguma coisa na bebida de Márcia, por exemplo) que deixasse claro para o público que aquela mulher havia sido vítima de um ardiloso plano de sedução. Mas, como ela se apaixonou e se entregou a Felipe mesmo sendo casada com Walter, não foi vista como uma vítima que teve a sua inocência traída:

A novela contava a história de um homem safado, um vilão, o Antônio Fagundes, que apostava com um amigo que levaria a noiva virgem de um funcionário para a cama antes do próprio noivo. Depois de uma semana manipulando a menina, ele conseguia. Fizemos pesquisas para saber o que estava acontecendo. O público – as classes C e D, que são a maioria – admirou muito aquele vilão, achou que ele tinha toda a razão, porque o papel do homem é esse mesmo, e que a leviana era ela, por ceder. Depois que o noivo se matava, eu tinha uma heroína de quem o público não gostava e um vilão que o público admirava (BRAGA, 2008, p. 394).

Há um certo elitismo na fala de Braga, porque o Brasil – de uma maneira geral – passava por outro momento conservador na época em que a novela foi exibida. Fernando Collor, embora se apresentasse como algo novo, acabara de se eleger com um discurso retrógrado – também do ponto de vista dos costumes – apoiado pelos ricos, ou seja, pelas classes A e B. Felipe até hoje é o espelho dessa camada da população que, assim como ele, acha-se dona do mundo. “Gente fina” que via novela escondido já naquele tempo e até hoje vê, mas diz que assiste série. Afinal, o gosto pela ficção que se consome, para eles, é uma forma de distinção social.

Mas como disse Caetano Veloso ao seletor público do *Phono 73* que o vaiou por subir ao palco com Odair José: “Não há nada mais Z do que um público A”. Foi o espelhamento dessa elite uma das razões para o sucesso de Felipe Barreto. O êxito resulta também do carisma do ator aliado ao machismo estrutural não restrito aos mais pobres, diferentemente do que afirma Braga. Já a rejeição a Márcia nas classes C e D explica-se muito mais pelo fato de a personagem ser uma pobre e suburbana que tem a sua vida destruída por um capricho de um homem que encarna a elite brasileira. Entre assistir ao seu próprio infortúnio retratado na tela e o escapismo de *Carrossel*, novela infantil mexicana exibida pelo SBT, a população pobre preferiu a segunda opção como Gilberto Braga reconheceu:

Acho a história muito forte, embora totalmente errada como novela de televisão, porque era cruel, muito penosa para o telespectador. Era uma história séria sobre luta de classes, pobre levando porrada e não tendo como se defender. [...] o pano de fundo da novela era a elite brasileira, extremamente cruel com o povo. A personagem de Maria Padilha dizia para a empregada: “Esse vaso custa mais de um ano do seu salário. Se você quebrar, vai

pagar”. Para a pessoa pobre, é muito difícil ouvir isso, é muito cruel (BRAGA, 2008, p. 394).

Talvez hoje, por ter sucumbido ao artil sedutor de Felipe, Márcia fosse rejeitada pela camada da população pobre atravessada pelas doutrinas neopentecostal e católica carismática. Continuará a não ser bem recebida pela elite conservadora. Mas, por outro lado, com o *boom* das lutas identitárias, a personagem poderia angariar simpatias nas redes sociais, especialmente depois da onda feminista recente expressa em movimentos como o “#Metoo”⁵³. Seu projeto de vingança ganharia assim outro contorno, pois ela seria vista como uma jovem virtuosa, cuja inocência foi traída. Teria finalmente o passe para, assim como Rita/Nina e Dantès, figurar como Vítima – um dos quatro tipos sobre os quais – segundo Barbero – o melodrama se sustenta:

A ideia de “espetáculo total” não se restringe no melodrama ao nível da encenação, está também no plano de sua estrutura dramática. Tendo como eixo central quatro sentimentos básicos – medo entusiasmo, dor e riso -, a eles correspondem quatro situações que são ao mesmo tempo sensações – terríveis, excitantes, ternas e burlescas – personificadas ou vividas por quatro personagens – o Traidor, o Justiceiro, a Vítima e o Bobo – que, ao juntarem-se realizam a mistura de quatro gêneros: romance de ação, epopeia, tragédia e comédia (BARBERO, 2008, p. 168).

O Traidor é, de acordo com o teórico espanhol radicado na Colômbia, o personagem que liga o melodrama ao romance de ação e à narrativa de terror tal como concretizada no romance gótico do século XVIII e nos contos de medo que vêm de longo tempo. A Vítima, quase sempre uma mulher ou uma criança, além de encarnar a inocência e a virtude, vive o heroísmo como sofrimento, resignação e paciência. Vindo da epopeia, o Justiceiro corresponde ao personagem que, no último momento, salva a Vítima e castiga o Traidor. Por fim, o Bobo representa a presença ativa do cômico, outra vertente essencial da matriz popular. Sua função é produzir relaxamento emocional depois de um forte momento de tensão (*idem*, 2008).

É possível perceber em *O Conde de Monte Cristo* a presença dessa tipologia estrutural do melodrama clássico, porém já subvertida pelo folhetim romântico. Isso resulta numa quebra na esquematização dos personagens. De

⁵³ Movimento que resultou na punição por assédio sexual do produtor de cinema Harvey Weinstein. Também influenciou essa temática estar muito presente em ficções contemporâneas de grande sucesso como, por exemplo, *The Morning Show* (2019). Criada por Jay Carson, essa série da Apple TV+ aborda como um jornalista usa o seu poder para seduzir e prejudicar mulheres nos bastidores de um telejornal matinal.

signos esvaziados do peso e da espessura das vidas humanas, eles ganham um pouco mais de complexidade. Em outras palavras, ao deslizarem dos palcos populares para o romance, deixam de ser uma coisa só.

Assim, antes de se transformar no Conde, Dantès – embora vítima – age de forma heroica no comando do navio *Pharaon*. E, com esse mesmo espírito, enfrenta as acusações que lhe são imputadas por seus algozes. Estes, por sua vez, também possuem perfis que combinam as características do Traidor com a dos outros tipos. Caderousse, por exemplo, tem aspectos do Bobo que, no melodrama clássico, remete, por um lado, à figura do palhaço no circo e, por outro, remete ao plebeu:

O anti-herói torto e até grotesco com sua linguagem anti-sublime e grosseira, rindo-se da correção e da retórica dos protagonistas, introduzindo a ironia de sua aparente torpeza física, sendo como é um equilibrista, e sua fala cheia de refrões e jogos de palavras (BARBERO, 2008, p. 170).

A descrição acima mostra a distância crítica assumida pelo Bobo que lhe permite ler de fora uma determinada situação e, assim, provocar o riso ou a reflexão. No momento em que Danglars trama com Mondego a ruína de Dantès, Caderousse – apesar do despeito que sente pelos êxitos do jovem – não participa efetivamente da intriga. Observa bêbado a armação ser feita e acha que é uma piada. Já sóbrio tenta impedir que o rapaz seja incriminado. Entretanto recua com medo de Danglars e Mondego, que, na escala social, ocupam uma posição mais privilegiada.

O primeiro é um contador e o segundo, um militar. Já Caderousse é um alfaiate pobre e isso contribuiu para que, entre os traidores de Dantès, ele assumisse o papel do Bobo numa visada menos cômica e mais grotesca. Seguindo então a topografia de enredo comum no folhetim romântico, que tinha o dinheiro como critério definidor da densidade dramática, o personagem orbita em torno da trama central, equilibrando-se como pode, para sobreviver.

Ao contrário dos membros diretos do complô contra Dantès que enriqueceram e adquiriram títulos de nobreza, Caderousse tornou-se dono de uma estalagem. Ou seja, continuou plebeu, sem riqueza ou poder. Por isso e por ter tido uma participação menos efetiva na aniquilação do jovem marinheiro, ele é o primeiro alvo da vingança do Monte Cristo.

Assim como Caderousse, Danglars é outro entre os traidores que traz em si características do Bobo, que só vêm à tona quando ele ressurge no romance rico e barão. Porta-se como um típico *nouveau riche*: endinheirado e sem classe. Mas, no início da história, seu perfil é claramente outro, quase um decalque do personagem Iago da peça *Otelo*, de Shakespeare. Ele sente inveja de Dantès e não se conforma quando o rapaz é promovido a capitão do *Pharaon*. Isso o motiva a redigir a denúncia que irá resultar na prisão do marujo. No entanto, Danglars não entrega o bilhete. Ele manipula Mondego, para que este o faça. Cego de ciúme porque Mercedes, a quem ama, irá se casar com Dantès, o militar sucumbe ao veneno do contador e executa o plano.

Dantès é preso no dia do seu casamento. Levado a presença de Gerard de Villefort, procurador substituto em Marselha, ele lhe entrega a prova de sua inocência: uma carta lacrada que recebeu de Napoleão na Ilha de Elba. Ao examinar o documento, Villefort constata que o destinatário é seu próprio pai, Noirtier, esse sim um conspirador bonapartista.

Prestes a se casar com uma moça da alta sociedade cuja família se opõe politicamente ao imperador exilado, Villefort intercepta a carta e aprisiona Dantès no castelo de If. Ao encarcerar esse “conspirador”, afasta dos sogros a dúvida de que ele podia ter um posicionamento político semelhante ao do pai e é finalmente acolhido. Além disso, a detenção de Dantès faz com que Villefort seja bem visto pelo governo em vigor. Para melhorar ainda mais a sua imagem, ele fornece informações contidas na carta acerca do desembarque de Napoleão na França. Como recompensa, é nomeado procurador do rei em Paris.

A interceptação da carta por Villefort causa uma reversão de expectativa no leitor, pois, antes de tal atitude, ele – por ser um procurador – parece encarnar o Justiciero do melodrama clássico: “o que tem por função desfazer a trama de mal-entendidos e desvelar a impostura, permitindo que a verdade resplandeça” (Barbero, 2008). Mas, em um folhetim atravessado pela sensibilidade romântica, o juiz pode ser também o Traidor, não necessariamente com as características a seguir:

Sua figura é a personificação do mal e do vício, mas também a do mago e do sedutor que fascina a vítima, e a do sábio em fraudes, em dissimulações e disfarces. Secularização do diabo e vulgarização do Fausto, o Traidor é sociologicamente um aristocrata malvado, um burguês megalomaniaco e inclusive um clérigo corrompido. Seu modo de ação é a

impostura – mantém uma relação secreta invertida com a vítima, pois, enquanto ela é nobre crendo-se bastarda, ele é com frequência um bastardo que se faz passar por nobre – e sua função é encurralar e maltratar a vítima. Ao encarnar as paixões agressoras, o Traidor é o personagem do terrível, o que produz medo, cuja simples presença suspende a respiração dos espectadores, mas também é o que fascina: príncipe e serpente que se move na escuridão, nos corredores do labirinto e do secreto (BARBERO, 2008, p. 169).

A descrição acima cabe, em grande parte, ao perfil do Conde de Monte Cristo. E alguns aspectos dela também poderiam ser atribuídos ao príncipe Rodolfo de *Os mistérios de Paris*, que se esgueira disfarçado durante a noite pelas regiões da capital francesa habitadas pelos operários. Eis, portanto, outros exemplos de como o romance-folhetim embaralha os tipos do melodrama clássico e, desta forma, dilui sem, contudo, eliminar a polarização maniqueísta herdada das peças do boulevard do crime.

Como vimos no capítulo anterior, o Conde, durante sua passagem por Roma, usa do fascínio e da dissimulação em seu plano para se aproximar de Albert, o filho de Mondego e Mercedes, a fim de que o rapaz lhe introduza ao círculo social parisiense no qual estão os alvos da sua vingança. Além disso, sua simples presença causa arrepios na Condessa G. Ou seja, há nele muitos elementos que batem com a descrição do Traidor.

Já instalado na capital francesa e sob a identidade do Conde de Monte Cristo, Dantès ostenta sua riqueza por meio de gastos megalomaniacos com o objetivo de atrair seus inimigos, que agora são aristocratas do dinheiro. Mas esse não é o único disfarce adotado pelo protagonista. Ao longo do romance ele se fantasia de outros personagens, para concretizar suas tramoias. Assim, quando quer ganhar a confiança de alguém, transforma-se no Abade Busoni. Em tramas que envolvem questões financeiras, é Lorde Wilmord, um inglês excêntrico, generoso e filantropo. Já Simbad – o marujo – aparece em passagens na ilha de Monte Cristo ou em entrechos que envolvem bandidos aliados como, por exemplo, Luigi Vampa.

Ao examinar o sentido e os efeitos da vingança na narrativa literária do século XIX, Kris Vassilev (1997) afirma que o uso dos disfarces se faz necessário na medida em que o vingador se recusa a delegar ao organismo jurídico o seu direito de julgar os danos causados pela afronta ao mesmo tempo social e individual que ele sofreu. Em outras palavras, o vingador se esconde sob uma ou mais identidades não apenas para poder atuar no campo inimigo, mas também por

se colocar além do sistema jurídico penal. Ele cria e age de acordo com sua própria lei, porque – ao recorrer à justiça – esta não se faz:

[...] le vengeur se garde bien de faire appel à l'instance supérieur de la justice social et va, au contraire, countourner la loi. Il va le faire d'autant plus aisément que les récits de vengeance nous présentent souvent un offenseur beneficant de la protection de la loi, grâce à son rang social ou à ses relations; circonstance dont on doit tenir compte quando on examine la justesse de la vengeance⁵⁴ (VASSILEV, 1997, p. 26).

No filme *Em Pedacos*⁵⁵ (2017), por exemplo, o casal neonazista responsável pelo atentado à bomba que mata o marido e o filho da protagonista conta com a defesa de um renomado advogado, cujos honorários são pagos por organizações de extrema-direita. A vítima, ao contrário, tem problemas com a justiça, porque – ao saber da tragédia em sua família – ela consome drogas que são encontradas pela polícia em seu apartamento. Esse fato é usado pelo defensor dos criminosos para desmoralizá-la perante o tribunal.

Além disso, durante o julgamento, ela não suporta ouvir o relato detalhado da perícia sobre o que a explosão provocou nos corpos de seus entes. Num acesso de fúria, ataca os réus e, assim, reforça a tese de desequilíbrio mental da defesa, contribuindo para a absolvição da dupla assassina.

Já em *Doce Vingança*⁵⁶ (2010), o homem da lei é um dos estupradores de Jennifer Hills, uma escritora que se isola numa cidade pequena para trabalhar. Após ter sua casa invadida por quatro rapazes do posto de gasolina, onde havia parado para abastecer o carro e pedir informações de como chegar ao imóvel que alugara, Hills consegue escapar. No meio da fuga, encontra o xerife e relata o que acabou de acontecer.

O policial a conduz de volta para casa e, ao ver uma grande quantidade de vinho e um cigarro de maconha, ele coloca em dúvida a narrativa da moça. Passa a tratá-la como uma criminosa, virando-a para a parede, a fim de revistá-la. Aproveita-se da situação para molestá-la. Nesse momento, os quatro rapazes retornam e é revelado para ela e para o público que o xerife era cúmplice deles o tempo todo.

⁵⁴ O vingador tem o cuidado de não apelar para o órgão superior de justiça social e, ao contrário, contornar a lei. Ele fará isso com ainda mais facilidade, pois os relatos de vingança frequentemente nos apresentam um infrator desfrutando da proteção da lei, graças a sua posição social ou as suas conexões; circunstância a ser levada em consideração ao examinar a correção da vingança.

⁵⁵ Direção: Fatih Akin

⁵⁶ Direção: Steven M. Monroe

Tem-se então aqui a mesma reversão de expectativa que acontece em *O Conde de Monte Cristo*. Ou seja, ocorre uma traição por quem deveria fazer justiça. Também no filme *Em Pedacos*, há um momento da narrativa em que a instância judicial falha, levando ao ato vingador. Pode-se dizer, portanto, que, nas três obras, uma mesma peça da máquina narrativa vingadora é usada de forma variada, mas com o mesmo resultado.

Assim como essa, há outras peças da vingança paradigmática escrita por Dumas que são revisitadas, chegando inclusive a ser o principal foco narrativo. É o que acontece, por exemplo, em *Um sonho de liberdade* (1994). Nesse filme, como veremos a seguir, a vivência do herói na penitenciária e sua fuga ficam em destaque, enquanto o projeto vingador ocorre de forma cifrada.

4.2

Um sonho de liberdade

*“Abre as asas sobre mim
Oh senhora liberdade
Eu fui condenado
Sem merecimento
Por um sentimento
Por Uma paixão
Violenta emoção”*

*(Senhora liberdade, de Nei Lopes,
na voz de Zezé Motta)*

No artigo “O que os olhos não veem: histórias das prisões no Rio de Janeiro” (2009), o historiador Marcos Luiz Bretas afirma que a prisão – posta no centro do debate historiográfico sobre a ideia de modernidade pela obra *Vigiar e punir* (2011), de Michel Foucault – continua a ser examinada como um regime disciplinar associado à emergência do capitalismo, em relação às mudanças de sensibilidade acerca do castigo, como uma expressão de angústia da emergente burguesia, ou simplesmente como ramificação de um Estado cada vez mais complexo. Entretanto, Bretas aponta que, por outro lado, há uma carência de

pesquisas no sentido de investigar as representações da prisão, ou melhor, a ideia de prisão no imaginário das sociedades.

Segundo o historiador, o exame de diferentes narrativas da vida carcerária poderia oferecer algumas respostas à questão da receptividade das inovações na punição pelo público. Bretas se refere aqui ao fato de que, no regime absolutista, a punição era um espetáculo, cuja publicidade tinha a função de preservar a autoridade do monarca. Execuções brutais avidamente acompanhadas por multidões excitadas reafirmavam o direito do rei de intervir em qualquer assunto, a fim de restaurar a hierarquia, a ordem e a legalidade. Neste contexto, de acordo com Bretas, a adoção do aprisionamento como medida punitiva criou ambiguidade e desconfiança:

Ao esconder o prisioneiro e privar o público do exercício visível da Justiça, a justiça real fracassava em afirmar a culpa do transgressor e introduzia possibilidades de arbítrio na mente do público. Mesmo quando existia uma forte presunção de culpa, havia ainda a chance de o crime ser mais sério do que era suposto, e de que o Estado, agindo arbitrariamente, preferisse esconder o transgressor a puni-lo (BRETAS, 2009, p. 186).

Para Bretas, o Estado, ao negar o espetáculo da punição, estimulou a imaginação pública a tentar adivinhar o que se passava atrás das paredes das prisões e fortalezas. A fim de dar sentido a essas especulações, surgiram então representações escritas e orais. Daí a literatura dos séculos XVIII e XIX ter construído prisões como espaços de terríveis punições e locais de injustos sofrimentos. Mesmo após a Revolução Francesa, a prisão continuou a ser vista como um lugar oculto, capaz de transformar indivíduos, mas em uma direção diferente daquela que anteviam os reformadores iluministas:

A Revolução derrubou as paredes das prisões do Antigo Regime, mas não o mito que as cercava. Mais do que consolidar Bentham e seu pan-óptico (codificação, confinamento e justiça pessoal), o século XIX assinalou o triunfo de Dumas e seus romances acerca das prisões. A saga de Edmond Dantès, deixado por 14 anos nas masmorras da fortaleza de If, vítima de uma conspiração e do abuso do poder do Estado, irrevogavelmente condenado a ser esquecido, é ainda muito familiar (BRETAS, 2009, p. 187).

No século XX e ainda hoje, os romances acerca de prisões e fugas espetaculares continuam populares, mostrando que o público manteve o gosto por essa temática mesmo muito depois da queda da Bastilha. Outro fator que comprova isso foi a grande quantidade de filmes – adaptados de livros ou não – sobre o assunto desde o advento do cinema. *Papillon* (1973/2017), *Alcatraz: fuga impossível* (1979) e *Fugindo do inferno* (1963) são apenas alguns exemplos de produções de grande sucesso. Entre tantas, o filme *Um sonho de liberdade* (*The*

Shawshank Redemption) merece destaque nesta tese por manter um diálogo com diversos pontos de *O Conde de Monte Cristo*.

Dirigido por Frank Darabont, *Um sonho de liberdade* (1995) é uma adaptação da novela *Rita Hayworth and Shawshank Redemption*, de Stephen King. O filme conta a história do jovem banqueiro Andy Dufresne que, em 1947, responde pela acusação de ter assassinado sua esposa e o amante desta. No tribunal, o promotor alega que o réu agiu por vingança e, assim, Andy é condenado a cumprir pena perpétua na penitenciária de Shawshank. Aparentemente, ele parece culpado, já que, antes do julgamento, há uma cena dele com uma arma, bebendo dentro de um carro estacionado em frente à casa onde ocorre o crime.

Em Shawshank, Andy desperta o desejo sexual de Bogs, mas não corresponde. Isso faz com que ele seja permanentemente estuprado e espancado por este detento e sua gangue, conhecida como “Sisters”. Paralelamente a este sofrimento, Andy aproxima-se de Red, o contrabandista da prisão, e pede que este lhe consiga um martelo de geólogo. O pedido inusitado acaba por aproximar os dois. Red então manobra para que ele, Andy e outros companheiros possam fazer um trabalho externo.

Quando estão arrumando um telhado fora da prisão, Andy ouve Byron Hadley – o brutal capitão dos guardas – dizer que terá problemas para receber a herança do irmão. O ex-banqueiro oferece uma solução que é acatada por Hadley. A partir daí, ele passa a cuidar das finanças de todos os policiais e até das do diretor da prisão. Com isso, ganha alguns privilégios. Tem proteção contra as “Sisters” e passa a trabalhar de fachada na biblioteca ao lado de Brooks⁵⁷ – um prisioneiro que está em Shawshank há mais de quarenta anos.

Na verdade, Andy deixa a lavagem de roupas para ser encarregado da lavagem de dinheiro. Entretanto ele procura reverter os benefícios que recebe para os outros detentos. Embora estes, vez por outra, tenham sessões de cinema, é por meio da reforma promovida por Andy na biblioteca (na base da permuta por seu trabalho de contador) que os presos conseguem ter mais acesso à arte para

⁵⁷ Ao receber a liberdade condicional, Brooks ataca outro prisioneiro com o objetivo de continuar em Shawshank, porque temia não se adaptar à sociedade. De fato, isso acontece. Livre, mas velho e solitário, ele se enforca.

preencher a mente e o espírito de forma a tornar o tempo na prisão menos insuportável.

Andy representa para os seus colegas de prisão o que o Abade Faria representou para Dantès. É como se Stephen King revisitasse o romance de Dumas, mas contando a história do ponto de vista do religioso. Dantès, despersonalizado como indivíduo a ponto de não ter mais nome (referem-se a ele em If como o prisioneiro 34), recupera não só a sua sanidade, mas também a sua condição de sujeito, graças aos ensinamentos que recebe do abade. Já os prisioneiros de Shawshank, completamente institucionalizados em razão do tempo em que estão confinados, têm um descolamento da instituição no espaço da biblioteca criado por Andy.

Mas outras ações do ex-banqueiro também cumprem este papel. Em determinado momento do filme, ele recebe a doação de discos para a biblioteca. E, num ato de desobediência, coloca uma ópera de Mozart para tocar no autofalante do pátio, a fim de que todos os presos possam ouvir. Por causa da insubordinação, Andy fica quinze dias na solitária. Ao voltar, diz que conseguiu suportar, porque teve a companhia da música de Mozart em sua mente e em seu coração. Tem-se então o seguinte diálogo:

Andy: – Essa beleza de música...eles nunca poderão tirar isso de nós. Nunca sentiram isso em relação à música?

Red: – Eu tocava gaita quando jovem. Mas me desinteressei. Aqui não fazia muito sentido.

Andy: – Aqui é o lugar onde faz mais sentido. Precisamos da música para não esquecermos.

Red: – Esquecermos?

Andy: – Para não esquecermos que há lugares que não são de pedra, que há lugares dentro de nós onde eles não chegam, que não podem tocar. Um lugar que é nosso.

Red: – Você tá falando de quê?

Andy: – De esperança.

A música e a literatura às quais os presos ali têm acesso possibilitam que eles se conectem com outras subjetividades, para além de si mesmos e dos muros

da prisão⁵⁸. Uma delas é *O Conde de Monte Cristo*, citado numa cena em que Andy, com a ajuda dos prisioneiros, organiza livros na biblioteca. Um preso pega um romance de Dumas e tenta pronunciar o nome do autor. Após lhe ensinar como se diz, Andy fala para o detento: “É um livro sobre fuga da prisão. Você vai gostar”. Red então faz piada e pergunta ao ex-banqueiro se a publicação deve ser colocada na seção educativa. O interessante desta fala é que Andy não diz que é um livro sobre vingança, ou seja, ele ressalta o que o filme *Um sonho de liberdade*, em sua narrativa, destaca do romance.

Outro livro citado nessa mesma cena é *A ilha do tesouro*. Esse romance de Robert Louis Stevenson, publicado em 1883, retoma o trecho da busca pela fortuna escondida que também está presente em *O Conde de Monte Cristo*. Entretanto Stevenson, ao contrário do que acontece na obra de Dumas e no filme *Um sonho de liberdade*, faz disso o foco principal.

A biblioteca de Shawshank é apenas um dos projetos aos quais Andy se dedica para vencer o tempo. Ele também prepara os prisioneiros, a fim de que estes conquistem o diploma do liceu. Um desses detentos é Tommy Williams, um jovem que ingressa na penitenciária em 1965, mas que já havia passado por diversas instituições. Numa delas, um prisioneiro lhe confessou que havia matado um casal e que a culpa recaía sobre um banqueiro. Ao saber do passado de Andy, Tommy liga os pontos e conta o que sabe ao seu mestre.

Andy então relata ao diretor da penitenciária que existe alguém que pode provar sua inocência. Mas este prefere não fazer justiça a perder o contador que lava o seu dinheiro. Ocorre então aqui o mesmo que acontece em *O Conde de Monte Cristo*, *Em pedaços* e *Doce vingança*: uma volta ao trecho do Justiceiro que não cumpre a sua função, impedindo assim que a verdade prevaleça. Andy é trancafiado na solitária e Tommy, fuzilado. Quando o ex-banqueiro sai do castigo,

⁵⁸ Algo parecido acontece em *Uma noite de 12 anos* (2018). Nesse filme, o prisioneiro José Mujica tem um alívio em seu sofrimento ao ser removido para uma prisão na qual o acesso aos livros é liberado. Antes, na solitária, ele quase enlouquece com os próprios pensamentos. O acesso à ficção permite que ele se liberte de si mesmo e da triste realidade que o cerca. Já o seu companheiro de luta, o escritor e dramaturgo Maurício Rosencof, encontra o mesmo alívio ao escrever cartas de amor para ajudar um guarda da prisão a conquistar a mulher desejada. Ao criar declarações apaixonadas para outro a partir de suas vivências, Maurício também visita as experiências desse outro que, em muitos pontos, é um sujeito completamente diferente dele. Como se vê, ficcionar é poder se desdobrar em subjetividades diversas.

tudo indica que ele irá se enforcar. Mas, na manhã seguinte à noite em que ele pede uma corda a outro detento, sua cela está vazia.

Nesse ponto, vêm à tona as tramas do plano de fuga e de vingança que não estavam na superfície. Há, portanto, aqui uma estrutura parecida com a que Ricardo Piglia (1994), em suas *Teses sobre o conto*, atribui ao conto moderno. Segundo o escritor argentino, nesse tipo de narrativa, duas histórias são contadas ao mesmo tempo: uma visível e outra invisível, que sempre emerge no final⁵⁹.

Com o pequeno martelo de geólogo que Red havia lhe conseguido, Andy dedicou-se, ao longo dos dezenove anos em que esteve preso, a cavar um túnel. Ele mantinha o martelo escondido dentro da Bíblia que recebera no dia de sua chegada à prisão. Já para esconder o túnel iniciado na década de 40, ele usava um pôster de Rita Hayworth que também lhe fora conseguido por Red.

Nas décadas de 50 e 60, os posters são das atrizes Marilyn Monroe e Raquel Welch, respectivamente. Além de ser uma estratégia do roteiro para marcar a passagem do tempo na prisão (o pôster de Raquel Welch, por exemplo, é colorido), os cartazes com estrelas de cinema vêm ao encontro da ideia, presente em todo o filme, da arte como saída, esperança, liberdade. E como fuga que, ironicamente, não podia ser mais cinematográfica.

Vê-se nessa parte do filme que os banhos de sol de Andy no pátio da prisão não eram tão inocentes assim. Nesse momento, ele aproveitava para descartar os resíduos da escavação que trazia escondidos em suas calças. Paralelamente a isso, como parte do serviço de lavagem de dinheiro do qual era encarregado, ele utilizava os correios para criar Randall Stephens, uma identidade falsa com toda a documentação legal. É para esse personagem fictício que vai todo o recurso irregular de Shawshank.

Ao fugir, Andy assume a identidade de Randall Stephens para receber tudo o que foi roubado pelo diretor da instituição. No fim dessa cena, pede a funcionária do banco para postar no correio um envelope endereçado ao jornal que contém um dossiê com provas substanciais de toda a corrupção cometida em

⁵⁹ A novela *Corpo a Corpo* (1984), de autoria de Gilberto Braga, exibida pela Rede Globo de Televisão usa uma estrutura parecida. São duas vinganças. Na primeira parte, quem se vinga é Teresa. Na segunda parte, Amauri. Ambos contratam um homem que se passa pelo diabo (ou é o próprio, fica a dúvida), para fazer o serviço. O título provisório da novela era *Olho por olho*.

Shawshank. E assim, disfarçado de outra pessoa da mesma forma que Dantès, ele se vinga do diretor e do capitão dos guardas.

Red, o narrador do filme, conta que o capitão violento chorou como uma criança ao ser submetido às mesmas crueldades que fazia com os presos. Já o diretor comete suicídio numa cena claramente inspirada em outra, de *Quando o fala o coração* (1945), de Alfred Hitchcock. Por meio da vingança de Andy, Shawshank tem enfim a redenção sobre a qual diz o título original do filme e da novela.

A teologia define redenção como o resgate do ser humano por meio do sacrifício de Jesus Cristo. E, de certa forma, Andy encarna esse papel ao libertar aquela prisão de um domínio de crueldade. Eis aqui então outra aproximação entre o filme e o romance de Dumas, já que Dantès se define como um agente da providência divina.

Com o dinheiro da corrupção em Shawshank, Andy foge para Zihuatanejo, uma aldeia mexicana no oceano Pacífico, onde, por ser um lugar conhecido pelos mexicanos por não ter memória, ele sonhava em reconstruir uma nova vida. Afinal, como bem sabe *Funes el memorioso* (2007) – a memória pode ser paralisante.

Andy deixa para Red as coordenadas para que este ache um “tesouro” e, assim, possa reencontrá-lo quando finalmente conseguisse a liberdade condicional. Mas, antes disso, Red repete a via crucis de Brooks de tentar se reintegrar à sociedade. Depois de quarenta anos preso, ele está completamente institucionalizado. Tem introjetadas em seu espírito as normas de comportamento da prisão⁶⁰. Não sabe ser livre. O que o impede de se matar como fez Brooks é a esperança de reencontrar Andy. Após achar o tesouro que, na verdade, é um dinheiro, Red reencontra o amigo. Finalmente, a primavera⁶¹.

⁶⁰ Trabalhando em um supermercado como empacotador, Red pede ao gerente licença para urinar. Este diz a Red que não precisa pedir toda hora que tiver vontade. Basta ir. Red então lamenta que foi acostumado durante quarenta anos de sua vida a pedir para poder ir ao banheiro.

⁶¹ A novela *Rita Hayworth and Shawshank redemption* corresponde à primavera eterna no livro *Different seasons* (As quatro estações), de Stephen King. As outras são *Apt pupil* (verão da corrupção), *The body* (outono da inocência) e *The breathing method* (inverno no clube).

4.3

Um prato que se come frio

*“É o juízo final
 A história do bem e do mal
 Quero ter olhos pra ver
 A maldade desaparecer”
 (Juízo final,
 de Nelson Cavaquinho,
 na voz de Clara Nunes)*

Em sua análise de *O Conde de Monte Cristo*, Antônio Cândido (1952) destaca que, pela primeira vez na literatura, a longa preparação intelectual, moral e técnica, entronizada pela vitória da burguesia como ideal da conduta moderna, aparece referida ao ato primitivo e simples de vingar. Isso porque, ao contrário do vingador da *tragédie classique* que reagia quase que instantaneamente ao agravo sob pena de ser oprimido por quem lhe ofendeu, o vingador moderno – introduzido pelo romance de Dumas – arma-se de uma paciência excepcional, a fim de construir a sua máquina de vingança (VASSILEV, 1997).

Este contraste entre as concepções de vingança no romantismo e na *tragédie classique* pode ser explicado pelo fato de que, na tragédia, a regra das unidades e o espaço restrito do texto exigiam o desenrolar rápido da trama e, conseqüentemente, a pronta reação do personagem, ou pelo menos a exteriorização verbal do seu descontentamento. Vingar-se era responder sem demora ao ato ultrajante. Ou seja, exatamente o contrário do que acontece com o vingador moderno:

Pour assurer la réussite de son entreprise l'offensé doit surmonter le désir de rétorsion immédiate et le soumettre à la nécessité de construire un projet qui garantisse l'efficacité de l'acte vengeur. Cette image a double face – d'un côté une passion déchirante qui tend à se consumer dans le plus bref délais, de l'autre un conflit temporalisé dont la situation repose sur des calculs précis – définit la vengeance comme un état passionnel programmable⁶² (VASSILEV, 1997, p. 15).

⁶² Para garantir o sucesso de seu empreendimento, o ofendido deve superar o desejo de retaliação imediata e submetê-lo à necessidade de construir um projeto que garanta a eficácia do ato vingativo. Esta imagem de dupla face - por um lado uma paixão dilacerante que tende a ser consumida no menor tempo possível, por outro um conflito temporal cuja situação se baseia em cálculos precisos - define a vingança como um estado de paixão programável.

A forma de programar esse estado de paixão que a vingança representa é transformando-a numa narrativa. Então, entre a ocorrência da ofensa e a desforra propriamente dita, há um tempo durante o qual o vingador narra. O plano é uma ficção com uma estrutura narrativa na qual o *alter ego* por ele criado ocupa o papel principal.

Em muitas narrativas de vingança, o espectador e o leitor tomam conhecimento da estrutura do plano enquanto ele é executado. Mas há ficções que apresentam o planejamento antes. É o caso, por exemplo, do filme *Meninas malvadas* (2004). Cansados de serem humilhados por Regina George, a garota mais popular do colégio e líder das “Plastics”, Cady, Janice e Damien traçam uma estratégia contra a rival que consiste em três pontos: separá-la do namorado, colocar suas fiéis escudeiras contra ela e tornar seu corpo menos atraente. O trio escreve esse estratagema num quadro negro antes de colocá-lo em prática e, a cada etapa conquistada, riscam um dos tópicos.

A comédia de humor ácido “*Ela é o diabo*” (1989) recorre ao mesmo dispositivo. Nesse filme, após ser trocada por outra mulher de forma humilhante, Ruth se vinga do marido Bob, um contador a quem ajudou muito a subir na vida. A protagonista estrutura o seu roteiro vingador a partir das coisas que Bob disse serem importantes para ele durante a última discussão que o casal teve antes da separação: lar, família, carreira e liberdade. Ela lista esses quatro tópicos na folha de um bloco e vai riscando cada um deles à medida que sua vingança avança.

Quando o inimigo é um só, a estruturação narrativa da vingança costuma ser feita da mesma forma que nesses dois filmes. Ou seja, destruindo-se os pilares que alicerçam o autor do agravo. É assim também, por exemplo, na novela *O dono do mundo*. Márcia cria um plano para destruir o casamento, a carreira, a fortuna e a reputação de Felipe Barreto. É preciso aniquilar tudo que o faz sentir superior as outras pessoas, para que a vingança seja consumada.

Já quando são vários os responsáveis pela maldade que prejudicou o vingador, a narrativa tende a ser estruturada pela destruição de cada um dos inimigos. A ordem dessa operação segue o grau de participação dos malfeitores no agravo que motivou a vingança. Em *O Conde Monte Cristo*, Dantès começa a execução do seu projeto por Caderousse – que sabia do complô, mas não fez nada

para impedi-lo – e termina em Danglars, o autor da trama. No entanto, este, para decepção de Antônio Cândido, não recebeu o pior castigo:

Quando começam a acumular-se as desgraças que preparou metodicamente, surge o problema dos inocentes ligados aos culpados, e o da própria culpa destes, terminando o Conde por perdoar a vida ao principal futor da sua prisão – Danglars. É que, chegado ao máximo da vingança, duvida de si mesmo, e ao fazê-lo perde a caudalosa energia que lhe tornara possível agir sem remorsos (CÂNDIDO, 1952, p. 16).

O Conde pune Danglars, fazendo este perder sua fortuna. Mas isso se dá de uma maneira cômica. Se pensarmos na curva dramática do Monte Cristo, faz sentido esse relaxamento da tensão, já que o projeto vingador sai do controle narrativo do Conde, quando ele indiretamente provoca a morte por envenenamento do filho de um dos seus algozes. Cândido entende isso. O que parece lhe incomodar é a perda de virulência que isso traz para o romance:

Não deixa de ser meio decepcionante esta recuperação da normalidade ética, após um esforço tão grande de exceção. O burguês pode dar sossegado este livro aos filhos, porque a sua chave, sem apagar o movimento anterior (o direito de impor violentamente o próprio eu, sempre que disso resultar acréscimo espiritual ou material), paga o devido tributo à mediania das virtudes civis, penhor de toda sociedade... A retração de Monte Cristo, sendo por assim dizer um imperativo lógico de toda hipertrofia individualista, é também uma renúncia ao Romantismo criador (CÂNDIDO, 1952, p. 18).

Se considerarmos a vingança – como o próprio Cândido afirma nesse mesmo texto – como o “grande personagem de *O Conde de Monte Cristo*”, e a justiça como sua grande antagonista, o Romantismo criador – no sentido de resistência à modernidade, à moral burguesa e ao capitalismo – faz-se presente sim e de forma ainda mais virulenta. Sob esse ponto de vista, a punição mais cruel de Dantès recair sobre o juiz de Villefort, além de extremamente coerente no que concerne ao aspecto estrutural, ganha outra dimensão já que passa a ser o clímax do confronto central do romance: vingança versus justiça moderna.

Esse mesmo embate entre vingança e justiça está no epicentro narrativo de *O Cabo do Medo*, romance de John D. MacDonald publicado em 1957, que teve duas adaptações cinematográficas norte-americanas. A primeira, com direção de J. Lee Thompson, foi lançada em 1962. Já a segunda, produzida por Spielberg e dirigida por Martin Scorsese, estreou em 1991.

Nessa segunda versão, que faz remissões ao romance *O Conde de Monte Cristo*, Nick Nolte interpreta Sam, um advogado que tem de lutar contra a sanha vingativa do psicopata Max, vivido por Robert De Niro. Sam era o defensor público designado para o caso de Max. Ele tinha como livrar seu cliente, que sabia

ser culpado, apresentando uma prova de que a vítima era promíscua. No entanto, em razão da crueldade do crime, Sam omite isso.

Tal qual Monte Cristo, Max fica quatorze anos na prisão. Nesse período, deixa de ser analfabeto, estuda Direito e se fortalece fisicamente não só como forma de preparação para a vingança que pretende executar, mas para se defender dos vários estupros e agressões que sofre na prisão. Autodidata, é um Abade Faria de si mesmo com uma imensa cruz negra tatuada nas costas e da qual pende a balança da justiça.

Apesar de violento, Max aterroriza Sam psicologicamente de forma a fazer o advogado perder o controle e, assim, se comprometer com a lei. Entretanto, embora tenha a intenção de se vingar, Max provoca seu adversário sem ultrapassar os limites da justiça – sobre os quais agora é um *connoisseur*. Quem ultrapassa esse limite é Sam, que contrata três capangas para agredir Max.

Por causa desse ardil, Sam enfrenta uma audiência, na qual é proibido de deixar a cidade, já que, por conta de outra tramoia de Max, ele havia perdido a condição de réu primário. Depois de descobrir o corpo de sua governanta que fora assassinada por Max, Sam foge com a sua família para um barco, a fim de que todos fiquem protegidos. Esta decisão faz do defensor público um foragido da justiça.

No barco, sacudido por uma tempestade, acontece o duelo final de Sam contra Max. Durante o embate, Max simula um julgamento. Ele coloca Sam na posição de réu e, como um promotor, acusa o defensor público pela negligência deliberada de quatorze anos antes. Sam se defende, justificando sua omissão pelo fato de que Max se gabou de ter escapado de duas acusações de estupro anteriores. Além disso, diz que o crime de Max era hediondo demais para que o relatório de promiscuidade fosse levado em consideração. Max assume então a posição de juiz, condena Sam e o sentencia à morte. O vingador tem algemas com as quais pretende prender o advogado.

A tempestade violenta, uma referência à providência divina tão presente no melodrama e no folhetim, sacode ainda mais o barco, o que acaba por derrubar Max. Sam usa as algemas para prender Max num mastro. Quando o barco atinge uma rocha e é destruído, a luta continua na costa, mas uma maré forte leva Max

para longe e ele se afoga, falando em várias línguas e cantando o hino “On Jordan's Stormy Banks I Stand”⁶³. Antes de morrer, afirma ser a encarnação da providência divina. Mas ele e Sam estão mais para uma atualização do mito romântico de Lúcifer, o anjo caído por desafiar o poder de Deus.

Como se vê, nessa narrativa de vingança ocorre o mesmo que Vera Follain de Figueiredo (2020) aponta no romance policial do século XX: a diluição das oposições estruturadoras. Na cena da audiência de Sam, esse embaralhamento é reforçado pelo jogo metalinguístico. Isso porque o advogado que defende Sam é interpretado por Robert Mitchum que, na versão de 1962, deu vida a Max. Já Gregory Peck, que interpretara Sam, reaparece na refilmagem como o advogado de Max. Ou seja, o que encarnava a vingança representa agora a justiça e vice-versa.

Além dessa intertextualidade entre as versões cinematográficas, o diálogo que *O Cabo do medo* e *O Conde de Monte Cristo* também ajuda a pensar, nas narrativas de vingança, o fenômeno análogo ao que Vera Follain de Figueiredo observa na literatura policial. No romance de Dumas, há uma dobra no tipo Justiceiro do melodrama clássico, uma vez que Villefort não faz o que se espera de um homem da lei e, ao agir em benefício próprio, acaba por arruinar Dantès. Já Sam representa uma segunda dobra, porque, ao contrário de Villefort, ele não deixou de cumprir a lei, para se beneficiar, mas porque acreditava que manter Max preso era o certo. Entretanto acabou por gerar um vingador, que remete à Dantès ao mesmo tempo que dele se desvia.

Ao criar Dantès fundindo características da Vítima, do Justiceiro e do Traidor, Dumas acabou por inaugurar um tipo novo: o vingador que planeja racionalmente sua desforra, porque, ao recorrer à justiça, esta não se faz. Em outras palavras, o Monte Cristo forja a matriz folhetinesca do vingador que engendra um projeto pessoal de aniquilação contra os que lhe prejudicaram, entre eles o tipo Justiceiro transmutado em Traidor. Max é uma dobra em relação a

⁶³ De autoria de Samuel Stennett, o hino “On Jordan's Stormy Banks”, que foi publicado na Rippon's Selection sob o título “Terra Prometida”, encontrou enorme popularidade, especialmente entre os metodistas americanos do século XIX.

essa matriz, porque embora houvesse o dispositivo legal para inocentá-lo, ele – ao contrário de Dantès – não é um inocente traído. É um estuprador cruel.

Sam não pode ser considerado um vingador, porque sua ação não é pessoal. Ao passar por cima do devido processo legal, o que ele faz é “justiça com as próprias mãos” ou “justiçamento” em nome de um suposto bem coletivo. Isso o aproxima dos capangas que ele contrata para surrarem Max. Estes, assim como ele, são uma variação do Justiceiro clássico acrescida de características da matriz folhetinesca do vingador.

Nas histórias de *vendetta*, esses personagens funcionam como um dispositivo de “terceirização da vingança alheia” (MILNER, 2014). São pistoleiros que recebem dinheiro para matar o autor do agravo sofrido por outrem. Podem aparecer também como um poder paralelo à justiça, atuando como um violento vigilante, nem sempre mercenário. Nos quadrinhos, *Batman* é o exemplo mais conhecido.

Já no cinema, um tipo emblemático dessa variação do Justiceiro é o personagem Paul Kersey da série *Desejo de matar*, iniciada em 1974, com um filme baseado no livro homônimo de Brian Garfield. Interpretado por Charles Bronson, Kersey torna-se um justiceiro depois que sua esposa é assassinada e sua filha é estuprada por assaltantes. Apesar de ter se tornado um sucesso comercial, *Desejo de Matar* foi contestado por muitos críticos, porque o filme defende o vigilantismo, cuja versão brasileira é a milícia – retratada em diversas produções nacionais como *Tropa de elite II* e *O som ao redor* – e alçada à condição de poder oficial nas eleições de 2018.

4.4

Velhas senhoras endinheiradas

“Tudo o que você faz

Um dia volta pra você

E, se você fizer o mal,

Com o mal mais tarde você vai ter de viver”

(Boomerang blues, na voz de Renato Russo)

Em *O Conde de Monte Cristo*, a passagem do planejamento à execução da vingança é possível graças ao tesouro legado à Edmond Dantès pelo Abade Faria. Segundo Antônio Cândido, por meio desse recurso narrativo, Dumas satisfaz a necessidade romântica de mistério: “o tesouro dos Spada é arrancado às entranhas da terra, como nos mitos e nas lendas, para vir servir a desígnios modernizados, numa era de capitalismo fiduciário” (CÂNDIDO, 1952). Cândido também aponta que o autor usou o tesouro em razão da verossimilhança literária: “era preciso munir Dantès de um instrumento poderoso e, por assim dizer já pronto, que não requeresse anos e anos de dura conquista, prejudiciais à marcha do livro” (CÂNDIDO, 1952).

Em histórias de vingança que dialogam com o romance, a visita a esse entrecho da aquisição do recurso material é recorrente. Em *O cabo do medo*, uma herança providencial, assim como o tesouro dos Spada foi para Dantès, ajuda Max a levar adiante seu plano contra Sam. A fortuna herdada também auxilia as protagonistas de *Avenida Brasil* e *Revenge* na realização de seus projetos vingadores.

O mesmo acontece em *O outro lado do paraíso*, novela escrita por Walcyr Carrasco e exibida em 2017 pela Rede Globo de Televisão, cuja trama faz muitas referências ao livro além da herança. Ingênua como Dantès, a protagonista Clara – graças a um complô armado por sua sogra Sophia que quer explorar um garimpo de esmeraldas nas terras da nora – é internada numa clínica psiquiátrica. No sanatório, aproxima-se de Beatriz, uma mulher da alta sociedade, ali internada como louca por sua neta Fabiana, que queria ficar com os bens da avó.

Assim como o Abade Faria, Beatriz ensina tudo que sabe a Clara. Além disso, deixa-lhe um tesouro escondido em quadros que estão na casa de Fabiana. Clara, da mesma forma que Dantès, consegue escapar do sanatório assumindo o lugar do cadáver de sua benfeitora num caixão lançado ao mar.

Depois de sobreviver às ondas mais revoltas, Clara se emprega na casa de Fabiana e consegue obter a fortuna fundamental para se vingar. De volta a Palmas do Tocantins após dez anos, seu objetivo agora é aniquilar todos os responsáveis pelo seu infortúnio: o juiz Gustavo, o delegado Vinícius, o psiquiatra Samuel e,

“last but not least”, sua sogra Sophia. Ou seja, a partir daí, a trama se estrutura pela destruição dos inimigos. Após a novela, essa história central foi lançada no formato de uma minissérie intitulada *As vinganças de Clara*.

Como chamariz para esse produto, a Globoplay usou a frase “Não imaginam o prazer que é estar de volta”, que foi dita por Clara na cena mais marcante da novela. O momento em que ela, ao som de *Blaze of Glory* do Bon Jovi, desce as escadas vestida de vermelho e, para espanto de todos os seus algozes, anuncia o seu retorno, foi recriado em vários memes da internet.

Esse trecho também foi revivido por Gleici Damasceno, participante da décima oitava edição do Big Brother Brasil, exibida em 2018. Ao voltar a casa após ter sido falsamente eliminada do programa, Gleice repetiu a fala de Clara, seguindo assim uma *story line* de vingadora construída pela edição, que lhe valeu a vitória no reality show. A internet respondeu por meio de vários memes com montagens que colocavam o rosto de Gleici no corpo de Clara com o vestido vermelho.

Toda essa repercussão da volta de Clara corresponde a expectativa que foi criada para esse momento. Antes mesmo de *O outro lado do paraíso* estrear, os primeiros *teasers* ao som de *Boomerang Blues* sintetizavam a ideia da vingança como uma resposta ao mal que foi feito e, ao mesmo tempo, antecipavam o retorno triunfal da protagonista depois de todas as humilhações.

Esse foco na volta acontece porque, embora decalque várias passagens de *O Conde de Monte Cristo*⁶⁴, a novela também retoma parte da história de *A visita*

⁶⁴ Desde que passou a ser diária em 1963, a telenovela aborda o tema da vingança, mas nem sempre como trama central. Eis um breve levantamento de novelas, cuja espinha dorsal foi baseada no romance *O Conde de Monte Cristo* ou em *A Visita da Velha Senhora*. Mas há também nessa lista algumas que fugiram desses modelos:

Eu compro essa mulher (1966), Glória Magadan, Rede Globo – Base: *O Conde de Monte Cristo*
 Cavalo de aço (1974), Walter Negrão, Rede Globo – Base: *A visita da velha senhora*
 Os inocentes (1974), Ivani Ribeiro, TV Tupi – Base: *A visita da velha senhora*
 Fera Radical (1988), Walter Negrão, Rede Globo – Base: *A visita da velha senhora*
 O dono do mundo (1991), Gilberto Braga, Rede Globo. Base: *Le Roi s’amuse*, peça de Victor Hugo
 Começar de novo (2005), Elizabeth Jhin e Antônio Calmon Rede Globo. Base: *O Conde de Monte Cristo*
 A viagem (1974, 1994), Ivani Ribeiro, TV Tupi e Rede Globo. Base: Allan Kardec
 Marron Glacê (1979), Cassiano Gabus Mendes, Rede Globo. Base: *A visita da velha senhora*
 Tieta (1989), Aguinaldo Silva, Rede Globo. Base: *A visita da velha senhora*
 Quatro por quatro (1994), Carlos Lombardi, Rede Globo. Inova com um pacto vingativo entre quatro mulheres.
 Prova de amor (2005), Thiago Santiago, Rede Record. Base: *O Conde de Monte Cristo*.

da velha senhora. A referência é explícita a tal ponto que a protagonista foi batizada com o mesmo nome da vingadora da peça escrita em 1956 pelo suíço Friedrich Dürrenmatt.

A Clara original nasceu em Gullen. Aos dezessete anos apaixonou-se perdidamente por Alfred Schill, um jovem ambicioso de quem engravidou. Alfred e todos os cidadãos de bem da cidade, porém, envolvem-na num processo humilhante, ao fim do qual, ela acaba sendo expulsa do município. Torna-se prostituta e, depois, esposa de um milionário. Por isso, em determinado momento da peça, ela diz: – O mundo fez de mim uma mulher da vida e eu quero fazer dele um bordel (1976).

O que traz Clara Zahanassian de volta a cidade de Gullen não é sua vontade de rever sua terra natal, mas sim a firme deliberação de vingar-se da injustiça de que foi vítima na juventude. Mas a execução do seu plano começa antes desse retorno. Ao se tornar milionária, Clara compra e fecha a fábrica que movimentava economicamente o município, deixando a localidade num estado de penúria.

Clara então retorna a Gullen e oferece ajuda. Mas com um alto preço: um bilhão à miserável cidade em troca da cabeça de Alfred Schill. A população do município é abalada pela proposta. O dinheiro fala mais alto e até a mulher e os filhos de Schill topam matá-lo. Clara tem então sua vingança.

Assim como a protagonista da peça de Friedrich Dürrenmatt, outra personagem que utiliza o dinheiro para engendrar sua vingança é Aurélia Camargo – a *Senhora* do título do romance de José de Alencar. Ela é a moça pobre que, ao enriquecer, arma uma vingança contra Fernando Seixas – arrivista que a trocara no passado por uma mulher rica. Tal trama, publicada em 1875, ao deslizar do suporte impresso para a televisão cem anos depois, representou o ápice do tema romântico da conspiração pelo dinheiro não só entre as novelas das seis

Poder paralelo (2009), Lauro César Muniz, Rede Record. Base: Livro “Honra ou Vendetta”, de Sílvio Lancelotti.

Insensato coração (2011), Gilberto Braga e Ricardo Linhares. Rede Globo. Base: O Conde de Monte Cristo

Avenida Brasil (2011), João Emanuel Carneiro. Rede Globo. Base: O Conde de Monte Cristo

Flor do caribe (2013), Walther Negrão. Rede Globo. Base: O Conde de Monte Cristo.

da Rede Globo nos anos 1970, mas também entre as histórias que Braga escreveu para esse horário.

A adaptação mantém a fórmula capital do romance oitocentista europeu que serviu de modelo à criação de José de Alencar. Ou seja, Braga transpôs para a espinha dorsal da novela o mesmo processo de educação sentimental presente no original, que transforma a jovem pura e sonhadora Aurélia Camargo em alguém mais embrutecido em virtude da engrenagem do dinheiro e do interesse racional – representado por arrivistas como Fernando Seixas.

Como o romance, a novela também possui quatro etapas distintas: *Preço*, *Quitação*, *Posse* e *Resgate*, que correspondem ao processo de transformação em decorrência do dinheiro pelo qual passam Aurélia e Seixas. A partir do capítulo 16, a fase *Preço* passa a ser intercalada por *flashbacks* que, no livro, equivalem à segunda fase chamada de *Quitação*. Desta forma, são explicadas ao público as razões do rancor de Aurélia por Seixas e como ela enriqueceu graças à herança que lhe é deixada por seu avô paterno, Lourenço Camargo. Trata-se de uma sequência de reconhecimento típica do melodrama que aparece na novela *Senhora* com a mesma função que tinha no gênero teatral, ou seja, ocorre para que os enganos sejam corrigidos e as famílias, restabelecidas.

No caso da novela, o reconhecimento de Aurélia como neta por Lourenço vem coroar o processo de correção dos erros do avô paterno da heroína no que diz respeito a sua avaliação sobre a legitimidade da união dos pais da moça, Emília e Pedro. No passado, ele – valendo-se do poder econômico – havia separado o casal. Ou seja, antes mesmo de sua decepção com Seixas, Aurélia já havia tido uma mostra da força do dinheiro como elemento transformador das pessoas, já que – ao recontar sua história para o amigo Torquato Ribeiro – ela descreve o avô como sendo “dessas pessoas que se sentem donas do mundo por terem muito dinheiro” (BRAGA, 1975).

Assim como no romance de José de Alencar, a sensibilidade romântica na adaptação de Gilberto Braga assume uma feição complexa, não se apresentando de forma homogênea. Desta forma, a heroína Aurélia Camargo, ao mesmo tempo em que é vítima do dinheiro, compreende o império da fortuna e o carreirismo a ponto de manobrá-los em proveito próprio. Ou seja, ela se beneficia da

engrenagem social, confiando aos mesmos mecanismos do dinheiro que considera odiosos a obtenção de sua felicidade, esta traduzida na realização de sua vingança contra Fernando Seixas.

Por isso, a fim de levar adiante seus planos, Aurélia é capaz tanto de dar condições econômicas ao advogado Torquato Ribeiro de desposar Adelaide Amaral no lugar de Seixas, quanto de permitir que seu tio Lemos explore Mariquinhas, a irmã de Seixas, de modo que este, sabendo das dívidas de sua família, fique vulnerável a ponto de ser obrigado a aceitar o dote de 100 contos de réis a ele oferecido. Ou seja, para a versão eletrônica da heroína de Alencar também cabe a análise de Antônio Cândido (1993), segundo a qual Aurélia seria um personagem capaz de fazer com que as noções de bem e mal percam a conotação simples, cedendo lugar à complexidade humana.

A Aurélia de Gilberto Braga tem em comum com a de Alencar essa mesma complexidade de que fala Cândido e, exceto pelo fato de deixar Mariquinhas ser enredada por Lemos – atitude pela qual, como boa heroína, pede perdão –, a personagem em sua versão televisiva é tão romântica quanto a do livro no sentido de que falam Löwy e Sayre, ou seja, naquilo que o Romantismo tem de reabilitação do amor de modo a confrontar o cálculo racional. Assim, embora Meyer (1996) aponte que nos folhetins o dinheiro permitia à mulher exercer um forte papel que geralmente cabia ao homem na sociedade, o grande objetivo de Aurélia após receber a herança do avô passa a ser vingar o amor, como diz a Dona Firmina na cena 17 do capítulo 45: “Deus me enviou esta arma para dar combate a esta sociedade corrompida e vingar os sentimentos nobres escarnecidos pela turba de oportunistas” (BRAGA, 1975).

Mas mesmo no papel de vingadora ferida, Aurélia é bem menos embrutecida pelo dinheiro do que outras heroínas folhetinescas. Por isso, ao compará-la com Cora, uma das *Mulheres de Bronze*⁶⁵ da história escrita por Xavier de Montepin, ou seja, com a heroína filha de escrava e de um rico plantador das Antilhas, cuja herança lhe permite se fazer de justiceira e vingar

⁶⁵ Em 1966, Ivani Ribeiro se baseou nesse romance para escrever a novela *Almas de Pedra* exibida pela TV Excelsior. Na trama, Cristina (Glória Menezes) passa-se por homem para vingar a morte do pai. Mas, em meio a tanto ódio, havia lugar para o amor. Cristina, transformada em Cristiano, acaba se apaixonado por Danilo (Tarcísio Meira), seu professor de masculinidade (FERNANDES, 1994).

humilhações antigas, Meyer diz: “É também o caso de Aurélia, com a diferença de que a heroína de Montepin não cede sentimentalmente. Ela é mais dura, não se dobra, como o fará finalmente Aurélia diante de Seixas. Mais romântico, Alencar” (MEYER, 1996, p. 312).

4.5

Os vingadores também amam

*“Meu bem, meu bem
 Use a inteligência uma vez só
 Quantos idiotas vivem só
 sem ter amor
 E você vai ficar também sozinho
 e eu sei o porquê
 Sua estupidez não lhe deixa ver
 que eu te amo”.*
*(Sua estupidez,
 de Roberto e Erasmo Carlos,
 na voz de Gal Costa)*

No artigo *Loosing Haydée* (2015), Elena Raicu debruça-se em dezenove adaptações de *O Conde de Monte Cristo*, realizadas para o cinema e para a TV entre 1908 e 2002⁶⁶, a fim de verificar a representação audiovisual da personagem

⁶⁶ **O Conde de Monte Cristo**. 1908. [Filme] Dirigido por Francis Boggs. EUA / **Le Comte de Monte-Cristo**. 1918. [Filme] Dirigido por Henri Pouctal. França/ **Monte Cristo**. 1922. [Filme] Dirigido por Emmett J. Flynn. EUA/ **Monte Cristo**. 1929. [Filme] Dirigido por Henri Fescourt. França/**O Conde de Monte Cristo**. 1934. [Filme] Dirigido por Rowland V. Lee. EUA/**El Conde de Montecristo**. 1942. [Filme] Dirigido por Roberto Gavaldón e Chano Urueta. México/ **Le Comte de Monte-Cristo**. 1943. [Filme] Dirigido por Robert Vernay. França/**Le Comte de Monte-Cristo**. 1954. [Filme] Dirigido por Robert Vernay. França/ **El Conde de Montecristo**. 1954. [Filme] Dirigido por León Klimovsky. Argentina/ **Le Comte de Monte-Cristo**. 1961. [Filme] Dirigido por Claude Autant-Lara. França/ **O Conde de Monte Cristo** 1964. [Série de TV] Dirigido por Peter Hammond. Reino Unido/ **Monte Christo**. 1965. [Mini-série de TV] Dirigido por Kent Nilssen e AlfredSolaas. Noruega/ **Il Conte di Montecristo**. 1966. [Mini-série de TV] Dirigido por Edmo Fenoglio. Itália/ **El Conde de Montecristo**. 1969 [Série de TV] Dirigido por Pedro Amalio López. Espanha/ **O Conde de Monte Cristo**. 1974. [Filme para TV] Dirigido por David Greene. Reino Unido/ **Le Comte de Monte-Cristo**. 1979. [Mini-série de TV] Dirigido por Denys de La Patellière. França/ **Uznik Zamka If**. 1988. [TV Mini-Series]. Dirigido por Georgi Yungvald-Khikevich. França/ Rússia (União Soviética)/ **Le Comte de Monte Cristo**.

com a qual Edmond Dantès encontra o amor após a sua vingança. A autora, em vez da perspectiva dialógica, adota a ideia de fidelidade para realizar sua análise, mas isso acaba por trazer informações interessantes acerca de escolhas de roteiro.

Na maior parte das obras analisadas, o aspecto romântico de Haydée é suprimido. Os roteiristas optam por focar na relação entre Dantès e Mercedes. Assim, o trecho amoroso passa a ser a reunificação do casal inicial. Somente em alguns casos, Haydée surge na função de par do Conde, mas é quase como um *Deus ex machina* para garantir o final feliz. Não há uma construção da progressão dramática, a fim de que se chegue a esse desenlace.

Em geral, Haydée aparece nas adaptações mais como uma peça na vingança de Dantès contra Fernand Mondego. Tanto é que, em muitos filmes, depois da cena do julgamento na Câmara dos Pares, ela tende a desaparecer. Essa perda ou apagamento da personagem do ponto de vista amoroso, como aponta Raicu no *corpus* analisado, reflete uma escolha compreensível, por parte dos roteiristas, de priorizar a trama central. Entretanto, quando se analisa a vingança como máquina narrativa, o amor não pode ser perdido no horizonte.

No romance de Dumas, o amor filial do melodrama clássico assume o protagonismo não só na relação entre Dantès e seu pai, como vimos, mas também na relação do jovem marujo com o seu patrão, Pierre Morrel – descrito como um honesto e virtuoso, armador de navios comerciais. Com essa mesma visada, o sentimento amoroso reaparece na relação do Conde com Maximilian Morrel. O rapaz é uma espécie de duplo projetado de Dantès, ou seja, como este teria sido se não tivesse se transformado num vingador.

Maximilian vive um romance com Valentine Villefort inspirado no mito grego de Píramo e Tisbe, jovens de famílias rivais apaixonados, que conversam através de uma fenda na parede que separa as duas casas. Shakespeare também se inspirou nessa história para escrever *Romeu e Julieta*. Mas, ao contrário de Dumas, não suprimiu a paixão. Seus personagens fazem sexo. Já os do autor francês apenas tocam suas mãos por uma passagem na cerca.

1998. [TV Mini-Series]. Dirigido por Josée Dayan. França/Alemanha/Itália/ **O Conde de Monte Cristo**. 2002. [Filme] Dirigido por Kevin Reynolds. EUA. (Raicu, 2015).

Essa ausência de outros tipos de manifestação de desejo também é notória na relação entre Dantès e Mercedes. E, mesmo no envolvimento do Conde com Haydée, também não há. Aliás, a personagem é até certo ponto tratada como uma filha. No entanto, isso não quer dizer que o sexo não esteja presente no romance. Monte Cristo tem um harém e com “suas moças” recebe Franz Epinay em sua caverna para uma orgia regada a haxixe. No dia seguinte, o convidado acorda sem ter certeza se a experiência que viveu foi um sonho. Espertamente, Dumas deixa dúvidas sobre o que aconteceu, para não afastar a parcela conservadora do público.

Há também um apelo sexual na relação de Luigi Vampa com Teresa, o casal fora da lei amigo do Conde, e na relação de Herminie – a esposa adúltera de Danglars – com seus amantes. Como se vê, Dumas mantém o amor passionnal restrito aos vilões como acontecia no melodrama clássico. Contudo, menos do que um retrocesso, essa escolha do autor pode ser vista como uma negociação para poder fazer da vingança o tema central do seu romance.

Assim, ao público interessado no romantismo clichê, o autor oferecia histórias de amor açucaradas. Mas, ao mesmo tempo, atendia aos leitores ávidos por tramas fortes que traduzissem os estímulos sensoriais que a cidade moderna oferecia e a outros tantos capazes de perceber suas críticas a aspectos políticos, sociais e econômicos da modernidade.

O amor do Conde por Haydée entra no escopo crítico do romantismo à modernidade se pensarmos a vingança da mesma forma que ela aparece em *Senhora*, ou seja, como resultado da força dissolvente do dinheiro. Entretanto, como o Monte Cristo volta seu projeto vingador contra homens poderosos e corrompidos pelo dinheiro, o amor no romance assume mais o caráter de uma possibilidade de redenção para o protagonista, sobretudo após sua ação provocar indiretamente a morte de uma criança.

Em desdobramentos do romance para o audiovisual como a novela *Avenida Brasil* e *Revenge*, a oposição entre vingança e amor é mais clara, já que este ganha um peso maior do que no romance. Ou seja, durante todo tempo, as protagonistas se debatem entre a execução do plano ou abandonar a narrativa do agravo, o tempo passado, para viver o presente ao lado da pessoa amada.

Mais do que ser uma força antagônica equivalente à vingança como nos exemplos acima, o amor assume o protagonismo nas novelas *A vendetta*, de Balzac, e *Sem sangue*, de Alessandro Baricco. Assim como no filme *Um sonho de liberdade*, essas duas obras visitam a máquina narrativa vingadora, destacando uma peça da engrenagem como foco narrativo.

Em *A vendetta*, Balzac revisita a tradição corsa da vingança de sangue por meio da história de amor proibido entre Ginevra Di Piombo e Luigi Porta. Depois de anos vivendo em Paris onde sua família foi acolhida por Napoleão, Ginevra torna-se uma moça da alta sociedade bela e invejada, que estuda pintura num ateliê de renome. Nesse local, ela conhece Luigi, que é o único sobrevivente do massacre engendrado por Bartolomeu, pai da moça, contra sua família: os Porta, rivais dos Di Piombo.

Luigi e Ginevra passam por cima dessa rivalidade histórica para viverem o seu amor. Como forma de retaliação, Bartolomeu a deserda. A partir daí, Balzac mostra o amor resistindo à penúria material que o casal enfrenta e, em paralelo, o sofrimento do pai, que definha por conta de sua decisão, mas não volta atrás, proibindo inclusive sua mulher de ver a filha. No começo, sem os pudores de Dumas, o autor destaca o desejo:

[...] acariciava os cabelos de seu Luigi, sem se cansar de contemplar, segundo uma de suas expressões, a *beltá folgorante* do rapaz, a delicadeza de suas feições, sempre seduzida por suas maneiras, como por outro lado ela o seduzia com as suas. Brincavam como crianças, com pequenas insignificâncias que os acabavam levando novamente para o terreno da paixão, e se deixavam esses brinquedos era para cair nos devaneios do *far niente* (BALZAC, 1989, p. 323).

Após esse idílio, o casal mergulha na pobreza e na miséria. Ginevra engravida. A situação financeira piora ainda mais. A criança fica doente e morre. Logo em seguida, Ginevra também vem a falecer. Mas sem arrependimentos: "Fui tão feliz, que se tivesse de recomeçar a vida, aceitaria outra vez nosso destino". Revoltado com a morte da esposa, Luigi invade a casa de Bartolomeu:

- Morta! Nossas duas famílias deviam exterminar-se uma pela outra, porque eis tudo que resta dela – disse, colocando em cima da mesa a comprida cabeleira negra de Ginevra.

Os dois velhos estremeceram como se tivessem recebido uma comoção provocada por um raio, e não viram mais Luigi.

- Poupou-nos um tiro, porque está morto! – exclamou lentamente Bartolomeu olhando para o chão (BALZAC, 1989, p. 331).

No gesto desmedido de Luigi, tem-se um exemplo do excesso que Brooks (1995) vê como uma representação da imaginação melodramática na obra de Balzac. Já a reação de Bartolomeu é a senha para que a vingança – sombreada pelo amor ao longo da narrativa – mostre novamente a sua face vitoriosa. No romance realista, não há esperança como em Dumas. O olhar para o chão do pai revela que todos estão condenados à derrota. A vendeta é uma prisão e o amor não será eterno novamente.

Em *Sem Sangue*, a segunda parte do romance é dedicada ao encontro fortuito entre dois velhos aparentemente desconhecidos. Ela o procura em uma banca na qual ele trabalha vendendo bilhetes de loteria e o convida para um café. Após resistir um pouco, o senhor aceita. No bar também tomam vinho e o velho diz que sabe por que ela o procurou. O leitor é assim informado que se trata da menina que teve a sua vida poupada por um jovem durante o massacre narrado na primeira parte do livro.

Durante a conversa, o que parecia desconectado ganha sentido. O velho é o rapaz que deu o primeiro tiro na cabeça do pai da mulher que está agora em sua frente. Mas também é o jovem que, durante o mesmo massacre, ao vê-la menina aterrorizada escondida em um alçapão, deixou que ela sobrevivesse.

Ele conta para a mulher que sabe como ela eliminou todos os outros dois envolvidos no massacre. Salinas foi envenenado com a ajuda do farmacêutico Uribe, o homem que a recolheu assim que ela conseguiu fugir do alçapão. El Guerre morreu com um tiro nas costas e, em seu bolso, foi encontrado um pedaço de papel no qual estava escrito Donna Sol, o nome da menina.

O senhor começa a chorar e conta a agonia que vive desde então à espera de que Donna Sol aparecesse para terminar sua vingança, já que ele – mesmo tendo poupado sua vida – trancara o alçapão. Mas a velha senhora lhe surpreende com uma proposta inusitada: “Que tal fazer amor comigo?”. O homem topa e ambos alugam um quarto no Hotel Califórnia, mesmo nome de uma canção da banda *Eagles*, cujo seguinte trecho da letra resume o sentimento que esse reencontro provoca no personagem:

There she stood in the doorway. I heard the mission bell and I was thinking to myself, 'this could be heaven or this could be hell'. Then she lit up a candle and she showed me

the way. There were voices down the corridor. I thought I heard them say...Welcome to the hotel california. Such a lovely place. Such a lovely face⁶⁷.

Os dois fazem amor. Mas o velho ainda desconfia que a mulher aguarda o momento derradeiro, para matá-lo. Ela não o faz. Ele que, no ataque, usava o nome Tito, revela que se chama Pedro Cantos. Donna Sol então aconchega seu corpo junto ao dele, reproduzindo a mesma posição que, durante o massacre, ele a viu posicionada no alçapão. A outrora menina então pensou:

[...] por mais incompreensível que seja a vida, provavelmente nós a cruzamos com o único desejo de retornar ao inferno que nos gerou, e de viver ali, ao lado de quem, uma vez, nos salvou daquele inferno. Tentou pensar de onde vinha aquela absurda fidelidade ao horror, mas descobriu não ter resposta. Compreendia somente que nada é mais forte do que o instinto de voltar para lá onde nos despedaçaram, e de repetir aquele instante por anos. Pensando apenas que quem nos salvou uma vez pode depois nos salvar para sempre. Num longo inferno idêntico àquele de onde viemos. Mas inesperadamente clemente. E sem sangue (BARICCO, 2008, p. 80).

Sem sangue é como a vingança se apresenta no tempo presente da segunda parte do romance de Baricco. A violência sanguinária fica restrita à parte inicial quando acontece o agravo que gera a vendeta. Já na etapa seguinte, ele dá destaque ao amor como forma de libertação da história de vendeta que aprisiona os personagens restantes do massacre.

Os corpos envelhecidos que timidamente se despem para fazer amor no quarto do Hotel Califórnia inscrevem em si a temporalidade da vingança que os atravessa. Esta, durante o reencontro, aparece em forma do relato de Pedro Cantos a partir do que ele ouviu. É sem sangue, porque transformou-se em uma narrativa do passado contada em uma mesa de bar. Mas, a despeito disso, não deixa de revisitar todos as etapas da máquina narrativa da vingança apresentadas ao longo desse capítulo: a inocência traída, a prisão, a fuga, o plano, a aniquilação dos inimigos e o amor. O dinheiro?

Pedro conta que Donna Sol enriqueceu casando-se com um Conde que a ganhou como prêmio ao derrotar Uribe num jogo de cartas. Desta forma, ele a salvou de ser executada por seus algozes que haviam descoberto que ela sobrevivera ao massacre e temiam uma vingança. Algo bem semelhante ao que aconteceu com Haydée. Afinal, a princesa de Janina, filha de Ali Pashá, havia

⁶⁷ Lá estava ela, na entrada da porta. Eu ouvi o sino da missão. Eu estava pensando comigo mesmo: aqui pode ser o céu ou pode ser o inferno. Então, ela acendeu uma vela e me mostrou o caminho. Havia vozes pelo corredor. Eu pensei tê-las ouvido dizerem: Bem-vindo ao Hotel Califórnia. Que lugar encantador. Que rosto encantador.

virado escrava depois do golpe dado em seu pai por Fernand Mondego. Mas Monte Cristo a compra, para libertá-la.

Não é mera coincidência. O Conde é *comme un boomerang*. Como veremos no capítulo a seguir, ele e a máquina narrativa da vingança continuam a voltar, sendo revisitados em filmes de autores contemporâneos como Chan Wook Park, Quentin Tarantino e Pedro Almodóvar.

5

Vingadores

JULES (Samuel L. Jackson): – There's a passage I got memorized, seems appropriate for this situation: Ezekiel 25:17. "The path of the righteous man is beset on all sides by the inequities of the selfish and the tyranny of evil men. Blessed is he who, in the name of charity and good will, shepherds the weak through the valley of darkness, for he is truly his brother's keeper and the finder of lost children. And I will strike down upon thee with great vengeance and furious anger those who attempt to poison and destroy my brothers. And you will know my name is the Lord when I lay my vengeance upon thee!"⁶⁸ (PULP FICTION, 1994).

5.1

Cristo Boy

*“Garoto maroto,
travesso no jeito de amar.
Faz de mim seu pequeno brinquedo
querendo brincar, garoto...
Vem amor,
vem mostrar o caminho
da doce ilusão.
Só você pode ser
a criança do meu coração”.*
*(Garoto maroto.
De Marcos Paiva e Franco,
na voz de Alcione)*

Ao se ver livre do cativo, Oh Dae-Sue, o protagonista de *Old Boy*⁶⁹ – filme da segunda parte da Trilogia da Vingança⁷⁰ – acorda em um terraço e

⁶⁸ Há uma passagem que eu memorizei, que parece oportuna para esta situação: Ezequiel 25:17. "O caminho do justo está cercado por todos os lados pelas iniquidades dos egoístas e pela tirania dos perversos. Bendito é aquele que, em nome da caridade e da boa vontade, pastoreia os fracos pelo vale das trevas, pois ele é verdadeiramente o protetor de seus irmãos e o salvador dos filhos perdidos. E Eu atacarei com grande vingança e raiva furiosa aqueles que tentam envenenar e destruir meus irmãos. E você saberá: meu nome é o Senhor quando minha vingança cair sobre ti!".

⁶⁹ *Oldboy* (2003), de Park Chan-wook, ganhou notoriedade internacional após receber o Grand Prix no Festival Internacional de Cinema de Cannes em 2004. O filme é adaptado de uma série de mangás de oito volumes com o mesmo nome, escrita e ilustrada por Garon Tsuchiya e Nobuaki Minegishi.

⁷⁰ Trilogia da vingança

imediatamente salva um homem que pretende se atirar do alto do prédio. Faz isso menos por altruísmo e mais por uma necessidade de contar sua história para alguém. Segurando o suicida pela gravata, ele diz que precisa falar. Depois de quinze anos preso num quarto de hotel, tendo como companhia apenas um aparelho de TV, essa é sua maneira de tentar estabelecer nexos de causalidade e consequência entre as coisas que lhe aconteceram. Se narrar, como afirma Paul Ricoeur (1997), é uma forma de imprimir sentido à vida, naquele momento em que Oh Dae-Sue se encontra totalmente perdido, é fundamental que ele narre, a fim de entender em que ponto está, o que se passou e, assim, poder seguir em frente.

Oh Dae-Sue então começa sua narrativa pelo que acredita ser o início: no dia do aniversário de três anos de sua filha, ele é detido por embriaguez. Salvo por Joo-hwan, seu melhor amigo, de ir para a cadeia, desaparece misteriosamente logo em seguida e acorda no tal quarto de hotel mencionado acima sem entender a razão. Tudo indica a princípio ser um castigo por causa do seu comportamento

Não é de agora que a indústria cinematográfica sul-coreana tem se destacado internacionalmente pela indiscutível qualidade de seus filmes. Diretores como Hong-jin Na (*O lamento*), Jee-Woon Kim (*O gosto da vingança*), Chan-Wook Park (*A criada*) e Joon-Ho Bong (*O hospedeiro*) já deixaram sua marca no ocidente com verdadeiros blockbusters. Chan Wook Park teve inclusive seu trabalho apropriado por Quentin Tarantino. Ele praticamente reproduz, por exemplo, sequências de luta do cineasta coreano em *Kill Bill*.

O primeiro e o terceiro filme da trilogia são os seguintes:

Simpatia por Mr. Vingança

Ryu é surdo-mudo. Sua adorada irmã precisa com urgência de um transplante de rim. Na ausência de doadores compatíveis, Ryu recorre ao mercado paralelo, mas é trapaceado e perde todas suas economias, bem como o próprio rim. Ryu então é convencido por sua namorada a sequestrar a filha de 4 anos do empresário Dong-Jin para custear a cirurgia de transplante. Mas o plano não funciona como esperado: a irmã de Ryu se suicida e a menina raptada morre afogada. Sem outros motivos para viver, Dong-Jin e Ryu vão preparar implacáveis planos de vingança um contra o outro. O restabelecimento da família, algo tão caro ao melodrama, transforma-se em ódio. A vingança remete a outra tradição da narrativa folhetinesca: o duelo. O filme atualiza questões dos folhetins como, por exemplo, os laços de sangue em contraposição aos laços de afeto.

Lady Vingança

O filme dialoga com a cultura pop, que cria celebridades instantâneas, muitas delas *serial killers* que têm milhares de fãs. A protagonista, embora seja inocente, é tratada dessa maneira. Seu vestido, por exemplo, vira um ícone da moda. Acusada de pedofilia, num caso parecido com o da Escola Base em São Paulo, ela cria fortes laços com outras prisioneiras que serão muito importantes em sua vingança contra o verdadeiro criminoso. A sua temporada na prisão remete a radionovelas, enlatados americanos e a best-sellers, notadamente “Se houver amanhã”, de Sidney Sheldon.

Para a vingança propriamente, que é feita de forma bárbara, ela reúne todos os pais das crianças molestadas. Da mesma forma que acontece no livro “O Assassinato do Expresso do Oriente”, de Agatha Christie, cada um dá um golpe no pedófilo. Portanto, Lady Vingança é filme no qual o tema remonta a outras tradições narrativas, no caso, um clássico da literatura policial, cuja máquina narrativa vingadora também aparece no primeiro filme que compõe o longa argentino “Relatos Selvagens”, mas de forma invertida (2014). O piloto do avião reúne todos os seus alvos num mesmo voo e mata todos eles.

inconveniente na delegacia. Entretanto Oh-Dae Sue não tem certeza sobre isso e esse desconhecimento do motivo que o levou para aquela situação o faz sofrer ainda mais.

O motivo para o protagonista estar ali também não é informado ao público nesse momento. Contudo esse trecho do aprisionamento e outros referenciais levam o espectador a fazer associações entre o calvário de Oh Dae-Sue e o romance *O Conde de Monte Cristo*. Além de passar um tempo similar ao de Dantès nas masmorras de If, ele fica com barba e cabelos longos tal qual o personagem de Dumas após anos trancafiado. Mas outra semelhança, menos óbvia, que vai além da aparência, dá uma pista de que realmente há um diálogo entre o filme e o romance: a televisão que desempenha uma função análoga à do Abade Faria.

Um ano após ser confinado, adormecendo e acordando com o mesmo gás utilizado pelos russos contra os terroristas chechenos, Oh Dae-Sue recebe um aparelho de TV, por meio do qual o noticiário informa que sua esposa foi assassinada e que ele é o principal suspeito. Nas imagens do telejornal, vê que o copo usado por ele na cela foi plantado na cena do crime. Acusado por algo que não cometeu e acreditando ser louco, já que enquanto ele dorme são injetadas drogas alucinógenas em suas veias, Oh Dae-Sue quebra um espelho e corta os pulsos com os estilhaços.

Dantès também tenta se matar em If e, por diversos momentos, crê estar louco. Sua angústia é aplacada pela chegada do Abade que, por um cálculo errado, cava um túnel que vai dar na cela do Monte Cristo. Como vimos no capítulo dois da tese, o religioso é quem desvenda para Dantès toda a intriga que levou o rapaz à prisão. No filme, a TV não esclarece, mas faz o protagonista ter certeza de que é vítima de uma tramoia. Como afirma Oh Dae-Su: “Ela é tanto um relógio como um calendário. É a nossa casa, escola, igreja. Amiga e amante”.

A televisão ajuda Oh Dae-Su a vencer o tempo e a computá-lo. Mas esse não é seu único recurso para isso. Seu algoz – que ele ainda não sabe quem é – lhe fornece cadernos e tinta. Dantès só passou a ter a mesma “regalia”, quando o sábio Abade – senhor dos segredos da alquimia – mesmo em meio a escassez de

materiais na masmorra, ensinou-lhe como fabricar tintura e uma espécie de pergaminho.

Ao repassar sua história por escrito, Oh Dae-Sue narra, a fim de identificar pessoas que possa ter magoado a ponto de desejarem o seu mal. Em montagem paralela a esse diário de prisão, que o personagem chama de “autobiografia dos meus atos malvados”, o filme destaca o prisioneiro desferindo golpes aprendidos nas lutas de box que assiste na TV em uma espécie de *sparring* sem rosto que ele desenhou na parede.

Assim como em *O Conde de Monte Cristo* e *O Cabo do Medo*, o exercício físico reaparece em *Old Boy* como uma forma de preparação contra o inimigo do qual se deseja vingar. A diferença é que Oh Dae-Sue não sabe a identidade do seu rival. Ao fazer o levantamento por escrito dos seus possíveis algozes, ele chega a um rol enorme de possíveis inimigos e diz: – Julgava ter vivido uma vida normal, mas pequei muitíssimo.

Por isso, a cada soco no *sparring*, ele profere um nome diferente, mas sempre jurando que vai despedaçar a pessoa que especula tê-lo encarcerado. O juramento é um elemento recorrente nas narrativas de vingança. Em *Kill Bill Volume 2*, ele também aparece de forma atualizada. A protagonista, ao contrário de Oh Dae-Sue, sabe quem é seu inimigo. Enquanto dirige, ela olha para a câmera e renova o compromisso que fez consigo mesma de matar Bill. Como explica Vassilev, o juramento tem a seguinte função:

En effet, l'offensé renforce son série de vengeance en jurant solennellement de punir son ennemi. Ce serment sera renouvelé à plusieurs reprises en fonction de l'espace temporel qui sépare l'affront et la punition. Par le biais de la parole, le vengeur s'engage à ne pas manquer à sa promesse dans l'accomplissement de ce qui devient son devoir, se protégeant contre l'oubli susceptible de désamorcer sa volonté. Grâce à la force illocutoire du langage, le projet de vengeance est actualisé. Car le serment, en tant qu'il représente un acte de langage, accomplit ce qu'il énonce (et annonce). Le discours du serment est une action verbale qui permet au vengeur de projeter sa vengeance dans le futur et de la voir ainsi réalisée⁷¹ (VASSILEV, 1997, p. 30).

⁷¹ Na verdade, o ofendido reforça sua série de vingança jurando solenemente punir seu inimigo. Este juramento será renovado várias vezes de acordo com o espaço temporal que separa a afronta e a punição. Por meio da palavra, o vingador se compromete a não falhar na promessa no cumprimento do que se torna seu dever, protegendo-se contra o esquecimento suscetível de neutralizar sua vontade. Graças à força ilocucionária da linguagem, o plano de vingança é realizado. Pois o juramento, na medida em que representa um ato de fala, realiza o que afirma (e anuncia). O discurso do juramento é uma ação verbal que permite ao vingador projetar sua vingança no futuro e vê-la assim alcançada.

Além de jurar, Oh Dae-Sue escreve e, com a mesma tinta usada para este ato, ele marca o tempo na própria pele. Cada traço que ele tatua em sua mão corresponde a um ano passado no cativeiro. Paralelamente a isso, ele escava um túnel na parede. A essa mesma atividade, dedicavam-se Dantès e o Abade entre uma aula e outra na cela. Eis então outra semelhança com o romance, porque Oh Dae-Sue, entre um programa de TV e outro, faz a mesma coisa.

A escavação também é outra forma de marcar a temporalidade. Quando está preso há nove anos, Oh Dae-Sue consegue remover um tijolo. Nesse ponto, a montagem passa a intercalar então três atividades para mostrar a passagem do tempo: o avanço do túnel, os exercícios de luta que vão tornando o corpo do personagem mais forte e os noticiários da TV, cujas imagens alternam acontecimentos da Coreia do Sul com fatos transnacionais: a prisão do ex-presidente Roh Tae-woo, a entrega do território de Hong Kong à China, o funeral da Princesa Diana, a cerimônia de posse do presidente Kim Dae-Jung, o réveillon do ano 2000, a visita de Kim Dae-Jung à Coreia do Norte, a destruição do World Trade Center em onze de setembro de 2001 nos Estados Unidos, a Copa do Mundo de 2002 que foi parcialmente sediada na Coreia do Sul e, por fim, a eleição de Roh Moo-hyun para a presidência do país.

Nesse ponto do filme, Oh Dae-Sue já escavou o suficiente para conseguir colocar a mão para fora da parede que dá para a rua. Ele lambe a água da chuva que cai sobre sua pele e calcula que conseguirá sair dali dentro de um mês. Não tão criativo quanto o protagonista de *Um sonho de liberdade*, em vez do pôster de uma estrela de cinema, usa a própria cama para esconder o túnel. Assim, age da mesma forma que Dantès fazia na hora da ronda do sentinela. Este em *Old Boy* não é uma presença física, mas o gás que invade o ambiente para fazer o prisioneiro adormecer. Para desumanizar Oh Dae-Sue, seu algoz o isola completamente. O único contato que ele tem com outro ser humano é o pé do vigilante que empurra a bandeja com seu prato de comida por debaixo da porta.

No dia seguinte ao sentir a chuva depois de tanto tempo, uma mulher entra no quarto e hipnotiza Oh Dae-Sue. Depois disso, o personagem reaparece saindo de dentro de uma mala colocada no terraço do mesmo prédio, de onde, na primeira cena do filme, impede que o suicida se atire. Vestiram-no com um terno de grife e lhe puseram um relógio no pulso.

Apesar do novo traje, Oh Dae-Sue age mais como animal do que o poodle branco que o suicida segura no colo. Sem ver outro ser humano durante tanto tempo, ele cheira e toca com voracidade a pele do homem que pretende se matar. Faz-se tocar também, ouve e repete com alegria as primeiras palavras que ouve: – Ainda que não seja mais do que um animal, mesmo assim não terei o direito de viver? Entretanto, após desabafar tudo que lhe aconteceu, não aguarda seu ouvinte contar a razão pela qual quer morrer. Tem assim uma atitude egoísta, o que mostra que, embora tenha ficado encarcerado tanto tempo, ele ainda é humano com alguma urbanidade...

Ao sair do encarceramento, Oh Dae-Sue começa a aplicar os conhecimentos que adquiriu pela TV. Com os golpes aprendidos em anos de treinamento ele derrota uma gangue de rua. Depois, usa uma linguagem de Discovery Channel, para discorrer sobre um peixe que observa no aquário do restaurante onde trabalha Mi-do. Nesse momento, um mendigo lhe entrega um celular e uma carteira cheia de dinheiro. Isso o ajuda a sobreviver sem trabalhar e, assim, poder continuar a sua investigação. Mas esse dinheiro não é como o tesouro do Monte Cristo no sentido de possibilitar a execução do plano de vingança. Primeiro, ele precisa descobrir quem é o seu inimigo, para aí sim poder se vingar. Ou seja, o tesouro que Oh Dae-Sue precisa encontrar é a verdade.

No restaurante, Oh Dae-Sue e Mi-do têm a impressão de se conhecerem de algum lugar. Ele diz que a viu pela TV no programa “Em busca dos melhores chefs”, em que ela apareceu como a mais jovem chef da cozinha japonesa. A conversa é interrompida pelo toque do celular por meio do qual o algoz de Oh Dae-Sue começa a se comunicar com ele. Mas, além do aparelho, o inimigo do protagonista usa outros meios para lhe dar várias pistas, a fim de que ele descubra o que aconteceu.

Um desses meios é um chat, já que ele – para atingir Oh Dae-Sue – torna-se amigo virtual de Mi-do. Ao acessar o bate-papo na internet, ela pergunta a Oh Dae-Sue se ele quer criar uma identidade para registrar uma conta. O amigo virtual sugere o apelido Conde de Monte Cristo. Essa referência explícita ao romance certifica todas as analogias anteriores que o público conhecedor da história de Dantès é levado a fazer entre as tramas do filme e do livro.

Depois de seguir várias pistas, finalmente Oh Dae-Sue fica cara a cara com seu algoz. Mas este não revela os seus motivos. Oh Dae-Sue parte então para matá-lo, mas seu inimigo revela que, em razão de graves problemas cardíacos, tem um marcapasso que ele controla e, desta forma, pode parar o próprio coração a hora que quiser. Segurando o controle remoto com o qual ele pode dar cabo da própria vida, o misterioso rival pergunta a Oh Dae-Sue: – A vingança ou a verdade?

Oh Dae-Sue escolhe a segunda opção. O jogo de pistas continua e acabam por levá-lo ao Liceu Católico Sangnok, colégio onde ele estudou até 1979, quando se muda para Seul. Ao olhar os registros dos estudantes da sua época, descobre que seu inimigo é Lee Woo-jin – rapaz que ele flagrara praticando incesto com a irmã Lee soo-ah. Oh Dae-Sue comentou o que viu com seu amigo Joo-hwan e pediu segredo. Mas o boato se espalhou, levando Lee soo-ah ao suicídio.

A verdade mostra a Oh Dae-Sue que ele não é um vingador, mas o objeto da vingança de Lee Woo-jin. Depois de ser posto em liberdade, todos os seus passos foram orquestrados, a fim de que ele chegasse a essa descoberta. Tal construção investigativa remete a *Vertigo*. Mas as referências ao filme de Alfred Hitchcock não param por aí.

A trilha sonora cita a música tema composta por Bernard Herrmann para o filme americano. Além disso, a sequência que o Oh Dae-Sue maduro segue os passos do Oh Dae-Sue jovem, a fim de reconstituir o que aconteceu, assemelha-se à sequência final de *Vertigo*, na qual o detetive reconstitui o assassinato no campanário e, assim, elucida o crime.

Mas Lee Woo-jin não induz Oh Dae-Sue apenas a descobrir o motivo da vingança. Por meio de uma técnica de sugestão pós-hipnótica, ele faz Oh Dae-Sue e Mi-do se apaixonarem sem saber que são pai e filha. Então, no confronto final com o objeto de sua fúria vingadora, Lee Woo-jin revela a Oh Dae-Sue que ele também praticou incesto.

Horrorizado com seu ato, Oh Dae-Sue implora para que o vingador não conte a Mi-do o que aconteceu. Como forma de proteger sua filha da verdade, ele corta sua própria língua na frente de Lee Woo-jinn. Este dá um tiro na cabeça,

pondo, desta forma, um ponto final em sua vingança, cujo plano inicial é um exercício narrativo a partir do romance *O Conde de Monte Cristo*.

É essa referência que faz o público e o próprio Oh Dae-Sue – que demonstra conhecer o romance na cena do chat – crerem que ele é o vingador e não o objeto da vingança. Afinal de contas, a trama que ele protagoniza visita vários pontos da máquina narrativa vingadora moderna: a prisão, o juramento, a fuga, o dinheiro e o amor. Entretanto falta um elemento fundamental: o plano, que Oh Dae-Sue não pode ter, porque não sabe o que fez e desconhece a identidade do seu algoz. Isso o impele a uma investigação, o que o distancia da figura do vingador e o aproxima mais do papel desempenhado pelo detetive do romance policial de enigma, gênero que:

[...] alimenta-se do confronto entre “o sólido mundo da realidade”, onde o detetive busca ancoragem, e o mundo da ficção, criado pelo criminoso no esforço de encobrir pistas que levariam ao desvendamento da trama. Visto por esse ângulo, todo criminoso, no gênero policial de enigma, é um ficcionista, que inventa uma história para iludir seu leitor-alvo, isto é, o detetive. Daí que perguntar quem é o autor do crime é perguntar quem é o autor da trama construída para desafiar o leitor ideal (FIGUEIREDO, 2020, p. 212).

O vingador Lee Woo-jinn age de modo diverso do criminoso, porque ele manipula Oh-Dae Sue, fornecendo-lhe pistas para que o objeto da sua vingança descubra a verdade. A única pista falsa utilizada por Lee Woo-jinn é *O Conde de Monte Cristo*. Ao submeter seu inimigo aos mesmos infortúnios de Dantès, ele tem a intenção de despertar em Oh Dae-Sue o desejo vingador que implica ficar cara a cara com quem lhe prendeu. Quando isso acontece, Lee Woo-jin pode finalmente se revelar o autor da trama. Tem-se aqui então outra peça recorrente na máquina narrativa vingadora:

Le surgissement du nom de l'outragé resté dans l'ombre de l'identité empruntée est un élément fondamental du dispositif vengeur. Ne pas se dévoiler à l'agresseur, le faire souffrir sans lui apprendre les raisons de ses souffrances, condamnerait la vengeance à un échec [...] Compte tenu du fait que l'essence de l'acte vengeur consiste en la revendication d'une subjectivité rejetée, la vengeance atteint une valeur cathartique au moment de l'énnonciation du nom propre, restituant au vengeur son statut de sujet. Le fait de se nommer constitue le comble du plaisir pour le vengeur dans la mesure où la agresseur est obligé de reconnaître la gravité de l'injure et la justesse de la violence exercée sur sa propre personne. La patience du vengeur est ainsi récompensée⁷² (VASSILEV, 1997, p. 32).

⁷² O surgimento do nome do homem ultrajado que permaneceu na sombra da identidade emprestada é um elemento fundamental do dispositivo de vingança. Não se revelar ao agressor, fazê-lo sofrer sem lhe ensinar as razões de seu sofrimento, condenaria a vingança ao fracasso. [...] Considerando que a essência do ato vingativo consiste em reivindicar uma subjetividade rejeitada, a vingança alcança um valor catártico no momento da enunciação do nome próprio, devolvendo ao vingador sua condição de sujeito. O fato de se nomear constitui o cúmulo do prazer para o vingador na medida em que o agressor é obrigado a reconhecer a gravidade do insulto e a justiça

A partir da revelação de que Oh Dae-Sue é o objeto da vingança, a máquina narrativa pode ser observada do ponto de vista de Lee Woo-jiin, o verdadeiro vingador. Desse ângulo, a prisão de Oh Dae-Sue durante quinze anos corresponde ao tempo necessário para que Mi-do cresça e possa ser induzida por meio da hipnose a fazer sexo com o próprio pai. A fuga de Oh Dae-Sue pelo túnel interrompida por sua libertação no terraço também assinala que o incesto já poderia ser induzido.

O dinheiro dado pelo mendigo é a maneira de manter Oh Dae-Sue sem preocupações com o sustento e, portanto, à mercê da manipulação de Lee Woo-jiin. O sexo entre pai e filha é o tesouro que o vingador conquista para liquidar seu oponente, levando-o a cometer o ato extremo para que a inocência de Mi-do não seja traída. Como se vê, a máquina narrativa de *O Conde de Monte Cristo*⁷³ funciona mesmo quando acionada pelo avesso.

5.2

Rocambole Bill

, “Bang bang, he shot me down
Bang bang, I hit the ground
Bang bang, that awful sound
Bang bang, my baby shot me down”
(Bang bang, de Sono Bono,
na voz de Nancy Sinatra)

Assim como em *O Conde Monte Cristo*, nos filmes *Kill Bill – Volumes 1 e 2*, a narrativa de vingança é estruturada pela destruição de cada um dos inimigos. Entretanto a primeira integrante do *Esquadrão das Víboras Mortais* que o público vê ser morta pela Noiva é Vernita Green. Contudo, só fica claro que a

da violência exercida sobre a própria pessoa. A paciência do vingador é assim recompensada (VASSILEV, 1997, p. 32).

⁷³ Em seu filme *A Criada* de 2016, Chan Wook Park também dialoga com uma das tramas do romance de Dumas. Trata-se da relação homossexual entre Eugénie, filha de Danglars, e Louise. Graças à vingança do Conde, ela consegue se libertar do pai e fugir com seu grande amor. O casal tem o apoio de Monte Cristo, já que este arruma contatos profissionais para a musicista Louise. Durante a fuga, Eugénie se veste de homem. O mesmo acontece em *A Criada*.

protagonista já havia executado outro de seus algozes antes, quando ela abre o caderno no qual listou o nome de quem pretende eliminar.

O nome de O-Ren Ishii que encabeça a lista já aparece cortado. Nesse momento, o público vê que Vernita Green ocupa a segunda posição. Por isso, o primeiro capítulo de *Kill Bill* é intitulado “2”, com o algarismo circulado da mesma forma que aparece no caderno da protagonista. Com uma caneta vermelha, a mesma que usou para escrever os nomes, a noiva vingadora risca o nome da mulher que acabou de matar e segue em frente, a fim de aniquilar o número três.

Da mesma forma que acontece nos filmes *Meninas malvadas* e *Ela é o diabo*, exemplificados no capítulo anterior da tese, em *Kill Bill* há o artifício de organizar a narrativa vingadora por meio do ato de riscar as etapas cumpridas do plano. A série *Revenge* também se vale desse recurso. Nessa produção, a protagonista Amanda Clarke, à medida que destrói os integrantes do complô que arruinou a vida de seu pai, usa um pincel atômico vermelho, para marcar todos os algozes com um *x* numa foto em que se encontram reunidos.

Todos esses exemplos revisitam uma peça tradicional da máquina narrativa de vingança: o ritual. Já na história de Picaud, uma das fontes que Alexandre Dumas utilizou para escrever *O Conde de Monte Cristo*, esse tipo de ação do personagem vingador estava presente. Ao eliminar seus inimigos, Picaud não apenas numerava as etapas, como fazia questão de deixar esse número visível no ato da desforra. Assim, Troquet, o primeiro de quem ele se vingou, foi encontrado com uma faca no peito e um cartão na luva com a inscrição “número um”. Já no caixão de Solari, a quem envenenou, Picaud deixou a inscrição “número dois”.

Além de organizar a narrativa demarcando cada etapa cumprida, o aspecto ritualístico configura a passagem de um estágio emocional a outro dentro da curva dramática da narrativa na qual o vingador é, ao mesmo tempo, narrador e protagonista. Em outras palavras, o ritual repetido – mais do que assinalar as fases do plano – serve para atualizar o mesmo, reacendendo neste a paixão que motivou sua criação.

Não é à toa, portanto, que a cor utilizada para riscar o inimigo aniquilado seja um signo que representa a ideia de passionalidade. Entretanto, como vimos na

história de Picaud, há outras formas de ritual nas narrativas de vingança. Um exemplo de variação da mesma peça narrativa pode ser encontrado na novela *Os inocentes*. Nessa trama, escrita por Ivani Ribeiro e exibida pela TV Tupi em 1974, a vingadora Juliana – a cada inimigo destruído – queima um boneco de papel. Sai a tinta vermelha e entra o fogo, outro signo que remete à paixão.⁷⁴

Além de revisitar o ritual, o começo de *Kill Bill Volume 1* mostra – como apontado acima – que o público não acompanhará a história da Noiva vingadora de forma linear. Entretanto, embora o embaralhamento da cronologia seja uma tentativa de inovar, tal inovação é até certo ponto ilusória, porque a narrativa clássica aristotélica insiste em se fazer presente.

Assim, a última cena da primeira parte da saga termina com a revelação de que o bebê da noiva está vivo, ou seja, o entrecho remete ao começo do filme quando a protagonista, antes de ser baleada, revela a Bill que é dele a criança que ela espera. A última cena de *Kill Bill Volume 2*, ao mostrar a personagem de Uma Thurman feliz ao lado de sua filha B.B., também dialoga com a cena inicial do *Volume 1*, pois representa que a protagonista – depois da jornada de vingança desencadeada pelo tiro na cabeça – chegou a um outro equilíbrio, do ponto de vista narrativo, diferente do equilíbrio inicial. Nada mais condizente com a Poética de Aristóteles, que prega que, em toda narrativa, o fim deve estar no princípio⁷⁵.

Disfarçada na saga como um todo, a narrativa clássica é explícita em cada um dos dez capítulos que compõem os dois volumes de *Kill Bill*. O capítulo três, por exemplo, dedicado à origem da personagem O-Ren Ishii, mostra como após uma vingança – estruturada de maneira linear – ela se tornou assassina de aluguel e, posteriormente, a toda poderosa da Yakuza, a máfia japonesa.

O sabor de novidade que Tarantino dá a esse entrecho está no fato de o diretor transformá-lo num curta-metragem anime dentro do longa. A opção pelo

⁷⁴ Por combinar racionalidade e paixão, a vingança também é chamada de “paixão do fogo e do gelo”. Antônio Cândido (1952) a ela assim se refere no fim do seu texto sobre Monte Cristo. No episódio 13 da primeira temporada da série *Revenge*, há uma festa com essa temática. Os convidados vestem vermelho e branco numa alusão a essa metáfora.

⁷⁵ No começo de *Cidade de Deus* (2001), Zé Pequeno persegue uma galinha com uma faca. No decorrer do filme, seu grande confronto será contra o personagem Mané Galinha. Na novela *Celebridade*, o gancho do primeiro capítulo mostra a vingadora Laura, já infiltrada na firma da rival Maria Clara, fazendo um brinde a mesma dizendo: A Maria Clara Diniz, que vai ter tudo que sempre mereceu.

desenho animado japonês, além de dialogar com o jogo de referências do filme, é também uma mediação para tratar de situações tão pesadas envolvendo uma criança⁷⁶. O-Ren vê seus pais serem assassinados e escapa por pouco. Para se vingar, O-Ren, ainda menor, seduz o mandante do crime – um velho mafioso que ela sabe ser pedófilo.

O capítulo cinco, intitulado *Confronto na Casa das Folhas Azuis*, também exemplifica a presença da narrativa clássica nas unidades do filme. Para ter o direito de enfrentar O-Ren Ishii em um duelo de espadas – sua principal oponente naquele contexto do filme – a Noiva, como reza a cartilha aristotélica, precisa vencer obstáculos que vão se tornando mais difíceis à medida que ela os ultrapassa.

Primeiro, a Noiva vence Gogo Yubari, uma guerreira letal. Depois, aniquila o esquadrão dos oitenta e oito loucos. Ao fim dessas batalhas, chega a hora do confronto final com O-Ren, que se desenrola ao som de *Don't let me be misunderstood*, hit setentista da banda Santa Esmeralda. Finalmente, ela derrota seu antigo algoz, cortando-lhe o topo da cabeça com a lâmina afiada de sua espada Hattori Hanzo.

Se em *O Conde de Monte Cristo*, a fortuna dos Spada é o meio que permite Dantès agir e, assim, atualizar a narrativa do seu plano de vingança, em *Kill Bill*, a espada Hattori Hanzo tem função análoga. Para executar o seu projeto vingador, no capítulo quatro, intitulado *O homem de Okinawa*⁷⁷, a Noiva viaja até esta localidade japonesa, a fim de conseguir que Hattori Hanzō – o melhor ferreiro do mundo – fabrique para ela aquela que é considerada uma joia entre as armas letais.

Mas Hanzo, culpado por fazer instrumentos usados para matar seres humanos, não fabrica uma nova espada há mais de vinte e cinco anos. Então a

⁷⁶ Na série *Ratched* (2020), há um recurso parecido. O abuso sofrido pela protagonista na infância é recriado num teatro de marionetes.

⁷⁷ As deambulações são constantes nas histórias de vingança. Além de circularem de alto a baixo na escala social, fazendo alianças, os vingadores viajam o mundo para executar seus planos. Assim *O Conde* vai ao oriente, a Janina, Paris, Roma e Marselha. A Noiva vai a Tóquio, Okinawa, Pasadena, El Paso, Alcuna. O teaser da novela *Avenida Brasil* jogava com essa ideia., O locutor perguntava ao espectador: *Até onde você iria por justiça?* Esse “onde” que a chamada do folhetim indagava remetia não só à discussão ética em torno do tema da vingança, mas também ao local onde a trama se passava: a avenida mais extensa do país e que corta vinte e seis bairros do Rio de Janeiro. Na ficção, somou-se a esse número o subúrbio imaginado pelo autor e batizado pelo mesmo de “Divino”.

Noiva – ciente de que Bill, ex-aluno de Hanzo, desagradou o antigo mestre com ações desonrosas – conta a razão pela qual precisa da arma. Ao saber do plano de vingança contra Bill, Hanzō produz aquela que considera ser a melhor espada entre as que já criou. Ele apresenta sua criação, dizendo que ela é capaz de cortar ao meio até Deus, se este cruzar o seu caminho.

Além de transformar o tesouro da máquina narrativa vingadora em espada⁷⁸, *Kill Bill* também modifica o trecho da prisão e da fuga em dois momentos. No capítulo dois, intitulado *A noiva ensanguentada*, a masmorra de If é o estado de coma no qual a protagonista se encontra há quatro anos. Inconsciente na cama do hospital, ela é estuprada pelo enfermeiro Buck. Mas, ao acordar do coma graças à picada de um mosquito, ela mata o enfermeiro e um dos homens que ele, em troca de dinheiro, traz para estuprá-la⁷⁹.

Já no capítulo sete, intitulado *O Solitário Túmulo de Paula Schultz*, a prisão é a cova na qual a Noiva é enterrada viva⁸⁰ por Budd após ser trancafiada em um caixão. Se, para fugir do hospital, ela usou toda a sua fúria, para escapar dessa situação, a protagonista relembra os ensinamentos de Pai Mei. Tem-se aqui a figura do Abade Faria transformada num mestre de artes marciais rigoroso e cruel. É ele quem faz a personagem de Uma Thurman virar uma máquina de

⁷⁸ Uma variação do recurso do tesouro que merece destaque está na comédia de humor ácido *The Girl Most Likely To ...* (1973). Nesse telefilme, dirigido por Lee Philips, com roteiro de Joan Rivers e Agnes Gallin, Stockard Channing é Miriam Knight, uma jovem inteligente, mas pouco atraente, que é tratada com desrespeito pelas pessoas ao seu redor devido à sua aparência. Após sofrer um acidente de carro gravíssimo, ela passa por uma cirurgia de reconstituição de rosto e fica belíssima. Disposta a se vingar de todos que a rejeitaram e a humilharam por causa da feiúra, a beleza adquirida é o que lhe dá a possibilidade de colocar seu plano em ação. Como a vingança do *Conde de Monte Cristo*, a de Miriam é estruturada pela destruição dos inimigos.

⁷⁹ Por meio desse trecho, Tarantino evoca o subgênero *rape-revenge*, cujo título inaugural é *The Last House on the Left*, dirigido por Wes Carven em 1972. Entretanto o título mais importante dessa variante *exploitation*, muito popular nos anos de 1970, é *A vingança de Jennifer*, de Meir Zarchi. Lançado em 1978, o filme tem exatamente a mesma estrutura do seu *remake* de 2010, que, no Brasil, recebeu o título de *Doce Vingança*. A trama, descrita no capítulo três da tese, tornou-se um paradigma para filmes com protagonistas mulheres que se vingam de seus estupradores. Em 2017, a protagonista do filme francês *Revenge*, escrito e dirigido por Coralie Fargeat, traz uma protagonista que passa pelos mesmos infortúnios e também se chama Jennifer numa referência ao filme de 1978.

⁸⁰ Essa cena é retomada pelo autor João Emanuel Carneiro em *Avenida Brasil*. Ao descobrir que Nina é Rita, a vilã Carminha se antecipa ao movimento da vingadora e consegue encurralá-la. Com a ajuda do seu comparsa Lúcio, ela enterra Nina viva e cospe na cara dela, assim como Budd cospe na cara da Noiva. Assim como *O Conde de Monte Cristo* tem vários de seus trechos retomados, as histórias que retomam a máquina narrativa da vingança criam outros trechos, que passam a ser citados. É o que acontece, nesse caso, entre *Kill Bill Volume 2* e *Avenida Brasil*. O ato de cuspir na cara ou na cova também é associado à vingança. O título em inglês de *A vingança de Jennifer* é *I spit on your grave*: eu cuspo na sua cova.

matar. Assim como Dantès, a noiva vingadora conquista o mestre e ele ensina apenas para ela como explodir o coração do oponente com um só golpe. Eis outro tesouro que possibilita a concretização da vingança da personagem contra Bill.

Ao conseguir escapar da cova, a Noiva enfrenta Elle, que, antes havia matado Budd, fazendo com que este fosse picado por uma cobra chamada *Black Mamba*. Enquanto o veneno da serpente age no corpo de Budd, Elle lê dados sobre o réptil que coletou na internet, atualizando assim o aspecto de “enciclopédia popular” muito presente na matriz folhetinesca. Além disso, a *Black Mamba* é uma forma que Tarantino encontrou de fazer a Noiva vingar-se de Budd mesmo tendo sido enterrada viva por ele. Isso porque ela respondia pela alcunha de *Black Mamba* no *Esquadrão das Víboras Mortais*, antes de deixar o bando.

A Noiva derrota Elle arrancando o único olho que a sua inimiga ainda dispõe. Esse ato da protagonista de *Kill Bill*, assim como o ato de Oh Dae Sue em *Old Boy* de arrancar com um martelo os dentes do homem que o mantinha encarcerado a mando de Lee Woo-jin, remete à expressão “olho por olho, dente por dente” do Antigo Testamento. Tradicionalmente associada à vingança, na verdade, trata-se de uma lei como bem esclarece o crítico de teatro Eric Bentley ao admitir que ele próprio se confundia a esse respeito. E, assim como muita gente, cometia com a vingança uma injustiça:

É o princípio expresso na *lex talionis*, expressão latina de que a melhor tradução inglesa foi a de W. S. Gilbert: “to make the punishment fit the crime”. [Fazer que o castigo se ajuste ao crime]. Um homem roubou cem dólares; quando for capturado terá uma multa de cem dólares. Esse é o famoso princípio do “olho por olho” do Antigo Testamento. Criado em escolas cristãs, sempre me disseram que esse princípio era de pura vingança. Isso talvez fosse apenas uma calúnia ao judaísmo, mas dou aos meus professores o benefício da dúvida e parto do princípio de que eles entreviram a existência de algo duvidoso a respeito da própria justiça (BENTLEY, 1981, p. 290).

Além do olho e do dente, o mar é outro elemento que desempenha um caráter simbólico nas narrativas vingadoras. Dantès é um marinheiro que, das profundezas do oceano, renasce na pele do Conde de Monte de Cristo. E sua vingança é como o mar depois de ter seu equilíbrio alterado pelas mudanças climáticas, ou seja, uma ressaca:

Tudo está na natureza encadeado e em movimento – cuspe, veneno, tristeza, carne, moinho, lamento, ódio, dor, cebola e coentro, gordura, sangue, frieza, isso tudo está no centro de uma mesma e estranha mesa. Misture cada elemento – uma pitada de dor, uma colher de fomento, uma gota de terror. O suco dos sentimentos, raiva, medo ou desamor, produz novos condimentos, lágrima, pus e suor, mas, inverta o segmento, intensifique a mistura, temperódio, lagrimento, sangalho com tristeza, carnento, venemoinho, remexa

tudo por dentro, passe tudo no moinho, moa a carne, sangue o coentro, chore e envenene a gordura: você terá um unguento, uma baba, grossa e escura, essência do meu tormento e molho de uma fritura de paladar violento que, engolindo, a criatura repara o meu sofrimento co'a morte, lenta e segura. Eles pensam que a maré vai, mas nunca volta. Até agora eles estavam comandando o meu destino e eu fui, fui, fui, fui recuando, recolhendo fúrias. Hoje eu sou onda solta e tão forte quanto eles me imaginam fraca. Quando eles virem invertida a correnteza, quero saber se eles resistem à surpresa, quero ver como eles reagem à ressaca (BUARQUE; PONTES, 1993, p. 160).

Esse monólogo de Joana extraído da peça *Gota d'água*, além de sintetizar todos os estágios emocionais da curva dramática do vingador, reforçam a analogia exposta acima. O movimento anormal das ondas sobre si mesmas na rebentação é o mesmo que os vingadores sentem por dentro, mas não podem externar. Por meio do plano, recolhem as fúrias, a fim de poderem voltar contra os algozes como uma onda ainda mais forte.

Tal ideia também aparece na série *Revenge* que, logo na abertura, traz um mar revoltado com a protagonista em *voice over*, narrando sua vingança. No filme *Em Pedacos*, o mar espelha o estado emocional da mãe antes de tomar a decisão de, além de matar os neonazistas assassinos de sua família, também dar cabo da própria vida. Por ser no litoral grego⁸¹, essa metáfora reforça ainda mais o caráter trágico da personagem. Em *Um sonho de liberdade*, o mar calmo no final do filme reflete o novo equilíbrio do personagem após sua vingança.

A Noiva atinge esse mesmo estágio emocional após matar Bill, o que acontece no capítulo final do *Volume 2* intitulado *Cara a cara*. Ao mesmo tempo que sintetiza a ideia de confronto final, esse título soa irônico quando colocado em diálogo com o papel que o disfarce representa na máquina narrativa da vingança moderna, porque a protagonista não precisa assumir outra identidade, para se infiltrar e executar o que pretende.

Essa ideia é aprofundada na conversa que a Noiva e Bill têm antes de duelarem. Ele compara a sua oponente ao *Superman*, porque este, ao contrário dos outros super-heróis, não veste uma fantasia para agir. Sua roupa reproduz o traje que ele usava quando deixou o planeta Krypton antes de cair na terra. Seu disfarce de Clark Kent é para se misturar entre os humanos, assim como a Noiva assume a identidade de Arlene, para levar uma vida comum em El Paso, no Texas.

⁸¹ A protagonista está na Grécia porque os neonazistas alemães que mataram a sua família estão lá porque são protegidos pela organização de extrema-direita grega chamada Aurora Dourada. Desta forma, o diretor Fatih Akin mostra a capilaridade da extrema-direita na Europa.

Entre os oponentes de seu antigo bando, todos com uma natureza assassina como a dela, a Noiva não precisa esconder que é Beatrix Kiddo. Mas, em diálogo com uma tradição narrativa na qual o entrecho da revelação da identidade do vingador para seu algoz tem uma importância capital, Tarantino coloca um efeito sonoro toda vez que a personagem pronuncia o próprio nome, o que impede o espectador de saber como ela se chama.

Tal recurso irônico em relação a matriz folhetinesca se repete na cena em que o nome finalmente é revelado. Numa cena em que uma professora faz a chamada, Beatrix Kiddo, já adulta, aparece vestida como uma menina entre as crianças estudantes, para responder “presente” quando seu nome é dito. Trata-se de uma brincadeira com o sobrenome da personagem que significa criança em inglês. Mas também ironiza a inocência traída da máquina narrativa vingadora, já que Kiddo não é inocente, mas uma assassina por natureza⁸².

A inocência traída aparece no filme por meio da personagem Nikki, criança de quatro anos que vê sua mãe, Vernita Green, ser assassinada por Beatrix Kiddo. Há muitas especulações de que haverá um *Kill Bill Volume 3*, no qual a menina voltaria para se vingar da Noiva.

Essa possibilidade de uma sequência é dada no próprio filme, já que Kiddo, após matar Vernita, diz a Nikki que, caso a garota, ao se tornar adulta, ainda guarde ressentimentos sobre o que aconteceu com a mãe, ela – a Noiva – não só entenderá como aguardará a vingança de Nikki. Também fica em aberto a possibilidade de que Ellen volte para se vingar, pois se sabe que ela ficou cega após o duelo, mas não há a confirmação se a personagem foi picada pela *Black Mamba* e morreu.

Portanto, ao contrário de Dumas que, como vimos no capítulo dois da tese, conta outras histórias de vingança, mas as fecha, fazendo-as confluir para o projeto vingador central, Tarantino abre, logo no começo do primeiro volume de *Kill Bill*, a possibilidade de uma continuação. Em outras palavras, o diálogo entre o filme e a matriz folhetinesca é evidente. A divisão em capítulos, o tema da vingança e o gancho entre o primeiro e o segundo volume são comprovações

⁸² A ideia do assassino por natureza é recorrente na obra de Tarantino. Um dos seus primeiros roteiros vendidos foi o do filme *Assassinos por natureza*, dirigido por Oliver Stone em 1994.

disso. Entretanto o filme apresenta uma perspectiva de serialidade diferente da do romance *O Conde de Monte Cristo*.

Embora revise o modelo do romance, *Kill Bill* aproxima-se mais do mecanismo da *vendetta* e das intermináveis vinganças das histórias do personagem Rocambole, do folhetim *Os dramas de Paris*, de Ponson de Terrail. A vingança que o Rodolfo de Sue vivia como expiação e o Monte Cristo de Dumas vivia como desforra, ou seja, a vingança que, no folhetim romântico, era uma motivação existencial determinante na marcha de um enredo a ponto de se confundir com o destino e a paixão de um Super-Homem que encarna os desígnios da Providência, em Rocambole, ela acaba diluída pela amplificação das peripécias do protagonista. Em alguns casos, as vinganças redundavam no fracasso do projeto fundador, pois a série romanesca precisava continuar.

Assim, a vingança e os outros temas românticos são então pulverizados na extensão interminável de artimanhas cada vez mais divertidas para o leitor, mas esvaziadas daquela inexorabilidade angustiante que marca as ações do Monte Cristo. A vingança do Conde, assim como o projeto moderno, quer chegar a algum lugar. A um fim que faça sentido.

Rocambole, assim como seus contemporâneos Pardaillan e Lagardère, não tem esse mesmo compromisso. Isso porque seu formato é um desdobramento do primeiro folhetim. Essa mutação, já no século XIX, era chamada de série e com ela, segundo Meyer (1996), estabelecia-se a seguinte relação: “o leitor que espera de um dia para o outro sua razão cotidiana (de ficção) já pode enfrentar o fatídico fim sem susto: seu herói haverá de voltar em outra série de aventuras”. A ideia de volume, retomada em *Kill Bill* no sentido de ser um ciclo completo da série, nasceu nesse contexto. As aventuras de Rocambole foram divididas em doze volumes como mostra o seguinte anúncio de 1931 da Livraria João do Rio, responsável pela edição brasileira:

ROCAMBOLE

O empolgante e soberbo romance do célebre escritor francês Ponson du Terrail está sendo editado em fascículos diários a duzentos réis pela LIVRARIA JOÃO DO RIO, rua Ledo, 72, cuja vendagem é nas bancas de jornais e na casa editora.

As partes de que se compõe ROCAMBOLE:

1ª) A Herança Misteriosa

2ª) O Clube dos Valetes de Copas

- 3ª) As Proezas de Rocambole
- 4ª) A Desforra de Baccarat
- 5ª) Os Cavaleiros do Luar
- 6ª) O Testamento do Grão de Sal
- 7ª) A Ressurreição de Rocambole
- 8ª) A Última Palavra de Rocambole
- 9ª) As Misérias de Londres
- 10ª) As Demolições de Paris
- 11ª) A Corda do Enforcado
- 12ª) As Maravilhas do Homem Pardo – última parte.

A Livraria João do Rio encarrega-se da encadernação dos fascículos que vai dando à publicidade no fim de cada parte da obra e como também de outros livros a preços módicos. RUA LEDO, 72 (MEYER, 1996, p. 130).

Como se vê, por se tratar de uma saga aventureira, os títulos guardam semelhanças com os que Tarantino dá aos capítulos de *Kill Bill*, o que é mais um indício de que o filme revisita a matriz folhetinesca. Mas, a partir dessa breve análise da serialidade em Rocambole, emerge também uma relação desse tipo de folhetim com as séries contemporâneas. Os volumes, por exemplo, eram, de certa forma, como hoje são as temporadas.

Assim como Rocambole, as séries da atualidade trazem muito mais a ideia de construção de um universo gerador de episódios do que a ideia de uma história com princípio, meio e fim. O objetivo da série é mais evitar o cancelamento do que chegar a um final. E, mesmo quando ela termina com grande sucesso, não se fecha. Há sempre a possibilidade aberta de retorno àquele universo.

Na série *Mad Men* (2007 a 2015), por exemplo, o universo é composto pela agência de publicidade na qual o protagonista Don Drapper trabalha, pela relação conturbada deste com as mulheres e com o álcool e pelos clientes para os quais ele tem que criar campanhas. Durante as sete temporadas, os episódios nascem disso, ou seja, do processo criativo alimentado pelos conflitos nas três esferas expostas acima. Mas o desvendamento desse mecanismo só se dá na *season finale*. É quando Don cria um comercial emblemático para a Coca-Cola, que “encerra” a série.

O “fim”, ao revelar para o espectador a engrenagem, é como um bônus para quem conseguiu vencer a maratona de sete temporadas. Entretanto não é um fechamento *tout court*, cujo sentido vem depois de uma jornada de transformação ou de um deslocamento do personagem de um ponto a outro, de uma mudança de perspectiva, mesmo que seja mínima. Isso não se dá nas séries, porque, nelas, os protagonistas não se transformam, eles revelam o que sempre foram.

Rocambole é um trapaceiro que quer se dar bem e vai continuar sendo. Já Beatrix Kiddo, como bem lhe diz Bill, antes de ser vingadora é, sobretudo, uma assassina. Embora nos dois longas Kiddo tenha uma curva dramática que a desloca do crime para o exercício da maternidade, a personagem serve a um projeto serial. Se realmente houver um *Kill Bill Volume 3*, a saga configurar-se-á como série no sentido de que cada filme será um episódio gerado pelo mecanismo da *vendetta*.

A vingança da filha de Vernita – mesmo que seja um projeto pessoal – estará inserida nessa engrenagem vingadora que, ao contrário da máquina narrativa da vingança moderna e planejada, está relacionada, como vimos no segundo capítulo, a uma tradição cultural e não pressupõe um fim. Por isso, a *vendetta* serve mais à série contemporânea do que a vingança do Conde de Monte Cristo. Não que o romance de Dumas não possa ser serializado, mas, por ter sido feito no formato do primeiro folhetim, ele é mais adequado a outros tipos de ficção seriada como minissérie e telenovela.

O Conde de Monte Cristo só funcionaria no formato serial se cada temporada fosse dedicada a destruição de um inimigo. E, mesmo desta forma, seria difícil escapar do fim como o formato série almeja. A série *Revenge*, cuja protagonista é uma versão feminina de Dantès, é uma tentativa de encaixar a vingança planejada no formato serial. Mas, mesmo que o autor Mike Kelley tenha aumentado o número de inimigos, o projeto inicial da desforra acabou diluído já na primeira temporada.

Na quarta e última temporada vem então a pá de cal: o pai da protagonista por quem ela jurou se vingar não morreu. Esvazia-se assim completamente a narrativa da vingadora com uma virada típica de *soap opera*, produção audiovisual muito comum nos Estados Unidos que leva a ideia da série (seja ela serial, procedural ou de antologia) a um paroxismo, pois é feita para não acabar nunca. Nunca mesmo⁸³.

No formato de série procedural, O Conde também não se encaixaria. Só se ele fosse transformado num consultor de vinganças que, a cada episódio, engendrasse um plano para um cliente diferente. Outro caminho possível seria

⁸³ *Days of our lives* está no ar pela Rede NBC, desde que a emissora foi fundada em 1965.

explorar as aventuras do personagem no hiato que Dumas deixou entre o encontro do tesouro por Dantès e o primeiro aparecimento deste já como Conde no carnaval de Roma. Se Dumas quisesse, ele poderia ter feito uma parte do folhetim dedicada a isso, mas talvez tenha preferido deixar um fio para alguém contar. Seu Conde não dispersa como Rocambole.

Além da serialidade, o diálogo entre Rocambole e *Kill Bill* se faz possível, porque os seus respectivos autores, Ponson du Terrail e Quentin Tarantino, são mestres na prática da pilhagem narrativa. Terrail parodiou o grande folhetim romântico no estilo de Sue e Dumas. O resultado disso foi um produto *sui generis*, que deu lugar a um novo conceito: o rocambolesco. Essa nova receita dentro do grande gênero folhetinesco, ao contrário do que se esperava do folhetim-lugar-comum, não visava emocionar, nem pretendia tranquilidade, nem mesmo, apesar de centrado no herói-título, construiu um tipo definitivamente caracterizado. Em outras palavras, Terrail lançou mão dos macetes folhetinescos de Sue e Dumas, mas rearrumou os truques a seu modo. E assim:

Acumulou um butim de macetes narrativos, pilhando e rapinando o que mais lhe convinha da obra de outros escritores e, uma vez consolidado seu império, pirateando-se a si mesmo, para que rendesse melhor seu capital inicial próprio: seu inegável e insubstituível delírio imaginativo (MEYER, 1996, p. 165).

Nesse processo de pilhagem narrativa, Terrail não tinha escrúpulos em quebrar qualquer hierarquia de gênero ou de autor. Misturava “alta” e “baixa” literatura, enfim, praticava sem cerimônia todo tipo de alianças. Aproveitava-se de tudo e de todos para re-elaborar seu universo ficcional, no qual a metamorfose, o travestimento, a mudança carnavalesca de roupa, de situação e de destino eram fundamentais para o protagonista Rocambole, que não podia morrer e deixar de saciar o público e o mercado.

Tarantino faz a mesma pilhagem narrativa em sua cinematografia. Só em *Kill Bill*, por exemplo, ele se apropria de elementos da cultura pop, de filmes de Kung-Fu, de animes japoneses, de subgêneros como *exploitation e gore*, da literatura policial e dos *spaghetti western*. Ou seja, é um diretor que pilha gêneros atravessados pelas matrizes melodramáticas e folhetinescas. Ao mesmo tempo, Tarantino não deixa de pilhar filmes prestigiados pela crítica. Embora ele negue

(2012), a noiva de *Kill Bill* flerta descaradamente com *A noiva estava de preto*⁸⁴, clássico dirigido por François Truffaut em 1968.

Depois de toda essa pilhagem, Tarantino rearranja tudo ao seu modo e imprime a sua assinatura. Cria um universo próprio que tem um princípio muito semelhante ao mecanismo das séries, já que funciona como uma engrenagem geradora de histórias. Por isso, os personagens da sua obra transitam entre seus filmes. Ou seja, Tarantino pilha a si mesmo. O detetive que, na cena do crime no ensaio de casamento, verifica que a noiva não morreu, reaparece no filme *À prova de morte* (2007). Esta é apenas uma amostra do divertido passeio por suas referências que ele oferece aos seus iniciados⁸⁵. Em *Pulp Fiction*, por exemplo, Vincent Vega – o personagem de John Travolta – pede um bife "Douglas Sirk". Mas, certamente, nesse mesmo cardápio, também tinha Rocambole.

5.3

Na pele da vítima

*“Quero a luz do sol
 Quero o azul do céu a cair no mar
 Quero o mar sem fim
 Para não ter fim este mal de amar”
 (Pelo amor de amar,
 de José Toledo e Jean Manzon,
 na voz de Ellen de Lima)*

Em 2008, a convite da professora Heloísa Buarque de Holanda, publiquei um artigo na Revista Z Cultural no qual discutia o impacto da tecnologia na telenovela, verificando não só as inovações que os aparatos tecnológicos podiam

⁸⁴ O refrão sonoro que Beatrix Kiddo ouve a cada vez que se depara com um dos seus algozes pela primeira vez é exatamente igual ao que a noiva do filme de Truffaut ouve.

Outra referência explícita de Tarantino em *Kill Bill* é *Lady Snowblood* (título original *Shurayukihime*), um filme japonês de 1973, dirigido por Toshiya Fujita

⁸⁵ O curta-metragem brasileiro *Tarantino's Mind*, estrelado por Seu Jorge e Selton Mello, com direção e roteiro coletivo da 300 ML e produção da Republika Filmes, ilustra bem esse caráter serial do universo de Tarantino. Selton Mello e Seu Jorge são dois desses iniciados. Numa lanchonete, uma locação recorrente na obra de Tarantino, eles se encontram para falar sobre uma teoria de ligações entre os personagens dos filmes do diretor norte-americano.

trazer para as tramas, mas também os impasses. No texto em questão, afirmo que a estrutura aberta da telenovela – herdada do folhetim – dota a narrativa de uma permeabilidade ao atual, possibilitando que a tecnicidade – termo que Martín-Barbero (2008) utiliza para designar todo um conjunto sistêmico de saberes técnicos já incrustados na estrutura do conhecimento e da vida cotidiana – ganhe visibilidade nas tramas com toda sua gama de atualizações. Assim, assuntos do momento e inovações tecnológicas de todas as ordens são inseridos como elemento ativo de uma determinada intriga ou até mesmo passam a ser o tema sobre o qual gira a história.

Desta forma, o drama da paternidade perdida que era o cerne da trama de *O direito de nascer* de Félix Caignet (1965), atualmente é resolvido com um teste de DNA, cujos resultados podem ser folhetinescamente alterados, gerando novos conflitos. A chantagem feita com o material sonoro gravado em fitas K7 na novela *Vale tudo* (1988) de Gilberto Braga reaparece em *Celebridade* (2003) do mesmo autor. Mas, desta vez, a vítima do chantagista tem que ceder às pressões, porque seu algoz possui imagens comprometedoras captadas por câmeras de vigilância.

Quatro anos depois, em *Paraíso tropical* (2007), também de Braga, o vilão vale-se de processos digitais para alterar uma conversa telefônica do herói e, desta forma, consegue separá-lo da mocinha. Já em *A favorita* (2008) de João Emanuel Carneiro, antes de sabermos quem era a boa e quem era má, Donatela (Cláudia Raia) monitorava os passos de Flora (Patrícia Pillar) com o auxílio de um chip e de uma microcâmera.

Além de aparecer como instrumento complicador ou de resolução em diversos momentos da narrativa, a tecnologia pode aparecer como temática principal de uma telenovela, por meio de discussões acerca de como a vida das pessoas pode ser alterada pelo surgimento de novas possibilidades técnicas. A autora Glória Perez fez de barrigas de aluguel, transplantes, clonagem e encontros amorosos via internet temas centrais de algumas de suas novelas e, em boa parte delas, colocou como contraponto o impacto de tais inovações em culturas muito tradicionais como a cigana e a muçulmana.

Em outras palavras, a obra de Glória permite verificarmos a tensão existente entre a visão de mundo tecnológica e a tradicional. As tramas nascem

justamente desse choque e refletem questionamentos contemporâneos sobre como ficam as velhas emoções em um admirável mundo novo. E foi justamente essa indagação que me fez revisitar esse texto que escrevi há treze anos para pensar *A pele que habito* nesta tese.

Ora, se a vingança é mais antiga do que a própria literatura como afirma Cândido, como ela se dá quando quem a executa é um cientista? O Conde de Monte Cristo usa o telégrafo, grande novidade da época, para prejudicar os negócios de Danglars. Os protagonistas de *Old Boy* e *Kill Bill* também se valem da tecnologia para atualizar alguns trechos de suas narrativas vingadoras. Entretanto, embora os três se sirvam dos aparatos tecnológicos, nenhum deles os desenvolveram.

Já Legard, o vingador de *A pele que habito*, logo no começo do filme, é apresentado como um *expert* em transplante de rosto⁸⁶. Paralelamente a isso, ele desenvolve uma pesquisa sobre uma pele ultra resistente. Após o suicídio de sua filha, que teve seus problemas psíquicos agravados por ter sido supostamente estuprada por Vicente, Legard engendra um plano contra o rapaz, transformando-o na cobaia necessária para os seus experimentos secretos, pois estes ainda não podem ser testados em seres humanos.

Desta forma, Legard faz de sua vingança um projeto científico. Mas, ao mesmo tempo, ela não deixa de ter um caráter passional, porque Vicente não serve apenas como uma cobaia para testar a pele transgênica. O rapaz é também transformado numa cópia fiel de Gal – a ex-mulher de Legard, que o traiu com o irmão dele. Com essa recriação, o médico sobrepõe duas narrativas de agravo, para atualizar o seu desejo de vingança:

[...] puisque le souvenir de l'outrage anime le désir du vengeur et l'incite à l'action, il est important qu'il soit constamment réactivé. Le vengeur a besoin alors de reprendre le récit de l'affront, de le re-raconter-- reprise dont la réitération possible rend illusoire la strict symétrie entre affront et vengeance. Il y a pourtant un autre aspect de ce besoin de re-dire l'histoire de l'offense: c'est la place centrale qu'occupe le récit dans le phénomène de la

⁸⁶ Uma das referências de *A pele que habito* é *Os olhos sem rosto* (1960), de George Franju. Génessier (Pierre Brasseur), um célebre cirurgião, tem uma filha (Edith Scob) terrivelmente desfigurada por conta de um acidente automobilístico. Com a ajuda da assistente Louise (Alida Valli) ele sequestra jovens moças e transplanta a pele delas para o rosto da filha, tentando reconstruir sua beleza.

vengeance, c'est-à-dire l'imagination du vengeur comme source de ses actions⁸⁷ (VASSILEV, 1997, p. 21).

A imaginação como fonte das ações é, segundo Vassilev, a razão pela qual a relação entre o vingador e o objeto da vingança é marcada por uma assimetria. O castigo do algoz sempre será desproporcional ao agravo, porque o ódio suscitado inicialmente pela afronta é sempre renovado por uma narrativa de ficção. E, no plano ficcional, não há limites. Por isso, a violência da vingança é incomensurável.

Em *O segredo dos seus olhos* (2009), por exemplo, ao isolar o assassino de sua namorada numa cela sem contato com nenhum ser humano durante anos, o vingador transforma seu algoz num animal. Em *Old Boy* que, assim como o filme argentino faz um cruzamento entre a narrativas de vingança e a do romance policial de enigma, o castigo também tem esse caráter animalesco, já que Oh Dae-Sue, antes de cortar a própria língua, lambe os pés do vingador, oferecendo-se para ser deste o cachorro, a fim de que a verdade sobre o incesto não seja revelada a sua filha.

Em *A pele que habito*, Vicente é transformado num rato de laboratório e é castrado como um animal. A vaginoplastia a qual ele é submetido não pode ser considerada uma cirurgia de redesignação sexual, pois o rapaz não tinha esse desejo. Ele não é uma mulher transexual, o que o torna duplamente prisioneiro: em seu novo corpo e na cela na qual passa a viver sob vigília constante de Legard⁸⁸. E, antes de ser confinado na mansão do médico, ele ficou acorrentado como um cachorro.

Já em *Kill Bill*, a vingadora é quem age de forma animalesca. Como uma predadora, ela não só arranca o olho da sua adversária como o esmaga com o

⁸⁷ [...] já que a memória do ultraje anima o desejo do vingador e o leva à ação, é importante que seja constantemente reativada. O vingador precisa então retomar a história da afronta, contá-la novamente - uma retomada cuja possível reiteração torna ilusória a estrita simetria entre afronta e vingança. Há, no entanto, outro aspecto dessa necessidade de recontar a história de ofensa: é o lugar central ocupado pela narrativa no fenômeno da vingança, ou seja, a imaginação do vingador como fonte de suas ações.

⁸⁸ Por isso, durante todo o tempo em que está confinado, Vicente procura realizar atividades que o mantenham conectado a quem ele realmente é. Veste bonecas com tecidos como fazia com os manequins da loja de roupas de sua mãe. Faz yoga como uma forma de encontrar um refúgio em sua mente, onde não seja atingido pelo horror que o cerca. Além disso, desenha em toda a parede, que é um espaço usado também pelo personagem para marcar o tempo. Quando é raptado, Vicente tem vinte sete anos e consegue se libertar aos trinta e três. A ideia de ressurreição presente no Monte Cristo, como se vê, também é evidenciada aqui.

próprio pé. Antes disso, ela arranca com os dentes a língua do homem que se prepara para estuprá-la no hospital. Tais ações são não só refletem a natureza assassina da personagem, mas também o seu treinamento marcial que se baseia em movimentos de animais, especialmente o tigre.

Igualmente animalesca é a vingança do conto *A vendetta* de Guy de Maupassant. Inconformada com a perda do filho Antônio, morto traiçoeiramente a facadas por Nicolas Ravolati, a viúva Saverini jura vingança. Mas, por ser velha, não sabe como vai poder cumprir seu juramento. Vendo que a cachorra Sémillante – grande animal magro que acompanhava Antônio à caça – ficou muito abalada com a perda do dono, ela passa a treinar a cachorra para atacar Nicolas. Ao saber que este está na cidade, a viúva Saverini se disfarça de velho e o procura acompanhada do animal. Assim que vê o assassino de seu filho, ela solta a cadela e grita:

- Vai, vai, devora, devora!

O animal enfurecido, atirou-se, agarrou a garganta do homem, que estendeu os braços, apertou-a, rolou por terra. Durante alguns segundos, ele se torceu, batendo o solo com os pés; depois permaneceu imóvel, enquanto Sémillante esquadrihava o pescoço, que arrancava aos pedaços. Dois vizinhos, sentados a suas portas, recordaram-se perfeitamente de ter visto sair um pobre velho com um cão negro, esquelético, que comia, caminhando, alguma coisa de escuro que o dono lhe dava.

À tarde, a velha regressou à casa. Naquela noite dormiu bem (MAUPASSANT, 1983, p. 102).

Se no conto de Maupassant, o animal é o instrumento que possibilita a realização de uma vingança, na obra *O livro das feras (para amantes de animais)*, a escritora Patricia Highsmith transforma um camelo em vingador⁸⁹. Ao reencontrar seu antigo dono, o mesquinho Mahmet, Djemal o pisoteia, aplicando-lhe sucessivos golpes na cabeça, para delírio de todos – homens e animais – que também odiavam aquela pessoa detestável. Depois disso, Djemal lhe dá uma patada no meio das costas. Para completar, o camelo ainda faz questão de morder a parte exposta da barriga da perna de Mahmet. Ao fim do embate, Highsmith atribui ao animal uma reação que não podia ser mais humana:

Djemal sorriu. Ergueu a cabeça e olhou serenamente através de suas longas pestanas na direção do horizonte. Homens lhe davam tapinhas nos ombros e nos flancos. Mahmet estava morto. Sua raiva, como um veneno, havia sido depurada de seu sangue. Djemal seguiu Chak, sem precisar ser conduzido, à medida que este se afastava, olhando para trás e chamando por ele (HIGHSMITH, 2011, p. 45).

⁸⁹ O nome do conto é *A vingança de Djemal*.

Esse caráter animal da vingança também está presente em *Tarântula*, o livro de Thierry Jonque do qual *A pele que habito* é uma adaptação. O romance se utiliza bastante de zoomorfismos para caracterizar os personagens e a trama vingativa. Assim, o médico é a aranha, e Vicente é a presa, ou o cachorro de estimação. Já no filme de Almodóvar, a cela de Vera, além do aspecto laboratorial, pode ser também vista como uma jaula de zoológico. Na TV desse ambiente, são frequentes as imagens de animais selvagens. Além disso, quando Zeca estupra Vera, ele está fantasiado de tigre.

Por meio desses elementos emaranhados numa trama de vingança, o diretor espanhol questiona a vaidade e a reconstrução do humano. O cineasta também contesta em cena os papéis e preocupações desempenhadas pela aparência. A roupa de Vera (a malha bege assinada pelo estilista Jean Paul Gaultier) veste como uma segunda pele, e a sua pele (refeita na mesa de cirurgia) veste como uma roupa. Ainda sobre o uso da máquina narrativa da vingança, é importante ressaltar que Almodóvar se vale da engrenagem para discutir questões contemporâneas da esfera pública (a bioética ante os avanços da genética e os transgêneros) na esfera privada.

Em uma acertada mudança para as telas, Almodóvar substitui o passatempo da pintura figurativa do livro pela distração (ou escapismo) de Vera em produzir esculturas inspiradas no trabalho de Louise Bourgeois. A referência à obra da artista francesa, por sinal, acrescenta muito à narrativa, já que Louise afirmava e também desconstruía os gêneros masculino e feminino. Uma frase célebre da artista se relaciona intensamente com as ações do cirurgião plástico Legard, da presa Vicente e do próprio Almodóvar enquanto autor: “eu não sou o que sou, eu sou o que faço com as minhas mãos”.

Tomando como base Ismail Xavier (2003), que propõe uma reflexão sobre adaptação a partir das escolhas, é interessante pensar que Almodóvar manteve a fábula da vingança presente no romance *Tarântula*, mas alterou a trama, acrescentando outros temas das matrizes melodramáticas e folhetinescas recriadas pela cultura de massa via radionovelas, telenovela e, claro, pelo próprio cinema, sobretudo, o cinema de Almodóvar.

Marsha Kinder (*apud* Santos, 2014) usa o conceito de retroserialidade, para definir esse aspecto da obra de Almodóvar. Segundo ela, há um retorno em diferença a temas já evocados pelo cineasta em seus trabalhos anteriores (intertextos que são dele mesmo e de outros), que levam parte do público a lê-los como uma saga em construção e reorganizá-los em grupos entrecruzados.

Assim, estão presentes em *A pele que habito* os laços de família e sangue que costuram a trama para dentro, as trocas de identidade, o tema da busca pela identidade, as perseguições, os reconhecimentos, marcas de nascença, os reencontros, os pares amorosos e os personagens-tipo do melodrama, porém completamente distorcidos: a vítima (Vera/Vicente), o justiceiro (Ledgard), o algoz (Zeca, Ledgard) e o bobo (Zeca), que traz o único alívio cômico do filme, logo substituído pelo grotesco.

A mãe é outro tipo importante do melodrama e do folhetim não esquecido por Almodóvar. No filme, há dois protótipos de mães advindas dessas matrizes com sua estrutura de resignação-bondade⁹⁰ ou loucura-maldade bem delineadas de acordo com as regras dos gêneros. Na primeira parte do filme, Marisa Paredes vive Marília. Ela é a empregada que no romance tem uma participação insignificante, mas que, na trama de Almodóvar, torna-se a mãe resignada com o fato de ter a loucura em suas entranhas.

No único momento em que há um *off* no filme, Marília é a narradora que testemunha uma história na qual não faltam entrecchos melodramáticos e folhetinescos atravessados pelo exagero inerente aos gêneros. Seus filhos, meio-irmãos, odeiam-se desde criança e sempre disputam tudo, inclusive o amor de uma mesma mulher. Tal disputa termina numa enorme tragédia familiar, que reverbera anos depois com a volta e o assassinato de Zeca.

⁹⁰ O filme indiano *Mom* (2017) combina essa matriz da mãe resignada bondosa com a matriz folhetinesca da vingança. Devki, apesar de ser uma boa madrasta, é fortemente rejeitada por sua enteada Aarya. Depois que essa é estuprada, Devki engendra um plano contra os homens que violentaram a adolescente.

Há o mote do recurso falho à justiça, porque as leis da Índia são muito condescendentes com estupradores. O filme, portanto, recorre a máquina narrativa da vingança, para abordar essa questão, o que dá outra camada ao filme Bollywood.

Após matar todos os homens secretamente, a verdade vem à tona e Aarya finalmente aceita Devky como mãe.

A cena do estupro de Aarya usa o recurso hitchcockiano de narrar por omissão, o que torna tudo mais assustador. Ao ser colocada em um carro pelos homens, a câmera corta para uma tomada aérea do veículo percorrendo várias ruas por um longo tempo. Isso leva o público a imaginar o horror. Finalmente, o carro para e Aarya é jogada em uma vala de esgoto.

Esse passado que vem à tona permite a aproximação afetiva entre Ledgard e Vera. Menos vigiada, a vítima consegue se livrar do seu algoz e restabelecer a ordem familiar que lhe foi cruelmente extirpada, gerando um grande sofrimento não apenas para ela, mas também para sua mãe – personagem que ganha destaque na segunda parte do filme. Se no romance, a busca pelo filho é apenas pincelada, no filme, ela é amplificada, ressaltando o amor incondicional da mãe que se sacrifica e não perde as esperanças de encontrar Vicente. Esse amor-sacrifício, incorporado pelo melodrama via mitologia judaico-cristã, também está presente em Marília na medida em que esta renuncia ao filho para que ele seja criado por uma família rica e tenha melhores oportunidades.

Por fim, Almodóvar discute o próprio cinema atual, no qual há um hibridismo cada vez maior dos gêneros. Podemos dizer que o filme também troca de pele, já que também passeia por alguns gêneros, notadamente o melodrama e o suspense. Num diálogo claro com Hitchcock, Marisa Paredes – na cena em que, amordaçada, vê Zeca estuprar Vera – é a espectadora voyeur impotente como James Stewart o é em *Janela indiscreta*.

Já o personagem de Banderas também guarda semelhanças com o personagem que Stewart vive em *Um corpo que cai*. Assim como o policial que sofre de vertigem e quer a todo custo recriar a personagem de Kim Novak que ele crê não ter salvado do suicídio, Banderas embarca na obsessão vertiginosa de recriar a sua mulher Gal. Ao transformar Vicente em Vera, faz desta uma réplica da esposa morta. E esse híbrido de Frankenstein-Conde-Mr. Hyde contemporâneo não cansa de lançar seu olhar voyeur sobre sua criatura até que sucumbe à lei do desejo – o grande tema de toda obra de Almodóvar.

Conclusão

“Não dá mais pra segurar,
explode coração...”
(Gozaguinha,
na voz de Maria Bethânia)

Até meados do século XVIII, existiram no parlamento inglês os *Witchcraft Acts* que julgavam e puniam todos aqueles que atentassem às instituições por práticas de feitiçaria. O terceiro e último *Act* durou de 1604 a 1703. A abolição do ato – que foi muito discutida e apoiada, entre outros, pelo Primeiro-Ministro Lord Walpole – correspondeu a um esvaziamento, para as classes médias e instruídas, da prática da bruxaria. Em contrapartida surgiu – de uma forma quase compensatória – o romance gótico, gênero literário que reintroduziu no imaginário os medos, os fantasmas, as almas do outro mundo, os vampiros. O criador inglês do gênero, Horace Walpole, autor de *O castelo de Otranto* – ora, vejam só... – era filho de Lord Walpole.

Sabendo também que muitos casos de julgamentos de feitiçaria tinham a ver com intrigas políticas, em que as pessoas acusadas recorriam ao sobrenatural (não o de Almeida), para matar seus rivais políticos ou conseguir favores dos poderosos, essa história curiosa – contada por Marlyse Meyer em “Mulheres romancistas inglesas do século XVIII e romance brasileiro” e retomada pela autora em “Maria Padilha e toda a sua quadrilha” – ganha contornos ainda mais interessantes para a conclusão desta tese, que – em alguns momentos cedeu – mas, de uma maneira geral, resistiu à política. Falaremos disso em breve, mas, por enquanto, sigamos com Horace Walpole por um outro fio narrativo.

No episódio piloto da série *Scream*⁹¹, da Netflix, o personagem do professor de literatura fala do romance *O Castelo de Otranto* como a obra que originou o gênero terror. Segue-se uma discussão entre os alunos. Uma estudante diz que os zumbis da série *The walking dead* não têm nada a ver com literatura.

⁹¹ No Brasil, a série recebeu o título de *Pânico*. Não confundir com a série cinematográfica *Todo mundo em pânico*, que parodia filmes de terror, inclusive os filmes da série *Pânico*.

Ela é prontamente contestada por outro aluno, que associa o cineasta George A. Romero a Horace Walpole: – It’s all the same bones, diz.

O professor concorda: – Or the same rotting flash. Depois emenda que o gênero gótico é um sucesso na TV. Cita como exemplos *American Horror Story*, *Bates Motel*, *Hannibal*. Um estudante então pergunta sobre *O massacre da serra elétrica* e *Halloween*. Outro aluno então responde que esses são filmes de terror *slasher* e completa: – Não dá para transformar um filme de terror em uma série de TV. Depois de dizer isso, ele continua: – Pensem bem. Uma garota e seus amigos chegam ao acampamento, festa, cidade deserta, sei lá. O assassino mata um por um. Noventa minutos depois, o sol nasce e a sobrevivente está sentada em uma ambulância, vendo os cadáveres dos amigos indo embora. Filmes de terror são intensos. A TV precisa estender as coisas. Depois que o primeiro corpo é encontrado, é uma questão de tempo até o banho de sangue começar.

Todo esse trecho inicial do piloto de *Scream* condensa a proposta metalinguística da série originada a partir da produção cinematográfica homônima, criada e dirigida por Wes Craven entre 1996 e 2011. Mas, se no cinema o jogo metalinguístico girava em torno da engrenagem dos filmes de terror, a versão para o *streaming* expõe, por meio da citação e do comentário irônico, os meandros do formato série.

Como se vê, é possível utilizar no romance *O Castelo de Otranto* a mesma chave metodológica que aplicamos ao romance *O Conde de Monte Cristo*, a fim de estabelecer um eixo teórico-narrativo dos ecos da matriz folhetinesca, em especial o tema da vingança, no cinema contemporâneo. Tal chave é o conceito de “ir e vir”, que permitiu também verificar que a relação do folhetim com o melodrama por um outro ângulo.

Para além de um deslizamento do melodrama para o suporte impresso, o folhetim é uma matriz forjada também pelo jornalismo, pelo romantismo e pelos romances pré-românticos de “segundo time”. Mas também provocou transformações nos mesmos. Os *fait-divers*, a *Pulp fiction* e os *best sellers* – inúmeros deles adaptados para o cinema melodramático norte-americanos dos anos de 1940 e 1950 – são exemplos disso. Portanto, o chamado “melodrama

clássico” ou “canônico” hollywoodiano tem também em seus genes o folhetim e não só o gênero teatral.

O folhetim também contaminou e foi contaminado pelo romance policial surgido no século XIX. A máquina narrativa desse gênero – tal qual exposta por Vera Follain de Figueiredo – foi outra chave metodológica importante para a presente pesquisa. Isso porque permitiu pensar o tema folhetinesco da vingança como uma engrenagem, cujas peças em conjunto ou separadamente foram revisitadas de inúmeras maneiras: mudando o foco narrativo, alterando o ponto de vista, suprimindo algum elemento, hibridizando-a com outros gêneros etc.

Ainda no século XIX, a máquina paradigmática da vingança moderna e planejada instituída pelo romance *O Conde de Monte Cristo* já era retomada de outra forma por Rocambole e Lagardère e, durante o século XX, isso continuou a acontecer. De modo análogo ao que ocorreu com o romance policial, as histórias de vingança começaram a diluir as fronteiras entre seus elementos estruturadores com embaralhamento dos papéis de vingador e algoz.

Na contemporaneidade, conforme vimos nos filmes analisados na pesquisa, esse embaralhamento chega a um paroxismo, já que não se sabe quem está vingando quem ou o quê. Em *Old Boy*, Oh Dae-Sue, o objeto da vingança age como um vingador, motivado pela manipulação do Lee Woo-jinn, o verdadeiro vingador. Mas se depara com a impossibilidade da vingança, porque não sabe de quem tem que se vingar e nem o que fez para merecer o confinamento que o levou a ter o desejo de se vingar.

Então de candidato a vingador, Oh Dae-Sue é novamente manipulado a se transformar em detetive, para desvendar o que está acontecendo e, quem sabe assim, poder engendrar um plano. A resposta a qual Oh Dae-Sue é levado a ter é que ele agiu o tempo todo de acordo com o planejamento de um vingador, que usa o Monte Cristo como referência para manipulá-lo. Mas a aproximação com o personagem de Dumas é ilusória não apenas para o objeto da vingança, mas também para o autor do plano. Ambos nunca foram inocentes. Por isso, Oh Dae-Sue e Lee Woo-jinn são como hologramas de Dantès e do Conde. Uma imagem vazia que se pode atravessar.

Em *Kill Bill*, os papéis de vingador e algoz são bem demarcados. Mas, no entanto, ninguém é inocente. Antes de ser uma vingadora, Beatrix Kiddo é uma assassina e sua reação ao agravo sofrido é esperada pelos seus ex-companheiros do *Esquadrão das víboras mortais*. Entre os fora-da-lei a vingança é um direito. Bill poderia matar Kiddo durante o estado de coma, mas ele não permite que isso seja feito, porque seria uma desonra para o bando.

Esse trecho aproxima o filme mais da *vendetta* do que da vingança moderna. Kiddo faz exatamente o que se espera dela. E ela não pode fugir disso, porque seria ir contra a uma tradição. Um exemplo que pode esclarecer isso encontra-se na novela *Colomba* de Prosper Merimée. A personagem título é uma corsa, cujo irmão, ao se apaixonar por uma inglesa, quer sair da *vendetta* que envolve sua família, mas *Colomba* engendra uma intriga para cooptá-lo a executar o plano, a fim de que ele não desonre o sangue de seus familiares.

Beatrix Kiddo reage para lavar a sua honra com sangue. Logo, a expressão “a vingança é um prato que se come frio” que aparece como epígrafe em *Kill Bill* é esvaziada do sentido do plano, correspondendo mais ao tempo em que a personagem ficou em coma do que a uma elaboração. A reação de Beatrix Kiddo está mais próxima da vingança na tragédia clássica, na qual a prontidão e a assertividade na resposta ao agravo eram essenciais para que o personagem demonstrasse sua força.

O planejamento poderia significar fraqueza, pois, segundo Aristóteles, o personagem trágico é a sua ação. O que faz de Medeia terrível, como diz a ama no começo da tragédia, é o seu ato. Quando ela pede um dia para Creonte, a fim de deixar a Pólis, não é para planejar, mas para agir. O tempo é o do transbordamento. Depois da gota d’água, basta um dia.

Já o filme *A pele que habito* retorna ao paradigma da vingança planejada. Trata-se de um vingador cientista, cujo domínio tecnológico permite que ele transforme Vicente em sua ex-mulher. Essa ideia do objeto da vingança como uma criação do vingador também está presente em *Old Boy*. Oh Dae-Sue torna-se o Monstro que Lee Woo-Jinn planejou e, no fim do filme, recorre à hipnose para matar o Monstro dentro de si e voltar a ser o que era antes.

Como Victor Frankenstein, Legard é destruído por sua criatura. Para se libertar, Vera mata seu criador com um tiro no coração. Já Beatrix Kiddo conclui sua vingança, fazendo o coração de Bill explodir. Em *Old Boy*, o vingador possui um controle que o permite parar seu coração no momento que quiser. Entretanto ele opta por um tiro na cabeça. Mesmo com toda a tecnologia, as histórias de vingança não perdem de vista a tradição das resoluções sangrentas ou viscerais. Kiddo pilota uma moto de última geração, mas resolve suas pendências por meio de duelos.

Outro ponto em comum entre os filmes é a narrativa como forma de atualizar a vingança. Seja contando o agravo, seja renovando o juramento ou estruturando o plano, o vingador, assim como o criminoso que lança pistas falsas para iludir o detetive no romance de enigma, é sempre um ficcionista. Essas narrativas dão sentido a vida dos vingadores. Em muitos casos, a ficção do plano é a forma de vencer o tempo e manter viva a esperança. *Attendre et esperer*, recomenda Dantès antes de partir pelo mundo para finalmente vivenciar o amor ao lado de Haydée.

Vale ressaltar também que os três filmes flertam com a serialidade. *Old Boy* é o segundo filme da trilogia da vingança, ou seja, está inserido num mecanismo similar ao das séries de antologia. *Kill Bill*, como vimos, além de ser dividido em capítulos e volumes como as ficções seriadas do século XIX, está inserido no universo serial de Tarantino. Do mesmo modo, *A pele que habito* está no universo de Almodóvar, atravessado pela retroserialidade – já que o diretor sempre retorna em diferença aos mesmos temas.

Num momento em que o campo do cinema busca uma aproximação com as séries contemporâneas, inclusive atribuindo a estas a formação de um espectador mais inteligente, é interessante ver na obra de diretores respeitados pela crítica a presença de uma matriz tão desprezada como o folhetim. Mais que isso é importante ver o quanto o fenômeno das séries atuais guarda relações com a ficção seriada do século XIX.

As ideias de *cliff hanger* e de temporada, por exemplo, já estavam presentes nas histórias publicadas em fatias nos jornais. Além disso, como vimos no primeiro capítulo, a escritura de roteiro audiovisual está intimamente ligada a

fragmentação que o folhetim provocou na estrutura das peças melodramáticas. Por isso, uma das contribuições que esta tese pode trazer é no sentido de provocar um olhar para a matriz folhetinesca como uma ponte para se pensar as séries da atualidade.

Um olhar sem preconceito revela, por exemplo, o quanto o folhetim, o melodrama e seus desdobramentos também tão deslegitimados já experimentavam com a forma e o conteúdo muito antes da chamada TV complexa. Num momento em que os roteiristas se debatem com modelos norte-americanos para a criação de séries, um exame atento dessa história da ficção seriada brasileira pode ser uma jornada de valorização do nosso próprio modo de contar histórias. Um reencontro com nossas tradições narrativas que pode apontar um caminho.

Pode ser também um bom espanto. O mesmo que Marlyse Meyer dizia ter diante da capacidade afabuladora da população brasileira, capaz de construir mitologias das mais complexas, redes múltiplas de relações de parentelas e poderes. Por isso, a pesquisadora sonhava com uma forma de conhecimento que pudesse adquirir e combinar adequadamente todas as informações e permitisse abordar, sob todas as faces, a entidade Brasil.

Para dar forma ao espanto, ela criou o conceito de perplexidade cultural, que a permitia aprender desde a poesia de Mário Andrade até a revista *A Scena Muda*; da telenovela a Umbanda; do circo-teatro às cortesãs na literatura; sem esquecer das feitiçarias do Brasil colonial.

Quando pesquisava Rocambole, a quem associava à entidade Zé Pilintra, Meyer confessou que a perplexidade cultural a fazia confundir os campos. Ao ler os jornais do século XIX, ela não resistia em fazer paralelos com as notícias dos jornais do século XX que conseguiam ser mais rocambolescas do que o próprio Rocambole. Carlos Chacal com seus mil disfarces e nomes. Contraventores do jogo do bicho. Sociedades secretas. Comando Vermelho. Lúcio Flávio contra Mariel Mariscot. Hosmanny Ramos, suas fugas espetaculares, cirurgias plásticas metamorfoseadoras e corações partidos.

No percurso desta tese, como dito no começo desse texto, foi difícil resistir à tentação de não extrapolar o campo e fazer paralelos com a situação política brasileira atual. Como não tecer fios entre os *canards*, os *fait-divers* e as *fakes*

news? Como não associar o traiçoeiro juiz de Villefort a Sérgio Moro? Como não relacionar os justiceiros ficcionais com notícias de crianças amarradas em postes? Como não pensar que o Brasil elegeu um pastiche de Caderousse, mais grotesco e ressentido?

A perplexidade cultural apregoadada por Marlyse ganhava assim uma outra face, mais obscura. Um remédio seria buscar o espanto bom. Sonhar com um Conde de Monte Cristo que restituísse a democracia. Desejar uma imprensa que, como Émile Zola fez no caso Dreyfus, escrevesse um artigo nos moldes de *J'accuse* que clamasse pela liberdade e pela devolução de todos os direitos políticos ao Presidente Lula.

O jeito era se agarrar à perplexidade boa. Revisitar mestres. Marlyse Meyer, Antônio Cândido, Umberto Eco, Alfred Hitchcock, Renato Cordeiro Gomes, Vera Follain de Figueiredo, Alexandre Dumas, porque esta tese é também sobre filiação. Finalmente, recorrer ao dicionário, onde corações conotativos muitas vezes encontram o abrigo.

No verbete da vingança, há a via positiva.

Vingança significa também mostrar força, reivindicar a parte que lhe cabe.

Vingar é resistir.

“Attendre et espérer”, D.

Referências bibliográficas

ALENCAR, J. **Senhora**. Rio de Janeiro: Etecetera Edições, 1975.

ALENCAR, M. **A Hollywood Brasileira: panorama da telenovela no Brasil**. Rio de Janeiro: Senac, 2002.

ALMODÓVAR, P. **Fogo nas entranhas**. Rio de Janeiro: Dantes, 2000.

ANDRIES, L. Almanques: Revolucionando um gênero tradicional. In: **Revolução Impressa. A Imprensa na França 1775 – 1800**. São Paulo: Edusp, 1996.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

ASSIS, M. O empregado público aposentado. In: **Obra Completa, Machado de Assis**, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, V.III, 1994.

_____. O folhetinista. In: **Obra Completa, Machado de Assis**, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, V.III, 1994.

BALTAR, M. **Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática**, 2007, 275p. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal Fluminense.

BALZAC, H de. A vendeta. In: **A Comédia Humana. Volume II. Estudos de Costumes. Cenas da Vida Privada**. São Paulo: Globo, 1989.

BARBERO, J.M. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2008.

BARICCO, A. **Sem Sangue**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BENTLEY, E. **A experiência viva do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

_____.; REY, G. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

BOLETIM DE PROGRAMAÇÃO [da] Rede Globo. Rio de Janeiro, n. 129, 28 jun. 1975.

BORELLI, S.H.S.; ORTIZ, R.; RAMOS, J.M.O. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BORGES, J. L. Funes, o memorioso. In: **Ficções**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2007, p. 99-108.

BRAGA, G. **Autores: histórias da teledramaturgia**. Livro 1, Memória Globo, São Paulo: Globo, 2008. p 358-420. Entrevista.

BRAGANÇA, M. **Trópico de Lágrimas: um estudo sobre melodrama e América Latina a partir do cinema de *cabaretera* mexicano e da literatura de Manuel Puig**, 2007. 270 p. Tese (Doutorado em literatura comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense.

BRETAS, M. O que os olhos não veem: histórias das prisões no Rio de Janeiro. In: **História das Prisões no Brasil, volume 2**. Clarissa Nunes Maia, Flávio de Sá Neto, Marcos Costa, Marcos Luiz Bretas (Orgs.). Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

BROOKS, P. **The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess**. New Haven, London: Yale University Press, 1995.

BUARQUE, C; PONTES, P. **Gota d'água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

BYRON, L. **Lara**. Rio de Janeiro: Sociedade Litteraria do Rio de Janeiro, 1837.

_____. **Manfredo**. Coimbra, Portugal: Imprensa da Universidade, 1893.

_____. Trecho de um romance. In: **Contos clássicos de vampiro**. Byron, Stoker e outros. São Paulo: Hedra, 2010, p. 43-49.

CAMPBELL, C. **A ética romântica e o espírito do consumismo moderno**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

CÂNDIDO, A. **Monte Cristo ou da vingança**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.

_____. O romantismo como posição do espírito e da sensibilidade. In: **Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)** Belo Horizonte: Itatiaia, 1993. p.23-33.

_____. Os três Alencares. In: **Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)** Belo Horizonte: Itatiaia, 1993. p. 220-233.

CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

CHRISTIE, A. **Assassinato no Expresso do Oriente**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

CRISPINO SANTOS, F. **Olhares em movimento: cidade e autoria no cinema de Pedro Almodóvar**. Rio de Janeiro: Novas Edições Acadêmicas, 2014.

D'AMARAL, M. T. Ecos. **Segundo Caderno. O Globo**. 18.06.2016.

DIAS, V. S.; MEYER, M. Página virada, descartada, de meu folhetim. In: AVERBUCK, Ligia (org). **A narrativa ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984, p.34-55.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs Vol.4**. São Paulo: Editora 34, 1997.

DUMAS, A. **O Conde de Monte Cristo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2011.

_____. O estado civil do Conde de Monte Cristo. In: **O Conde de Monte Cristo**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2011, p. 17 -21.

DÜRRENMATT, F. **A visita da velha senhora**. Coleção Teatro Vivo. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1976.

ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. A inovação do seriado. In: **Sobre os espelhos e outros ensaios**. São Paulo: Nova Fronteira, 1989.p. 120-139.

_____.Elogio do Monte Cristo. In: **Sobre os espelhos e outros ensaios**. São Paulo: Nova Fronteira, 1989, p. 140-151.

EURÍPEDES. **Medeia**. Coleção Teatro Vivo. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1976.

EVIN, G. Lacenaire, le bandit dandy. **Le Figaro Beaux Arts Magazine**. Paris, fev. 2010, p. 32-33.

FERNANDES, I. **Memória da telenovela brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FIGUEIREDO, V. L. F. **Narrativas Migrantes: Literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio/7 Letras, 2010.

_____. **Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. O gênero policial como máquina de narrar. In: **A ficção equilibrista. Narrativa, cotidiano e política**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2020. p. 207-221.

FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

FONSECA, R. **José**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

FONSECA DOS SANTOS, I. M. O conde de Monte Cristo nos folhetos de cordel: leitura e reescrituras de Alexandre Dumas por poetas populares. In: **Estudos Avançados**. Print version ISSN 0103-4014. On-line version ISSN 1806-9592 Estud. av. vol.14 no.39 São Paulo May/Aug. 2000. p. 205-227. <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142000000200014>>.

Palestra feita pela autora no Instituto de Estudos Avançados da USP em 24 de agosto de 1999, dentro das atividades do NUPEBRAAF (Núcleo de Pesquisa Brasil-França).

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

FREEDMAN, R. **Romance**. Lisboa, São Paulo: Editorial Verbo, 1978.

GALLAND, A. **As mil e uma noites**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

GUIMARÃES, P. M. & STARLING, C. (orgs.) **Douglas Sirk: o príncipe do melodrama**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2012, 187 p. il.

HIGHSMITH, P. A vingança de Djemal. IN: **O livro das feras (para amantes de animais)**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

HUPPES, I. **Melodrama: o gênero e sua permanência**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

JONQUET, T. **Tarântula**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

KEHL, M. R. **Ressentimento**. Coleção clínica psicanalítica/ dirigida por Flávio Carvalho Ferraz. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

LACERDA, R. A grande ficção e o bom gosto. In: **O Conde de Monte de Cristo**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2008, p. 7-15.

LÖWY, M; SAYRE, R. **Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MARTIN, B. **Homens difíceis: os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias**. São Paulo: Aleph, 2014.

MAUPASSANT, G. de. A “vendetta”. **Sergio Milliet (org). In: Obras de Guy de Maupassant. Contos e Novelas 1..** Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1983.

MÉRIMÉE, P. **Carmen e Colomba**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1990.

MEYER, M. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Maria Padilha e toda sua quadrilha: de amante de um rei de Castela a Pomba-Gira de Umbanda**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

MILNER, M. N. **Entre a honra e a vingança**: considerações sobre a reciprocidade violenta no Brasil, 2014, 109 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

MITTELL, J. **Complex TV**. The Poetics of contemporary television storytelling. New York and London: New York University Press, 2015.

MOMBERT, S. (Org). **Modernités d’Alexandre Dumas**. Paris: Classiques Garnier, 2014.

MORETTI, F. **O Romance, 1: A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naif, 2009.

MORIN, E. **Cultura de massa no século XX**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

NINA, C. M. **Steven Spielberg**: E a fantasia se fez carne e habita entre nós, 1990. Monografia (Graduação em Comunicação Social, habilitação jornalismo) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade Federal de Juiz de Fora.

NUNES, B. A visão romântica. In: GUINSBURG, J (Org). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 51-74.

OROZ, S. **Melodrama**: o cinema de lágrimas na América Latina. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

PIGLIA, R. **Laboratório do Escritor**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

POLIDORI, J. O vampiro. In: **Contos clássicos de vampiro. Byron, Stoker e outros**. São Paulo: Hedra, 2010, p. 51-77.

POMMEREAU, C. Pour la presse populaire, le crime paie. **Le Figaro Beaux Arts Magazine**. Paris, fev. 2010, p. 68-79.

PRAZ, M. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

PIFANO SILVA, C.F. **A Corrida do ouro**: o romantismo de Gilberto Braga. 2007, 275p. Dissertação. (Mestrado em Comunicação). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

PIFANO SILVA, C. F. **O objeto mágico em Hitchcock**, 1994, 106p. Monografia (Graduação em Comunicação Social, habilitação jornalismo) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade Federal de Juiz de Fora.

_____. Impactos da tecnologia na telenovela: inovações e impasses. **Z Cultural Revista Virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, mai., 2009.

Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/z/ano5/1/z_claudio.php>. Acesso em: 30 jan. 2010.

QUINCEY, T. **Do assassinato como uma das belas artes**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985.

RAICU, E. **Losing Haydée. The Count of Monte Cristo between 1844 and 2002**. Paper presented at: CINE CRI'15. II International Film Studies and Cinematic Arts Conference, June 10-11, 2015, Nâzım Hikmet Cultural Center, Istanbul, Turkey Abstract published in: Dirim, H. ed., 2015. CINE CRI'15. II International Film Studies and Cinematic Arts Conference. Representation of Identities and Film Studies [ebook]. Istanbul: DAKAM Publishing, p. 569-570.

REISS, T. **O Conde Negro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

RICOEUR, P. **Tempo e Narrativa. Tomo III**. Campinas, SP: Papirus Editora, 1997.

RODRIGUES, N. Agonia. In: **A vida como ela é...** Rio de Janeiro: Agir, 2006.

SHELLEY, M. **Frankenstein**. Porto Alegre: L&PM, 2017.

STRAUSS, F. **Conversas com Almodóvar**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SUE, E. **Les Mystères de Paris**. Paris: Éditions Robert Laffont S.A., 1989.

SZONDI, P. **Teoria do drama burguês**. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

TERRAIL, P. du. **Rocambole: a herança misteriosa. Primeiro Volume**. Rio de Janeiro: Minerva. (sem informação do ano)

THOMASSEAU, J. M. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TRUFFAUT, F. **Hitchcock/Truffaut: entrevistas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VASSILEV, K. **L'offense et la reparation: Quatre récits de vengeance (Mérimée, Dumas, Balzac et Barbey D'aurevilly)**, 1997, 216 p. Tese (Doutorado em Filosofia) – New Brunswick Rutgers, The State University of New Jersey.

WOODS, P. A. **Quentin Tarantino**. São Paulo: Leya, 2012.

XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: **Literatura, cinema e televisão**, São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 61-90.

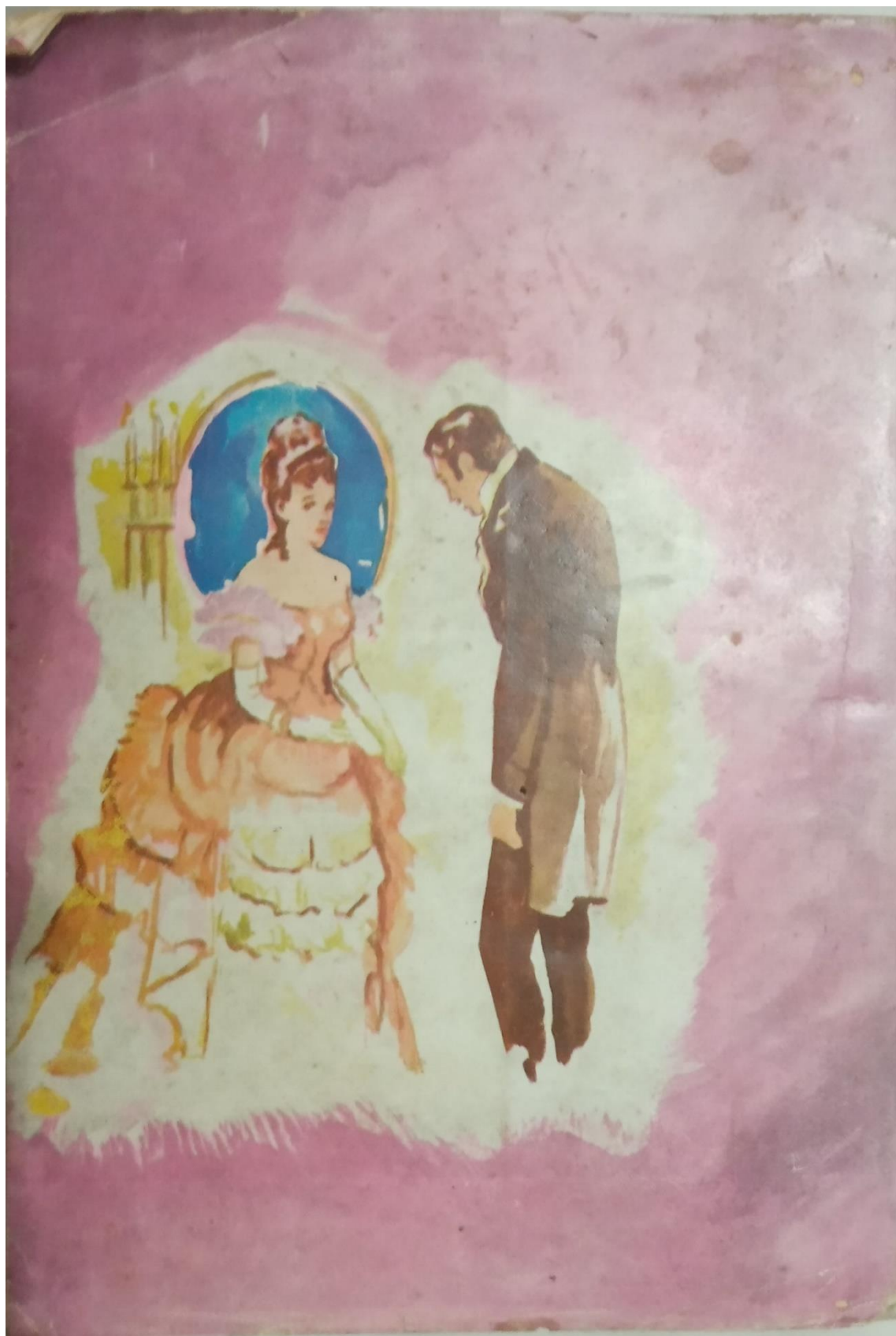
_____. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, N. **Teledramaturgia**. Disponível: <<http://www.teledramaturgia.com.br>>. Acesso em: 14 fev. 2021.

ZAMOUR, F. **Le mélodrame dans le cinéma contemporain**. Une fabrique de peuples. Collection "Le Spectaculaire" Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016.

ANEXOS





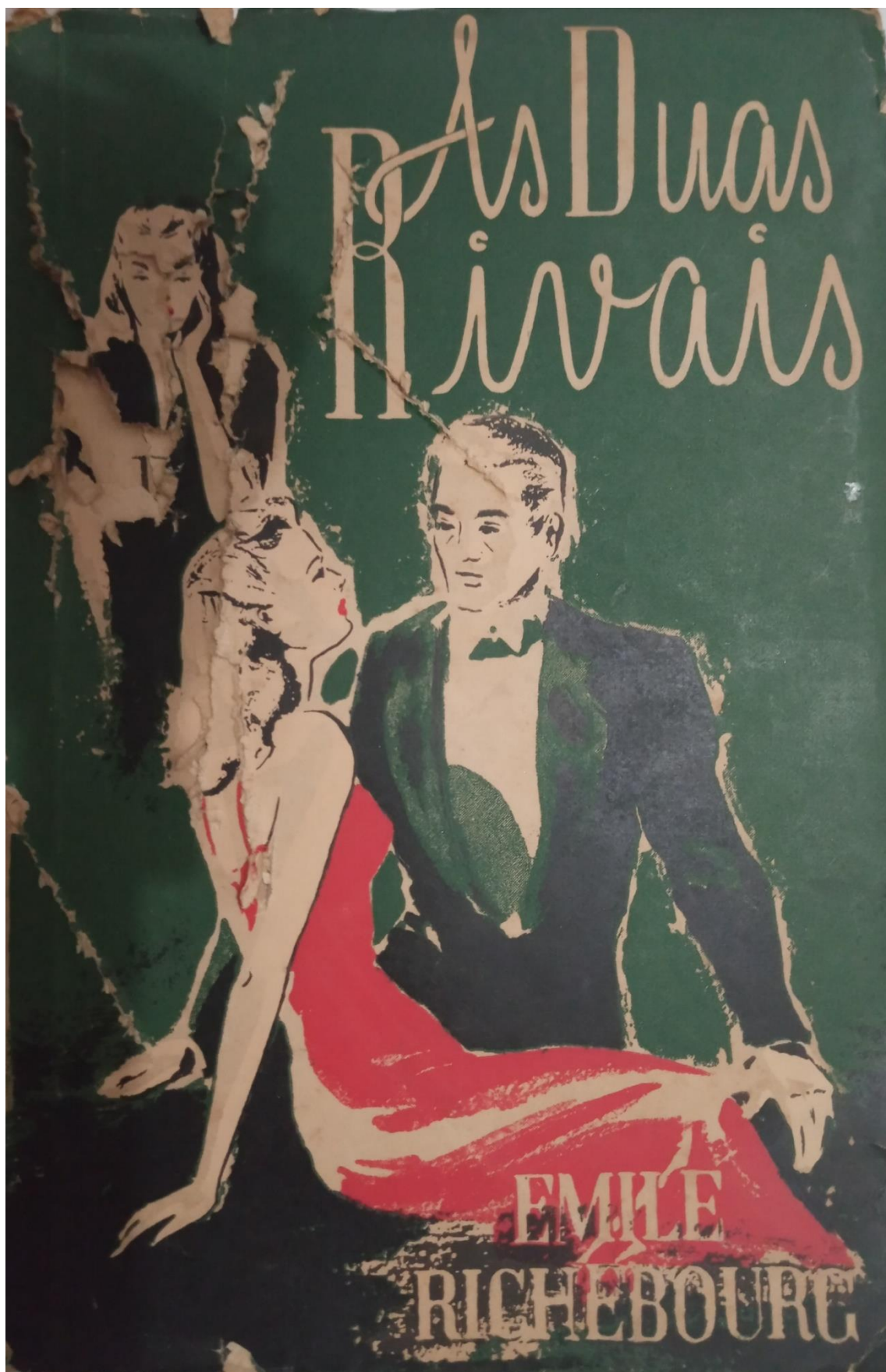
ÍNDICE

CLIII	— Ladrão e falsário!	772
CLIV	— Ordens e receios	777
CLV	— Informações preciosas	783
CLVI	— Um antigo conhecido	788
CLVII	— Um encontro perigoso	793
CLVIII	— Frente a frente	798
CLIX	— Uma entrevista dolorosa	803
CLX	— A carta	808
CLXI	— Comédia de amor	812
CLXII	— Um espelho indiscreto	817
CLXIII	— Entre namorados	822
CLXIV	— Terrores	827
CLXV	— Envenenado	830
CLXVI	— Uma revelação fulminante	834
CLXVII	— Comêço de punição	839
CLXVIII	— Altas horas da noite	847
CLXIX	— Uma coincidência estranha	852
CLXX	— Denúncia de crimes	858
CLXXI	— Antigos amantes	863
CLXXII	— O duelo	869
CLXXIII	— Um telegrama e uma carta	875
CLXXIV	— Um hotel em chamas	881
CLXXV	— Um aviso útil	886
CLXXVI	— Preparativos	892
CLXXVII	— Vingança... enfim!	897

Capa, contracapa e índice do romance *As Mulheres de Bronze*, de Xavier de Montepin. Como se vê, no capítulo final, a personagem Cora – mencionada no capítulo três da tese – tem sua vingança.

Terceira fase do folhetim – Romance de Vítima

Fonte: acervo pessoal





TERCEIRA PARTE	
I —	Um pequeno amigo
II —	Cuidado!
III —	Luciano Morel
IV —	Uma mulher de fogo
V —	O antigo amante
VI —	Cesarina Leverdier
VII —	Alegrias
VIII —	Cenas íntimas
IX —	Projetos de vingança
X —	Uma cobaia
XI —	Tomando o chá
XII —	Os receios de Luciano
XIII —	Jantar de paz
XIV —	A Ópera
XV —	Na véspera de um duelo
XVI —	O atentado
XVII —	Na igreja de S. Roque
XVIII —	A profecia
XIX —	A prisão
XX —	O duelo
XXI —	A senhora Durosoy
XXII —	Surpresas
XXIII —	Na Rússia
QUARTA PARTE	
I —	Um salvador
II —	São meus filhos
III —	O interrogatório
IV —	Pignolet
V —	Mourillon na prisão
VI —	Uma causa ganha
VII —	A casa do crime
VIII —	O cárcere
IX —	Pai e filho
X —	A prisioneira
XI —	Um passo

Capa, contracapa e índice do romance *Duas Rivals*, de Émile Richebourg.

O capítulo IX da terceira parte traz um projeto de vingança.

Folhetim da terceira fase – Romance de Vítima

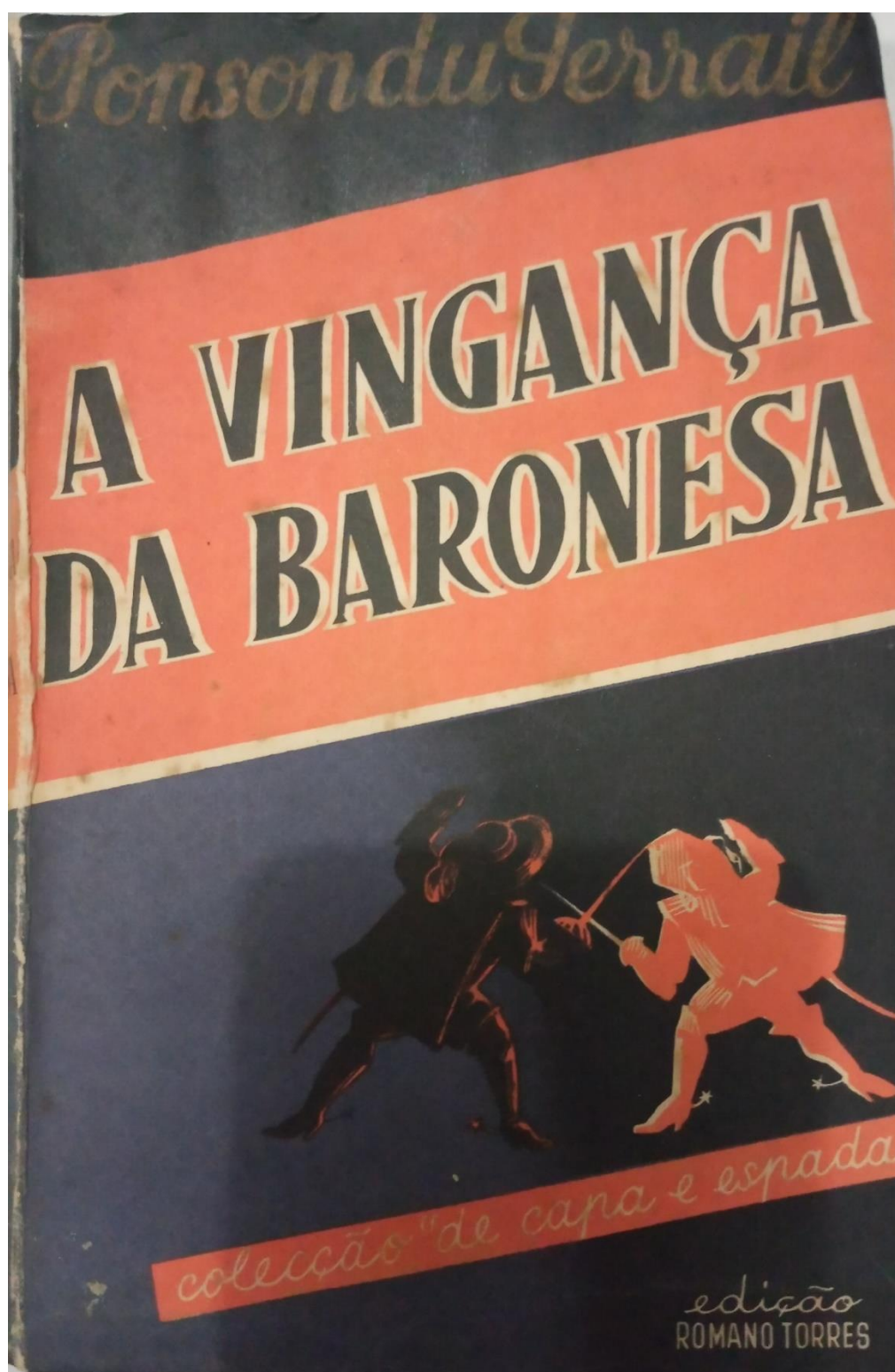
Fonte: Acervo pessoal



A Toutinegra do Moinho, de Émile (Emílio) Richebourg

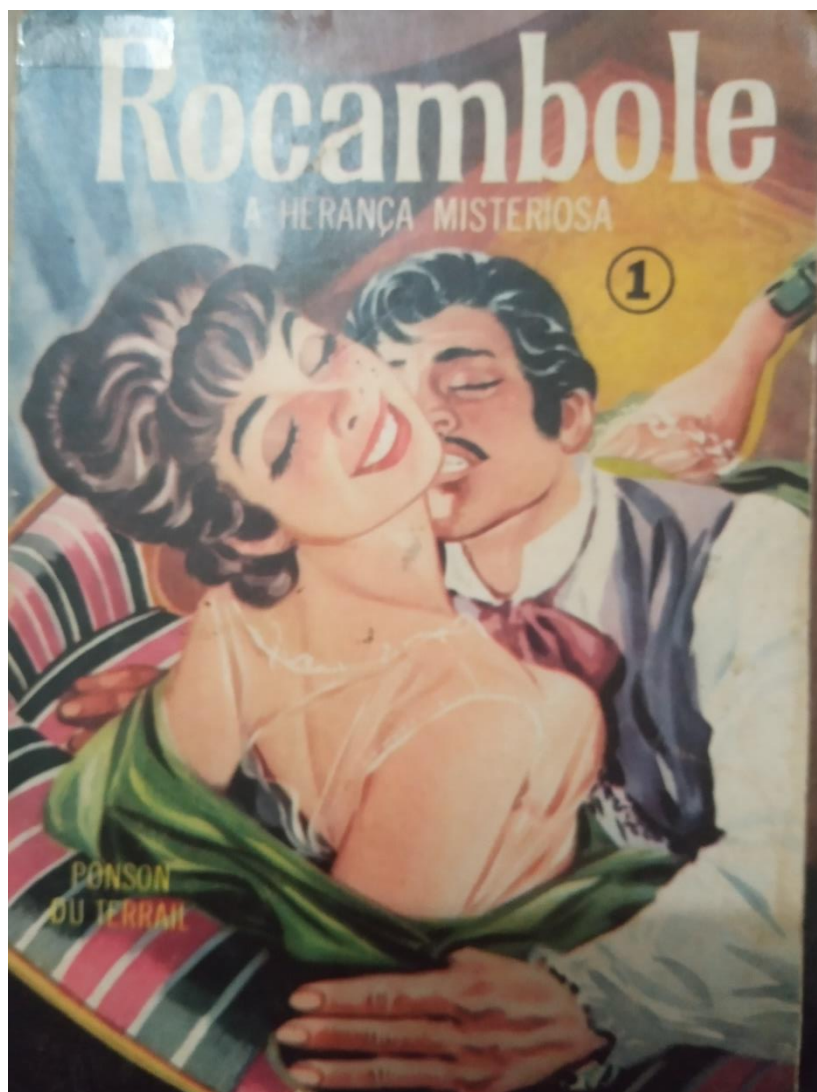
Folhetim da terceira fase – Romance de Vítima

Fonte: Acervo pessoal



Paralelamente à saga Rocambole, Ponson du Terrail também escrevia histórias de vingança.

Fonte: Acervo pessoal

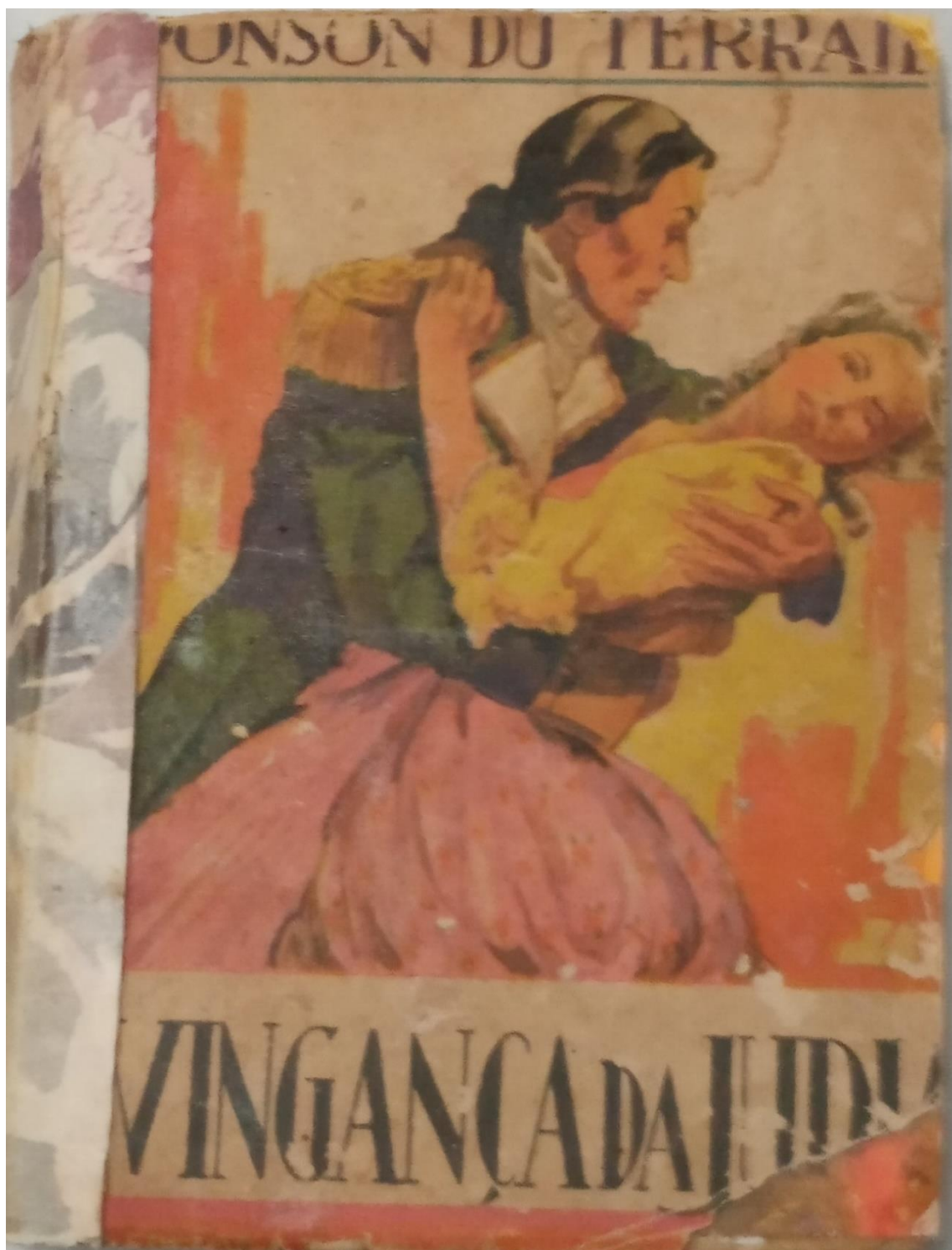


Primeiro volume da saga Rocambole

“A herança misteriosa” ou “Os dramas de Paris”, de Ponson du Terrail

Segunda fase do folhetim.

Fonte: Acervo pessoal



“A vingança da judia”, de Ponson du Terrail

Fonte: Acervo pessoal



“O homem do realejo”, de Ponson du Terrail

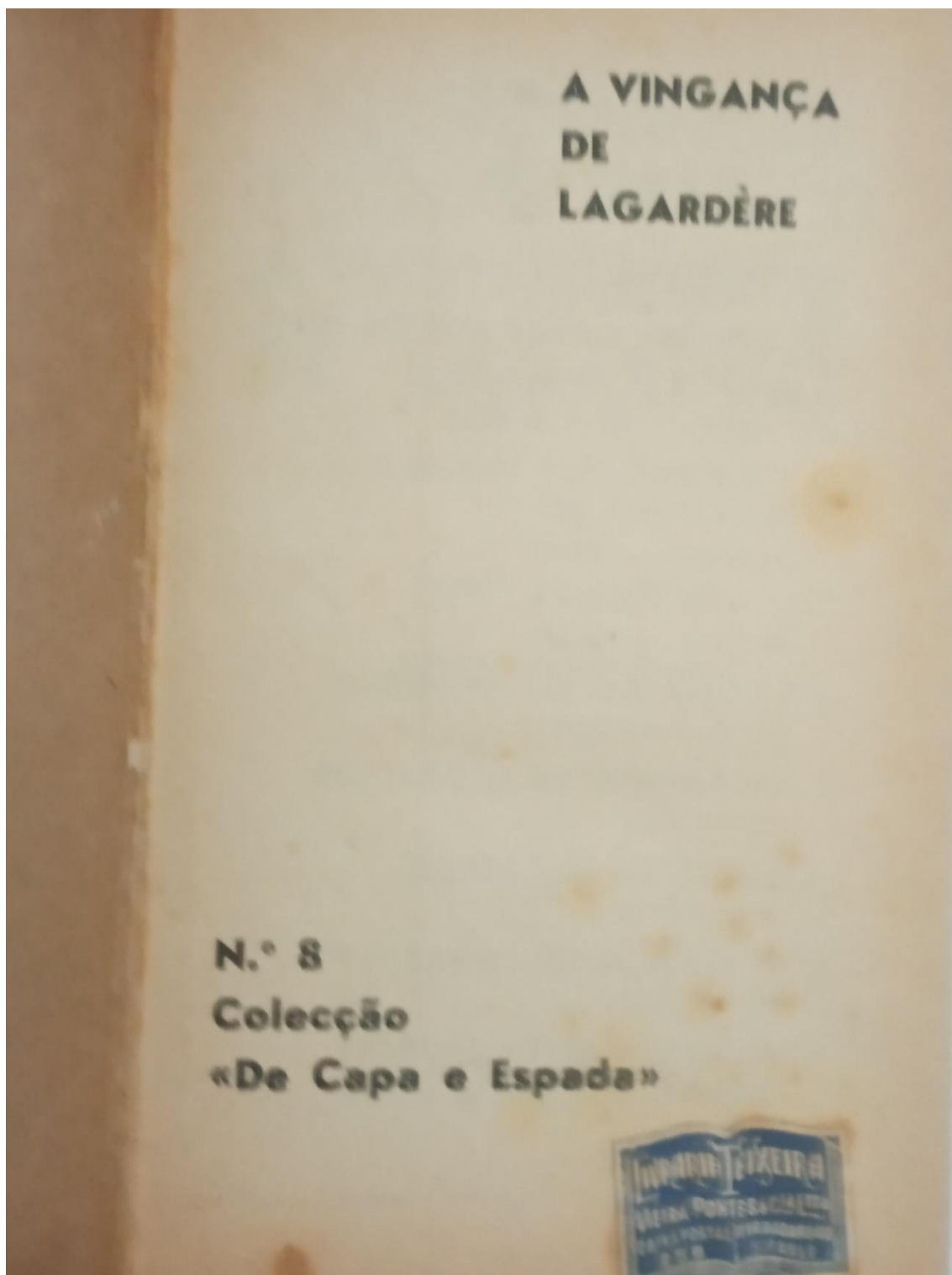
Marlyse Meyer se refere aos folhetins da segunda fase como “Ilíada de Realejo”

Fonte: Acervo pessoal



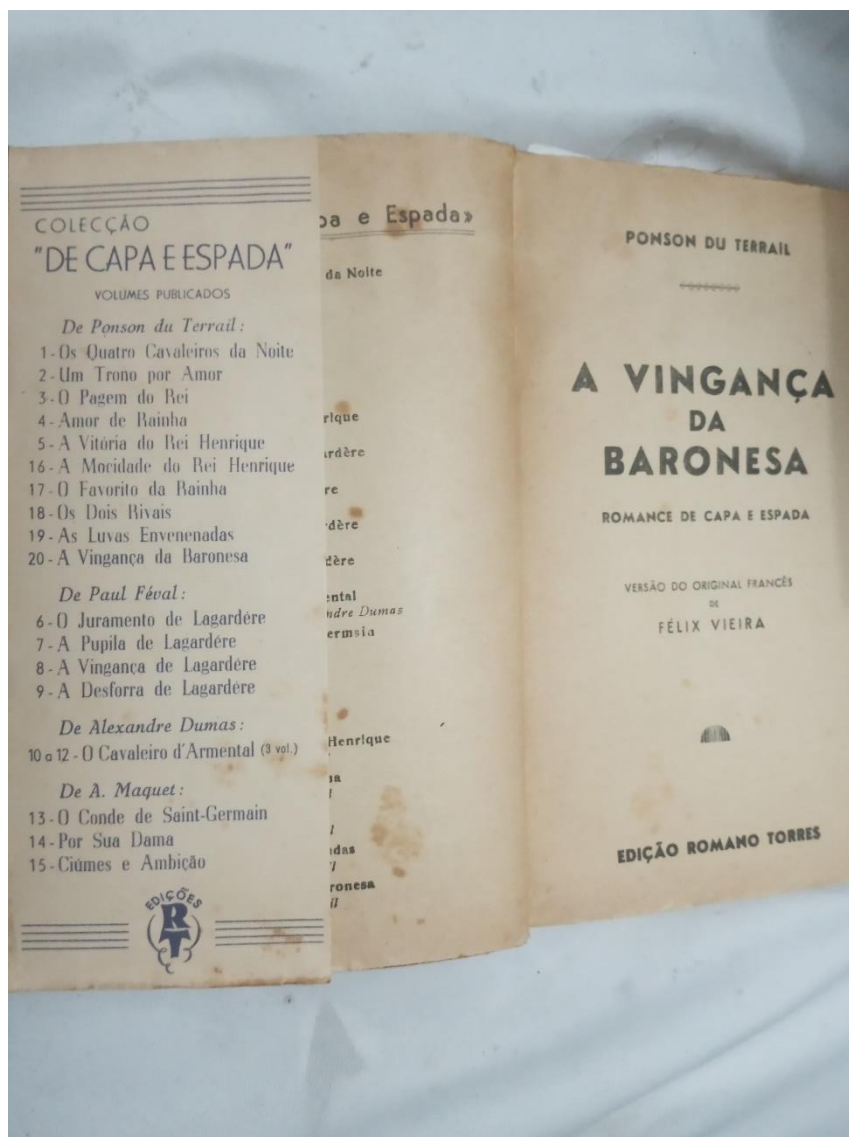
O Cavaleiro Negro, de Ponson du Terrail

Fonte: Acervo pessoal



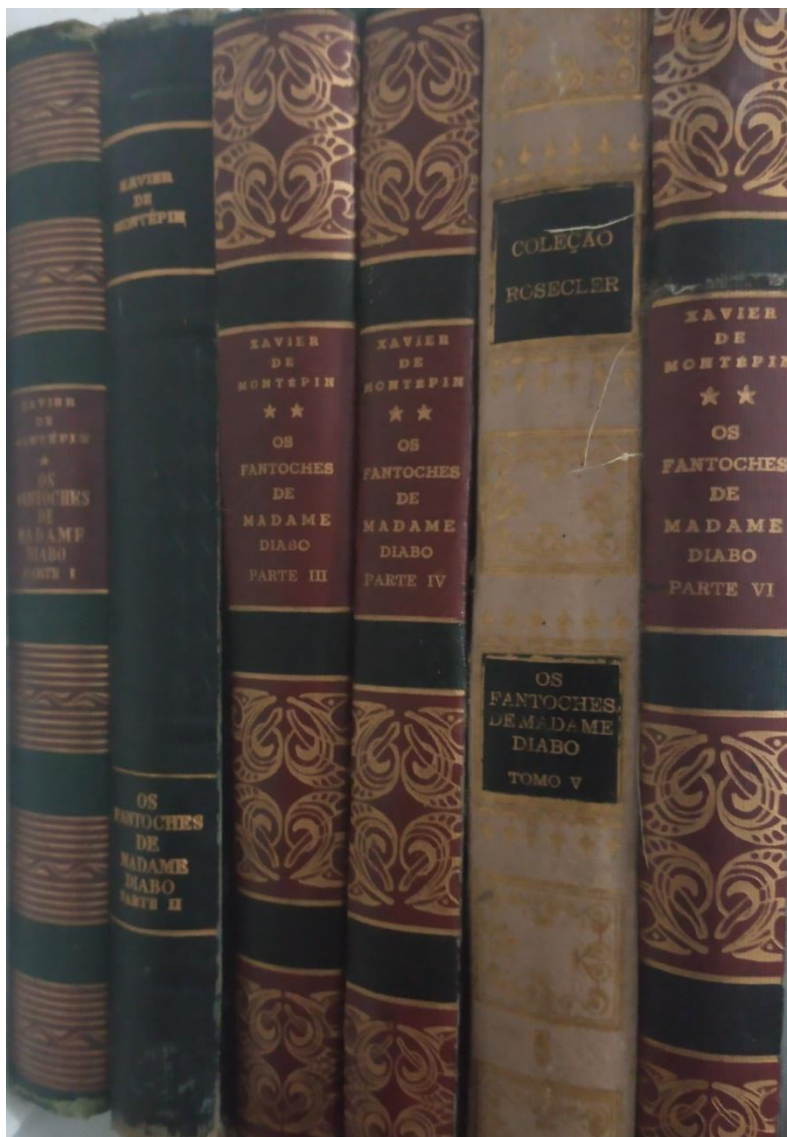
Folha de rosto do romance A vingança de Lagardère, de Paul Féval

Fonte: Acervo pessoal



Na orelha do livro de Terrail, vale destacar o anúncio de três romances de Auguste Maquet: O Conde de Saint-Germain, Por sua dama, Ciúmes e Ambição. Além de colaborar com Alexandre Dumas, ele escreveu seus próprios folhetins e criou seu próprio Conde.

Fonte: Acervo pessoal



“Os fantoches de madame diabo”, de Xavier de Montepin, publicado em seis volumes.

Terceira fase do folhetim – Romance de vítima

Fonte: Acervo pessoal

MARIDO BALEOU AS NÁDEGAS DO PAQUERA
 Mulheres com o marido — Contos com mulher sem fidelidade — Mulher ligada com marido — Foi desafiado e foi batido nos alfinetes — Pág. 3

UMA TRAGÉDIA CARIOCA

ASSASSINOU OS DOIS FILHOS E SE MATOU

Vingança macabra - Abandonada pelo amante Jasão, o famoso autor do grande sucesso "Gota D'Água" - Quando ficou famoso preferiu a filha do rico comerciante - Ciúme foi a causa do treloucado gesto.

LUTA
 DEMOCRÁTICA
 Número 8
 8 COLUNAS

O "rei da casa" infeliz levou garota para a hospital — Depois ela e seu caso acabou — Mulheres continuam sendo infelizes — Decretado preso para malus Pág. 3

Bebeu pinga da macumba e exu baixou como uma fera

Acougueiro cruel congelou o menor

Lacrimas fazem amor na garrafa de bebida

CONFESSOU DEBAIXO DE PAU

OS AUTORES INTELECTUAIS

Paulo Freyre e Chico Buarque de Almeida
 O primeiro, um autor famoso, o segundo, um autor menos conhecido, mas ambos com uma obra-prima que os tornou famosos. Paulo Freyre, autor de "Casa Grande & Senzala", e Chico Buarque de Almeida, autor de "Bom Dia, Boa Noite".

Com 22 anos, Beto, filho de uma mulher, foi batido no hospital. Depois disso, ele morreu. A história é contada no livro "O Rei da Casa" de Paulo Freyre.

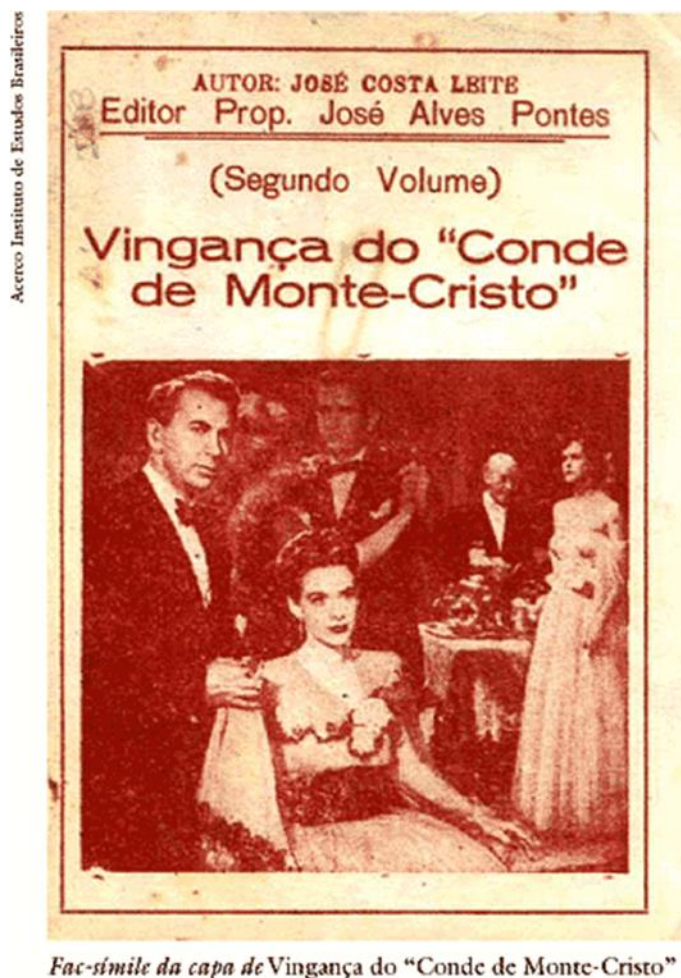
Fonte: Cedoc Funarte



Fac-símile da capa de O romance de um sentenciado

Cordel citado no capítulo 2 da tese

Fonte: FONSECA DOS SANTOS, I. M. **O conde de Monte Cristo nos folhetos de cordel: leitura e reescrituras de Alexandre Dumas por poetas populares.** Estudos Avançados. Print version ISSN 0103-4014. On-line version ISSN 1806-9592 Estud. av. vol.14 no.39 São Paulo May/Aug. 2000. p. 205 – 227. <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142000000200014>>.



Cordel citado no capítulo 2 da tese

Fonte: FONSECA DOS SANTOS, I. M. **O conde de Monte Cristo nos folhetos de cordel: leitura e reescrituras de Alexandre Dumas por poetas populares.** Estudos Avançados. Print version ISSN 0103-4014. On-line version ISSN 1806-9592 Estud. av. vol.14 no.39 São Paulo May/Aug. 2000. p. 205 – 227.

Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142000000200014>>.



Cartaz do filme Le Comte de Monte-Cristo, de Henri Pouctal: a primeira versão da adaptação francesa do romance de Alexandre Dumas foi exibida na Europa em 1918.

Foto da primeira adaptação francesa do Conde para o cinema. Mas a primeira adaptação foi americana. Um filme dirigido por Francis Boggs em 1908.

Fonte: FONSECA DOS SANTOS, I. M. **O conde de Monte Cristo nos folhetos de cordel: leitura e reescrituras de Alexandre Dumas por poetas populares.** Estudos Avançados. Print version ISSN 0103-4014. On-line version ISSN 1806-9592 Estud. av. vol.14 no.39 São Paulo May/Aug. 2000. p. 205 – 227.

Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142000000200014>>.



Rocambole, produção franco-italiana de 1948, e sua sequência: A desforra de Baccarat. Rocambole foi interpretado pelo ator Pierre Brasseur, que interpreta Frederick Lemaître em O Boulevard do Crime. Direção de Jacques de Baroncelli



Em 1963, Rocambole ressurge como agente secreto no filme dirigido por Bernard Borderie



Os mistérios de Paris, 1962, dirigido por André Hunebelle

Fonte: <<https://filmow.com/os-misterios-de-paris-t195205/>>.



Os mistérios de Paris, 1943, direção: Jacques de Baroncelli

Fonte: <https://filmow.com/os-misterios-de-paris-t195205/>

Em 1917, foi produzida na Itália um seriado baseado no romance. Os filmes eram mudos. A série se chamava Parigi Misteriosa e foi dirigido por Gustavo Serena.



Cartaz da minissérie televisiva soviética “O prisioneiro de If” (**Uzник Zamka If**, 1988).

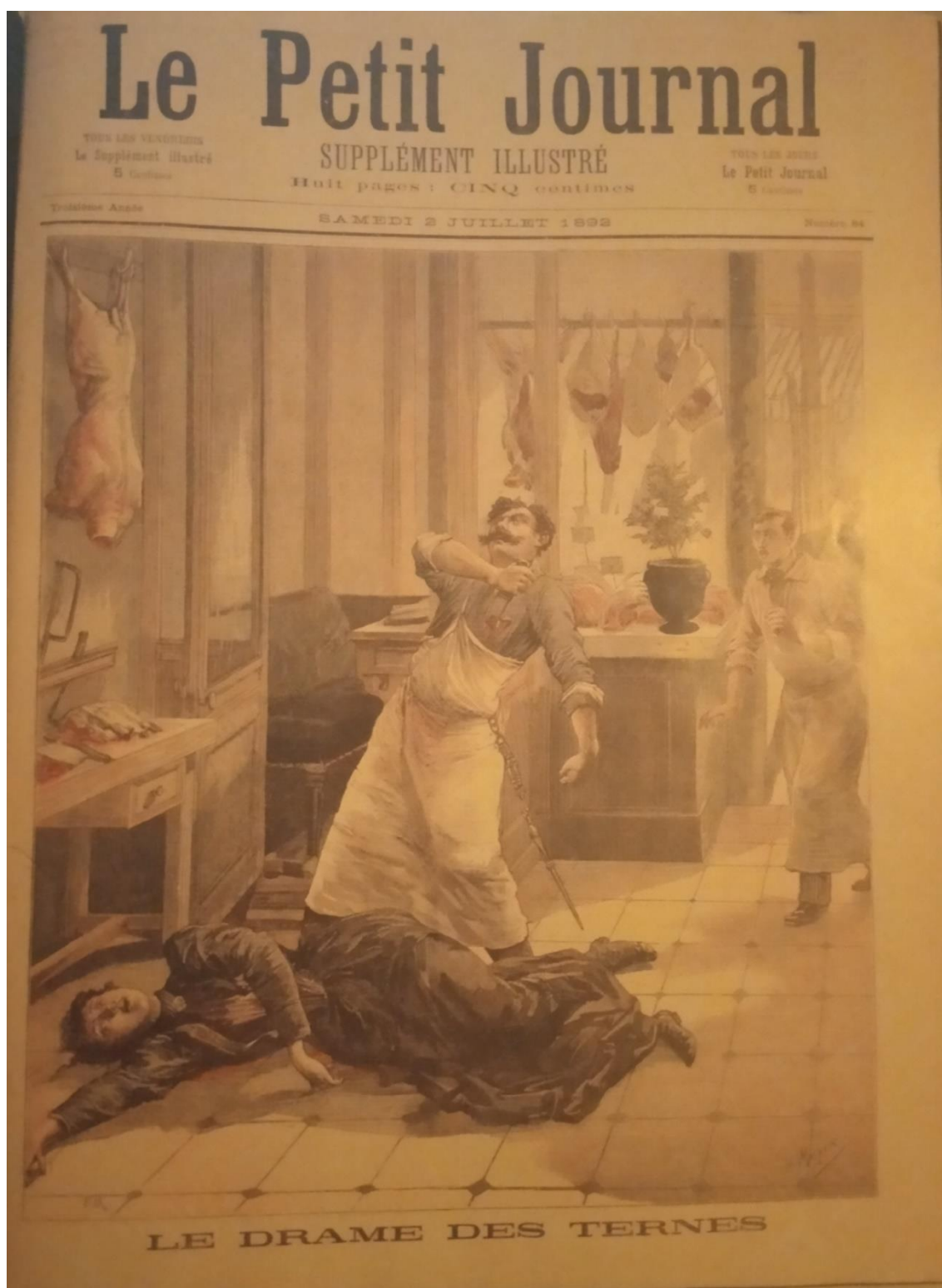


A personagem Haydée na versão soviética.



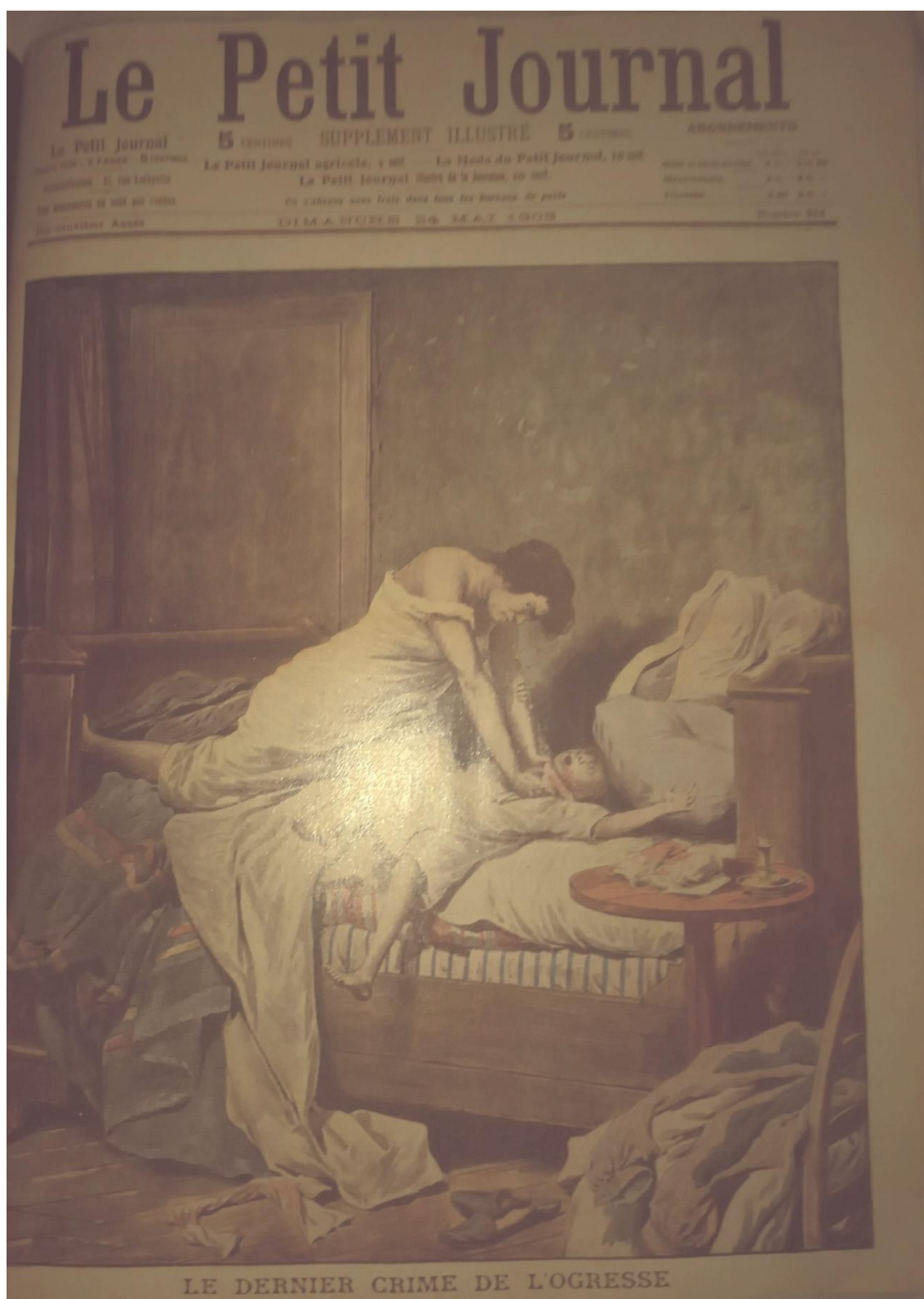
A entregadora de pães, versão cinematográfica do romance de vítima homônimo de Xavier de Montepin. Direção: Maurice Cloche. Ano: 1963.

Fonte: <<https://quelfilmregarder.blogspot.com/2015/07/la-porteuse-de-pain-1963-de-maurice.html>>.



O garçom Eugène Cousin mata a Madame Pluchet, a dona do açougue, com oito facadas no peito. Ele alega que os dois eram amantes e que a matou por ciúme. Mas havia outra versão de que ele a matou, porque ela se recusou a ter envolvimento com Cousin.

Fonte: POMMEREAU, C. Pour la presse populaire, le crime paie. **Le Figaro Beaux Arts Magazine**. Paris, fev. 2010, p. 68-79.



Jeanne Weber, conhecida como a Ogra da Gota Dourada, matou os três sobrinhos e o próprio filho, Marcel. Na imagem, o último assassinato cometido por L'ogresse. Ela foi internada num hospital psiquiátrico.

Fonte: POMMEREAU, C. Pour la presse populaire, le crime paie. **Le Figaro Beaux Arts Magazine**. Paris, fev. 2010, p. 68-79.