

RENATA ALVES DE OLIVEIRA LINS

**SIMULACRO E METAFICÇÃO
HISTORIOGRÁFICA EM *O DOENTE MOLIÈRE*
(2000), DE RUBEM FONSECA**

VITÓRIA
2011

RENATA ALVES DE OLIVEIRA LINS

**SIMULACRO E METAFICÇÃO
HISTORIOGRÁFICA EM *O DOENTE MOLIÈRE*
(2000), DE RUBEM FONSECA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Professor Doutor Pedro José Mascarello Bisch

VITÓRIA
2011

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
(Centro de Documentação do Programa de Pós-Graduação em Letras,
da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

L759s Lins, Renata Alves de Oliveira, 1977-
Simulacro e metaficção historiográfica em *O doente Molière* (2000), de Rubem Fonseca /
Renata Alves de Oliveira Lins. – 2011.
132 f.

Orientador: Pedro José Mascarello Bisch

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências
Humanas e Naturais.

1. Fonseca, Rubem, 1925- . O doente Molière. 2. Metaficção. 3. Literatura e história. 4.
Molière, 1622-1673. I. Bisch, Pedro José Mascarello. II. Universidade Federal do Espírito
Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

RENATA ALVES DE OLIVEIRA LINS

**SIMULACRO E METAFICÇÃO
HISTORIOGRÁFICA EM *O DOENTE MOLIÈRE*
(2000), DE RUBEM FONSECA**

Dissertação de Conclusão do Curso de Pós-Graduação *strictu sensu* em Estudos Literários apresentada à Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Aprovada em 25 de maio de 2011.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Pedro José Mascarello Bisch (UFES) (Orientador)

Profa. Dra. Fabíola Simão Padilha Trefzger (UFES)

Profa. Dra. Maria José Angeli de Paula (UFES)

Prof. Dr. Wilberth Clayton Ferreira Salgueiro (Membro suplente interno)

Profa. Dra. Mariza Silva de Moraes (Membro suplente externo)

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, professor Pedro José Mascarello Bisch, pelo empenho, paciência, compreensão e disciplina que tornaram esse trabalho mais focado em meu objeto de pesquisa.

Ao meu marido Claudio, companheiro inseparável e grande incentivador.

A meus pais que não pouparam esforços para que eu chegasse até aqui.

À amiga Cristina Moura, pelas palavras certas nos momentos mais difíceis.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, que trouxeram contribuições inestimáveis e compartilharam o saber por meio de suas aulas.

A palavra foi dada ao homem para explicar os seus pensamentos, e assim como os pensamentos são os retratos das coisas, da mesma forma as nossas palavras são retratos dos nossos pensamentos.

(Molière)

RESUMO

Estuda as relações entre simulacro e metaficção historiográfica como elementos interdependentes na construção da narrativa. Propõe algumas reflexões sobre os vínculos entre literatura e história, estampadas na obra *O doente Molière* (2000), de Rubem Fonseca (1925 -). Segunda novela escrita pelo autor brasileiro, a obra revisita os acontecimentos que marcaram a vida e que circundaram a morte do comediante francês Molière (1622-1673), a narrativa é construída pelas memórias de um Marquês Anônimo, elemento ficcional, que se apresenta como amigo de Molière. Observa-se que pelo simulacro, o autor apresenta uma nova possibilidade para a morte do dramaturgo. A ficção cria um novo cenário refletindo os acontecimentos oficiais por meio da simulação ao mesmo tempo em que põe em questionamento a verdade científica da história, o que vai ao encontro da classificação de Linda Hutcheon sobre romances pós-modernos e seu caráter crítico sobre o passado.

Palavras-Chave: Simulacro, Metaficção Historiográfica, Rubem Fonseca, Molière

RÉSUMÉ

Étudie les relations entre la simulation et la métafiction historiographique comme des éléments interdépendants dans la construction du récit. Il propose quelques réflexions sur les liens entre la littérature et l'histoire, imprimé dans le livre *O doente Molière* (2000), par Rubem Fonseca (1925 -). Deuxième roman écrit par l'auteur brésilien, le livre revient sur les événements qui ont marqué la vie et la mort fait le tour du comédien français Molière (1622-1673), le récit construit par les souvenirs d'un Marquis Anonymes, élément de fiction, qui se présente comme un ami de Molière . On constate que le simulacre, l'auteur présente une nouvelle possibilité pour la mort du dramaturge. La fiction crée un nouveau scénario reflétant les événements officielles en simulant le même temps remet en question la vérité scientifique de l'histoire, qui se réunit au classement de Linda Hutcheon sur les romans post-moderne et leur nature critique du passé.

Mots-clés: Simulacre, Métafiction Historiographique, Rubem Fonseca, Molière

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 – Encomendando o assassinato de Molière	15
1.1) Capítulos	19
1.1.1) Registros	20
1.1.2) Uma profissão infame	21
1.1.3) Segredos, segredos	22
1.1.4) Um assunto do qual não queria falar	23
1.1.5) Minha outra amante misteriosa	23
1.1.6) Os salões das preciosas ridículas – e das não ridículas	24
1.1.7) Encarnação do demônio	25
1.1.8) Don Juan, o pecador irresistível	26
1.1.9) Sangria, clister e vomitório	26
1.1.10) O labirinto	27
1.1.11) Algumas palavras sobre um amor desvairado	28
1.1.12) La Reynie	29
1.1.13) Breve nota sobre a execução de Marie-Madeleine	30
1.1.14) Anos de melancolia	30
1.1.15) Quem matou Molière	30
1.1.16) Os verdadeiros culpados	31
1.2) Personagens	31
1.2.1) Marquês Anônimo	32
1.2.2) Molière	33
1.2.3) Armande	33
1.2.4) Jean Racine	33
1.2.5) Lully	34
1.2.6) La Grange	34
1.2.7) Michel Baron	34
1.2.8) La Forest	34
1.2.9) Sr. Couthon	35
1.2.10) Luís XIV	35
1.2.11) Marquesa de Montespan	35
1.2.12) Jean de La Fontaine	35
1.2.13) Pierre Mignard	36
1.2.14) Chapelle	36
1.2.15) Dr. Mauvillan	36
1.2.16) Pierre Corneille	36
1.2.17) Príncipe Gaston d'Orleans	36
1.2.18) La Chaussée	37
1.2.19) Marquesa de Brinvilliers	37
1.2.20) Marquise-Thérèse (Mlle. du Parc) e Mlle. de Brie (Catherine Le Clerc du Rozay)	37
1.2.21) Madame de Rambouillet e Madame de Scudéry (Madeleine)	37
1.2.22) Madame de Sévigné	38
1.2.23) Madame de La Fayette	38
1.2.24) O duque François de La Rochefoucauld	38
1.2.25) Marquesa de Maintenon	38
1.2.26) Tiberio Fiorilli	38

1.2.27) <i>Esprit-Madeleine</i>	39
1.2.28) <i>Heriette-Anne d'Angleterre</i>	39
1.2.29) <i>Monsieur</i>	39
1.2.30) <i>Charlotte-Elisabeth da Baviera</i>	39
1.2.31) <i>Padre Roullé</i>	39
1.2.32) <i>Médicos mandantes do crime</i>	40
1.2.33) <i>Antoine Dreux d'Aubra</i>	40
1.2.34) <i>Madame Voisin</i>	40
1.2.35) <i>La Raynie</i>	40
1.2.36) <i>Eggidi</i>	41
1.2.37) <i>Dr. Vallot e Dr. Guénaut</i>	41
1.4) O homenageado	41
1.5) contexto histórico	44
2 - O Teatro francês no século XVII	48
2.1) A farsa Molieresca	53
2.2) O teatro de Molière por Fonseca	57
2.3.1) <i>O doente imaginário</i>	57
2.3.2) <i>As preciosas ridículas</i>	60
2.3.3) <i>Tartufo</i>	61
2.3.4) <i>Don Juan</i>	62
2.3.5) <i>Amor médico</i>	64
2.3) O teatro como instrumento de crítica social	66
3 – Baseado em fatos reais: Rubem Fonseca seu passeio entre ficção e realidade	69
3.1) A verossimilhança na obra de Fonseca	70
3.2) A arte pós-moderna no Brasil	74
3.3) Um autor pós-moderno	78
3.4) Arte de andar nas ruas	83
4 - O Simulacro e a literatura pós-moderna	86
4.1) Os simulacros de Rubem Fonseca e de Molière	94
4.2) Imitando um imitador – Rubem Fonseca destaca pela ficção a polêmica criada por Molière ao caricaturar a vida na corte	97
5 – História, ficção e metaficção	106
5.2) Metaficção em <i>O doente Molière</i>	114
5.3) Os personagens e a Metaficção em <i>O doente Molière</i>	116
5.4) Metaficção de Fonseca aplicada às obras de Molière	119
6 - CONCLUSÕES FINAIS	123
7 - REFERÊNCIAS	128

INTRODUÇÃO

Um homem como Molière merecia ter como assassino o próprio rei

(Rubem Fonseca)

A morte de um dos maiores gênios da literatura francesa gerou lendas e fascínio. “Molière morre no dia 17 de fevereiro de 1673, depois de passar mal durante a apresentação de sua última peça, O doente imaginário” (Fonseca, 2000, p. 144).

Segundo o próprio Fonseca, Molière, acompanhado por sua trupe para a quarta apresentação da última peça escrita pelo dramaturgo francês “O doente imaginário”, desmaiou em cena, mas veio a falecer algumas horas depois, em sua casa, e nos braços de duas irmãs de caridade, que acompanhavam seus momentos de agonia.

Molière foi vítima da tuberculose, doença que o acompanhou a maior parte de sua vida e o levou à morte aos 51 anos de idade. Trezentos e vinte e sete anos depois desse episódio, o escritor, dramaturgo e roteirista Rubem Fonseca reinventa o fato, a tragédia, misturando, alternadamente, doses de realidade e ficção e tendo como pano de fundo as intrigas da corte de Luís XIV, tratado à sua época como o Rei-Sol.

O rei foi o principal protetor de Molière durante sua carreira e era da corte, que o teatrólogo retirava os elementos para compor suas peças, já que “a corte do Rei-Sol tornou-se o modelo mais requintado de vida social em toda a Europa. É o período de esplendor e glória da monarquia absoluta” (LOPES, 1996, p. 19).

Com isso, Molière teve um farto material de observação, transformando fatos do cotidiano da corte em sátiras, cada vez mais críticas e irônicas. “Não é de espantar que Don Juan, obra que ocupa seu lugar ao lado das maiores concebidas por Molière, também fosse violentamente denunciada como licenciosa e atéia”. (GASSNER, 1974, p. 343).

E foi, talvez, a virulência dos ataques de Molière à sociedade da época que despertou em Fonseca a idéia de que o teatrólogo poderia muito bem ter sido morto, já que motivos e suspeitos não faltavam ao enredo da vida do francês. “O padre Roullé escreveu um libelo afirmando que Molière era a ‘encarnação do demônio’, ridicularizara impiedosamente a religião, e que tinha que ser punido”. (FONSECA, 2000, p. 71).

A fatalidade, na farsa fonssequiana, se transforma em assassinato. Molière para Fonseca fora envenenado – crime, aliás, comum na França do século XVII, como afirma o próprio autor: “Sempre foi fácil conseguir venenos nesta cidade” (FONSECA, 2000, p. 114).

Este é o ponto de partida para uma narrativa em primeira pessoa, contada por “um certo” Marquês Anônimo, amigo de Molière e amante de sua mulher Armande. O narrador é o único detentor da verdade, mas para poupar-se da censura por estar envolvido com a mulher do amigo e por ter uma amante misteriosa também envolvida em assassinatos por envenenamento, guarda segredo sobre crime contra Molière. E mais, ao saber que o amigo fora envenenado, procura um padre para dar-lhe a extrema unção e não um médico para tentar salvar-lhe a vida.

A história é contada pelo Marquês, como um livro de memórias ou um diário. Ele divide com o leitor a angústia de se sentir responsável pela morte do amigo. Para tentar amenizar a culpa, parte em uma incansável busca pela verdade: quem teria cometido o crime e por qual motivo?

Em torno dessa história farsesca, o autor discute temas que faziam parte da vida de Molière, como revelam as obras voltadas para a história do teatro –, prática comum na obra fonssequiana, que em várias ocasiões pauta-se em pesquisas biográficas para amparar uma história fictícia. Assim, ele se apropria de fatos, como a relação de Molière com a corte, o clero e os médicos, para reinventar a morte do teatrólogo, como uma nova possibilidade, uma nova leitura. Os atores sociais atacados por Molière se transformam em suspeitos dentro da recriação de Fonseca.

Neste sentido, a proposta deste trabalho é analisar na obra *O doente Molière*, segunda novela escrita por Rubem Fonseca, algumas nuances que caracterizam a simulação

nessa narrativa, procurando, assim, identificar dentro do texto os elementos que indicam a noção de falso e falsário. Partindo de uma história existente, Fonseca a subverte, criando uma nova história. Dessa forma, o “autor cria seus duplos, através dos quais deforma e inverte sua própria imagem, como num espelho” (FIGUEIREDO, 2003, p. 58).

Pretende-se destacar na obra a sua intenção de simulação. Isso é facilmente identificado na forma como o livro é estruturado. Antes de iniciar a narrativa, os personagens são apresentados um a um por ordem de aparição, como é feito no teatro. Isto sugere a intenção de Fonseca em “encenar” a morte de Molière.

A história que é contada não tem a intenção de narrar um fato, simplesmente, mas objetiva mudá-lo, teatralizá-lo. Nesse sentido, Fonseca se aproxima de Molière, já que ao levantar a suspeita de que as “vítimas” do dramaturgo poderiam se transformar em suspeitos, ele repete, no campo literário o trabalho de Molière no teatro, que ao observar a realidade que o cerca, a corte de Luís XIV, também a reinventa, expondo seus aspectos pitorescos ou ridicularizando-os no palco. Temos, portanto, dois tipos de simulacro, o praticado por Fonseca e o utilizado por Molière.

Nesse contexto, *O doente Molière* é um simulacro de narrativa, em que o autor não narra uma história fictícia somente, ele simula dentro de um cenário imaginário uma história real – segundo relatos oficiais – mas recriada, tal como no teatro de Molière.

Outro aspecto a ser analisado na obra *O doente Molière* é a questão da metaficção historiográfica. No sentido não de rejeitar, mas de abrir um leque de discussão acerca da história oficial, o autor mostra outras possibilidades para um fato passado. É neste sentido que Linda Hutcheon define o conceito de "metaficção historiográfica", que se refere a obras de ficção pós-modernas que partem de um fato histórico para a sua ficcionalização e re-interpretação.

A autora salienta os dois aspectos fundamentais desta ficção: seu carácter metadiscursivo e sua relação com a historiografia. “Com esse termo, refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo

assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos” (HUTCHEON, 1991, p.21).

Para Hutcheon, esta "destotalização" da História acontece por meio de uma nova leitura sobre a versão oficial do acontecimento histórico e a apresentação de outras possibilidades, outras interpretações, que, para a literatura, seriam tão válidas quanto à matriz, isto é, o relato histórico.

Por fim, pretendemos observar como esses dois conceitos: simulacro e metaficção historiográfica se tornam interdependentes. Ou seja, como um é necessário para que o outro possa se manifestar na narrativa. O simulacro se fará pela metaficção, tomando os acontecimentos históricos para simular uma nova possibilidade de leitura e a metaficção fará sua análise da história pela literatura, por meio do simulacro.

Para desenvolver o estudo sobre a obra *O doente Molière* adotamos uma metodologia baseada na pesquisa bibliográfica, elaborada a partir de material já publicado sobre os temas a serem tratados e sobre a obra. O material foi constituído principalmente de livros, artigos, filmes, periódicos, além de pesquisas de conteúdos relacionados ao assunto, disponibilizados na Internet.

A análise foi feita através do método dedutivo. Procedimento proposto pelos racionalistas Descartes, Spinoza e Leibniz em que só a razão é capaz de levar ao conhecimento verdadeiro. O objetivo é explicar o conteúdo e atingir as metas traçadas, por meio de uma cadeia de raciocínio partindo do geral para o particular, culminando em uma conclusão sobre as premissas.

Para isso, foi feito um levantamento prévio sobre a vida e obra de Molière, personagem central da trama, além de um estudo relativo à trajetória do autor da obra, Rubem Fonseca. Uma pesquisa sobre os temas simulacro, ficção e meta-ficção historiográfica, também serviram de aporte para a elaboração deste trabalho. A análise das peças de Molière e de material sobre a história do teatro, também foram incluídos na pesquisa.

1 - Encomendando o assassinato de Molière

A trama é o carro-chefe da literatura. Tudo mais, o estilo, a maneira de contar, os experimentos, deve estar a seu serviço
(Adolfo Bioy Casares)

Lançada em 2000, pela editora Companhia das Letras, *O doente Molière* é a segunda novela escrita por Rubem Fonseca¹. Com 147 páginas, a história é contada em 15 capítulos, mais um prólogo intitulado Registros, acrescentando-se, ainda, uma breve biografia do escritor-personagem, Molière, e uma nota mais breve ainda sobre o escritor do livro, Rubem Fonseca.

A obra foi o quarto livro lançado pela editora, dentro da coleção Literatura ou Morte, que tinha a pretensão de lançar 12 obras, mas só conseguiu publicar oito. Em 2000, quando os quatro primeiros livros chegaram ao mercado, a editora participou da Bienal do Livro em São Paulo para um debate sobre crime e ficção. A ideia foi reunir autores consagrados da atualidade para revisitar mestres da literatura mundial.

Para mostrar a nova coleção "Literatura ou Morte", a Companhia das Letras promoveu na Bienal do Livro o debate "Os Crimes da Ficção", com Alberto Manguel, Leandro Konder, Moacyr Scliar e Bernardo Carvalho. Os quatro autores fazem parte do projeto, que envolve a edição de 12 livros, em que os personagens centrais são escritores de renome internacional. (FOLHA ONLINE, 2000).

A coleção foi objeto de análise do professor Teodoro Koracakis², sobre obras por encomenda. O trabalho foi apresentado no Intercom³, em 2008 e traz uma avaliação de como as editoras interferem no trabalho do autor, no intuito de procurar formas de aumentar as vendas, formando coleções com obras encomendadas a autores

¹ – a primeira foi *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*, de 1997.

² Doutor em Literatura Comparada pela Uerj (2006), sócio da INTERCOM e analista de projetos da FINEP / MCT,

³ Trabalho apresentado no NP produção Editorial do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado em Natal (RN) de 2 a 6 de setembro de 2008.

consagrados. Na avaliação do professor, a tentativa é agregar valor à mercadoria com a união da literatura de consumo, própria da pós-modernidade, à literatura canônica.

O professor recorreu ao artigo *O que é um autor?* publicado por Michel Foucault⁴, em 1969, para mostrar como o nome do autor agrega valor ao conteúdo que se quer passar.

Mas os discursos "literários" não podem mais ser aceitos senão quando providos da função autor: a qualquer texto de poesia ou de ficção se perguntara de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto. O sentido que lhe é dado, o status ou o valor que nele se reconhece dependem da maneira com que se responde a essas questões. E se, em consequência de um acidente ou de uma vontade explícita do autor, ele chega a nós no anonimato, a operação é imediatamente buscar o autor. O anonimato literário não é suportável para nós; só o aceitamos na qualidade de enigma. A função-autor hoje em dia atua fortemente nas obras literárias. (FOUCAULT, 1969, p.07)

O nome do autor, explica Foucault, não é apenas um nome próprio. Ele agrega uma série de características que formam um discurso. Dizer que tal texto pertence a tal autor, o reorganiza dentro de um espaço, o classifica. Mais do que rotular uma obra, o nome do autor, dá àquele texto um status. Se antes o homem buscava a "credibilidade" atribuída à assinatura apenas aos textos científicos, hoje o anonimato é visto com desconfiança também nas obras literárias.

Para Foucault a forma como a crítica identifica o autor é derivada da maneira com que a tradição cristã autenticou seus textos. Ele recorre aos critérios listados por São Jerônimo para nomear as obras coletivas. Entre os pontos, fica latente a necessidade de padrão do trabalho do autor, uma linha de coerência que dê legitimidade ao trabalho como um todo e assegure ao nome do autor a tal credibilidade.

⁴ Em 1970, na Universidade de Búfalo (Estado de Nova Iorque), Foucault oferece uma versão modificada dessa conferência, publicada em 1979 nos Estados Unidos (ver 11- 258, vol.III da edição francesa desta obra). As passagens entre colchetes não figuravam no texto lido por M. Foucault em Búfalo. As modificações que ele tinha feito estão assinaladas por uma nota. M. Foucault autorizou indiferentemente a reedição de uma ou da outra versão, a do Bulletin de la Société Française de Philosophie na revista de psicanálise Littoral (n. 9, junho de 1983), e aquela do Textual Strategies no The Foucault Reader (Ed. P. Rabinow. Nova Iorque, Pantheon Books, 1984).

Segundo estes critérios, o autor deve ser definido pelo nível constante de valor, sendo eliminadas de sua lista de obras, aquelas consideradas “inferiores”. O campo de coerência conceitual e teórica também é um ponto que deve fazer parte da trajetória do autor, assim como a unidade estilística. Além disso, o momento histórico, definido pelo encontro de acontecimentos não deve ser esquecido na identificação de quem escreve.

Na análise de algumas coleções lançadas por importantes editoras, Koracakis vai explicitar que esta valoração do nome do autor, para legitimar e agregar valor à mercadoria livro, por meio de obras por encomenda, é uma realidade constante no mercado literário. O professor destaca que a autoria é determinante para a aceitação da obra. Assim como o embasamento metodológico passou a ser determinante para a os enunciados científicos, a autoria tornou-se, a partir do século VXII, fundamental para a valoração da obra literária.

Ainda segundo Koracakis, os quatro primeiros livros da coleção foram lançados em 2000. Os números mostram por que a coleção não foi concluída, sendo encerrada no ano seguinte com apenas oito obras. O primeiro livro foi *A Morte de Rimbaud*, de Leandro Konder, que vendeu 4.716 exemplares. Em seguida veio *Stevenson sob as Palmeiras*, de Alberto Manguel, não passando de 2.746. *Medo de Sade*, de Bernardo Carvalho, atingiu a marca de 2.823. Rubem Fonseca surpreendeu: *O doente Molière* vendeu 11.262. Nenhum dos livros, porém, obteve uma vendagem considerada extraordinária. O que atingiu a maior volume de venda foi *Borges e os Orangotangos Eternos*, de Luis Fernando Veríssimo, com 19.379 exemplares vendidos.

A ideia do tema, segundo o editor Luiz Schwarcz, tomou forma depois de um encontro seu com o filósofo Leandro Konder, no qual este último lhe entregou os originais de um pequeno romance intitulado *A morte de Rimbaud*. A partir da leitura dessa obra, o editor pediu a vários escritores de prestígio – mais uma vez uma coleção deixa de fora escritores iniciantes – que escrevessem romances com duas regras básicas: um crime no enredo e o nome de um autor consagrado já falecido no título. (KORACAKIS, 2008, p.5)

A crítica de Koracakis, aqui, coloca em questionamento o papel da arte na condição pós-moderna. Em um tempo em que o mundo é dominado pelo mercado e o valor de algo é avaliado pelo seu valor de mercado. A interrupção da coleção mostra

claramente, como esta valoração monetária interfere no fazer literário. Se no renascimento os mecenas patrocinavam pintores e escritores com o objetivo de conseguir reconhecimento social, na cultura pós-moderna a obra de arte entra no mecanismo capitalista como produto consumível e rentável. Para legitimar o produto e agregar valor à mercadoria, os autores consagrados, como no caso de Fonseca, são vedetes dentro das editoras, porque conseguem fazer uma literatura que atinge às massas.

A literatura de Fonseca, porém, consegue ir além do mero consumismo. Ela é aceita e analisada pelos meios acadêmicos, por conta de suas várias aberturas dentro do texto. Com isso, o autor consegue o que para muitos estudiosos é considerada uma proeza, atender ao mercado e fazer literatura de qualidade.

Os livros da coleção seguem um padrão gráfico, assinada pelo designer Raul Loureiro projetou uma capa com fundo em duas cores: a parte de cima é preta e a de baixo em três opções de cores quentes – amarelo, vermelho ou azul. No título, os nomes do autor e do homenageado se tocam e se misturam. O nome do autor-personagem e o sobrenome do autor da obra vêm em um formato maior. O título e o primeiro nome do autor do livro em uma fonte menor.

Ao abrir o livro, o leitor vai encontrar, além da primeira folha em branco com a logomarca da editora, duas páginas subseqüentes: a primeira com o nome do autor, a segunda com o título da obra; os dois nomes, mais uma vez, são propositalmente dispostos com a mesma estrutura, para que as palavras “FONSECA” e “MOLIÈRE” se confundam ou, no mínimo, se assemelhem. Este formato pressupõe que a intenção seria aproximar o autor homenageado do autor da obra-homenagem.

Ao contrário dos demais volumes da coleção que apresentam fotos dos dois escritores na orelha, em *O doente Molière*, apenas o dramaturgo francês é retratado. O espaço apresenta apenas um pequeno resumo do que será encontrado no livro e uma foto de Molière, o que reforça a ideia defendida por Fonseca, seguindo Joseph Brodsky, de que

a verdadeira biografia de um escritor está nos seus livros⁵. Mais adiante, porém, falaremos mais atentamente sobre as aproximações entre criatura e criador.

Para melhor apresentar a obra que será objeto de estudo deste trabalho, passemos a uma apresentação dos capítulos que compõem o livro e dos personagens que aparecem na obra de Fonseca.

1.1) Capítulos

O ponto a ser destacar na leitura de *O doente Molière* é seu caráter ficcional. Embora o livro se baseie em fatos registrados na história do teatro sobre o dramaturgo francês, e traga elementos e personagens, que segundo estas mesmas obras fizeram parte da vida dele, o fato principal que é contado, a morte de Molière, é um acontecimento que só existiu na imaginação de Fonseca. Isto é, o autor usa como pano de fundo os relatos históricos sobre a vida do comediante francês, mas introduz um elemento ficcional, que seria o seu assassinato e não uma morte natural, criando assim uma nova história.

Antes de analisar o caminho percorrido por Fonseca para recriar o universo de Molière, é preciso pensar no processo de construção da trama. Do pouco que se sabe a respeito do trabalho de Rubem Fonseca, ou do pouco que ele mesmo deixa escapar nas entrelinhas de suas obras, percebe-se que o processo de criação de suas narrativas está sempre ligado a muita pesquisa, para reforçar a presença da verossimilhança.

O universo fonsequiano, criado por uma atenta observação do cotidiano e uma vasta demonstração de leitura sobre o objeto da narrativa, transforma as obras de Rubem Fonseca em um caminho de diálogo entre a ficção e a realidade.

Como já dito, o autor mesmo sentenciou que sua biografia está explícita em suas obras. Assim, não é raro encontrar nas personagens de Rubem Fonseca elementos que revelam suas marcas. O livro de contos *Diário de um fescenino*, de 2003, é explicitamente autobiográfico, e a repetição de personagens e as anáforas usadas pelo autor em outras

⁵ Retirado do site de Rubem Fonseca [http://portalliteral.terra.com.br/rubem_fonseca/].

obras também revelam nuances de sua personalidade. Por meio do narrador, muitas vezes em primeira pessoa, Fonseca deixa falar seu duplo.

Em *O doente Molière*, não é diferente. O Marquês Anônimo também apresenta traços comuns às personagens fonssequianas. Libertino e culto, ele busca, por meio da investigação, desvendar um mistério.

Essa não foi, porém, a primeira vez que Fonseca homenageia um mestre das artes. Em 1094, o romance *O selvagem da ópera*, trata de uma forma de ensaio para um roteiro de cinema, a trajetória do compositor e maestro brasileiro Antônio Carlos Gomes.

O fato de o autor buscar em uma história real elementos para construir sua ficção também não é uma novidade na trajetória de Rubem Fonseca. Antes de descobrir a literatura, atuou muitos anos como comissário de polícia, no Rio de Janeiro, e confessa ter retirado das ocorrências policiais muitos elementos para suas histórias⁶.

Passemos agora a uma descrição e análise dos capítulos que compõem a obra *O doente Molière*

1.1.1) Registros

A primeira parte do livro, intitulada “Registros”, presta-se a apresentar o narrador da história e a registrar alguns elementos importantes. Na verdade é um prólogo que tem uma importância fundamental para o enredo, já que ele revela muito da personalidade de Marquês Anônimo, que é quem vai contar a história.

Aqui, o narrador deixa transparecer uma ponta de frustração, pois sonha escrever para o teatro, mas depois de levar um texto a dois dramaturgos, Racine e Molière, desiste de seguir a carreira.

Gostaria de escrever para teatro, de ser como o meu amigo Molière ou como Racine. Um dia escrevi uma tragédia e levei-a para Racine

⁶ Essas informações foram obtidas no site do autor [http://portalliterat.terra.com.br/rubem_fonseca/]. Acessado em 20/06/2009.

ler, pois estava inseguro, como todo autor iniciante. Esperava, é claro, que Racine gostasse da minha peça. (FONSECA, 2000, p. 15)

Embora tenha se mostrado decepcionado com Racine, por conta da dureza de suas palavras, o Marquês Anônimo também afirma não ter guardado mágoa do amigo Molière, dizendo, inclusive, que o amava. Isto porque Molière, ao comentar o manuscrito do amigo, tem todo o cuidado para não magoá-lo. Racine é mais duro e recomenda, inclusive, que o Marquês passe a escrever cartas.

E são justamente as anotações do Marquês, uma espécie de diário, que constituem o livro, contado em primeira pessoa, como uma confissão. Para o Marquês, as intrigas da corte estão ligadas à morte de Molière. O comediante teria sido vítima, na opinião do narrador, da conjuntura social que descrevia em suas peças.

Registrada a presença do Marques Anônimo, o autor segue para o primeiro capítulo de fato. “Uma profissão infame” vai contar a morte fictícia de Molière. O Marquês inicia seu relato com Molière encenando *O doente imaginário*, última obra do comediante antes da morte.

1.1.2) Uma profissão infame

Esse é o primeiro capítulo do livro e narra os últimos momentos de Molière, iniciando pelo fato de ter passado mal em cena, passando pela percepção do Marquês Anônimo de que havia algo errado e culminando com a morte do dramaturgo.

Já neste primeiro capítulo, o Marquês faz apontamentos sobre a difícil relação entre Molière e a sociedade da época. A peça que encenara pouco antes de morrer, *O doente imaginário*, ridicularizava a medicina e criticava a sociedade, sempre ávida pelo poder e pela fortuna.

O narrador aponta neste capítulo uma faceta da personalidade de Molière. A melancolia, que o acompanhou desde jovem e que se tornara pior no final da vida, presente também no momento de sua morte. Esta parte, o autor preferiu reproduzir com fidelidade os relatos que desenham a cena da morte de Molière, que só teve companhia de duras

freiras desconhecidas em seus momentos de agonia: “o Sr. Couthon conseguira trazer duas freiras que assistiram os últimos momentos do comediante” (FONSECA, 2000, p. 24).

Molière faz, então, a revelação que vai nortear todo o enredo da obra, afirmando ao amigo que fora envenenado. Também neste capítulo, mostra-se o conflito da história, o fato de o amigo de Molière, o Marquês, ter procurado um padre para dar-lhe a extrema-unção e não um médico para tentar salvar-lhe a vida. Tal fato sugere ao leitor que o Marquês pudesse ser um dos suspeitos.

O narrador passa então a entrar no sentido da frase que dá nome ao capítulo: uma profissão infame. Ao procurar um padre, tem negado o pedido para que atendessem ao amigo, pois os comediantes, por exercerem uma profissão considerada infame, são excomungados. Como Molière houvera negado a possibilidade de renunciar a sua carreira, para obter o perdão, não tinha o direito de ter um enterro cristão e somente com a intervenção do rei ele pode ser sepultado em uma cerimônia simples depois de três dias insepulto.

1.1.3) Segredos, segredos

No capítulo seguinte, o Marquês Anônimo vai explicar o motivo pelo qual escondeu a revelação de que Molière fora envenenado. Segundo o narrador, esse queria se proteger, pelo fato de ser amante da mulher do amigo. Caso o motivo da morte fosse descoberto, ele poderia transformar-se em principal suspeito. Em outro momento da história, o leitor vai perceber que não é só isso que o fez esconder tão perigoso segredo.

Embora tenha reinventado a morte de Molière, ao final do terceiro parágrafo deste capítulo, o autor deixa escapar o real motivo da morte do comediante, quando o médico dele explica que a causa da morte fora o rompimento de uma veia, causado, segundo os médicos, por violentos ataques de tosse. Segundo Gasner, durante quase toda a vida Molière sofrera de tuberculose, com pouco mais de 50 anos, a doença se agravou, mas contrariando conselhos de amigos e sem querer causar danos à trupe insistia em atuar.

No parágrafo seguinte, o Marquês Anônimo vai afirmar que o sangue deve ter derramado para fora do corpo, como acontece nos casos em que os acessos de tosse, nos tuberculosos, provocam sangramento pelas vias aéreas. Esta foi, segundo historiadores o motivo da morte do dramaturgo: “Na 4ª apresentação, ao pronunciar a palavra juro, teve uma forte hemorragia bucal; levado para casa morreu na mesma noite” (RONAI, 1973, p.55)

Em seguida, ele narra a importância das irmãs Madeleine e Armande na vida do comediante, a primeira, amante de Molière, e a segunda, sua esposa. Também faz um breve resumo sobre a carreira do teatrólogo e, novamente, sobre suas crises de melancolia. O narrador termina o capítulo tentando justificar, talvez para ele mesmo, o fato de não se sentir culpado por trair o amigo morto e de sua necessidade de encontrar o assassino do comediante.

1.1.4) Um assunto do qual não queria falar

O terceiro capítulo do livro parece estar deslocado da história, a não ser por um único nome “marquesa de Brinvilliers”, que terá sua história contada no capítulo 12 e que, na verdade, não teve uma relação com a morte de Molière, mas sim com o Marquês Anônimo e com venenos.

O capítulo, que tem pouco mais de uma página, conta o clima e os detalhes de uma execução. A morte em praça pública fora a pena a um certo La Chaussée, introduzido na casa dos irmãos da marquesa para que os envenenassem. O homem foi preso e a marquesa escapou da condenação fugindo para a Inglaterra. O título do capítulo intriga, mas no decorrer da história poderá ser compreendido melhor.

1.1.5) Minha outra amante misteriosa

No capítulo quatro, o narrador fala de seu relacionamento com Armande, a mulher de Molière. Chama a atenção o fato de o interesse do Marquês pela amante só existir enquanto Molière estava vivo. Depois da morte do amigo, o marquês deixou de procurar Armande em sua casa e passou a evitá-la. Como motivo, o narrador argumenta que estava “alucinadamente apaixonado por outra mulher”.

Mesmo assim, o narrador confessa ainda sentir desejo pela antiga amante e, depois de uma cena de sexo ardente, fala em suposição sobre o envenenamento de Molière. O diálogo deixa no ar a suspeita de que Armande pudesse estar envolvida, mas rapidamente o narrador muda de assunto e passa a falar sobre sua outra amante, que só terá o nome revelado mais tarde.

A seguir, o Marquês se lembra de outros envenenamentos e começa a fazer conjecturas sobre o autor e a motivação da morte de Molière. O capítulo termina com representação do envenenamento social pelo qual passou o comediante.

Ao imaginar membros da nobreza, da classe médica e do clero segurando frascos de veneno, o narrador sugere que Molière fora vítima da própria sociedade que criticava. Para o Marquês Anônimo todos queriam que Molière desaparecesse e que suas peças fossem esquecidas, pois incomodavam, ridicularizando o modo de viver na França absolutista.

1.1.6) Os salões das preciosas ridículas – e das não ridículas

A partir do quinto capítulo, o Marquês Anônimo inicia suas investigações sobre a morte de Molière e passa a frequentar os meios por onde passavam os principais inimigos do comediante. Ao fazer isso, o autor mergulha no universo em que vivia Molière, mostrando os costumes e o comportamento da sociedade daquela época.

A primeira parada do marquês é no salão de uma das damas da corte de Luís XIV. Aqui o autor relembra a história de uma das mais famosas montagens de Molière: *As preciosas ridículas*, que fala da futilidade e da frivolidade da corte, sobretudo das mulheres da época.

O autor faz aqui uma descrição dos salões mais importantes da França e de sua contribuição para a efervescência cultural da época. Os salões eram frequentados pela nobreza, mas também por atores, escritores, músicos e outros artistas. Muitas dessas “ridículas” eram profundas conhecedoras de arte, incentivavam os artistas e divulgavam

as produções. Algumas escreviam protegidas por pseudônimos, contribuindo, assim, para a produção literária da época.

O Marquês conclui esse capítulo deduzindo que naquele meio não havia motivos para que alguém daquele mundo pudesse envenenar Molière, já que embora houvesse algumas reações negativas à ridicularização das senhoras da corte, aos poucos a montagem de *As Preciosas Ridículas* deixou de indignar as mulheres que eram “alvos” da sátira.

1.1.7) Encarnação do demônio

Neste capítulo, o autor vai falar sobre uma das mais polêmicas montagens de Molière, *Tartufo*, e de sua relação com a igreja católica. A crítica dura do comediante à ganância e à hipocrisia da educação religiosa fez com que o clero imprimisse uma perseguição implacável contra a peça.

Molière foi considerado um homem perigoso, os padres o chamavam de “encarnação do demônio”. O perigo representado pelo comediante era tanto que levou o arcebispo de Paris, cardeal Hardouin de Beaumont de Péréfixe, a pedir pessoalmente ao rei a proibição da montagem de *Tartufo*, que para ser apresentada recebeu uma nova versão.

O comediante, segundo o narrador, só não foi queimado em praça pública por heresia por ser protegido do rei.

A perseguição à peça aconteceu porque o personagem principal da história original era um clérigo. O narrador procura então no meio religioso indícios de que fora um religioso o autor do assassinato do amigo. A primeira visita que faz é ao homem que conseguiu as duas freiras que assistiram Molière em seus momentos finais, o sr. Couthon, membro da Companhia do Santo Sacramento – grupo radical dentro da Igreja, fundado por Richelieu e que se reunira algumas vezes para tentar calar Molière. O vizinho de Molière, embora piedoso não olhou o Marquês nos olhos, sugerindo não ser sincero sobre os sentimentos que tentava demonstrar.

Em seguida, o Marquês procura o padre Roullé que, embora se mostrasse satisfeito com a morte de Molière, não demonstrava querer mal ao homem e sim à ameaça que ele representava. O capítulo termina assim, sem uma conclusão sobre a suspeita do Marquês.

1.1.8) Don Juan, o pecador irresistível

Esse curto capítulo serve de complemento ao anterior. *Don Juan*, assim como *Tartufo*, falava da hipocrisia da nobreza e escandalizou a sociedade quando a peça foi representada. Se, em *Tartufo*, Molière destacava a ganância desenfreada, em *Don Juan* expunha as libertinagens da corte, o que mostrava a impossibilidade de resistir-se ao pecado e à hipocrisia da época. O escândalo foi tanto que a peça foi proibida na França.

1.1.9) Sangria, clister e vomitório

Neste capítulo, o narrador fala sobre os médicos da corte, outra classe social muito criticada por Molière em suas peças. E é exatamente com a montagem de *O amor médico*, uma das sátiras aos procedimentos utilizados pelos profissionais da saúde da época, que o Marquês expõe a ácida relação com essa casta. A peça ridiculariza os quatro maiores médicos da França naquele período: Des Fougerais, o mais célebre de Paris; d'Aquin, médico do rei; Esprit, médico de Monsieur; e Yvelin, médico de Madame (cunhada do rei).

Pensando nisso, o Marquês procura, neste capítulo, o médico que acompanhava Molière em suas crises de melancolia, o dr. Jean-Armand de Mauvillan, a quem o Marquês questionou a causa da morte de Molière. O médico, por sua vez, não soube explicar por que Molière não foi submetido à autópsia.

Neste capítulo, novamente, o autor deixa escapar a real causa da morte de Molière. Quando o médico justifica a morte do teatrólogo como melancolia, o marquês reage com a frase “melancolia e ansiedade fazem alguém cuspir sangue?”, uma referência aos acessos de tosse causados pela tuberculose.

Depois de uma discussão com o médico de Molière, o Marquês deixa o local com a idéia de que ele era um suspeito do assassinato do amigo, devido à inconsistência de suas respostas e aos motivos que os médicos tinham para matar Molière.

O título do capítulo “Sangria, clister e vomitório” refere-se aos procedimentos praticados pelos médicos na época. Não havia uma comprovação de que tais métodos resolvessem os problemas de saúde das pessoas, por isso, Molière sempre retratava os médicos como charlatões, que, na verdade, não sabiam o que estavam fazendo.

1.1.10) O labirinto

Nessa parte do livro, o autor coloca o narrador em um momento de reflexão. Embora ele afirme que muito tempo se passou desde a morte do amigo, não é revelado ao leitor quanto tempo dura a investigação, pois não há uma referência cronológica. O tempo aqui é “psicológico”.

Depois de um período em que o próprio Marquês afirma não se ter empenhado em sua procura ao assassino do amigo, a investigação sobre a morte de Molière não avança e ele se sente impotente diante do leque de possibilidades da autoria do crime, daí o título “O labirinto”. Por isso, o Marquês Anônimo resolve organizar os pensamentos na tentativa de encontrar um caminho a seguir.

No rol de suspeitos que o Marquês elabora, a primeira a ser descartada é a cozinheira do comediante La Forest. Embora Molière às vezes fosse rude com a empregada, ele lia peças para ela. Isso fez com que o investigador acreditasse que ela tivesse alguma consideração pelo patrão.

O nome que encabeça a lista de suspeitos é o do médico de Molière, Mauvillan. O Marquês suspeita dele, porque em algumas ocasiões fez críticas ao texto do comediante. A conversa com o médico também deixou o narrador intrigado, mas não sabia se Mauvillan odiava o cliente.

Armande, a esposa de Molière, era outra suspeita, dada a forma como reagiu quando o Marquês lhe dissera da suspeita de que seu marido havia sido envenenado. Por outro

lado, a mulher do comediante perderia muito com a morte do marido, por isso, não devia ser a assassina, na opinião do Marquês.

Mas havia a dúvida sobre a frase dita por ela depois da morte de Molière, quando o Marquês terminou o relacionamento: “Depois de tudo o que fiz por você?” “Tudo o quê?”, ele se pergunta: “matar o marido?”. O fato de Molière não querer beber o caldo feito pela mulher também o intriga, já que o amigo dissera que a comida de Armande tem um gosto ruim. Seria o veneno ou ela não era boa cozinheira?

O Marquês também suspeitava de um ator da trupe de Molière chamado Michel Baron. Ele afirma que o ator era carinhoso com o comediante, mas vivia brigando com Armande.

Embora não tivesse incluído o nome na lista, o Marquês também suspeitava de Racine, autor de teatro, contemporâneo do comediante. O motivo seria ciúme, tanto do talento e da fama da trupe conduzida por Molière, quanto pelo fato se relacionar com uma antiga amante do desafeto.

Havia ainda dois clérigos que poderiam ser os responsáveis pela morte. O primeiro, o Sr. Couthon, o vizinho do comediante, que pertencia à Companhia do Santo Sacramento, e o Padre Roullé, que publicou o libelo pedindo punição a Molière por suas obras ofensivas à moral e à igreja.

Depois o Marquês passa a falar do seu caso com a marquesa misteriosa, à qual se havia referido antes. Trata-se da marquesa de Sévigné, que se poderia ter por uma “preciosa ridícula”. Conhecida na literatura francesa por suas cartas, entre muitos assuntos tratava dos mexericos da corte. Sua importância para a enredo de Fonseca é inócua, mas é ela quem revela ao Marquês a condenação de seu verdadeiro amor, o que será contado no capítulo seguinte.

1.1.11) Algumas palavras sobre um amor desvairado

O narrador vai finalmente revelar seu amor por uma mulher acusada de assassinato. Mais uma vez, o veneno volta a rondar a mente do narrador. A paixão pela marquesa de

Brinvillers faz com que ele fique cego e não aceite a verdade, o fato de ela ser uma assassina. Também faz com que ele esconda seu maior segredo. Por isso, o capítulo se chama “Algumas palavras sobre um amor desvairado”, já que mostra a forma como o narrador se entrega cegamente à paixão.

A todo custo, o Marquês tenta esconder o relacionamento com a marquesa de Brinvillers, que envenenara o pai e dois irmãos e que havia sido presa na Inglaterra e seria executada na França. Expõe o motivo pelo qual escondeu o envenenamento do amigo. Temia que seu relacionamento com a marquesa o transformasse em suspeito em ambos os casos.

1.1.12) La Reynie

Neste capítulo, o narrador vive um momento de profunda tensão. Ele procura o chefe Geral de Polícia de Paris La Reynie para saber detalhes da execução da marquesa de Brinvillers. La Reynie assumiu o cargo no lugar do sr. Dreux d’Aubray, que vinha a ser o pai da marquesa. Quando assumiu o cargo, ainda não se sabia que o antigo chefe de Polícia havia sido morto por envenenamento e que a assassina era a própria filha, que por sua vez era amante do Marquês.

O Marquês foi procurá-lo, pois precisava esclarecer a situação, precisava saber se seu nome fora envolvido no caso. Embora La Reynie devesse favores ao Marquês, era um homem muito rígido no cumprimento do dever, daí o temor em procurá-lo.

Em uma conversa difícil, em que os dois se conhecem e se estudam, como num jogo de xadrez, o Marquês descobre que, embora o chefe de polícia soubesse que ele era amante da assassina, seu nome não fora envolvido. Mas também descobre os venenos usados pela amante e a crueldade de seus planos nefastos para o assassinato do pai e dos irmãos.

O narrador experimenta e divide com o leitor um sentimento de alívio por não ter sido envolvido e, ao mesmo tempo, uma angústia profunda pelo sofrimento de sua amada. Ele se entristece ao saber que Brinvillers fora torturada para confessar seus crimes.

Em detalhes, o chefe de polícia relata o plano da marquesa, que fora descoberto por acaso, e revela que ela fora submetida a interrogatórios “extraordinários”, o que, o Marquês sabia, consistiam em sessões de suplícios e maus-tratos físicos e psicológicos.

1.1.13) Breve nota sobre a execução de Marie-Madeleine

Como o próprio título sugere, o curtíssimo capítulo relata os últimos momentos da amante do Marquês Anônimo. O fato de chamá-la pelo primeiro nome, Marie-Madeleine, mostra que esta parte do livro se relaciona somente ao sentimento do narrador por sua amada, sua intimidade com ela.

O capítulo oscila entre a descrição fria dos últimos momentos da marquesa de Brinvillers e a aflição do marquês que, sem saber o motivo pelo qual compareceu à execução e acompanhou cada passo da amada até o último momento.

1.1.14) Anos de melancolia

Após a execução da marquesa de Brinvillers, o marquês mergulha numa profunda depressão e passa a entender melhor as crises de melancolia que acometiam Molière. O Marquês não considerava essas crises como algo inerente à natureza masculina, mas teve que se entregar aos sentimentos de culpa e fracasso que sentia desde a morte do comediante. Procurou a casa do pai, onde se entregou à tristeza. Pensou, inclusive, em suicídio. Mas depois de uma profunda reflexão, decide lutar para descobrir o assassino de Molière.

1.1.15) Quem matou Molière

Após seis anos da morte de Molière (somente nesta parte do livro há uma relação cronológica, isto é, só então o leitor é informado sobre o tempo que se passou desde o envenenamento do comediante), o Marquês consegue fazer conexões corretas entre as pistas que havia conseguido, ainda que de forma despercebida, e que o levariam a descobrir o verdadeiro assassino do amigo.

Lembrou-se, então, de uma conversa com o poeta Chappelle, logo após a morte de Molière, em que ele comentara a fala de “uma certa” Madame Monvoisin, ou Madame Voisin, que vendia filtros de amor e também venenos. Decidiu, então, procurá-la. Embora ele oferecesse dinheiro em troca de informações sobre o comprador do veneno que vitimou Molière, ela disse não saber quem a procurara com tal objetivo, mas que descobriria.

Madame Voisin, porém, foi presa pelo chefe de polícia La Reynie primeiro. E o Marquês não viu outra saída senão procurar o chefe de polícia e confessar que o comediante havia lhe dito que fora envenenado, o que mostra que, por conta de medo, o Marquês adiou por seis anos a descoberta dos assassinos do amigo. A decepção do narrador ao ter revelado o nome do assassino é a mesma do leitor, que esperava uma trama mais sinistra do que a óbvia participação da criada de Molière, La Forest, no caso.

1.1.16) Os verdadeiros culpados

A decepção, porém, termina no capítulo seguinte, quando o narrador revela os mandantes do crime, como sugere o título “Os verdadeiros culpados”. La Forest recebera uma alta quantia em dinheiro dos maiores médicos da França (Des Fougerais, o mais célebre de Paris; d’Aquin, médico do rei; Esprit, médico de Monsieur; e Yvelin, médico de Madame).

O resultado da investigação foi apresentado ao rei. Mas, a descoberta não teve grande repercussão, já que as apurações levaram a frequentadores da corte e a pessoas de confiança do próprio rei. Por isso, temeroso de criar um escândalo maior, o rei considerou que a morte de um comediante não atrairia tanto a curiosidade de seu povo e apenas a executora do crime, La Forest foi punida.

O Marquês Anônimo afastou-se da corte, certamente por ter conhecido de perto a capacidade de simulação e armadilhas dos seus membros. Prefere acreditar que a imagem de Molière é mais importante do que a dos que conspiraram para a sua morte.

1.2) *Personagens*

Depois de apresentar o sumário com os capítulos da obra, Fonseca faz uma apresentação dos personagens. Esta apresentação é por ordem de aparição, como no teatro, em que os personagens são apresentados no início da peça. De saída Fonseca sugere a intenção de encenar a morte de Molière.

Em duas personagens, porém, as marcas da autoria fonssequiana chamam a atenção. Tanto no que se diz a respeito do Marquês Anônimo, quanto no que é falado de Molière, percebemos os duplos de Fonseca, que fala como o narrador, o Marquês e se vê refletido na trajetória artística de Molière.

Na obra analisada, percebemos, em alguns momentos, os jogos do autor, como as pistas para a verdadeira morte de Molière, a resumida biografia (real) do francês ao final do livro, e as provocações visuais com a imagem e os nomes de autor e personagem.

Mais uma vez, Fonseca fala por suas criações, desconstrói e reconstrói verdades, e, por meio de suas obras, põe por terra a separação entre ficção e realidade, ideal e simulacro, história e “estória”.

Falaremos agora mais atentamente sobre essa escolha das personagens e sobre o perfil psicológico delas.

1.2.1) Marquês Anônimo

O Marquês se diz amigo e colega de colégio de Molière. Segundo o autor, este é o único personagem fictício, ou o único que não é baseado em pessoas que conviveram com o dramaturgo. É a estratégia usada pelo autor para transformar a história real de Molière em uma ficção. Assim, o Marquês se torna fundamental para a construção da nova versão sobre a morte do comediante, pois ele é o personagem principal e é em torno de suas investigações que gira o enredo. É através de suas memórias que a história é contada.

Esse personagem em si é um homem que está sempre tangenciando a corte e observando-a de perto: é refinado e culto, consegue aproximar-se dos nobres e descobrir

as intrigas que alimentam aqueles agentes sociais. O comportamento do Marquês e sua visão do mundo feminino revelam a visão do próprio Fonseca. Sem querer estabelecer laços, procura não aprofundar seus relacionamentos e prefere os momentos de sofrimento a solidão.

1.2.2) Molière

O dramaturgo francês Jean-Batiste Poquelin, ou Pocquelin, conforme a grafia da época, foi um dos maiores autores teatrais da história da literatura universal, como anuncia o narrador. É sobre ele que se conta a história ficcionalizada por Fonseca. Foi na França do século XVII que as comédias ácidas de Molière ganharam força, protegidas pelo rei. Mais adiante falaremos mais detalhadamente sobre o dramaturgo.

1.3.3) Armande

Atriz e esposa de Molière. Essa personagem não ganha no livro a importância que teve na vida de Molière. O ator casou-se com ela quando já tinha mais de 40 anos. Anos antes teve um caso com irmã dela, Madeleine Béjart, que também aparece no livro, como amante de Molière. A suspeita na ficção é de que Armande seja filha de Molière, fruto de seu relacionamento com Madellaine Béjart, que também era atriz da trupe. Nos relatos históricos a suspeita dos laços de sangue entre Molière e Armande também são fortes, sobretudo, pelo fato de o casal ter perdido dois dos três filhos.

Enquanto a Armande de Fonseca é uma mulher apaixonada pelo Marquês Anônimo e admiradora de Molière, a verdadeira Armande, segundo Gasner (1991), era uma atriz ambiciosa e uma mulher oportunista, que contribuiu para o agravamento dos estados de melancolia do marido, devido às suspeitas de traição.

1.2.4) Jean Racine

O grande dramaturgo e poeta, autor de tragédias baseadas nos clássicos da Antigüidade é mostrado no livro como um homem invejoso que tinha seu talento ofuscado pelo crescimento da companhia de teatro de Molière. Também é mostrado como um homem cruel e arrogante, que aconselha o Marquês Anônimo a não escrever mais peças.

1.2.5) Lully

Florentino, mais conhecido pelo seu nome afrancesado, Lully foi um famoso compositor, colaborou na parte de música e balé de várias peças de Molière. É considerado o fundador da ópera francesa. Em *O doente Molière* é apresentado como o homem que consegue musicar algumas peças do comediante, graças a seu privilégio junto ao rei. O autor consegue mostrar pela voz do narrador a grande rivalidade que havia na época entre Molière e Lully, que é tratado como “inescrupuloso” pelo narrador.

1.2.6) La Grange

Também conhecido como Lagrange. Seu nome verdadeiro era Charles Varlet e era ator da trupe de Molière. Esta personagem aparece na história contando o dinheiro arrecadado na bilheteria, após a última peça de Molière. A passagem, na verdade, é uma referência ao fato de La Grange ter assumido o comando da companhia após a morte de Molière e ter permanecido à frente do grupo durante sete anos, quando finalmente a companhia se fundiu com atores do Hotel de Bourgogne e transformou-se por determinação do rei num teatro oficialmente sustentado pelo governo, tendo recebido o nome de *Comédie Française*.

1.2.7) Michel Baron

Ator da trupe de Molière. Ele representa a admiração dos artistas de todo o mundo pelo dramaturgo francês. É ele quem diz no livro que Molière começara a morrer em cena, criando assim a ilusão de que o fato foi real.

1.2.8) La Forest

Também conhecida como La Forêt, Renée Vannier era a cozinheira de Molière. É apresentada pelo autor como uma mulher discreta e reprimida que recebia do patrão atenção, quando lia para ela as peças ainda inéditas, mas sofria as consequências das alterações de humor do comediante. Acima de qualquer suspeita, ela é a executora do assassinato, envenenando Molière a mando dos médicos mais importantes de Paris.

1.2.9) Sr. Couthon

O homem que socorreu Molière em seus últimos momentos era seu vizinho e conseguiu que duas irmãs de caridade acompanhassem o comediante em seus momentos finais. Mais tarde, o Marquês descobre que deixou o amigo aos cuidados de um homem que pertence à Companhia do Santo Sacramento, ordem religiosa que considerava Molière um herege.

Ao visitá-lo, o Marquês não consegue decifrar nas feições do Sr. Couthon, se este era um fanático religioso perseguidor dos artistas ou se estava realmente triste com a perda do vizinho. A passagem pode representar a “obscuridade da igreja”.

1.2.10) Luís XIV

O rei da França patrocinou a companhia de Molière, que passou a ser conhecida como La Troupe du Roi. O rei é mostrado como alguém amante da arte e que via em Molière um gênio da literatura. Para Gasner (1974), o rei se agradava em ver os membros da corte aborrecidos os satirizados. E foi graças a essa satisfação real que Molière criou a comédie-ballet de crítica social. Mais à frente falaremos mais sobre o rei, na contextualização histórica em que viveu Molière

1.2.11) Marquesa de Montespan

A Madame de Montespan ocupou o lugar de Mlle. de La Vallière como favorita do rei. Teve com ele vários filhos, dos quais seis sobreviveram, todos reconhecidos e agraciados com altos títulos de nobreza.

1.2.12) Jean de La Fontaine

Escritor francês, famoso por suas fábulas, era amigo de Molière e compareceu ao seu enterro. Seu papel na história serve para mostrar os contemporâneos de Molière, já que integrou o chamado "Quarteto da Rue du Vieux Colombier", composto também por Racine, Boileau e Molière. Expressadas em suas histórias de animais, o fabulista,

criticava a sociedade com recursos como a sutileza, a ironia e a astúcia, como na fábula a lebre e a perdiz.

1.2.13) Pierre Mignard

Autor do retrato de Molière que o Marquês Anônimo afirma ter em sua casa. Também compareceu ao enterro e Molière, acompanhado de Boileau (Nicolas Boileau-Despréaux), importante autor, de grande influência na literatura francesa da época. A presença deles na história tem o mesmo objetivo da aparição de La Fontaine.

1.2.14) Chapelle

Claude-Emmanuel Luillier Chapelle era poeta, colega de colégio e amigo de Molière, que no início da carreira interpretou várias de suas peças inspiradas nos clássicos. É Chapelle quem atenta o Marquês Anônimo para a vendedora de venenos Madame Voisin.

1.2.15) Dr. Mauvillan

O médico de Molière, embora tivesse uma admiração pelo comediante, era antes de tudo, um médico, classe atacada violentamente pelas peças de seu cliente. Ele também não consegue explicar o motivo da morte, o que mostra o motivo da crítica do comediante à ineficiência da medicina ou o transforma em um suspeito.

1.2.16) Pierre Corneille

Célebre autor francês de drama e tragédias contribuiu com versos para a tragédia-balé de Molière, *Psiquê*. Falaremos mais atentamente sobre Corneille no segundo capítulo.

1.2.17) Príncipe Gaston d'Orleans

O tio de Luís XIV patrocinou por algum tempo a trupe de Molière após um período difícil para Molière, que chegara a ser preso por dívidas. Foi o duque quem levou a trupe à presença do rei.

1.2.18) La Chaussée

Seu nome era Jean Hamelin e foi o cúmplice da marquesa de Brinvilliers em vários crimes de morte. Ele se disfarçara de criado para se infiltrar na casa dos irmãos da mandante do crime para envenená-los. No enredo do livro, serve para mostrar a dura pena a qual eram submetidos os criminosos na França absolutista.

1.2.19) Marquesa de Brinvilliers

Sentenciada pelo assassinato do pai e dos dois irmãos, Marie-Madeleine d'Aubray, a marquesa de Brinvilliers na história de Fonseca é a amante misteriosa do Marquês Anônimo e aparece em pontos estratégicos do livro. Esta personagem não tem relação com a vida de Molière ou com seu suposto assassinato. Sua única ligação com a história são os venenos. Mas é por conta do medo de que um envolvimento com uma criminosa pudesse ocasionar ao Marquês, que este adia tanto sua investigação e é por isso, também, que ele esconde a confissão do amigo no leito de morte.

1.2.20) Marquise-Thérèse (Mlle. du Parc) e Mlle. de Brie (Catherine Le Clerc du Rozay)

Atrizes da trupe de Molière. A primeira foi amante de Racine também e depois ingressou na trupe de Molière. Nenhuma delas, porém, tem o prestígio que teria Armande, junto ao comediante.

1.2.21) Madame de Rambouillet e Madame de Scudéry (Madeleine)

São as mulheres retratadas por Molière na peça *As preciosas ridículas*. É em seu estilo de vida que o dramaturgo francês se inspira para fazer a montagem. Mas, como faz questão de esclarecer Fonseca, por meio do narrador, não são mulheres sem conteúdo, como ironizava o comediante. A primeira era uma famosa promotora de eventos culturais da corte, e a segunda, escritora e promotora de reuniões litero-sociais. Eram respeitadas na corte e contribuía para a difusão da cultura da época em seus salões. Mas Molière preferia ver nelas apenas os traços de futilidades.

1.2.22) Madame de Sévigné

Famosa epistológrafa, Marie de Rabutin-Chantal ou a Madame de Sévigné é descrita no livro como uma entediante amante do Marquês Anônimo, que passa o dia entre os “fuxicos” da corte e suas intermináveis correspondências. Mas, suas cartas, reunidas em livro, constituem um clássico no gênero, publicadas sob o título de Memórias em 1696. Nas suas cartas a maioria dirigidas à filha Françoise-Marguerite, condessa de Grignan, que residia na Provença, madame de Sevigné narra os costumes que imperavam na corte de Luís XIV.

1.2.23) Madame de La Fayette

Marie-Madeleine Pioche de la Vergne, a Madame de La Fayette, também era uma das ridículas, que circulava nos salões, alimentando as intrigas da corte. Por outro lado, era uma romancista, autora do livro *La Princesse de Clèves* (1678), do qual o narrador faz um breve resumo. O livro passa a idéia de que a condessa dividia opiniões. Para muitos, não passava de uma madame da corte e para outros foi uma das mulheres mais inteligentes e talentosas de sua época.

1.2.24) O duque François de La Rochefoucauld

Foi autor de reflexões e pensamentos, na forma de epigramas, máximas e aforismos, admirados por sua elegância, ironia e perspicácia. Para o narrador, porém, o duque não passa de um “fuxiqueiro” que frequenta os salões para disseminar as intrigas da época.

1.3.25) Marquesa de Maintenon

Ela substituiu a marquesa de Montespan como favorita de Luís XIV. Não teve filhos com o rei, com quem realizou um casamento morganástico secreto, provavelmente a partir de 1683.

1.2.26) Tiberio Fiorilli

Conhecido como Scaramouche ou Scaramuccia foi ator da trupe italiana que repartia com a companhia de Molière a ocupação da sala do Palais-Royal. Molière admirava e utilizava nos palcos o método de atuação do italiano, como suas expressões faciais.

1.2.27) Esprit-Madeleine

Filha de Molière e Armande. Pouco é falado sobre a filha de Molière no livro. Mas é a sobrevivente entre os três filhos que Armande deu ao dramaturgo, os outros, incluindo um, que fora batizado pelo rei, morreram, contribuindo ainda mais para as crises de depressão do comediante.

1.2.28) Heriette-Anne d'Angleterre

Chamada de Madame era irmã do rei Charles II da Inglaterra e esposa de Monsieur, com quem teve três filhos. O narrador deixa no ar a suspeita que a primeira cunhada do rei fora envenenada pelo marido.

1.2.29) Monsieur

Philippe, o duque d'Orléans, era o único irmão do rei. Patrocinou durante algum tempo, a trupe de Molière. Monsieur é mostrado como um homem feio, afeminado e supersticioso.

1.2.30) Charlotte-Elisabeth da Baviera

Era conhecida como a princesa Palatina e foi a segunda esposa de Monsieur, com quem teve três filhos. Segundo o narrador, ela converteu-se ao catolicismo, abrindo mão, assim, do trono inglês, apenas pelo prazer de ser cunhada do rei da França. Sua passagem pelo livro é divertida e rápida.

1.2.31) Padre Roullé

Foi autor de libelo pedindo a condenação de Molière à morte na fogueira. Este parece ser o principal inimigo do comediante, pelo menos, na visão do narrador. O padre tem

uma reação muito dura às críticas de Molière, mas quando é visitado pelo Marquês Anônimo argumenta que sua ira é contra a obra de Molière e não contra o homem.

1.2.32) Médicos mandantes do crime

Dr. Des Fougerais, o médico mais célebre de Paris; Dr. D'Aquin, médico do rei; Dr. Esprit, médico de Monsieur; Dr. Yvelin, médico de Madame – Esses são os verdadeiros assassinos de Molière. Mas suas histórias não são esmiuçadas, para explicar pormenorizadamente o motivo pelo qual queriam a morte do comediante. É certo que a classe médica era duramente criticada por Molière, mas esse motivo não justifica o crime.

1.2.33) Antoine Dreux d'Aubra

Trata-se do chefe de Polícia de Paris que foi assassinado pela filha, a marquesa de Brinvilliers. Após a sua morte, o rei nomeia La Raynie, que solucionaria os casos de envenenamentos.

1.2.34) Madame Voisin

Feiticeira e vendedora de venenos. A personagem aparece no final do livro e é mostrada como uma mulher opulenta, que mora em um vilarejo distante. Ela é procurada, porém, por vários membros da nobreza, já que além de venenos variados também vende filtro de amor.

1.2.35) La Raynie

Seu nome completo era Nicolas-Gabriel de La Raynie, o chefe Geral de Polícia de Paris. Este é um personagem chave do livro e sua participação na história traz um momento de profunda tensão. La Raynie é o chefe de Polícia rígido e honesto. Ele, porém, é amigo do Marquês Anônimo e lhe deve favores. Ao prender Brinvilliers, descobre que ela é amante do amigo. Procura alguma ligação e, como não encontra, não o incrimina. Mesmo assim trava com ele uma espécie de tortura psicológica que o leva a confessar os sentimentos pela marquesa e a suspeita de envenenamento de Molière.

1.2.36) Eggidi

Especialista em venenos que ensinou ao amante da marquesa de Brinvilliers a manipular substâncias tóxicas.

1.2.37) Dr. Vallot e Dr. Guénaut

Médicos célebres de Paris que também estavam interessados na morte de Molière.

1.3) O homenageado

Nascido em 1622 e educado na melhor escola de Paris, o Collège de Clermont, sob a instrução de Jesuítas, o jovem Jean-Baptiste Poquelin se familiarizou com a comédia romana. Segundo Ronai (1981), a perda da mãe aos dez anos e o novo casamento do pai pouco tempo depois, teria sido o motivo para que o jovem fosse matriculado no colégio, acompanhando os irmãos maiores.

Desde pequeno, o dramaturgo esteve perto da corte, já que seu pai era um dos tapeceiros do rei Luís XIII, pai de Luís XIV. “Do colégio Clermont, passa o rapaz à faculdade de direito, mas, não sentindo atração pela carreira jurídica, nunca usará o diploma. Seria lógico que abraçasse a honrosa e lucrativa profissão paterna”, (RONAI, 1981, p.10)

Mas não foi isso que aconteceu. Começou ainda adolescente a montar uma companhia de teatro e viveu momentos difíceis financeiramente, mas, depois que sua companhia se transformou na trupe do rei, Molière encontrou o conforto necessário para escrever suas críticas sociais. Embora tivesse como alvo de suas sátiras à sociedade burguesa do século XVII, Molière era protegido de Luís XIV, mas, como explica Daniel Fresnot⁷ (2003) isso só aconteceu depois que a trupe do dramaturgo passou por momentos difíceis. Em 1644, criou o “Ilustre Teatro”, na companhia de Madeleine Bejart e outros

⁷ Daniel Fresnot nasceu na França em 1946. É doutor em Letras pela Sorbonne e autor do romance *A Terceira Expedição*, além de livros de outros livros de contos e poesia.

amigos. Um fracasso que trouxe apenas dívidas e culminou com a prisão de Molière em 1645, por este motivo.

Depois de empenhar até as roupas para pagar dívidas, decidiu deixar Paris e por 12 anos percorreu o interior da França. Em 2007, o filme *Molière*⁸, dirigido por Laurent Tirard e distribuído pela Imagem Filmes, ficcionaliza esse período da vida do dramaturgo, da qual pouco se sabe.

O filme conta a história do jovem diretor e ator de peças teatrais, Molière, que zombava da nobreza nas praças e tavernas. Com uma comédia crítica, a trupe se tornava cada vez mais popular. Mas por não pagar as taxas obrigatórias ao governo, Molière é preso. Seus débitos, porém, no filme foram pagos por Monsieur Jourdain, um rico empresário que, em troca pede a ajuda do dramaturgo para interpretar uma cena para cortejar uma moça, Célimène.

Segundo Gasner (1974), em julho de 1643, Molière ingressou em uma companhia amadora de teatro intitulada L'illustre Théâtre. Sem grandes êxitos, a empresa foi reorganizada e passou a contar com a participação do bufão Duparc, já conhecido em Paris e com a competente atriz Madeleine Béjart. Foi nesta época que Jean-Baptiste Poquelin adotou o pseudônimo de Molière, provavelmente para poupar o pai do embaraço de ter um filho ator. Não conseguindo, porém, arcar com os custos da companhia, foi preso por seus credores por uma semana.

A partir de então, a trupe se tornou ambulante e percorreu o país, atravessando uma série de contratempo, como dificuldades financeiras, obediência às leis puritanas e humilhações, além de conviver com a concorrência de uma dúzia de outras companhias do mesmo porte.

Aconselhado por amigos a instalar a bem-sucedida companhia nas imediações de Paris, Molière levou seus atores a Rouen. Lá o irmão mais moço de Luís XIV, o Duque d'Anjou (**Philippe, ou Mousieur, ou ainda duque d'Orleans**), os tomou sob seu patronato e aos 24 de outubro de 1658 fizeram finalmente a reverência ao rei no salão da guarda do antigo Louvre. Inconscientes de suas limitações no campo

⁸ Sinopse do filme obtidas no site [http://www.interfilmes.com/filme_19526_As.Aventuras.de.Moliere-%28Moliere%29.html]

trágico, cometeram o erro de apresentar uma obra de segunda ordem de Corneille, *Nicomède*. Mas percebendo o perigo quase no último momento, Molière adiantou-se após a conclusão da tragédia e pediu permissão ao rei para apresentar um de seus sazonados interlúdios. Sua oferenda era a farsa ligeira *Le docteur amoureux* – o doutor enamorado. (GASNER, 1974, pp.336 e 337, grifo nosso)

Levados à presença do rei, por seu irmão mais novo, que durante algum tempo patrocinou a trupe, a encenação agradou ao Rei-Sol, que permitiu que a companhia se apresentasse no teatro Petit-Bourbon, alternando os dias da semana com o um grupo de comediantes italianos.

Outro ponto retratado por Gasner sobre a vida de Molière são suas crises de depressão. A causa da melancolia de Molière seria o fato de ser casado com uma mulher bem mais jovem e ter perdido dois de seus três filhos. A esposa, Armande, é descrita pelos estudiosos da vida do dramaturgo tal como na novela de Fonseca, como uma mulher ambiciosa e frívola que transformou Molière em um homem triste, ciumento e apaixonadamente cego, fato que influenciou em seu trabalho.

Suas obras, de simples sátiras à sociedade francesa passaram a ser vistas como uma séria crítica social, que poderiam abalar as estruturas comportamentais da época. A partir daí, o rei passou a olhar com mais atenção para as obras por reivindicação de seus satélites, proibindo as apresentações de *Tartufo* e *Dom Juan*, claras críticas à hipocrisia da nobreza quanto à religião e à sexualidade, respectivamente.

Em 1664, *Tartufo* foi proibida por instâncias da poderosa Companhia do Santo Sacramento; não faltou quem reclamasse a fogueira para o autor. Três anos depois, refeita, a comédia sofre outra interdição, e só em 1669, ela terá sua representação autorizada, alcançando êxito até hoje. Em 1665, *Dom Juan* é proibida após 14 representações, por atribuírem ao autor o ateísmo e o cinismo professados pelo protagonista; menos feliz que *O Tartufo*, esta peça será reencenada 174 anos depois da morte de Molière. (RONAI, 1981, p 12)

Gasner (1974) confirma as dicas deixadas discretamente na obra de Fonseca sobre a verdadeira causa da morte do dramaturgo. Durante quase toda a vida Molière sofrera de tuberculose e na quarta apresentação de *O doente imaginário* estava visivelmente

debilitado. Teve convulsões em palco e morreu pouco depois, acompanhado por duas irmãs de caridade. Molière morreu em 1733, com 51 anos.

Não foi ficção, porém, que o clero, uma das castas sociais mais atacadas pelo teatrólogo durante a vida, teve seu momento de vingança com a morte de Molière. O funeral foi adiado por quatro dias, porque a igreja negou não só a extrema-unção, como também o sepultamento no cemitério paroquial. Foi necessária a intervenção de Luís XIV para que Molière pudesse ser enterrado, com uma cerimônia simples e sem o serviço solene.

1.5) Contexto histórico

A história de Molière não pode ser destacada de seu contexto histórico. Primeiro porque foi graças à proteção do rei, que o dramaturgo conseguiu escapar da fogueira por várias vezes, fato devido às críticas sociais contidas em suas obras. Segundo porque era do comportamento social que ele retirava os elementos para criar suas sátiras. Ao mesmo tempo em que criava peças por encomenda para a diversão do Rei-Sol, colhia material para colocar em cena a mais ácida crítica à hipocrisia da nobreza e do clero.

Quando Molière ingressou no L'illustre Théâtre, em 1643, o que deu início à sua carreira teatral, assumia o trono da França, Luís XIV, com menos de cinco anos de idade, após a morte do pai. Foi sob seu comando que o período histórico conhecido como absolutismo teve seu ápice. O monarca governou a França com poderes absolutos até 1715, período em que promoveu mudanças desde a economia até os costumes franceses.

Aliás, desde antes de seu nascimento, Luis XIV já causava na França uma grande expectativa, já que não se acreditava mais que sua mãe, Ana da Áustria, pudesse engravidar. Antes dos cinco anos, o jovem rei, teve que abandonar os cueiros e camisolas – que as crianças usavam até os sete anos na época –, para encarnar a figura de governante, com a morte do pai Luis XIII.

Em 1643, para celebrar sua subida ao trono, ele fez uma entrada solene em Paris. No mesmo ano presidiu seu primeiro *lit de justice* (literalmente, “leito de justiça”), isto é, uma sessão solene com a suprema corte do reino, o Parlamento de Paris, para alterar os

dispositivos do testamento do pai e permitir que sua mãe, Ana da Áustria – orientada pelo cardeal Mazarin – governasse a França como regente. (BURKE, 1994, p.52)

Autor da celebre frase *L'État c'est moi* (o Estado sou eu), seu reinado serviu de inspiração para toda a Europa e o modelo de Luís XIV até o século XVIII, quando o absolutismo entrou em decadência.

Segundo Lopes (1996), a nobreza conseguiu manter neste período muitos de seus privilégios, mas as intervenções políticas foram declinando, ao passo que o rei concentrava todo poder em torno de si, chegando a acabar com a figura do primeiro ministro, que dividia as funções de chefe de Estado. O autor afirma que Luís XIV conseguiu isso, por meio de uma etiqueta rigorosa palaciana, repleta de cerimoniais, que aos poucos transformaram a imagem do rei em uma “entidade sobre-humana”.

Luís XIV fez da rígida etiqueta um instrumento poderoso de submissão. Pelas mãos do rei passavam inúmeras questões de interesse imediato da nobreza; distribuição de cargos, convites para estadias em Fontainebleau e Marli e até autorização para matrimônios. E o rei só premia àqueles satélites mais fervorosos da realeza. Pela manhã, no “levantar do rei”, uma das cerimônias menores da monarquia francesa, os príncipes de sangue disputam a honra de segurar a camisa do soberano. (LOPES, 1996, pp. 18 e 19)

Chartier também dedica seus estudos ao regime do *L'etat c'est moi* - o rei como representação do Estado, em que as representações sustentavam o regime de Luis XIV, já que “as representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam” (CHARTIER, 1990, p. 16).

O autor mostra que mostra que no Antigo Regime, a relação entre signo e significado, é regida pelas formas de teatralização da vida social, em que as aparências ganham importância, como forma de dominação simbólica que esconde a violência implícita nesta relação. Para Chartier, quanto menos visível a violência, mais evidencia-se o embate no campo das representações. Essas representações são forjadas pelo Estado para garantir o controle social, disseminando o modo de vida da corte como o ideal para o restante da sociedade. Isso porque, as representações:

não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas no campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas. (CHARTIER, 1990, p. 17)

Quando Molière se apresentou diante de Luís XIV, o rei tinha 20 anos e ainda não assumira totalmente o trono. A rainha era a regente, mas quem cuidava dos assuntos do Estado era o cardeal italiano Giulio Mazarin, que veio a passar o poder absoluto ao rei em 1661. Mesmo assim o sistema solar criado pelo monarca já funcionava. No período do governo de Luis XIV as artes ganharam um status de prioridade e ajudavam a aumentar a alegórica figura do rei.

A partir de 1655, o assistente do cardeal Mazarn, Nicholas Fouquet ganhou fama, segundo Burke (1994), como principal patrocinador das artes do reino, contratando artistas de talento como os dramaturgos, Corneille, Molière e Quinault; o poeta La Fontaine; o pintor Lebrun; os escultores, Anguier e Girardon; o arquiteto Le Vau e o projetista de jardins Le Nôtre.

Para Burke (1994) Luis representava Luis. Havia uma teatralização da corte e do próprio rei, que utilizava as artes como reafirmação de seu poder. Os artistas, contratados do rei, trabalhavam para aumentar seu brilho. Neste sentido, o dramaturgo, ao instalar-se no Palais Royal sabia a quem deveria agradar e que tipo de liberdade isto lhe traria.

As comédias apresentadas por Molière agradaram o Rei-Sol, que mesmo vendo encenada a ridicularização de seus nobres, damas e clérigos, se divertia ao ver o dramaturgo criar insatisfação entre seus satélites. Como seu governo se baseava na figura central do rei, as críticas à corte não afetavam o poder absoluto do soberano. “A

indignação dos nobres satirizados não foi maior que o prazer do rei, a quem agradava ver os outros aborrecidos”, GASNER (1974, p. 339).

Vamos saber um pouco mais sobre o teatro do dramaturgo ao analisar as peças citadas por Fonseca em *O doente Molière*, e a contribuição destas obras para o teatro francês e mundial no próximo capítulo.

2 - O Teatro francês no século XVII

Teatro só faz sentido quando é uma tribuna livre onde se podem discutir até as últimas conseqüências os problemas do homem

(Plínio Marcos)

Para compreender melhor a importância de Molière para história mundial do teatro e as obras destacadas por Rubem Fonseca em seu livro sobre o dramaturgo francês, vamos pontuar, ainda que de forma superficial, período literário do qual fez parte o dramaturgo Molière. O dramaturgo viveu no período, conhecido como Barroco, embora ainda houvesse uma forte influência clássica, como se observa nas obras “O Anfitrião” e “O Avarento”, de Molière, por isso, considera-se que a obra do comediante se desenvolveu em um momento de transição.

O termo Barroco, inclusive, surgiu posteriormente, segundo Cademartori (1993) e a princípio foi cunhado pejorativamente pelos classicistas do Século XVIII, visto como uma degeneração da arte renascentista. Só em 1955, a partir dos estudos de Heinrich Wölfflin que o Barroco passa a ser encarado como um desenvolvimento do classicismo.

O Barroco se acentuou no século XVII na Europa e influenciou as artes de uma forma geral, não só a literatura, mas também o teatro, a pintura e a música sofreram a influência deste movimento, também conhecido como a arte da contra-reforma. Isto porque, era ao mesmo tempo uma reação ao materialismo renascentista e às ideias reformistas de Lutero e Calvino e um retorno à tradição cristã. (CADEMARTORI, 1993, pp 27 e 28)

Ou seja, o momento histórico em que viveu Molière era um período de transição entre o classicismo e o barroco. O formalismo deixa até hoje suas marcas no teatro francês tem como fonte a inspiração greco-romana. Em um determinado momento de sua trajetória, o drama francês afastou-se das histórias bíblicas e passou a colocar seu olhar sobre a sociedade. Macy sobre o drama francês desta época afirma que “os dramaturgos franceses dos séculos XVI e XVII ignoraram estas produções medievais, devotando

todas as suas energias à adaptação e naturalização do drama clássico” (MACY, 1967, p. 152).

Como vimos no capítulo anterior, no século XVII o governo absoluto de Luis XIV não se restringia ao domínio econômico e político da França. A vida intelectual era dominada por uma rígida etiqueta e pelo patrocínio e encomendas de obras a artistas de várias vertentes, que compunham a Academia Francesa. Fundada por Richelieu, ganhou com Mazarin uma característica burocrática. Mas foi sob a regência de Luís XIV, que prevaleceu a vitória do gosto clássico literário, tanto na composição, quanto na métrica.

Entre os grandes mestres que fizeram parte da Academia, além de Molière, estavam Racine, La Fontaine, Bossuet e Fénelon. Na arquitetura e decoração os modelos do Louvre, Versailles, Marly, Invalides, deram destaque para os arquitetos do grupo: Le Vau, Mansart, Perrault; e para os escultores Girardon e Coysevox. Na música o destaque é o italiano Lully, que levou a ópera para a França.

As academias se espalharam pelo país e Paris expandia os seus horizontes culturais. Tudo sob a supervisão pessoal do rei, que impunha o seu gosto artístico como uma ordem a ser obedecida rigorosamente. Neste contexto três nomes ganharam destaque cada um a seu jeito no teatro francês: Pierre Corneille, Jean Racine e Molière. Em comum tiveram a proteção real para desenvolver seus trabalhos e a crítica à sociedade de seu tempo.

Corneille (1606-1684) é considerado o maior trágico da França. Deixou mais de 30 peças. Começou escrevendo comédias, mas o primeiro sucesso foi com a tragédia *Le Cid*, de 1636, inspirada na figura do famoso herói espanhol. *Le Cid* é o apelido de Rodrigo Diaz de Bivar (1043-1099), que viveu no século XI e se tornou um dos maiores heróis da história da Espanha.

Na história, o conde de Gormaz, pai de Ximena, insulta gravemente Dom Diogo, o pai de Rodrigo, que por sua vez é apaixonado pela filha do nobre. Ela também correspondia aos sentimentos do Cid. A trama ganha seu ponto alto quando Dom Diogo cobra vingança a pelo escárnio de seu filho para restaurar a honra ofendida. A obra passa a

girar então em torno da angústia de Rodrigo em ter que vingar o pai, com a morte do conde Gormaz, sabendo que se o fizer perderá para sempre a amada.

A peça, que não seguia as regras gregas e foi duramente criticada. Berthold (2006) destaca a popularidade da obra, que fez com que o herói espanhol caísse na graça da juventude parisiense, mas romper o rígido esteticismo baseado na regra de ação, lugar e tempo, de Aristóteles não ficou impune.

Corneille foi severamente censurado por seus colegas dramaturgos. Eles o acusavam de ofensas imperdoáveis às leis da moralidade e verossimilhança. As temerárias mudanças de cena, a unidade de lugar e ação ditada não por um princípio, mas por uma disposição poética, contradiziam toda a sua penosamente praticada arte regrada. Amigos e adversários tomavam partido na disputa. Uma caudal de panfletos manteve a controvérsia acesa por meses. Em nome de Richelieu, A Academia Francesa condenou o dramaturgo e sua obra. (BERTHOLD, 2006, p. 345).

Quando foi apresentada *Le Cid* enfrentou o desagrado até o cardeal Richelieu. A polêmica de *Le Cid* só seria apagada anos depois com o surgimento de uma nova figura na dramaturgia francesa: Molière. Gerges de Scudéry (1601- 1667), cuja *observaitons sur Le Cid* (observações sobre O Cid) – publicada anonimamente em 1637 dizia que a obra “infringia as regras principais do poema clássico” (CARLSON, 1995, p. 91).

Mas para Macy (1967) a força emocional da peça e o brilhantismo de Corneille o fizeram sobreviver às críticas.

Corneille possuía todos os dons dos grandes trágicos. Seus entrecos têm ordem, situações fortemente dramáticas, muita ação. Pinta os caracteres com firmeza, conhece a fundo a natureza humana, sabe analisar os conflitos íntimos, o choque das vontades. Além disso, é artista, dos que conseguem sustentar-se nas alturas, conquanto às vezes também produzia versos vulgares. Acima de tudo, tinha o dom de os fazer naturais como a fala espontânea do povo. (MACY, 1967, p. 152).

Escreveu depois suas três grandes tragédias, *Horácio*, *Cinna* e *Poliuto*, esta última de tema religioso, e, mais tarde, *La Mort de Pompée* (*A Morte de Pompeu*), *Andromède* (*Andrômeda*) e *Don Sancho d'Aragon*. Suas últimas criações, *Sertorius* (*Sertório*),

Agesilao e *Atilla* (*Átila*), marcam um período de decadência. O fracasso de *Suréna* (*Surena*) o levou a abandonar a literatura.

Jean Racine (1639-1699) foi sucessor de Corneille e também seu rival. Trabalhou com temas clássicos e bíblicos. Racine, porém, tinha um rígido cuidado com a forma. Com elegância e cuidado com o estilo contava os feitos heróicos e exaltava características humanas. Seus personagens têm uma relação inseparável com seus destinos e devem cumprir o que lhes é determinado.

Se 1636 foi marcante para Corneille, 1667, foi decisivo para Racine, já que neste ano o dramaturgo começou a trabalhar em suas melhores obras: *Andromaque* (*Andrômaca*), *Les Plaideurs* (*Os Litigantes*), *Bérénice* (*Berenice*), *Iphigénie* (*Ifigênia*) e *Phèdre* (*Fedra*). Mas a fama e reconhecimento não evitaram a perseguição dos inimigos. Seu rigor com a forma não impedia a crítica mordaz à conjuntura da época, o que fez com que ele enfrentasse represálias, sobretudo, dos românticos. Amigo da favorita do rei, Madame de Maintenon, conseguiu driblar os desafetos e escrever ainda mais duas peças: *Esther* e *Athalie*.

Os dois foram contemporâneos de Molière e também fizeram parte da trupe do rei, produzindo e encenando suas peças no Teatro de Versalhes e em Paris para o divertimento de Luis XIV.

Como apontado no capítulo anterior, antes de apresentar-se diante do rei, Molière (1622-1673) vivia uma vida mambembe, perambulando pela província com sua trupe. Com a apresentação da farsa *o Médico Amoroso* ele ganhou o direito de exhibir-se no Petit-Bourdon e a partir daí, como explica, Ronai (1981), sua vida se confunde com a produção de suas peças e o destino de seu teatro:

A primeira comédia a ter um êxito notável foi *Les Précieuses Ridicules* (1659); seguida de *Sganarelle*. Ao se apresentar em 1661, no Palais Royal, porém, a peça de estréia, *Don Garcie de Navarre*, comédia histórica, fracassou. Mas no mesmo ano, *L'École des maris*, consegue agradar novamente o público e com um diferencial, uma tese de alcance moral, a de uma educação mais liberal para as mulheres.

Este ano, 1661, é aquele em que Luis XIV começa a governar. É quando o intendente Fouquet organiza em sua honra uma festa feérica em Versalhes, para a qual o nosso autor escreve *Os Importunos*. O próprio rei digna-se sugerir ao autor acrescentar uma cena a essa comédia, composta de uma sucessão de tratos e episódios. E no ano seguinte dá uma expressão tangível da sua aprovação, concedendo a Molière uma pensão, depois de assistir à *Escola de Mulheres*, a primeira de suas obras-primas. (RONAY, 1981, p. 11)

Se *L'École des femmes* foi uma das primeiras obras primas de Molière, foi a segunda grande polêmica do teatro francês, depois de *Le Cid*, de Corneille. Molière criticava a futilidade das mulheres da corte, mas era contrário ao pensamento geral da sociedade da época que as colocava em uma posição inferior ao homem, e que não deveriam participar de decisões ditas importantes, como política, por exemplo. Na peça, Molière lança sobre a sociedade francesa uma tese impensável para a época, de que as mulheres teriam o direito de escolher os próprios maridos.

Em *L'École Des Femmes*, Agnès é uma órfã de 17 anos, que vivia sob a custódia de seu tutor Arnolphe, um homem de 40 anos, que desejava casar-se com ela. Para transformá-la em uma esposa perfeita a criava sob um rígido controle. Tanto que ao adotá-la, aos quatro anos de idade a enviou a um convento. Dois criados (Alain e Georgette) cuidavam, ou melhor, vigiam Agnes. Isso, porém, não evita que a jovem conheça e se apaixone por Horace, filho de um amigo de Arnolphe.

Arnolphe acredita ter arrumado a mulher ideal, totalmente inocente, um tanto idiota, por isso, jamais sofreria uma traição, como outros homens que não sabiam "educar" suas esposas. Mesmo sabendo do romance entre Agnes e Horace e descobrindo a inteligência da jovem, ao ler uma carta de amor escrita por ela, Arnolphe não desiste de se casar e "endireitar" Agnès.

A peça agradou o público (sendo apresentada 74 vezes em dois anos, no Palais Royal) e ao rei, que garantiu a Molière uma pensão pelos bons serviços. Mas a obra foi violentamente atacada pela crítica, sobretudo, pelos concorrentes que ocupavam o palco do Palácio Bourbon. Molière fora acusado de plágio e repetição dos argumentos em suas peças. Mas este não era o único ataque, ao desafiar a educação indicada pela igreja

para as mulheres em vários trechos da peça, o comediógrafo também sentiu a ira da sociedade. Molière replicou a discussão dos salões sobre sua obra em *La Critique de L'École des femmes* (*Crítica da Escola das Mulheres*). A réplica em forma de comédia provocou ataques ainda mais violentos, que não pouparam, segundo Ronai (1981), sequer a vida particular do comediante.

Se não houvesse a proteção de Luis XIV, não se pode saber que fim teria levado o perverso autor. Mas, desconfiado, Molière sentia que nenhuma proteção era demais contra aquela cabala (a que o grande Pierre Corneille e seu irmão Thomas não estavam alheios): por isso dedicou a edição impressa a Henriqueta da Inglaterra, cunhada de Luis XIV. Mais ainda: na breve comédia que escreveu pouco tempo depois em defesa de sua peça e a que deu o título de *Crítica da Escola das Mulheres*, a dedicatória era dirigida à rainha-mãe, Ana de Áustria que, apesar de muito piedosa, era fã dos espetáculos teatrais. (RONAI, 1981, p. 23).

Desde a ascensão de Luis XIV ao trono, como regente de fato, Molière produziu dezenas de peças sob encomenda, para animar as festas da corte. Comédias, a maioria com intervenções musicais, esses números eram leves e curtos. Para os críticos, esta é parte mais “fraca” de sua carreira. Neste momento de sua trajetória artística se destaca a criação da comédia-ballet. Entre as peças para o deleite do rei, Molière produzia outros espetáculos com um objetivo bem diferente. As comédias ácidas que ridicularizavam a futilidade da corte e a hipocrisia do clero, ganhavam força em sua produção artística ao mesmo tempo em que despertavam a ira das classes sociais atacadas.

Para escrevê-las e encená-las em um tempo em que o teatro era considerado um caminho de perdição, insurgindo-se em tom de provocação contra instituições tão fortes, só era possível com uma proteção de peso. E isso ele tinha na figura do Rei-Sol. “Investir de cabeça contra o inerte muro da sociedade só podia parecer risível na era aparentemente estável de Luis XIV” (GASNER, 1974, p.346).

2.1) A farsa *Molieresca*

A contribuição de Molière para literatura e o teatro francês está contida nas grandes comédias por ele apresentadas, com o recurso da farsa para colocar diante da sociedade

da época suas peculiaridades, tão severamente cultivadas como o exemplo de cultura para a humanidade, de forma ridicularizada. Para Gasner (1974) nenhuma descrição da sociedade francesa do século XVII é mais adequada do que a que era feita por Molière e sua trupe nos palcos do petit-Bourdon.

“Quando a aristocracia começou a cultivar as graças ao invés da arte da guerra, e quando a alta classe média começou a macaquear seus superiores, estava maduro o tempo para o completo desabrochar do espírito cômico, com o qual nenhuma nação foi tão ricamente dotada quanto a França” (GASNER, 1974, p. 332).

Desde muito novo, ainda no Collège Clermont, Molière se familiarizou com a comédia romana e os dotes para o palco. Tanto na declamação pública quanto na representação de peças latinas, foi estimulado pelos mestres. Nesta época, os farsistas franceses competiam com as companhias de teatro italianas que excursionavam pelo país. Em meados do Século XVII, a farsa teve um enfraquecimento de popularidade, mas foi a partir delas que Molière foi buscar inspiração para sua obra.

Além dos grandes *farceus* franceses, Molière não escondia a admiração pelo italiano Scaramuccia. Segundo Berretini (1979), foi dele que o dramaturgo francês imitou os gestos, adotando-lhe a fisionomia, com bigode caindo aos lados da boca e a barbicha negra. Para muitos críticos da época estava ali a prova de que o francês plagiava peças italianas.

É verdade que Molière imitou os gestos do italiano, mas acrescentou em suas apresentações à agilidade corporal a virtuosidade verbal. “A concepção de uma peça de Molière não se fazia em duas etapas sucessivas – a literária e a cênica –, mas numa única, tanto estavam elas unidas, acusando o autor inseparável do ator e diretor” (BERRETINI, 1979, p. 16)

Para alguns autores a obra de Molière pode ser dividida em três categorias: farsas, comédias de costume e de caracteres. Mas a falta de atenção às regras rígidas da época para a composição teatral, por parte do autor, torna difícil dissociar em suas obras, qual pertence a qual categoria, embora possamos identificar uma predileção do autor pela farsa. Berretini, adotando o esquema criado por René Bray (1954) dividiu a obra de Molière da seguinte forma:

Farsas: compôs 11, desde *As preciosas ridículas* até *O doente imaginário*;

Comédias heróicas: variante da tragicomédia, como *Don Garcie de Navarre* ou *Le Prince Jaloux* (*D. Garcia de Navarra* ou *O príncipe ciumento*);

Grandes Comédias: que começam com *L'École des femmes* (*A escola de mulheres*), cujo prelúdio é *L'École des maris* (*A escola de maridos*), e que têm em *Tartuffe* (*Tartufo*) e em *Le Misanthrope* (*O misantropo*) os melhores exemplos;

Comédias-ballet: para as quais muito conta a colaboração do músico Lully. Em suas dez primeiras peças, apenas usa a dança e a música em *Les Fâcheux* (*Os importunos*); nas dez peças seguintes, usa cinco vezes; e nas últimas, sete, numa progressão que testemunha o seu pendor, por esse tipo de comédia;

Pastorais: com músicas, inseridas em ballets ou ballets interrompidos por relatos, como em *Melicerte*, entre outras;

Comédias de corte: que se emparentam com as pastorais, senão pelas personagens, pelo menos pelo assunto galante, pelo cenário, pela dança e a música como *La Princesse d'Élide* (*A princesa de Élide*) e *Les Amants Magnifiques* (*Os apaixonados magníficos*), etc;

Farsas-ballet: como *O casamento forçado*, *O amor médico*, *George Dandin* ou *Le mari confondu* (*George Dandin* ou *O marido confundido*), entre outras;

Comédia-fantasia: Como *Le Sicilien* (*O siciliano*);

Comédia mitológica: como *Amphytrion* (*Anfitrião*);

Comédia polêmica: Como *A crítica de "A escola de mulheres"* e *O improviso de Versalhes*, em que se conhece o Molière defendendo-se dos inimigos e atacando-os.

(BARRETINI, 1979, PP. 28-29)

Duas farsas, porém, são consideradas, como afirma Berrentini, como o embrião do teatro molieresco. O autor que teve contato com o texto italiano nas andanças pela província, quando encenava *La Jalousie du Barbouillé* (*Os ciúmes do Barbouillé*) e o *Le Médecin volant* (*médico volante*). Mais tarde as peças serviram de inspiração para outras, que se tornaram grande sucesso na França.

Elementos da primeira são encontrados em *Le Mariage forcé* (*O casamento forçado*) e *George Dandin*. Já *O médico volante* inspirou *L'Amour médecin* (*Amor médico*), *Le Médecin malgré lui* (*Médico à força*) e *Les Fourberies de Scapin* (*As artimanhas de Scapin*). Embora tenham sido descartadas por alguns autores, como peças menos importantes de Molière – tinham apenas um ato e não tiveram grande repercussão, além de carregarem o rótulo de plágio –, as duas peças são fundamentais para a formação da comédia de Molière e da comédia francesa como um todo.

Tanto em *Os ciúmes do Barbouillé* como em *O médico volante* são encontradas, em caráter embrionário, as marcas que estarão presentes, em maior ou menor dosagem, em outras obras molierescas, devendo ambas serem consideradas como um autêntico documento, importante para a pesquisas no sentido de estabelecer a evolução do estilo do autor cômico universalmente admirado. (BERRENTINI, 1979, pp. 34 e 35)

O talento para criticar os costumes da época, fez com que a comédia francesa ganhasse espaço ao lado do drama e outros gêneros teatrais. No palco Molière expunha as fragilidades do homem, além de suas inúteis tentativas de esconder ou maquiagem seu lado obscuro. Apresentando e destacando no palco a hipocrisia e a perversão da corte, o autor fez com que a comédia deixasse de ser considerada um gênero “menor” e a colocou ao lado das demais manifestações artísticas que marcaram a história cultural da humanidade.

Em seu *O doente Molière*, Rubem Fonseca vai fazer uma viagem não só pelo contexto histórico, mas também pela trajetória artística do comediante francês. No livro, várias peças de Molière – as mais famosas – são apresentadas ao leitor e comentadas pelo narrador, mostrando o sucesso de público e a reação das castas que se sentiam atingidas pela crítica.

2.2) *O teatro de Molière por Fonseca*

Seguindo a orientação da editora Companhia das Letras, o escritor Rubem Fonseca apresenta em seu livro *O doente Molière* as duas características essenciais à coleção Literatura ou morte: um crime a ser desvendado e um escritor da literatura mundial como homenageado. O homenageado serve aqui não só para a ficcionalização de sua morte, mas também para que sua obra seja revisitada, em tom de resgate histórico e criação literária.

Em seu caminho para a descoberta da pessoa que teria envenenado o grande nome do teatro cômico francês, Molière, o narrador da história, o Marquês Anônimo, apresenta as principais peças do comediante que aparecem em capítulos específicos no livro como ponto de partida para a suspeição de uma determinada fatia da população que estava enfocada na peça em destaque. Além disso, mostra as personalidades e personagens que fizeram parte ou serviram de inspiração para a obra molieresca, como os médicos, o clero e a nobreza dissoluta e hipócrita.

Com isso, Rubem Fonseca recria o cenário da época, desta vez não no palco, mas em forma de novela. Observador atento e crítico, o narrador coloca-se na posição de expectador e relata a movimentação nos espaços da corte como quem assiste a uma representação teatral.

2.2.1) O doente imaginário

A primeira obra de Molière a ser apresentada por Fonseca é justamente a última escrita por Molière: *Le Malade imaginaire*. O primeiro capítulo, “Uma profissão infame”, que vai tratar da morte do escritor francês tem início com a descrição pelo narrador da última apresentação da peça, antes da morte do dramaturgo, em 17 de fevereiro de 1673 e a dificuldade da família e dos amigos para conseguir-lhe um enterro digno. Como sinaliza o título do primeiro capítulo, a profissão de ator era discriminada pela sociedade e, sobretudo, pelo clero.

A peça conta a história de Argan, um hipocondríaco que diariamente testa novos medicamentos para suas doenças imaginárias, enquanto um médico e um farmacêutico incentivam suas alucinações, para viver às custas do eterno doente. Já a governanta de Argan, Toinette tenta convencer o patrão de que ele é saudável⁹.

Mas o médico e a mulher do doente, Béline, reforçam a ideia de que Argan tem uma doença incurável. Como é a segunda esposa Béline não tem direito legal à herança e quer obrigar o marido a fazer um testamento em vida e mandar as filhas para um convento, para que não exijam o dinheiro. Mas Argan tem outros planos, tenta casar a filha com o filho de seu médico para que tenha um “doutor” na família à sua disposição. Angélique, a filha mais velha se recusa e o pai decide mandá-la para o convento.

Para testar a intenção da mulher e das filhas, Argan finge morrer e percebe a fidelidade da filha mais velha, Angélique, que garante que cumprirá o desejo do pai de que ela vá para o convento, mesmo depois da morte; e a armação da mulher que quer manter o fato em segredo, enquanto falsifica os papéis do testamento.

Le malade imaginaire foi representada pela primeira vez no teatro da sala do Palais-Royal, em 10 de fevereiro de 1673. Mas Fonseca coloca o narrador na quarta apresentação peça, a da noite da morte do dramaturgo.

Eu estava na plateia da sala do Palais-Royal assistindo à quarta apresentação do *Doente imaginário*. Nas ocasiões anteriores, Argan, ou melhor, Molière, que desempenhava esse papel, levantava-se energicamente da cadeira, cheio de indignação com a mulher e de alegria com a filha, mas naquele dia ergueu-se com dificuldade, parecia que realmente voltava a si de um desmaio profundo. E quando Cléanthe, logo em segunda, pediu Angélique em casamento, Molière, depois de responder com voz fraca: Sim, torne-se um médico que lhe dou minha filha, passou a mão na cabeça e saiu trôpego de cena. (FONSECA, 2000, p.20)

O doente imaginário deixou sua marca na história do teatro mundial, não só pelo enredo bem construído e crítica social embutida nela. Molière, assim como na história contada pelo Marquês Anônimo, morreu poucas horas depois de passar mal em cena. Ao ser levado para casa foi assistido em seus momentos finais por duas freiras. No palco, o

⁹ Molière. Oeuvres complètes II. Bibliothèque de la pléiade. Editions Gallimard, 1971.

figurino de Molière é todo amarelo, cor que gerou lendas e superstições entre a classe artística. Desde então, corre pelas coxias das casas de apresentação ao redor do mundo, a ideia de que esta cor é fatídica para os atores, por isso deve ser evitada a todo custo.

Antes disso o amarelo já não era uma cor bem vista, não só pelos artistas, mas na própria cultura ocidental. *O Dicionário das cores do nosso tempo: simbólica e sociedade* (1997) traz um verbete sobre o tema, que explica o temor em relação ao amarelo. Se, por um lado, representa a luz e o calor, a prosperidade e a riqueza, a alegria e a energia, muitos adjetivos negativos são relacionados à cor. O amarelo representa a loucura e a doença. A cor do enxofre, que além de ser o odor ligado ao demônio, pode representar também má reputação. É ainda a cor da mentira e da traição, de Judas e dos judeus. Ainda segundo o dicionário, o amarelo é a cor dos traidores, dos cavaleiros desleais, dos falsos moedeiros. É também a cor dos “fura-greves”, dos trabalhadores que atraíam em favor do patronato. A cor dos maridos traídos e, por fim, a cor do declínio e da melancolia.

Chama atenção o fato de Molière ter sofrido de melancolia na parte final de sua vida. Além do dicionário, outro importante livro da cultura ocidental já trazia muito antes uma menção nada favorável à cor amarela: *A Bíblia*. O livro do Apocalipse traz no capítulo seis, versículo oito, a descrição do “cavaleiro da morte”. Seu cavalo é amarelo: “E olhei, e eis um cavalo amarelo, e o que estava assentado sobre ele tinha por nome Morte; e o inferno o seguia; e foi-lhes dado poder para matar a quarta parte da terra, com espada e com fome, e com peste, e com as feras da terra. (Bíblia, 1994, p. 491)

O doente Molière sugere uma aproximação entre a morte do comediante e a morte do personagem Argan. Molière é envenenado na história, enquanto o personagem da peça é mantido sob os cuidados dos médicos, mesmo não tendo problema algum de saúde. A mulher do teatrólogo francês, Armande é apresentada no decorrer do livro como uma mulher ambiciosa, já a empregada La Forrest, tinha uma boa relação com o patrão. Neste caso, porém, o desfecho será diferente, com La Forrest sendo a responsável pelo envenenamento a mando dos principais médicos de Paris, como será revelado no capítulo 14.

2.2.2) As preciosas ridículas

O quinto capítulo de *O Doente Molière*, intitulado “O salão das preciosas ridículas – e das não ridículas”, faz referência a uma das primeiras comédias de sucesso de Molière: *Les Précieuses Ridicules* (As preciosas ridículas). A peça conta a história das primas burguesas Magdelon e Cathos.

Deslumbradas com a corte, elas imitam os gestos e os costumes das mulheres frequentadoras dos salões parisienses. Para fingir serem parte da elite, as duas chamam a si mesmas de Polixene e Aminte e intitulam seu criado de Almanzor.

Seus pretendentes, interpretados pelos atores La Grange e Du Croisy, indignados com a frieza de tratamento dispensado a eles pelas duas, decidem aplicar nelas uma lição. Vestiram seus criados Mascarille e Jodelet como nobres para que pudessem, assim, cortejá-las. No final a farsa é revelada às moças.

Escrita em 1658, *Les Précieuses Ridicules* teve sua estreia no teatro do Petit-Bourbon em 18 de novembro de 1659, expondo de forma jocosa como os comerciantes da província desejavam desfrutar do luxo e requinte da corte, ainda que se tratasse de uma vida frívola, baseada em aparências e exageros. O sucesso com o público teve a mesma proporção da reação das damas da corte, que se viram retratadas nas personagens.

Toda a freguesia do Palácio de Bambouillet lá estava – pelo menos o que dela restava naquela data – para ver motejados os arremedos grosseiros das Preciosas autênticas. Entretanto, outras Preciosas, ridículas ou não, mostraram ter a epiderme mais sensível; teceram seus pauzinhos e um “alcovista de qualidade” conseguiu interditar a peça. Era o mesmo que fazer-lhe uma bela propaganda. O Rei, que então viajava pelos Pireneus, não abandonou Molière nessa primeira provocação. No dia 2 de dezembro, voltou à cena a peça, em sessão extraordinária, dobrado o preço das entradas. (JOUANNY, 1965, pp 117 e 118)

Na trama fonsequiana, a crítica às damas da corte torna-se um bom motivo para o envenenamento do comediante francês. Por isso, o narrador passeia pelos salões das preciosas ridículas, fazendo uma panorâmica da vida na corte. Para isso, visita os três dos mais importantes salões da França, na época, dois deles das supostas “preciosas

ridículas”, que serviram de inspiração para a peça: as senhoras da corte Rambouillet e Scudéry.

Afirmavam os defensores das preciosas que elas realizavam um trabalho importante de estímulo às artes, que amavam as letras e o bom gosto, e censurar alguém por esse motivo, da maneira que Molière fizera, era uma vileza. O próprio Molière, prevendo a objeção que ocorreria, advertiu, num artifício retórico, que as “verdadeiras preciosas” não deviam se ofender, ele retratava na peça as “ridículas” que as imitavam. O problema era que as duas idiotas da comédia se chamavam Cathos e Magdelon, e os primeiros nomes da Rambouillet e da Scudéry era respectivamente Catherine e Madeleine. Era óbvio que Molière queria atingir as duas. (FONSECA, 2000, p. 57)

A partir de *As preciosas ridículas*, os 10 anos seguintes de Molière se alternaram entre peças para o divertimento do Rei, e trabalhos cada vez mais brilhantes e mais críticos à sociedade da época. Se as reações das damas da corte não surtiram grandes efeitos sobre as apresentações da trupe de Molière, as peças seguintes não tiveram o mesmo destino, com reações cada vez mais violentas.

2.2.3) Tartufo

O sexto capítulo de *O doente Molière* é intitulado “Encarnação do demônio” e relembra uma das peças mais criticadas do comediante francês: *Le Tartuffe*. Esta parte do livro de Fonseca focaliza a perseguição da igreja ao trabalho de Molière. A peça conta a história de Tartufo, que fazendo-se passar por beato conseguiu infiltrar-se na casa do rico Orgon.

Com uma boa lábia, o falso piedoso passa a ditar normas de conduta para a família. Consegue convencer Orgon a lhe dar a mão da filha Mariane. Embora Orgon caia facilmente nas artimanhas de Tartufo, sua mulher Elmire e os filhos tentam mostrar ao dono da casa que está sendo enganado.

Tartufo conseguiu que Orgon formalizasse a doação de seus bens em seu favor e apressou o casamento de Mariane. Elmire, porém, consegue convencer Orgon a se esconder, enquanto ela desmascarava Tartufo. Assim pode vê-lo assediando a mulher e

dizendo impropérios. Suspendeu o casamento, mas a doação dos bens a Tartufo já estava feita. Mas como em todas as peças de Molière a justiça é feita com a prisão de Tartufo estava que sendo vigiado por um oficial.

A primeira apresentação de Tartufo aconteceu durante a festividade “Pleisier de lile enchantée”, em Versailles, em 1664, e despertou a ira da igreja, que acusou Molière de ateu, e nem mesmo a proteção do rei foi suficiente para evitar que a peça fosse censurada. “O rei o proibiu de apresentar a peça em público, e cinco anos iriam passar-se até que o público da cidade pudesse ver a peça no palco em sua forma reelaborada e final” (GASNER, 1974, p.341).

Em *O doente Molière*, o narrador mostra a indignação da igreja com a representação da hipocrisia religiosa, através de *Tartufo* e as investidas da Companhia do Santo Sacramento para que o comediante fosse condenado à fogueira. O Marques Anônimo destaca o libelo escrito por um dos principais perseguidores de Molière. No escrito, o padre Roullé afirmou que “Molière era a encarnação do demônio” e que “ridicularizava impiedosamente a religião e que tinha que ser punido”. (FONSECA, 2000, p.71)

2.2.4) Don Juan

Se com a censura a *Tartufo* a sociedade parisiense esperava calar Molière, a peça seguinte mostrou que todos estavam enganados. Rubem Fonseca dedica uma parte de *O doente Molière* à polêmica peça *Don Juan*, no capítulo “Dom Juan, o pecador irresistível”. Representada pela primeira vez em fevereiro de 1665, no Palais-Royal, colocava em xeque as convenções da corte e desafiava a falsa moralidade da época. Em cena, Don Juan alerta:

l’hypocrisie est un vice à la mode, et tous les vices à la mode passent pour vertus. Le personnage d’homme de bien est Le meilleur de tous les personnages qu’on puisse jouer aujourd’hui, et la profession d’hypocrite a de merveilleux avantages. C’est un art de qui l’imposture est toujours respectée; et quoiqu’on la découvre, on n’ose rien dire contre elle. Tous les autres vices des homes sont exposés à la censure, et chacun a la liberté de les attaquer hautement; mais l’hypocrisie est un vice privilegie, qui, de as main, ferme la bouche à

tout Le monde, et jouit em repos d'une impunité souveraine.
(MOLIÈRE, 1971, p. 80)¹⁰

Em *Don Juan*, Molière retrata um sedutor sem nenhum escrúpulo moral, que para atrair as mulheres tanto conta com seu carisma quanto com sua lábia. Engana mercadores, o pai, os empregados e todos que lhe cruzam o caminho. Sempre seguido por seu fiel escudeiro, Sganarelli, que embora discorde de seu senhor, termina sempre por ajudá-lo em suas artimanhas.

A obra é inspirada em *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* do espanhol Tirso de Molina, mas Molière apesar de manter a essência do personagem, o torna mais intenso. O desejo ardente pela conquista é exaltado sem distinção de classe e até mesmo de beleza. Também é destacado o cinismo e a hipocrisia no personagem criado por Molière, incluindo, uma falsa promessa de casamento com Done Elvire e a conversão do caráter, que na verdade não passa de subterfúgios para escapar da morte. Seu comportamento extremamente sincero e considerado inadequado para a época, porém, não é alterado na versão francesa, quando Don Juan mostra que a sua conversão foi falsa, mantendo-se traidor, mentiroso e orgulhoso até a sua morte.

O narrador de *O doente Molière* em um curto capítulo mostra a repercussão da peça na sociedade e o que na visão do narrador seria o motivo de tanta perseguição ao texto. Ao tratar da hipocrisia da corte e da vida licenciosa e escondida em aparências e convenções religiosas, Molière expôs de forma destacada os sentimentos daqueles em quem “a carapuça serviu”.

Na verdade somos todos hipócritas, e a falsa devoção é uma das suas formas mais comuns. Levamos uma vida corrupta e egoísta, membros da nobreza, da burguesia, da magistratura, do clero, das profissões, do comércio, até mesmo os camponeses, mas não deixamos de praticar a nossa religião, de confessar, com falsa contrição, as nossas

¹⁰ A hipocrisia é um vício à moda, e todos os vícios à moda representam virtudes. O personagem de homem de bem é melhor de todos os personagens que se possa representar hoje, e a profissão do hipócrita tem maravilhosas vantagens. É uma arte na qual a impostura sempre é respeitada; e embora seja descoberta, não se ousa dizer nada contra ela. Todos os outros vícios dos homens são expostos à censura, e cada um tem liberdade de serem atacados fortemente; mas a hipocrisia é um vício privilegiado, que, por sua mão, fecha a boca a todos, e goza o repouso de uma impunidade soberana.

perversidades, as nossas ignomínias, os nossos pecados, para depois poder praticá-los em segredo, novamente. (FONSECA, 2000, p. 84).

A verdade exposta no palco e, no íntimo, identificada por boa parte da plateia incomodou os moralistas da época e a punição foi a mais severa possível. Se *Tartufo* ficou cinco anos longe dos palcos, *Don Juan* nunca mais foi apresentada durante a vida de Molière.

2.2.5) Amor médico

Assim como em *O doente imaginário*, *L'Amour Médecin* (Amor médico) é uma das peças inspiradas na farsa italiana, *Le médecin volant* (Médico Volante), que como vimos antes serviu, ao lado de *La jalousie du Barbouillé* (O ciúme do Barbouillé), como projeto embrionário de todo o teatro molieresco. Considerada uma peça menor, escrita, assim como muitas outras, para o divertimento de Luis XIV, mas com seus três atos, trata de forma incisiva de um dos temas preferidos de Molière: a incompetência e empáfia dos médicos de sua época.

N'avez-vous point de honte, Messieurs, de montrer si peu de prudence, pour des gens de votre âge, et de vous être querellés comme de jeunes étourdis? Ne voyez-vous pas bien quel tort ces sortes de querelles nous font parmi le monde? Et n'est-ce pas assez que les savants violent les contrariétés et les dissensions qui sont entre nos auteurs et nos anciens maîtres, sans découvrir encore au peuple, par nos débats et nos querelles, la forfanterie de notre art? Pour moi, je ne comprends rien. Du tout à cette méchante politique de quelques-uns de nos gens; et Il faut confesser que toutes ces contestations nous ont décriés, depuis peu, d'une étrange manière, et que, si nous n'y prenons garde, nous allons nous ruiner nous-mêmes. (MOLIÈRE, 1971, p. 112)¹¹

Representada pela primeira vez no palácio de Versailles em 15 de setembro de 1665, para o rei, e, posteriormente, no Palais-Royal, para público em geral, Amor Médico

¹¹ Não tendes vergonha, senhores, de mostrar assim pouca prudência, para pessoas da vossa idade, e servos querelados como jovens imaturos? Não vedes bem que prejuízos estas querelas nos fazem entre as pessoas? E não é bastante que os sábios vejam as contrariedades e dissensões que estão entre os nossos autores e os nossos antigos mestres, sem revelar ainda ao povo por nossos debates e nossas querelas a charlatanice da nossa arte? Quanto a mim, não compreendo nada do conjunto desta maldosa política de alguns de nossos congêneres; e é preciso confessar que todas as contestações desacreditaram-nos, e que, a pouco, se não se não nos cuidarmos, vamos nos arruinar nós mesmos.

conta a história da jovem Lucinde que para evitar um casamento com o pretendente indicado pelo pai, finge-se de doente.

Cinco renomados médicos são chamados para o socorro da moça: M. Tomes, M. Des Fonandrès, M. Macroton, M. Bahys e M. Flerin. Eles, porém, travam um caloroso debate sobre o método a ser utilizado na paciente sem conseguirem chegar a um denominador comum. A falta de domínio sobre a medicina é desmascarada pelo amante de Lucinde, Clitandre, que disfarçado de médico, “cura” a jovem e acaba ganhando sua mão.

Como argumenta Gasner (1974), os médicos formavam uma casta influente na sociedade francesa e Molière denunciava “seu jargão pseudocientífico e sua incompetência cuidadosamente oculta” (GASNER, 1974, p. 343). Mas ao contrário do clero, não tinham força política suficiente para calar Molière ou censurar suas peças.

Na novela de Fonseca, o narrador afirma que os médicos retratados na peça representariam os doutores mais famosos da França: Des Fougerais, d’Aquin, Esprit, e Yvelin. No capítulo da obra fonsequiana “Sangria, clister e vomitório”, que é uma referência aos métodos utilizados pela medicina no século XVII, a profissão é tratada como uma forma de conseguir lucro fácil às custas dos males de seus pacientes.

Embora Molière tenha escrito e interpretado mais de 30 peças durante sua carreira artística, Rubem Fonseca selecionou apenas algumas de suas comédias mais famosas para ilustrar em *O Doente Molière*. Talvez as que mais se adequavam ao argumento de sua história. Ao que parece, o recorte de Rubem Fonseca na obra molieresca, destacando as obras acima citadas em capítulos específicos, determinadas se deu porque essas obras foram as mais polêmicas, gerando reações cada vez mais violentas das pessoas que se sentiram ofendidas pelas sátiras veiculadas nelas.

Além disso, as obras utilizadas retratavam as críticas a classes sociais específicas, que o autor brasileiro procurou apontar como possíveis assassinos do comediante francês, tal como era a proposta de seu livro. Em *O Doente Molière*, porém, outras obras de Molière são citadas, como a farsa ligeira apresentada a Luis XIV, *Le Docteur Amoureux*

(O doutor enamorado), que lhe garantiu a permissão para se apresentar no teatro do Petit-Bourbon.

A obra fonssequiana também faz referência às obras dos últimos quatro anos de vida de Molière: *Monsieur de Pourceaugnac*, *Les amants magnifiques*, *Le bourgeois gentilhomme*, *Les femmes savantes* e *Psyché* (escrita com Corneille e Quinault).

2.3) O teatro como instrumento de crítica social

Como pudemos observar em um breve passeio por algumas de suas obras, Molière dedicou sua carreira a dois objetivos: produzir divertimento ao rei Luiz XIV, seu protetor; e mostrar através do artifício teatral sua crítica às convenções sociais da época. Estes objetivos em muitas oportunidades se convergiam. Como já pontuamos antes, vivendo em um período absolutista, o rei não se importava com a crítica a seus satélites e Molière sabia como e a quem podia atingir com suas comédias.

O momento em que viveu também contribuiu para que o comediógrafo pudesse explorar todo seu potencial, como afirma Berthold (2006), com o absolutismo chegando a seu ponto máximo e com o advento da contra-reforma. Arregimentando os meios intelectuais, o teatro se firmou e viveu um momento de ascensão sem igual no século XVII. “Nunca antes ou depois, uma época pintou sua própria imagem em cores tão exuberantes”. (BERTHOLD, 2006, p. 323).

Neste sentido, Molière soube muito bem usar o teatro como um instrumento de transformação social. Considerando a produção teatral em duas etapas: a literária e a cênica, vemos nesta segunda parte a importância para o objetivo a que se presta esta arte. Como afirma Almeida Prado (1998), enquanto no romance a personagem é uma entre tantos elementos, no teatro as personagens constituem praticamente a totalidade da obra.

Isto porque a história não nos é contada através de um narrando, mas se desenvolve diante de nossos olhos pela performance do ator. Daí a força persuasiva do teatro que

coloca o espectador “frente ao palco, em confronto direto com a personagem, elas são por assim dizer obrigadas a acreditar nesse tipo de ficção que lhes entra pelos olhos e pelos ouvidos”. (PRADO, 1998, p.85).

E aí está o diferencial de Molière, que não via a produção teatral separada em duas etapas. O próprio comediógrafo afirma no prefácio de *L'Amour médecin*, que as comédias não são feitas para serem lidas e sim encenadas. Berretine (1979) mostra que para Molière não bastava imaginar um personagem e transpô-lo para o papel, era necessário encarná-lo no palco.

Ao adotar através do teatro a temática do homem e seu comportamento social, recorreremos à indagação de *Cândido* (1976), sobre como a obra de arte influencia o meio social e vice-versa. Molière era o filho de um tapeceiro do rei e desde pequeno frequentava os meandros da corte. Estudou nos melhores colégios de Paris, mas abdicou de uma promissora carreira no Direito para se entregar a uma vida mambembe. Em suas andanças pela província, teve contato com a gente do povo, o que também pode ter contribuído para seu posicionamento político e social, explicitado em cena.

Também não é possível evitar incluir no rol de interferências de sua produção artísticas os conflitos pessoais, com um casamento infeliz, a morte dos filhos e o convívio com a tuberculose. As experiências de observância do cotidiano da corte e da vida dos homens comuns, certamente serviram de fonte de inspiração para a criação de Molière, exposta nos palcos como um grito de alerta para as perversidades da natureza humana, já as experiências pessoais, serviram para agudar o tom da crítica.

O texto corrosivo aliado ao desempenho vigoroso de Molière no palco servia como instrumento de crítica explícita. Não bastava escrever sobre a hipocrisia e arrogância do clero, dos médicos e da nobreza, era preciso mostrar o ridículo das convenções sociais. “Durante dez criativos anos, numa obra-prima após a outra, Molière declarou guerra aos hipócritas, fanáticos e invejosos, ou a quem mais a carapuça servisse” (BERTHOLD, 2006, p.347).

As reações das castas atingidas pelas críticas de Molière mostraram que a sociedade francesa não estava pronta ou não queria ver suas imperfeições expostas de forma tão

explícita nos palcos. Embora Molière tentasse negar o direcionamento das obras, e sempre lembrasse que o objetivo da comédia é o divertimento, as figuras mais importantes da França se reconheceram caricaturadas no palco, e não faltou quem pedisse a cabeça do comediógrafo em uma bandeja de prata.

É claro, que ao ser protegido do rei, Molière não atacava a forma rígida e egocêntrica como comandava a França, o rei e seus próximos. Mas como destaca Garsner, “Molière atingiu os limites a que podia chegar um homem de teatro na era de Luís XIV”. Se não voltava seu olhar para a política comandada com mão de ferro, apontava para sociedade, mostrando a impossibilidade de perfeição humana, devido à sua corrupção inerente. “Molière, cabe lembrar, viveu antes do apogeu do movimento filosófico oitocentista que proclamou a doutrina da perfectibilidade do homem e olhava para seu futuro com otimismo” (GASNER, 1974, p. 344).

Se Rubem Fonseca em sua trama mostra um Molière envenenado, pode-se ler neste recurso um simbolismo do que mais desejava a sociedade francesa atacada pela comédia de caráter de Molière. Mas fica aí a pergunta: Molière foi se envenenando com os erros que via em sua sociedade ou fez por meio de sua obra que a sociedade provasse de seu próprio veneno?

Ao que parece, ambas as possibilidades são possíveis. Já que gradativamente Molière endurecia a crítica à sociedade. A cada peça mostrava de forma mais jocosa e corrosiva as imperfeições que a corte preferia esconder. Ao mesmo tempo, a sociedade tomava medidas cada vez mais violentas contra a obra do comediante. Doses progressivas de um veneno produzido pelo embate político-social entre a arte e as convenções.

3 – Baseado em fatos reais: Rubem Fonseca seu passeio entre ficção e realidade

Escrever é tomar decisões constantemente

Rubem Fonseca

Como vimos no capítulo anterior, a escolha das peças de Molière para a construção da narrativa de Rubem Fonseca *O doente Molière* tem uma importância fundamental para a construção da história farsesca da morte do dramaturgo. O recorte feito pelo autor brasileiro, enumerando as obras mais polêmicas do francês para que sirvam de subsídio para a proposição de um assassinato é uma estratégia utilizada para a construção da narrativa. Isto é, ao colocar no enredo as peças dirigidas a determinados setores da sociedade francesa, Fonseca coloca sob suspeita os membros desta casta social retratada em cena pela trupe do comediante, fazendo assim, com que a suspeita de assassinato faça sentido.

Em torno dessa história farsesca, o autor discute temas que faziam parte da vida de Molière. Como foi apresentado nos capítulos anteriores, essa prática é comum na obra fonsequiana, que em várias ocasiões se pauta em uma pesquisa biográfica para amparar uma história fictícia. Assim, ele se apropria de fatos, como a relação de Molière com a sociedade parisiense, para justificar sua proposta ficcional.

Neste contexto aproximação entre criatura e criador parece relevante, quando se analisa a trajetória de ambos. Como Molière, Fonseca viveu sob a censura de determinados segmentos sociais. “Daí a identificação entre os dois e a motivação para o brasileiro Rubem Fonseca escrever sua farsesca novela policial em torno de um imaginário envenenamento de Jean-Baptiste Poquelin, chamado Molière” (Folha Ilustrada, 2000, p. 03).

Se o primeiro tinha a proteção do Estado e o repúdio da corte, o segundo foi perseguido pela ditadura militar, dado o conteúdo erótico ou violento de seus primeiros textos. Mas

este campo é espinhoso e inseguro por conta de muitas críticas e desconfianças nos meios literários sobre o que seria um posicionamento político contraditório de Fonseca.

A polêmica teria surgido porque o autor fez parte do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES), criado com o objetivo de contribuir com o desenvolvimento econômico do País e fortalecer o regime democrático. Mais tarde, o instituto se transformaria na porta de entrada de recursos dos Estados Unidos. Recursos esses que financiaram o golpe militar no Brasil¹²

A passagem pelo IPES, somada ao fato de Rubem Fonseca ter sido policial, antes de adotar a carreira de escritor tornam sua relação com a ditadura questionável nos meios literário e político. A suspeita seria, talvez, um dos motivos da reclusão de Rubem Fonseca, que evita aparições públicas e, sobretudo, a imprensa.

Especulações à parte, de fato, apenas um de seus livros *Feliz ano novo* foi censurado, embora o conteúdo violento e pornográfico permeie sua obra desde a estreia, com *Os prisioneiros*. “Não me esqueço as agruras que passei com *Feliz Ano Novo*, prevendo a onda de crimes e invasões a residências que aconteceria alguns anos depois e que me acarretou um processo de criminal por apologia ao crime”, (FONSECA, 2008, 126).

Esse livro em especial não pode ser comercializado por 15 anos no Brasil. A história controversa de Molière e Fonseca os aproxima no sentido de, apesar de serem críticos em suas obras às sociedades de suas épocas, têm em determinados momentos relações estreitas com o poder, o que pode ter prejudicado, ou pelo menos, selecionado os alvos de seus ataques.

3.1) A verossimilhança na obra de Fonseca

Um dos pontos observados em *O doente Molière* e que é uma característica adotada por Rubem Fonseca em sua trajetória literária se baseia na observação da vida real, que transportada para a ficção ganha o aspecto literário. No caso da obra aqui analisada é a

¹² Ver Gaspari, Élio. **A ditadura Derrotada**. Vol. 3. São Paulo, SP. Cia das Letras, 2003. Pg. 157.

pesquisa histórico-bibliográfica que serve de elo com a realidade, garantindo uma narrativa que se pretende verdade.

Essa preocupação com detalhes que façam parte do mundo real não é uma exclusividade de Rubem Fonseca. O autor faz parte de um período literário que busca estreitar o limite entre a realidade e a ficção, mostrando que ambas se tocam e se confundem no mundo pós-moderno. “A isto os teóricos da literatura dão o nome de *verossimilhança* – o conjunto de regras de credibilidade a que o texto tem de obedecer para ser aceito” (SODRÉ, 1985, p.24)

O autor busca persuadir o leitor de que os fatos que está narrando realmente aconteceram em um determinado momento, ou pelo menos convencê-lo de que poderiam ter acontecido. Ou seja, Molière, no caso, não foi envenenado, mas devido ao conteúdo crítico de suas obras poderia muito bem ter sido.

As intrigas na corte criadas pelas obras de Molière e a reação das castas sociais atacadas pelo comediante criava um ambiente propício para se aventar a ideia de que ele poderia ter sido vítima de um crime, já que não faltavam interessados em sua morte.

Nem todos os teóricos, porém, defendem a transição indiscriminada pelo portal que divide a realidade da ficção. Esta mistura do mundo real e ficcional representa para Umberto Eco, alguns problemas, já que pode levar o leitor a se perder no meio do caminho entre os dois mundos.

Na ficção, as referências precisas ao mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar elementos ficcionais com referências à realidade, como se deve, o leitor já não sabe muito bem onde está. Tal situação dá origem a alguns fenômenos bastante conhecidos. O mais comum é o leitor projetar o modelo ficcional na realidade – em outras palavras, o leitor passa a acreditar na existência real de personagens e acontecimentos ficcionais. (ECO, 2006, p. 131)

Compagnon (2006) vai apresentar a literatura dentro do contexto pós-moderno de duas formas: a primeira de que a literatura pós-moderna objetiva representar a realidade e a

segunda de que a referência na verdade é ilusória, pois a literatura dá conta apenas da literatura e não da realidade.

Para isso, o autor francês recorre à afirmação aristotélica de que a literatura não consiste em contar o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido. Assim, para Compagnon, a literatura mistura o mundo real e o mundo possível e o personagem de ficção é um indivíduo que “poderia ter existido num outro estado de coisas” (COMPAGNON, 2006, p.136).

Para transmitir ao leitor a sensação de veracidade da história que está sendo contada, o escritor em geral, segundo Gardner (1997), utiliza uma série de mecanismos de persuasão. Entre eles a pesquisa sobre os elementos que compõem o ambiente em que vai ocorrer a trama. Quanto mais detalhes apresentar sobre o espaço da narrativa ou sobre as características dos personagens, mais crível será sua versão. Mesmo que seja verdadeira a história, como, por exemplo, em *In Cold Blood* (A sangue frio), de Truman Capote, o que, adverte Gardner, não isenta o autor da necessidade de ser convincente, tanto no enredo, quanto na criação dos personagens.

Um exemplo claro desta preocupação com a verossimilhança e com a persuasão na obra fonsequiana é o romance *O Selvagem da Ópera*, de 1994, que conta a história do maestro Carlos Gomes. Aproximando a narrativa das técnicas cinematográficas, a obra dividida em 12 partes, se apresenta como um romance-filme, que busca retratar a trajetória artística e os conflitos pessoais do maestro.

No romance histórico *Agosto* (1990), Fonseca também busca alimentar-se dos acontecimentos que envolvem a morte do presidente Getúlio Vargas para criar uma história ficcional. Tomando como fundo a história oficial do suicídio de Vargas, em 1954, o autor insere uma série de assassinatos simultâneos, que são investigados pelo policial Mattos.

Agosto traz um ponto bem característico de Fonseca, a aproximação com a linguagem oral e a utilização dos diálogos, que ajudam a dar suporte a uma literatura que se coloca como um relato real, embora no campo ficção.

Outro fator que contribui para a identificação do leitor com a literatura de Rubem Fonseca, assim com a literatura pós-moderna, é a presença do herói. Elemento indispensável na literatura de consumo e aliado ao conteúdo jornalístico-informativo torna a leitura interessante e atrativa para vários tipos de leitores. Esta característica se mostra na maioria das obras fonsequianas e que não ficam de fora de *O doente Molière*.

O romance policial ganhou destaque com a literatura de consumo ou literatura de massa, que por sua vez se evidenciou dentro da cultura pós-moderna. Todos os gêneros deste tipo de literatura se articulam no sentido de identificar o sujeito, tirá-lo da massa disforme que se transformou a sociedade e recriar seus passos no sentido de destacá-lo da multidão amorfa, restaurando o indivíduo, ou seja, sua identidade.

No romance policial, o que está sempre em jogo é identificar e punir alguém que rompeu com o ordenamento jurídico, ameaçando a ordem social. O relato vai, assim, por em cena um personagem heróico (mito), que munido de conhecimentos técnico-científicos, oferecerá soluções (ideológicas): identificação e prisão do culpado. (SODRÉ, 1985, p.27)

O romance policial, por meio de técnicas de investigação, que vão da busca de pistas ao método da dedução, reconstroem a cena de um crime e conseqüentemente a imagem do criminoso. Desta forma, explica Sodré, cria-se um processo de identificação do sujeito e coloca na frente do leitor a divisão do mundo entre o bem e o mal.

Para Figueiredo (2003), a descrença pós-moderna na verdade, faz com que o mistério a ser desvendado nos romances policiais, não seja mais do que uma verdade simulada, que leva a uma tarefa infinita de interpretação sobre outra interpretação. Um jogo que atende aos interesses do mercado e agrada ao leitor mais atento. O romance pós-moderno, destaca, busca diminuir a tensão entre a institucionalização e marginalidade, oferecendo uma dupla leitura.

De um lado, utiliza esquemas de composição compatíveis com o gosto mais popular, de outro, elabora o desenredo e esconde outros códigos – filosófico, cultural, semiótico. Um pé na negatividade, outro no mercado. Estética ambígua em tempos de descrença e, em decorrência, pouco afeita a heroísmos (FIGUEIREDO, 2003, p. 89)

Rubem Fonseca atua um limiar literário, muitas vezes chamado de anti-literário, em vez de um herói convencional, privilegia o anti-herói. O texto é descontínuo. O autor explora as contradições do homem contemporâneo e convida o leitor a ser co-autor, na hora de construir o enredo.

Quando surgiu no mercado literário, na década de 1960, Rubem Fonseca foi visto como um autor de personagens sem esperanças, sem promessas de futuro melhor. Como mostra o artigo de Fábio Lucas publicado no *Jornal do Brasil*, da época.

Vistos em seu conjunto, os contos de Rubem Fonseca apresentam alguns aspectos que podem ser paradigmáticos: a frustração e o desencanto bloqueiam todas as personagens; o desamor as domina, nenhuma atinge o absoluto, as vontades se desfazem, são mutiladas a meio. A urgência sexual afasta qualquer possibilidade de exílio. No confronto de Eros e Tanatos, a vitória cabe às forças da morte. (LUCAS, *Jornal do Brasil*, 1960, p.?)¹³

Dentro da concepção de herói, tão cara à literatura de mercado, Rubem Fonseca consegue adotar as características do romance policial e adequar a imagem desse personagem à realidade que grita à sua frente. O herói de Rubem Fonseca é o mais humano possível. Diante de uma realidade dura, consumista e cercada pela violência, ele se desumaniza, como o cidadão da década de 1960, que começa a entrar em uma fase mais acentuada do capitalismo.

Assim, o personagem se torna insensível, “durão” e desesperançado. Ainda assim, há um crime, uma investigação e uma solução a ser alcançada. Essa solução, porém, se aproxima da tênue linha entre o bem e o mal, entre o certo e o errado. O herói se transforma em anti-herói.

3.2) A arte pós-moderna no Brasil

O personagem de Rubem Fonseca está inserido dentro de um novo momento pelo qual passa a sociedade. A lógica do consumo transformou o homem em mais um, perdido na

¹³ Lucas, Fábio. **Os anti-heróis de Rubem Fonseca**. In *Jornal do Brasil*, 20/12/1969. Disponível em [\[http://literal.terra.com.br/rubem_fonseca/biobiblio/sobre/le/sobre/le_imprensa_osantiherois.shtml?bioblio3\]](http://literal.terra.com.br/rubem_fonseca/biobiblio/sobre/le/sobre/le_imprensa_osantiherois.shtml?bioblio3). Acessado em 12/03/2010.

multidão, em que a individualidade é apagada e os sentimentos perdem sua valorização. O personagem de Rubem Fonseca é o homem pós-moderno.

Se no resto do mundo não se sabe ainda a data correta, ou o marco histórico que deflagrou a arte pós-moderna, no Brasil é possível saber ao menos, quando o termo foi usado pela primeira vez. Foi em 26 de junho de 1966, que Mário Pedrosa, ao comentar a arte de Hélio Oiticica a classificou como pós-moderna.

No artigo “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”, publicada no jornal Correio da Manhã, Pedrosa se referia aos primeiros *Parangolés* – um deles dedicados ao próprio Pedrosa – instalação de Oiticica, com a qual o público podia experimentar a cor no próprio corpo. Assim a arte passou a interagir com o expectador e se aproximar do cotidiano, como extensão do próprio homem.

Pedrosa afirmou na ocasião que aquele movimento cultural era radicalmente diferente do anterior, ou seja, a arte moderna, que para ele, havia sido inaugurada pelo *Dmoiselles d’Avignon* (1907), de Picasso. Esse novo movimento ligado à *pop art* teria uma vocação antiarte.

Antes de esse movimento ganhar um nome no Brasil, traços do pós-modernismo já vinham sendo identificados não só nas artes, como nos demais setores sociais desde a década de 1950, período em que o País passou por acontecimentos políticos significativos, que influenciaram não só a conjuntura sócio-econômica, mas também tiveram reflexos na produção artística.

Do suicídio de Getulio Vargas (1954) até a abertura democrática, uma turbulência gerada pelas sucessões de crises, sobretudo no plano da economia, alargando o abismo da desigualdade influenciou a aproximação da arte com o cidadão comum.

As oscilações do poder, as implicações ideológicas, políticas e sociais que a elas se vincularam e se vinculam, conduziram e conduzem a repercussões também na área cultural e, conseqüentemente, nas criações literárias e nas atitudes dos artistas. Embora não determinem nem expliquem a ação criadora, atuam como elementos condicionadores que podem ajudar a compreender a significação

cultural das manifestações literárias a esse tempo tornadas realidade no Brasil. (PROENÇA FILHO, 1988, p50)

A obra de Helio Oiticica não é um marco do pós-modernismo no Brasil. Aliás, no resto do mundo ainda se questiona sobre quando e o quê teria dado início a este novo período histórico-cultural. Um bom caminho é a aproximação do termo pós-modernismo ao período pós-industrial ou o início da segunda fase do capitalismo – o primeiro se deu com a revolução industrial e seu símbolo máximo: o automóvel.

Após a Segunda Guerra Mundial, como explica Ortiz (1994), a Europa estava devastada, enquanto nos Estados Unidos o modelo industrial se aprimorava, produzindo em série e sendo implementado pelas novas tecnologias. É o imperialismo norte-americano, que dá início a um processo de globalização econômica e mundialização da cultura, baseado no modo de vida americano, como modelo a ser seguido pelo restante do mundo. Por convenção, o período moderno está compreendido entre 1900 e 1950. A partir daí, as mudanças sociais, políticas, econômicas e culturais são chamadas de pós-modernas.

Segundo Renato Ortiz (1994. pp. 116 e 117), a mundialização da cultura é uma forma de contrapor a ideia de cultura nacional. O autor entende que alguns elementos são intocáveis, inerentes ao Estado-nação, como escola, língua e tradições populares, outros, porém, são introduzidos ou pinçados das mais diferentes culturas, com o objetivo de criar uma memória internacional-popular que contenha traços da modernidade-mundo.

A sociedade passou a aderir à tendência acumulativa e ao consumo desenfreado. A multiplicação de bens materiais e serviços e a noção de poder que passaram a se relacionar com a quantidade de coisas obtidas e não pelas relações sociais. A partir daí, como assinala Baudrillard, em seu *A sociedade de consumo* (1995), a felicidade para o homem pós-moderno está necessariamente associada ao consumo. Ele, o consumo, é a cumulação dos signos da felicidade.

Se o consumo dita as regras na sociedade pós-moderna e tudo para ter relevância passa a ser medido pelo seu valor de mercado. A arte não será diferente. Aliás, ela será a porta

de entrada para a pregação do novo jeito de se ver o mundo. Os valores culturais passam a imitar o jeito estadunidense de viver. A *pop art* e a publicidade ajudam a vender um novo estilo de vida, a chamada mundialização da cultura é predominante para o avanço do capitalismo, transformando o mundo todo em consumidor de uma arte fabricada em série.

Mas, fabricar apenas não adianta. Esta fase do capitalismo ultrapassa a mera produção de mercadorias, ele se preocupa em produzir sistemas de signos, que provoquem o desejo de consumir o que está sendo produzido. A política do descarte, que se acelerou a partir dos anos 60, vai além da comida instantânea e invade todos os setores da vida humana. É preciso comprar, usar e descartar, para voltar a comprar um modelo mais novo do mesmo produto, seja ele qual for.

O que começou, segundo Harvey (2003), com a arquitetura não demorou muito a espalhar-se por todo o universo cultural e com literatura não foi diferente. As mudanças que aconteceram de forma acelerada do no mundo que influenciaram a cultura de uma forma geral, e sendo assim, também a literatura.

Arte e comportamento são difundidos ao mundo através da desterritorialização, como Ortiz (1994). Os signos dessa memória mundializada podem ser reconhecidos em qualquer parte do mundo. Esse reconhecimento se dá em espaços determinados – shopping centers, por exemplo – que servem de ponto de referência para o cidadão mundializado, os chamados “não-lugares”, que funcionam como abrigo dessa cultura globalizada independente das idiossincrasias:

O espaço torna-se cheio porque se esvaziou. Isto significa que o movimento da mundialização percorre dois caminhos, o primeiro da desterritorialização, constituindo um tipo de espaço abstrato, racional, deslocalizado. Porém, enquanto pura abstração, o espaço categoria social por excelência não pode existir. Para isso, ele deve se localizar, preenchendo o vazio de sua existência com a presença de objetos mundializados. O mundo na sua abstração, torna-se assim reconhecível. (ORTIZ, 1994, pp. 106 e 107)

Faz-se necessária uma distinção entre os conceitos de pós-modernidade e pós-modernismo. Já que o primeiro está relacionado à terceira fase do capitalismo, com as

mudanças nos meios de produção, introdução de novas tecnologias de informação e a globalização da economia. O pós-modernismo, por seu turno, refere-se às manifestações desta condição pós-moderna na produção cultural e artística¹⁴.

Antônio Cândido (2002) mostra as principais características desta nova literatura brasileira. A supressão ou ocultação dos nexos sintáticos, com a mudança de um discurso contínuo para o descontínuo, assim como o espaço que passa a ser fragmentado também se torna um ponto desta nova forma de escrever. Outra característica apontada por Cândido é a substituição da metáfora pela paronomásia, isto é, em vez de se fazer a construção com base na analogia por meio da imagem, a proximidade pela sonoridade é que se destaca, mesmo que os significados sejam diferentes. A ambiguidade também ganha espaço nesta nova literatura, assim como a ficção antimimética, com exploração acentuada da paródia.

3.3) Um autor pós-moderno

Antes de ser conhecido pelos romances, Rubem Fonseca estreou no mundo literário como contista. O primeiro de uma safra de contos, que se estendeu ao longo da década de 60, aconteceu com *Os prisioneiros* (1963). Lançado às vésperas do regime militar, o livro não tinha ainda uma sobra da ditadura, como nos seguintes, mas já mostra a angústia das prisões invisíveis que subjagam o homem contemporâneo. A epígrafe de Lao Tse – somos prisioneiros de nós mesmos. Nunca se esqueça disso, e de que não há fuga possível – norteia o discurso incutido nos 11 contos da obra.

Sim, podemos dizer que Rubem Fonseca é pós-moderno, mas não porque começou a escrever no período posterior ao fim do modernismo. Ele é pós-moderno devido às características de seu texto que apontam para este tipo de literatura. Consegue em seu trabalho surpreender naquilo que é mais simples. Sua escritura não busca quebrar grandes paradigmas, olhando para o comum consegue extrair dele o extraordinário.

¹⁴ Ver LIMA, Raymundo de. **Para entender o Pós-modernismo** In **Revista Espaço Acadêmico**, nº 35 – Abril/2004 – Mensal – ISSN 1519.6186. Disponível em <http://www.espacoacademico.com.br/035/35eraylima.htm>. Acessado em 14/02/2010

De fato Rubem Fonseca é um narrador mais extrovertido, mais episódico; domina bem o diálogo (às vezes seus contos - muito bem conformados em seu espaço - são peças em um ato). O trabalho que dá título ao volume poderia ser transposto para o palco sem modificações, e cultivando a ação externa nunca cai nos lugares-comuns do academismo literário. Não resolve as situações com os costumeiros recursos. Da morbidez de um Kafka à sátira de um Thurber, seu mundo se identifica não bem por influência literária, mas por aquela aproximação que une os artistas e faz de sua sensibilidade o historiador da condição humana. (Brasil, **Jornal do Brasil**, 63, ?)¹⁵

Para entender a escolha de Fonseca por criar cenários e remontar histórias baseadas em violência, sexo e perversão é preciso retornar ao universo do autor. Fonseca viveu boa parte dos anos 50, mergulhado no mundo policial, período em que atuou como comissário de polícia, no Rio de Janeiro.

Seus livros sempre foram marcados por esses elementos. Muitos de seus críticos apontam suas obras como remontagens dos boletins de ocorrência que registrava nas delegacias. O conto "Relato de Ocorrência em que Qualquer Semelhança Não É Mera Coincidência", publicado no livro *Lúcia McCartney'* (1967), relata um caso que fora acompanhado pelo autor ainda no ofício de policial.

O caso da vaca atropelada que é devorada por famélicos, contada em "Relato de Ocorrência", aconteceu em 1953, quando Fonseca servia ao 24º Distrito Policial, em Madureira, zona norte do Rio. Quem confirma a coincidência é o delegado aposentado Mário César da Silva, 71, companheiro de Fonseca no DP de Madureira. "Foi a primeira vez que sentimos a cruel realidade da fome" (CARVALHO, FOLHA, 1995, p.5).

Na década de 70, Alfredo Bosi cunhou um termo aplicado até então à arquitetura da época, para designar o jeito de Fonseca escrever: o Brutalismo. A obra brutalista de Fonseca é marcada pela presença da narrativa em primeira pessoa, por personagens que são ao mesmo tempo narradores. Além disso, a estrutura geralmente é de uma história policial com fortes elementos de oralidade.

¹⁵ Ver Brasil, Assis. **Literatura**. In jornal do Brasil (18/10/1963). Disponível em [http://literal.terra.com.br/rubem_fonseca/biobiblio/sobre/sobre_imprensa_literatura.shtml?biobiblio3]. Acessado em 13/03/2010.

O brutalismo surgiu no Brasil em um momento de exceção, por conta da ditadura militar, que impunha as regras rígidas de comportamento. Neste sentido, a literatura brutalista surgiu como uma voz dissonante da conjuntura vivida, por isso, uma literatura dita marginal, de oposição. Bosi (1976) mostra que este modo de escrever está ligado, ao fato de o Brasil ter ingressado no período do chamado capitalismo selvagem, em que o consumo e imediatismo passam a ditar as regras da sociedade, que em meio ao caos causado pela tecnocracia do terceiro mundo, precisa expressar toda a sua agonia da vida pós-moderna.

É a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente da burguesia carioca, da Zona Sul, onde perdida de vez a inocência os “inocentes do Leblon” continuam atulhando praias, apartamentos e boates e misturando no mesmo coquetel instinto e asfalto, objeto plástico e expressões de uma libido sem saídas para o convívio de afeto e projeto. (BOSI, 1976, p. 18).

Nesta época, Fonseca lançou a obra tida como mais brutalista: *Feliz ano novo*, uma ácida e sanguinária crítica ao comportamento burguês da época e da falta de fé de seus personagens em utopias ou em regras de convívio social. A literatura de Fonseca retratava o contemporâneo. A estrutura narrativa, também contaminada pela nova fase da política que se consolida mundo afora. Por isso, a forma de escrever também sofre a influência da mundialização cultural propagada a partir dos Estados Unidos.

A narrativa curta, contundente, obscena e interage com outros elementos extra-texto, como o gestual e a imagem, o que leva ao flerte com o cinema. Outra característica é a influência do *New Journalism*, um movimento jornalístico surgido na década de 60 nos Estados Unidos em que os repórteres especiais, ou escritores de reportagens especiais, levaram para dentro do texto jornalístico elementos literários enriquecendo a narrativa.

“Essa literatura, que respira fundo a poluição existencial do capitalismo avançado, de que é ambigualmente secreção e contraveneno, segue de perto modos de pensar e de dizer da crônica grotesca e do novo jornalismo yankee”, (BOSI, 1976, p.18).

A influência nesse caso foi dupla. Ao mesmo tempo em que os jornalistas buscavam uma aproximação de seus relatos do cotidiano com o escritor passou a introduzir

técnicas de detalhamento de fatos no texto literário, o que aprimorou a busca pela verossimilhança, tão cara à literatura pós-moderna, como já mostramos anteriormente.

Em vários momentos, é possível observar na obra fonsequiana indícios desta influência. Retomemos novamente o conto “relato de ocorrência”, em que esta influência se faz explícita:

Na madrugada do dia 3 de maio, uma vaca marrom caminha na ponte do rio coroadado, no quilometro 53, em direção ao Rio de Janeiro.

Um ônibus de passageiros da empresa Única Auto Ônibus, chapa RF 80-07-83 e JR 81-12-27, trafega na ponte do rio Coroadado em direção a São Paulo.

Quando vê a vaca, o motorista Sérgio tenta se desviar. Bate na baça, bate no muro da ponte, o ônibus se precipita no rio.

Em cima da ponte, a vaca está morta.

Debaixo da ponte estão mortos: uma mulher vestida de calça comprida e blusa amarela, de vinte anos presumíveis e que nunca será identificada; Olívia Monteiro, de trinta anos; Manoel dos Santos Pinhal, português, de 35 anos, que usava uma carteira de sócio do sindicato de Empregados em Fábricas de Bebida; o menino Reinado de um ano, filho de Manoel; Eduardo Varela, casado, quarenta e três anos. (FONSECA, 1967, p. 360)

O início da história é narrado como se fosse uma notícia das páginas policiais de qualquer jornal. Como já mostramos neste trabalho, o fato de ter sido policial propicia esta busca nos acontecimentos do cotidiano pra transportá-los para a ficção. Pelos seus personagens Rubem Fonseca deixa transparecer sua visão de mundo, o recorte que faz da realidade, favorece a transmissão da mensagem do autor por meio da literatura. Ou simplesmente coloca para o leitor a experiência do dia a dia, que muitas vezes passa despercebida por não mais chocar.

O caso da vaca, ou outros contos como “Feliz Ano Novo”, do livro homônimo, não teriam o mesmo efeito perturbador se estivessem em uma página policial, afinal lá é o seu universo habitual. Nas páginas de um livro, porém, podem ter a capacidade de chamar a atenção do leitor, colocando a realidade no lugar reservado à ficção. Consegue assim um efeito mais impactante sobre o receptor do que nos veículos próprios para este fim, já que está deslocado de seu universo comum.

Como vêm do cotidiano, os personagens de Rubem Fonseca retratam o homem pós-moderno, sensível à angústia trazida pela nova conjuntura mundial que alarga o abismo entre o ter e o ser, supervalorizando primeiro verbo em detrimento do segundo, o que embrutece e desumaniza o homem, jogando-o na massa que só se consegue destacar por meio do consumo.

Como explica Figueiredo (2003), os personagens de Rubem Fonseca não trazem parâmetros e critérios que lhes permitam ter consciência de erro ou julgar o mundo que lhes rodeia. Ao mesmo tempo em que não aceitam os valores ocidentais, estão presos a eles. “A narrativa em primeira pessoa será, então, a forma privilegiada para expressar a solidão dessas existências “desencarnadas”, ao mesmo tempo nostálgicas e céticas” (FIGUEIREDO, 2003, p.20).

Outro rótulo dado a esta forma de recorde da realidade por meio da literatura é a expressão austríaca hiper-realismo, que ganhou força nos Estados Unidos na década de 60, Figueiredo, adotando a definição de Udo Kultermann, explica que os hiper-realistas, diante do caos do mundo atual, buscam conhecer o mundo por meio da reconstituição objetiva, tentando atingir sua essência. Em vez de eleger elementos estandardizados pela publicidade, fazem eles mesmos os recortes do real, sempre atentos aos detalhes que passam despercebidos, quanto mais banal, quanto mais insignificante, maior o interesse do hiper-realista.

Na literatura hiper-realista, há uma espécie de vingança contra o império do consumo na sociedade pós-moderna. A violência surge da reação dos que estão à margem desta sociedade. Em suas obras, Fonseca questiona o monopólio da palavra, dando voz aos excluídos do mercado.

Em “Feliz Ano Novo”, não encontramos um narrador em terceira pessoa que pudesse servir como instância mediadora entre o leitor burguês e o personagem marginalizado pela sociedade, correndo o risco de imprimir um tom paternalista e, portanto, mitificador, à narrativa. A predominância é de diálogos, de maneira a criar uma atmosfera na qual não se fala da violência, mas se fala a violência”. (FIGUEIREDO, 2003, p. 43).

Quem acompanha a carreira do autor, porém, percebe que há uma diferença entre os primeiros livros e sua atual literatura. Cada vez mais as obras mostram o retrato da sociedade pós-ditadura, moldada pelos modelos econômicos e com o objetivo de atender aos apelos do mercado. Então, passamos a uma literatura menos incisiva, menos brutal, muitas vezes recorrendo a personagens já citados em obras anteriores.

Este mergulho de Fonseca na literatura de mercado vai ao encontro da chamada crise do Romance. Para a professora Vera Lúcia Follain de Figueiredo, uma crise eterna, que atinge até Don Quixote, considerado o primeiro romance moderno. Estudando a paixão de Borges por Cervantes, Figueiredo aponta um estreitamento cada vez maior entre a realidade e a ficção e da trindade autor, personagem, leitor.

Para ela, a estrutura em abismo surge como uma estratégia que acentua essa nova percepção do romance. Isto porque, explica Figueiredo (2001), como em um jogo de espelhos, o autor, através do personagem, dialoga como leitor, fazendo com que a fantasia desregule a ordem do discurso, que marca a divisão estabelecida entre a ficção e a realidade.

3.4) *Arte de andar nas ruas*

O comportamento social de Rubem Fonseca diz muito sobre sua literatura. Ele mesmo mostra e seu site, Portal Literal, como colhe o material para seu trabalho. Fugidio da imprensa prefere o anonimato, gosta de caminhar sozinho pelas ruas do Leblon, no Rio de Janeiro e entrar em bares, restaurantes, lojas, sempre observando o cotidiano do cidadão comum.

Observando a realidade, o dia a dia, ele transporta para a obra de ficção os elementos que vê em seus passeios diários, conversas informais e observação do comportamento alheio. Ficcionaliza o real, daí o caráter tão próximo de seus personagens, que podem ser identificados pelo grande público.

Em 2008, reuniu algumas crônicas publicadas no site, em um livro, intitulado *O romance morreu*. Em uma das crônicas, intitulada “Loja de botox a varejo”, fala do

consumismo, retomando o conto “Teoria do consumo conspícuo”, publicado em seu primeiro livro, *Os prisioneiros*, de 1963.

O conto narra o encontro do narrador com uma mulher em um baile de carnaval. Mascarada, ela alega ter o nariz muito feio e não tira o adereço em momento algum. A mascarada consegue com o homem que acabou de conhecer, o dinheiro necessário para fazer uma cirurgia plástica. Na época, Fonseca previa um cenário que hoje é muito comum, com a recorrência às cirurgias em número cada vez mais frequentes.

Na crônica, publicada 45 anos depois, Fonseca fala sobre o crescimento das intervenções cirúrgicas e alerta para sua previsão do tema, ainda na década de 60.

Acabo de ler no New York Times uma interessante notícia. Na rua 59, a uma quadra da Bloomingdale’s, está sendo aberta uma loja, isso mesmo, uma loja, que realiza intervenções de Botox sem necessidade de marcar hora (...) ou seja, o Botox se tornou, além de um vício, algo trivial como ir ao salão, escovar os cabelos e pintar as unhas. Talvez dentro de pouco tempo se realize nessas lojas de conveniência espalhadas pelos postos de gasolina (FONSECA, 2008, p.127).

A crônica mostra como sua condição de observador da realidade, serve de subsídio para a sua composição literária. Muitas vezes chamado de escritor antiliterário, Fonseca retrata as situações do cotidiano e, mas no espaço literário, elas ganham outra configuração. Como veremos no próximo capítulo, estas situações ao serem transportadas para as páginas do livro perdem sua característica própria de realidade e se transformam em ficção.

Mesmo que se pretendam reais, busquem através da verossimilhança se manterem fiéis aos fatos acontecidos, mesmo que amparadas por relatos históricos oficiais, ainda assim deixam de ser reais, transformando-se em um simulacro da realidade.

Embora se refira a acontecimentos do século XVII, *O doente Molière* é uma obra em que a simulação da realidade está presente fazendo com que seu autor transite de forma confortável, como se estivesse relatando fatos do presente. Isto é, há um crime sendo investigado, que atende a literatura de mercado com seu simples desejo de literatura de

entretenimento. Mas, um olhar mais atento para a obra, mostra a multiplicação do indivíduo fazendo o que Figueiredo (2003) chama de dicotomia escritor/personagem e realidade/ficção. “Se Molière é autor e ator de suas peças, desdobrando-se em inúmeros personagens que são ele mesmo, na sociedade que critica tudo também é representação, só que recoberta de hipocrisia” (FIGUEIREDO, 2003, p 65).

A obra leva a uma reflexão sobre o que é real e o que representação do real, afinal o elemento ficcional introduzido na trama, o assassinato de Molière, se torna um elemento a mais em uma história em que tudo é representação, seja no palco, seja na plateia, seja no cotidiano, todos fingem ser o que não são, inclusive, Molière. Fonseca, sob a máscara de seu narrador, também se desdobra e se transporta para o universo molieresco, fazendo ele próprio sua interpretação da vida do comediante francês. Assim, não importa mais qual história é verdadeira, a oficial ou a ficção. Todas são histórias.

4 - O Simulacro e a literatura pós-moderna

A verdade só pode ser dita nas malhas da ficção

Lacan

A intenção deste trabalho é mostrar as estratégias usadas por Rubem Fonseca para recriar em sua obra, o universo de Molière por meio da simulação, através da literatura de um assassinato, da mesma forma que o comediante simulava os costumes da corte, nos palcos dos principais teatros da França. Fonseca faz isto por meio da metaficção historiográfica, que utilizando como pano de fundo a chamada história oficial, a subverte, criando outras possibilidades e oferecendo sugestões de preenchimento das lacunas deixadas pelos relatos históricos.

Mas não é sobre metaficção que tratará este capítulo e sim do simulacro, um efeito causado pelo emprego da metaficção aliada da literatura pós-moderna e que dela se serve para existir. Para isso, será preciso primeiro, destacar as teorias sobre o tema, que se discute desde a antiguidade clássica.

Ao longo da história, o conceito de simulacro e a sua importância não só para a arte, já que é o seu cerne, quanto para o conhecimento humano, foram atacados e defendidos na filosofia. A discussão que coloca o foco na relação do homem com o conhecimento, é um ponto chave para a literatura.

O simulacro, que hoje é tão caro à arte pós-moderna, não é uma exclusividade da literatura, embora seja fundamental para sua existência, já que literatura em si é simulacro da realidade. Isto é, mesmo que a história contada tenha existido na imaginação do autor, ela terá elementos que remetem às experiências vividas por quem escreve e por quem lê aquela história. Experiências que se deram no mundo real e que, por meio do simulacro, foram transferidas para a ficção.

Em todas as manifestações culturais e nas relações do dia a dia, é possível perceber as características de uma sociedade que se baseia na simulação para interagir e se inserir no mundo. Como mostramos no capítulo anterior, a atual fase do capitalismo necessita desta dinâmica para continuar existindo e ditando as normas de comportamento e controle da sociedade.

A ficção passa, então, a ser mais um elemento dentro deste mecanismo. O e-dicionário de Termos Literários, de Carlos Ceia, vai apontar no verbete ficção, que ela funcionará como um contraposto à verdade histórica e historiográfica. Mas, salienta o dicionário, a ficção adota técnicas de imitação da natureza ou de formas documentais. Embora o romancista crie um mundo imaginário, este mundo dialoga com o mundo real.

Em *A anti-natureza: elementos para uma filosofia trágica* (1989), Clément Rosset define a existência de três grandes linhas de pensamento na filosofia ocidental: a Metafísica, pregada pelo platonismo e que defende cisão radical entre duas instâncias de realidade; o Naturalismo: defendido por Demócrito, e que preconiza a natureza como a única instância de realidade verdadeira, e de um mundo dos fenômenos sensoriais; e o Materialismo que defende a ideia de um mundo em que as coisas são o que percebemos e como as percebemos. Só haveria uma única instância de realidade, instável e eternamente mutável.

Esse conceito de ficção, que dialoga com a verdade histórica remete à discussão sobre as teorias do conhecimento elaboradas pela filosofia e se manifesta na imagem por representação: o simulacro. Chauí (2006) usa a analogia do espelho para explicar o que seria o simulacro:

O simulacro é a imagem de uma coisa à sua representação ou reprodução em uma outra imagem, como na pintura, na escultura, no retrato. O espelho não nos dá nossa imagem percebida e sim um duplo dela, seu simulacro, como é evidente para a pessoa que nos olha quando olhamos um espelho: a outra pessoa vê nossa imagem (isto é, vê a nossa figura em carne e osso) e a duplicação de nossa imagem no espelho. (CHAUÍ, 2006, p. 820)

A primeira teoria do conhecimento remonta a Platão a seu mito da caverna. Nos Livros VII e X, da *República* (1964) ele debate a influência da poesia na vida social e o perigo que ela representa por ser uma deformação da realidade. No livro VII está o construto usado por Sócrates, que Platão utiliza para ilustrar sua teoria das ideias. Nela, alguns homens estão acorrentados nas pernas e pescoço, dentro de uma caverna, desde o nascimento. A forma como estão presos permite que possam ver apenas sombras na parede à sua frente, projetadas pelo reflexo de uma fogueira colocada atrás deles.

Os prisioneiros tomam, então, aquelas sombras como a realidade. Um deles, porém, consegue se libertar e chegar até a entrada da caverna, onde se depara com a luz do dia. Mas a claridade lhe ofusca os olhos acostumados à escuridão. Ao ver o esplendor da vida real, volta para contar aos companheiros o que há fora da caverna. Os homens acorrentados, porém, não acreditam em sua versão, porque a realidade que conhecem é a projetada pelo fogo na parede. Isto é, para Platão, a percepção da realidade se dá conforme o lugar que o indivíduo ocupa.

O mundo para Platão tinha pelo menos três graus: o modelo, o reino das ideias, da verdade absoluta; a cópia, o mundo em que vivemos, com as coisas concretizando as idéias; e o simulacro, a cópia da cópia, a imitação inútil e perigosa (WALTY,1985, p. 26).

No livro X da *República* (1964), o filósofo grego vai debater a questão do simulacro ligado à arte. Ele afirma que a imitação poética está afastada das realidades supremas, já que essa imitação é apenas aparência de um mundo de aparências. Segundo Platão, a *mimesis* pode representar apenas um aspecto de um objeto. Ela nunca representará o objeto como um todo, porque está ligada ao múltiplo sensível, e não ao ser.

O filósofo rejeita a *mimesis* porque ela é contrária à ciência e conclui que a *mimesis* dos poetas é uma imitação de um simulacro da virtude, logo é prejudicial ao homem da cidade, já que o afasta da verdade. Isto é, para Platão, a poesia está afastada da verdade divina porque representa o mundo, imitando-o. As artes são vistas como algo sem valor, já que o valor estaria no original.

O filósofo defende que o conhecimento só é possível em relação aos objetos do mundo inteligível, ordenado e estável, ou seja, no mundo das ideias. No mundo sensível, o conhecimento não é possível devido à sua instabilidade. Por isso, o caminho é a cópia do modelo vindo do mundo das ideias. As imagens e objetos submetidos ao mundo inteligível, como cópias do modelo ganhariam uma ordem, eliminando o caos.

Na *Poética* (2001) de Aristóteles, a arte também era vista como imitação da realidade, mas não como potência negativa. Esta é a segunda grande teoria sobre o simulacro. Aristóteles lhe atribui o valor estético e a *mimesis* passa a ser considerada uma interpretação do real. A imitação, para Aristóteles é uma atividade do homem e é através das manifestações artísticas que se definem os modos de representação do real. Ele acredita que o conhecimento pelas imagens não deve ser abandonado, mas compreendido como uma fase inicial desse conhecimento.

O que o homem capta deste mundo são caracteres e emoções. Alfredo Leme de Carvalho recorre a Ross (1974) para mostrar, pelo exemplo da música, como esta operação é feita por meio da identificação do homem com aqueles sentimentos, a partir da melodia que é apresentada.

O ritmo e a melodia fornecem imitações de ira e suavidade, e também de coragem e temperança, e de todas as qualidades contrárias a essas e outras qualidades do caráter, que pouco se distanciam das afeições reais, o que sabemos por experiência, pois ouvindo tais melodias as nossas almas sofrem uma mudança. (ROSS, 1942, p.134 in CARVALHO, 1998, p.108).

O autor vai buscar também em Butcher (1951) o que seria para Aristoteles a verdadeira função das artes em relação à imitação, que para Butcher seriam *Éthe*, *páthe* e *práxeis*. O primeiro se refere às qualidades morais, características permanentes na mente humana; *o páthe* está ligado às emoções transitórias e *práxeis* às ações humanas.

Chauí (2006) aponta a oposição ao platonismo, que surgiu com a teoria de Epicuro, recuperada pelo poeta latino Lucrécio, na qual o conhecimento é formado pela composição das sensações. Os filósofos defendem que a imagem é uma fina película emitida pelo real, esta película seria o simulacro que teria a função de fazer a mediação

entre o real e o homem. Desprendido das coisas, o simulacro flutua no ar até encontrar nosso corpo, produzindo a sensação. E é essa sensação que produz o conhecimento.

Segundo Deleuze (2003), o mundo natural de Lucrecio, é regido pela diversidade, dividida em três categorias: a diversidade das espécies, a diversidade dos indivíduos dessa espécie e a diversidade das partes que compõem esse indivíduo. A diversidade da natureza, para Epicuro, é infinita a autonomia de cada objeto ganha importância, reforçando as noções de diversidade e descentramento. A natureza seria a soma de várias unidades e não um elemento coletivo. Como punha em xeque a crença no Todo, ia de encontro à teoria metafísica de Platão.

Epicuro buscou na ciência a explicação para o simulacro, que para ele é um elemento parecido ao átomo, e que só existe simultaneamente ao tempo-presente. Como são formados por átomos são, portanto, instáveis e mutáveis.

No final da década de 60, a visão platônica é contestada pelo filósofo Frances Guilles Deleuze, que reverte o pensamento platônico ao destacar que a função do simulacro é justamente a de subverter essa ordem hierárquica: modelo – cópia – simulacro. Para Deleuze, é a existência da representação que nos faz discutir a legitimidade tanto do original quanto da cópia. Isto é, seria a ficção que nos faria questionar a realidade, nos desenvolver nosso pensamento crítico a partir dela.

“Platão e o Simulacro” é o título de um dos apêndices de *A Lógica do sentido* (1969), de Deleuze. Aqui o francês vai contestar a afirmação do filósofo grego, de que o simulacro é inútil, mostrando sua importância. “O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução”. (DELEUZE, 2003, p. 267).

Como vimos no início deste capítulo, Platão dividia o mundo em três graus: o Modelo, a Cópia e o Simulacro. Deleuze define o método platônico para categorizar o mundo imagético fazendo a distinção entre as cópias, que estariam em segundo plano, já que manteriam uma relação com original (Modelo), pela semelhança. Já o simulacro seria

um pretendente falso, devido à deformação da imagem, que causaria a perversão e o desvio essencial. As cópias seriam os ícones e os simulacros, fantasmas.

Podemos então definir melhor o conjunto da motivação platônica: trata-se de selecionar os pretendentes, distinguindo as boas e as más cópias ou antes as cópias sempre bem fundadas e os simulacros sempre submersos na dessemelhança. Trata-se de assegurar o triunfo das cópias sobre os simulacros, de recalcar os simulacros, de mantê-los encadeados no fundo, de impedi-los de subir à superfície e de se “insinuar” por toda a parte. (DELEUZE, 2003, 262)

Para Deleuze, a simulação (simulacro) do Mesmo (modelo) e do Semelhante (cópia) não significa que haja uma ilusão, já que o simulacro despende de uma potência para gerar um efeito. Ou seja, ela parte de algo concreto e tem um objetivo ao simulá-la: a de apontar a existência das máscaras sobre o original. Neste sentido, destaca o filósofo francês, não é possível dissociar a simulação da lei do eterno retorno, já que é através desse eterno retorno que acontece a reversão dos ícones e a subversão do mundo representativo.

Deleuze argumenta que o que faz vir à tona o simulacro é justamente este afastamento do ícone. O ângulo do observador é que garante o devir incluso no simulacro, que se afasta do Mesmo e do Semelhante, olhando para ambos criticamente. Para o filósofo francês, impor limite a este devir, tentar torná-lo Semelhante, seria “encerrá-la numa caverna no fundo do oceano: tal é o objetivo do platonismo em sua vontade de fazer triunfar os ícones sobre os simulacros” (Deleuze, 2003, p. 264).

Depois de Deleuze, quem mais se dedicou ao estudo do simulacro é Jean Baudrillard. Em seu *Simulacros e simulação* (1991), ele aponta a problemática da percepção e a constatação do real devido a impossibilidade de distinção entre modelo-cópia na sociedade pós-moderna, que Baudrillard vai chamar de era do simulacro.

Para ele este momento se inicia com a anulação de todos os referenciais, com a substituição do real pelos signos do real, por seus duplos operatórios. Isso acontece pela aceleração e globalização da economia, que interfere não só nos meios produtivos, mas

também no modelo de cognição, através da difusão da cultura mundializada e das novas operações nas relações sociais.

Com a profusão desse logos na vida social há a substituição do real por essa representação, a sociedade experimenta, então, o que Baudrillard vai chamar de Hiperrealidade, com o real sofrendo infradeterminação a partir de seu próprio contrainvestimento.

Isto é, neste estágio, signos configuram o chamado simulacro de terceira ordem. Neste ponto, ele não remete mais a um modelo ou à cópia, não busca representar o real e nem mede uma relação de troca simbólica. O simulacro de terceira ordem se autorrefere e representa a si mesmo, anulando-se como representação e como real, sendo apenas signo e se move em função estrutural do valor.

Exemplos para as teorias de Baudrillard são facilmente encontradas no cinema. O mais forte deles, citado, inclusive, pelo próprio Baudrillard em entrevista à revista *Época*, em 2003, é *The Truman Show*. Dirigido por Peter Weir e roteirizado por Andrew Niccol, foi lançado em 1998 nos Estados Unidos, pela Paramount Pictures.

O filme conta a história de Truman Burbank, um vendedor de seguros que leva uma vida normal. Mas na verdade a vida dele é uma mentira, já que vive em uma cidade cenográfica e todos a sua volta são atores. Truman não sabe disso e acredita ser aquela a realidade. Há no filme duas perspectivas abordadas: a do mundo que Truman acredita ser verdadeiro e a dos telespectadores do *reality show*. Nenhuma delas na verdade é real. Tanto o mundo vivido pelo personagem, quanto o que é acompanhado pelos telespectadores é uma ilusão fabricada pela indústria cultural e vendida como mercadoria.¹⁶

À nossa análise interessa observar o simulacro como aponta Deleuze, como elemento embutido do ponto de vista do observador e como instrumento de crítica do real e da cópia, embora, em alguns momentos, observamos que por trás das máscaras há outras máscaras, como aponta Baudrillard.

¹⁶ <http://www.overmundo.com.br/overblog/truman-em-busca-da-liberdade>

Para Villaça (1996), a conscientização desta fase do simulacro que fragmenta signos e ações e os afastam da ideia, colocando-os em funcionamento aleatório e sem referência e a perplexidade diante destes fenômenos, acarretou o que a autora chama de “desertificação do mundo no discurso artístico e no crítico”. Isso aliado ao contato com os meios de comunicação de massa que reproduzem esses discursos. Entre os autores em que destaca a arte como simulacro em maior ou menor grau, ela cita além de Rubem Fonseca, Sérgio Sant’Anna, Silviano Santiago e Loyola Brandão.

Esta aproximação com outros mecanismos de informação e de circulação de informação acaba servindo de mecanismo para a observação do comportamento social esquizofrênico, próprio da pós-modernidade, influenciando na escritura e confundindo-se com a realidade, se é que ela existe.

Os modernos equipamentos de gravação monopolizam a representação da realidade, mas também contribuem para apagar a distinção entre a realidade e a ilusão. A arte de egoísmo romântico se torna tão insustentável quanto aquela baseada nas convenções do realismo. Cria-se uma literatura pop onde existe uma suspensão do juízo crítico, uma morte ou retraimento do autor e uma reduplicação frenética dos códigos e discurso que atravessam a atualidade. Literatura que poderíamos dizer na linha do pastiche. (VILLAÇA, 1996, p. 96)

Tomando como objeto de análise o livro de Rubem Fonseca, *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, de 1988, Villaça aponta essa obra o exemplo da visão plural na literatura fonsequiana, com a adoção de elementos que remetem a essa influência dos mecanismos do deserto de referências, criado com a nova fase do simulacro, um *déjà vu* que remete a lembranças deslocadas e aleatórias, a sensações e a efeitos do real.

Apropriando-se do pensamento de Baudrillard, Villaça destaca que “Vastas emoções e pensamentos imperfeitos é, também, um conjunto de vários códigos não se identificando com nenhum, mas levando-os ao limite, como num grande pastiche” (VILLAÇA, 1996, p. 93).

A análise de Villaça sobre um livro específico de Fonseca pode ser estendida a toda a obra do autor, afinal, a literatura fonsequiana está repleta desta hiperrealidade, e

como afirma a autora, esta consciência semiológica que orienta a literatura dos contemporâneos de Fonseca, é uma marca dessa geração de escritores brasileiros.

Ao escolher a obra de Molière para ser revisitada em seu livro *O doente Molière*, Rubem Fonseca encontra um artista, que como ele, usa o simulacro para retratar a sociedade de sua época.

Nas peças de Molière estavam estampadas a hipocrisia, a inveja, a busca de aproximação com a corte e consequente ascensão social, que comandavam as ações dos agentes sociais por ele retratados. Dessa forma, criticava a frivolidade da vida na corte e a falta de respeito próprio e ao próximo.

Fonseca reconstrói, por meio da literatura, o dia a dia caótico das grandes cidades, o individualismo, o desapego moral, a busca de ascensão social a qualquer custo a desigualdade e o apagamento do sujeito diante da circulação e fragmentação da informação. Os simulacros servem tanto para Fonseca quanto para Molière, mais do que instrumento para a expressão cultural, mas também como mecanismo de transformação. Vejamos como ambos trabalham com o simulacro em suas obras.

4.1) Os simulacros de Rubem Fonseca e de Molière

Em *O doente Molière*, podemos encontrar vários tipos de simulações: a do autor brasileiro, simulando uma peça de teatro ao apresentar os personagens por ordem de apresentação e a simulação de uma narrativa que se pretende real, buscando através da verossimilhança aproximar o texto ficcional do relato histórico. Há o simulacro utilizado por Molière ao retratar os costumes da época através de suas peças e, ainda, o simulacro da sociedade parisiense que busca manter-se próxima ao rei, imitando-lhe, por meio do ritual, os costumes da corte.

No caso de Molière, há também no campo pessoal, o simulacro do comediante que tem uma vida marcada pela decepção e sofrimento, mas que no palco mostra-se veste a máscara da comédia e escondendo seus verdadeiros sentimentos. Por mais acidas que

fossem as críticas de Molière à sociedade da época, isso não era passado ao público por meio de um discurso duro e formal. O divertimento com as imperfeições da corte eram o foco da apresentação.

A história que é contada em *O doente Molière* não tem a intenção de narrar um fato, simplesmente, mas tem o objetivo de mudá-lo, teatralizá-lo. Nesse sentido, Fonseca faz uma novela farsesca sobre a morte do dramaturgo francês, que, por seu turno, ao observar a realidade que o cerca, a corte de Luís XIV, também a reinventa, expondo seus aspectos pitorescos ou ridicularizando-os. Observamos uma espécie de círculo vicioso, que remete sempre ao mesmo ponto: o simulacro.

Neste contexto, *O doente Molière* é um simulacro de narrativa, em que o autor não narra uma história fictícia somente, muito menos tenta ser fiel ao relato histórico, ele simula dentro de um cenário imaginário uma história real, mas recriada. A cópia aqui, é destorcida, não busca alcançar a essência do fato histórico e sim dar-lhe uma nova leitura. Essa prática é defendida por diversos autores como vital para a sobrevivência da própria literatura, já que se mostra em síntese simulacro de si mesma. “Todo texto seria rascunho, já que não pode haver nada mais do que rascunhos. (FIGUEIREDO, 2001, p. 01)

Isto significa que a “verdadeira” história da morte de Molière, a história que os artistas preferem acreditar e a história recriada por Fonseca, todas elas seriam válidas, porque toda narrativa seria um simulação de um fato. Figueiredo lembra que é pelo jogo de espelhamento entre as posições do autor, do personagem e do leitor que a fantasia volta para desregular a boa relação da ordem do discurso, recusando-se a divisão que organiza a ficção dentro da realidade.

Em seu livro, *Os Crimes do Texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*, Figueiredo volta a discutir a questão, afirmando que:

Na ficção de Rubem Fonseca, as intrigas, com frequência, constroem-se a partir de crimes que nada mais são do que o plágio ou formas diversas de usurpação da autoria. Daí a presença de documentos falsos, manuscritos perdidos, textos apócrifos, em torno dos quais a narrativa também gira em falso, como se fosse uma simulação de narrativa, já que tudo se descentra, inclusive a própria figura do autor.

Se todos os centros se desmoronam, não há, por exemplo, como trabalhar com as noções de original e cópia. (FIGUEIREDO, 2003, p. 53).

Este jogo narrativo pode ser observado em *O doente Molière*, com a simulação de uma morte encomendada para o comediante francês. O narrador, que investiga o assassinato fictício é um duplo do autor e é através dele que o autor deixa suas marcas no texto, sua impressão sobre o que seria a vida de Molière.

E é o que também faz o próprio Molière à sua época, quando teria “copiado” antigas comédias italianas, não só na constituição do texto dramático, mas também na montagem da peça, na composição do cenário, figurinos e até no desempenho do ator em cena.

Mas não é apenas no sentido de imitar os gestos do ator italiano Scaramuccia, ou de copiar textos antigos que Molière se destaca pelo simulacro. Ao observar algumas de suas obras, as escolhidas por Fonseca para ilustrar o livro, notamos que há a intenção do comediante em recriar nos palcos o comportamento da sociedade de sua época. Uma cópia, que não visava a ser fiel aos costumes pregados pela corte, o clero ou quem quer que seja, mas no sentido de destacar a diferença, de forma distorcida, um simulacro da vida na corte, com o claro objetivo de criticá-la

Mostrando de forma caricatural como os cortesãos viviam, ele chamava a atenção para a hipocrisia, o fanatismo e a dissimulação da sociedade francesa. Como defende Deleuze, o simulacro funciona aqui como diferença, para criticar o real, que também não representa uma cópia perfeita de um modelo. É baseado em um conjunto de regras criadas por aquela sociedade e que são seguidas com o intuito de manter um *status quo*, baseado em um mundo de aparências e distanciado da essência humana.

Podemos dizer que também a sociedade da época vivia em um jogo de simulações, tentando imitar com rigor os rituais diários do rei. Como vimos no primeiro capítulo Luis representava Luis, isto é, os costumes preconizados pelo rei, também eram criados e disseminados como forma de controle social. As regras seguidas pela corte também simulavam a vida do rei, tornando o círculo ainda mais vicioso.

4.2) Imitando um imitador – Rubem Fonseca destaca pela ficção a polêmica criada por Molière ao caricaturar a vida na corte

Um dos primeiros aspectos da obra *O doente Molière* de Rubem Fonseca que demonstra sua simulação intencional da vida do comediante se identifica facilmente na forma como o livro é estruturado. Antes de iniciar a narrativa, os personagens são apresentados um a um por ordem de aparição na obra, como é feito no teatro. Antes de a peça começar, os personagens são apresentados por nome e seu papel na peça, por ordem de entrada.

Esta estratégia de Fonseca sugere que há uma intenção do autor em “encenar” a morte de Molière. A lista é encabeçada pelo narrador, o Marquês Anônimo, que segundo Fonseca é o “único personagem fictício” da novela, o que também não condiz com a verdade, já que é sabido que ao ser transportado para uma obra de ficção, todo personagem, mesmo que faça parte da história real, se transforma em um personagem fictício.

Mas, o autor marca este personagem como um elemento do texto que não fez parte da vida “real” de Molière. Na verdade, o Marquês Anônimo se apresenta como o elo para a transposição da história de Molière para o campo ficcional. Isto é, ao introduzir na história que é contada pelos livros de literatura acerca do comediante francês um mote que só existiu na imaginação de Fonseca, ele o faz por meio dos relatos de um elemento que não fez parte deste relato histórico.

A listagem de personagens e o lembrete de Fonseca ao lado do nome do “elemento fictício” instiga o leitor a averiguar a existência dos demais nomes da lista de apresentação. De fato os vultos históricos ali apresentados, fazem parte dos relatos de Ronai, Grasner e outros estudiosos do teatro francês sobre o período literário ao qual fez parte Molière, assim como o contexto histórico do período absolutista.

Na recriação de Fonseca, alguns desses personagens mantêm seus papéis históricos, mas passam a ser observados por outro olhar. Neste sentido, o simulacro trazido pela literatura sobre a história serve para que se discuta e repense o momento vivido por Molière. Mais do que a comédia e a genialidade do francês, o autor brasileiro chama a atenção para o que está por trás das cortinas, isto é, a visão política do comediante e a humanização dos personagens históricos, como a proximidade do monarca Luis XIV com Molière, por exemplo.

No prólogo de *O doente Molière*, intitulado “Registros” o autor apresenta o narrador e cria uma história para introduzi-lo na vida de Molière. Em meio a tantas personalidades históricas, que realmente fizeram parte da vida de Molière, o narrador ganha força. Mesmo sendo ele o elemento ficcional é o Marques Anônimo quem vai garantir a verossimilhança, já que é através de seu olhar que o leitor vai enxergar os acontecimentos e cenários da vida e obra de Molière.

Ao mostrar que o Marquês era amigo de Molière e que, por ser um nobre, circulava pelos mesmos meios sociais que o comediante, ele conseguia enxergar o cenário que o dramaturgo via e também as reações dos demais membros da nobreza, conseguindo assim fazer uma análise geral da conjuntura da época. Ele pode garantir o efeito de realidade, que se pretende com um simulacro ao assistir o desenrolar dos acontecimentos que teriam levado o comediante à morte, legitimando a ideia de que Molière fora assassinado.

Chama atenção também o trecho final deste curto capítulo introdutório. Aqui, o Marquês aponta o que teria acontecido ao teatrólogo. As intrigas da corte e a perseguição dos homens criticados pelas peças que Molière produzia, o que leva a uma leitura diferente sobre a ideia de envenenamento: as tentativas de sufocar as críticas duras de Molière à sociedade. Fonseca deixa claro aqui qual o objetivo de sua obra:

As descrições que faço das intrigas e escândalos da corte, da efervescência dos salões, da influencia perniciososa do clero e de outras

corporações, da rivalidade entre os artistas, nobres e áulicos, podem não parecer, mas estão ligadas ao tema principal desta seleção: o mistério da morte de Molière, **vítima de tantas aleivosias, incompreensões, injustiças e violências em razão das peças que escreveu.** (FONSECA, 2000, p.16, *grifo nosso*)

Fonseca mostra que pretende discutir ou apresentar por meio da literatura como o artista vive as pressões do meio que o cerca, sobretudo, quando decide expor por meio de sua arte as hipocrisias e perversidades humanas. Como afirma Baudrillard, tudo é simulacro, mas ao ver no palco o simulacro daquilo que escondem, os nobres franceses não gostaram do que viram.

Tanto, que no primeiro capítulo, intitulado “Uma profissão infame”, o narrador vai mostrar como se deram as circunstâncias da morte e do enterro de Molière. Misturando ficção e relatos históricos, Fonseca vai mostrar que o comediante francês foi renegado pela igreja e pelos amigos em seu funeral e que sua morte trouxe alívio para muita gente.

Neste mesmo capítulo encontram-se alguns níveis de simulação, a começar pela peça que é apresentada. *O doente imaginário* mostra Molière no palco fingindo-se muito doente para testar a fidelidade da família. Além de mostrar por meio de uma caracterização a falsidade nas relações familiares, Molière critica nesta peça os métodos utilizados pela medicina da época. Ele encena os tratamentos, ridicularizando os médicos franceses famosos. Aí temos o simulacro funcionando como pseudo-crítica do real. Ele não copia o *modus operandi* da classe médica, ele simula no sentido de colocar o tema em questionamento.

Outro tipo de simulacro se dá no momento em que Molière começa a passar mal. Os espectadores, segundo relato do Marquês Anônimo, pensam que os tremores e tonturas fazem parte da encenação. Molière era conhecido não só pelo texto das peças, mas pelo brilhantismo em cena. Os trejeitos davam um ar verossímil ao que estava sendo apresentado no palco. Daí a impressão de que ele estaria apenas atuando. Neste caso, a cena nos coloca diante do ponto abordado por Baudrillard, da falta de referencial que

impede a diferenciação sobre o que é cópia e o que é original, quem é falso e quem é falsário.

Por fim, há o simulacro da morte. O narrador recria os últimos momentos de Molière “O Sr. Couthon conseguira trazer duas freiras, que assistiram os últimos momentos do comediante. Molière morreu às dez horas da noite do dia 17 de fevereiro de 1673, uma sexta-feira, um mês antes de completar cinquenta e dois anos”. (Fonseca, 2000, p. 24). Neste cenário, porém, há a introdução do Marquês Anônimo, que dá à morte de Molière outra visão. Em vez de complicações por conta da tuberculose, como aponta Gasner, o comediante revela a este amigo de infância, que havia sido envenenado.

A partir daí, a obra passa a misturar os cenários por onde Molière passara em sua vida, as pessoas com quem conviveu, com a história fictícia de Fonseca. Ao colocar o Marquês Anônimo como amante da mulher do comediante, o autor chama a atenção para os problemas conjugais que o teatrólogo tinha e que contribuíram para uma mudança em seu jeito de escrever, como já mostramos no segundo capítulo. Sempre de um ponto de vista observador, o narrador remonta cenários e dispõe os personagens para dar vida a nova versão sobre a morte de Molière, pretendida pelo autor.

Observa-se na obra a preocupação com o recorte nos relatos históricos que servirão não só para garantir a verossimilhança, mas também para subsidiar a história que se dá no campo ficcional. A pena de enforcamento a uma dama da corte, que fez parte do relato histórico, mas que aqui se transformou em assassina e amante do narrador serve para garantir o elo que mantém o Marquês Anônimo em silêncio, mesmo sabendo sobre o envenenamento do amigo. A mulher é enforcada por mandar envenenar o pai. Como o Molière de Fonseca fora envenenado, o narrador tem medo de ser incriminado. Aqui, embora haja muitas referências à vida de Molière remetem-se menos ao contexto histórico e mais à trama.

Mas, no final desse capítulo, há uma passagem bastante significativa para o objetivo do autor. Em um momento de divagação, o narrador começa a analisar os motivos pelos quais Molière poderia ter sido envenenado. Para ele, fica claro que todos na corte se

beneficiariam com a morte do comediante, na expectativa de que com o desaparecimento do autor, as peças e com elas as críticas à sociedade também desapareceriam.

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

A passagem remete a ideia de representação em que uma coisa toma o lugar de outra, tomando-lhe o significado. O frasco de veneno aqui estaria ligado à perseguição social e política às peças de Molière. Fica implícito no texto que ao falar de envenenamento Fonseca pode estar se referindo ao desgaste e sofrimento trazidos na relação de Molière com a crítica da época. As ameaças e censuras às suas peças sufocaram o artista que resistiu duramente, aparado na proteção real, mas que amargou a angústia de não ver encenadas algumas de suas obras, ou ter que mudá-las para a liberação. Se o homem Molière não foi vítima de alguma agressão pelo apossamento da sociedade puritana de Paris, o artista viu suas obras mutiladas. Não seria isso também um crime?

Do quinto ao oitavo capítulos do livro, Fonseca vai fazer uma interligação entre as peças mais famosas e polêmicas de Molière e a casta social visada por essas obras, para justificar a possibilidade de envenenamento do comediante. O Marquês Anônimo vai observar a apresentação de cada peça com um olhar investigativo, tentando encontrar entre os alvos das críticas molierescas aquele capaz de levar a termo sua indignação, dando fim à vida do teatrólogo. Mais uma vez, o simulacro entra em cena, com a descrição das noites de apresentação e os comentários depois que as cortinas se fechavam. Como se presenciasse o momento, o narrador recria os cenários das discussões.

O capítulo “Os salões das preciosas ridículas – e das não ridículas” vai falar de uma das primeiras e mais famosas peças de Molière, assim como dos salões comandados por senhoras da corte. No livro, podemos visualizar o impacto da crítica de Molière nestes cenários, graças à descrição do Marquês:

O próprio Molière, prevendo a objeção que ocorreria, advertiu, num artifício retórico, que as “verdadeiras preciosas” não deveriam se ofender, ele retratava na peça as “ridículas” que as imitavam. O problema era que as duas idiotas da comédia se chamavam Cathos e Magdelon, e os primeiros nomes da Rambouillet e da Scudéry eram respectivamente Catherine e Madeleine. Era óbvio que Molière queria atingir as duas. (FONSECA, 2000, p. 57)

Colocado como espectador da peça de Molière, o Marquês Anônimo para a observar com olhos críticos o comportamento das pessoas que se sentiram afetadas pela obra. Ele circula pelos salões e descreve os costumes da época, mais uma vez simulando o que seria a reação da nobreza ao ataque de Molière às damas da corte.

Mas Fonseca, não se limita a apenas remontar o que poderia ter acontecido na época do lançamento de *As preciosas ridículas*. Através de seu narrador ele faz uma ressalva sobre a importância dessas senhoras e de seus salões para a difusão da cultura no período. Fala de autoras e promotoras de eventos que contribuíram para a efervescência da literatura e das artes em geral na França.

Dentro do contexto social da época, como vimos no segundo capítulo, a etiqueta rígida seguida pela corte era parte fundamental da política de Luís XIV. Ele define o estilo de vida, que era reproduzido nos palácios e nos salões. A prática seria foco da teoria sobre o poder simbólico, do também francês Pierre Bourdieu, séculos mais tarde.

O poder simbólico é, segundo Bourdieu, invisível e só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que a estão sujeitos ou mesmo que o exercem (p.8). Isto é, ao determinar a etiqueta a ser seguida, Luís XIV detinha não só o poder de fato, como regente da França, mas também o poder simbólico sobre a sociedade francesa.

As ideologias, por oposição ao meio, produto coletivo e coletivamente apropriado, servem interesses particulares que tendem a apresentar como interesses universais, comuns ao conjunto do grupo. A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas, para a legitimação da ordem

estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções. Esse efeito ideológico, produz a cultura dominante dissimulando a função de divisão na função de comunicação: a cultura que une (intermediário de comunicação) é também a que cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distancia em relação à cultura dominante. (BOURDIEU, pp. 10 e 11).

Era justamente esse tipo de dominação que Molière pretendia denunciar ao caricaturar duas damas da corte. Ao dizer que as mulheres retratadas na peça eram burguesas que pretendiam imitar os costumes das mulheres da nobreza, o dramaturgo colocava diante do público a condição de reprodutores da cultura dominante – aceita e difundida na corte – e ridicularizada a posição de submissão.

O capítulo seguinte, intitulado “Encarnação do Demônio”, conta a história de *Tartufo*. A crítica de Molière ao fanatismo religioso e à reação do clero à obra de Molière. Novamente encontramos o simulacro trazido pelo comediante francês para chamar a atenção da sociedade para o fanatismo religioso e a dissimulação dos homens que se dizem religiosos, mas que na verdade, são mesquinhos, ambiciosos e lascivos.

Novamente o Marquês Anônimo age como se assistisse à reação violenta do clero e remonta toda a polêmica e desdobramentos acerca da peça, que culminou com a proibição das apresentações da obra e afastamento a excomunhão de Molière pela Igreja Católica. Aqui, ele procura o Padre Roullé, um dos mais contumazes críticos à obra molieresca. É ele quem compara Molière ao próprio Lúcifer, afirmando que ele seria a encarnação do demônio. Em vez de recorrer ao relato histórico puro e simples, a presença testemunhal do narrador, garante o embasamento necessário para tornar a fúria da igreja um motivo para um crime.

No Capítulo “Dom Juan, o pecador irresistível”, o comediante novamente coloca no palco toda sua crítica à hipocrisia francesa com relação ao sexo e à fidelidade, na figura do personagem Dom Juan. Ele recria no palco, o pensamento da maioria dos nobres e recatados cidadãos, que na verdade escondem perversidades e libertinagens, sob a máscara da moral.

Fonseca coloca outra vez o Marquês Anônimo no meio da platéia do espetáculo e recria o que seria a reação do público à história que estava sendo apresentada no palco. “A platéia de D. Juan, no meio da qual eu me encontrava nesse dia, acompanhava com interesse o que se desenrolava em cena.” (FONSECA, 2000, p. 82). Essa sensação trazida pelo narrador não poderia aparecer em um relato histórico, que elimina as impressões e se atém ao fato. Como mostra Deleuze apenas o simulacro é capaz de criar o devir incutido em um acontecimento como este, olhando não para o palco, mas para a reação do público, olhando para si.

O capítulo “Sangria, Clister e vomitório”, que começa com um trecho da comédia-balé *Amor Médico*. Todos fingem. Tudo é simulacro: a jovem que está doente, o rapaz que se faz passar por médico e os médicos que fingem terem o domínio das técnicas da medicina. Molière, em sua encenação usa o simulacro para mostrar que na verdade, os médicos não detêm o conhecimento necessário para curar e que se aproveitam das pessoas enfermas para se enriquecer.

Terminada esta fase sobre as peças de Molière, o livro se encaminha para o fechamento, com a apresentação das dúvidas do Marquês Anônimo sobre a morte do amigo e a motivação do crime. O narrador e investigador Marquês faz uma lista com os nomes dos possíveis assassinos do comediante. Fonseca faz aqui uma reflexão: todos da lista são personagens que fizeram parte da vida de Molière e poderiam ter mesmo tê-lo assassinado.

Na lista estava a mulher do comediante, Armande; um médico que cuidava de sua saúde; o ator Baron, que tinha ciúmes do talento de Molière; o abade Roullé, principal desafeto do comediante dentro da Igreja Católica; o vizinho de Molière, Sr. Couthon e a cozinheira La Forest. Aos poucos ele vai descartando os acusados, como se olhasse para a história e conseguisse ver nela, personagens históricos que poderiam ter matado Molière ou não.

O narrador passa, então, a aprofundar sua investigação sobre venenos, e recria o cenários da França daquele tempo, quando o crime de envenenamento era comum e nas vilas afastadas, o parisiense interessado em dar cabo da vida de alguém podia encontrar grande variedade deste produto.

O capítulo “Anos de melancolia” leva o leitor a conhecer um pouco da personalidade de Molière por meio da experiência do narrador. Molière sofria crises de depressão, sobretudo, depois do casamento com Armande e da morte de dois de seus três filhos. Aqui o Marquês Anônimo experimenta o sentimento que acompanhou o comediante até sua morte. “Ficava deitado na cama, sentido-me infeliz, chorando com pena de mim, e chorar era uma espécie de lenimento para a minha alma. Eu assumia todas as culpas”. (FONSECA, 2000, p.124).

O restante do livro, também recorre aos relatos históricos para legitimar a resolução do crime de envenenamento, argumento principal da obra. Da busca pelos venenos à conversa com o delegado, há uma série de referências históricas, misturadas à percepção do elemento fictício, o Marquês Anônimo, que passa a assumir de vez o papel do detetive para descobrir quem teria sido o assassino de Molière.

A trama tem um desfecho parecido com os livros de investigação de Agatha Christie. Na falta de um mordomo, o assassino é a empregada La Forest. Na verdade, ela é apenas a executora. Os verdadeiros mandantes, os médicos mais conceituados da França. Há aí uma ligação com a classe mais perseguida por Molière. O comediante que morreu fingindo-se de doente, em *O doente imaginário*, foi morto por criticar a inoperância da ciência de sua época.

Os médicos que conhecem ou deveriam conhecer o princípio grego de *farmakon*, em que o remédio e o veneno são diferenciados pela dosagem, matariam Molière envenenado. Ora, se como vimos, o simulacro é uma representação, uma cópia distorcida da realidade, o sentido de envenenamento pode aqui ser entendido como uma representação das angústias e perseguições que o comediante sofreu em sua época. O envenenamento trazido por Fonseca à história de Molière é simbólico e coloca em discussão a melancolia na qual o mestre do teatro vivia afogado em sua vida pessoal e na incompreensão da sociedade de seu tempo.

5) História, ficção e metaficção

*Os fatos históricos não existem para
nenhum historiador, até que ele os crie
(Carl Becker)*

Ao definir que toda narrativa é um simulacro de um acontecimento, ainda que totalmente inventado pelo autor, estabelecemos a relação e tensão constantes entre ficção e realidade, tornando ambas interdependentes e colocando em debate a separação entre história oficial e literatura. Esta relação é o foco da análise de Linda Hutcheon em seu *Poética do Pós-modernismo* (1991), em que ela trata do conceito de metaficção historiográfica.

O termo cunhado pela própria Hutcheon se refere às narrativas que buscam no relato histórico o fundamento para a criação de uma nova leitura do passado. É a principal característica de metaficção historiográfica ser auto-reflexiva e, paradoxalmente, ter como pano de fundo, os acontecimentos e os personagens históricos. Apropriando-se desses elementos tidos como verdadeiros, coloca o foco da narrativa sobre eles, problematizando-os e questionando os fatos convencionados como inquestionáveis pela história oficial.

A metaficção é própria da pós-modernidade. Desde a segunda metade do século XIX, o realismo era a literatura mais usual. A narrativa realista não via a ambiguidade e o múltiplo na esfera social e sua reflexão se referia à vida cotidiana. Fundamentada no relato da vida urbana tinha seu foco na sensibilidade humana de que o sujeito aceitava sua realidade e a tinha como imutável.

Neste momento, explica Hutcheon (1991), acontece o advento da “história científica”, de Ranke (p.141), e se antes história e literatura conviviam como ramos da mesma árvore do saber – o que buscava interpretar as experiências humanas e orientar a elevação do homem – passam a ser disciplinas distintas. Sendo a história a detentora da verdade e a literatura uma seguidora de seus desígnios sem contestação.

Lima (1989) recorre a Hayden White (1982) para explicar o momento em que a história se afasta da literatura e se constitui como ciência. O primeiro mostra que até o século XIX história e literatura caminhavam juntas no que se refere ao relato dos fatos. O historiador emprestava o caráter objetivo ao relato. Importava menos a proximidade com a filosofia da história e seu caráter investigativo de avaliação da veracidade, da objetividade e da verificação dos acontecimentos do que o apagamento do teor utópico inculcado nessas filosofias.

Quer se aceite com White aquela sintonia ou se prefira a ideia de ultrapasse e apagamento do marco utópico-metafísico das filosofias da história, o decisivo será que, enquanto instrumento cognoscitivo, a nova disciplina estava obrigada a repudiar o caráter retórico que, nos tempos clássicos, a mantivera subordinada às belas-letas; condição mesma para que, paralelamente, prestasse um serviço ideológico às nações daquela Europa pós-napoleônica. (LIMA, 1989, p. 69).

Esse afastamento da retórica só foi possível depois da exclusão pelo historiador de elementos estilísticos, próprios da narrativa. A história passa por um processo denominado por White de disciplinação da imaginação, que consiste na exclusão do imaginário, não só do fantástico, em que se abrigam as crenças, superstições, mitos e lendas, como também a possibilidade de questionamento o sentido da vida. Essa disciplinação da imaginação, que pretendia tomar partido entre as formas do belo e do sublime, aproximando-se da razão, atendia à expectativa burguesa, contrária aos excessos e ávida por uma ciência, que podemos dizer “confortável”.

Lima recorre também a Barthes (1968) para mostrar o paralelismo entre a história narrativo-factualista e a literatura realista. Segundo Barthes, o realce que o historiador faz dos acontecimentos reais é fundamentado na ideia de que os fatos falariam por si só. Este conceito rejeitado na concepção estruturalista assegura que a sequência dos fatos não garante o sentido: já que isolados, os fatos comporiam apenas elementos de ficção.

O conceito de verossimilhança, portanto, não estaria ligado apenas ao cânone realista, mas também à ciência proposta pela história. Logo, “a melhor compreensão do verossímil moderno indica que a história é um gênero de ficção: uma ficção que ignora seu próprio estatuto” (LIMA, 1989, p. 71).

As discussões apresentadas pelo Pós-colonialismo, a partir de meados do século XX, porém, implementam a prática da desconstrução dos padrões sociais e a reflexão sobre os estatutos impostos até então. Daí a importância da metaficção historiográfica como método para contrastar essa visão dominante com a visão dos subjugados, baseando-se na origem tanto da história quanto da ficção: a linguagem, como destaca Hutcheon (1991).

Considera-se que as duas - **história e ficção** - obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos lingüísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa”. (Hutcheon, 1991, p. 141, *grifo nosso*).

Como destacado no capítulo 3, é por meio da verossimilhança que Fonseca encontra os subsídios oriundos de um efeito do real para ganhar o leitor e convencê-lo de que o que está sendo contado tem uma ligação com a realidade. Isto serve tanto para a literatura quanto para o discurso histórico oficial.

O advento da chamada Nova História, fruto do pós-modernismo, traz dois pontos de questionamento: a veracidade dos referentes históricos e o ponto de vista de quem relata os acontecimentos. Isto é, a história que era contada segundo a ótica do colonizador, começa a ser questionada pelos colonizados.

A partir daí, a história, como explica Caragea¹⁷, já não pode ser aceita com o discurso do contínuo, mas como o espaço da dispersão. Ela deve ser construída considerando os elementos marginais, que antes eram descartados diante da visão vertical, de cima para baixo. O que se entendia como verdade absoluta começa a ser contestado e os discursos marginalizados ganham o interesse dos estudiosos, na tentativa de responder às perguntas que foram sufocadas ou ignoradas na antiga história.

¹⁷ Ver CEIA, Carlos. E-dicionário de termos literários. Disponível em <http://www.edtl.com.pt/>. Acessado em 23/07/2010

Para Chartier (1990), o historiador tem hoje o desafio de atender às exigências da cientificidade, o que demandaria o domínio da técnica, a busca de provas, já que independentemente da forma de escrita, essa pesquisa estará ligada à categoria dos relatos, ou seja, na narrativa. “Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem as utiliza” (CHARTIER, 1990, p.16).

O autor alerta para o fato de como configuração narrativa, entre o texto e o leitor coloca-se o elemento da apropriação dos discursos, e apontam para a maneira como isso pode afetar o leitor, conduzindo-o a uma nova forma de compreensão de si próprio e do mundo. O autor esclarece que:

os agenciamentos discursivos e as categorias que os fundam como os sistemas de classificação, os critérios de recorte, os modos de representações – não se reduzem absolutamente às idéias que enunciam ou aos temas que contêm, mas possuem sua lógica própria – e uma lógica que pode muito bem ser contraditória, em seus efeitos, como letra da mensagem (CHARTIER, 1990, p.187).

Neste contexto ganha importância o papel da metaficção, que preenche as lacunas da história oficial com a ficção, criando, assim, novas possibilidades de leitura sobre os acontecimentos do passado. Embora o discurso histórico ainda se sobressaia, as alternativas apontadas pela literatura são vistas como válidas e, ao mesmo tempo, tão questionáveis como o relato oficial.

Hayden White destaca o sentido seletivo do historiador, apontando para a necessidade da constante discussão sobre o conhecimento histórico. Ele afirma que o relato oficial é uma construção em prosa de um determinado momento passado e que também está refém das impressões pessoais de cada observador.

Para registrar uma outra diferença fundamental, alguns historiadores concebem sua obra primordialmente como uma contribuição para a iluminação de problemas e conflitos sociais existentes, enquanto outros se inclinam para suprimir tais preocupações presentistas e tentam determinar em que medida um dado período do passado difere do seu, no que parece ser um estado de espírito bem próximo daquele do ‘antiquário’. (WHITE, 1995, p.20).

Isto é, o historiador organiza os fatos históricos de acordo com sua visão de mundo. A subjetividade do sujeito influi na seleção e hierarquização dos acontecimentos, o que interfere também na forma como este acontecimento é recebido pelo leitor. Para White, a diferença entre o historiador e o ficcionista é que o primeiro busca os fatos no passado interpretando-os e o segundo os reinterpreta a partir do relato oficial.

Daí o caráter paradoxal da metaficção. Apresentando uma leitura alternativa do passado ela critica a história oficial e se coloca como também verdade ou uma verdade possível, negando a veracidade de seu objeto. Ao mesmo tempo em que resgata os acontecimentos não aceita os pressupostos. “E, por si só, essa confrontação é contraditória, pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia, e mesmo assim está mais do que disposta a explorar os dois”. (HUTCHEON, 1991, p.142).

A autora desta citação argumenta que, ao contrário do que defende a história científica, não há uma verdade absoluta e sim verdades possíveis. A proximidade narrativa de história e ficção, distinguindo-se apenas pelas suas estruturas, suscita a dúvida sobre qual discurso é o mais verossímil, ao mesmo tempo em que impede que qualquer uma delas seja considerada conclusiva e teleológica.

É importante ressaltar a diferença entre o romance histórico e a metaficção-historiográfica. A diferença se estabelece por conta da autorreflexão que é uma característica própria da metaficção historiográfica, que como vimos se dá pelo questionamento da verdade pregada pelo discurso oficial.

Já no romance histórico, a ficção trabalha no sentido do resgate do passado, fiel ao discurso oficial, ela conta com a presença de personagens históricos, reafirmando as suas funções relatadas pela história, legitimadas no mundo ficcional pela verossimilhança. Não há reflexão ou questionamento dos fatos narrados.

Essa autorreflexão está incutida na metaficção historiográfica. A análise da autora de diversas obras pós-modernas mostram diferentes artifícios narrativos com esse objetivo. Devido à própria contradição da estética pós-moderna dá-se a impossibilidade de se estabelecer um padrão para essa reflexão.

Como o pós-modernismo é paradoxal por essência, os modelos binários de posições elaborados pelos críticos na análise da estética pós-moderna são inócuos. A inovação trazida por essa nova estética não estabelece relações de diferença, com a estética moderna, por exemplo, mas de soma dos modelos. Para Hutcheon, o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, já que se apropria, assimila e depois subverte os conceitos que desafia em todos os setores culturais, atuando dentro do próprio sistema. O pós-modernismo, destaca a autora, não deve ser visto como um movimento vanguardista, pois ele não substitui o humanismo liberal ou cria um novo paradigma. A cultura é desafiada de dentro para fora, ou seja, sem a intenção de destruí-la.

Entre as principais contradições do pós-modernismo, apontados por Hutcheon está o hibridismo, a polifonia, que possibilita a criação de romances que atendam tanto ao mercado literário quanto ao cânone. Isso nos leva ao tema abordado no primeiro capítulo sobre o papel do autor, destacado no artigo de Foucault, e do papel desempenhado pelo autor dentro do mercado literário. Nos coloca também diante de *O doente Molière* de Rubem Fonseca, um texto concebido com o objetivo de atender o mercado, mas com assinatura de um nome reconhecido pela crítica.

Linda Hutcheon destaca também como contradições do pós-modernismo a pluralização da cultura diante do crescimento da sociedade de consumo, tema abordado no terceiro capítulo, que criou a necessidade da aceitação da diferença para abranger as diferentes manifestações culturais da sociedade mundializada.

O ponto central do trabalho de Hutcheon, porém, é a presença do passado, como uma das principais contradições do pós-modernismo. Um passado que é revisitado sem nostalgia, com a certeza de que a história é construção humana, elaborada por meio da linguagem e da seleção dos acontecimentos, de acordo com o ponto de vista do historiador, no caso, o colonizador. “Portanto, é necessário resgatar este passado a partir de um distanciamento crítico que é alcançado por meio da paródia e da análise irônica dos discursos historiográficos” (CARON, 2008, p.26).

Dentro deste contexto, Hutcheon destaca o caráter paródico do texto pós-moderno, que desafia o conceito de originalidade de um relato. A autora defende que há apenas uma

sensação da presença do passado, já que este só pode ser conhecido a partir de seus “vestígios”, sejam eles literários ou históricos.

Em certo sentido, a paródia é a forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia. Ela também obriga a uma reconsideração da ideia de origem ou originalidade, compatível com os outros questionamentos pós-modernos sobre os pressupostos do humanismo liberal. (HUTCHEON, 1991, p.28)

Trazendo esses questionamentos para o universo fonsequiano, podemos identificar dentro do texto do autor os elementos presentes que indicam a noção de falso e falsário, o que leva à discussão sobre a usurpação da autoria. Partindo de uma história existente, Fonseca a subverte, criando uma nova história. Dessa forma, o “autor cria seus duplos, através dos quais deforma e inverte sua própria imagem, como num espelho”, (FIGUEIREDO, 2003, p. 58).

Isto é, ao apropriar-se de uma história, seja extraída de um boletim de ocorrência, como no caso da vaca morta na ponte, em “Relato de Ocorrência”, seja na recriação da morte de Molière, buscando outro viés, diferentemente do relato da história oficial, Fonseca diminui as fronteiras da ficção e da realidade e põe em xeque a questão da autoria. Desta forma, ele discute as nuances da vida real, por meio da literatura, assim como o teatrólogo discutia a realidade que o cercava, através do teatro. Com dois espelhos frente a frente, as histórias parecem ser refletidas *ad infinitum*.

Não devemos supor que essa reescritura ou essa tradução seja inferior à obra original, pois todo texto seria rascunho, já que não pode haver nada mais do que rascunhos: "o conceito de texto definitivo não corresponde senão à religião ou ao cansaço", dirá ele. Inaugura, dessa forma, a visão da literatura como simulacro, simulacro da própria literatura. (FIGUEIREDO, 2001, p. 01)

Como obra original podemos tomar aqui a história oficial. Isto é, a morte de Molière, como é apresentada pela história da literatura, como mostrado no segundo capítulo, com base em textos de Gasner, Ronay, Barretini e outros. Mas o caminho adotado por Fonseca também deve ser considerado como uma possibilidade.

O narrador aponta acusados, testemunhas e motivos para a trama. Isto porque o escritor de ficção, defende Figueiredo, é um produtor de imagens “falsas”, mas a partir do momento em que o texto circula no mundo “separado da voz que o enuncia, pode ser atribuído a qualquer pessoa ou a um personagem-autor, criado por alguém ou por uma comunidade”, (FIGUEIREDO, 2003, p. 58). Essas imagens “falsas”, porém, servem para o questionamento do que é dado como real. Se a história é excludente dos eventos secundários e se o real deve ser questionado pelo simulacro, como mostra Deleuze, é através da literatura, que essas imagens ganham status tão verossímeis quanto os relatos históricos.

Assim, o ficcionista pode, inclusive, dar a essa história uma nova versão, como faz Fonseca, em *O doente Molière*, ou uma continuidade, como faz Edgar Allan Poe em “A milésima segunda história de Xerazade”, em que o autor norte-americano brinca com a questão da autoria, dando continuidade às *Mil e Uma Noites*.

E é o que também faz o próprio Molière, que, à sua época, como pontua Fonseca, teria “copiado” antigas comédias italianas em *O ciúme de Barbouillé* e *O médico voador*. “É comum, no teatro, o autor se inspirar em textos mais antigos, construindo, muitas vezes, uma obra nova superior em todos os sentidos” (FONSECA, 2000, p. 59).

Como mostra Barretini (1979), a discussão sobre a autoria das peças se arrasta pelos séculos. Assim como aponta Fonseca, por meio de seu narrador, Barretini aponta as duas peças como uma espécie de matéria prima para todo o teatro molieresco. A partir dessas duas histórias, Molière criou muitas outras, a maioria superiores.

São ou não essas duas farsas de autoria do genial dramaturgo? Teriam saído essas rudes e desprezíveis peças das mãos de Molière que mais tarde criaria imortais comédias, como *O Tartufo*, *O burguês fidalgo*, *A escola de mulheres*, *L'Avare* (*O avaro*), entre outras? É o que continuam a perguntar-se muitos. Se Gutwirth nelas vê o esboço de algumas conhecidíssimas comédias constituindo “um primeiro estado do teatro de Molière”, não faltam os que lhe negam tal paternidade, como se ela desabonasse o autor. (BARRETINI, 1979, p.33)

Na obra fonssequiana, em especial em *O doente Molière*, a presença do relato histórico como pano de fundo para a criação do texto ficcional é latente. Desde o tempo e o espaço narrativo, passando pelas personagens até os fatos históricos, há um cuidado na busca da verossimilhança, que pretende convencer o leitor de que o fato ali contado não é menos verdade do que as fontes oficiais.

5.1) Metaficção em *O doente Molière*

Ciente da dificuldade imposta pela contradição da arte pós-moderna e de se estabelecer um padrão para a reflexão trazida pela metaficção historiográfica, como aponta Hutcheon, a análise proposta neste trabalho parte da premissa de que a obra *O doente Molière* é uma metaficção historiográfica, na qual tentaremos destacar os níveis dessa categorização.

Para Caron (2008) *O doente Molière* se encaixa dentro desta leva de textos que buscam atingir um maior número de leitores por causa de suas variadas possibilidades de leituras. A novela, segundo Canon, permite que cada leitor veja a narrativa de um ponto de vista, seja como narrativa histórica, romance policial ou através da intertextualidade, estabelecendo ligações com a bagagem literária de cada leitor. Mas o que é importante salientar, afirma, “é que nenhuma dessas perspectivas de leitura exclui a outra. Quando pensamos em um romance pós-moderno devemos partir do princípio de que todas as possibilidades somam-se para gerar uma obra inesgotável” (CARON, 2008, p. 31).

A obra busca referência nos relatos históricos, acerca da carreira literária e teatral do comediante francês Molière, durante o período absolutista de Luis XIV. Baseando-se no conceito apresentado por Hutcheon de que a metaficção historiográfica instaura e subverte os conceitos colocados pela história, desafiando-os, podemos concluir que *O doente Molière* não é um romance histórico, porque não preserva a unidade inicial e sim uma metaficção historiográfica, porque partindo de relatos oficiais cria uma nova possibilidade narrativa, baseando-se nos interesses sociais que permeavam o conteúdo original.

Essencialmente a história da França que é oferecida em *O doente Molière* é contada por um ponto de vista diferente da historiografia. Embora tenha como pano de fundo a

história oficial francesa e relacione os personagens que fizeram parte da vida de Molière e a preservação de seus papéis nos relatos históricos, há uma subversão desses relatos, abrindo um leque de possibilidades de releituras críticas desse passado, propondo ao leitor uma reflexão sobre os dados apresentados pela história oficial.

Esta presença do resgate histórico e de seu questionamento já se dá no título da novela: *O doente Molière* é uma latente referência a *O doente imaginário*, de Molière. O trocadilho põe em debate a obra molieresca, sugerindo a pergunta: o doente imaginário seria o próprio Molière? Ao apresentar a relação do comediante com os médicos da época, Fonseca não exclui o relato histórico, deixando transparecer pela tessitura do texto, o real motivo da morte dele: a tuberculose, associada à depressão. “Melancolia e ansiedade fazem alguém cuspir sangue?” (FONSECA, 2000, p. 90)

De forma palimpsesta, esse texto original que não se apaga na obra fonsequiana é de pronto recusada pelo narrador, que de um ponto de vista diferente passa a investigar um envenenamento. O motivo fica na fala deste narrador sobre a intolerância da sociedade com a arte debochada e crítica de Molière, o que transformaria os alvos de suas peças em suspeitos de sua morte.

Mostrando, com base nos relatos históricos, os ataques de Molière e os contra-ataques dos agentes sociais atingidos por ele, Fonseca usa a representação do envenenamento para destacar a tensão em que vivia o comediante francês. Ele deixa propositalmente o relato histórico permear o texto para questioná-lo e subvertê-lo levando à crítica da visão oficial da vida e obra de Molière e do período histórico em que ele viveu.

Impregnado no texto está o questionamento que pode ser lido por meio da ficção: seriam as crises de melancolia, os sintomas de um envenenamento social? Ao levar o leitor a perguntas como essa, Fonseca questiona a verdade histórica e propõe uma possibilidade, leva o leitor a refletir.

A abertura da novela busca um *background* histórico, apresentando uma lista de personagens que fizeram parte do período histórico destacado na obra, com seus devidos papéis na sociedade francesa do século XVII. Ao lado do nome, aparece um pequeno relato sobre o personagem, facilmente legitimado pelos livros de história da literatura ou sobre o absolutismo na França, como Luis XIV, Rei da França; Jean

Racine, dramaturgo e poeta, autor de tragédias baseadas nos clássicos da Antiguidade; Molière (Jean-Batiste Poquelin ou Pocquelin, conforme grafia da época). Um dos maiores autores teatrais da literatura universal; Chapelle (Claude-Emmanuel Luillier). Poeta, colega de colégio e amigo de Molière, entre outros.

O autor inicia a novela com uma advertência intrigante. Ao apresentar os personagens, por ordem de aparição, destaca no topo da lista, o Marquês Anônimo, que alega ser o único personagem fictício da história. Ora, a partir do momento em que transportados para a ficção, não seriam todos os 48 nomes listados, fictícios?

Fonseca, na verdade, quer chamar a atenção para o caráter histórico da narrativa. Quer deixar claro que os nomes elencados fizeram, em algum momento, parte da trajetória artística ou da vida pessoal de Molière. A verossimilhança aplicada na escolha dos personagens, porém, não transformam sua obra em uma biografia de Molière. Embora, haja realmente uma utilização dos fatos históricos, o recorte que imprime esse relato histórico, o subverte, na medida em que não há uma linha cronológica dos acontecimentos tal qual na história oficial.

A dosagem de participação de um ou outro personagem, como o próprio rei, por exemplo, colocado em segundo plano, mostram a tentativa de subverter a ordem estabelecida pelo relato oficial. Da mesma forma, que se utiliza de personagens históricos para compor uma trama fictícia, Fonseca através da literatura convida à busca pela comprovação por meio de pistas, como ao citar as crises de tosse e sangramentos de Molière, que poderiam indicar envenenamento, mas que também são sintomas de sua verdadeira causa-morte: a tuberculose.

Em alguns personagens, porém, é possível notar de forma mais expressiva a presença da metaficção na obra. Vejamos alguns exemplos:

5.2) Os personagens e a Metaficção em O doente Molière

Um dos personagens em que podemos observar marcas do uso do contexto histórico de forma bastante explícita é o de Armande, mulher de Molière e atriz da trupe. No livro, o narrador lança um olhar suspeito sobre a mulher de Molière.

O Marquês Anônimo revela ser amante dela, reforçando a imagem de infiel da atriz, e descreve o pensamento da época sobre o casal, com os comentários na corte de que Armande traia o comediante e que ela seria sua filha. No capítulo “Minha outra amante misteriosa”, ele provoca a mulher dizendo que Molière havia sido envenenado e aumenta a suspeita sobre ela. Mais adiante, no capítulo “O labirinto”, as suspeitas novamente se voltam para Armande, nas conjecturas do narrador: “Risquei Armande da lista de suspeitos. Mas fui logo assaltado por muitas dúvidas. Ela protestara, ao sentir que eu a abandonava, dizendo:” Depois de tudo o que eu fiz por você?” Tudo o quê? Matar o marido?” (Fonseca, 2000, p. 97)

Assim como o Marquês Anônimo, Ronai (1981) lança suspeitas sobre o comportamento de Armande: “O autor e diretor desposa uma das atrizes de sua companhia, Armande Béjart, de vinte anos mais jovem, e que há de dar-lhe futuramente motivos de ciúmes bastante fundados”, (RONAI, 1981, p. 11).

Gasner (1974) também não poupa críticas à jovem Armande. Para o autor, o cortejo de Molière à jovem atriz de sua trupe fora um contrariava o discernimento do comediante. Em sua obra, *Mestres do Teatro*, ele aborda de forma dura o comportamento da mulher, alegando que após o casamento, Molière tornara-se um homem triste, o que acentuou o conteúdo crítico em suas obras.

Ela era uma oportunista, fátua, frívola e calculista que tornou seu curiosamente apaixonado marido tão miserável na vida particular quanto se mostrava alegre em público. A partir de então, seu riso tornou-se realmente “algo vencido”, e é desse tempo infeliz que o gênio marca o aprofundamento da observação e do pensamento (GASNER, 1974, p. 340).

A metaficção adotada na obra de Fonseca apropria-se do relato histórico sobre o comportamento da mulher de Molière, potencializando-o a ponto de transformar a fidelidade da mulher do comediante, em elemento para transformá-la em um dos suspeitos do assassinato do comediante. Se no relato oficial, Molière não morrera envenenado, as traições de Armande Béjart acentuaram seu tom crítico, o envenenando aos poucos. A tristeza causada pelos ciúmes de Molière (fato histórico) pode ser representado pelo envenenamento cometido por ela. A representação feita por Fonseca

em *O doente Molière* deixa a dúvida incutida na tessitura do texto: não seria o ciúme também uma forma de envenenamento? Neste caso, sim.

A figura de Luis XIV é representada na obra de Fonseca, apenas do ponto de vista social. Sua vivência na corte é o que importa para o autor. O recorte dado em *O doente Molière* não se envolve nas questões de Estado e da política social da época. O absolutismo não é abordado em nenhum momento. Fonseca, por meio do narrador, traça a imagem de um rei libidinoso, amante das artes e insensível aos ataques que as obras de Molière provocavam em seus satélites: as damas da corte, o clero, os médicos e os homens de família.

No primeiro capítulo abrimos uma seção para abordar o contexto histórico e a importância de uma etiqueta rígida para a manutenção do sistema político vigente. Para Fonseca, interessava as incursões de Luis XIV na vida do comediante, foco de sua narrativa. O rei aparece em momentos-chave da vida de Molière, primeiramente, no momento de sua morte, já que fora graças à sua intervenção que o teatrólogo pode ser enterrado no cemitério local, sem as honras fúnebres.

Aparece também no momento da apresentação da trupe, revivida nas memórias do Marquês Anônimo. O rei é citado em vários momentos da narrativa, por de seus casos amorosos, pela diversão em ver os nobres contrariados com as peças feitas por encomenda, pelo apreço com o comediante.

Mesmo nessas citações menos aprofundadas, o autor bebe na água da história, recortando os relatos que entrelaçam as vidas do rei e do comediante. A metaficção, porém, ainda existe, não subvertendo os relatos sobre Luis XIV, mas de forma sutil. Ironicamente, Fonseca coloca o rei absoluto, que em seu sistema político era o centro de todas as manifestações sociais, como um mero coadjuvante na obra. Seu foco em Molière ofusca toda a grandeza do Rei-Sol e o remete a um papel distanciado, periférico.

Também de forma sutil, o autor menciona o futuro da companhia de Molière após sua morte. Em um trecho, logo no início do livro, o narrador afirma: “disse o ator La Grange, **que contava o dinheiro** arrecadado na bilheteria” (p.22. *Grifo nosso*). A frase

pode parecer sem propósito, se La Grange não tivesse encabeçado a companhia por sete anos, apoiado nas montagens das peças de Molière, até a trupe se fundir com os atores do Hotel de Bourgogne, o que deu início à Comédie Française, com apoio governamental.

5.3) *Metaficção de Fonseca aplicada às obras de Molière*

Não será apenas nos papéis representados pelas personalidades contemporâneas de Molière que Rubem Fonseca vai buscar no relato histórico os elementos para criar sua narrativa. Na inclusão do elemento ficcional do assassinato de Molière, ele também relatará os acontecimentos entorno das apresentações das mais polêmicas peças criadas pelo comediante. Além de trechos de algumas obras, o narrador passeia e remonta, através de seu livro de memórias os desdobramentos e as repercussões de cada uma, sob o pretexto de procurar entre os atingidos pelas críticas incutidas nas peças, o assassino de Molière.

A primeira peça mostrada no livro, a última representada por Molière é a que abre o livro e é parafraseada no título. Mostrando todos os passos da quarta apresentação de *doente imaginário*, que culminaram com a morte de Molière, o narrador segue o relato histórico, exceto pelo fato de o relato estar sendo contado pelo elemento ficcional, representado pelo Marquês Anônimo, que viria a ser o único detentor da verdade: a de que houvera um crime e não uma fatalidade.

Ao falar sobre o êxito e a reação da sociedade na apresentação de *As preciosas Ridículas*, incomodando, sobretudo, as damas da corte representadas no palco: Catherine Rambouillet e Madeleine Scudéry, Fonseca coloca como suspeita do assassinato de Molière, uma das damas da corte, dando voz às manifestações da época e das muitas acusações ao comediante, por conta do ataque àquelas que, no entendimento geral, eram as responsáveis pela difusão das artes na França absolutista. Em determinados momentos, o próprio narrador sai em defesa, das mulheres da corte, mostrando como algumas produziam literatura ou promoviam importantes eventos culturais. Subtende-se aí a marca do autor passada pela voz do narrador.

Para Ronai (1981), o ponto que Molière queira abordar não era esse e sim o esnobismo de pessoas que seriam capazes de qualquer coisa para serem aceitas naquele círculo social.

Na época em que a corte servia de modelo absoluto, seu modo de viver, seus costumes, sua maneira de falar exerciam fatalmente uma influência enorme. Sentimentos nobres e elevados, expressos com palavras rebuscadas no decorrer de aventuras as mais romanescas, são o resultado dessa influência na literatura em romances como *O grande Ciro*, da Srta. Scudéry, por sua vez admirados, comentados e vividos nos salões da alta nobreza. E, naturalmente, esses salões eram o modelo que se propunham os homens e as mulheres da burguesia enriquecida no decorrer do século, com acesso a altas posições do reino, mas ainda sem o refinamento desejável dos costumes. Entre eles o preciosismo das altas rodas degenerou numa afetação insuportável, com exclusão de tudo aquilo que parecia grosseiro, o que no fim redundava na perda total da naturalidade. (RONAI, 1981, p. 15 e 16).

O narrador, ao ingressar nesse mundo, se perde na beleza dos lugares e das mulheres, passa a descrever os excessos de roupas e trejeitos não de forma crítica, como mostrava Molière e acentua Ronai, mas de forma admirada e desejosa daquele universo.

Após a apresentação de um trecho de uma das mais polêmicas obras de Molière, *Tartufo*, o narrador traz um breve resumo de toda a celeuma criada com a apresentação da peça e da fúria do clero contra o comediante, que resultou primeiro na proibição das apresentações e, posteriormente, na reformulação do desfecho da peça.

O narrador mostra a reação do padre Pierre Roullé, que reclamou a fogueira para o comediógrafo, a indignação generalizada na corte, guiada por um fanatismo religioso que escondia a alma impura dos nobres e dos religiosos. Reação que não foi sufocada nem mesmo pelo rei que “foi obrigado a reconhecer que seu bobo da corte havia ultrapassado as medidas” (GASNER, 1974, p. 341).

Mais uma vez o relato histórico sobre a peça e sua repercussão na sociedade contemporânea a Molière serviram para Fonseca como pano de fundo para a suspeição sobre o assassinato fictício do comediante. Padre Roullé e outros religiosos se transformam em suspeitos nas conjecturas do Marquês Anônimo. O narrador dá voz ao padre para que ele exponha toda sua ira contra o comediante já morto, aumentando criando uma atmosfera favorável para que seja transformado em assassino.

Embora afirmasse ao Marquês que não odiava Molière, se felicita pela morte do comediante, dizendo que “Molière estava a serviço de Satanás. Que bom Deus havia afastado aquele ímpio do convívio dos homens de bem, cujas almas não mais perverteria com seus escritos ultrajantes. (FONSECA, 2000, p. 77).

O vizinho de Molière, Sr. Couthon, que o assistira em seus últimos momentos, também se torna um suspeito, já que pertencia à Companhia do Santo Sacramento sendo abordado pelo narrador, que investiga o assassinato.

A peça mais criticada de Molière, *Dom Juan*, que fora proibida durante toda a vida do comediante, ganha destaque com uma fala do protagonista sobre a hipocrisia da sociedade sobre seus desejos e com a razão imediata dos moralistas, que culminara com a censura à obra.

Neste capítulo, porém, o narrador não faz investigações criando entre os nobres que se sentiram ofendidos pela peça um assassino em potencial para Molière. Em vez disso, o autor dá voz ao seu duplo, deixando o Marquês Anônimo expor sua opinião sobre a mensagem passada no palco por Molière. Isso acontece com a visão que é passada pelo narrador sobre a reação da plateia diante da encenação da trupe.

Colocando-se em meio ao público mostra a identificação dos nobres com o conteúdo da obra apresentada. Aquilo que estava sendo dito ali era verdade, não apenas para os homens, mas também para as mulheres, cujo casamento depois de algum tempo sempre se tornava mais aborrecido e frustrante do que o dos homens. (FONSECA, 2000, p. 82)

No final do capítulo, novamente a opinião do Marquês sobre a peça aparece como uma leitura do comportamento da sociedade e indica mais uma vez que o autor coloca sua marca no texto.

“Na verdade, somos todos hipócritas e a falsa devoção é uma das suas formas mais comuns. Levamos uma vida corrupta e egoísta, membros da nobreza, da burguesia, da magistratura, do clero, das profissões, do comércio, até mesmo os camponeses, mas não deixamos de praticar nossa religião, de confessar, com falsa contrição, as nossas

perversidades, nossas ignomínias, nossos pecados, para depois praticá-los em segredo, novamente. (FONSECA, 2000, p.84).

Outra peça utilizada para retratar o universo do pretense assassino de Molière é *Amor Médico*, e os suspeitos são, além do médico de Molière Dr. Mauvillan, quatro importantes médicos de Paris: Des Fougerais, d'Aquin, Esprit, e Yvelin.

A caricatura dos médicos mais respeitados da corte, o que, segundo Ronai (1981) poderia ter sido uma sugestão do próprio Luis XIV, como charlatães seria suficiente para transformá-los em suspeitos, o que é confirmado posteriormente as investigações do Marquês Anônimo.

O cenário histórico em que viveu Molière, perpassado pelo elemento ficcional do assassinato, que leva o leitor a mergulhar em uma investigação criminal, comandada pelo narrador, mostram como a metaficção foi bem sucedida na obra. Transformando personagens históricos em suspeitos de um crime, Fonseca subverte o relato oficial e cria uma nova leitura do universo molieresco.

O narrador em primeira pessoa reforça a ideia de presença no local e no tempo dos fatos ocorridos, reforçando a verossimilhança e garantindo o envolvimento no leitor na trama. O relato histórico aqui não é mantido, embora a história oficial permeie o texto, sendo facilmente identificado no encadeamento dos fatos e na relação com os demais personagens, mas o desfecho é diferente do oficial.

A morte de Molière calou um grande artista e colocou uma pedra sobre as inquietações da sociedade francesa. Na ficção de Fonseca, os alvos das críticas de Molière não tiveram a mesma paz, já que a figura incômoda do narrador refez o caminho de insatisfações deixado pelo comediante, questionado um a um os possíveis autores do assassinato.

CONCLUSÕES FINAIS

A conclusão desta dissertação se baseará no ponto em que simulacro e metaficção historiográfica se tocam em *O doente Molière*. O maior aqui talvez seja o de falar sobre algo um tanto óbvio como a relação entre simulacro e literatura. Já que seria ingenuidade mostrar a importância do primeiro para a segunda, visto que literatura é em si um simulacro de fragmentos do real ou dos efeitos do real. Uma possibilidade explorada nesta dissertação foi a percepção de que como a metaficção e o simulacro se interrelacionam para criar esse ambiente propício da literatura como nova possibilidade de leitura dos acontecimentos da vida.

Partindo do ponto de vista deleuziano de que é no simulacro o espaço de discussão do real e do conceito de Hutcheon de que a metaficção historiográfica tem por premissa questionar a história dita incontestável, percebemos aí a aproximação entre ambos. Essa aproximação é percebida na obra estudada nessa dissertação. Em *O doente Molière* pudemos perceber como o simulacro de um espaço-tempo, empregado na revisitação fictícia do ambiente molieresco, serve de subsídio para a observação política e social de um período literário e histórico. Isso é feito por meio da metaficção historiográfica, que fornece os elementos por meio dos relatos oficiais, para que sejam subvertidos e assim questionados.

Ao revisitar os espaços sociais, as obras e o comportamento de uma época vivida pelo comediante Molière, Rubem Fonseca se utiliza dos relatos históricos dessa época. Ao introduzir um elemento ficcional, o Marquês Anônimo, para recontar essa história, de um ponto de vista diferente do historiador, faz uma nova leitura desses acontecimentos por meio do simulacro. Seu relato, no formato de livro de memórias e a utilização de personalidades e fatos da época servem à verossimilhança, o que imprime o tom realista aos fatos contados pelo narrador.

Ao mesmo tempo, o transporte das personalidades históricas para o meio ficcional, coloca em questionamento esse relato oficial, como propõe a metaficção historiográfica. Mais do que presentes na narrativa analisada, esses dois conceitos se complementam para criar o cenário ficcional, que dialoga com a história, sem se contaminar por seu

objetivo científico tido como inquestionável. Na obra, metaficção historiográfica e simulacro dão o direcionamento da narrativa.

O método aplicado por Fonseca, aproximando a literatura da linguagem cinematográfica ou uma linguagem fotográfica, mecanismo, aliás, recorrente em suas obras, facilita esse olhar para os acontecimentos históricos de forma crítica. Esse olhar fotográfico faz parte da arte hiperrealista, que segundo Figueiredo (2003) garante à representação, em crise no século passado, a credibilidade “pela mediação da máquina que se interpõe entre o olho e objeto: esta conferiria ao olhar humano maior possibilidade de penetração no real, neutralizaria a subjetividade e tornaria possível chegar mais perto da essência buscada”. (FIGUEIREDO, 2003, p. 34)

Em *O doente Molière* é possível encontrar os traços desta arte hiperrealista da qual se aproxima Fonseca em alguns momentos, que através do livro de memórias, ou diário, do narrador passeia pelo ambiente em que viveu o teatrólogo. Embora não seja possível falar em máquina que se interpõe entre o olho e o objeto, como a câmara, já que trata-se de literatura, o mecanismo encontrado é o relato investigativo do Marquês, que funciona como esse aparato que pretende dirimir a subjetividade, colocando-se como testemunha ocular, proba e idônea dos acontecimentos, mas que não elimina a subjetividade.

O relato do Marques facilita a cópia, da cópia, o simulacro da história real, como quer Platão, já que comporta-se como se estivesse vendo os acontecimentos se desenrolarem a sua frente, como um espectador na plateia, observando a reação do público às peças encenadas por Molière. Esse relato, coloca o Marquês como se estivesse presenciando a satisfação do rei diante de sua corte indignada com os ataques incutidos nas obras. O relato coloca o Marquês, ainda, como se testemunhasse a perseguição imprimida por religiosos, fanáticos, damas da corte, médicos e outros membros da sociedade parisiense retratados e ridicularizados pela acidez texto de Molière. Tudo se passa como se o narrador realmente se tivesse dividido o sofrimento do teatrólogo diante da tristeza pelos acontecimentos de sua vida pessoal, dos problemas de saúde, e da agonia da morte. Enfim, como se ele estivesse lá.

Mas ele não estava, o tal Marquês, que relata os fatos, na verdade, nunca existiu nos relatos históricos sobre a vida de Molière, como alerta o próprio Fonseca no início da obra. Ele é apenas o instrumento usado pelo autor para relatar em primeira pessoa a história de Molière, conduzindo o leitor com doses de ficção e relatos históricos na construção da narrativa.

Fonseca buscou nos relatos históricos os elementos que garantiriam a verossimilhança na obra, transmitida pelo narrador, o que subsidiou a construção de uma nova visão da vida do dramaturgo e a apresentação de uma nova possibilidade para sua morte.

O simulacro trazido por Fonseca, como mostra Deleuze, nos leva a questionar a realidade em que viveu Molière. Embora vivesse cercado pelo luxo da corte e gozasse da confiança e amizade do rei, o teatrólogo morreu de tuberculose, uma doença, que segundo Gasner (1974), o acompanhou durante quase toda a vida. É verdade que sua companhia não ia bem financeiramente, como revela o próprio Gasner, mas o prestígio que mantinha com o rei lhe garantiria o tratamento digno de um nobre.

A causa da morte de Molière proposta por Fonseca, o envenenamento, propõe ao leitor uma nova visão sobre os fatos históricos. Perseguido pelas pessoas que retratava em suas obras, tendo, inclusive, sido censurado. Também viveu sob o signo da desconfiança em relação à mulher e vivenciando a morte dos filhos. Tudo isso contribuiu para que Molière a cada peça aprimorasse as apresentações jocosas sobre a sociedade.

O simbolismo que encerra o veneno estaria nesta acentuação da crítica de Molière e da reação cada vez mais virulenta dos nobres que se sentiam atingidos. O livro leva a um questionamento: Molière se envenenara com a acidez que empregava na observação da sociedade que o rodeava ou a reação dessa sociedade é que causou esse envenenamento pelo ressentimento? Ambas as possibilidades são válidas, já que a metaficção permite que essas leituras sejam feitas e consideradas. Ela permite ir além da mera definição histórica: “A saúde de Molière, porém, começava a falhar; durante quase toda a vida sofrera de tuberculose e agora a doença ganhava terreno com rapidez”. (GASNER, 1974, p. 346). A metaficção permite questionar por que a doença avançava à medida

que as perseguições às obras do autor se intensificavam e os boatos sobre a infidelidade de Armande se espalhavam.

Parece providencial que a primeira pessoa de quem o narrador suspeite seja a mulher de Molière, devido ao seu comportamento, mais uma vez é na verossimilhança que Fonseca vai se apoiar para embasar sua teoria. Como as suspeitas sobre a fidelidade de Armande também aparecem nos relatos históricos, o caminho que leva a ela como assassina em potencial, no campo da ficção é viável.

Também é viável a tese de que um religioso pudesse envenenar Molière devido à sua crítica ao fanatismo e à hipocrisia da sociedade de sua época. Não seria necessária uma exaustiva pesquisa histórica para comprovar os arremedos de violência da Igreja Católica na defesa de seus dogmas, basta recorrer ao período da santa inquisição – uma espécie de tribunal fundado pelo papa Gregório IX, que teve seu auge no século XVIII – para perceber que matar em nome da fé foi um recurso para garantir o controle ideológico por parte dos religiosos.

Quanto ao motivo que levariam os médicos de Paris, que são os verdadeiros culpados na recriação fonsequiana, a matar Molière parece bastante procedente. Uma categoria profissional que sente sua credibilidade posta em xeque por meio de uma comédia caricaturada nos palcos poderia vislumbrar facilmente os prejuízos comerciais causados por aquela espécie de propaganda negativa. Como as substâncias químicas que compõem as fórmulas dos remédios, e não obstante, dos venenos, são a matéria-prima para o trabalho desta categoria, o caminho investigativo, que levaria aos médicos como os mandantes do assassinato de Molière, poderia muito bem ser trilhado.

Em *O doente Molière*, Fonseca nos convida a olhar através do espelho da ficção a história. Mas um olhar mais atento, com lentes de aumento, que mostra outras possibilidades para na vida e obra de Molière, um homem assim como o autor brasileiro, atendendo ao interesse de mercado, fabricava literatura para o entretenimento, mas fazia questão de que sua assinatura, ponto de valorização da mercadoria, se tornasse algo mais. Seja para entreter o rei, como fazia Molière, ou para atender ao ávido mercado literário, como faz Rubem Fonseca, a figura do autor está sempre sobre o fogo cruzado da crítica. Ter uma assinatura em uma obra coloca o autor

na alça de mira da sociedade, que reage porque não gosta de ver sua imagem distorcida no espelho da representação teatral ou literária. Reconhecendo-se ataca, e atacando força um contra-ataque, mantendo esticada a tênue linha que separa realidade e ficção.

A leitura de Rubem Fonseca sobre a vida de Molière faz com que o leitor veja a narrativa mais do que como mero entretenimento. Ela leva à reflexão sobre os fatos que estão sendo contados no livro e sobre a história oficial. Assim, somos instigados a questionar história e ficção, realidade e simulacro. Pela reflexão proposta pelo texto podemos ver a história de outro jeito, passando de expectadores passivos dos acontecimentos a sujeitos críticos, participantes da construção social.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril, 1981.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Tradução de Maria João da Costa Pereira. – Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

_____. **A verdade oblíqua**, In *Época*, São Paulo, 6 de junho de 2003. Entrevista concedida a Luiz Antônio Giron. Disponível em [http://www.consciencia.net/2003/06/07/ baudrillard.html]. Acessado em 20 de junho de 2010.

BERRETINI, Célia. **Dois farsas, o embrião do Teatro de Molière**. São Paulo, Perspectiva, 1979.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Tradução: Maria Paulo v. Zurawski, J. Guisburgi, Sergio Coelho e Cloves Garcia. 3ª Edição. São Paulo, Perspectiva, 2006.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo, SP. Editora Cultrix, 2006. (15ª reimpressão da primeira edição de 1976).

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução Fernando Tomaz. 3ª Edição. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2000.

BRASL, Assis. **Literatura**, In *jornal do Brasil* (18/10/1963). Disponível em [http://literal.terra.com.br/rubem_fonseca/biobiblio/sobreele/sobreele_imprensa_literatura.shtml?biobiblio3]. Acessado em 13/03/2010.

BURKE, Peter. **A fabricação do Rei: A construção da imagem pública de Luís XIV**. Tradução Maria Luiza X. de A Borges. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1994.

CADEMARTORI, Lígia. **Períodos Literários**. Série Princípios. 6ª Edição. São Paulo, Editora Ática, 1993.

CARAGEA, Mioara. **Metaficção historiográfica**, In. E-Dicionário de Termos Literários, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/M/metaficcao_historiografica.htm>, consultado em 07/06/2009.

CARON, Elaine Cristina. **A metaficção e as entrelinhas em O doente Molière (2000), de Rubem Fonseca**. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista. 2008

CARVALHO, Mario Cesar. **A verdadeira história policial de Rubem Fonseca**. In **Folha de S. Paulo**. Caderno Mais 25/06/95 p.10. Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/folha/circulo/premio_reportagem_95_2.htm. Acessado em 14/02/2010.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHAUÍ, Marilena. **Simulacro e poder**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2006.

COELHO, Teixeira. **Moderno pós-moderno: modos & versões**. São Paulo, SP. Editora Iluminuras, 2005 (5ª edição).

CORNEILLE, Pierre. **El Cid**. <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/cid.html>. BooksBrasil.org, 2006.

DELEUZE, Gilles. **A Lógica do Sentido**. São Paulo – SP. Editora Perspectiva, 4ª edição, 2003.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução Hildegard Feist, São Paulo, SP. Cia das Letras, 1994.

_____. **Sobre espelhos e outros ensaios**. Tradução Beatriz Borges, Rio de Janeiro, RJ. Nova Fronteira, 1989.

FELDMAN, Edward S.; WEIR, Peter. **O Show de Truman, o show da vida**. [Filme-vídeo]. Produção de Edward S. Feldman, direção de Peter Weir. Estados Unidos, Paramount Pictures, 1998. 1 DVD (102 min.), widescreen, color, legendado.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. “**A crise da narrativa e ilusionismo verbal**” in Revista Semear 7. Disponível em [http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem_17.html]. Acessado em 30/09/2007

FILHO, Domício Proença. **Pós-Modernismo e Literatura**. São Paulo, SP. Editora Ática, 1988.

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

_____. **Contos Reunidos**. Organização: Boris Schardeman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **O Romance Morreu**. São Paulo. Companhia das Letras, 2008.

_____. **Agosto**. São Paulo. Companhia das Letras, 1990.

_____. **O selvagem da ópera**. São Paulo. Companhia das Letras, 1994.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Bulletin de la Societé Française de Philosophic, 63o ano, no 3, julho-setembro de 1969, ps. 73-104. (Societé Française de Philosophie, 22 de fevereiro de 1969; debate com M. de Gandillac, L. Goldmann, J. Lacan, J. d'Ormesson, J. Ullmo, J. Wahl.). Disponível em [http://fido.rockymedia.net/anthro/foucault_autor.pdf]. Acessado em 21/10/2009.

GARDNER, John. **A arte da ficção: orientação para futuros escritores**. Tradução Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro, RJ. Civilização brasileira, 1997.

GASPARI, Élio. **A ditadura Derrotada**. Vol. 3. São Paulo, SP. Cia das Letras, 2003.

GASSNER, John. **Mestres do Teatro**. Vol. I. São Paulo: Perspectiva, 1974.

HUTHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução Ricardo Cruz. Ed. Imago, Rio de Janeiro 1991.

KORACAKIS, Teodoro. **A encomenda de obras para coleções ficcionais temáticas na Literatura Brasileira das décadas de 1990 e 20001**. Trabalho apresentado no NP produção Editorial do VIII Nupecom . Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Natal, RN . 2 a 6 de setembro de 2008. Disponível em

[http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:P2fp0Jj-KBAJ:www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0857-1.pdf+cole%C3%A7%C3%A3o+literatura+ou+morte&hl=pt-BR&gl=br&pid=bl&srcid=ADGEESjtEvABPABf50574PyD9_DQqFVqkh6Cg5AJhNI mSYRhiYvtRs9DchLxmuw-CUIc2MqcP1rKhwdq5sl1Ih1hyTOd9BDNuzvcATV5-EX6kB5Oso-MoFQTZEqVPTibq-HpMJ_97vE&sig=AHIEtbRZ3lAxgQrbRGKUyNCH1dpAltb1Mw]. Acessado em 20/02/2010.

LOPES, Marco Antônio. **O absolutismo: política e sociedade na Europa moderna**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

LIMA, Luiz Costa. **A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa**. Rio de Janeiro, RJ, Rocco, 1989.

LIMA, Raymundo de. **Para entender o Pós-modernismo** In **Revista Espaço Acadêmico**, nº 35 – Abril/2004 – Mensal – ISSN 1519.6186. Disponível em <http://www.espacoacademico.com.br/035/35eraylima.htm>. Acessado em 14/02/2010

LUCAS, Fábio. **Os anti-heróis de Rubem Fonseca**. In *Jornal do Brasil*, 20/12/1969. Disponível em [http://literal.terra.com.br/rubem_fonseca/biobiblio/sobreele/sobreele_imprensa_osantiherois.shtml?biobiblio3]. Acessado em 12/03/2010.

MARVIN, Carlson. **Teorias do Teatro: Estudo histórico, crítico, dos gregos à atualidade**. Tradução Cesar Cardoso de Souza. SP. Fundação Editora da UNESP, 1997 (Prismas).

MACY, John. **História da Literatura Mundial**. Tradução Monteiro Lobato. Companhia Editora Nacional, 5ª Edição, 1967.

MOLIÈRE. **Teatro Escolhido** Vo.1. Tradução Octávio Mendes Cajado. Coleção Clássicos Garnier. São Paulo, Difel, 1965.

_____. **O doente imaginário**. Tradução Daniel Fresnot. São Paulo. Ed. Mrtin Claret, 2003.

_____. *Oeuvres completes II*. Bibliothèque de la pléiade. Editions Gallimard, 1971.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso. **Pós-Modernidade**. Campinas, SP. Editora da UNICAMP, 1995.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

PASTOUREAU, Michel. "**Amarelo**". In **Dicionário das cores do nosso tempo: simbólica e sociedade**. Tradução de Maria José Figueiredo. Lisboa: Editorial Estampa, 1997, p.19-20.

PLATÃO. **A República**. Tradução Ernico Convicieri. São Paulo, SP. Editora Nova Cultural, 1997.

RESENDE, Adriana. **Literatura ou Morte reúne suspense, autores e ilustres**. Folha de São Paulo – Especial sobre a bienal do livro de São Paulo, 2000. Disponível em [<http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/bienal/colecao.htm>]. Acessado em 20/02/2010

RÓNAI, Paulo. **O Teatro de Molière**. Conferências proferidas em 1973, por ocasião do tricentenário da morte de Molière. Editora da UnB, Brasília, DF. 1981.

ROSSET, Clément. **A Anti-Natureza: Elementos para uma Filosofia Trágica**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

SODRÉ, Muniz. **Best-Seller: A literatura de mercado**. Série Princípios. São Paulo, SP. Editora Ática, 1985.

TIRARD, Laurent. **As aventuras de Molière**. [Filme-vídeo]. Produção de Fidélité Films, direção de Laurent Tirard. França. Imagem Filmes, 2007. 1 DVD (127 min.), widescreen, color, legendado.

VILAÇA, Nizia. **Paradoxo do pós-moderno: sujeito e ficção**. Rio de Janeiro, RJ. Editora da UFRJ, 1996.

WHITE, H. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**. Tradução de José. L. de Melo. 2. ed. São Paulo: Edusp, p.17-56, 1995