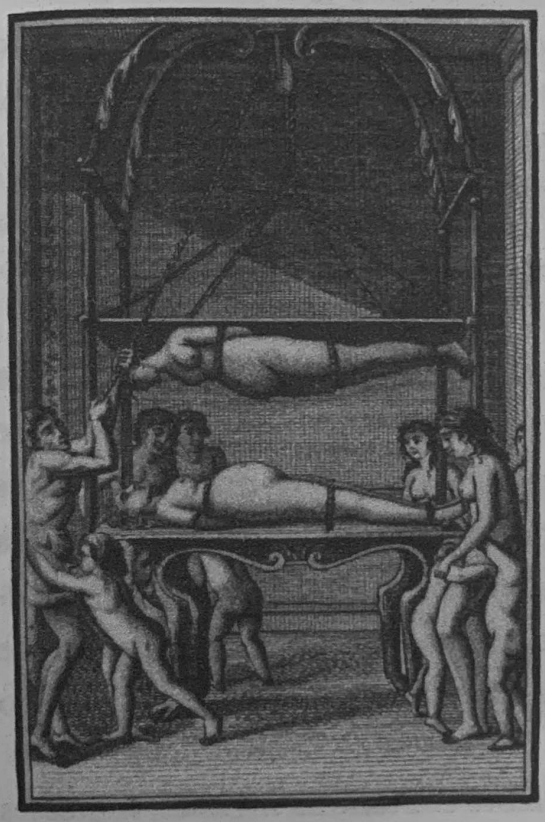
QUASE PLÁGIO: SADE E O ROMAN NOIR



Em 1789, o *Journal de Paris* publica uma advertência ostensiva ao cidadão Pigoreau, responsável pela edição de *Valmor et Lydia ou Voyage autour du monde de deux amants qui se cherchaient*, assinada pelo editor de *Aline et Valcour*:

> A se tomar a obra pelo título, certamente [o autor] poderá se gabar de ser um dos mais ousados plagiadores da literatura, e me parece que não é oportuno copiar num século em que o público está ávido por novidade, e em que procurar por ela torna-se essencial para quem deseja ser lido. Queria abrir *Aline et Valcour ou le Roman Philosophique*, impresso na casa Girouard; nos oito volumes que contém essa obra, o senhor encontrará quatro cujo tema é nada mais, nada menos, que uma viagem ao redor do mundo de dois amantes que se procuram.[1]

Reconhece-se nessa denúncia a mão do marquês de Sade.

Aline et Valcour é uma das obras que o marquês escreve na Bastilha às vésperas da Revolução Francesa. O longo romance epistolar, bem ao gosto da época, apesar de ter esperado quase uma década para ser publicado, marca sua estréia no mercado editorial francês, em 1795. Pelo menos no nível oficial, uma vez que a edição de *Justine* em 1791, supostamente impressa na Holanda, mas editada pela mesma Girouard, havia sido clandestina. O autor tem então mais de cinqüenta anos de

[1] Citado em Gilbert Lély, *Vie du marquis de Sade*, tomo II, op. cit., p. 536.

idade, dos quais treze vividos na prisão. Na última década do século XVIII ele está em liberdade; é um período de intensa atividade literária, e, além de *Aline et Valcour*, publica as onze novelas, também escritas na Bastilha, reunidas sob o título *Les Crimes de l'amour*.

O primeiro volume dos *Crimes* é aberto pelo texto "Idée sur les romans", no qual Sade faz um balanço crítico da literatura, recolocando, numa nota de rodapé, a denúncia publicada um ano antes no jornal. Já são dois os plagiadores a quem ele acusa:

> É pois essencial para nós, neste momento, assim como para aqueles que compram romances, prevenir que a obra que se encontra à venda na casa "Pigoreau et Lepoux", sob o título de *Valmour et Lydia*, e na casa "Cerioux et Montardin", sob o nome de *Alzonde et Koradin*, são exatamente a mesma coisa e foram ambas literalmente copiadas, frase por frase, do "episódio de *Sainville et Léonore* que formam quase três volumes de meu romance *Aline et Valcour*.[2]

É interessante que o marquês tenha escrito essas palavras em defesa da originalidade justamente ao referir-se a *Aline et Valcour*, obra destinada ao grande público, que contém, assim como as novelas dos *Crimes*, muitos dos ingredientes literários que garantiam o sucesso das publicações da época. Nessas obras, e ainda em *La Marquise de Ganges* (escrita em 1813 já no sanatório de Charenton), percebe-se claramente a adesão de Sade a um gênero que começa a se tornar extremamente popular então. E não terá sido por essa mesma razão que seu romance filosófico foi alvo de plagiadores?

Nas últimas décadas do século XVIII uma febre contamina ingleses, franceses e alemães, alastrando-se depois por quase todo o continente europeu. É a febre gótica: o *roman noir — genre sombre*, como propôs Baculard d'Arnaud, ou *genre anglais*, conforme Maurice Lévy — faz milhares de leitores mergulharem em suas páginas sombrias para acompanhar a trajetória de inocentes heroínas aprisionadas por tirânicos vilões em meio a ruínas de um castelo medieval. Não obstante a semelhança entre essas histórias — de acordo com Howard Phillips Lovecraft, "uma parafernália que se repete em cômica mesmice" —, seu sucesso editorial foi extraordinário. A popularidade do gênero pode ser confirmada não só pelo grande número de originais ou traduções colocadas à disposição do leitor, mas também pelas inúmeras reedições dessas obras.

[2] Sade, "Idée sur les romans", in *Les crimes de l'amour*, op. cit., p. 79.

O Castelo de Otranto, de Horace Walpole, será o grande modelo a inspirar o surto gótico, a começar pelos disfarces da primeira edição. Publicado originalmente em 1764 sob o pseudônimo de Onuphrio Muralto e apresentado como tradução de um antigo manuscrito italiano, foi reeditado no ano seguinte sob o verdadeiro nome do autor (que se confessa em dívida para com os leitores, dado "o modo favorável com que esta pequena obra foi recebida pelo público"), e sofre sucessivas reedições até as primeiras décadas do século XIX.

Ambientado num sinistro castelo no sul da Itália, *Otranto* narra a peregrinação de dois amantes um à procura do outro, vítimas de um príncipe sanguinário. Esta fórmula, que Walpole confessa ter copiado de Shakespeare, será por sua vez o eixo temático dos seis romances que Ann Radcliff escreverá entre 1789 e 1802, de grande aceitação por parte do público europeu (as traduções eram quase imediatas), e, vale lembrar, é também o tema da história de *Sainville et Léonore*, cuja autoria é reclamada por Sade.

Ao que tudo indica estamos diante de uma cadeia de imitadores. Também nesse sentido Walpole é exemplar. Ainda no prefácio à segunda edição do livro, referindo-se ao modelo shakespereano, ele afirma: "... orgulho-me mais de haver imitado, se bem que de forma assaz débil e a muita distância, tal padrão, do que haver inventado fosse o que fosse, uma vez que não posso gabar-me de ter acrescido à originalidade da obra a genialidade"[3]. Um gênero que nasce marcado pelo plágio. Senão vejamos.

Quais são os ingredientes do *roman noir*? Lovecraft fornece uma receita:

> um castelo gótico, com sua lúgubre vetustez, vastas distâncias e labirintos, alas abandonadas ou em ruínas, corredores úmidos, catacumbas malsãs escondidas e uma procissão de fantasmas e de lendas tenebrosas, como núcleo de suspense e demonismo assustador. Além disso o nobre tirânico e perverso como vilão; a heroína inocente, perseguida e geralmente insípida que é a vítima dos principais horrores e serve como ponto de vista e foco de simpatias do leitor; o valente e impoluto herói, sempre de nascimento nobre mas freqüentemente em disfarce humilde; a convenção de sonoros nomes estrangeiros, o mais das vezes italianos, para os personagens; e toda uma série de artifícios teatrais entre os quais estranhas luminosidades, alçapões apodrecidos, lâmpadas que não se apagam, manuscritos bolorentos escondidos, gonzos rangentes, cortinas agitadas, e por aí afora.[4]

[3] Horace Walpole, prefácio do autor à segunda edição de *O Castelo de Otranto*. Lisboa, Estampa, 1978, p. 30.
[4] Howard Phillips Lovecraft. *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1987, pp. 15-16.

Para quem achar demasiadamente caricatural essa receita, atribuindo-a a seu anacronismo, vale consultar outra, publicada em 1798 pelo *Le Spectateur du Nord*:

> Um castelo velho que está em ruínas pela metade; um longo corredor com várias portas, muitas das quais devem estar fechadas; três cadáveres ainda sangrando; três esqueletos bem embalados; uma velha enforcada com alguns golpes de punhal na garganta; ladrões e bandidos escondidos; uma dose suficiente de cochichos, de gemidos sufocantes e de *horríveis* fracassos; todos esses ingredientes bem misturados e distribuídos em três porções, ou volumes, dão uma excelente mistura que todos aqueles que não têm sangue negro podem tomar no banho antes de se deitar. Os efeitos são os melhores. *Probatum est*...[5]

Na verdade, esse público que Sade afirma estar "ávido por novidade" trava um pacto de absoluta fidelidade com os protagonistas das histórias góticas, transformando livros como *Vathek*, de William Beckford (1782), *Pauliska ou la perversité moderne*, de Révéroni Saint-Cyr (1798), *The Monk*, de Matthew Gregory Lewis (1796), ou, mais tardiamente, *Melmoth the Wanderer*, de Charles Robert Maturin (1820), em ponto de encontro do imaginário europeu. Na trilha aberta por Walpole, passará mais de uma geração de escritores que se situa nas tênues fronteiras entre o romantismo e a literatura fantástica: Walter Scott, Baculard d'Arnaud, E.T.A. Hoffmann, o marquês Von Grosse, o barão de la Motte-Fouqué, Edgar A. Poe, Charles Nodier, Mary Shelley e Bram Stoker, que dá ao gênero um de seus filhos mais tardios, mas nem por isso menos nobre.

Não são, porém, os notáveis que mais interessam nesse caso. Nem tampouco os inúmeros descendentes da linhagem gótica. Na passagem do século XVIII para o XIX, o *roman noir* é marcado sobretudo pelo anonimato. De cada três livros publicados, dois são anônimos; proliferam os pseudônimos e as edições clandestinas; aumentam significativamente as acusações de plágio. Walpole confidencia a um amigo, com certa dose de prazer, que *The Old English Baron*, de Clara Reeve, surgido em 1777, nada mais é que "uma história abertamente copiada" de seu *Otranto*. Mas, a essa altura, já é difícil reivindicar a autoria das idéias. Tamanha é a convergência entre escritores e leitores que as fronteiras entre quem escreve e quem lê vão se tornando fluidas, moldando uma única sensibilidade, compartilhada anonimamente e difundida por uma indústria literária já em pleno desenvolvimento.

Por certo podemos vincular a literatura gótica à consolidação de um mercado editorial que, na França, é marcado pelo surgimento da chamada *littérature de*

[5] Citado em Fabre, "Sade et le roman noir", op. cit., p. 259.

colportage, inaugurada pelas *histoires tragiques*, filiadas à sensibilidade barroca. No século XVII proliferam esses extensos relatos, pretensamente históricos ou verídicos, cujo eixo central gira em torno de uma trama melodramática que enfatiza a temática dos infortúnios. Essas histórias exemplares começam a consolidar o gênero folhetinesco, preocupado em se identificar a uma estética popular, produzidas numa escala que já permite a denominação de "industrial".

Porém, se no campo da produção deste tipo de literatura podemos perceber a fixação de um padrão de leitura popular que, *grosso modo*, caminha das históricas trágicas do século XVII ao *roman noir* setecentista e dele aos folhetins oitocentistas, as razões da popularidade do gênero não se esgotam aí. O *roman noir* vai compor um novo cenário para os infortúnios, e, a partir de *Otranto*, quando a Europa protestante empresta às histórias trágicas a atmosfera gótica, sua repercussão é tão ampla e profunda que exige uma interpretação que transcenda os limites da produção para adentrar os espaços da criação e da recepção. Neste sentido, a leitura que os surrealistas fazem é bastante sugestiva[6].

André Breton percebe "ressonâncias profundamente modernas" na excessiva ingenuidade, no mau gosto mesmo, na "inquietante estranheza" que caracteriza o *roman noir*, dizendo, em 1933, que

> se podia pegar qualquer um desses livros e abri-los ao acaso que dali se evaporava sabe-se lá que perfume de floresta sombria e de altas abóbadas. Suas heroínas, mal esboçadas, eram implacavelmente belas. Nada de mais excitante que essa literatura ultra-romanesca, arqui-sofisticada. Todos os castelos, de Otranto, de Udolphe, dos Pirineus, de Lovel, de Athlin e de Dunbayne, percorridos por grandes lagartos e carcomidos por subterrâneos, no canto mais tenebroso de meu espírito persistiam em viver sua vida artificial, em apresentar sua curiosa fosforescência.[7]

Brilho que atrai o olhar de Breton, fixando-o, sobretudo, em duas particularidades do *roman noir*: na imagem do castelo e no método de trabalho de seus escritores.

---

[6] A geração surrealista terá especial fascínio pela atmosfera gótica do *roman noir*, assim como será a grande responsável por retirar Sade do ostracismo a que fora condenado no século XIX, batizando-o de "divino marquês" e dando-lhe um lugar de honra nos cenários da modernidade. Buñuel conta em seu livro autobiográfico como os livros de Sade, bastante raros então, eram disputados entre os surrealistas. Péret escreve um estudo meticuloso sobre o gênero, "Actualité du roman noir"; Éluard prefacia uma das edições de *O Castelo de Otranto*; Artaud adapta o clássico de Lewis, *The Monk*. Mas é em André Breton que a preocupação com o gênero gótico ganha maior expressão, preocupação que perpassa toda a sua obra, do primeiro manifesto de 1924 ao prefácio à edição francesa de 1954 do clássico de Maturin, *Situation de Melmoth*.

[7] André Breton. *Les Vases communicants*. Paris, Gallimard, 1955, p. 134.

"Observatório do céu interior", é assim que Breton define os castelos góticos, sublinhando: "quero dizer observatórios construídos, no mundo exterior naturalmente. Esta seria, poder-se-ia dizer do ponto de vista surrealista, a *questão dos castelos*". E, adiante, propõe uma atualização dessa imagem, não sem certa dose de ironia:

> O psiquismo humano, naquilo que ele tem de mais universal, encontrou no castelo gótico e seus acessórios um lugar de fixação tão preciso que faz com que seja necessário saber qual é para nossa época o equivalente de tal lugar. (Tudo leva a crer que não se trata de uma usina.)[8]

Num face a face com os fantasmas, os protagonistas do *roman noir* percorrem regiões sombrias da consciência, afirmando *outra* coerência para o pensamento e construindo um lugar para abrigá-la: "é à irrealidade deste castelo que a realidade humana será colocada a prova"[9]. Com efeito, o castelo *noir* é o refúgio de personagens melancólicos e noturnos, a encenar o paradoxo de uma estranha clausura que os encerra num espaço absolutamente fechado, mas de proporções monumentais. Um espaço que se abre para dentro de si mesmo; convite ao delírio, à alucinação, ao fantástico (não faltarão, nessas histórias, personagens sonâmbulos, loucos, assaltados por desmaios e doenças de etiologia obscura), que se faz anunciar também na imagem das ruínas: inacabamento permanente, lançando a imaginação à vertigem de sua liberdade, engendrando sua infinitude.

Lugar arcaico e ponto de partida da modernidade, a arquitetura gótica do *roman noir* representa "a primeira tentativa de edificar uma habitação humana entre o nada e o absoluto"[10], diz Annie Le Brun, retomando a arqueologia inaugurada pelos surrealistas. A "questão dos castelos" inquieta essa geração porque ela toca num ponto nevrálgico da sensibilidade moderna: a afirmação de objetos imaginários. Éluard diz que em *Otranto* o "castelo é o herói", Breton encontra nele seu "objeto fantasma", Man Ray desenha um Sade de pedra. Afirma-se a representação mental em detrimento da percepção, edificam-se os sonhos. Uma realidade subjetiva concretiza-se nesses castelos, reinados do onírico.

Otranto nasce de um sonho. Walpole, em 1765, escreve a seu amigo William Cole:

---

[8] André Breton, "Limites non-frontiéres du surréalisme", in *La Clé des champs*. Paris, Pauvert, 1953, p. 22.
[9] Annie Le Brun, *Soudain un bloc d'abîme. Sade*, op. cit., p. 161.
[10] Idem, ibidem, p. 54.

> Quer que eu lhe diga qual a origem deste romance? Numa manhã, no início do mês de junho passado, acordei-me de um sonho, e tudo que pude lembrar-me dele foi que me encontrava dentro de um velho castelo (sonho bastante natural para um espírito repleto, como o meu, de "romance" gótico). Sob a rampa mais elevada de uma grande escada eu via uma gigantesca mão revestida por uma armadura. A noite mesmo, sentei-me e comecei a escrever, sem saber de forma alguma o que iria dizer ou contar. Em suma, estava eu tão absorto em meu relato (terminado em menos de três meses) que uma noite comecei a escrever logo depois do chá, por volta das seis horas, até uma e meia da madrugada e meus dedos se cansaram tanto que eu mal podia segurar a pena.[11]

A matriz é um sonho, a escrita, automática. Como não encantar os surrealistas? Como não reconhecer o método também em Sade que escreve em 1785, na Bastilha, o monumental *Les 120 journées de Sodome* em trinta e sete dias, manuscrito em que admite ter trabalhado de dez a doze horas por dia? Uma escrita que se conecta com o inconsciente. Mas, mais do que isso, Breton percebe o caráter mítico do automatismo gótico, seu engate com uma inconsciência coletiva, em que estavam guardadas as imagens por meio das quais se enunciava *clandestinamente* a época. Daí ele interrogar-se sobre o equivalente da imagem do castelo no nosso século: não seriam, certamente, as usinas, tão *óbvias*. Daí também se perguntar sobre "a elaboração do *mito coletivo* próprio da nossa época, da mesma forma que, de bom ou mau grado, o gênero *noir* deve ser considerado como patognomônico da grande crise social que devasta a Europa no fim do século XVIII"[12].

Na medida em que percorremos a interpretação de Breton, torna-se difícil associar o surto gótico ao plágio; é como narrativa mítica que o *roman noir* se enuncia. O sonho particular de Walpole era também um sonho coletivo. Era inevitável que o automatismo se tornasse imediatamente plural, e certamente foi muitas vezes impossível compatibilizar a imaginação plural e automática com o respeito à autoria. Além disso, convém lembrar que, se alguns autores insistiram em reivindicá-la, outros persistiram em se esconder por detrás de pseudônimos, propondo um jogo de disfarces no qual se diluíam as identidades.

"Uma narrativa sem sujeito", é como Philippe Boyer define o mito, completando "mesmo se pode identificar o seu redator, é menos como escritor que ele opera do que como escriba fazendo eco ao que já circula desta verdade da qual o mito é portador e portado"[13]. Definição que serve perfeitamente a esses

[11] Citado em Le Brun, ibidem, p. 150.
[12] André Breton, "Limites non-frontiéres du surréalisme", op. cit., p. 21.
[13] Philippe Boyer, "O mito no texto", in *Atualidade do mito*, São Paulo, Duas Cidades, 1977, pp. 82-83.

autores e leitores anônimos, fechados em seus observatórios, a excursionar pelos interiores de um espaço infinito: *escribas* dos fantasmas que assombram a época, elaborando o grande mito coletivo que vai abalar definitivamente os edifícios do pensamento clássico e os alicerces da noção de sujeito.

Sade, situando-se nos lugares mais clandestinos deste mito (diríamos: já nas suas fronteiras ou talvez já nas dobras de um outro inconsciente), é talvez o eco mais radical dessa verdade. "Extrémité de la rêverie"[14], nas palavras de André Masson. Entende-se, portanto, sua proximidade com os góticos e, certamente, a ela deve o fato de ter conseguido publicar algumas de suas obras, notadamente as que mais se aproximam do gênero. Mas como sujeito de uma autoria ele se percebe frágil diante do monumental edifício gótico que ajudou a construir, e protesta contra este "tempo em que tudo parece *já feito*, em que a imaginação esgotada dos autores parece incapaz de criar algo de novo, e em que apenas se oferece ao público compilações, resumos ou traduções"[15]. É que, nesse momento, a voz individual perdia-se diante do grande eco, a circular nos subterrâneos do imaginário coletivo.

Aquém ou além do plágio, na região opaca do *quase*, uma verdade mítica instala-se a partir de meados do século XVIII, inaugurando o novo em meio a ruínas de um velho castelo, e alojando nessa construção uma sensibilidade que começava a brilhar de sua clandestinidade. Descoberta coletiva e inconsciente, o *roman noir* transborda os limites de um gênero para tornar-se uma terra de ninguém.

[14] Devaneio levado ao extremo.
[15] Sade, "Idée sur les romans", op. cit., p. 41.